

Arbeitsgemeinschaft

für

rheinische Musikgeschichte

Mitteilungen

95

November 2014

Herausgeber: Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e.V.
 Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Tanz Köln
 Unter Krahenbäumen 72, 50668 Köln

Redaktion: Arnold Jacobshagen, Stephan Schulmeistrat,
 Robert von Zahn, Yvonne Wasserloos

Druck: Jürgen Brandau Druckservice, Köln

© 2014

ISSN 0948-1222

MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft für
rheinische Musikgeschichte e.V.

Nr. 95

November 2014

Inhalt

<i>Gesa Finke und Valerie Lukassen</i> Mulier taceat in ecclesia? Der Ausschluss der Frauen aus der Kirchenmusik in Köln im Jahre 1863 und seine Folgen	7
<i>Franz-Josef Vogt</i> Zur Orgelgeschichte des Moerser Lehrerseminars	14
<i>Klaus Wolfgang Niemöller</i> Der Kölner Domorganist Caspar Grieffgens als Schüler von Johann Jakob Froberger	19
<i>Günther Noll</i> Zum 50-jährigen Bestehen des Instituts für Musikalische Volkskunde, jetzt Institut für Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln	22
<i>Klaus Wolfgang Niemöller und Lene Lutz</i> Die Kölner Orchester-Gesellschaft im Kreis der Vereinigungen des musikliebenden Bürgertums: Zum 125-jährigen Jubiläum	29
Protokoll der Mitgliederversammlung 2013	33
Protokoll der Mitgliederversammlung 2014	36

Gesa Finke und Valerie Lukassen

Mulier taceat in ecclesia?

Der Ausschluss der Frauen aus der Kirchenmusik in Köln im Jahre 1863 und seine Folgen

Es ist bekannt, dass das Jahr 1863 für die Kirchenmusik und das musikalische Leben rund um den Kölner Dom einen Wendepunkt darstellt. Der Knabenchor, der bis heute existiert, nahm damals unter Leitung von Friedrich Koenen seine Arbeit auf. Gleichzeitig wurde die Domkapelle geschlossen, die bis dahin viele Jahrzehnte unter Carl Leibl gewirkt hatte. Der Grund für diese tiefgreifende Veränderung des katholischen Musiklebens war die Reformbewegung des Cäcilianismus, die Mitte des 19. Jahrhundert in Deutschland und Europa ihre Kraft entfaltete. Im Sinne dieser Bewegung galten der gregorianische Choral und die „altklassische Polyphonie“ als Ideal der Kirchenmusik, daher durfte weltliche oder gar opernhafte Musik in der Kirche nicht erklingen.¹ Entsprechend dieses Ideals sollte eine instrumentale Begleitung auf das Orgelspiel reduziert werden und nur Männer- und Knabenstimmen im Chor erklingen. Damit wurde nicht nur der orchesterbegleiteten Kirchenmusik ein Ende gesetzt, sondern auch das musikalische Mitwirken von Frauen im Gottesdienst als Chor- oder Solosängerinnen untersagt. Der Ausschluss der Frauen aus der katholischen Kirchenmusik 1863 und seine Folgen für die Sängerinnen werden bisher stets nur am Rande erwähnt.² Sie sollen im folgenden Beitrag anhand der Kölner Domkapelle genauer untersucht werden. Dazu werden erstens die Veränderungen des Kölner Musiklebens Mitte des 19. Jahrhunderts und die Struktur der Domkapelle diskutiert, daran anknüpfend werden zweitens die bezahlten Sängerinnen der Domkapelle in biographischen Schlaglichtern vorgestellt. Anschließend soll drittens aufgezeigt werden, welche Konsequenzen die Entlassung der Sängerinnen für sie selbst, aber auch für das Musikleben Kölns hatte. Die Grundlage der folgenden Untersuchung ist umfangreiches, teilweise erstmals gesichtetes Archivmaterial, vor allem aus dem Konvolut zur Domkapelle MK I 467 im Archiv des Erzbistums und der Adressbücher Köln im Rheinisch-Westfälischen Wirtschaftsarchiv.³

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wandelte sich die bürgerliche Musiklandschaft in Köln erheblich. Die Domkapelle war in den 1820er und frühen 1830er Jahren unter der Leitung von Carl Leibl das „tragende Fundament“ der Niederrheinischen Musikfeste und eine zentrale Institu-

¹ Karl-Gustav Fellerer, „Die Kölner Dommusik und die kirchenmusikalische Reform im 19. Jahrhundert“. In: *Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier 1248-1948*, hrsg. vom Zentral-Dombau-Verein, Köln 1948, S. 322-338.

² So z. B. bei Klaus Wolfgang Niemöller: „Das Verhältnis von Kirchenmusik und bürgerlicher Musikkultur in Köln“. In: *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*. Bericht über den XIV. internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig. Band 1. Traditionen städtischer Musikgeschichte, hrsg. von Helmut Loos. Leipzig 2011, S. 534-545.

³ Archiv der Erzdiözese Köln (AEK), Akten des Metropolitankapitels MK I 467: Anstellung, Besoldung und Entlassung des Dommusikpersonals 1826-1851; Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv Köln (RWWA), Greven's Adreßbücher für Köln von 1828 bis 1973, hier gesichtet die Jahre 1838 bis 1885. Wir danken Christoph Müller-Oberhäuser für den Gedankenaustausch und seine Unterstützung bei der Recherche.

tion im Kölner Musikleben gewesen.⁴ Zur Mitte des 19. Jahrhunderts hat sie dann Glanz und Ruhm eingeübt, denn sie befand sich mit ihrem damals quasi „weltlichen Programm“ zunehmend im Wettbewerb mit diversen Musikvereinen. Die Musikvereine Kölns waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Bürgerkreisen gegründet worden und durