

Arbeitsgemeinschaft  
für  
rheinische Musikgeschichte

Mitteilungen

92

Februar 2010

---

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

© 2010

ISSN 0948-1222

---

# MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft für  
rheinische Musikgeschichte e.V.

---

Nr. 92

Februar 2010

---

## Inhalt

<b>PAUL FEUCHTE (FREIBURG)</b> .....	5
Eduard Franck	
<b>PAUL FEUCHTE (FREIBURG)</b> .....	13
Richard Franck	
<b>KLAUS PIETSCHMANN (MAINZ)</b> .....	23
Das Musikalieninventar der Kölner Hardenrathkapelle von 1615	
<b>CLAUDIA VALDER-KNECHTGES (KÖLN)</b> .....	29
Schimmernde Sterne in dunklem Nebel – die deutsche Erstaufführung der <i>Katja Kabanowa</i> 1922 in Köln mit einem Exkurs über die Kölner Zeit des jungen William Steinberg	
<b>VERSCHIEDENES</b> .....	60
Lothar Altringer, Guido von Büren und Georg Mölich .....	60
Renaissance am Rhein. Ein Ausstellungsprojekt des LVR-LandesMuseums Bonn	
Protokoll der Jahresversammlung 2009 .....	63



## Paul Feuchte (Freiburg)

Eduard Franck<sup>1</sup>

Es war in den ersten 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts, als ich mit meinem Sohn Andreas die steilen Stufen eines der älteren Bürgerhäuser in der Kölner Ölbergstraße emporstieg. Dort oben empfing uns erwartungsvoll Reinhold Sietz. Wir hatten eine ungewöhnliche Fracht, die wir dem durch viele Publikationen zur Geschichte seiner Stadt ausgewiesenen Archivar auf seinen Wunsch überbrachten.<sup>2</sup> Das war, wie er es nannte, eine Rarität oder ein Unikat, denn es gab in der Tat nur ein einziges handschriftliches Exemplar, keine Abschrift und erst recht keinen Druck. Dass der Mann überhaupt davon wusste, zeigt, wie gründlich er forschte. Das aus sechs Bänden bestehende *Tagebuch für Hugo* aus den Jahren 1847 bis 1855 war nämlich nicht als literarisches Werk angelegt. Vielmehr wollte der Verfasser Hermann Franck es seinem Sohn Hugo auf den Lebensweg mitgeben.

Später hat Andreas Feuchte das Tagebuch gedruckt herausgegeben und erläutert.<sup>3</sup> Es ist in der Tat, wie er es sieht, ein ungewöhnliches Zeugnis einer ungewöhnlichen Vater-Sohn-Beziehung, und es lässt die Persönlichkeit des Verfassers als eine tragische Persönlichkeit erkennen in ihrer undurchdringlichen Besonderheit, die heute noch Rätsel aufgibt. In einer auf Grundfragen der Erziehungswissenschaft eingehenden Einführung hat Hartmut von Hentig den Blick auf einige Bücher im Felde der Pädagogik und der Geistesgeschichte gelenkt, die zur Weltliteratur zählen, und er hat Francks Tagebuch in diese Reihe gestellt.

Reinhold Sietz war glücklich, das seltene Stück studieren zu können und hat Hermann Franck in der Festschrift für Karl Gustav Fellerer vorgestellt als Freund Wagners, Hillers und Heines. Er würdigt ihn als Kenner in Sachen Wissenschaft und Kunst.<sup>4</sup> Zur Musik hat sich Hermann, der sich als Schüler Hegels allen damals diskutierten ästhetisch-dramaturgischen Fragen zuwandte, ausgewiesen durch seine große Besprechung der *Matthäuspassion* von Johann Sebastian Bach in der Breslauer Zeitung vom 22. März 1830, also dem Werk, das erst ein Jahr zuvor der 20-jährige Mendelssohn der Vergessenheit entrissen hatte.<sup>5</sup> Darauf ist hier nicht einzugehen, denn das Charakterbild Eduard Francks, um den es im Folgenden geht, sein Wirken und sein Schicksal sind davon weit entfernt. Hermann ist unter den fünf Geschwistern

---

<sup>1</sup> Über Eduard Franck, seinen Sohn Richard und seinen Bruder Hermann siehe: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe, Personenteil 6, 2001, Sp. 1611-1618; Paul Feuchte und Andreas Feuchte: Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck, Leben und Werk, Dokumente, Quellen, Stuttgart/Hamburg 1993; Rheinische Musiker, 8. Folge, Hrsg. Dietrich Kämper, Heft 111, Köln 1974, S. 35 ff. Ein Beitrag über Richard Franck in diesen Mitteilungen ist vorgesehen.

<sup>2</sup> Werke von Sietz, besonders zur Ära Hiller, in der Bibliographie bei Feuchte, Die Komponisten ... (Fn. 1)

<sup>3</sup> Hermann Franck: „Wenn Du dies liest...“, Tagebuch für Hugo, mit einer Einführung von Hartmut von Hentig, herausgegeben von Andreas Feuchte, München (Hanser) 1997, München (dtv) 2000; weiter: Andreas Feuchte: Hermann Franck (1802-1855); Persönlichkeit zwischen Philosophie, Politik und Kunst im Vormärz, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris/Wien 1998 (Forschungen zum Junghegelianismus Band 3).

<sup>4</sup> Reinhold Sietz: Dr. Hermann Franck, ein Freund Wagners, Hillers und Heines, in: Musicae Scientiae Collectanea, Festschrift Karl Gustav Fellerer, Köln 1973, S. 532 ff.

<sup>5</sup> Die Besprechung wurde übernommen in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung Nr. 14 vom 3. April 1830.

der Breslauer Bankierfamilie Franck am wenigsten repräsentativ für die anderen, aber er ebnete, wie wir sehen werden, dem jüngeren Eduard den Weg zum Musiker.

In der genannten und anderen Schriften von Sietz taucht immer wieder der Name Eduards auf. Von Hermann Franck führt eine gerade Spur an den Rhein zu der befreundeten Familie Mendelssohn. Denn sein Vorschlag, Eduard als Schüler aufzunehmen, fand bei dem Düsseldorfer Musikdirektor Felix Mendelssohn Bartholdy alsbald Gefallen. Dieser widmete sich dem jungen Mann aus Schlesien, der sich schon in seiner Heimat mit kleinen Kompositionen versucht hatte, mit Eifer und Zuneigung. Mit ihm spielte er Schach und machte er Reitausflüge. Eine erste Frucht der intensiven Arbeit in dem erwählten Beruf war das der Mutter zum Geburtstag am 12. Dezember 1835 gewidmete Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in E-Dur.<sup>6</sup> Mit der Absicht rascher Veröffentlichung geschaffen, erschienen 1837 bei Kistner in Leipzig die dem Lehrer gewidmeten *Studien für das Pianoforte* op. 1, die sich nach dem Urteil Schumanns bereits „ins höhere feinere Element erheben“.<sup>7</sup> Mendelssohn ermutigte Eduard Franck kritisch, auf diesem Weg weiterzugehen.

Als Pianist erreichte Franck schon bei Mendelssohn, der dem 16-jährigen brillantes Spiel bescheinigt, öffentliche Anerkennung. In Düsseldorf begleiteten sie gemeinsam die *Jahreszeiten* von Haydn, wobei „alle Teilnehmer durch die geniale Behandlung der Begleitung in Entzücken versetzt wurden“,<sup>8</sup> ein andermal spielten sie zusammen Beethovens *Kreutzer*sonate. Über Jahre hin berichteten die rheinischen Zeitschriften über den tiefen Eindruck, den Francks Vortrag hinterließ, die wahrhaft klassische Ruhe, die wundervolle Gleichheit des Anschlags, die perlende Deutlichkeit der Figuren, die Wärme des Ausdrucks in der Melodie. Über seine Interpretation des Klavierkonzerts in D-Dur von Beethoven anlässlich der Versammlung der Deutschen Naturforscher und Ärzte berichtete die *Revue et Gazette Musicale de Paris*,<sup>9</sup> seit langem habe in Bonn kein Konzert eine solche Wirkung gehabt wie dieses. Die Anerkennung beschränkte sich nicht auf Deutschland. In Paris traf er im Freundeskreis der Brüder Frédéric Chopin, dem er die eben erschienenen *Variations Sérieuses* von Mendelssohn vorspielte.

Die Zeit danach bis 1845 kann man Lehr- und Wanderjahre nennen, als Eduard sich, ähnlich wie früher sein Lehrer, in Deutschland, Frankreich, England, am liebsten aber in Italien aufhielt. Dort wurde ihm besonders Freundschaft und Anregung in der Congregazione ed Accademia Di Santa Cecilia in Rom zuteil, wovon er lange zehrte. Der Abschied von diesem Land fiel ihm schwer, aber er glaubte es seinem Fortkommen als „deutscher Musikant“ schuldig zu sein, in der Heimat zu wirken.

Er entschied sich, in Berlin Aufenthalt zu nehmen, und da konnte es nicht ausbleiben, dass er bald wieder bei den Mendelssohns zu Gast war. Fanny Hensel hatte dort einen großen Kreis hervorragender Musiker um sich, und nun wurde diese familiäre Verbindung für Eduard über das Berufliche hinaus noch zu einem anderen wichtigen Unternehmen. Er begegnete einer

<sup>6</sup> Manuskript im Besitz des Verfassers.

<sup>7</sup> Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*, 8. Band, Nr. 43 vom 29. Mai 1838 = *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Auflage, herausgegeben von Martin Kreisig, 1. Band, Leipzig 1914, S. 358f.

<sup>8</sup> *Neue Berliner Musikzeitung*, 1. Jahrgang, Nr. 48 vom 24. November 1847, S. 389-392 (391).

<sup>9</sup> 24ème année, No. 40, 4 octobre 1857.

jungen Dame, einer angesehenen Pianistin aus dem damals dänischen Holstein. Das dänische Königspaar war ihr und ihrem Spiel sehr zugetan. Sie war zum Studium bei Wilhelm Taubert nach Berlin gekommen, der Gesandte Graf Reventlow hatte sie in die Gesellschaft eingeführt.<sup>10</sup> Eduard entdeckte, dass sie „allerliebste Klavier spielte“. Ihr Vater hatte sich als Lehrer in Eckernförde praktisch wie auch literarisch um eine moderne Pädagogik verdient gemacht. Nun wurde dies Freundin der Schwestern Mendelssohns verehrt von den Dichtern Geibel, Bodenstedt und Heyse, am meisten ergriffen war Emanuel Geibel, nicht minder aber Eduard Franck, der sie 1850 in die Ehe führte.

Franck war inzwischen ein angesehener Künstler geworden, der für seine Werke ebensolche Verleger fand, Orchesterwerke, Kammermusik, Klaviermusik und Lieder. Am 15. März 1849 trug er im Leipziger Gewandhaus sein Clara Schumann gewidmetes erstes Klavierkonzert in d-Moll vor, dem Ignaz Moscheles „edle Haltung, poetische Ideen und gute Instrumentation“ bescheinigte.<sup>11</sup> Manches andere, wohl auch eine Symphonie, wovon in Briefen die Rede ist, lässt sich heute nicht mehr exakt nachweisen. Aber die größten Erfolge standen Franck noch bevor, und einige wichtige fielen in seine Kölner Zeit von 1851 bis 1859. An die Rheinische Musikschule wurde er als Lehrer für Klavier, Partitur und Musiktheorie berufen, dort seit 1852 auch als Leiter des Städtischen Gesangvereins.

Sehr fruchtbar gestaltete sich der enge persönliche und fachliche Kontakt mit Ferdinand Hiller, Komponist, Dirigent und Musikpädagoge. Nicht nur, dass dieser in seinen Konzerten viele der bis dahin gedruckten Orchesterstücke Francks aufführte – 1854 die Ouvertüre *Der Römische Carneval*, 1856 die Symphonie in g-Moll aus dem Manuskript, 1857 eine nicht mehr auffindbare Trauerspiel-Ouvertüre, 1858 die Symphonie in B-Dur aus dem Manuskript, mehrfach das Violinkonzert in e-Moll op. 30 –, auch die Kammer- und Klaviermusik wurde angemessen berücksichtigt in Vortagsabenden des Kölner Männergesangvereins, in Bonner Abonnementskonzerten und in Kölner Kammermusik-Soiréen, wo Franck als Pianist auftrat und nicht selten eigene Kompositionen zu Gehör brachte. Interpreten wie Carl Reineke, Hartmann, Breuer, Grunewald und Hiller selbst bezeugen seinen Rang.

Für den *Römischen Carneval* hat Ludwig Bischoffs Rheinische Musikzeitung mehr als einmal eine Lanze gebrochen. Die Ouverture ist nahezu das einzige Werk, das extrem konträre Kritiken hervorgerufen hat. War schon die Aufführung in Köln im Winter 1854/55 ein Erfolg,<sup>12</sup> so wurde dem Komponisten, der das Werk in Bremen selbst dirigierte, „eine wahrhaft glänzende Aufnahme zu Theil“ mit Beifallsbezeugungen, die „durchaus enthusiastischer Natur waren und kein Ende nehmen wollten“.<sup>13</sup> Einer hämisch abwertenden Kritik von Franz Brendel in der Neuen Zeitschrift für Musik,<sup>14</sup> der behauptete, die Ouverture sei gebührend durchgefallen, und der gleich auch Köln zu Francks Vaterstadt ernannte und

<sup>10</sup> Über sie und ihre Familie: Andreas Feuchte: Du Kön'gin sonder Hermelin. Die Pianistin Tony Thiedemann, in: VivaVoce, Frau und Musik, Heft 63, Winter 2002, S. 2.

<sup>11</sup> Brief Moscheles' vom März 1849 (Leipzig), zitiert nach Charlotte Moscheles. Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau, 2. Band, S. 202.

<sup>12</sup> Rheinische Musikzeitung, 5. Jahrgang, Nr. 51 vom 23. Dezember 1854, S. 406; 6. Jahrgang, Nr. 13 vom 31. März 1855, S. 97; siehe allerdings Niederrheinische Musikzeitung, 2. Jahrgang, 1854, S. 408; Süddeutsche Musikzeitung, 4. Jahrgang, Nr. 13 vom 26. März 1855, S. 50.

<sup>13</sup> Rheinische Musikzeitung, 10. Jahrgang 1859, Nr. 8 vom 19. Februar 1859, S. 59.

<sup>14</sup> Brendel hatte Eduard Franck bereits zuvor in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift persönlich angegriffen: Neue Zeitschrift für Musik, Band 30, Nr. 25 vom 26. März 1849, S. 136.

den Kölner Karneval in seine Geringschätzung einbezog,<sup>15</sup> begegnete Bischoff mit der sarkastischen Antwort, dass „die inspirierte Feder des Zukunftrecensenten über Durchfallen und Gefallen... ganz eigene Ideen“ habe, und dass dieser mit solchen Berichten fortfahren möge: „Schreiben Sie nur recht oft solche gedrängte Berichte über Cöln, damit alle Nebel fallen, und Sie in *der* Glorie dastehen, die unseren Augen längst klar geworden ist.“<sup>16</sup> Dass solche von Polemik überwucherte Stellungnahmen, mögen sie auch von namhaften Protagonisten stammen, nur mit Vorbehalten einer ernsthaften Musikkritik zugerechnet werden können, liegt auf der Hand. Der rüde Ton des Robert Schumann nachfolgenden Herausgebers der Neuen Zeitschrift für Musik, Brendel, dürfte sich erklären durch seine Rolle im Streit um die „Neudeutsche Schule“ und die von Liszt und Wagner propagierte „Zukunftsmusik“, als deren Herold er gilt, wogegen einer seiner konservativen Widersacher, der von Ferdinand Hiller nach Köln geworbene Ludwig Bischoff, zum „Guten Alten“ stand. Richard Wagner, der einem seiner Bücher den Titel *Kunstwerk der Zukunft* gegeben hatte, nannte dies eine ziemlich ergötzliche Polemik. „Wutgeschrei“, „Tücke“ und „Verleumdung“ zierten das Vokabular dieser Auseinandersetzung.<sup>17</sup>

In die Reihe der in Köln vollendeten Werke gehören ein Stück, das fast 150 Jahre später im Kölner Studio des Westdeutschen Rundfunks eingespielt wurde, die teilweise schon in Rom entstandene Cellosonate op. 6,<sup>18</sup> und, aus der Reihe der Violinsonaten, op. 19 und op. 23.<sup>19</sup> Der Cellomusik hat sich der in Rösrath lebende Künstler Thomas Blees stark angenommen, neuerdings auch der Amerikaner Yehuda Hanani<sup>20</sup>. Zur Violinsonate in c-Moll op. 19 bekannte Ludwig Bischoff in der Rheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler, er nehme keinen Anstand, sie unmittelbar denen Beethovens anzureihen.<sup>21</sup>

Wiederum begegnen wir hier Würdigungen der vollendeten Technik des Pianisten, die ihm nur dazu diene, aus dem Vortrag jede materielle Schwere zu verbannen, damit die innere geistige Natur sich frei offenbare. „Wie aus der schöpferischen Kraft des Meisters hervorgegangen, so steht das Kunstwerk vor uns da, voll und ganz, es ist ihm nichts von seiner Schönheit genommen.“ So urteilte die Niederrheinische Musikzeitung.<sup>22</sup>

Francks Violinkonzert in e-Moll aber erzielte Bewunderung. Er fand den in Köln lehrenden hochbegabten tschechischen Geiger Theodor Pixis<sup>23</sup> als Interpreten, und Ferdinand David gab ihm violintechnischen Rat. Das in derselben Tonart wie Mendelssohns Konzert geschriebene Werk gewann durch Streichung einer Kadenz, sodass der edle Stil in reinerer Form erschien. Die Niederrheinische Musikzeitung fragte, warum das Konzert noch nicht gedruckt sei: „Die großen und kleinen Geiger unserer Zeit spielen fast nichts mehr als Beethovens und

<sup>15</sup> Neue Zeitschrift für Musik, 42. Band, Nr. 3 vom 12. Januar 1855, S. 29.

<sup>16</sup> Rheinische Musikzeitung, 6. Jahrgang, Nr. 3 vom 20. Januar 1855, S. 23/24.

<sup>17</sup> Richard Wagner, Mein Leben 1813-1868, herausgegeben von Martin Gregor-Dellin, München 1994, S. 479/480.

<sup>18</sup> Zusammen mit der Cellosonate op. 36 von Richard Franck, Audite CD 20021.

<sup>19</sup> Zusammen mit op. 60 und einer Sonate o. O. von 1861 aufgenommen von Deutschland Radio Kultur, Audite SACD 91553.

<sup>20</sup> Über diesen unten im letzten Abschnitt.

<sup>21</sup> Rheinische Musikzeitung, 3. Jahrgang, Nr. 137 vom 12. Februar 1853.

<sup>22</sup> 6. Jahrgang, 1858, S. 413.

<sup>23</sup> Über Pixis siehe Ludwig Bischoff in der Niederrheinischen Musikzeitung, 4. Jahrgang, Nr. 36 vom 6. September 1856, S. 285.



Mendelssohns Concert; wie gern würden sie danach greifen, wenn ihnen ein neues, jenen ebenbürtiges, gehaltvolles und glänzendes zugleich zugänglich wäre!“<sup>24</sup> Wenn dieses Konzert später kaum mehr beachtet wurde, so liegt es gewiss nicht zuletzt an der Zurückhaltung des Komponisten, die von da an bereits auf längere Zeit anstelle seiner ursprünglichen Publikationsfreude trat; die Zeit ging darüber hinweg.

Erstmals Ende des 20. Jahrhunderts hat das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken dieses Konzert ebenso wie das zweite Violinkonzert op. 57 und die beiden Symphonien op. 47 und op. 52 eingespielt.<sup>25</sup> Arnd Richter hat im Westdeutschen Rundfunk am 8. Mai 1998 eine Hörprobe gegeben; er sagte: „Wenn er auch nicht zu den Großen seiner Epoche gerechnet werden kann, so ist seine Musik doch von einer Qualität, die aufhorchen lässt. Wer sich heute, im Zeitalter einer inflationären Präsenz des bedeutenden sinfonischen Repertoires, für die Orchesterwerke von Louis Spohr, Niels Wilhelm Gade, Max Bruch oder Carl Maria von Weber begeistert, der sollte auch Eduard Franck kennen lernen... Werke die eine bemerkenswerte Eigenständigkeit haben und in manchen Bereichen eine ganz individuelle Sprache sprechen.“ Die Neue Musikzeitung spricht von einer ebenso sinfonisch wie brillant angelegten, überaus reizvollen Komposition, einem echten Gewinn für das Repertoire.<sup>26</sup> Und ein Kenner in Australien bemerkt zu op. 30 und op. 47: „Both works are truly superb examples of 19th century romantic music as personified by Mendelssohn, Schumann and Brahms. How Eduard Franck was overlooked is a total mystery. He is well up there for mastery of the orchestra, beauty of theme and technique.“<sup>27</sup>

Aufgetretene Spannungen veranlassten Franck, Köln 1859 zu verlassen; die Freundschaft mit Hiller, der sich kräftig bemühte, ihn in Köln zu halten, bestand aber fort.<sup>28</sup> Die Staatliche Musikhochschule Köln verfügt noch heute über Originale damals erschienener Noten.

Nachdem eine von Hiller unterstützte Bewerbung um die Nachfolge Schumanns in Düsseldorf gescheitert war, wagte Franck den Sprung an die neu gegründete Musikschule Bern, deren Leitung er übernahm. Geehrt mit dem Titel eines Professor honorarius der Universität und dem Dokortitel war er weitgehend verantwortlich für das Musikleben der Stadt und der Universität. Von da an besteht eine lebendige Verbindung und Zuneigung der Familie in die Schweiz. Sie führte den in Köln geborenen Sohn Richard auf seinem Weg zum angesehenen Komponisten zuerst nach Basel, die alte Bischofsstadt am Rhein, wo er mit der Heirat von Emilie Bernoulli in die seit dem frühen 17. Jahrhundert dort beheimatete Gelehrtenfamilie eintrat.

In einer regen Konzerttätigkeit trug Franck in Bern Werke der großen Meister, nicht so häufig eigene Werke vor. Als Meister der Interpretation bewährte er sich auch hier, und das weiterhin, bis gesundheitliche Hemmnisse Grenzen setzten, etwa Mitte der 70er Jahre. Über eine lange Periode hinweg fehlen Druckausgaben, Werke, deren Erscheinen erst um 1882

<sup>24</sup> 9. Jahrgang, Nr. 10 vom 9. März 1861, S. 78 f., zum Konzert im Gürzenich unter Ferdinand Hiller.

<sup>25</sup> Leitung Hans-Peter Frank, *Fermate/Audite* CD 20021 und 20034, mit Booklet-Texten von Joachim Draheim.

<sup>26</sup> Mátyás Kiss, *NMZ* 5/2002, S. 18.

<sup>27</sup> Amazon customer review, Paul Grainger, Hassall Grove, New South Wales, Australia.

<sup>28</sup> Korrespondenz im Historischen Archiv der Stadt Köln, teilweise abgedruckt bei Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers. Bd. I-III und V-VII. Köln 1958 ff.*

wieder einsetzt, dann aber in so reicher Fülle, dass man ihre Entstehung schon in die beiden Jahrzehnte zuvor einordnen muss. Einige große Werke hat der Sohn Richard nach 1893 posthum publiziert. Auch gibt es eine Reihe von ungedruckten Manuskripten, die solche Jahreszahlen angeben. Dazu gehören zahlreiche Klaviersonaten, von denen die Berner Schule, als Geschenk der Enkelin Tony Feuchte, einige besitzt. Gründe für diese Zurückhaltung mögen eine übersteigerte Selbstkritik, aber auch bedrückende Erlebnisse wie die Krankheit und der frühe Tod der Ehefrau im Jahr 1875 sein. Das kompositorische Lebenswerk ist im Ganzen wohl kontinuierlich entstanden.

Die Anfänge der Musikschule Bern finden sich zunächst in zwei Büchern dargestellt, die 1915 und 1958 erschienen sind.<sup>29</sup> Das Schaffen von Franck ist darin ausführlich dokumentiert.

1867 gewann Julius Stern Eduard Franck für sein Berliner Konservatorium. Für den Entschluss, die Bundeshauptstadt der jungen Eidgenossenschaft zu verlassen, mag Franck mehrere Gründe gehabt haben, vielleicht beengte materielle Bedingungen, aber auch Kritik, dass unter dem gefeierten Pianisten das für das Musikleben wichtige Orchester nicht stark genug gefördert worden sei. Aus heutiger Sicht ist festzustellen, dass die Schwierigkeit, den ersehnten Nachwuchs für das Orchester anzulocken, nach seinem Weggang fortbestand, und dass es über Jahre hin nicht gelang, für ihn einen Nachfolger zu finden.<sup>30</sup>

Die Stadt der Preußenkönige, bereits in der Vorahnung, Metropole des Deutschen Reiches zu werden, war die letzte der drei Stationen seines Schaffens: Köln, Bern, Berlin. Sie war nicht nur politisches Zentrum, sie war eine Stadt der Wissenschaften und der Künste, nicht zuletzt eine „Musikstadt“.<sup>31</sup> Schon 1851 hatte Franck dort das d-Moll-Konzert von Mozart im Königlichen Schauspielhaus aufgeführt. Nun hatte er die Chance, hier sein künstlerisches Lebenswerk zu vollenden, am Stern'schen Konservatorium 1867 bis 1878, an Breslauer's Konservatorium bis 1892. Hier schüttete er das Füllhorn zurückgehaltener Werke aus, keineswegs alle, aber es sind darunter ein Symphonie, zwei Sextette, ein Klavierquintett, ein Streichquartett, eine Sonate für Pianoforte und Violoncello, ein Duo für zwei Pianofortes, einige Klavierstücke und neun Klaviersonaten. Einen großen Teil ließ er dennoch ungedruckt: Eine Symphonie, ein Violinkonzert und einen großen Teil der Kammer- und Klaviermusik. Sein Sohn publizierte weitere Werke, eine Reihe wurde erst in neuester Zeit erfasst und harrt teilweise noch der Herausgabe. Insgesamt ist die Zahl der Werke mit etwa hundert nicht zu hoch angesetzt.

Zum Besten gehören die beiden Sextette op.41 und op.50, eine der nicht so häufig behandelten Gattungen. Hier stellt Hans Peter Krellmann die Frage, „warum diese Musik so ganz vergessen scheint“. Er erkennt deren eigenständigen musikalischen Kern und bejaht für die Sextette einen „Originalitätsanspruch, der hinter Brahms nicht zurückstehen muss.“ (auch wenn Brahms nie gänzlich auszuschließen sei)<sup>32</sup> Solche Vergleiche erscheinen des Öfteren,

<sup>29</sup> Hans Bloesch: Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915, Bern 1915; Werner Juker, Musikschule und Konservatorium für Musik in Bern 1858-1959, Bern 1958. Eine im Jahr 2008 erschienene Festschrift ist hier noch nicht ausgewertet.

<sup>30</sup> Jubiläums-Festprogramm 150 Jahre Konsi Bern, 2008.

<sup>31</sup> Adolf Weissmann: Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911, Berlin 1911.

<sup>32</sup> Neue Musikzeitung, Juli/August 2004.

und auch wenn sie Vorbehalte machen, sind sie doch durchweg mit dem Bekenntnis verbunden, dass es sich lohnt, die Musik zu bewahren und zu pflegen.

Den Standort des Künstlers zwischen den bedeutenden Richtungen der Musikentwicklung seiner Zeit zu bestimmen, ist nicht leicht. Dass er mit seinem ersten Violinkonzert in der Tonart, der Instrumentation und der Harmonik dem wenige Jahre zuvor verstorbenen Lehrer Mendelssohn folgte, entspricht dem Beispiel selbst der größten Meister, die ihre Zeit brauchten, sich voll und eigenständig zu entfalten. Auch Eduard Franck löste sich zunehmend von seinem Vorbild. Den Zeitgenossen war der Blick darauf verstellt, weil die wichtigsten Schöpfungen erst erschienen, als die Entwicklung schon weiter fortgeschritten war. Heute sieht man ihn nicht als Nachfolger, sondern als „Vermittler zwischen den Generationen der Hauptmeister“, als Vorläufer der Moderne<sup>33</sup> und manche Stimmen rücken ihn in die Nähe der ganz Großen, bezogen auf einzelne Werke oder Werkteile, wie der Schumann-Kenner Joachim Draheim, der meint, das Adagio der B-Dur-Symphonie op. 52, ein dicht gearbeitetes Tongemälde von großer melodischer Schönheit und harmonischem Reichtum, brauche den Vergleich mit Brahms oder Bruckner nicht zu scheuen.<sup>34</sup>

Haben auch Mendelssohn und Schumann bei manchem der Werke Pate gestanden, ging er doch harmonisch und in der Orchesterbehandlung „wie Raff, Reinecke und Bruch weit über die Vorbilder hinaus“, und manches nehme bereits Bruckner und Brahms vorweg. So sieht es Werner M. Grimmel im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, in dem er Eduard Franck einen Platz „neben den Gipsbüsten“ zuweist.<sup>35</sup>

Zu den Violinsonaten, von denen zwei aus der Kölner Zeit stammen, hat die jüngste Forschung aufgezeigt, dass sie in dem (relativen) Vakuum der Jahre zwischen 1830 und 1880 einen wichtigen Platz einnehmen, also in der Krise dieser Gattung nach Beethoven und Schubert, in der sonst keine Werke von Rang mehr entstanden sind, bevor die führenden Instrumentalkomponisten wieder Violinsonaten schrieben: Brahms, Dvořák, César Franck, Grieg, Saint-Saëns. Die Sonaten Francks „trugen eine mitunter frappierend moderne Physiognomie, die durch prägnante motivische und vor allem rhythmisch-metrische Arbeit entsteht und besonders in den beiden letzten Sonaten<sup>36</sup> zum Vorboden eines musikalischen Realismus wird, der sich den Topoi der Volks- und Kirchenmusik öffnet.“<sup>37</sup> Sie leisteten also einen Beitrag zur Überwindung dieser Krise Mitte des 19. Jahrhunderts. „Seit Mendelssohn und Schumann und vor Brahms und Dvořák hatte niemand etwas Wesentliches zur Gattung der Violinsonaten beigetragen. Eduard Franck schließt gerade mit seinen späten Sonaten eine Lücke, die zwischen 1850 und 1880 klafft. Diese geschlossen zu haben, das allein ist ein Verdienst.“<sup>38</sup>

Von einer „Renaissance“ der Musik Eduard Francks zu sprechen, wäre vorerst überspannt. Aber mit Recht wird man aufmerksam und überrascht vom Reichtum des Verborgenen, mehr

<sup>33</sup> Friedhelm Krummacher, Das Streichquartett, Band 2, Laaber 2003 = Handbuch der musikalischen Gattungen, S. 54, 55.

<sup>34</sup> Booklet zur CD Audite 20034: Violinkonzert op. 57 und Symphonie op. 52.

<sup>35</sup> FAZ Nr. 190 vom 17. August 2001.

<sup>36</sup> Op. von 1861 und op. 60.

<sup>37</sup> Wolfgang Rathert im Booklet zur SACD Audite 91553.

<sup>38</sup> Raliza Nikolov im Norddeutschen Rundfunk Kultur, Februar 2008.

als 100 Jahre nach seinem Tod. Mustergültige Einspielungen zur Orchester- und Kammermusik von Eduard und des Sohnes Richard Franck – noch fehlt völlig die Klaviermusik mit dem reichen Repertoire der gedruckten und ungedruckten Sonaten – schärfen den Blick für Vergessenes und Verborgenes.<sup>39</sup> Eine Pioniertat hat ein Kritiker die neuen Initiativen genannt.<sup>40</sup> Man verstehe nicht, dass die Zeit darüber einfach weggegangen sei. Und Tully Potter bemerkt: „What a beautiful disc, enshrining two superb sextets... I can hardly believe that we have not had the chance to hear this music before... The performances strike me as absolutely ideal.“<sup>41</sup>

Interpreten von internationalem Ansehen nehmen sich der Musik Francks an, unter ihnen die Geigerin Christiane Edinger, die in Europa, Amerika und Ostasien bekannt ist, der Dirigent Hans Peter Frank, ebenfalls international renommiert, desgleichen der in London lebende Dirigent und Schriftsteller Christopher Fifield, der sich auch mit Biographien über Max Bruch und Hans Richter einen Namen gemacht hat. In den Vereinigten Staaten wirkt neuerdings der Cellist und Dirigent Yehuda Hanani (University of Cincinnati), mit starkem Einsatz für die Kammermusik, ebenso der Pianist James Tocco, Künstlerischer Leiter des Great Lake Music Festivals in Michigan. Hanani, Künstlerischer Direktor von „Close Encounters With Music“ in Great Barrington, Massachusetts, arbeitet zusammen mit einem Kreis hervorragender Künstler, zu denen Tocco und Shmuel Ashkenasi gehören, einer der weltweit führenden Geiger in der Kammermusik.

Einzelne Musikverlage bemühen sich um Noten, so die Edition Silvertrust in den Vereinigten Staaten, die Werke der Kammermusik herausgibt.<sup>42</sup> Im Zeichen des Mendelssohn-Jubiläums plant der Mitteldeutsche Rundfunk eine Aufführung der Symphonie in B-Dur op. 52. Mendelssohn-Feiern in den Vereinigten Staaten<sup>43</sup> beziehen Kammermusik von Franck in ihre Programme ein, darunter das in Köln geschaffene Klaviertrio op. 22, zusammen mit Mendelssohns Trio in c-Moll.

Ein Vakuum würde sich auftun nach der Klassik, das erkannte man, gäbe es nicht den Brückenschlag nach vorne, zu den Klangwelten eines Wagner, Brahms oder Bruckner. Die Grenze zu ihnen hat Eduard Franck nicht überschritten. Das wollte er nicht, es widerspräche seiner ruhigen, gefestigten, ausgleichenden Natur, seinem Geist. Einen Raum aber, in dem nichts Wichtiges geschieht, gibt es nicht in der Geschichte, auch keinen Stillstand in der Geschichte der Musik. Die robusten Ströme zwischen damals und heute, zwischen ihm und uns, haben nicht vermocht, ihn vergessen zu lassen.

---

<sup>39</sup> Auf CD eingespielt sind bisher op. 6, 11, 19 (mehrfach), 23 (mehrfach), 30, 30, 41, 42, 45, 47, 49, 50, 52, 54, 55, 57, 58, 60 und die Violinsonate o. O. von 1861.

<sup>40</sup> Norbert Hornig in: FonoForum, Mai 2008.

<sup>41</sup> In The Strad, July 2004, zu den Sextetten op. 41 und 50.

<sup>42</sup> Desgleichen Musikverlag Herm (Henstedt-Ulzburg) und Merton Music (London).

<sup>43</sup> Initiiert von Yehuda Hanani.

## Paul Feuchte (Freiburg)

Richard Franck

Die deutsche Romantik hatte, als Richard Franck<sup>44</sup> am 3. Januar 1858 das Licht der Welt erblickte, die Zeit ihrer Blüte überschritten. Für seinen Vater Eduard Franck war sie Lebenselixier und Urquell künstlerischen Schaffens zumindest in jüngeren Jahren gewesen, und sie hielt ihn auch jetzt noch, während er an der Rheinischen Musikschule in Köln wirkte, in ihrem Bann. Neue Strömungen aber zogen herauf. Anton Bruckner kann man nach seinen Lebensdaten (1824-1896) noch der Generation Eduard Francks zurechnen, aber seine Symphonien und kirchenmusikalischen Werke weisen schon in eine neue Richtung. Wenig später, 1864, wurde Richard Strauß geboren, der noch im selben Jahrhundert den *Tannhäuser* in Bayreuth dirigierte und nach 1900 seine berühmtesten Opern schrieb: *Salome*, *Elektra*, *Rosenkavalier*.

Das Geburtsjahr Richard Francks war nicht gezeichnet durch ein markantes oder spektakuläres Ereignis politischen Ranges. Das kulminierende Ereignis der Epoche, die 48-er Revolution, lag zehn Jahre zurück. Sie war gescheitert, niedergeschlagen, sehr zum Leidwesen, zur Verbitterung weiter Kreise, die große Hoffnungen auf sie gesetzt hatten, Hoffnungen auf gewährleistete Menschen- und Bürgerrechte, auf Freiheit und Gleichheit, auf einen deutschen Nationalstaat. Das alles war in die Ferne gerückt, aber das Fanal der Revolution bewegte das Volk in seinen Ständen und gesellschaftlichen Schichten, auch in der Familie Franck, wenn auch nicht alle ihre Angehörigen in gleichem Maße wie Eduards Bruder Hermann, der in der Presse und im Streit um eine Verfassung immer wieder zu Wort kam. Bei Richard jedenfalls blieb das früh geweckte politische Interesse wirksam bis ins hohe Alter.

Städte mit starker kultureller Ausstrahlung, auch der Universitäten, gab es nicht wenige, unter ihnen Köln, die größte Stadt der preußischen Rheinprovinz, Sitz eines Erzbischofs, alte Handelsmetropole und Hansestadt, deren Geschichte auf eine römische Militärkolonie zurückgeht, und deren im 13. Jahrhundert ins Werk gesetzter Münsterbau jetzt, Mitte des 19. Jahrhunderts, vollendet wurde. In der Straße Eigelstein, wo die Francks wohnten, hatten die römischen Legionäre ihre Spuren schon hinterlassen, als sie nach Deutschlands Norden zogen, bis zur Varusschlacht.<sup>45</sup>

Das Musikleben blühte, und dafür steht besonders der Name Ferdinand Hiller (1811-1885), der als eine der repräsentativsten, universellsten musikalischen Persönlichkeiten seiner Zeit galt, wie er zuvor schon in Berlin, Paris, Leipzig, Dresden und Düsseldorf gewirkt hatte. Ihm war der Neuaufbau der Rheinischen Musikschule zu einem Konservatorium nach dem Leipziger Vorbild auf Vorschlag Mendelssohns anvertraut, und er selbst wie die von ihm

---

<sup>44</sup> Zur Literatur über die Personen sei hingewiesen auf die Fußnoten 1-4 und 10 zum Beitrag über Eduard Franck. Mit Werkverzeichnis auch: Paul Feuchte, Richard Franck (1858-1938), Komponist, Interpret und Lehrer, in: Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 1998/Band 5, herausgegeben von Georg Günther und Reiner Nägele, Stuttgart, Weimar, S. 163 ff.

<sup>45</sup> Eigelstein, vermutlich von lateinisch platea aquilina (Adlergasse); unter Napoleon, der 1804 triumphal durch die Eigelsteintorburg in Köln einzog: Rue de l'Aigle.

berufenen Lehrkräfte brachten es zu einer außergewöhnlichen Blüte.<sup>46</sup> Unter seiner Ägide entfaltete Eduard Franck, bereits hoch angesehen als Lehrer, Pianist und Komponist, eine reiche Tätigkeit mit glanzvollen Höhepunkten in freundschaftlicher Verbindung mit Hiller. Mit ihm zur gleichen Zeit war auch Carl Reinecke berufen worden, der nach einigen Jahren nach Leipzig wechselte.

Waren auch die Voraussetzungen, unter denen Richard Franck sich für den Beruf des Musikers entschied, sehr verschieden von denen, die sein Vater vorgefunden hatte, so kam diese Berufswahl wie selbstverständlich für den Spross eines Elternhauses, in dem nicht nur der Vater, sondern auch die Mutter, eine angesehene Pianistin, dieser Muse zugetan war. Die Tochter des Lehrers Johann Jacob Thiedemann aus dem damals dänischen Eckernförde, den die Sorge um eine moderne Pädagogik zu Initiativen für neue Formen des Unterrichts und entsprechende Schriften bewogen hatte, genoss das Wohlwollen des Königspaares und des Adels, als sie um 1846 nach Berlin kam zum Studium bei Wilhelm Taubert.<sup>47</sup>

Sein Weg führte Richard zunächst an die Wirkungsstätten seines Vaters in Köln, Bern und Berlin. Dort genoss er am humanistischen Wilhelms-Gymnasium eine strenge, zielstrebige Erziehung. Dem Studium der Musik wandte er sich 1878 bis 1880 in Leipzig zu, wo die konservative Richtung des Leiters Carl Reinecke bedeutenden Einfluss auf ihn gewann. Unter den Lehrern Jadassohn, Richter, Rust und Wenzel absolvierte er die für den Beruf wichtigen Fachbereiche, versäumte aber nicht, die Universität zu nutzen, wo ihn die Philosophie besonders anzog. Seine Liebe für die Aesthetik spielte auch später in seine bevorzugten Interessen hinein, worauf noch zurückzukommen ist. Mit der „Reinecke-Schule“ blieb Richard Franck für immer gerne verbunden. Wer darin eine Automatik: „einmal konservativ – immer konservativ“ erblickt, sollte bedenken, dass Reinecke selbst seinen musikalischen Horizont stetig erweiterte, dass er seinen Stil, wie Ludwig Finscher dargelegt hat, vor allem in der Kammermusik immer deutlicher zu einer ganz eigenständigen Verbindung der Formen zu einem „höchst reizvollen Spiel mit den Traditionen“ weiterentwickelt hat.<sup>48</sup> Ähnliches für Franck nachzuweisen, wäre eine vielleicht lohnende Anstrengung wert. Ansätze dazu sind gegeben.

In Leipzig gelang dem 22-jährigen bereits das erste seiner drei Klavierkonzerte in d-Moll, das er im Gewandhaus als Prüfungsaufgabe des Konservatoriums vorspielen durfte.

Die Schweiz hatte er schon in früher Jugend lieb gewonnen, und so ergriff er gerne die Chance, in Basel, wohin Reinecke ihn empfahl, an der Allgemeinen Musikschule Fuß zu fassen. Freundschaftliches Zusammenwirken und Musizieren verbanden ihn mit dem einflussreichen Komponisten Hans Huber, der die Schule auf eine beachtliche Höhe brachte. Dort trug sein Klaviertrio 1900 beim ersten Schweizerischen Tonkünstlerfest einen aufsehen-erregenden Erfolg davon, ein dichtes Klanggemälde, das nicht zuletzt dank der geglückten Verschmelzung und Balance der ungleichen Instrumente oder der wunderschönen Kantilenen

---

<sup>46</sup> Klaus Wolfgang Niemöller, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe (MGG), Personenteil 8, Sp. 1584.

<sup>47</sup> Über sie und die Familie Thiedemann: Andreas Feuchte, „Du Kön'gin sonder Hermelin“, Die Pianistin Tony Thiedemann, in: VivaVoce, Frau und Musik, Heft 62, Winter 2002, S. 2.

<sup>48</sup> Finscher in: MGG, Personenteil 13, Sp. 1515; daselbst auch Katrin Seidel.

des Celloparts gepriesen wird als eine hochwertige Bereicherung des Repertoires.<sup>49</sup> Die in dieser ersten schöpferischen Phase geschaffene Overture op. 21 *Wellen des Meeres und der Liebe*, in Luzern 1895 erstmals unter Willem Mengelberg aufgeführt, wurde überall in Deutschland und der Schweiz mit großer Freude aufgenommen. Das in modernem Kolorit gehaltene Werk gewinnt hauptsächlich durch den schwungvollen, begeisterten Zug, der es von Anfang an durchweht und alles Akademische fernhält. Die Erfindung wird in der Allgemeinen Schweizer Zeitung<sup>50</sup> als eigen und von klarer Einfachheit, die Einführung der Instrumente bedeutend und wirkungsvoll, der Bau als organisch spießend empfunden. Ein anderes Blatt würdigte sie als einen knotenlos sich fortbewegenden Faden, wie ihn die Parzen nur selten einem Menschenkinde spinnen, sie enthalte Gedanke und schwungvolles Leben.<sup>51</sup>

Basel war die Heimat von Emilie Bernoulli, die aus der berühmten Gelehrtenfamilie stammte, und die Richard Franck zur Frau nahm. Die Landschaft der Schweiz und ihre Kultur zogen die Francks immer wieder an, und Richard wurde ein begeisterter Bergsteiger und Reiter. Eine fröhliche Walzerfolge „Luzern“ (op. 39) erinnert an seine Aufenthalte am Vierwaldstätter See; sie preist das internationale Flair der paradiesischen Stadt mit jeweils einer Nation zugeordneten Tänzen: Deutsche, Amerikaner, Schweizer, Engländer, Franzosen, Italiener.

Um 1900 nahm Franck eine neue Position in Kassel ein, als Königlich Preussischer Musikdirektor und Dirigent des Lehrer-Gesangvereins, die er bis 1910 beibehielt. In den beiden Dekaden um die Jahrhundertwende wurde er als Komponist äußerst produktiv, und hier fehlt kaum eine Gattung, der er sich nicht schöpferisch zugewandt hätte. Die erfolgreichsten Stücke der Kammermusik und der Orchestermusik fallen in diese Zeit.

Überall erkennt man in den Werken Francks einen an klassischen Mustern gebildeten, damals „gemäßigt modern“ empfundenen Stil, den Romantikern verbunden. Anmut und Harmonie, feiner Klangreiz und vornehme Melodik erkennt die Kritik ihm zu. Schon die ersten Publikationen für Klavier hatten ihm Sympathie und Anerkennung gewonnen, wobei nicht unerwähnt blieb, dass sie einen vorzüglichen Spieler verlangten. Vor ungewöhnlichen Formen schreckte er nicht zurück: Er schuf ein zweisätziges Violinkonzert (op. 43), für dessen Sonderstellung als eigenwillige Struktur nur ein Pendant aus der Feder von Siegfried Wagner bekannt ist, und ein „Klavierquartett in einem Satz“ (op. 41), ein „mini-masterpiece“<sup>52</sup>.

Nicht, dass Franck sich der „Moderne“ gegenüber verschlossen gezeigt hätte, im Gegenteil: Für die Periode nach dem I. Weltkrieg ist daran nicht nur ein lebhaftes Interesse bekundet, sondern besonders für Grieg und Regersche Harmonik ein intensives Studium nachzuweisen. Ähnlich wie bei Reger erkennt man bei ihm Facetten, die auf den epochalen Umbruch hindeuten.<sup>53</sup> Und ein „Muss“ ist er darum für den, der musikalische Nebenwege erforschen will.<sup>54</sup> Aber seine Wurzeln reichen tief in die Romantik hinein, vermittelt durch seinen Vater.

<sup>49</sup> G. Günther in: Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 2003, Band 10, S. 288 f. (audite CD 97.487).

<sup>50</sup> Vom 30. Januar 1895.

<sup>51</sup> Schweizerische Musikzeitung vom 15. und 28. Februar 1895.

<sup>52</sup> Bob McQuiston, Classical Lost and Found, [www.CLOFO.com](http://www.CLOFO.com), Newsletter 17. November 2007.

<sup>53</sup> Claudia Stahl im Booklet zu op. 14, 35, 52, audite SACD 92.515.

<sup>54</sup> musicweb-international zu den Klavierquartetten, audite SACD 92.522.

Dieser, als Musiker mit Felix Mendelssohn Bartholdy, mit Robert Schumann und dem Engländer William Sterndale Bennett befreundet, war schon in Breslau ein Vorkämpfer der musikalischen Romantik gewesen, eine Spur, die er zeitlebens weiter verfolgte, indem er nicht im Stil von Wagner, Liszt oder Brahms schrieb, sondern eigenständig „aus sich selbst“, aus einem Gemüt, das sich im Genuss der Klassiker gebildet hatte.

Über der Welt der Oper strahlte der einsame Stern Richard Wagners, und Johannes Brahms schuf große Werke symphonischer Vielfalt mit Faszination auf die Gesellschaft. In die Zeit der richtungweisenden Kämpfe um die Zukunft der Musik trat Franck zwangsläufig ein. Das vermeintliche Vakuum in der Entwicklung der Musik nach dem Abschied der Genies war gewiss beendet. Gleichgültig, ob man die Strömungen dieser Zeit schon als Epoche eigener Prägung, als „Moderne“ wertet (Carl Dahlhaus) oder ob man sie rückwärtsbezogen dem 19. Jahrhundert zuschreibt („Spätromantik“), sie bilden ein Spannungsfeld, in dem jeder junge Musiker seinen Weg suchen musste. Es ist zugleich das Spannungsfeld im Streit zwischen Traditionalisten und „Neudeutschen“ um eine „absolute Musik“. Diese Spannung spiegelt sich in Versuchen, Richard Franck in ein System der Musikgeschichte einzuordnen. Der Musikschriftsteller und Dirigent Christopher Fifield, der mit der Württembergischen Philharmonie einen Teil der Orchesterwerke Francks eingespielt hat, weist dessen Musik beiden Lagern zu, dem der absoluten Musik, dies unter Berufung auf die in der Familie und im Studium begründete Treue zur Romantik, der Programm-Musik dagegen gestützt auf orchestrale Klangfarben und andere Assoziationen zu zeitgenössischen Werken, sowie auf Werktitel, die vom Komponisten stammen und ein „Thema“ ansprechen.<sup>55</sup>

Der seit dem späteren 18. Jahrhundert schwelende Streit um die Programm-Musik hatte sich zum „musikpolitischen Parteienkampf“<sup>56</sup> zwischen „Neudeutschen“ und Traditionalisten verdichtet, der sich um den Begriff des Geistigen in der Musik bewegte. Das, was hier gesagt werden kann, soll ohne Rücksicht auf den heutigen Stand der wissenschaftlichen Diskussion nur dazu dienen, den Standort Francks wenigstens anzudeuten.

Eine zentrale Figur in diesem Streit war Richard Wagner, der als Protagonist der Programm-Musik gilt. Das liegt nahe; denn eine Oper ohne Programm, ein Thema, kann man sich nicht vorstellen, sei es ein geschichtliches Ereignis, ein Mythos oder eine freie Erfindung oder Gesellschaftskritik. Der Kenner einer Oper weiß, zu welcher Handlung ein bestimmtes musikalisches „Motiv“ gehört. Aber weiß das auch bereits der Komponist? Ist er nicht frei in der Wahl der Motive, und wann stellt er überhaupt die Verbindung her von Text und Melodie, die dem Hörer später selbstverständlich wird? Auch darin ist er frei, und er trägt mit seiner Entscheidung bei zur Gefühlslage, die beim Erklingen seiner Melodie im Hörer erwacht. Diese „Wirkung“ mag man ästhetisch als unerheblich ansehen. Dass Musik mit der Handlung (einer Oper) im Kunstgenuss zeitweise verschmelzen kann, möchte ich nicht ausschließen, aber nur, solange der Genuss unabhängig bleibt vom gesprochenen Wort; denn dieses fordert eine gleichzeitige eigene Leistung des an Begriffe gebundenen Verstandes. Dass es aber möglich sei, die Welt der Gedanken von der Welt der Töne im schöpferischen oder aufnehmenden Menschen hermetisch abzuschließen, ist nicht zu beweisen. Es ist letzten

<sup>55</sup> Conductor's note im Booklet zur Sterling CD CDS-1078-2, Stockholm 2008.

<sup>56</sup> Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, Kassel u.a. 1994, S. 128ff.



Endes wohl unergründlich, auf welche Weise ein musikalischer Gedanke entsteht, und ob vielleicht im Einzelfall die Poesie – neben vielen anderen Einflüssen – dazu beigetragen hat.

Wenn es zuträfe, wie behauptet wird, dass Wagner die Vision der großen Oper moralisch-ästhetisch lebhaft abgelehnt, sie aber als Mittel zum Studium der Massenwirkung akzeptiert habe,<sup>57</sup> so wäre jeder Schritt in Richtung auf ein solches „Kunstwerk der Zukunft“ ein Akt der Selbstverleugnung um des äußeren Effektes willen. Sicher hat er die suggestive Wirkung auf die Massen nicht nur gekannt, sondern auch gewollt eingeplant, ohne freilich verantwortlich zu sein für das, was ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod mit dieser Suggestion geschah, als eines der Instrumente, mit denen ein ganzes Volk in den Rausch grenzenloser nationaler Machtentfaltung versetzt wurde. Schon zu Beginn des „Dritten Reiches“ ahnte Carl von Ossietzky: „Eine Welt geriet in Wahn durch seine Töne.“<sup>58</sup>

Bei Wagner kulminierte der nicht auf die Oper begrenzte Streit, weil dieser ein besonders enges Verhältnis zu beiden, zu den sprachlichen wie zu den musikalischen Elementen der Oper hatte. In einem Komponisten kann eben auch ein Dichter des Wortes stecken. Soll er ihn unterdrücken? Wagner begnügte sich nicht, den Stoff eines vorgegebenen Librettos in Töne umzusetzen, er gestaltete ihn selbst. Daher ging es Wagner nicht nur um das Wort, um die sprachliche Form, sondern darum, was geformt werden sollte, den Gehalt. Seine in der Literatur bekannte Auseinandersetzung mit Hermann Franck über den Stoff des *Lohengrin* ist der beste Beweis dafür, dass und wie er gewillt war, die Tragik des Stoffes eigenständig zur tragenden Säule der Oper zu machen und sie selbst zu bestimmen.<sup>59</sup> Immerhin nahm Wagner die Einwände Hermann Francks so ernst, dass er erwog, das Ende der Oper anders zu gestalten.

Richard Franck, den nicht nur Philosophie – vornehmlich Ästhetik – interessierte, sondern der sich die Politik, die Naturwissenschaften wie die Astronomie angelegen sein ließ (dazu angeregt durch den musikliebenden Onkel Hermann Karl Vogel, tätig an der Berliner Sternwarte und am astrophysikalischen Institut in Potsdam), hat sich über das ästhetische Verhältnis der Musik zu ihrer Umwelt zeitlebens Gedanken gemacht, aber wenig davon zu Papier gebracht. Er sagte mir einmal, es falle ihm schwer, zu einem Musikstück den passenden Titel zu finden, während andere bereits den Titel haben, bevor sie anfangen zu komponieren. Das war gewiss nicht ohne Ironie gesagt. Es könnte ein Bekenntnis zur absoluten Musik gewesen sein, zumindest zeigt es, dass ihm die Musik wichtiger war als der werbende Titel und der von ihm erwartete Effekt.

Am 29. November 1898 hielt er in Basel einen Vortrag zum Thema „Text und Musik“,<sup>60</sup> in dem er einige Gedanken festhalten hat. Er nennt die Musik eine Sprache, die an und für sich verstanden werden muss und verstanden werden kann, und er definiert Musik und Text als zwei ganz verschiedene Begriffe, die direkt nichts miteinander zu schaffen haben. „Ich kann

<sup>57</sup> Richard Benz, in: Propyläen Weltgeschichte, Achter Band, 1. Halbband, Das neunzehnte Jahrhundert, Frankfurt am Main 1976, S. 230.

<sup>58</sup> Nach Martin Geck, Richard Wagner, in: MGG, Personenteil 17, Sp. 347. Geck nennt Wagner für den Nationalsozialismus einen Stichwortgeber.

<sup>59</sup> Zur Auseinandersetzung siehe Andreas Feuchte, Hermann Franck (1802-1855), Persönlichkeit zwischen Philosophie, Politik und Kunst im Vormärz, Frankfurt a.M. u.a., 1998, S. 246-252.

<sup>60</sup> Manuskript im Besitz des Verfassers.

also den Text und dessen Poesie während der Vorstellung nicht genießen. Dass ich ihn vorher lesen und genießen kann, ist keine Frage. Dagegen muss die Frage, wie man sich zu Wagner, dem Dichter verhält, ganz getrennt entschieden werden.“ (Nur) wenn die Musik in ihr volles Recht tritt, als Alleinherrscherin dasteht, und sich unbehindert, naturgemäß entwickeln kann, dann haben wir, so sagt er, ein voll befriedigendes Kunstwerk.

Sehr deutlich orientiert Franck sein Thema an Wagner, wobei er sich gegen den Vorwurf verwahrt, blind zu sein vor der Größe dieses Mannes, als ob ihm nicht auch sein Genie, seine riesige Arbeitskraft imponiere, dass er nicht vieles aus seinen Werken voll und ganz würdige und genieße. Dann der entscheidende Schluss: „Dagegen seine Opern als Ideale von Kunstwerken anerkennen kann ich nicht, weil ich seine Prinzipien als Irrtümer ansehe.“

Gleichwohl verschmähte Franck es nicht, sich im Einzelfall um passende Titel und sogar Texte zu kümmern, aber längst nicht alle Gelegenheiten schöpfte er aus. Einige Beispiele weisen in die Antike. Die Dichter Geibel, Heine und Hamel tragen zu Liedern bei: Ein großes Werk für vierstimmigen gemischten Chor mit Orchesterbegleitung vertont Theodor Körners „Worte der Liebe“.<sup>61</sup> Weitere Drei Lieder für Männerchor, mit Werken von Paul Dietz und Geibel 1805 erschienen, verdanken ihr Entstehen der Tätigkeit als Chorleiter.

Auf der Titelsuche findet er einige romantische Perlen für die Klavierstücke. Die „Träumereien“ op. 18 sind poetisch ausgebreitet als „Nocturne“, „Reigen“, „Im Mondschein“ und „Dämmerung“, die Orientalischen Skizzen, op. 48, anschaulich als „Die Odaliske“, „Zug der Derwische“ und „Abend in der Moschee“. Die Waldphantasien für Klavier, op. 38, begnügen sich dagegen mit den Satzbezeichnungen und Ordnungszahlen.

Gedankenschwer sind die Mottos, die Franck seiner dreiteiligen Fantasie für Pianoforte op. 28 beigegeben hat. Die Goetheworte können, wie Anke Bronner im Booklet zur CD<sup>62</sup> erläutert, als Stimmungsbarometer jeder Fantasie gelten, so für die erste:

Wer half mir wider der Tyrannen Übermuth?  
 Wer rettet vom Tode mich, von Slaverei?  
 Hast du nicht alles selbst vollendet  
 Heilig glühend Herz?

Dem entspricht das Allegro molto con fuoco in c-Moll, in dem A. Bronner das lodernde Feuer der Gerechtigkeit aufflammen sieht, kontrastiert durch die dolce-Melodie des Nebengedankens, abschließend mit dem Sieg von Gerechtigkeit und Freiheit. Es ist der einzige Fall, in dem Franck sich entschlossen hat, diesen Weg der Kombination von Poesie und Musik, wenn auch nur in Zitaten, zu gehen.

Im 19. Jahrhundert schlug die Stunde der Virtuosen, und Richard Franck ließ sich gerne unter sie einreihen. Hervorragende Technik, Gedächtnis, Ausdauer und Kraft bewährten sich in der Ausführung Beethovenscher und Chopinscher Klaviersonaten. Als Konzertpianist wurde Richard Franck eine erstaunliche Technik im weitesten und höchsten Sinne nachgesagt, was Fingerfertigkeit, Elastizität des Anschlags, Betonung und Interpretation des musikalischen Ideengehalts angeht. Gelobt wurde seine Kunst, auf dem Klavier zu singen, weich und zart,

<sup>61</sup> Op. 27, 1898 in Berlin erschienen.

<sup>62</sup> Op. 28 eingespielt auf Audite SACD 92.522 mit Bernhard Fograscher, Klavier.

warm und lebensvoll. Er ist ein Interpret, der das Ganze ins Auge fasst, großzügig schildert, den Hauptgedanken plastisch heraustreten lässt und der innerlich mitempfindet, was seine Hände ausführen. Überall folgte man den Spuren reifer Erfassung. So und ähnlich äußerten sich zeitgenössische Kritiker.<sup>63</sup>

Seine Vorliebe für das Klavier strahlte auch auf den Komponisten aus. Nicht nur, dass sich unter den Instrumentalkonzerten drei Klavierkonzerte finden, in der Kammermusik schrieb er kein Streichquartett, wohl aber zwei Klavierquartette, von denen das erste als „feingestimmter Abklang der edelsten Romantik“ charakterisiert wurde.<sup>64</sup> Aus den späteren Jahren dürfte die für ein Streichquartett geschriebene „Spanische Serenade“ stammen, die um 1926 in die aus Manuskripten erstellte Sammlung Polyphoner Tonbilder aufgenommen wurde.

Anders als sein Vater, der in der Produktion von Klaviersonaten fast unerschöpflich war, sodass viele bis heute noch ungedruckt geblieben sind, schrieb er nur ein Werk dieser Gattung, dafür aber um so mehr Stücke in freierer Form, so gut wie alle Möglichkeiten ausschöpfend, zu vier Händen und zu zwei Händen: Fantasien, Tanzweisen, Impromptus, Menuette, eine Mazurka, Chaconne, Ballade, Fugen, „Träumereien“, Polyphone Tonbilder, und anderes mehr.<sup>65</sup> Das Klavier setzte er auch für Violin- und Cellosonaten ein.

Schon lange hatten gesundheitliche Probleme dem Künstler das öffentliche Auftreten erschwert. Er entschloss sich, die anspruchsvolle Tätigkeit in Kassel aufzugeben und in das klimatisch günstigere Heidelberg umzusiedeln, dessen romantische Tradition und Atmosphäre ihn bezauberten. Dort konnte er am Konservatorium lehren und Klavierabende für einen kleineren Kreis veranstalten. An Vortragsabenden bot er eine reiche Auslese aus der Klavierliteratur, die sich von Bach über Beethovens Sonatenwerke, Chopin, Schumann und Liszt bis zu den Komponisten der Gegenwart erstreckte. Unter seinen zwischen größeren Pausen entstandenen Werken gibt es einige Fugen und ein Vorspiel zu einem romantischen Schauspiel.

Der Krieg brach 1914 jäh in seine harmonische Lebensführung ein. Seine Folgen zwangen ihm eine bescheidene Lebensführung auf. Freude und Entspannung wurden ihm aber zuteil im Kreis der Familie, im Schwimmsport und auf ausgedehnten Spaziergängen. Kinder und Enkel hörten ihn gerne am Flügel. Für das Gespräch über Philosophie, Geschichte und Politik fand er ebenbürtige Partner. Wenige Tage vor seinem Tod am 22. Januar 1938 war es ihm noch vergönnt, sein Klavierquartett op. 33 von Radio Beromünster gesendet zu hören.

Werfen wir über die Zeiten hinweg einen Blick auf die Rezeption der Werke, so ist zunächst zu fragen, wie der Komponist selbst sie eingeschätzt und was er zu ihrer Verbreitung unternommen hat. Ungedruckte Werke hat Richard Franck, verglichen mit dem Vater, wenige hinterlassen. Es gibt keine Periode hoher Produktivität, in der er versäumt hätte, die Ergebnisse dem Publikum zu präsentieren.

---

<sup>63</sup> Casseler Allgemeine Zeitung vom 23. Oktober 1904; Casseler Tageblatt zum Ersten Beethovenabend, Oktober 1904.

<sup>64</sup> Otto Dorn in: Die Musik, 4. Jahrgang 1904/05, Heft 18.

<sup>65</sup> Werkverzeichnis u.a. in MGG, Personenteil 6, Familienartikel Franck.

Immerhin blieben zwei Klavierkonzerte und eine Symphonie weithin unbekannt. Das erste, dem Studienabschluss vorgelagerte und vielleicht darauf zielende Klavierkonzert von 1880, dessen wohlklingendes und gut formiertes Adagio in den „Signalen für die musikalische Welt“<sup>66</sup> gelobt wird, könnte als Erstlingswerk nicht genügend eigenständig erschienen sein. So meinte jedenfalls der Rezensent der „Neuen Zeitschrift für Musik“, die Grenze des Erlaubten bei Entlehnung fremder Gedanken sei überschritten;<sup>67</sup> ähnlich auch Gunther Fleischer in einer unveröffentlichten Stellungnahme, der aber auch einige Besonderheiten entdeckt, nämlich die Liebe des Komponisten zu chromatischen Figuren und zu Elementen eines virtuosen Stils, die er später weiterentwickelt. Ebenso ist das Concert Nr. 2 für Piano-forte und Orchester A-Dur Manuskript geblieben, und dieses Schicksal teilt mit ihm die Symphonie D-Dur, bei der ungewiss ist, ob Franck von ihr befriedigt war. Das traditionell gearbeitete Werk, dessen Hauptthema im Kopfsatz Schumanns Rheinischer Symphonie nachgebildet scheint, erhielt weder eine Opus-Zahl, noch wird es in seinen Erinnerungen erwähnt, die allerdings Vollständigkeit nicht anstreben – und als Finale (4. Satz) verweist das Manuskript auf das Finale der Suite op. 30, die um die gleiche Zeit gedruckt wurde. Schließlich wurde auch das Violinkonzert op. 43 nur in Teilen gedruckt. Vielleicht war er in diesen Fällen noch auf der Suche nach ausgereifteren Gestaltungen.

Solche Beispiele belegen, dass dem robust sicheren Aufstreben des Künstlers durchaus auch die Bereitschaft zur Selbstkritik und zur Mäßigung seines Temperaments beigelegt war. Mittelmäßiges findet sich darum in seinen Publikationen kaum, und überall ist auch ein sorgsam gepflegtes handwerkliches Können spürbar, das heute als meisterhaft anerkannt ist wie damals.

Die Zeit bewusst betriebener Publizität reichte von etwa 1880 bis zum Ersten Weltkrieg. Es war vor allem die Zeit erfolgreichen Wirkens in Basel und Kassel. Dieses war nicht regional beschränkt, die Orte der mit großem Beifall bedachten Aufführungen erstrecken sich auf zahlreiche Zentren des Konzertlebens in Deutschland, Österreich und der Schweiz. In Bibliotheken Europas ebenso wie in den USA findet man Notendrucke von Richard Franck, die in jener Zeit erworben wurden. Eine von ihm erstellte Liste der Notenverkäufe ab 1912 enthält neben Adressen in den meisten Ländern Europas auch solche in Nord- und Südamerika und in Australien.

Nachher wurde es ruhig um den Komponisten, aber erstmals in den 30er Jahren kam es zu Aufführungen von Kammermusik im Rundfunk in Deutschland und der Schweiz, dem neuen Medium, das alsbald auch in den Dienst der Musikkultur gestellt wurde. In hohem Alter konnte er sich einer vom Basler Trio mit feinem Verständnis dargebotenen Aufführung seines Klaviertrios op. 20 im Rundfunk erfreuen, über das die heimatliche Presse als „Werk voll schöner und lebensfähiger Einfälle“ berichtete.<sup>68</sup> Solches und die Aufführung von Kammermusik bei geselligen Veranstaltungen bewirkte vor allem die Tochter Tony Feuchte, die 1966 starb. Kam es bis dahin zu einer größeren Breitenwirkung nicht, so brachte danach die wachsende Bereitschaft zur Besinnung auf weniger bekannte Komponisten in den letzten

<sup>66</sup> 38. Jahrgang, Nr. 39, Juni 1880.

<sup>67</sup> 76. Band, Nr. 28 vom 2. Juli 1880, S. 297.

<sup>68</sup> Heidelberger Neueste Nachrichten vom 19. März 1934.

Jahrzehnten nun größere Chancen, in Vergessenheit geratene Werke wieder zur Geltung zu bringen und neu zu bewerten.

In der Kammermusik sind stattliche Interpretationen auf CD entstanden. Sie erstrecken sich auf die Gattung der Klavierquartette, Klaviertrios, Sonaten für Violine und Klavier, Violoncello und Klavier und einzelne Klavierwerke. Dagegen ist der größte Teil der Klaviermusik, die alle seine Schaffensperioden durchzieht, noch nicht auf Tonträger festgehalten. Die bei „audite“ erschienene Reihe mit Werken von Eduard und Richard Franck wird bei Fachleuten und Musikfreunden überaus positiv aufgenommen, schätzt man sie doch als Bereicherung des in einem Automatismus ständiger Wiederholung altbekannter Werke befangenen Repertoires, dem gegenüber sie auf inhaltliche Erneuerung setzt.<sup>69</sup> Sie erscheint in der Kritik sogar als „discographische Pioniertat“.<sup>70</sup>

Da, wo man ein Werk als in der Nachfolge eines anderen – seien es Brahms, Grieg oder Reinecke – stehend erkennt, wird sein Wert dennoch nicht angezweifelt. So beurteilt Joachim Draheim die Cellosonate op. 36 als wertvolle Ergänzung des Repertoires. Er übernimmt Passagen aus der Literatur, die das leidenschaftlich durchgeführte Allegro ein tiefempfundenes Werk nennen, „und überall bemerkt man eine selbständige Natur“.<sup>71</sup>

Hohes Lob spendet den Violinsonaten und den „Drei Stücken für Flöte oder Violine“ (op. 52) Hans Christian von Dadelsen, der den Werken eine Außenseiterstellung zuspricht: „... ihren klassischen und teils eher hoch- als spätromantischen Geist mag man unter dem historischen Aspekt ‚konservativ‘ nennen, aber sie haben dabei eine sprachlich-gestische Intensität, die den harmonisch-experimentelleren Spätromantikern eher fremd ist.“<sup>72</sup>

Während die Klaviermusik noch der Verbreitung durch die modernen Medien harrt, sind in die neueste Rezeption jetzt einige Orchesterwerke einbezogen. Christopher Fifield hat im Rahmen seiner internationalen Aktivitäten die Initiative zur Aufführung von sechs Orchesterwerken durch die *Württembergische Philharmonie Reutlingen* unter seiner Leitung ergriffen. Sie erfasst in einer CD der schwedischen Produzentin „Sterling“ die Concert-Ouverture „Wellen des Meeres und der Liebe“, eine Symphonische Fantasie, das Liebesidyll „Amor und Psyche“, eine Suite und zwei Serenaden.<sup>73</sup> Damit bringt sie, wie erste Kritiken es sehen, einen Querschnitt in fein geschliffenen, reich ausgestatteten Aufführungen.<sup>74</sup> Die Kritik verkennt nicht mögliche Assoziationen mit Strömungen und Werken der Zeitgenossen. Aber solche Affinitäten werden nicht verselbständigt zu einem Versuch, den Charakter der franckschen Musik darin einseitig zu bestimmen. Deren Eigenes, Weiterführendes wird anerkannt. Man entdeckt zwar kantige Strukturen in der Symphonischen Fantasie als Zugeständnis an Schumann, würdigt aber zugleich die chromatische Kühnheit und Lust zum Experiment, die diese Schöpfung als Francks Werk prägt. Man begegnet in Francks Suite Grieg und Brahms, erkennt aber die hier eingebrachte Besonderheit chromatischer und

<sup>69</sup> Gerhard Anders in: Das Orchester 10/2000, S. 91.

<sup>70</sup> Norbert Hornig in: FonoForum, Mai 2008.

<sup>71</sup> Zitat im Booklet zu op. 36, zurückverweisend auf Hugo Schlemüller in: Die Musik, 3. Jahrgang, 1903/04).

<sup>72</sup> v. Dadelsen in: Klassik heute, 30. Dezember 2004.

<sup>73</sup> Op. 21, 31, 40, 30, 24 und 25 (Sterling CDS-1078-2).

<sup>74</sup> Rob Barnett in [www.musicweb-international.com](http://www.musicweb-international.com), Januar 2009.

kontrapunktischer Effekte, die gerade diesen Komponisten ausweisen. Man sieht Einflüsse von Brahms auch beim Liebesidyll, bejaht aber da eine melodisch aufs äußerste verfeinerte Sensibilität, als Markenzeichen Francks.<sup>75</sup>

Allenthalben begegnen uns Schätze, deren Reichtum noch lange nicht erschöpft ist.

---

<sup>75</sup> Bob McQuiston, Classical Lost and Found, [www.CLOFO.com](http://www.CLOFO.com), Newsletter, 15. April 2009.

### Klaus Pietschmann (Mainz)

#### Das Musikalieninventar der Kölner Hardenrathkapelle von 1615\*

Um 1466 ließ der Kölner Bürger Johann Hardenrath an der Südseite der Stiftskirche St. Maria im Kapitol eine unabhängige Kapelle anbauen und versah diese neben einer aufwendigen Ausstattung mit einer täglichen Mess- und Andachtsstiftung. Da diese Gottesdienste eine angemessene musikalische Gestaltung erfahren sollten, wurde auch ein Sängerkorps eingerichtet, bestehend aus ungefähr acht Sängern, je zur Hälfte Erwachsene und Knaben. Zu deren Unterbringung wurde eigens ein Singmeisterhäuschen in unmittelbarer Nähe der Kapelle errichtet. Trotz weitgehender Zerstörung im Zweiten Weltkrieg wurden mit der Kirche St. Maria im Kapitol auch die Hardenrathkapelle und das Singmeisterhäuschen wieder aufgebaut. Unwiederbringlich zerstört und nur durch Photographien dokumentiert ist dagegen die bemerkenswerte Ausstattung der Kirche, die auch ein Wandgemälde mit Musizierenden aufwies, vermutlich eine direkte Anspielung an die gestiftete Sängerkapelle und das Orgelspiel als zentrale Bestandteile der täglichen Gottesdienste. Die Hardenrathkapelle erlangte als musikalische Institution ein phasenweise offenbar bemerkenswertes Niveau und hatte ausgesprochen lange Bestand: Endgültig stellte sie ihre Tätigkeit erst im Jahre 1804, nach dem Einmarsch der Franzosen, im Zuge der Säkularisierung ein.<sup>76</sup>

Über das musikalische Repertoire der Kapelle im 16. und frühen 17. Jahrhundert gibt ein Inventar Aufschluß, das sich im Kapellarchiv erhalten hat, das sich heute im Kölner Diözesanarchiv befindet. Bemerkenswert ist insbesondere die verzeichnete Handschrift „in pergamento missae 4. vocum ex antiquis autorib[us] quarum prima missa Joanne muton“,<sup>77</sup> die sich als Hinweis auf eine um 1500 voll ausgeprägte Pflege kunstvoller Mehrstimmigkeit in der Hardenrathkapelle interpretieren läßt. Zwar waren die Messen des 1522 verstorbenen französischen Hofkapellmeisters Jean Mouton auch im späteren 16. Jahrhundert noch weit verbreitet, jedoch deutet der auffällige Beschreibstoff Pergament auf eine frühere Entstehung. Möglicherweise steht die Handschrift in einem Zusammenhang mit den engen Beziehungen zu den Habsburgern, über die Johann (III) Hardenrath verfügte: 1515 wurde er Stallmeister des nachmaligen Karl V., im Folgejahr erfolgte seine Aufnahme in die familia Kaiser Maximilians. Vor diesem Hintergrund nahm er umfangreiche Ergänzungen der Kapellausstattung vor, so dass sich der Gedanke aufdrängt, er könne sich auch an der Musikpflege des Kaiserhofs orientiert und in der gerade auch für ihre kunstvollen Pergament-Musikhandschriften bekannten Schreibwerkstatt von Petrus Alamire ein Chorbuch in Auftrag

---

\* Es handelt sich um einen geringfügig veränderten Teilabdruck des Beitrags vom selben Autor *Musikalische Institutionalisierung im Köln des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Beispiel der Hardenrath-Kapelle*, in: ders. (Hg.), *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*. Tagungsbericht Köln, September 2005 (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. 172). Kassel 2008, S. 233-258. In dieser Veröffentlichung fehlt die Wiedergabe des Musikalieninventars, weshalb ein entsprechend ergänzter Neuabdruck im gegebenen Rahmen sinnvoll erschien.

<sup>76</sup> Klaus Wolfgang Niemöller, *Kirchenmusik und reichsstädtische Musikpflege im Köln des 18. Jahrhunderts*, Köln 1960 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 39), S. 185.

<sup>77</sup> AEK St. Maria im Kapitol, A II, 539. Das Dokument ist im Anhang vollständig wiedergegeben.

gegeben haben, wie es für andere habsburgische Höflinge bezeugt ist.<sup>78</sup> So oder so dürfte die fragliche Handschrift mit einiger Sicherheit den hohen, an internationalen Standards orientierten Anspruch der Hardenrath-Kapelle um 1500 widerspiegeln, der sich auch in einer Erwähnung in der Koelhoff'schen Chronik niederschlägt, die ansonsten keine musikalischen Institutionen in der Stadt erwähnt.<sup>79</sup>

Darüber hinaus dokumentiert das Inventar insbesondere die umfängliche Pflege komponierter Mehrstimmigkeit für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der der größte Teil der in dem erwähnten Inventar aufgelisteten Musikalien angeschafft worden sein dürfte. Bei zumindest zwei der aufgeführten Bücher handelte es sich eindeutig um Drucke: Gleich zu Beginn figuriert Lassos 1577 in Paris erschienener Messdruck *Missae variis concentibus ornatae* [...] *cum cantico beatae Mariae octo modis variato* (Nr. 1), der aufgrund seiner Kombination von Mess- und Magnificatkompositionen für die Kapellpraxis besonders geeignet gewesen sein dürfte. Hinter den als *Salve regina* bezeichneten, in Antwerpen gedruckten Kompositionen von Andreas Pevernage (Nr. 10) dürften sich die 1604 postum bei Phalèse erschienenen *Laudes vespertinae B. Mariae virginis* verbergen, eine Sammlung von 14 marianischen Antiphonen und Sakramenthymnen, die für die abendlichen Gottesdienste der Antwerpener *Broederschap van Onse Lieve Vrouwe* bestimmt gewesen sein dürfte.<sup>80</sup> Darüber hinaus könnte es sich auch bei dem Band mit „missae 4. et 5. vocibus in folio authore Christophoro morale“ (Nr. 2) um einen Druck gehandelt haben, nämlich den 1544 bei Dorico in Rom erschienenen und im Folgejahr von Moderne in Lyon nachgedruckten *Missarum liber secundus*, der im Gegensatz zum *liber primus* tatsächlich nur vier- und fünfstimmige Messen enthält. Ebenso lässt die Formulierung „Sacrarum Cantionum sive motetorum 5. vocum Thomae Cricquillonis, Clementis, et aliorum antiquorum“ (Nr. 13) an einen Motettendruck denken, wobei im Grunde nur die 1554 bei Scotto in Venedig erschienenen *Motetti del Laberinto, a quatro voci libro secondo. Sacrarum cantionum sive motetorum, Thome Cricquillonis: Clementis non Papae, aliorumque praestantissimorum auctorum* (RISM 1554<sup>14</sup>) in Frage kommen, auch wenn deren Stimmenzahl nicht mit der Angabe im Inventar übereinstimmt. Schließlich könnte es sich auch bei dem Folioband mit dem Requiem von Jacobus Clemens non Papa (Nr. 8) um den um 1570 in Löwen erschienenen Druck gehandelt haben.

Darüber hinaus umfasste das Kapellarchiv acht Manuskripte, die zumindest teilweise von den Singmeistern eigens für die Kapelle kompiliert worden sein dürften, wie entsprechende

<sup>78</sup> So erwarb etwa Maximilians *argentier* Ulrich Pfintzing, ein Nürnberger Patrizier, um 1513 die Pergamenthandschrift A-Wn Mus. 15497 mit Messen bei Alamire. *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, hrsg. von Herbert Kellman, Ghent/Amsterdam 1999, S. 156ff. Zu Hardenraths Beziehungen zu den Habsburgern Susanne Ruf, Stiff und Welt – St. Maria im Kapitol zu Köln und die Stiftungen der Familie Hardenrath, in: *Frauen – Kloster – Kunst. Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, hrsg. von Jeffrey F. Hamburger u.a., Turnhout 2007, S. 237–246 und S. 445–447; Wolfgang Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Köln 1994 (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums 11), S. 336.

<sup>79</sup> Wolfgang Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Köln 1994 (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums 11), S. 339f.

<sup>80</sup> Zu Funktion und Charakter des Drucks Frits Noske, *John Bull's Dutch Carol*, in: *Music and Letters* 4 (1963), S. 326–333.



Zahlungen vermuten lassen, die sich wiederholt in den Abrechnungen finden.<sup>81</sup> Im Einzelnen handelte es sich um einen als „liber antiquus“ bezeichneten Folioband (Nr. 5), einen weiteren „liber antiquus et laceratus“ ohne Formatangabe, zwei möglicherweise ungebundene und teilweise beschädigte Konvolute wiederum im Folioformat (Nr. 4 und 6) sowie zwei wohl aus Einzellagen bestehende Einheiten ohne Formatangabe, aber vermutlich in handlicherer Größe (Nr. 7 und 9), ähnlich wie die vier quartformatigen Stimmbücher mit marianischen Gesängen und der Messe von Josquin Baston (Nr. 12). Damit zeichnet sich ab, dass die zu Beginn des 17. Jahrhunderts bereits alten Musikmanuskripte tendenziell eher großformatig waren und entsprechend stärker auf Repräsentation abgezielt haben dürften, während man beim jüngeren Material diesen Aspekt zugunsten der bequemerer Handhabung vernachlässigte – hierin ließe sich ein weiteres Indiz dafür sehen, dass die Kapelle im frühen 16. Jahrhundert ihre große Zeit hatte.

Die Angaben zu dem Inhalt der Bände erlauben ferner eine immerhin allgemeine Charakterisierung des Repertoires der Hardenrathkapelle und seiner liturgischen Ausrichtung. Mit Mouton, Morales, Crequillon, Clemens non Papa und Lasso sind zentrale, europaweit verbreitete Persönlichkeiten mit ihren Werken vertreten. Diese breit gestreute, internationale Repertoirevielfalt, in die sich auch noch Pevernage einigermaßen einfügt, obwohl er vor allem für seine Chansons bekannt war, zeugt von einem immer noch beachtlichen Niveau, über das die Kapelle in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verfügt haben muss. Auffällig erscheint der handschriftliche Stimmbuchsatz Nr. 12 mit der (auch anderweitig nicht überlieferten) Messe von Josquin Baston, von dem vermutlich auch die ebenfalls enthaltenen „cantiones de Domina“ stammen. Da Baston, dessen Biographie weitgehend im Dunkeln liegt, offensichtlich über Kontakte nach Düsseldorf verfügte, wo 1561 einige seiner Motetten gedruckt wurden,<sup>82</sup> ließe sich spekulieren, dass es sich bei den Stimmbüchern um ein Geschenk des Komponisten an einen Angehörigen der Hardenrathfamilie gehandelt haben könnte und sein Name entsprechend prominent verzeichnet war, weshalb der Verfasser des Inventars, Peter Neustat, ihn übernahm.

Aufschlussreich ist überdies der Zusatz zu Nr. 6 des Inventars „scripta per Witginum Niperium [gemeint Nigerum?] orga[nistam] anno 1566“. Bei diesem handelte es sich um Witgen Schwartz, der am Dom seit 1528 als Sänger und Organist, seit 1565 dann als Kapellmeister nachweisbar ist und im November 1566 verstarb.<sup>83</sup> Die fragliche Handschrift wurde von Witgen demnach in seinem Todesjahr angefertigt, wobei sich freilich nicht sagen läßt, ob sie direkt für die Hardenrath-Kapelle entstand oder erst später dorthin gelangte. In jedem Fall

---

<sup>81</sup> So erhielt Meister Antonius im Jahr 1552 einen Taler, um „ein Musicboich zu schreiben“. Seinem Nachfolger Johann Steinwegh wurden im selben Jahr für ein „musics mißboich 2 ½ dal. und für die einbindungh“ ausgezahlt, 1557 dann „für ein musick mißboich 2 1/2 alb“ und die Bindung ein Taler. Der letzte derartige Eintrag betrifft wiederum Steinwegh: Ihm wurden 1560 „geschenckt 6 alb des er drey handtschriften geschriben“, bei denen es sich jedoch nicht um Musikalien gehandelt haben muss. AEK 513.

<sup>82</sup> Albert Dunning, Art. *Baston, Josquin*, in: Grove Music Online, hrsg. von Laura Macy (besucht am 3.8.2006).

<sup>83</sup> Christian Thomas Leitmeir, *Musikpflege am Kölner Dom und dem erzbischöflichen Hof im 15. und 16. Jahrhundert*, in: Klaus Pietschmann (Hg.), *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*. Tagungsbericht Köln, September 2005 (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. 172). Kassel 2008, S. 259–310.

zeugt sie von der (wenig überraschenden) Vernetzung der Hardenrath-Kapelle mit der gleichzeitig aufblühenden, in ihren Dimensionen vergleichbaren Sängerschaft am Dom.

Die Aufstellung der Bücher folgte entsprechend ihrem Inhalt: Zunächst das Repertoire für die täglichen Messen, das sich in jeweils drei Bände mit mehrstimmigen Messordinarien (Nr. 1–3) und mehrstimmigen Propriumsgesängen (Nr. 5–7) sowie offenbar ein Motettenkonvolut (Nr. 4, „ex sacris diversis“) und ein Requiem (Nr. 8) aufgliederte, gefolgt von den Kompositionen für die Salve-Andachten, die zumindest zwei Bände (Nr. 9–10) umfaßten. Die drei letzten Einheiten (Nr. 11–13) schließlich sind funktional nicht eindeutig zuzuweisen, was sich in ihrer hinteren Aufstellung niederschlägt. Aufschlussreich sind insbesondere die drei Bände mit Propriumsgesängen, die Introitus, Gradualia, Prosae (d.h. Sequenzen) und Comuniones enthielten und nahe legen, daß die tägliche gesungene Messe in der Hardenrathkapelle sowie wohl auch am Dom (wenn die Tatsache, dass einer der Bände vom Domkapellmeister Witgen geschrieben wurde, diesen Rückschluß erlaubt) zumindest gelegentlich in weiten Teilen figuraliter ausgeführt wurde, eine Praxis, die ausgehend von der kaiserlichen Hofkapelle seit dem späten 15. Jahrhundert vor allem im Reich weite Verbreitung gefunden hatte.<sup>84</sup> Wiederum wären die engen Verbindungen von Johann (III) Hardenrath zum Hof Maximilians die plausibelste Erklärung für die Einführung dieser anspruchsvollen Praxis liturgischer Mehrstimmigkeit.<sup>85</sup> Bei den drei unter Nr. 7 verzeichneten Introitus handelte es sich um diejenigen zu den drei Hauptfesten der Kapelle, dem Kirchweihfest Transfiguratio („de transfiguratione“) sowie den Patrozinien des Salvators („de nomine Iesu“) und der Jungfrau Maria („de Domina“).

Die Einträge 14-16 schließlich betreffen drei Chorbücher, die mit dem Nachlass von Jacob Chimarraeus frühestens im Jahre 1612 in das Kapellarchiv gelangten<sup>86</sup> und insofern keine direkten Zeugnisse für das Repertoire der Hardenrathkapelle darstellen (auch wenn ihre spätere Nutzung in Köln durchaus möglich erscheint). Zwei der drei Handschriften, die dem Umfeld der kaiserlichen Hofkapelle in Prag zuzuordnen sind, befinden sich nach wie vor im Kölner Diözesanarchiv, wohingegen alle anderen im Inventar aufgeführten Musikalien als verloren gelten müssen.

<sup>84</sup> Vgl. beispielsweise Martin Picker, *The Habsburg Courts, 1477–1530*, in: *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, hrsg. von Iain Fenlon (Man and music 2), S. 216–242 (hier: S. 235); sowie Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1380–1500*, Oxford 1993.

<sup>85</sup> Einzuwenden wäre freilich, dass mehrstimmige Gradualien am kaiserlichen Hof zumindest im frühen 16. Jahrhundert nicht üblich waren, sofern die in Isaacs und Senfls *Choralis Constantinus* vertonten Messteile diesen Schluss zulassen. Das Fehlen von mehrstimmigen Offertorien wiederum entsprach den Usancen bei Hof. Vgl. Reinhard Strohm, Art. *Isaac, Henricus*, in: Grove Music Online, hrsg. von Laura Macy (besucht am 3.8.2006).

<sup>86</sup> Klaus Wolfgang Niemöller, *Jacob Chimarraeus. Ein Kölner Musiker am Habsburger Hof Rudolfs II. in Prag*, in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn*, hrsg. von dems. u. H. Loos, Bonn 1994, S. 359–374, hier: S. 369f.

Inventarium Librorum ad Cappella S. Salvatoris in Capitolio spectantium [1615]  
 (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, St. Maria im Kapitol, 539)

---

1. Primo Missae 4.5.6. vocum  
 et una 8. vocum nec non  
 magnificat 4 vocum in  
 octo tonos. authore Orlando  
 di Lasso in folio Impressum  
 Lutetiae

---

2 Item missae 4. et 5. vocib.s  
 in folio authore Christophoro  
 morale

---

3. Item in pargameno missae  
 4. vocum ex antiquis autorib.s  
 quarum prima missa Joanne  
 muton

---

4. Item in folio scripta et  
 Lacerata 4. vocum ex  
 sacris diversis

---

5. Item in scriptis aliquas  
 Introit. et prosae liber  
 antiqu.s 4. vocum in folio

---

6. Item in folio scripta per  
 Wiginum (?) Niperium (?)  
 orga.

anno 1566 Introiti, gra-  
 dualia, prose, Comuniones  
 4. vocum

---

7. Item tres Introit., quorum  
 primo de transfiguratione,  
 alter de nomine Iesu, Terti.  
 de Domina 4. vocum

---

8. Item missa pro Defunctis  
 4. vocum Clementis non papae  
 in folio

---

9. Item aliquot Salve Regina  
 4. 5. vocum scripta ex.  
 diversis authorib.

---

[2. Spalte] 10. Item 4.5.6.  
 vocum in quarto  
 salve regina, authore Andrea  
 peuernage Impressam antwerp.

---

11. Item liber antiqu. et lacerat.  
 in quo sunt diversa scripta

---

12. Item 4. libri in quarto, in  
 quo  
 sunt scriptae Cantiones de  
 Domina et una missa 4. vocum  
 authore Josquin Baston

---

13. Item Sacrarum Cantionum  
 sive motetorum 5. vocum  
 Thomae Crequillionis,  
 Clementis, et aliorum  
 antiquorum

---

14. Item tres Libri in Magno  
 folio, in primo, missae 7.6.  
 5.4. et 3. Vocum authore  
 Carolo Luyton, Ex parte  
 R.di Domini Iacobi Cym-  
 mareij, E. Vivis sublatis  
 sui executores, Cappella'  
 Salvatoris assignarunt

---

15. Secundus Liber habet, 4.  
 missas, 6. Vocum, authore  
 Stephano felis.

---

16. Tertius Liber, jabet unam  
 missam, 8. vocum, super  
 Exultate deo nostro, authore  
 Iacobo Regnart.

---

Anno domini 1615 Die 14  
 Ianuarij scripta per me  
 Petrum Neustat, pro tempore  
 M. Cappellae Sancti Salvatoris

---

[Hand C, jed. ähnlich Hand A]  
 Item missa in Magno folio  
 Authore Philippo de Monte  
 et Orlando 4 et 5 vocum  
 ex parte Domini Iacobi  
 Chymmarei



*Inuentarium librorum ad  
Cappella S. Saluatoris in  
Capitolo Spectantium*

1. Primo Missæ 4. s. 6. Vocum  
et una 8. Vocum, nec non  
magnificat 4 Vocum in  
8.º Tonos. authore Orlando  
di Lasso in folio Impressum  
Lutetic
2. Item missæ 4. et 5. Vocum  
in folio authore Christophoro  
morale
- Item in Pergameno missæ
3. 4. Vocum. ex antiquis authoribz  
quarum prima missæ Joanne  
mutor.
4. Item in folio scripta et  
Lacerata 4. Vocum ex  
sacris diuersis
5. Item in scriptis aliqñat  
Introitu et prose, liber  
antiquus 4. Vocum in folio
6. Item in folio scripta per  
Vincium Liberium organ.  
anno 1567. Introitu, gra-  
dualia, prose, Communiones,  
4. Vocum
7. Item tres Introitu, quorum  
primus de Transfiguratione,  
alter de nomine Iesu, Tertius  
de Domina 4. Vocum
8. Item missæ pro Defunctis  
4. Vocum Clementis non fase  
in 1611
9. Item aliqñat Saluæ Regina  
4. s. Vocum scripta ex  
diuersis authoribz

10. Item 4. s. 6. Vocum in quarto  
Saluæ regina, authore Andrea  
Heuernage Impressum antwerpi
  11. Item liber aliquot et laceratuz  
in quo sunt diuersa scripta
  12. Item 4. libri in quarto, in quo  
sunt scripte Cantiones de  
Domina et una missæ 4. Vocum  
authore Josquin Baston
  13. Item Sacramentum Cantionum  
siue Motetorum 5. Vocum  
Thome Cyceque Monis, Clementis,  
et aliorum antiquorum
  14. Item tres Libri in Magno  
folio, in primo, missæ 7. 6.  
5. 4. et 3. Vocum authore  
Cayolo Luyton, Ex parte  
D.º Domini Jacobi Gym 2  
marey, F. Denis subditi,  
sui Executores, Cappella  
Saluatoris assignarunt.
  15. Secundus Liber habet 4.  
missas, 6. Vocum, authore  
Stephano Felis.
  16. Tertius Liber, habet unam  
missam, 8. Vocum super  
Exultate deo nostro, authore  
Iacobo Deguar 4.
- Anno Domini 1615 Die 14.  
Iannarij scripta per me  
Petrum Neustad, pro tempore  
M. Cappella Sancti Saluatoris
- Item missæ in Magno folio  
Authore Thyspau de hante.  
et Orlando 4 et 5. Vocum  
ex parte Domini Jacobi Gymnare

Historisches Archiv des Erzbistums Köln, St. Maria im Kapitol, A II, 539

### **Claudia Valder-Knechtges (Köln)**

Schimmernde Sterne in dunklem Nebel –

die deutsche Erstaufführung der *Katja Kabanowa* 1922 in Köln

mit einem Exkurs über die Kölner Zeit des jungen William Steinberg<sup>87</sup>

#### I. Klemperer in Köln<sup>88</sup>

Noch 1917 hatte die *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* bemängelt, die Kölner Oper leiste auf dem Gebiet des zeitgenössischen Musiktheaters „so gut wie gar nichts“. Doch dann übernahm Köln eine Vorreiterrolle in der Pflege der neuen Musik. Während andernorts die Öffnung hin zur musikalischen Moderne eher im Konzertleben als im Musiktheater vor sich ging, waren es in Köln in den „goldenen zwanziger Jahren“ die Opernkapellmeister, die den Anschluss an die zeitgenössische Musik fanden. Die experimentierfreudigen Dirigenten, zuerst Otto Klemperer (1885-1973) und dann Eugen Szenkar (1891-1977), machten bis 1933 mit einer Reihe bemerkenswerter Aufführungen von sich und von Köln reden. Seien es Klemperers Uraufführungen: Korngolds *Die tote Stadt* (1920), Zemlinskys *Der Zwerg* (1922) oder Franz Schrekers *Irrelohe* (1924) und bedeutende Erstaufführungen: Strauss' *Ariadne, Die Frau ohne Schatten, Josephslegende*, Pfitzners *Palestrina*, Schrekers *Die Gezeichneten* und *Der Schatzgräber*, Braunfels' *Die Vögel*, Strawinskys *Petruschka*, Mussorgskis *Boris Godunow* sowie Janáčeks *Jenůfa* und *Katja Kabanowa*; seien es unter Szenkar die berühmt-berühmte Weltpremiere von Bela Bartóks Pantomime *Der wunderbare Mandarin* (1926), die mitsamt der sofortigen Absetzung des Werkes als einer der größten Theaterskandale überhaupt in die Musikgeschichte einging, oder Debussys *Pelléas und Mélisande* (in deutscher Übersetzung), Prokofjews *Die Liebe zu den drei Orangen* und Křenek's *Jonny spielt auf*.

1917 kam Otto Klemperer als musikalischer Leiter an die Kölner Oper. Als Feuerkopf bekannt, wenn nicht hier und da als „linker Agitator“ verschrien, zählte er schon zur ersten Garnitur Deutschlands. Mitten im 1. Weltkrieg also verschlug es ihn in eine Provinzstadt am westlichen Rand des Deutschen Reiches, die noch dazu vom katholischen Zentrum dominiert war – da waren Konflikte vorprogrammiert. Doch Klemperers künstlerischer Rang behauptete sich. Zwar empfand er die Kölner Zeit als „Galeerenjahre“: „Von 1909 bis 1924, in Prag, Hamburg, Straßburg und Köln, habe ich unter dem Schmutz des Repertoiretheaters gelitten. Es wurden viele, zu viele Opern gespielt, und es wurde gar nicht oder schlecht geprobt, und das allgemeine Niveau war miserabel. Nicht alle Aufführungen natürlich. Einige Abende im Jahr, bei einer neuen Oper, gab man sich große Mühe und erreichte dann auch was. Aber am nächsten Tag dann wieder eine andere Oper, ganz schlecht“, doch war ihm das „großartige“ Orchester ein Trost, und immerhin resümierte er noch Jahrzehnte später: „Das Niveau der

<sup>87</sup> Eine Kurzfassung dieses Textes erschien im Programmheft der Oper Köln, Spielzeit 2007/08. Herzlicher Dank gebührt Dr. Jakob Knaus, Leoš Janáček-Gesellschaft, Uetikon am See, der die Recherchen zu dem Beitrag außerordentlich engagiert und großzügig unterstützt hat.

<sup>88</sup> Die Darstellung der Kölner Operngeschichte nach Valder-Knechtges, Claudia: Provinztheater im Umbruch, in: Schwandt, Christoph (Hrsg.), *Oper in Köln. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. in Zusammenarbeit m. Freunde der Kölner Oper e.V., Berlin 2007; siehe auch Hiller, Carl Horst: *Vom Quatermarkt zum Offenbachplatz. 400 Jahre Musiktheater in Köln*, Köln 1986

Kölner Oper war nicht hoch. Doch wenn man es mit dem Niveau der meisten deutschen Theater heutzutage vergleicht, war es sehr gut“.

Dem konservativen Intendanten Fritz Rémond, mit dem er in Fragen der Spielplangestaltung oft genug uneins war, und der ihn mit einem altmodischen Inszenierungsstil zusätzlich plagte, bot Klemperer Widerstand genug, um bald die Opern, die er zu dirigieren wünschte, selbst auswählen und auf Ausstattung und Regie Einfluss nehmen zu können. Auch setzte er Opernhauskonzerte durch, mit denen er das von dem städtischen Kapellmeister Hermann Abendroth (1883-1956) gestaltete Kölner Konzertleben um einen progressiven Akzent im Geiste der jungen Weimarer Republik bereicherte; er spielte in den Konzerten viel Mahler und stellte regelmäßig Werke Schönbergs vor. Auch im Rahmen der 1921 gegründeten *Gesellschaft für Neue Musik* setzte er sich für die Moderne engagiert ein.

Der Titel „Oberster musikalischer Leiter“, den er 1919 erhielt, um ihn gegenüber dem koordinierten 1. Kapellmeister Hans Hermann Wetzler (1870-1943) hervorzuheben, spiegelt die Anerkennung seiner Arbeit ebenso wieder wie im Jahre 1922 die Verleihung der Amtsbezeichnung „Generalmusikdirektor“. Letztere beendete eine Kontroverse mit Hermann Abendroth, bei der es vordergründig um die Besetzung einer Orchesterstelle ging, tatsächlich aber um die künstlerische Gleichberechtigung in Bezug auf das Orchester. Die beiden Dirigenten, die ansonsten in friedlicher Koexistenz das Kölner Musikleben prägten, landeten beim Oberbürgermeister. „Wenn der Vorschlag des Herrn Klemperer angenommen wird, dann ist ja meine Stellung gleich null, und ich trete zurück“, meinte Abendroth. „Na, das wollen Sie doch sicher nicht, dass Herr Abendroth zurücktritt“, meinte Adenauer listig, zu Klemperer gewandt. „Natürlich nicht“ murmelte dieser, erfuhr aber im Anschluss an das Gespräch von Adenauer, von seiner Ernennung zum Generalmusikdirektor. Der spöttische Ehren-Titel „Klempéreur de l' opéra“ zu einer Karikatur des *Kölner Stadt-Anzeigers* belegt, dass Klemperer als Musikerpersönlichkeit mit höchstem Anspruch gesehen und anerkannt wurde.

Klemperers politische und künstlerische Einstellung hinderte selbst den Oberbürgermeister Konrad Adenauer nicht daran, ihm Wertschätzung zu bekunden. Als Klemperer Köln 1924 wieder verließ, auf eigene Initiative, letztlich aber doch unfreiwillig und zähneknirschend, schrieb Adenauer: „Ich bedaure außerordentlich [...] Ihren Fortgang von Köln. Wie Sie mir selbst mündlich erklärt haben, war es, als Sie die Lösung Ihres Vertrages mit uns erbat, Ihr fester Entschluss, nach Berlin zu gehen [...] Ein Versuch, Sie zu halten [...] erschien aussichtslos [...] Als sich dann gegen alle Erwartungen später Ihre Abmachungen mit Berlin als nicht erfüllbar herausstellten, waren die Verhandlungen wegen Ihres Ersatzes schon ziemlich weit fortgeschritten [...] Eine Möglichkeit, Ihre überaus schätzenswerte Kraft jetzt der Kölner Oper zu erhalten, sehe ich zu meinem größten Bedauern nicht. Ich möchte aber nicht verfehlen, Ihnen zu sagen, dass das, was Ihnen über gegen Sie erhobene Anschuldigungen [zugetragen worden ist], auf Unwahrheit beruht, dass die gesamte Kommission sich einig ist in der außerordentlich hohen Einschätzung Ihrer künstlerischen Kraft. Ich möchte bei Ihrem Weggehen von Köln [...] Ihnen von Herzen danken für alles das, was Sie während der 7 Jahre ihrer hiesigen Tätigkeit uns geschenkt haben. Sie dürfen versichert sein, dass Ihr Wirken, Ihre künstlerische Eigenart und Ihre außerordentlichen Leistungen bei uns unvergessen bleiben werden.“

Sein letzter, stürmisch umjubelter Auftritt im Opernhauskonzert am 14. Juni 1924 mit einem Beethoven-Programm und dem Solisten Artur Schnabel unterstrich eindrucksvoll, wie hoch er geschätzt wurde. Sein knappes Fazit späterer Jahre – „Köln gefiel mir nicht besonders“ – bleibt aber verständlich, denn was ihn heute als einen der wichtigsten Neuerer unter den Dirigenten der Weimarer Republik ausweist und die Annalen der Kölner Oper ziert, sein an Ur- und Erstaufführungen reicher Spielplan, konnte ihn zur damaligen Zeit nicht befriedigen. Seine Bemühungen um zeitgemäßes Musiktheater, um moderne Akzente im Opernleben, dem harten Berufsalltag abgetrotzt, in zahllosen Querelen mit dem Intendanten durchgesetzt, verpufften letztlich im rückständigen kulturellen Klima der Stadt. Erst spätere Publikums-Generationen haben die von ihm vorgestellten Werke wirklich anerkannt.

## II. Klemperer und Janáček

Unter den zeitgenössischen Komponisten waren vor allem Strawinsky und Janáček für Klemperer von Bedeutung. Umgekehrt war er für Janáček der erste und eifrigste Vorkämpfer außerhalb der Tschechoslowakei, wo der Komponist trotz der durchschlagenden Erfolge im Heimatland nur sehr langsam bekannt wurde. Klemperer hat zwar kein großes Aufhebens davon gemacht, dass er mehr als irgendein anderer dazu beigetragen hat, Janáčeks Opern zu dessen Lebzeiten in Deutschland bekannt zu machen<sup>89</sup>. Er war sich der Bedeutung seines Einsatzes für Janáček aber durchaus bewusst, wenn er z. B. in einem Brief im Jahre 1926 schreibt: „Ich telegraphierte heute an die Edition wegen der amerikanischen Erstaufführung von Janaceks Militärsinfonie [...] Sie wissen voraussichtlich, dass ich nächstes Jahr wieder nach New York gehe [...] Ich würde mich sehr freuen, wenn gerade ich (der Janacek als Opernkomponist in Deutschland einführt) seine Sinfonie den Amerikanern bringen könnte“<sup>90</sup>.

Am Anfang dieses Engagements für Janáček stand seine Kölner Premiere der *Jenůfa* am 16. November 1918. Er spielte die 1916 in Wien uraufgeführte überarbeitete Fassung des 1904 zuerst aufgeführten Werkes. Klemperer erinnerte sich 1973, wie es dazu kam: „In meinem zweiten Kölner Jahr schickte mir die Universal-Edition eine Partitur von Janaceks *Jenůfa*. Sie gefiel mir außerordentlich gut, ich empfahl sie dem Intendanten, und es wurde beschlossen, die Oper anzunehmen“<sup>91</sup>. Auch betonte er, dass diese erste deutsche Aufführung ein großer Erfolg gewesen sei!

Dies wird bestätigt durch immerhin zehn Folge-Aufführungen, und die gute Resonanz der *Jenůfa* beim Kölner Publikum spiegelte sich auch vier Jahre später wieder, als die Presse von der Kölner *Katja* zu berichten hatte und man allenthalben Reminiszenzen an die „mit großem Erfolge hier zur Uraufführung gelangte *Jenůfa* (*Rheinische Zeitung*) lesen konnte: „Janacek ist der Komponist der hier mit gutem Erfolg gegebenen Oper *Jenůfa*“ (Karl Wolff, *Kölner Tageblatt*); „Wir kennen diesen hervorragendsten lebenden tschechischen Komponisten [...] durch seine bedeutsame Oper *Jenůfa*.“ (Heinrich Lemacher, *Rheinische Volkswacht*); „Leos

<sup>89</sup> Peter Heyworth, Gespräche mit Klemperer, 1973/dt. Frankfurt/M. 1974, S. 12

<sup>90</sup> Brief an die Universal Edition vom 14.12.1926, zitiert nach Leoš Janáček. Briefe an die Universal Edition, hrsg. und kommentiert von Ernst Hilmar, Tutzing 1988

<sup>91</sup> Peter Heyworth, Gespräche mit Klemperer, 1973/dt. Frankfurt/M. 1974, S. 75

Janacek hat mit seiner *Jenufa* 1918 in Köln einen außerordentlichen Erfolg erzielt.“ (F. Jöhlinger, *Berliner Börsen-Zeitung*); „In *Katja Kabanowa* hat der Komponist der vor vier Jahren höchst erfolgreich hier aus der Taufe gehobenen *Jenufa* unserer städtischen Bühne ein zweites Opernwerk zur deutschen Uraufführung überlassen.“ (Paul Hiller, *Allgemeine Musikzeitung*)

Peter Heyworth dagegen beschreibt das Geschehen in seinem Standardwerk *Otto Klemperer, Dirigent der Republik*<sup>92</sup> mit gänzlich anderer Tendenz, wobei er sich freilich auf ausgewählte Negativbeispiele und aus dem Zusammenhang gerissene Presse-Zitate stützt: „Ein ungünstigerer Zeitpunkt für die erste Aufführung der Oper in Deutschland hätte sich kaum finden lassen. Im Verlauf des Zusammenbruchs der Habsburger Monarchie befreiten sich die Tschechen von der österreichischen Herrschaft. Bei einer Probe zur *Jenufa* weigerte sich der Kölner Opernchor, an der Aufführung eines Werkes mitzuwirken, dessen Komponist Tscheche war, ein Mann also, „dessen Landsleute deutsche Auen verwüsten und deutsche Frauen schänden.“ Die *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* griff den Protest auf, und ihr chauvinistischer Herausgeber, Gerhard Tischer, fragte, ob es angebracht sei, dass das Kölner Opernhaus sich zur tschechischen Kultur bekennt zu einem Zeitpunkt, da „unsere Stammesbrüder in Österreich unter der frechen Anmaßung kulturloser Slawen zu leiden haben.“

Der ungewohnte musikalische Stil der Oper war eine weitere Schwierigkeit für deutsche Ohren. Auf der Suche nach „Einflüssen“ kamen die Rezensenten auf so entfernte Komponisten wie Mascagni (ist *Cavalleria rusticana* nicht schließlich auch ein dörfliches Melodrama im Stil des Verismo? Oder Debussy (stützt der sich nicht auch mit dem gesungenen Wort auf das gesprochene?), ja sogar Schönberg. Im *Kölner Tageblatt* behauptete Karl Wolff, das „Rohe“ der Musik beweiße, dass die Böhmen zwar ein musikantisches, aber kein künstlerisches Volk seien. Trotz solch absurder Urteile setzte sich die ursprüngliche Kraft des Werkes durch. Das Haus war nicht voll besetzt, und nach den beiden ersten Akten war der Beifall mäßig. Aber beim letzten Akt fing das Publikum Feuer, und am Schluss war der Erfolg gesichert. Klemperer schrieb beglückt über die Oper an Busoni und war von nun an ein Vorkämpfer für Janáčeks Musik, die bisher außerhalb der Tschechoslowakei noch kaum gewürdigt worden war.“

1920 und 1921 richtete Klemperer mehrere Anfragen an die Universal Edition, um die Aufführungsrechte für *Die Ausflüge des Herrn Broucek* zu erhalten, doch war das Werk noch nicht übersetzt und konnte daher auch nicht in Köln aufgeführt werden<sup>93</sup>.

Nach der Kölner *Katja Kabanowa* setzte er, mittlerweile Operndirektor in Wiesbaden, seine Bemühungen fort, indem er z.B. 1924 mit dem Verlag wegen einer *Füchslein*-Premiere verhandelte, zu der es aber nicht kam. Dagegen gelang es ihm, als Erster nach der Prager Uraufführung (26.6.1926) die *Sinfonietta* zu bringen, noch 1926 im Wiesbadener Theater und im März 1927 in New York.

<sup>92</sup> Heyworth, Peter: *Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1885-1933*, dt. Berlin 1988, S. 156/157

<sup>93</sup> Heyworth ebd. S 195



Der Respekt, den er dem Komponisten zollte, lässt sich an einem Brief ablesen, den er im Vorfeld dieser Aufführung an ihn richtete. Er schrieb, ohne ihn persönlich zu kennen, in großer Bescheidenheit:

„Hochverehrter Herr Janacek!

Ich erlaube mir Ihnen heute ein Telegramm wegen Ihrer Militärsinfonie zu schicken, mit der Bitte mir die Erstaufführung für Newyork zu überlassen. – Ich weiss nicht, ob Sie sich meines Namens erinnern. Ich hatte die Ehre Ihre Werke, *Jenůfa* und *Kata Kabanowa* als erster in Deutschland am Opernhaus zu Cöln zur Aufführung zu bringen...“

Janáček antwortete postwendend:

„Hochgeehrter Herr!

Ob ich Sie nicht kenne!

Mit Freude gebe ich Ihnen das Recht der ersten Aufführung meiner Militärsinfonietten in Amerika – New York. Ich weiß ja, daß die Aufführung ausgezeichnet sein wird...“<sup>94</sup>

Im Anschluss an diesen Kontakt gingen bis zu Janáčeks Tod noch etliche Briefe, Karten und Telegramme hin und her. Schließlich sind beide sich auch einmal persönlich begegnet. Janáček war am 29. September 1927 in Berlin zugegen, als Klemperer die *Sinfonietta* in der Krolloper aufführte<sup>95</sup>. Obwohl Janáček große Stücke auf Klemperer hielt und Klemperer mit seiner Zustimmung für die Krolloper *Die Sache Makropoulos* plante, kam es aber zu Janáčeks Lebzeiten nicht mehr dazu, und auch die nachgelassene Oper *Aus einem Totenhaus* fand 1931 nicht unter Klemperers Leitung statt.

### III. Die Kölner *Katja Kabanowa*, 1922

Nach *Jenůfa* musste Klemperer sich vier Jahre gedulden, bis er am 8. Dezember 1922 in Köln *Katja Kabanowa* aufführen konnte – erstmals außerhalb der Tschechoslowakei, nach der Uraufführung in Brünn am 23. November 1921 und der Erstaufführung in Prag am 30. November 1922, mit dem deutschen Text von Max Brod, der im März 1922 erschienen war.

Die Vorbereitung der Produktion stand unter keinem günstigen Stern. Zwar konnte Klemperer zufrieden sein, dass diesmal nicht – wie bei *Jenůfa* – der konservative Intendant Fritz Rémond Regie führte, sondern der jüngere Felix Dahn, der Oberregisseur der Kölner Oper von 1918 bis 1929 (derselbe Kollege übrigens, der Klemperer einmal als „bis zur Ungezogenheit verletzend, verboht, fanatisch – aber ein Genie“ charakterisiert hat<sup>96</sup>). Doch Dahn wurde krank, und so übernahm Klemperer selbst die Inszenierung, bis er seinerseits erkrankte und der kaum genesene Dahn wieder in die Inszenierungsarbeit einstieg. Die musikalische

<sup>94</sup> Jakob Knaus: Leoš Janáček und Otto Klemperer, in: Leoš-Janáček-Gesellschaft, Mitteilungsblatt 1981/2 (Nr. 36)

<sup>95</sup> Bei dieser Begegnung entstand das Foto, das beide zusammen zeigt und in dem Buch von Hans Curjel: *Experiment Krolloper 1927-1931*, München 1975, S. 64 abgedruckt ist.

<sup>96</sup> Heyworth, Peter: *Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1885-1933*, dt. Berlin 1988, S. 149

Vorbereitung übertrug Klemperer unterdessen seinem jungen Mitarbeiter Hans Wilhelm Steinberg, dirigierte dann aber die Premiere selbst.

#### Exkurs: Hans Wilhelm Steinberg (1899-1978)

Der später als William Steinberg bekannte Kölner verdiente sich damals unter Klemperer an der Kölner Oper erste Sporen. Steinberg wurde am 1. August 1899 in Köln geboren. Sein Vater Julius Steinberg stammte aus dem sauerländischen Meschede<sup>97</sup> und war in Köln als Textilkaufmann tätig. Die Mutter, Bertha geb. Matzdorf, war seine erste Musiklehrerin. Bereits mit zehn Jahren spielte er sehr gut Violine und mit fünfzehn Jahren Klavier. Früh versuchte er sich auch als Komponist und Dirigent. Im Alter von dreizehn Jahren dirigierte er bereits eine eigene Komposition, ein Stück für Chor und Orchester nach Texten aus Ovids „Metamorphosen“. Ab 1915 studierte er am Kölner Konservatorium (der späteren Hochschule für Musik) Klavier bei Lazzaro Uzielli, Musiktheorie bei Franz Bölsche<sup>98</sup> und Dirigieren bei Hermann Abendroth<sup>99</sup>, zu dessen bedeutendsten Schülern er zählt. Sein drittes und letztes Studienjahr war<sup>100</sup> 1919/1920. Im Jahresbericht des Konservatoriums heißt es dazu: „Von den austretenden Schülern erhielt bereits Anstellung Herr Hans Wilhelm Steinberg aus Köln als Solorepetitor und Bühnenkapellmeister an den Vereinigten Stadttheatern in Köln“. Außerdem vermeldet die Quelle, dass er zum Abschluss seines Studiums mit dem Wüllner-Preis ausgezeichnet wurde. „Der aus dem Überschuß des Fonds zur Errichtung des Grabdenkmals Franz Wüllner gestiftete Preis für den besten Schüler der Dirigentenklasse wurde in diesem Jahre Herrn Hans Wilhelm Steinberg aus Köln zuerkannt.“

Im Haus seiner Mutter, „bei der Witwe Steinberg am Friesenplatz“, lebte zu Steinbergs Studienzeit als Untermieter das Geschwisterpaar Sophie und Emanuel Feuermann, als dieser 1919 (gerade 17-jährig) als Konservatoriumslehrer und Solocellist des städtischen Orchesters nach Köln kam. Der Kölner Hans Mayer (1907-2001), dessen Elternhaus sich ganz in der Nähe, in der Genter Straße, befand, hat dieses hübsche Detail in den Erinnerungen an die Kölner Jugendzeit festgehalten<sup>101</sup>.

Klemperer hat im Alter Heyworth gegenüber erwähnt, Steinberg sei „direkt von der Kölner Musikhochschule in die hinteren Reihen der zweiten Violinen des städtischen Orchesters gekommen“, 1919 aber von Klemperer wieder entlassen worden, „weil er seine Anordnung für die Bogenführung nicht befolgt hatte.“<sup>102</sup>

<sup>97</sup> siehe [www.kirchenkreis-arnsberg.de/seite/juedischesleben.htm](http://www.kirchenkreis-arnsberg.de/seite/juedischesleben.htm): Steinbergs Großeltern Baruch und Helene sind auf dem dortigen jüdischen Friedhof bestattet.

<sup>98</sup> Jahresbericht des Konservatoriums 1915/16

<sup>99</sup> Jahresbericht des Konservatoriums 1916/17

<sup>100</sup> laut Jahresbericht des Konservatoriums und vermutlich bedingt durch den 1. Weltkrieg

<sup>101</sup> Mayer, Hans: Gelebte Musik. Erinnerungen, Frankfurt/M. 1999. Sophie, geboren 1908, wurde Pianistin und war später Feuermanns bevorzugte Begleiterin; möglicherweise studierte sie in Feuermanns letzter Kölner Zeit am Kölner Konservatorium.

<sup>102</sup> Heyworth, Peter: Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1885-1933, dt. Berlin 1988, S. 196

Von diesem Kuriosum hat sich kein Beleg erhalten, wohl aber ist aktenkundig, dass er bereits während des Studiums (in der Spielzeit 1917/18) als Korrepetitor herangezogen wurde<sup>103</sup>. Vielleicht aufgrund einer Unstimmigkeit, auf die Klemperers Erinnerung Bezug nimmt, fehlt er in den Unterlagen der beiden folgenden Jahre aber wieder.

Zwei Jahre später, nach seinem Studienabschluss (1920) erscheint er dann aber kontinuierlich in den Unterlagen der Oper: in den Spielzeiten 1920/21 bis 1924/25<sup>104</sup>. Er sei Klemperer ein paar Monate nach dem Rauswurf als Begleiter bei Hörproben angenehm aufgefallen, so dass er ihn als unbezahlten Assistenten eingestellt habe, berichtet Heyworth<sup>105</sup>. Mit der Zeit konnte er sich dann anscheinend hocharbeiten. Die höheren Weihen als Kölner Theaterdirigent, d.h. die Möglichkeit der Leitung nicht nur von Proben, sondern auch von Aufführungen, erlangte er 1922/23, als er mit „Kapellmeister“ titulierte wird.

Die Feuerprobe hatte er anscheinend mit einer kurzfristig übernommenen Leitung bei Halévy's *Jüdin* im Juni 1922 bestanden. Danach meinte Klemperer: „Ich habe die Überzeugung bewundert, mit der Sie die falschen Tempi dirigiert haben“<sup>106</sup> und stellte ihn für die folgende Spielzeit als Dirigenten ein. In der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung las man 1922: „Zu einem fähigen Operndirigenten entwickelt sich der junge H.W. Steinberg. Seine Zeichengebung ist ruhig, klar, und übersichtlich und stets vom musikalischen Temperament eingegeben, immer mit dem rechten Wink zur Hand, sauber und schlagfertig. Seine Leitung von „Vögel“ und „Jüdin“ lassem Gutes erhoffen.“ Walter Braunfels' *Vögel*, in der Spielzeit 1921/22 (17mal) und 1922/23 (2mal) gegeben, waren also ein weiteres Werk, bei dem er sich bewähren durfte. Und über sein Dirigat anlässlich einer Aufführung von *Boris Godunow* (Spielzeit 1923/24) hieß es bereits: „Steinbergs Stabführung gibt derjenigen Klemperers nichts nach.“

Seine „Manon Lescaut“, die in der Spielzeit 1924/25, also gegen Ende seiner Kölner Zeit, siebenmal aufgeführt wurde, war ein großer Erfolg. Heinrich Lemacher hat darüber in der Festschrift des Opernhauses (1927)<sup>107</sup> berichtet: „Eine weitere Erstaufführung von starken künstlerischen Graden war die Einstudierung von Puccinis Manon Lescaut. [...] Wenn die unter wahren Beifallssalven aufgenommene Oper sich nicht längere Zeit im Repertoire hielt, dann in der Hauptsache wohl deshalb, weil der Schlussakt [...] stark abfällt. Die musikalische Leitung wurde ein Meisterstück H.W. Steinbergs.“

Als „arrivierter“ Kapellmeister dirigierte er dann auch vereinzelt beim städtischen Orchester im Konzert oder in anderen Veranstaltungen<sup>108</sup>.

Aus Steinbergs Dirigentenalltag der frühen Jahre ist ein Detail überliefert: in der 1938 erschienenen Festschrift des Gürzenichorchesters, wo unter dem Stichwort „Das Orchester im

<sup>103</sup> Karlheinz Weber: Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker. Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Bd. 169, Kassel 2009, Bd. II, S. 127

<sup>104</sup> Weber Bd. II, S. 127

<sup>105</sup> Heyworth, Peter: Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1885-1933, dt. Berlin 1988, S. 196

<sup>106</sup> Heyworth, Peter: Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1885-1933, dt. Berlin 1988, S. 196

<sup>107</sup> Simchowicz, Sascha: 25 Jahre Kölner Opernhaus 1902-1927, Köln 1927, S. 29

<sup>108</sup> 30.11.1922, 28.6.1925 nach Weber, Bd. II, S. 134/35

Kampf gegen das Judentum im Opernhaus<sup>109</sup> zu lesen ist: „Äußerst scharfe Formen nahm der Kampf des Orchesters an, als mit der Ära Klemperer, Wetzler, Steinberg, Corvan, Dessau, Hupka, Löwenstein, Szenkar, Jalowetz der Dirigentenstuhl fast nur von Juden besetzt war.“ Als Beispiel wird eine Entschließung des Orchesters vom 24. Mai 1923 angeführt: „Die Orchesterversammlung nimmt mit größter Entrüstung Kenntnis von der Beschwerde des Herrn Steinberg über den Konzertmeister Anders. Es ist ein beispielloser und geradezu unerhörter Vorgang, der in der Geschichte des Städt. Orchesters einzigartig dasteht, dass ein junger, kaum vom Konservatorium entlassener Kapellmeister, der sich glücklich schätzen müßte, ein Orchester wie das Kölner dirigieren zu dürfen, es wagt, den verdienten ersten Konzertmeister, die künstlerische Spitze des Orchesters, dessen peinliche Gewissenhaftigkeit und Hingabe in künstlerischer Beziehung über aller Kritik steht, der in wenigen Jahren sein 25-jähriges Dienstjubiläum begehen wird, zu maßregeln. Die Orchesterversammlung weist die Handlungsweise des Herrn Steinberg als eine dreiste Anmaßung und als eine Kränkung des gesamten Orchesters einmütig mit aller Schärfe zurück. Sollte sich das schon seit geraumer Zeit überall vermerkte herausfordernde Verhalten des Herrn Steinberg den Orchestermitgliedern gegenüber fortsetzen, so werden weitergehende Schritte unternommen werden“<sup>110</sup>.

Im Kapitel „Zurücksetzung arischer Kapellmeister öffentlich gebrandmarkt“ desselben Buches liest man auch: „Wie kommt es, dass junge talentierte Dirigenten an unserer Opernbühne nicht gefördert werden? Im seltsamen Gegensatz zu den beiden Fällen (gemeint sind Fritz Zaun und Peter Schmitz) steht, dass ein blutjunger Musiker, Herr Steinberg, bereits im ersten Jahre nach dem Verlassen des Konservatoriums zum Dirigieren einer ganzen Reihe von Opern zugelassen wurde.“

Zwei üble Belege für die Situation des Jahres 1938, aber auch Schlaglichter auf den jungen Dirigenten, dem im Alter von knapp 23 Jahren von seinem Chef Klemperer einiges zugetraut wurde – und der sich auch einiges traute!

Die Zusammenarbeit mit Klemperer hinterließ bei dem jungen Steinberg tiefe Spuren. „Was verdanke ich nicht alles Klemperer, seiner Anleitung, seinem Beispiel, der innigen, freundschaftlichen Führung des noch jungen Meisters, den feurigen Debatten und Analysen der endlosen Nächte, der engen Arbeitsgemeinschaft der Tage“, äußerte er 1927 in Prag in einem Interview<sup>111</sup>.

Als Klemperer Köln im Sommer 1924 verließ und Eugen Szenkar sein Nachfolger wurde, blieb auch Steinberg nur noch kurze Zeit in Köln. In der Gesellschaft für Neue Musik leitete er in diesem Jahr noch – als bemerkenswertes Ereignis der Kölner Musikszene – eine Aufführung der Kammersymphonie op. 9 von Arnold Schönberg. („Zum 50. Geburtstag von Arnold Schönberg veranstaltet die Gesellschaft für neue Musik Sonntag, den 2. Nov. 11 ½

<sup>109</sup> Oberheide, Rudolf: Das Orchester der Hansestadt Köln von 1913-1938, Festschrift hrsg. aus Anlaß der 50-Jahrfeier im Mai 1938, Köln 1938, S. 26

<sup>110</sup> ebd. S 27

<sup>111</sup> Heyworth, Peter: Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1885-1933, dt. Berlin 1988, S. 196 Anm. (1)

Uhr vormittags im Schauspielhaus eine Aufführung der Kammersymphonie E-Dur (op.9) für 15 Soloinstrumente – 15 Minuten Pause – Wiederholung der Symphonie<sup>112</sup>.

Es gab noch einen weiteren Auftritt bei der GNM. Für die Wintersaison 1927/28 war ein Hindemith-Abend angekündigt, bei dem der Komponist sein Viola d'amore-Kammerkonzert uraufführte; die Leitung übernahm am 29. März 1928 aber anstelle Steinbergs der Schwiegervater Hindemiths, Dr. Ludwig Rottenberg<sup>113</sup>.

Steinberg kam jedoch zu einem Konzert am 23. November 1930 nach Köln, als er in der Lesegesellschaft (Langgasse) ein Orchesterkonzert des Westdeutschen Kammerorchesters (bestehend aus ca. 30 Musikern des städtischen Orchesters) leitete<sup>114</sup>. Das Programm enthielt Zündstoff: weniger vielleicht die erste Kölner Aufführung von Strawinskys „Ragtime für kleines Orchester“ (1918) oder auch die Uraufführung des Klavierkonzerts von Jerzy Fit(z)elberg (1903-1951), einem jungen Polen und Schreker-Schüler, das von dem Widmungsträger, Franz Osborn aus Berlin, gespielt wurde: Brandaktuell waren dagegen Stücke aus Brecht/Weills Mahagonny in konzertanter Erstaufführung. Dafür hatte Steinberg von der Frankfurter Oper Else Gentner-Fischer (Sopran) und Paul Reinecke (Tenor) mitgebracht. (Erst im März 1930 hatte in Leipzig unter Gustav Brecher, Klemperers Vorgänger in Köln, die Uraufführung stattgefunden – durch organisierte Störtruppen der Nazis unter einem solchen Tumult, dass die Vorstellung nur mit größter Mühe zu Ende gebracht werden konnte und als einer der größten Theaterskandale der Weimarer Republik in die Annalen einging. In Leipzig erlebte die Oper nur sechs Aufführungen, doch gab es bald darauf trotz immer wilderer Demonstrationen der Nationalsozialisten Aufführungen – neben Braunschweig, Kassel, Prag, Berlin in Frankfurt, unter Steinberg.)

Das Konzert, umrahmt von einer frühklassischen Sinfonie (Franz Beck) und der *Kleinen Nachtmusik* von Mozart, wurde sogar vom Westdeutschen Rundfunk übertragen<sup>115</sup>.

Steinbergs Kontakte zur Kölner Gesellschaft für Neue Musik lebten später im Exil fort, indem er in Palästina wieder mit der Musikwissenschaftlerin Dr. Else Thalheimer und ihrem Ehemann, dem Kaufmann Salo (Shlomo) Bernhard Lewertoff zusammentraf und -arbeitete, die gemeinsam zwischen 1926 und 1933 die Leitung der Kölner GNM innehatten – sie für Programmgestaltung, er für die Organisation zuständig<sup>116</sup>.

1925 übernahm Steinberg die Operndirektion am Deutschen Theater Prag (1925-1927 erster Kapellmeister, 1927-1929 musikalischer Direktor) Hier brachte er am 21.1.1928 auch die erste deutschsprachige *Katja*-Aufführung (mit den 1927 neu hinzukomponierten Zwischenspielen) und erntete von Janáček große Anerkennung, wie ein Schreiben Janáčeks

<sup>112</sup> auf Pergament gedruckter, auffallend edel gestalteter Programmzettel in den Unterlagen der GNM, (Archiv zur rheinischen Musikgeschichte, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln)

<sup>113</sup> Programmzettel der GNM im o.g. Archiv

<sup>114</sup> Programmzettel der GNM im o.g. Archiv

<sup>115</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang: Die Musikwissenschaftlerin Dr. Else Thalheimer-Lewertoff, in: Musikwissenschaft in Köln um 1930. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 2007, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte (in Vorbereitung)

<sup>116</sup> ebd.

an den Verlag vom 25.1.1928<sup>117</sup> zeigt: „Katja in Prag unter Steinberg war ausgezeichnet! Sein köstlicher Einfall: den I. und II. Akt in einem Zug ohne Unterbrechung, wollen Sie überall, wo Katja gegeben wird, dringendst in meinem Namen fordern! Meine Zusätze wirken ausgezeichnet.“

1929 wechselte er als Generalmusikdirektor an die Frankfurter Oper. Hier kamen unter seiner Leitung zentrale zeitgenössische Musikwerke zur Aufführung: Arnold Schönbergs *Von heute auf morgen*, Alban Bergs *Wozzeck*, George Antheils *Transatlantic*, wie bereits erwähnt Brecht/Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sowie die deutsche Erstaufführung von Janáčeks *Sache Makropulos* (14.2.1929). Offensichtlich hatte Klemperer ihn mit seiner Janáček-Begeisterung angesteckt.

Bereits im März 1933 traf ihn die nationalsozialistische Verfolgung. Er könne aus Krankheitsgründen nicht am Pult stehen, hatte der Kampfbund ihn „überzeugt“, und für die Aufführung am 19. März einen arischen Gastdirigenten verpflichtet. Es war ausgerechnet sein früherer Lehrer, der Kölner Generalmusikdirektor Abendroth – „in dem Glauben, seinem ehemaligen Meisterschüler einen Gefallen zu tun“<sup>118</sup>.

Um diese Skizze zu Steinbergs Kölner Anfängen abzuschließen, sei noch vermerkt, dass er an der ersten Veranstaltung des jüdischen Kulturbundes in Köln (15. Oktober 1933) in der Synagoge Roonstraße als Pianist mitwirkte, gemeinsam mit dem aus Berlin angereisten Cellisten und Jugendfreund Emanuel Feuermann<sup>119</sup>.

Einführungsvortrag in der KGNM

Im Vorfeld der *Katja*-Aufführung sorgte Klemperer dafür, dass das Publikum auf die Neuheit vorbereitet wurde. In den Programmheften der Kölner Oper<sup>120</sup> waren schon Wochen vorher ein einführender Text über das Werk (signiert „G.G.“) abgedruckt, und auch ein Aufsatz *Die Reise zu Janacek. Von Max Brod 1921* wurde den Opernbesuchern vorab an die Hand gegeben.

Kurz vor der Aufführung gab es einen Einführungsabend in der *Gesellschaft für Neue Musik*, jener 1921 gegründeten Vereinigung, die Köln damals eine Vorreiterstellung bei der Pflege zeitgenössischer Musikwerke sicherte. (Zunächst von Heinrich Lemacher fachlich geleitet, stand die Gesellschaft mit Klemperer in guter Verbindung, der regelmäßig aktiv bei Veranstaltungen mitwirkte.)

<sup>117</sup> siehe Leoš Janáček. Briefe an die Universal Edition, hrsg. und kommentiert von Ernst Hilmar, Tutzing 1988

<sup>118</sup> Dies wie auch ausführliche Informationen über Steinberg siehe Art. von Lily E. Hirsch, übersetzt von Sophie Fetthauer (2008/ 2009) im Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit (mit zahlreichen Quellen und Literaturhinweisen) unter <http://www.lexm.uni-hamburg.de>; außerdem Art. von Kathrin Massar unter [www.ffmhist.de](http://www.ffmhist.de); über Steinberg in Köln siehe auch Niemöller, Klaus Wolfgang: Opernkapellmeister unter Otto Klemperer: Hans Wilhelm Steinberg, Paul Dessau, Arnold Schmitz in: Der Opernbrief 9, 2/2003, November 2003

<sup>119</sup> Niemöller, Klaus Wolfgang: Die Musikwissenschaftlerin Dr. Else Thalheimer-Lewertoff, in: Musikwissenschaft in Köln um 1930. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 2007, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte (in Vorbereitung) zu Steinbergs Kölner Zeit siehe auch den Auszug aus den Erinnerungen der Else Thalheimer, die mir nach Fertigstellung dieses Beitrags zugänglich gemacht wurden.

<sup>120</sup> Theatergeschichtliche Sammlung der Universität zu Köln, Schloss Wahn

Wir weisen darauf hin, daß Mittwochabend 7 Uhr, — vor unserer  
 Vortrag — im Konservatorium H. Lemachers Streich-Quartett  
 C-moll durch das Gürzenich-Quartett aufgeführt wird.

## Gesellschaft für Neue Musik · Köln

**Mittwoch**, den 29. November 1922, abends 8<sup>1</sup>/<sub>4</sub> Uhr, im Pallenbergsaal  
 (Kunstgewerbe-Museum, Hansaring):

### 26. Vortragsabend: Julius Wolffsohn.

Einführungsvortrag zur Oper

### „KATJA KABANOVA“

von Léon Janacek, (zur Deutschen Uraufführung im Kölner Opernhaus)

unter freundlicher Mitwirkung von

Frl. Hildegard Ranczak (Sopran) u. Herrn Karl Schröder (Tenor)  
 von der Kölner Oper.

oooooooo

Zur Deckung der Unkosten werden pro Person *M*30.— erhoben. Musiker zahlen mindestens *M*5.—

Programm-Aufstellung: Dr. H. Lemacher, Köln, Eintrachtstr. 104.

Neuanmeldungen an Dr. Gerl, Köln, Gereonshof 33.

Zahlungen an S. Lewertoff, Köln, Jülicherstr. 31, Postscheckkonto Köln 109 223.

Eine Postkarte, wie sie die *Gesellschaft* stets als Information zu den Vortragsabenden verschickte, überliefert die Einzelheiten<sup>121</sup>. Ort des Geschehens war der Pallenbergsaal des Kunstgewerbemuseums am Hansaring, wo man sich in den ersten Jahren versammelte. Der Referent des Einführungsvortrages mit Musikbeispielen war Julius Wolffsohn, aller Wahrscheinlichkeit nach ein am 7. Januar 1880 in Warschau geborener Pianist und Komponist, über den das Riemann-Lexikon von 1929 zu berichten weiß, er habe in Moskau und Paris studiert, sei dann ab 1906 in Wien gewesen, als Pianist (ausgezeichneter Chopin-Spieler), als Klavierprofessor am Konservatorium Lutwak-Patonay und als Musikreferent des Montagblattes tätig gewesen. Das unsägliche Verzeichnis von Herbert (*Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin 1940) ergänzt die Angaben um einen zweiten Vornamen („Wolffsohn, Julius Ilja“) und zwei Werke (Jüdische Rhapsodie, Hebräische Suite) und nennt in dem lapidaren Zynismus dieses Buches als letzten Wohnort in Deutschland Wien. Das weitere Schicksal von Wolffsohn ist unbekannt. Es liegt nah, dass er in seiner Funktion als Rezensent die Uraufführung der *Káťa Kabanová* in dem nicht allzu weit von Wien entfernten Brünn besucht hatte und daraufhin zu dem Vortrag nach Köln eingeladen wurde.

Als mitwirkende Sänger der Einführung sind Hildegard Ranczak und Karl Schröder genannt, wobei Ranczak an der Aufführung im Opernhaus jedoch nicht teilnahm, wie der erhalten

<sup>121</sup> Archiv für rheinische Musikgeschichte (Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln)

gebliebene Abendzettel<sup>122</sup> beweist. Vermutlich war die 1895 in Mähren geborene Sopranistin die Zweitbesetzung der Katja; sie arbeitete zwischen 1920 und 1923 am Opernhaus in Düsseldorf; war dann bis 1924 in Köln<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Schloss Wahn.

In der Sammlung finden sich auch Fotos der mitwirkenden Sänger. Im Nachgang der Premiere gibt es auch zwei Bilder der Kölner Katja-Produktion: eins zeigt Rose Pauly als Katja, das andere eines der Bühnenbilder von Rudolf Hrabý, die Lemacher in seiner Rezension als „Stollwerckbildchen“ abqualifiziert hat. (Ob ein weiteres Foto von Rose Pauly als Katja in l'avant scène „katia kabanova“ Nr. 114 (November 1988, S. 108) von der Kölner Produktion herrührt, wäre zu prüfen.).

<sup>123</sup> 1926-1928 Stuttgart, anschließend bis 1944 Mitglied der Staatsoper in München, verstorben 1987



Tagesprogramm



Opernhaus

Freitag, den 8. Dezember 1922, Anfang 7 Uhr

28. Ab.-Vorstellung

Deutsche Uraufführung

## Katja Kabanowa

Oper in 3 Akten. Nach A. N. Ostrowskijs „Gewitter“ in der Uebersetzung von Vinc. Cervinka. — Musik von Leós Janáček.

Musikalische Leitung: General-Musik-Direktor Otto Klemperer

Spielleitung: Felix Dahn

### Personen:

Savjol Prokofjewitsch Dikoi, ein Kaufmann	Hubert Mertens
Boris Grigorjewitsch, sein Neffe	Karl Schröder
Marfa Ignatjewna Kaban, (Kabanicha) eine reiche Kaufmannswitwe	Berta Grimm-Mittelman
Tibon Iwanytsch Kabanoff, ihr Sohn	Kaspar Koch
Katherina (Katja) seine Frau	Rose Pauly
Wanja Kudrjasch, Lehrer, Chemiker, Mechaniker	Wilhelm Gombert
Barbara, Pfliegetochter im Hause Kabanoff	Adelheid Wollgarten
Kullgin, Freund des Kudrjasch	Franz Lindlar
Glascha, Dienstmädchen	Barbara Stoedker
Fekluscha, Pilgerin	Hedwig Hertel
Ein Vorbeigebender	Philipp Fliedner
Eine Frau	Berta Saleska

Bürger beiderlei Geschlechtes

Ort und Zeit: Das Städtchen Kallnoff am Ufer der Wolga. Sechszigerjahre.  
Zwischen dem 2. und 3. Akt liegen zwei Wochen.

Umsetzungen infolge von Erkrankungen vorbehalten.

Einlass 6 $\frac{1}{2}$  Uhr, Anfang 7 Uhr

Ende 10 Uhr

Reichsdeutsche und Deutschösterreicher mit Reichsdeutschenbillett haben bei Betreten des Zuschauerraumes, spätestens 5 Minuten vor Beginn, ihre Staatsangehörigkeit durch amtlichen Lichtbild-Ausweis („Paß“ oder Personalausweis nachzuweisen.

Pause nach dem 2. Akt (4. Bild) \*)

\*) Die Theaterbesucher können mit Recht über Störungen durch Zuspätkommen. Es wird daher dringend gebeten, nach dem 1. Glockenzeichen sofort die Plätze wieder einzunehmen, da mit dem 2. Glockenzeichen die Türen geschlossen werden.

Auf dem Zettel fehlt der Name des Übersetzers ins Deutsche, Max Brod. Cervinka ist der Übersetzer des Theaterstücks vom Russischen ins Tschechische.

Durch die Inflation waren Theaterkarten ein Luxusgut geworden, das sich nur die Besitzer von harter Währung leisten konnten. Ausländer – vor allem Soldaten der nach dem 1. Weltkrieg bis 1926 im Rheinland stationierten britischen Besatzung – bildeten so im Theater die Hälfte des Publikums, wie eine Zeitung im September 1922 feststellte. Für die einheimische Bevölkerung gab es Ermäßigungen, für die man sich aber legitimieren musste.

### Sänger

Am 8. Dezember 1922 sang die Titelpartie mit großem Erfolg die Sopranistin Rose Pauly<sup>124</sup>, „die für solche Temperamentsrollen alle Eigenschaften eindringender Leidenschaft und innerlichen Gefühls besitzt“ (Walther Jacobs, *Kölnische Zeitung*). Sie gehörte dem Kölner Ensemble von 1922 bis 1926 an. Geboren 1894 in Presov (Ostslowakei), hatte sie in Wien bei Rosa Papier-Paumgartner studiert und in der Saison 1917/1918 in kleinen Rollen am Hamburger Stadttheater debütiert, wo sie schon in ihrer ersten Saison die Titelpartie in Verdis *Aida* sang. In den zwanziger Jahren war sie als erste Sopranistin in Gera, Karlsruhe, Köln und Mannheim engagiert. An der Wiener Oper stellte sie sich 1923 als Sieglinde in *Die Walküre* vor. Von 1927 bis 1931 gehörte sie zum Ensemble der Berliner Krolloper, die unter der Leitung von Otto Klemperer zu einem Ort avantgardistischer Buhnenexperimente wurde. In der Eroffnungsvorstellung am 19. November 1927 sang sie die Titelpartie in Beethovens *Fidelio*, danach Partien wie Donna Anna, Carmen und Senta. Am 8. Juni 1929 gehörte sie zum Urauffuhrungsensemble von Paul Hindemiths *Neues vom Tage*, das für Hitler zum Synonym für "entartete Kunst" wurde. 1930/31 wirkte sie mit in den Uraufführungen von Karol Rathaus' *Fremde Erde* und Egon Wellesz' *Bakchantinnen*. Auch bei ihren Gastspielen trat sie immer wieder in zeitgenössischen Opern auf: An der Wiener Staatsoper war sie 1930 die Marie in der Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck*.

Rose Pauly war schon früh Hassobjekt der Nazis. Der Goebbel'sche *Angriff* z. B. titulierte sie am 16. Dezember 1930 als "wohl die graulichste jüd. Sängerin Berlins", die mit ihren Tönen "die Ohren der deutschen Zuhörer" misshandele. 1933 gehörte sie zu den Ersten, die Auftrittsverbot erhielten. Sie fand für drei Jahre Zuflucht am Deutschen Theater in Prag, trat aber auch an der Staatsoper in Wien, in Graz und bei den Salzburger Festspielen auf. Gastspielreisen führten sie an alle großen Bühnen Europas. 1937 kam sie während einer Tournee durch Süd- und Nordamerika nach New York. Bei einer konzertanten Aufführung von Richard Strauss' *Elektra* mit dem New York Philharmonic Orchestra sang sie die Titelpartie und wurde daraufhin an die Metropolitan Opera verpflichtet. Hier stand sie in Opern von Strauss und Wagner auf der Bühne. Wegen eines schweren Sturzes musste sie 1942 ihre Laufbahn beenden. Sie ging mit ihrem Mann nach Palästina und unterrichtete in Jerusalem Gesang. Sie starb am 14. Dezember 1975, geschätzt als eine der bedeutenden dramatischen Sopranistinnen.

---

<sup>124</sup> zu Pauly siehe [www.lexm.uni-hamburg.de](http://www.lexm.uni-hamburg.de)

#### Kritiken der Rose Pauly als Kölner *Katja*:

„Den Mittelpunkt der Handlung bildete naturgemäß die Vertreterin der Titelrolle, Rosa Pauly, die restlos in ihrer ungemein schwierigen Rolle aufging und die reich belebte Gefühlsskala der Heldin mit vollblütigem Leben erfüllte: eine Meisterleistung gesanglicher und darstellerischer Kunst, von der die stärkste Wirkung ausging.“ (Heinrich Lemacher, *Rheinische Volkswacht*)

Ragender Höhepunkt des Sängersenmbles ist Rose Pauly, die der *Katja* ihren leuchtenden Stimmzauber, den tiefseelenvollen Ausdruck erlebter Tragik und die überzeugende Heroinengeste leiht. Eine bravouröse, packende Gestaltung.“ (Paul Hiller, *Rheinische Zeitung*)

„Die anstrengende, mehr stimmlich als dramatisch schwierige Titelpartie führte Rosa Pauly mit derselben Kraft der Realistik durch, mit der ihre *Santuzza* überzeugt.“ (Anton Stehle, *Kölnische Volkszeitung*)

„Rose Pauly stellte in ihrer *Katja* nach der gesanglichen wie der darstellerischen Seite eine außergewöhnliche Gestalt auf die Bühne.“ (Ernst Bücken, *Rheinische Tageszeitung*)

„Die Oper steht und fällt überhaupt mit der Vertretung der Titelrolle. Diese, im Stimmumfang sehr anspruchsvoll, enthält außer gesangstechnischen und musikalischen auch darstellerische Probleme. Ein hysterisches Weib an sich fesselt nicht, die Künstlerin muß daher sehr individuell gestalten und aus Eigenem manches hinzutun. Fräulein Rose Pauly überwindet alle Schwierigkeiten in so bewundernswerter Weise, dass sie dank ihrer musikalischen und plastischen Gestaltungskraft aus Ton und Wort einen fesselnden, in seiner Art lebenswahr anmutenden Charakter auszubauen vermag. Sie bringt eben das Kunststück fertig, über die Seltsamkeiten der Musik und „Dichtung“ hinwegzutäuschen und doch in allem, worin der Komponist groß oder bemerkenswert ist, so echt Janacekisch zu sein, daß der Tonsetzer sich wohl glücklich schätzen würde, für die Aufführungen seiner Oper in Deutschland überall so geniale Repräsentantinnen zu besitzen.“ (Karl Wolff, *Kölner Tageblatt*)

„Rose Pauly bringt eine *Katja* von großer Schönheit. Der geistige Ausdruck ihres Mienenspiels, wie die ganze Darstellung, die hohe Gesangskultur ihrer überaus reizvollen und natürlich frischen Stimme machen das in dieser Spielzeit neuverpflichtete Mitglied bald zu einem der beliebtesten des Opernensembles.“ (F. Jöhlinger, *Berliner Börsen-Zeitung*)

Die Partie des Boris hatte der Tenor Karl Schröder übernommen, der von 1913 bis zu seinem frühen Tod im Jahre 1923 Mitglied der Kölner Oper und ein Kölner Publikumsliebbling war<sup>125</sup>. Heinrich Lemacher widmete ihm in der Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Opernhauses unter dem Jahr 1922 einen Nachruf: „*Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze*. Umso dankbarer sei eines hoffnungsvollen Künstlers gedacht, der nicht zuletzt in italienischen Partien seinen jungen Ruhm von Aufführung zu Aufführung mehrte, des mit 38 Jahren aus dem Leben geschiedenen Tenoristen Karl Schroeder. Ein geborener Elberfelder, machte er seine Laufbahn in kurzen, schnell aufsteigenden Etappen über die Bühne seiner Vaterstadt

<sup>125</sup> Zu seinen Lebensdaten: In dem Buch *Köln – Die Stadt und ihr Theater. Orte und Personen*, Kassel 2007, S. 292 wird sein Geburtsjahr mit 1886 angegeben. Gestorben ist er nicht bereits Ende 1922, sondern 1923; dies ergibt sich aus einem Nachruf seines Kollegen Wilhelm Gombert in einem der Programmhefte des Jahres 1923 (Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Schloss Wahn). Entweder war er bei seinem Tod noch keine 38 Jahre alt, oder das Geburtsdatum wäre in 1885 zu korrigieren.

und über das Bremer Stadttheater, von wo er dann nach Köln kam und hier im Laufe der Jahre in die ersten und schwierigsten Partien einrückte. Seine künstlerisch reifste Leistung war wohl die lebendig nachwirkende Ausgestaltung der Titelrolle in Zemlinkys *Der Zwerg*, seiner zuletzt kreierten Partie<sup>126</sup>). Zwar war tatsächlich der Boris im Dezember 1922 seine letzte Partie, doch hat sich diese einmalige Aufführung offenbar nicht in das Gedächtnis eingepägt.

Während Ernst Bücken es im der *Rheinischen Tageszeitung* mit der Erwähnung „Am nächsten kam ihr (Rose Pauly) der vortreffliche Boris Karl Schröders“ bewenden ließ, lobte der Kritiker Heinrich Lemacher an seiner Darstellung des Boris „den köstlichen Klangreiz seines blühenden Tenors“, Karl Wolff vernahm dagegen „eine gewisse Schwärmerei“. Paul Hiller befand: „Den vom Komponisten etwas stiefmütterlich behandelten Boris gibt Schröder mit aller Gewandtheit und liebesfrohen Energie“. F. Jöhlinger schreibt, der „von den männlichen Solisten... besonders in der Damenwelt geschätzteste Sänger der Bühne“ sei „warmblütig und geschmackvoll in seiner überzeugenden Leistung“ gewesen. Entsprechend der abfälligen Tendenz seiner gesamten Rezension äußert Anton Stehle dagegen bloß: „Karl Schröder gibt als Boris eine seiner vielen Liebhaberrollen in neuer Schattierung der Affekte und neuem Kostüm.“

Die Kabanicha sang Berta Grimm-Mittelmann (geb. um 1880), die von 1912 bis 1926 an der Kölner Oper war – offensichtlich mit großem Erfolg, denn sie wird allenthalben als böse Schwiegermutter, „die den Stock mit Nachdruck schwingt“ gepriesen. Das Lob für ihre „groß angelegte Verkörperung der Kabanicha“ (Jöhlinger) erging sich in Formulierungen wie: „Der bösen Schwiegermutter bleibt Frau Grimm-Mittelmann Eifersucht und Egoismus nicht schuldig“ (Wolff); „Frau Grimm-Mittelmann ist als Kabanicha eine Schwiegermutter, die den Stock mit Nachdruck schwingt“ (Stehle); „Frau Grimm übt sich mit der rechten, harten Tücke in boshaft schwiegermütterlichen Allüren“ (Hiller); „Eine ausgezeichnete Maske und Miene zeigte Berta Grimm-Mittelmann als stimmgewaltige, nur undeutlich sprechende Kabanicha“ (Lemacher).

Ihren Bühnen-Sohn Tichon verkörperte Kaspar Koch (1889-1952), der der Kölner Oper von 1917 bis 1926 angehörte und danach in Köln als Gesangspädagoge in Köln wirkte. Lemacher lobte: „Als Tichon hatte Kaspar Koch ergreifende Momente“, während Paul Hiller meinte: „Herr Koch hat für den Jammermenschen Tichon eigentlich eine viel zu gesunde Stimme“. Als „nüchtern wie trunken pflichtschuldigst als alter Ekel veranschaulichter Onkel Dikoj“ (Paul Hiller) trat der Bassist Hubert Mertens (1887-1944) auf. Seit 1916 Mitglied des Ensembles, ist er in der Chronik der Kölner Oper nicht zuletzt deswegen unvergessen, weil er 1944 bei einem Bombenangriff in den Trümmern des Opernhauses starb. Die Barbara war Adelheid Wollgarten (1890-1950), eine in Köln bei Felix Dahn ausgebildete Sängerin, die von 1921 bis 1944 Mitglied der Oper war; ihr Partner Wanja der Tenor Wilhelm Gombert (1886-1964), der 1921-1926 am Kölner Opernhaus arbeitete<sup>127</sup>. Die Nebenrollen versahen Franz Lindlar (1888-1931), ein am Kölner Konservatorium ausgebildeter Sänger, der von 1915 bis zu seinem Tod 1931 (er brach während einer Vorstellung auf der Bühne zusammen) an der Kölner Oper engagiert war, ferner Barbara Stoecker, Hedwig Hertel, Philipp Fliedner und Berta Saleska.

<sup>126</sup> in: Simchowitz, Sascha: 25 Jahre Kölner Opernhaus 1902-1927, Köln 1927, S. 28

<sup>127</sup> ausführlich über Gombert: [www.lexm.uni-hamburg.de](http://www.lexm.uni-hamburg.de)

## Klemperers Leitung

Nicht nur über die Sänger, auch über den Dirigenten und das Orchester sind die Kritiker einmütig voll des Lobes. Anton Stehle, der Rezensent der *Kölnischen Volkszeitung* und keineswegs begeistert von dem Werk, versagte Klemperer doch nicht seine Anerkennung: „Ihren beredtesten Anwalt hatte die neue Oper in Otto Klemperer, [...] der ihr die differenzierteste Klanghaltung gab, und in dem virtuos spielenden Orchester einen fein zugeschliffenen Ausdruckskörper hatte.“ Auch Karl Wolff, *Kölner Tageblatt*, stimmte trotz der Vorbehalte gegen die Komposition ein: „Die musikalische Einstudierung hat Klemperer [...] natürlich meisterhaft besorgt; Probleme reizen ihn, und der verzwickteste Rhythmus und die stärkste Divergenz von instrumentaler und vokaler Tonführung kann ihm und dem Gesamtapparat unter seiner Leitung nicht gefährlich werden. Dabei ist sein Interesse für uns ferner liegende künstlerische Dinge bekanntlich so groß, dass er sich auch ganz in die Psyche und Wesensart dieses tschechischen Komponisten zu versetzen vermag. So passierten denn für ein so heikles Werk und eine Uraufführung nur wenige kleine Malheurchen.“

Ernst Bücken berichtete seinen Lesern in der *Rheinischen Tageszeitung*: „Die Aufführung stand unter dem Szepter Otto Klemperers, des neuen Generalmusikdirektors, und somit unter einem glücklichen Stern. Denn Klemperer gab dieser Musik eine solch große Dosis seines Temperaments mit, dass die Naturkraft mit oft hinreißendem Feuer hervorbrach.“

Walther Jacobs urteilte in der *Kölnischen Zeitung*: „Otto Klemperer [...] leitete die Musik mit hervorragendem musikalischem Instinkt für die neuartigen Klangbilder der Partitur, und so war die Aufführung trotz mancher durch Krankheit hervorgerufener Schwierigkeiten bei der Vorbereitung vortrefflich zu nennen.“ Als weiterer Kölner Rezensent urteilte Heinrich Lemacher in der *Rheinischen Volkswacht*: „Otto Klemperer [...] hatte sich mit der ihm eigenen glutvollen Intensität der Novität angenommen und trotz seiner Erkrankung die Einstudierung bis zu dem hohen Grade einer geradezu ideal vollendeten Darstellung gebracht.“ Paul Hiller (*Rheinische Zeitung*) formulierte: „Unten aber saß Klemperer, der denkbar beste Interpret der Eigenarten wie des dramatischen Gehalts der Neuheit, unter dessen unentwegt Leben verbreitendem Stabe das Orchester die außerordentlichen Schwierigkeiten seiner Aufgabe „spielend“ meisterte und an Klangesschönheit das immer Mögliche gab.“ F. Jöhlinger schreibt in der *Berliner Börsen-Zeitung*: „Klemperer hat sich aufs wärmste für Janaceks Arbeit eingesetzt, trotz seiner Indisposition zieht er mit feinsten Einfühlung die überaus heikle Partitur nach und führt sie zu stärkster dynamischer Wirkung.“

## Regie und Bühnenbild

Auch zur Regie von Felix Dahn äußerten die Kritiker sich überwiegend positiv und schlossen zumeist auch das Bühnenbild von Rudolf Hrabý ein. Anton Stehle meinte in der *Kölnischen Volkszeitung*: „Alles Szenische war bei Oberregisseur Dahn als Spielleiter in bester Hut. Auch in der Herrichtung der Bühnenbilder zeigte sich wieder sein Geschmack.“ F. Jöhlinger schrieb in der *Berliner Börsen-Zeitung*: „Hrabý hat seine stimmungreichen Bühnenbilder aufs Feinste düster farbig abgetönt. Nicht vergessen sei die treffsichere Regie Felix Dahns. So kommt ein Spiel von starker Eindruckskraft und Wirkung zustande.“ Paul Hiller (*Rheinische*

*Zeitung*) meinte: „Die Aufführung verdient höchstes Lob. Dahn hatte vorweg mit schlicht stimmungsvollen Bühnenbildern, wie einer Partie am Wolga-Ufer, milieuetreuen russischen Zimmern, einem felsigen Gartenhang und Ruinenbögen, eine sehr zweckdienliche Umwelt geschaffen, dann im übrigen für das rechte Leben gesorgt.“ Ein anerkennendes Urteil über Dahns Regiearbeit fällt auch Karl Wolff im *Kölner Tageblatt*: „Er hat weder in der Schaffung des nationalen Milieus noch in der Anleitung besonders der Gruppen- und Chorszenen irgend etwas versäumt und dem Werk auch nach dieser Richtung alles gegeben, was der Textverfasser [...] verlangt hat oder sich wünschen kann.“

Eine Besonderheit der Inszenierung erwähnt Walther Jacobs in der *Kölnischen Zeitung*: „Felix Dahn, der die Regie führte und in die stimmungsvollen Szenen am Wolgaufer die Menschen wirksam hineingestellt hatte, war gut beraten, wenn er eine allzu russische Szene (in der sich der betrunkene Dikoj bei der Kabanicha anbiedert) ausließ.“ Was sicherlich als Vorsichtsmaßnahme gedacht war, um das konservative Kölner Publikum nicht mit einer anstößigen Szene zu provozieren – seine Engstirnigkeit bewies es vier Jahre später bei der Uraufführung von Bartóks *Mandarin!* –, erregte das Missfallen des Komponisten. In einem Brief vom 19.2.1923 an Emil Hertzka, den Direktor der Universal Edition, legt er Wert auf die Feststellung, „[...] dass die zwei Bilder eines jeden Aktes, I, II, III, gleich nach einander folgen. In Prag hat man das übersehen; deshalb ist die Aufführung dort zerstückelt. In Köln a/R. hat man wieder das erste Bild des II. Aktes (Dikoj-Kabanicha) weggelassen!“<sup>128</sup>

Das im Hintergrund stehende aufführungspraktische Problem, dass für die Umbaupausen keine Zeit war; hat Janáček später (1926) durch nachkomponierte Zwischenspiele gelöst.

Bei den Bühnenbildern von Rudolf Hrabý (\*1872), dem alles andere als modern gesinnten Theatermaler der Kölner Bühnen von 1902 bis 1932, entbehren die Beschreibungen der Kritiker indes nicht immer der Komik. So liest man in der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung*: „Die Szenerie ist zum größten Teil sehr schön, vor allem die der Sommernacht. Die Verherrlichung des Wolgastroms begreift man nach dem Bilde des ersten Aktes nicht ganz, wenn die helle Beleuchtung die bühnenmäßige Papierwolga gar zu deutlich illusionswilligen Augen seziert; in dem nächtlichen Dunkel des letzten Bildes gelingt die Täuschung schon besser.“ Heinrich Lemacher lästerte gar in der *Rheinischen Volkswacht*: „Die Inszenierung zeigte das anheimelnde Innere einer russischen Bauernstube, konnte aber in den Landschaftsbildern im Stollwerckbildchenformat<sup>129</sup> keine künstlerische Wirkung erzielen.“

Ernst Bücken hingegen hatte Pech und konnte in der *Rheinischen Tageszeitung* nur meckern: „Zur Beurteilung der szenischen Ausstattung war der von der Generalintendanz gestellte rückwärtige Logenplatz durchaus ungeeignet.“

<sup>128</sup> Leoš Janáček. Briefe an die Universal Edition. Hrsg. und kommentiert von Ernst Hilmar, Tutzing 1988

<sup>129</sup> In einem Programmheft der Sammlung auf Schloss Wahn ist eines der „Stollwerckbildchen“ der Produktion abgedruckt.

## Publikumsecho

Interessant sind schließlich die (durchaus widersprüchlichen und insofern teils befremdlichen) Notizen über den Schlussbeifall. Die *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* vermeldete: „Der Beifall war vereinzelt und galt in erster Linie den Darstellern“; Anton Stehle beendete seine abfällige Kritik in der *Kölnischen Volkszeitung* mit den Worten: „Die Aufnahme der Neuheit, ein Achtungserfolg ohne Zeichen von Begeisterung, entsprach zu einem geringen Teile der aufgewandten Mühe der Einstudierung.“ Auch Karl Wolff vom *Kölner Tageblatt* formulierte es ähnlich: „Der Beifall brachte nur einen Achtungserfolg zustande und galt in allem Wesentlichen der Aufführung, den besonders hervortretenden Solisten, dem Orchester und dem Dirigenten“. F. Jöhlinger (*Berliner Börsen-Zeitung*) empfand es anders: „...das ungeachtet der unerhört teuren Preise ausverkaufte Haus spendete freudigen Beifall“, und auch Paul Hiller (*Rheinische Zeitung, AMZ*) pflichtete diesem Stimmungsbild bei: „Unser Publikum bereitete der Gesamtdarbietung eine höchst beifällige Aufnahme. Wieviel vom Applaus auf Rechnung des Werks kommt, ist natürlich schwer zu bestimmen. Nach dem zweiten Akte und besonders am Schlusse wurde Rose Pauly oftmals stürmisch gerufen.“ Trotzdem prophezeite er, genau wie Heinrich Lemacher in der *Rheinischen Volkswacht*: „An viele Wiederholungen glauben wir nicht“.

## Eine Eintagsfliege

Und richtig: Am 13.1.1923 las man in der *Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung*: „Die *Katja Kabanowa* scheint bereits sanft entschlafen zu sein. Sie erschien einige Male auf dem Spielzettel, wurde aber jedes Mal wieder abgesagt. Der Spielplan richtet sich arg nach dem Geschmack eines wild zusammengewürfelten Fremdenpublikums. Das wirkliche Kölner Theaterpublikum kann bei den heutigen preisen die Oper kaum noch besuchen. Da somit ein inniger Kontakt zwischen Auditorium und Bühne fehlt und ein Hauptanreiz für die Darsteller wegfällt, kann man es verstehen, wenn „oben“ Interesse und Spielfreudigkeit geringer werden.“

Im Februar 1923, als ein Premierenbericht in *Die Musik* erschien, vermeldete Walther Jacobs dann das Aus für die Produktion: „Widrige äußere Umstände hinderten zunächst eine Wiederholung, für die aber auch bei den Ausführenden kein rechter innerer Trieb vorhanden war“.

Peter Heyworth fasste seine Sicht der Gründe für das Scheitern der Kölner Katja-Produktion zusammen: „Weil die Aufführung [...] aus gesundheitlichen Gründen verspätet stattgefunden hatte, mußte er [Klemperer] unmittelbar nach der Premiere nach Rom abreisen. Angeblich wegen des Todes eines Sängers und Klemperers sechswöchiger Abwesenheit war die erste Aufführung auch die letzte. Der Eindruck läßt sich jedoch nicht vermeiden, daß das im Kölner Opernhaus nicht übermäßig bedauert wurde.“<sup>130</sup>

Zutreffend ist, wie Heyworth in seiner auf Klemperers Erinnerungen beruhenden Darstellung festgehalten hat, dass Erkrankungen des Regisseurs Dahn und Klemperers selbst im Vorfeld Probleme bereiteten. Auch Klemperers auswärtige Verpflichtung ist dokumentiert, denn

---

<sup>130</sup> Heyworth, Peter: *Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1885-1933*, dt. Berlin 1988, S. 197

Walther Jacobs informierte seine Leserschaft am Ende der o. g. Rezension mit den Worten: „Es war die letzte Tat unseres neuen Generalmusikdirektors der städtischen Bühnen, bevor er nach Rom ging, um dort in der Stagione des Costanzi-Theaters Wagnerische Musikdramen zu dirigieren“. Nicht zuletzt der „angebliche“ Tod eines Sängers entspricht in tragischer Weise den Tatsachen, denn Karl Schröder riss als Darsteller des Boris zweifellos eine empfindliche Lücke.

Zudem mag Klemperers konkrete Motivation erlahmt sein, weil er nach der Rückkehr aus Italien sogleich anfang, sich bietende Möglichkeiten in Berlin zu sondieren und in entsprechende Verhandlungen einzutreten, was im weiteren Verlauf dann ja auch zu seiner Kündigung in Köln führte.

An einem komplett ablehnenden Echo bei Publikum und Presse kann es aber nicht gelegen haben, dass die Oper in Köln sogleich wieder in der Versenkung verschwand, anders als es Peter Heyworth darstellt. Wie schon im Falle der *Jenůfa* ausgeführt, spricht er auch hier von einer feindseligen Reaktion („fast ebenso feindselig wie die auf *Jenůfa* vor vier Jahren“)<sup>131</sup>, hat sich aber neben einem eindeutigen Verriss (von Anton Stehle) lediglich ein paar kaum repräsentative Bemerkungen aus zwei Kritiken von Walther Jacobs und Heinrich Lemacher herausgepickt, während diese Rezensenten und auch weitere, die sich in beachtlicher Zahl zu dem Opernereignis äußerten, sehr differenziert urteilten, Handlung und Text, Musik und Ausführung betreffend, und dies keineswegs nur ablehnend<sup>132</sup>.

Dass Klemperer mit seinem Eintreten für Janáček Pionierarbeit geleistet hat und sich dies in wesentlichen Teilen im Kölner Opernhaus abspielte, bleibt nicht das schlechteste Fazit seiner Arbeit am Habsburgerring. Dies hat der Kölner Musikwissenschaftler Willi Kahl bereits in der offiziellen Festschrift zum Opernjubiläum des Jahres 1927<sup>133</sup> gesehen, wo er rückblickend über die Janáček-Premieren unter Klemperer schrieb: „Mit Leos Janacek lernte man hier den heute schon hochbetagten Führer der mährischen Komponisten kennen. Tief verwurzelt in Volk und Heimat, ursprünglich und menschlich ergreifend in seinen Tönen, liebt er ein kunstloses, Polyphonie und thematischer Entwicklung abholdes Gestalten, nicht ganz ohne Einflüsse des französischen Impressionismus, wie seine hier aufgeführten Opern *Jenůfa* und *Katja Kabanowa* zeigen.“

## Kritiken

In der konservativen *Kölnischen Volkszeitung* (10.12.1922) lässt **Anton Stehle** ungeniert seinen nationalistischen Gefühlen freien Lauf und bringt eine offensichtlich politisch motivierte Verärgerung zum Ausdruck, anknüpfend an die Erwähnung der *Jenůfa*-Premiere

<sup>131</sup> ebd. S. 196

<sup>132</sup> Dies zu dokumentieren, sind die zahlreichen, heute nur mehr schwer zugänglichen Zeitungsartikel im folgenden mit nur geringen Kürzungen wiedergegeben.

Die pauschale und unzutreffende Bewertung Heyworths ist neuerdings wieder in die Monographie von John Tyrell: *Leoš Janáček, Years of a Life Vol II.*, London 2007, S. 445 eingegangen. Christoph Schwandt, der als Dramaturg der Oper Köln im Zusammenhang mit der Kölner *Katja*-Produktion der Spielzeit 2007/08 meine Recherchen verfolgt hat, stellt im Gegensatz dazu in seinem neuen Buch *Leoš Janáček. Eine Biografie*, Mainz 2009 auf S. 173 richtig, dass die deutsche Erstaufführung keineswegs ein Misserfolg war.

<sup>133</sup> Simchowit, Sascha: *25 Jahre Kölner Opernhaus 1902-1927*, Köln 1927



des Jahres 1918: „Auch um die deutsche Uraufführung dieses tschechischen Ehebruchsstückes war die Kölner Oper mit Erfolg bemüht. Sehr zur Unzeit! Eben lese ich in KV 934 eine jener Freundlichkeiten, diesmal von seitens eines Vereins tschechoslowakischer Häuseraufkäufer in Deutschland, an denen man auf tschechischer Seite ebenso unerschöpflich wie erfinderisch ist. Stünde uns da einige Zurückhaltung im Angebot deutscher Freundlichkeiten nicht recht wohl an? An das Kapitel von der Internationalität der Kunst wollen wir damit nicht rühren, verlangen nur etwas mehr deutsches Würdebewusstsein!“

Danach bemängelt er die Handlung. In Stoff und Art der neuen Oper finde sich nichts, „was die Wahl dieser tschechischen Oper rechtfertigen könnte, solange noch so und so viele Werke bekannter und unbekannter deutscher Komponisten am Kölner Opernhaus unaufgeführt sind [...] Die realistische Ehebruchsoper, der Drachensaat von Mascagnis Cavalleria entsprossen, hat bis auf diese selbst und Leoncavallos Bajazzo so vollständig abgewirtschaftet, dass keine mehr auch nur dem Namen nach bekannt ist. Janaceks Art aber, die in Katja Kabanowa dieselbe monoton wirkende ist wie in Jenůfa, kennen wir aus letzterer zur Genüge. Den Stoff hat Janacek dem Roman<sup>134</sup> Gewitter von A. N. Ostrowsky von Vinc. Cervinka, deutsch von Max Brod, entnommen. Katja, die junge Frau des Tichon Iwanytsch Kabanow, wird von Boris Grigorjewitsch heimlich geliebt und erwidert diese Liebe nach vorangegangenen seelischen Zuckungen desto entgegenkommender. Ihr Mann, ein muschikhafter Troddel und ganz im Zwange seiner tyrannischen Mutter, bewahrt ihr seine Zuneigung auch noch nach dem Geständnis ihres Fehltritts. Katja, Boris im Herzen und die Theorien hysterischer Modernität im Kopfe, findet in den Wellen der Wolga ein nasses Grab. Logische und psychologische Entwicklung haben an diesem Stoffe so gut wie keinen Anteil, und im Aufbau teilt dieser das Schicksal fast aller dramatisierten Novellen.“

Schließlich kommt er zur Kritik an der Musik. „Auch Janaceks Musik ist nicht eigentlich dramatisch. Sie will mit gesuchter Primitivität wirken, hält, zur Atonalität und einer Harmonik grell nebeneinander gesetzter Flecken neigend, einen gleichmäßigen Tonfall bis zur Monotonie fast, behandelt die Singstimme in einer nach tschechischen Sprachakzenten geformten Deklamation und ist im ganzen mehr Artistik als Empfindungsmusik. Volkstümlichen Einschlag spürt man in der Liebesszene des zweiten Aktes und in dem Liede Kudrjas, dessen unausgegorene Melodik der eigenbrötlerischen Art des Komponisten zuliebe in der Luft hängen bleibt. Auch das hier wie schon in der Jenůfa festgehaltene Sequenz- und Rosaliensystem gehört zu dieser Art und ihrem letztlich auf die Nerven fallenden Gestaltungsprinzip. Ohne diese Eigenwilligkeit, so will uns scheinen, wäre Janacek, der als Böhmens bester Komponist bezeichnet wird, ein blutvollerer Musiker.“

In dieselbe Kerbe schlägt auch der ungenannte Rezensent der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* (16.12.1922), die schon bei *Jenůfa* ungeniert chauvinistische Töne angeschlagen hatte. Gönnerhaft-scheinheilig wird – vermutlich von Dr. **Gerhard Tischer**, dem Herausgeber – zwar über den „Vorzug nationaler Verankerung“ gesprochen, auch Janáček als „menschlich so sympathisch“ und als gebildeter Tondichter apostrophiert, aber so viel Negatives gefunden, dass unter dem Strich auch dieser Text nur als Verriss betrachtet werden kann.

---

<sup>134</sup> sic! Tatsächlich handelt es sich um ein in Russland seit Jahrzehnten erfolgreiches Theaterstück.

„Von dem 60jährigen tschechischen Tonsetzer Leos Janacek hat man in der Welt noch nicht viel gehört. Erst seine Oper „Jenufa“ ist vor etlichen Jahren an einzelnen Stellen (Köln 1920) gegeben worden. Er lebt still und bescheiden als Lehrer der musica sacra in Brünn, selbst seinen Landsleuten bis vor etwa zehn Jahren ein Unbekannter, bis ihn Max Brod, der auch seine Textbücher ins Deutsche übersetzt hat, für Prag entdeckte. Dort hatte er solchen Erfolg, dass er heute als der bedeutendste tschechische Tonsetzer gilt, der mit feinen Ohren und empfänglichem Herzen in das Volksleben hineinhorcht und aus dem Volke heraus und für sein Volk schreibt. Das spricht für ihn und bringt ihn uns nahe in einer Zeit des internationalen Musikgeschäftes. Das stellt ihn auf eine Stufe mit unseren Großen, die fest im Volkstum verwurzelt, aus starkem Stammesbewußtsein Kraft schöpfen. Wir fühlen mit ihm, wie er seine Landsleute belauscht im Handeln und Denken, Singen und Sagen, und seine Heimat verherrlicht. Aber dieser Vorzug nationaler Verankerung ist zugleich ein Hemmnis für die Aufnahme seiner Werke außerhalb der böhmischen Grenzpfähle. Er spricht in Lauten, die uns fremd sind, seine Personen stehen im Banne alter Traditionen, die wir nicht verstehen. Es gehört schon ein starker Dichter dazu und eine starke Musik, wie die eines Tschaikowsky, um einen in der Volkspsyche so tief verankerten Stoff, wie ihn die „Katja“ darstellt, anders fühlenden Völkern genießbar zu machen. Aber weder das stockrussische Drama „Gewitter“ [...] noch Janaceks Musik haben diese Kraft, uns mit den Personen und ihren Motiven mitfühlen zu lassen [...].

Das wäre wohl ein Stoff zu einer Novelle, die Handlungen und Vorgänge psychologisch entwickeln kann, aber kaum zu einem Drama, das uns zu packen vermag. Dazu ist das Textbuch unwirksam, die Szenen lose und ohne logischen Aufbau und ohne große Steigerungen nebeneinandergestellt, die Aktschlüsse ohne zündenden Effekt. Die einzige scharfgezeichnete Figur ist die böse Schwiegermutter; alle anderen sind Schwächlinge, die unser Mitgefühl nicht erwecken; die Hauptperson ist keine tragische Heldin, sondern eine von krankhaften Trieben hin- und hergerissene Frau, die uns nichts angeht.

Janaceks Tonsprache wurzelt im Volkstümlichen, das dem unsrigen fremd ist, gibt sich aber immer vornehm, so dass er wohl imponiert, aber nicht zu deutschen Herzen reden kann. Seine Themen quellen oft warm auf, werden aber nicht organisch weiter entwickelt, sondern in immer neuen, oft ermüdenden Folgen nebeneinander gesetzt, so dass große Bögen nicht entstehen können. Die Instrumentation ist nicht ohne Reize, die Singstimmen werden frei deklamierend darüber geführt und stellen an die Musikalität der Ausübenden die größten Ansprüche. Als Mangel des Textbuches erscheint neben seiner undramatischen Handlung und den uns unverständlichen Motiven die in alltäglicher Prosa gehaltene Dichtung...

Hoffen wir, dass der menschlich so sympathische Komponist einen stärkeren Librettisten und besseren Dichter findet, dass er uns nicht nur als gebildeter Tonsetzer imponiert, sondern auch packen und erschüttern kann. Diesem Buch brachte auch das Publikum wenig Verständnis entgegen.“ Der Verfasser schließt mit der (von den anderen Rezensionen abweichenden) Bemerkung: „Der Beifall war vereinzelt und galt in erster Linie den Darstellern“.

Nicht frei von nationalistischen Tönen, auch ablehnend gegen die Handlung und ihre textlichen Gestaltung, aber doch um faire Beurteilung bemüht, schreibt **Karl Wolff** im **Kölner Tageblatt** (9.12.1922): „Die Opernliteratur kann schon deshalb keine allzu starke Bereicherung durch ihn finden, weil er dafür viel zu sehr Heimatkünstler, zu stark national

verwurzelt ist. Auch Wagner ist freilich kerndeutsch, aber sein Werk wird in der ganzen Welt bewundert, weil es doch, wie alles wahrhaft Große, international ist. Janacek schöpft aus dem reichen Schatz tschechischer Volksmusik und aus den Lauten der böhmischen Sprache, mit denen seine Musik die innigste Verbindung eingegangen ist. Letzteres bedeutet natürlich einen großen Fehler für sein Schaffen, soweit es im Auslande Eindruck machen soll. Diese durch und durch nationale Musik kann eben nur ganz gewürdigt werden, weil ihren Charakter nur vollständig offenbaren, wenn sie in böhmischem Idiom gesungen wird und sich Sprach- und Musikakzent aufs Innigste durchdringen. Dazu kommt, dass die Musik, obwohl sie auf Volksweisen beruht, auch dann keineswegs, wie man so sagt, eingängig wäre, da sie in Intervallschritten, Harmonie, Rhythmus und Tempo vielfach denkbar kompliziert ist, und da hier keineswegs eine wirklich inspirationsreiche Phantasie vom original Böhmischem in der Weise befruchtet wurde, wie es etwa bei Smetana und Dvořák der Fall war [...]

Der szenische Aufbau ist mangelhaft, zu viele Verwandlungen und kurze Abschnitte in den beiden ersten Akten stören und rauben dem Ganzen die Proportion. Der Musik fehlen vielfach die heute gewohnten bindenden Motive, sie verästelt sich zu sehr, wirkt mosaikartig, stellenweise auch einförmig. Die Singstimmen sind rücksichtslos behandelt, weitaus besser ist die Instrumentation. Einen Höhepunkt bildet die Liebesszene im zweiten Akte, in der sich die Musik vielfach auch einfacher, freilich offenbar dann original böhmisch gibt [...]"

**Walther Jacobs**, der für die *Kölnische Zeitung* (9.12.1922) und für *Die Musik* (Februar 1923) berichtete, qualifiziert Ostrowskis Stücke pauschal als „stockrussische“ Zeitbilder ab, die in Europa kaum Verständnis erwarten könnten; Cervinka aber habe anscheinend in der Textunterlage der Oper nur eine Zusammenziehung des Dramas gegeben und nichts an den Szenen geändert, die ganz kunstlos gebaut seien und oft ohne jeden dramatischen Effekt. „Die Handlung ist dürftig, löst sich in einzelne Stimmungsbilder auf, ohne innere Triebkraft und äußere Bewegung.“ Dem Musiker „Janatschek“ (eigensinnig beharrte Jacobs auf dieser Schreibung), „der erst als Weißhaariger Anerkennung gefunden hat“ wolle er zwar die Anteilnahme nicht vorenthalten, ihm aber wünschen, dass er wirksamere Texte fände, „damit es ihm nicht ergehe wie Smetana, der wegen solcher Mängel, mit Ausnahme der Verkauften Braut, nicht auf deutschen Spielplänen gehalten werden konnte“.

Seine ausführliche Beschreibung der Musik wechselt dann seltsam schillernd zwischen Kritik und Anerkennung, so dass aus dem Zusammenhang gerissene abwertende Formulierungen unter Auslassung positiver Aspekte leicht einen falschen Eindruck hinterlassen könnten.

„Ist auch das Buch dramatisch schwach, so bietet es doch andererseits einige größere gerundete Szenen, [...] die Janacek mit vollem musikalischen Klang ausfüllen konnte. Wir wissen von seiner textlich reicher ausgestatteten Oper *Jenufa* her, [...] dass er den musikalischen Naturalismus in der Oper, den wir nach den Italienern *Verismo* nennen, nicht verachtet [...] Das Seelendrama der *Katja* hat den Komponisten musikalisch stark gepackt und ihm ergreifende Töne eingegeben, so dass in der Ursprünglichkeit und Leidenschaft, in der echten Farbe slawischer Musik die Oper nicht hinter der *Jenufa* zurücksteht [...] Stockrussisch und tschechisch, was wir früher böhmisch nannten, ist diese Oper, und der nationale, urwüchsige Charakter der Musik ist jedenfalls ihr bester Teil, den wir auch als Deutsche zu

schätzen wissen [...] Von Janatschek weiß man, dass er in der Einsamkeit seines Brünner Lebens auf den Tonfall der Sprache im täglichen Leben und auf die Stimmen der Landschaft gehorcht hat. Er wollte nichts wissen von der Kunstmusik, sucht das Primitive im Volkstümlichen auf und bevorzugt auch eine primitive Technik, die aber natürlich doch nicht gewisser, reflektierender musikalischer Kunstmittel entbehren kann. In diesem Streben zum Primitiven nähert sich Janatschek gewissen Richtungen in der neueren Musik, ebenso wie in dem Drang nach atonal auflösender Gestaltung. Seine ohne Tonartvorzeichen geschriebene Musik geht darin weiter als die Jenufa, er verletzt aber klanglich das Ohr noch nicht so wie die Verneiner der Tonart aus Prinzip. Den eigenartigen Stil der Musik in dem Klavierauszug [...] nachzuprüfen, ist verlohnend. Janatschek ist in erster Linie Einfallsmusiker, der eine Menge von Einfällen besitzt, die aber nicht als Motive verarbeitet, sondern ständig wiederholt und so mosaikartige Flächen schafft, während andre Strecken verfließend gemalt sind. In der Jenufa liebte er die Wiederholungen auch in der Singstimme, während er sie jetzt zumeist auf das Orchester beschränkt, und so gelangt er zu einem metrisch freien, ungebundenen Prosastil mit zuweilen fremdartigen Klangfolgen, über denen die fast nur musikalische deklamierende Singstimme frei in der Luft schwebt. Er holt die Motive heran, verabschiedet sie, wie es ihm zur Untermalung passt und setzt auch mit dramatischer Wirkung Pausen. Die Wiederholungen töten zwar zuweilen die Spannung, steigern aber auch den Schwung der Linie und bohren sich durch ihre gewollte Einförmigkeit schmerzhaft ins Gefühl. Alles das ist unserem Ohr fremd, aber nach einiger Gewöhnung nicht unliebsam, und man nimmt es schließlich dem Komponisten nicht übel, wenn er in seiner Methode so weit geht, durch stufenmäßige Rückungen einen Schusterfleck auf den anderen zu setzen, wie in der Wiederholung des Katjamotivs bei ihrem ersten Auftreten. Frisch wirkt auch die Instrumentierung, die die Singstimmen nicht unterdrückt und nur in dem Gewitter zu lärmenden Effekten ausholt. Als besonders klanglich und melodisch inspiriert sind die großen Szenen der Katja zu erwähnen... Es ist eine eigentümliche Freiluftmusik von starkem nationalem Grundton und feinem Stimmungsgehalt.“

Auch **Paul Hiller**, der für die *Rheinische Zeitung* (9.12.1922) und für die *Allgemeine Musikzeitung* (22.12.1922) berichtete, wettete erst einmal über den Text: „Diesmal hat sich Janacek nach Ostrowskijs „Gewitter“, das V. Cervinka aus dem Russischen ins Tschechische übersetzte, selbst sein Textbuch gemacht, und Max Brod hat die in der Handlung knapp und nicht eben bedeutend, bezüglich der Prosasprache trotz einiger Anläufe zu poetischem Elan ziemlich primitiv anmutende, öfters arg wässerige Arbeit ins Deutsche übertragen.“

Den Kenner seiner ersten Oper kann es nicht verwundern, dass der bedeutende kompositorische Könnler und vielvermögende Gestalter Janacek auch bei „Katja Kabanowa“ den Schwerpunkt seiner musikalischen Dramatik dem von ihm reich bedachten Orchester zugewiesen hat; hier erstehen die seelischen Motive, finden die Personen ihre durchweg prägnante Charakterisierung und bauen sich bildhaft farbige lebensvolle Illustrationen der Konflikte auf. Russisches Element ist mit tschecho-slowakischem vereinigt, und es gehört mehr als die übliche Kenntnis des allerdings weitverzweigten Nationalcharakters des ersteren dazu, gewisse Nummern der Partitur nach Gebühr einzuschätzen. Von seinem früheren Bestreben, die Melodie der Volkssprache bei den verschiedenen Situationen in ihren

Akzenten zu erweitern und zu steigern, ist der Komponist im Allgemeinen abgekommen, und wenn diese Gefahr der Monotonie ausschied, so macht sich solche doch in anderen Sphären der Erfindung geltend. Über Mangel an Gedanken und speziell auch an Melodie ist nicht zu klagen, aber Tiefe und Überzeugungskraft stehen auf beträchtlichen Strecken hinter den Argumenten der Tonsprache der „Jenufa“ zurück. Im erläuternden Tonmelos, das nur zu wenig Ruhepunkte bietet, zeigt sich Janacek wieder als Meister, und in Ausmalung von Naturstimmungen, wie beispielsweise eines Gewitters, schafft er Hervorragendes. Die kühnen Konsequenzen seines Impressionismus der ersten Oper brauchen wir hier nicht zu vermissen. Bald nach Verklingen der kurzen, melodisch befruchteten Ouvertüre werden wir inne, daß auch „Katja Kabanowa“ vokal im Zeichen des fortlaufenden musikalischen Dialogs resp. des Sprechgesanges steht, von dem nur verhältnismäßig wenig zugunsten eigentlicher Gesangsnummern abgewichen ist, und oft schweben die Singstimmen sozusagen so frei in der Luft, dass nur ein geschultes Ohr noch einen leisen Zusammenhang mit dem Instrumentalkörper feststellen kann. Die Deklamation geht nicht immer natürliche Wege, hat aber, wo erforderlich, Charakter und Wucht. Der größten und sehr anstrengenden Partie der Katja sind einige gewichtige und leidenschaftserfüllte Szenen in Gestalt von Erzählungen, Monologen und Duetten zugefallen; an der Eindruckskraft der Vertreterin hängt ein gut Teil der Erfolgsmöglichkeit des Werks. Mit Liebe und Geschick hat Janacek auch das zweite Pärchen musikalisch ausgestattet. Das größte Ensemble (beim Gewitter) zersplittert leider in kleine Brocken. Ähnliches wäre von der ganzen Oper insofern zu sagen, als die Teilung der Akte in je zwei Schauplätze das Ganze zu sehr auseinanderfallen lässt und so dem Werke der große, einheitliche Zug fehlt.“

Die *Rheinische Tageszeitung* vom 12.12.1922 ließ **Ernst Bücken** zu Wort kommen: „Obwohl der heute schon jenseits der Schwelle rüstiger Mannesjahre stehende tschechische Komponist Leos Janacek nicht weniger als fünf Opern geschrieben hat, spielt er bisher in der musikalischen Dramatik unserer Tage kaum eine Rolle. Diese Tatsache führt Max Brod in der launigen Arbeit: Die Reise zu Janacek vielleicht nicht zu Unrecht auf die Weltabgeschiedenheit des Künstlers zurück, der in Brünn, fernab von den Orten, in denen die Kunst „gemacht“ wird, das Leben des alten Nur-Musikanten träumt.“

Die Handlung der dreiaktigen Oper Katja Kabanowa, nach dem Drama: Das Gewitter des Russen N.A. Ostrowskij, führt in den Kreis einer russischen Kleinstadt an den Ufern der Wolga. Schlicht, erdgebunden, naturverwandt sind die Geschehnisse. Erzählen das alte Lied von dem im goldenen Käfig gefangenen, schönen bunten Vogel, der sich hinaussehnt an das lachende Licht der Sonne. Für Katja, die Frau des reichen Kaufmanns Kabanoff, der des Mannes Mutter das Leben zur Hölle macht, brechen die Strahlen dieses erwärmenden Lichtes aus den Augen und aus dem Herzen des jungen, schönen Boris Grigorjewitsch. Eine süße, warme Sommernacht im Garten ist sie die Seine [...] Dann geht das Leben, grau und öde wie es war, seinen Gang wieder dahin, nun aber durchwirkt mit neuer Qual, mit Reue und Sehnen, das erst das Ende findet in den strömenden Fluten der Wolga.

Alles in allem: Ein echter Verismo-Stoff, der gerne Drama sein möchte und doch so ganz Oper ist. Um seiner musikalischen Gestaltung von der rechten Seite beizukommen, darf man keineswegs unsern nachwagnerschen dramatischen Maßstab anlegen. Für diesen tschechischen Komponisten handelt es sich gar nicht um irgendwelche Prinzipien, sondern

nur schlechthin um Musik. Eruptive, explosive, nicht durch das Prisma von Erwägung gebrochene Urmusik. Das Seelische, der Affekt allein, ist das Maß für die musikalische Formung. So entsteht denn, losgelöst von traditioneller Gebundenheit, manches Neuartige, zwar weniger in der Melodieführung als in der Klangfarbenmischung. Die Orchesterbehandlung ist darum auch zweifellos das wertvollste Stück der Partitur. Für die äußere Wirkung ist es sehr bedauerlich, dass der Höhepunkt, die Gartenszene, in der Mitte liegt, und dass der weitere Fortgang der Handlung einem Verebben gleich kommt. Daran vermag auch die prächtige musikalische Oase bei der letzten Begegnung von Katja und Boris im Grunde nichts zu ändern.“

Der fortschrittlich gesinnte Experte **Heinrich Lemacher** vermeldet in der *Rheinischen Volkswacht* (11.12.1922) einen günstigen Gesamteindruck: „Stärker als diese naturalistische Handlung, die als einzige Besonderheit das gut gezeichnete russische Milieu für sich in Anspruch nehmen kann, spricht die Musik Janaceks zu uns. Sie hat, wie die des größeren Russen Mussorgski, ihre eigene Nota; wurzelt bei aller „Modernität“ tief im Volkstümlichen; strömt warme, wenn auch nicht große Empfindungen aus und bedient sich einer ganz eigenen Technik. Das Gesangliche ist dem Komponisten das Primäre. Es wächst unmittelbar aus der jeweiligen Stimmung oder Situation heraus und wird instrumental von immer wiederkehrenden charakteristischen Motiven (nicht aber im Sinne der Wagnerischen Leitmotivtechnik) begleitet. Alles ist auf Gefühl und spontanen Einfall eingestellt. Ein eigentümliches Lokalkolorit herrscht vor: Melodik und Harmonik haben sozusagen „tschechisches“ Gepräge, sind aber der internationalen Tonsprache dennoch so innig vermählt, dass nirgends die „böhmischen Dörfer“ atonaler Radikale auftauchen. Schwermut und Schwerblütigkeit geben den rhythmisch andauernd wechselnden, selten stark wuchtenden Pulsschlag. Überall offenbart sich eine unaufdringlich vornehme Tonsprache, eine technischen Problemen meilenweit fernstehende sympathisch berührende Intimität musikalischer Expressionen. Die um ehrlicher Affekte willen starken äußeren Effekten (bis auf die Gewitterszene) abhold ist und sogar das reine Instrumentale – der Orchesterklang ist durchweg etwas stumpf – in unserer das Koloristische sonst so stark kultivierenden Zeit in einer geradezu auffallenden Weise vernachlässigt. Die Wirkung der Oper auf das Publikum war nicht gerade überwältigend, aber stellenweise doch recht tiefgehend.“

Als auswärtiges Blatt hatte schließlich auch die *Berliner Börsen-Zeitung* (9.12.1922) einen Rezensenten, **F. Jöhlinger**, entsandt, der sogar der Geschichte etwas abgewinnen konnte. Sie sei „im Textbuch feiner, lyrischer. Das Stück leuchtet auf in kleinen hellen Flecken von Menschlichkeit und Liebe; doch glänzen hier nur schimmernde Sterne in dunklem Nebel, in düsterer Nacht. Russland, ein ungejätetes Land der 60er Jahre, das Russland, in dem die Knute über alles herrscht [...]“

In der Musik [...] hat Janacek ebenfalls einen typisch russischen, fast möchte man sagen slawischen Grundton geprägt. Eine schwere dunkle Wolgastimmung umwittert die, keineswegs so grell und vesuvisch wie die Jenufa, doch ebenso eigenwillig und energisch gestaltete Oper. Süß und zugleich herb ist die Klangfarbe der lyrischen Stellen gemalt; besonders in den Bildern der Katja blüht ein zauberischer Wohlklang von kammermusikalischer Feinheit auf. Die zarte Liebesszene mit Boris am Schlusse des zweiten Aktes, dem musikalischen Höhepunkte, spinnt sich zu einem tief aufwühlenden,

leidenschaftlichen Liebeshymnus. Janacek erweist sich auch in der Katja wieder als ein bewusster Sprachmelodiker. Bezeichnend sind für ihn die vielfach verwandten offenen Quinten. Die Themen werden selten ausgesponnen, keine rhythmische und melodische Linie bewegt sich scharf hervortretend durch das Werk. Doch ein eigenartiger Charakter durchzieht die ganze Schöpfung und läßt Spannung und Teilnahme nicht erlahmen. Merkwürdig, dass der Komponist, der in der Jenufa so starken dramatischen Impuls zeigt, die Gewitterszene der Katja, die bühnenwirksamste Stelle des Buches, nicht so kühn und kraftvoll, wie man erwarten durfte, anpackt. Auch der Schluß erhebt sich nicht zu einer streng konzentrierten Steigerung. Wundervoll dagegen klingen neben den melodisch-lyrischen Teilen der Oper die fesselnden volkstümlichen Gesänge, die von Wahrheit und Innigkeit der Empfindung sprechen. Manche Klänge erinnern an slawische Volksweisen. Im ganzen eine ursprüngliche, lebenskräftige und wertvolle Neuheit“.

## Anhang

Aus den *Erinnerungen* der Else Lewertoff geb. Thalheimer (1898–1987)<sup>135</sup>

Unsere zweite Lehrerin [Else Thalheimer spricht von sich und ihrer älteren Schwester Grete] war auch keine Meisterin ihres Faches, aber sie war wenigstens gebildet, moderner und stets aktiv. Sie gründete eine Vokalgruppe, deren Stimmführerin meine Mutter wurde. Ein weiterer, und vielleicht der größte Gewinn für dieses Ensemble war die Wahl der Begleiterin, Frau Julius Steinberg. Keine berufliche Pianistin, aber eine berufene. Durch sie lernten wir bald ihre beiden Söhne kennen, und was war natürlicher als dass wir Jungen in die Fußstapfen der Alten traten und unsererseits ein Trio bildeten! Wilhelm Steinberg, der gerade seine Barmitzwa hinter sich hatte, erschien noch in kurzen Hosen, was damals, ausser bei Wunderkindern, unüblich war. Jedoch Wunderkind oder nicht, er war schon ein fortgeschrittener Geiger. Der zwei Jahre jüngere Walter, den er despektierlich stets den Säugling nannte, spielte das Cello, zwar unverkennbar musikalisch, aber doch unverkennbar wie ... der jüngere Bruder! Grete und ich saßen abwechselnd am Klavier. Wir begannen mit den Haydn-Trios, die in ihrer Klangsönheit und leichten Spielbarkeit uns liebevoll entgegen zu kommen schienen. Wilhelm war ein brillanter Führer, von Rhythmus besessen, mit einem aggressiven Ton begabt, immer die Tempi nach der schnellen Seite auslegend. So musizierten wir lustig drauf los und füllten all unsere Lücken mit Begeisterung aus. Mit zunehmender Routine wagten wir uns an die Mozart-, Beethoven- und Mendelssohn-Trios, und selbst wenn nichts anderes dabei herausgekommen wäre, als dass wir sie gründlich kennen lernten, so wäre dies schon genug gewesen.

Wir trafen uns jeden Sonntagmorgen, einmal bei den Steinbergs, einmal bei uns. Die beiden Mütter sonnten sich in unseren vielversprechenden Darbietungen. - Es ist nun einmal ein Vorteil jugendlicher Leistungen, dass man mit gutem Willen in ihnen immer den Keim zur Vollkommenheit finden kann. Ob er aufgeht, ist eine andere Frage.

---

<sup>135</sup> Das Typoskript wurde mir durch einen glücklichen Zufall erst nach Fertigstellung meines Beitrags zugänglich gemacht. Mit freundlicher Genehmigung ihres Sohnes, Prof. Gad Lewertoff (Tel Aviv), und vermittelt durch Herbert Henck (Deinstedt), denen an dieser Stelle herzlich gedankt sei, wird hier als Ergänzung zu dem Exkurs über Wilhelm Steinbergs Kölner Jugendzeit eine Passage abgedruckt.

Wir wurden natürlich stets mit üppigen Aufwartungen belohnt und führten die wildesten Unterhaltungen, einer den anderen mit gewagtesten musikalischen Urteilen überbietend.

Bald wurden wir auch auf die Öffentlichkeit losgelassen und spielten u. a. in Krankenhäusern für die verwundeten Soldaten des ersten Weltkrieges. Dies ist schon solange her, und doch steht heute noch das Bild des Krankensaales, mit allem Elend, das er barg, lebhaft vor meinen Augen.

Bei unserer ersten Begegnung im Hause Steinberg zeigte mir Wilhelm mit Stolz ein Bild von Bronislaw Huberman, das den Flügel schmückte. Dabei, stets der kritische Connaisseur, hielt er nicht mit der Bemerkung zurück, dass diese Aufnahme des großen Geigers vollkommen idealisiert wäre. Eine bunte Kreuzstich-Stickerei, die an der Wand hing und niemand anderen als Felix Mendelssohn darstellte, übergang Wilhelm mit Schweigen. Sie entging aber nicht meinen erbarmungslosen Augen, und nur aus einer naheliegenden Zurückhaltung wagte ich nicht zu fragen, ob dies auch eine Idealisierung oder einfach Kitsch sei, wie er zu jenen Zeiten in den besten Bürgerhäusern blühte [...]

Die Eltern Steinberg wollten unbedingt aus ihrem ältesten Sohn einen Zahnarzt machen, und es war im großen Maße meine Mutter, die sie überzeugte, dass es unverantwortlich sei, ihn bei seiner überragenden Begabung nicht Musiker werden zu lassen. Ähnlich reagierte auch unsere Klavierlehrerin, die inzwischen auch Wilhelm unterrichtete, indem sie ihm für die Musik ein glänzendes Prognostikon stellte, welchen, ihre Bildung verratenden Ausdruck, sie nicht oft genug wiederholen konnte. Natürlich hielt auch ich in unseren häufigen Gesprächen mit meiner Meinung nicht zurück. Nachdem also so viele gute Feen nicht gerade an der Wiege, aber an dem sich nun offenbarenden Scheidewege standen, was konnte da noch fehlgehen!

Als Hans-Wilhelm - ein Zugeständnis an die „teutschen Ohren“ - begann unser Freund sofort mit erstaunlichem Erfolg seine Karriere. Nach Verlauf vieler wechselvoller Jahre wählte er für die amerikanischen Ohren den Vornamen William. Jedoch für mich und seine früheren Gefährten bleibt er nun einmal Wilhelm. So haben ihn auch seine Eltern genannt, und dieser Name ist fest mit unseren Jugenderlebnissen verbunden.

Wilhelm war ausgesprochen frühreif, und mir imponierte immer seine überlegene Haltung. Er hatte ein loses Mundwerk und, im Stil hierzu passend, eine Cyrano de Bergerac-Nase. Während sein Bruder Walter sich zu einem allgemein anerkannten Adonis entwickelte, hatte Wilhelm den gewissen Charme der Hässlichkeit, der oft eine stärkere Attraktion ausübt als ein regelmäßiges Gesicht.

Mit imponierender Geschicklichkeit - ich habe heute noch seine beschwingte Notenschrift vor Augen - wandte Steinberg sich auch dem Komponieren zu. Fast bei jedem Zusammensein überraschte er uns mit einem neuen Opus, das wir über uns ergehen lassen mussten. Mit frühgeübten Ohren und jugendlicher Grausamkeit fanden wir unfehlbar die „Anleihen“ heraus und hielten nie mit unseren Entdeckungen zurück. Meist waren die Quellen Schumann und Brahms. Gewiss war unsere Reaktion sehr einseitig, denn aus all diesen Versuchen sprach ein deutliches Talent. Noch heute entsinne ich mich vieler dieser Balladen, Phantasien und Ständchen, und ich besitze noch viele Noten mit der Widmung meines Freundes. - Dass Wilhelm bald das Komponieren aufgab, zeugte entschieden für seine Selbstkritik. Aber nach



der Erfahrung so vieler Jahre bin ich fast sicher, dass er auf die Dauer mindestens so gut geworden wäre, wie manche der heute anerkannten Kapellmeisterkomponisten.

Wilhelm Steinberg war noch nicht 15 Jahre alt, als er in seinem Gymnasium der Leiter des Schulorchesters wurde. Die Mitglieder Dilettanten zu nennen, wäre schon zu euphemistisch gewesen. Trotzdem machte er aus diesen meist Minderbegabten einen wohlfunktionierenden Apparat. Anlässlich einer öffentlichen Feier führte er u. a. eine seiner Kompositionen auf. Meine Schwester und ich hatten vierhändig am Klavier das Orchester zu unterstützen und waren aufs gründlichste von Mutter Steinberg vorbereitet worden. Die Premiere wurde ein Riesenerfolg, nicht zuletzt, weil das Werk von einem schmissigen Hauptthema getragen wurde, treu im Stil von Carl Maria von Weber:



In den kommenden Jahren fanden wir keine Zeit mehr für unsere regelmäßigen Zusammenkünfte. Meine Schwester war zum Gesangsfach übergegangen, und ich studierte nach meinem Abitur an der Bonner Universität Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte. Gleichzeitig war ich Schülerin der Kölner Hochschule für Musik. Meine Fächer: Klavier, Theorie, Partiturspiel und Instrumentation. Der hervorragende Pädagoge, Professor Uzielli, war nun mein Hauptlehrer, und ich übte zum ersten Mal systematisch. - Ein späteres Jahr verbrachte ich in München. Die dortige leichte Luft hatte es jedoch zur Folge, dass man sich häufiger in der herrlichen Umgebung als in den dumpfen Hörsälen der Universität aufhielt.

Wir gingen nun alle unsere eigenen Wege. Meine Schwester hatte geheiratet. Walter Steinberg war, dabei nie sein Cello vernachlässigend, ins väterliche Geschäft eingetreten, und Wilhelm arbeitete zielsicher auf seine Kapellmeisterlaufbahn hin. Er war inzwischen von der Geige ganz aufs Klavier übergegangen, und zwar auch zu Maestro Uzielli! Bald nahm er auch das Horn auf, um seine praktischen Instrumentenkenntnisse zu erweitern. Bedarf es überhaupt einer Erwähnung, dass wir uns in nicht allzu langer Zeit an das Horn-Trio von Brahms heranwagten! Das Blasinstrument hatte natürlich auch seine Vorzüge im Hinblick auf den drohenden Kriegsdienst, denn die Einberufung von Wilhelms Jahrgang stand bevor! Glücklicherweise ging dieser Schrecken vorüber, bevor meinem Freund die Gelegenheit geboten wurde, das Vaterland zu retten.

In kürzester Zeit entwickelte sich Steinberg zu einem virtuosen Pianisten. In einem der Schlusskonzerte der Rheinischen Musik-Hochschule errang er sich einen Sondererfolg mit dem Vortrag von Tschaikowskys B Moll Konzert. - Nun folgte die Kölner Oper, an die er als Correpetitor engagiert wurde. Es dauerte jedoch nicht lange, bis er regelmäßig Opern und Operetten dirigierte. Nie habe ich eine zündendere „Carmen“ gehört als unter seiner Leitung. Nicht viel später versenkte er sich mit der ihm eigenen Intensität in die Musik-Dramen von Richard Wagner, und seine ganze Liebe gehörte der „Tristan und Isolde-Musik“. Wir verbrachten manchen Abend, er am Klavier, mich in die Besonderheiten dieser Partitur einweihend. Ich war nie eine Wagner-Anhängerin, aber die hypnotische Gewalt der Tristan-

Musik zog mich vollkommen in ihren Bann. Ähnlich ist es mir übrigens mit den Meistersingern ergangen, und ein kleines Erlebnis verdient hier eingeschaltet zu werden: Während meines Studien-Aufenthaltes in München wohnte ich mit einigen Freunden einer Aufführung dieses Werkes bei, natürlich auf dem „Olymp“ [die schlechtesten Plätze oben unter der Decke]. Mit Mühe errangen wir uns Sitzplätze auf einer Treppe. Die Unbequemlichkeit und die Hitze erschienen unerträglich, umso mehr als ich an diesem Abend an einer schweren Migräne litt. Am liebsten wäre ich geflohen. Dann geschah das Wunder: Die Musik setzte ein und ging über mich hin wie ein frischer Wind, mit einer hinreissenden Kraft, in der ich widerstandslos versank. Meine Kopfschmerzen waren vergessen!

Nach einem anregenden, aber nicht sehr lehrreichen Aufenthalt in München kehrte ich nach Köln und Bonn zurück. Wie zu erwarten, hatte sich Steinberg bereits einen Namen als Kapellmeister gemacht. Es war auch weiter kein Geheimnis, dass er im Verlaufe seiner Tätigkeit die Aufmerksamkeit der Prima Ballerina, und später der Prima Donna auf sich lenkte. Als seine Confidante nahm ich stets Anteil an seinen Erlebnissen, und genau so war es bei unserer guten Freundschaft vice versa. Mit stärkstem Interesse folgte ich auch den regelmäßigen Einladungen zu seinen Opern-Aufführungen.

In jenen Jahren war der geniale Otto Klemperer Direktor der Kölner Oper. Wir alle bewunderten ihn bis zur Schwärmerei. Zwischen ihm und seinem jungen Verehrer Steinberg entwickelte sich eine starke Affinität. Es gehörte zum Kölner Stadtbild, die überlebensgroße Gestalt des Meisters zusammen mit seinem getreuen Anhänger zu sehen, wenn beide, heftig gestikulierend, in ihrem Eifer immer wieder stehenbleibend und völlig der Außenwelt abhanden gekommen, sich vom Opernhaus auf ihren Heimweg begaben.

Die Operaufführungen und Konzerte, die Klemperer leitete, waren immer die musikalischen Ereignisse der Saison. Im Musikleben von Köln bedeuteten die Jahre, in denen dieser Meister an seiner Spitze stand, fraglos später nie mehr erreichte Höhepunkte.

Dieser Magiker in seiner Kunst war bestimmt im Umgang mit anderen Menschen kein leichter Fall. Welche Gründe dazu führten, dass auf einmal von den maßgebenden Instanzen sein Abgang gefordert wurde, habe ich heute fast ganz vergessen, umso mehr als sie mir schon damals nie richtig klar wurden. Immerhin, es ist gewiss, dass sie uns allen grausam und unannehmbar erschienen. Daher bereiteten wir in unserem Bonner Musikwissenschaftlichen Seminar, dessen Mitglieder fast alle Klemperer-Anhänger waren, eine große Campagne vor, um diesen in unseren Augen irrsinnigen Beschluss rückgängig zu machen. Wir verfassten ein ausführliches Rundschreiben, das wir an alle Autoritäten des Rheinlands sandten. Einer der Ersten, der es unterschrieb, war Steinberg. Da die Kölner Opernleitung inzwischen schon einen anderen Kapellmeister engagiert hatte, waren unsere Bemühungen erfolglos, und für Steinberg sogar katastrophal. Er wurde entlassen. Jedoch das Blatt wendete sich bald wieder zu seinen Gunsten. Die Prager Oper zögerte keinen Augenblick, sich seiner Dienste zu versichern, und das bedeutete für seine Karriere einen neuen Aufstieg. [...]

Stets voller Ideen und Unternehmungslust hatte Töff [Thalheimers späterer Ehemann, Salo Bernhard Lewertoff, der seit 1926 gemeinsam mit ihr die Geschicke der Kölner Gesellschaft

für Neue Musik lenkte<sup>136]</sup> mit einem ausgewählten Gremium des Städtischen Orchesters ein Kammer-Ensemble gegründet, das angesteckt von unserem Idealismus, bereit war, sich für die Verbreitung zeitgenössischer Musik einzusetzen, und zwar unentgeltlich. Selbstverständlich stand uns auch immer Steinberg als Dirigent zur Verfügung.

Als Arnold Schönbergs fünfzigster Geburtstag herannahte, waren in unserer Gesellschaft alle Voraussetzungen erfüllt, ihn mit einem Festkonzert zu ehren. Unser Programm bestand aus der ersten KammerSymphonie. Sie war zweimal für denselben Abend angesetzt, ein Brauch, der in den Neuen Musikkreisen üblich war, um eine bessere Bekanntschaft mit den jeweils dargebotenen Werken zu vermitteln. Es zeugt für die Hingabe der Beteiligten, dass die vielen Proben, die für diese Aufführung unerlässlich waren, niemandem zuviel wurden. Sie fanden meist im Hause Steinberg statt, und während der Pausen schwelgten die Musiker stets in Bergen von Schnittchen und Kuchen und Meeren von Getränken, sodass sie aufs trefflichste gestärkt, Steinberg durch Dick und Dünn dieser schwierigen Partitur folgen konnten.

Das Festkonzert fand im Schauspielhaus statt. Es war zwar nicht ausverkauft, aber gut besucht, und wir hatten eine sehr aufnahmewillige und begeisterte Gemeinde. In einem Telegramm gratulierten wir dem Meister und teilten ihm den Erfolg mit. Spät in der Nacht ging auf einmal das Telefon bei mir. Es war mein Freund Wilhelm, der nicht eine Sekunde länger, geschweige denn bis zum nächsten Morgen hätte warten können, um mir zu sagen, dass Schönberg bereits ein Danktelegramm an uns gesandt hatte.

---

<sup>136</sup> Salo Bernhard Lewertoff, geboren 1901 in Höxter/Westfalen, seit 1935 verheiratet mit Else Thalheimer, gestorben 1965 in Tel Aviv; er kürzte seine Vornamen gewöhnlich mit „Salo B.“ ab; in Palästina /später Israel nahm er die hebräischen Vornamen Shlomo Baruch an; Hinweise von Gad Lewertoff/Herbert Henck.

## Verschiedenes

### **Lothar Altringer, Guido von Büren und Georg Mölich**

Renaissance am Rhein. Ein Ausstellungsprojekt des LVR-LandesMuseums Bonn (16.09.2010 bis 06.02.2011)

Die Rheinlande waren im 15./16. Jahrhundert ein „Überschneidungsgebiet“ im Zentrum Europas, in dem sich die vielfältigen Konflikte und Herausforderungen dieser Wendezeit, die zugleich auch als Beginn der Globalisierung verstanden werden kann, in einzigartiger Weise durchdrungen und beeinflusst haben. In der spezifischen Ausprägung der Renaissance am Rhein, wie sie sich sowohl in reichen Bürgerstädten wie Köln und Wesel als auch an den Höfen der verschiedenen Territorien im Rheinland entwickelte, wird deutlich, dass sich dieser Raum als bedeutendes Experimentierfeld mit Lösungsversuchen für gesellschaftliche, kulturelle und konfessionelle Herausforderungen der Zeit präsentierte. Die Ausstellung im LVR-LandesMuseum Bonn vom 16.09.2010 bis zum 06.02.2011 will das lange 16. Jahrhundert am Rhein mit seinen wesentlichen Protagonisten (von Fürsten und Gelehrten bis zu Künstlern und Bürgern) lebendig werden lassen. Zugleich zeigt sie, welches kreative Potential die Bewältigung vielfältiger neuer Herausforderungen freisetzte.

Der Begriff „Renaissance“ stammt aus dem 19. Jahrhundert. Die in Frankreich aufkommende Bezeichnung wurde zuerst auf die bildende Kunst bezogen und hier speziell auf das Kunstschaffen im Italien des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Dabei entwickelte die Kunstgeschichte ein ausgefeiltes Instrumentarium der Stilanalyse. Die an der italienischen Kunst erarbeiteten Stilmerkmale wurden dann auch auf das nordeuropäische Kunstschaffen des 16. Jahrhunderts übertragen, was aber nur bedingt gelang. Begriffe wie „Deutsche Renaissance“ und „Nordischer Manierismus“ wurden hier als Hilfsmittel eingesetzt. Die Reduktion der Renaissance auf bestimmte Stilmerkmale führte dazu, dass ganze Regionen vermeintlich ohne diese Kunstperiode ausgekommen sind – das gilt vor allem für das (nördliche) Rheinland. Für die Architektur beispielsweise wurden nur wenige Beispiele wie die Zitadelle in Jülich oder die Rathauslaube in Köln als Renaissancebauten anerkannt. In der Malerei vermisste man die Qualität der Altkölner Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Heute wird der Begriff offener verstanden, indem er eher als Epochenbezeichnung gesehen wird. Ohne eine verengte, rein stilanalytische Sichtweise eröffnet sich auch für das Rheinland ein weites Panorama an Kunst und Kultur der Renaissance, das es in der Ausstellung in seinem historischen Kontext zu zeigen gilt. Vor allem die höfische Kunst wird in ihrer herrschaftsbegründenden Funktion in den Blick genommen.

Der in der Ausstellung behandelte Raum orientiert sich in etwa an dem Erfahrungs- und Wirkungsraum der Zeitgenossen. Als Beispiel sei hier der Kölner Hermann Weinsberg (1518-1597) genannt, dessen Reisetagebücher im Rheinland und in den Niederlanden bereits aufgearbeitet wurden. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Niederadelige Rütger von der Horst (1519-1582), der in kurkölnischen Diensten stehend, sich seinen Stammsitz Horst im Vest Recklinghausen aufwendig neu bauen ließ. Aus dem von ihm persönlich geführten Rechnungsnachweis lassen sich seine weitreichenden Beziehungen nach Köln, an den Niederrhein, in die Niederlande, ins Münsterland, ins Sauerland und bis in das südliche

Rheinland hinein rekonstruieren. Das bedeutet für die Ausstellung, dass ausgehend von Köln und dem Niederrhein der behandelte Raum im Süden an der Mosel endet, im Osten mit einigen Beispielen Westfalen noch berücksichtigt und vor allem auch exemplarisch die Städte und Höfe in den nördlichen und südlichen Niederlanden in ihrer Vorbildfunktion für Kunst und Kultur des Rheinlands dokumentiert. Eine herausragende Stellung nimmt in diesem Zusammenhang die Handelsmetropole Antwerpen ein. In Folge der wirtschaftlich sehr engen Beziehungen der nördlichen Rheinlande nach Antwerpen wurde die hier geschaffene Kunst vorbildhaft für Köln. So ließ sich der Rat der Stadt Köln für die Rathauslaube zwei Entwürfe des Antwerpener Künstlers Cornelis Floris anfertigen, nachdem dieser Grabdenkmäler für die Kölner Erzbischöfe Adolf und Anton von Schaumburg gefertigt hatte, die sich im Kölner Dom befinden. Der Einfluss niederländischer Kunst auf das Rheinland verstärkte sich noch einmal, als im Zuge des spanisch-niederländischen Krieges seit 1568 zahlreiche Künstler, die calvinistischen Glaubens waren, in Städten wie Aachen und Köln zeitweilig Zuflucht fanden. Einige davon konnten sich hier eine neue wirtschaftliche Existenz aufbauen. Zudem wird die Orientierung der rheinischen Fürstenhöfe in Fragen der höfischen Präsentation – hier besonders des jülich-klevischen Herzogshofs – an dem Hof der Habsburger in den Niederlanden an signifikanten Beispielen vor Augen geführt.

Entsprechend des breiten kulturhistorischen Ansatzes der Ausstellung wird auch die Musik der Zeit in der Präsentation und im Beiprogramm eine wichtige Rolle spielen. Geplant ist eine CD und ein Konzertprogramm, die beide einen repräsentativen Querschnitt durch die Musikkultur der Renaissance im Rheinland bieten. Die Umsetzung ist mit dem bekannten Ensemble "Singer Pur" geplant, was für höchste Qualität der Interpretation garantieren wird. Vorgesehen sind u.a. Stücke von Jean de Castro (Stadt Köln und Kurfürst von Köln), Orlando di Lasso und Johannes Mangon (Marienstift Aachen), Martin Peudargent und Johannes de Cleve (Herzog Wilhelm V. von Jülich-Kleve-Berg) sowie Andreas Pevernage (Hardenrathkapelle Köln). Die wissenschaftliche Betreuung des Programms liegt in den Händen von Prof. Dr. Klaus Pietschmann.

Als weiteres Konzert- und CD-Projekt ist der Nachvollzug der Reise des jülich-klevischen Erbprinzen Karl Friedrich (geb. 1555) 1574/75 nach Italien mit musikalischen Mitteln angedacht. Die Realisierung im Rahmen der Ausstellung ist jedoch noch offen. Die Reise, die tragisch mit dem Tod des Erbprinzen in Rom endete, war durch den Humanisten Stephan Winandus Pighius vorbereitet und begleitet worden. Dieser veröffentlichte 1584 unter dem Titel „Hercules Prodicus“ eine umfassende Beschreibung der Kavaliertour. Karl Friedrich und sein Gefolge besuchten wichtige Höfe und Städte der Zeit, wie z. B. Wien, Innsbruck (Schloss Ambras), Venedig, Vicenza, Mantua, Mailand, Rom. Pighius gibt immer wieder ausführliche Hinweise auf die Musik, die dem Prinzen bei Empfängen und Festen dargebracht wurde und die beispielweise die jeweiligen Messfeierlichkeiten begleitete. Der Reiseweg Karl Friedrichs quer durch Europa lässt sich – entsprechend der Recherchen durch Martin Lubenow – musikalisch nachzeichnen. Dabei ist der Reiseweg letztlich Karl Friedrichs Lebensweg, startete doch die Reise in Kleve. Hierfür stehen die Geburts- und die Taufmotette Martin Peudargents. Für die Trauerfeierlichkeiten in Rom komponierte Johannes de Cleve die entsprechende Motette, die den Schlusspunkt setzt.

Informationen zur Ausstellung:

<http://www.landesmuseum-bonn.de/ausstellungen/vorschau/>

[http://www.landesmuseum-bonn.de/ausstellungen/vorschau/renaissance\\_memorandum\\_final.pdf](http://www.landesmuseum-bonn.de/ausstellungen/vorschau/renaissance_memorandum_final.pdf)

Kontakt:

Lothar Altringer (Gesamtleitung)  
Abteilungsleiter Dauer-/Wechselausstellungen,  
Sammlung und Vermittlung  
Stellvertretender Direktor  
LVR-LandesMuseum Bonn  
Colmantstraße 14–16  
D - 53115 Bonn  
Tel. +49 (0)228 2070-289, Fax -299  
E-Mail: [lothar.altringer@lvr.de](mailto:lothar.altringer@lvr.de)

Guido v. Büren (Betreuung Musikprojekt)  
Museum Zitadelle Jülich  
Kleine Rurstr. 20  
D - 52428 Jülich  
Tel. +49 (0)2461 93768-14, Fax -20  
E-Mail: [gvbueren@juelich.de](mailto:gvbueren@juelich.de)

## **Protokoll der Jahresversammlung 2009**

19. Juni 2009, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln

Anwesend: Dr. Heinz Brehmer, Christoph Dohr, Dr. Hartmut Hein, Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Prof. Dr. Norbert Jers, Prof. Dr. Dietrich Kämper, Fabian Kolb, Prof. Dr. Franz Müller-Heuser, Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, Kiku Rahman, Prof. Dr. Wilhelm Schepping, Dr. Barbara Schwendowius, Prof. Dr. Wolfram Steinbeck, Klaus Weiler, Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner, Dr. Robert v. Zahn (Protokoll)

Tagesordnung:

1. Bericht des Vorstands über das Jahr 2008
2. Bericht des Schatzmeisters
3. Bericht der Kassenprüfer
4. Entlastung des Vorstands
5. Nachwahlen zum Vorstand
6. Tagung
7. Verschiedenes

### **Begrüßung**

Robert v. Zahn begrüßt die Mitglieder. Die Arbeitsgemeinschaft hat den Tod zweier Mitglieder zu beklagen: Es verstarb Alfons Weller am 28. September und bereits am 12. August 2007 verstarb Prof. Dr. Hans-Josef Irmen.

Im neuen Heft unserer Mitteilungen hat Franz-Josef Vogt das Wirken von Dr. Alfons Weller, des Komponisten und Leiters für hymnologische und musikethnologische Studien am Haus der Kirchenmusik in Maria Laach, gewürdigt. Am 24. August 1929 in Mönchengladbach-Rheindahlen geboren studierte er an der PH in Aachen auf Lehramt an Volksschulen. Er unterrichtete an Grundschulen und studierte weiter an der Kölner Musikhochschule. Er war Realschullehrer in Düsseldorf und Neuss, studierte in Köln Musikwissenschaft und wurde promoviert. Seine Dissertation „Studien zur Geschichte der Kirchenmusik an St. Quirin in Neuss“ erschien in den Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte. Weller arbeitete am Hymnologischen Institut in Maria Laach, komponierte eine Messe und vieles mehr und er engagierte sich auch für die zehnte Folge der „Rheinischen Musiker“.

Im Alter von 69 Jahren starb der Musikwissenschaftler Dr. Hans-Josef Irmen, seit 1986 und bis zu seiner Entpflichtung vom Amt zum 1. August 2003 an der Uni in Essen tätig. Er hatte seine berufliche Laufbahn als Lehrer begonnen, nach dem Studium an der Pädagogischen Akademie Aachen. Von 1965 bis 1969 studierte er Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Pädagogik an der Universität Köln, wo er 1969 promoviert wurde. Im selben Jahr nahm Irmen seine Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule Rheinland, zunächst an der Abteilung Neuss, dann an der Abteilung Aachen auf. Von dort kam er 1986 nach Essen, wo er die Professur für Musik und ihre Didaktik übernahm. Hans-Josef Irmen publizierte u.a. in den Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte und war dem Verein immer sehr verbunden.

Robert v. Zahn bittet die Versammlung, sich zum Gedenken der Toten zu erheben. Die Versammlung gedenkt der Toten.

Robert v. Zahn entschuldigt die Vorstandsmitglieder Klaus Pietschmann und Wolfram Ferber, die aus beruflichen Gründen verhindert sind.

Die Tagesordnung wird dahingehend geändert, dass die Nachwahlen zum Vorstand verschoben werden, da nicht fristgerecht eingeladen wurde.

### **1. Bericht des Vorstands über das Jahr 2008**

Die Arbeitsgemeinschaft hat dank Arnold Jacobshagen an einer Tagung als Veranstalter mitgewirkt, die im November 2008 in der Musikhochschule Köln stattfand: „Musik im französischen Köln (1794-1814)“. Träger waren neben der Arbeitsgemeinschaft die Musikhochschule, das Institut Francais Köln und das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln. Das Symposium befasste sich mit der französischen Kulturpolitik zur Zeit der Kölner Besetzung, mit dem Verhältnis zur Kirchenmusik, zur Revolutionsmusik, zum Musiktheater und zum Konzertwesen in Köln. Die Referate werden in der Reihe Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte veröffentlicht werden.

### **Publikationen: Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte:**

Erschienen ist 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, Rainer Mohrs war der Verbindungsmann zwischen den beiden Vorständen.

### **In Vorbereitung ist:**

der Bericht über das Symposium vom September 2007 „Musikwissenschaft im Rheinland um 1930“, das Teil der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Köln war. Die Referate liegen bis auf eins vor und sind auch redigiert. Die Vereinheitlichung der Fußnotenapparate steht noch aus und soll als Arbeit extern vergeben werden zusammen mit der Endredaktion.

Das Roundtable, von Norbert Jers geleitet, wird als protokollarische Umschrift Teil des Bandes. Herr Jers hat sie bereits vorgelegt. Beteiligt waren Dieter Gutknecht (Köln), Volker Kalisch (Düsseldorf), Anno Mungen (Bayreuth/Thurnau), Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) und Klaus Pabst (Köln).

Nahezu fertig ist der Tagungsband zum Erzbistum Köln im 16. und 17. Jahrhundert. Die Tagung fand im September 2005 im Maternus-Haus in Köln statt. Kooperationspartner waren das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln und das Historische Archiv des Erzbistums Kölns. Die Auslieferung der Bände durch die Druckerei erfolgt jetzt am 6. Juli. Fabian Kolb, der dankenswerter das redaktionelle Finish übernommen hat, nachdem Klaus



Pietschmann den überwiegenden Teil der Herausgabe besorgte, hat Ausdrücke des Bandes mitgebracht.

Die Geschichte des Gürzenichorchesters, verfasst von Karlheinz Weber.

Die umfangreiche Arbeit soll in zwei Bänden erscheinen, ist inhaltlich abgeschlossen und auch lektoriert. Auch das Problem der Abbildungsgenehmigungen ist von Herrn Weber im vergangenen Jahr dankenswerterweise gelöst worden. Ein Auslieferdatum kann noch nicht genannt werden. Herr Weber hat große Teile der bislang entstandenen Kosten über die Zuschüsse von Concertgesellschaft Köln und Orchestervorstand Gürzenichorchester hinaus aus eigenen Mitteln getragen.

Weiter gediehen ist auch die Drucklegung der Arbeit von Eric Rice, Assistant Professor of Music History und Director des Collegium Musicum am Department of Music der University of Connecticut. Sie soll Anfang 2010 erscheinen.

### **Denkmäler rheinischer Musik**

Robert v. Zahn würdigt die gute Zusammenarbeit mit dem Verlag Christoph Dohr und mit der Burgmüller-Gesellschaft. Tobias Koch wird am Nachmittag das Projekt der Gesamtausgabe der Werke Burgmüllers innerhalb der Reihe der Denkmäler Rheinischer Musik im Einzelnen vorstellen.

Es ist besonders schön, dass der Band der Denkmäler Rheinischer Musik, 30: Norbert Burgmüller: Sämtliche Werke für Klavier solo, mit dem Deutschen Musikeditorspreis ausgezeichnet worden ist.

Robert v. Zahn gratuliert dazu dem Verleger Christoph Dohr, dem Herausgeber Klaus Kopitz und auch dem Förderer Hans-Joachim Wagner seitens der Kunststiftung NRW. Der Band enthält die Sonate f-Moll op. 8, Rhapsodie h-Moll op. 13, Polonaise F-Dur op. 16, Walzer Es-Dur o. op. Als Beigabe ist beigegeben eine CD: Tobias Koch (Pianoforte) spielt sämtliche Klavierwerke von Norbert Burgmüller sowie Stücke von Felix Mendelssohn Bartholdy und Frédéric Burgmüller. Insgesamt erscheinen mit Unterstützung der Kunststiftung NRW vier Burgmüller-Bände.

Der Band mit Burgmüllers Klavierkonzerten ist druckfertig und wird in einigen Wochen erwartet. Herausgeber ist wiederum Herr Kopitz.

Zudem erwartet der Vorstand den Band, den Inge Forst herausgegeben hat, das Klavierkonzert von Neefe. Auch bei diesem ist die inhaltliche Arbeit abgeschlossen, auch die Korrekturlesungen.

Zudem wird der Band Klavierwerke, Folge 2, von Johann Wilhelm Wilms erscheinen (Band 26 der Denkmäler). Der Herausgeber Oliver Drechsel liest das Manuskript gerade Korrektur.

In Planung ist auch ein Klavierquartettband von Wilms, in Vorbereitung sind zwei Sinfonien von Burgmüller und zudem die Herausgabe der Violinsonaten von Neefe, wiederum durch Inge Forst.

## Mitteilungen

Für ein neues Heft in den Mitteilungen sorgte Wolfram Ferber. Der Vorstand dankt allen Beiträgern sehr herzlich. Es ist ein ansehnliches Heft geworden, das der Arbeitsgemeinschaft und vor allem verdientermaßen Wolfram Ferber viel Lob aus den Mitgliederkreisen eingebracht hat. Wolfram Ferber bleibt zwar Schatzmeister, möchte die Herausgabe der Mitteilungen aber abgeben.

Robert v. Zahn weist darauf hin, dass die Website hin: <http://www.ag-musikgeschichte.uni-koeln.de> nicht mehr funktioniert und dem Vorstand nicht mehr zugänglich ist. Ein Update im Uni-Rechenzentrum blockiert die Bearbeitung. Der Vorstand wird den Neuaufbau einer Site in Auftrag gegeben, die als Open Content System die Bestückung mit Inhalt durch mehrere Personen vom heimischen Rechner aus erlauben soll.

## 2. Bericht des Schatzmeisters

### Mitgliederbewegung Geschäftsjahr 2008/2009

#### Eintritte

Aljoscha Dippold, Siegburg

René Michaelsen, Köln

#### Austritte

Frau Dr. Gertrud Wegener, Köln

Dr. Andreas Freitäger, Köln

Else Yeo, Leverkusen

Horst Hodick, Dresden

Dr. Juliane Riepe, Halle

Prof. Dr. Bernhard Appel, Bonn

#### Verstorben:

Prof. Dr. Hans-Josef Irmen, Zülpich (12.8.2007)

Dr. Alfons Weller, Neuss

### Kassenbericht vom 1.1.2008 bis 31.12.2008

<b>Einnahmen:</b>	<b>5861,-</b>
Mitgliederbeiträge	ca. 1500,-
Merseburger/Peters	ca. 1000,-
Auflösung Postbank, Umbuchung	ca. 3300,-

<b>Ausgaben:</b>	<b>9636,-</b>
Mitteilungen 2/08	ca. 900,-
Bewirtung Beirat,	
Referenten Tagungen 07/08	ca. 500,-
Auflösung Postbank, Umbuchung	ca. 3300,-
Schroederband	ca. 4400,-

**Gesamtvermögen** auf allen beiden Konten

Stand 31.12.2008 **5237,-**

### **3. Bericht der Kassenprüfer**

Bericht der ehrenamtlichen Rechnungsprüfer Dr. Heinz Bremer und OStR. Klaus Weiler über den Rechnungsabschluss 2008 der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e. V.

Die Prüfung erfolgte am 19. Juni 2009 in der Universität zu Köln auf der Basis der vom Schatzmeister zur Verfügung gestellten Unterlagen. Auskünfte dazu gab der Vorsitzende Dr. Robert von Zahn. Die Prüfung kam zu dem Schluss, dass die Einnahmen- und Ausgabenrechnung 2008 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. Die Prüfer baten daher die Mitgliederversammlung, dem Vorstand der Arbeitsgemeinschaft die Entlastung zu erteilen.

### **4. Entlastung des Vorstands**

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

### **5. Nachwahlen zum Vorstand**

Die mit der Einladung angekündigten Nachwahlen zum Vorstand sind auf 2010 verschoben worden, weil die Einladung für Wahlen hätte früher ergehen müssen. Für 2010 wird die Wahl rechtzeitig angekündigt werden.

Der Vorstand besteht derzeit aus Dr. Robert v. Zahn, Dr. Klaus Pietschmann, Dr. Wolfram Ferber (Schatzmeister), Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Fabian Kolb (die letzteren beiden kooptiert). Die Positionen der ersten drei sollen nachgewählt werden.

Der Beirat besteht derzeit aus Prof. Dr. Wolfram Steinbeck, Prof. Dr. Norbert Jers, Dr. Martina Grempler, Dr. Christine Siegert und Dr. Christoph Dohr. Er kann noch vergrößert werden.

## 6. Tagung

Für 2010 wird eine gemeinsame Aktion mit der Norbert-Burgmüller-Gesellschaft in Düsseldorf erwogen, sei es eine kurze Folge von Konzerten, sei es eine kleine Tagung.

## 7. Verschiedenes

Klaus Wolfgang Niemöller erinnert an den Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln. Der Verlust an Quellen in diesem größten kommunalen Archiv nördlich der Alpen ist noch nicht annähernd zu quantifizieren. Die Arbeitsgemeinschaft hat in sehr vielen ihrer wissenschaftlichen Publikationen auf Quellen aus diesem Haus zurückgreifen können. Niemöller verweist auf Vorträge und Publikationen mit Bezug auf dieses Archiv, u.a. auf die Arbeiten des früheren Archivleiters Dr. Everhard Kleinertz zur Cölner Concertgesellschaft und auf die Arbeit von Claudia Valder-Knechtges über Konrad Adenauer und die Musik.

Klaus Niemöller spricht sich dafür aus, dass die Arbeitsgemeinschaft für einen generell intensiveren Kontakt von Allgemeinhistorikern zu Fachwissenschaftlern eintreten sollte.

Barbara Schwendowius regt Museumskonzerte nach dem Vorbild des Landesmuseums Münster an, um eine fachliche Verbindung zwischen Bildender Kunst und Musik zu intensivieren. Eine solche Reihe könnte auch einen Renaissance-Bezug haben – man könne oft Noten auf Werken der Bildenden Kunst lesen. 2010 veranstaltet der Landschaftsverband Rheinland den städteübergreifenden Projektverbund „Renaissance am Rhein“.

Hans-Joachim Wagner berichtet, dass das Walraff-Richartz-Museum für 2010 eine Stradivarius-Instrumentenausstellung plant. Es werden erlesene Stücke international zusammengesucht. In diesem Zusammenhang stellt er die Frage, wie die Musikwissenschaft in Köln ihre Dozenten ausrichtet. Generell erscheint ein Nachholbedarf der Studenten der Musikwissenschaft in der Kunde historischer Instrumente auffällig zu sein.

Wilhelm Schepping stellt fest, dass Köln wieder ein Instrumentenmuseum braucht. Es gibt mehrere Sammlungen in Köln, die zusammengelegt werden sollten. Die Instrumente sollten dort auch zum Klingen gebracht werden.

Arnold Jacobshagen weist darauf hin, dass die Musikhochschule Köln eine interdisziplinäre Ringvorlesung als Studienmodul vorbereitet. Das Generalthema lautet „Musikstadt Köln“. In dieses kann auch das Problem der Musikinstrumentensammlungen eingebracht werden.

Barbara Schwendowius erinnert daran, dass sich Köln gerne als Stadt der Neuen und der Alten Musik geriert. Von daher braucht es ein Instrumentenmuseum. Notwendig ist auch eine Übersicht der Sammlungen in Deutschland. Man könnte ein virtuelles Museum konzipieren, das auf Sammlungen in Bergheim, Burg Wassenar, Hilden etc. zurückgreifen würde.

Christoph Dohr berichtet von seinen Erkundungsfahrten nach Leipzig und nach Berlin, um Instrumentensammlungen zu besichtigen. Der Aufwand einer wissenschaftlich exakten Beschreibung ist beträchtlich. Ein Tasteninstrument erfordert in der Regel einen ganzen Tag.

Klaus Wolfgang Niemöller bringt Brauweiler ins Gespräch. Hier entstehen Werkstätten, die für die Sammlungen genutzt werden können.

Christoph Dohr berichtet von der Buchpublikation „Notabene Burgmüller“ von Klaus-Martin Kopitz und Tobias Koch.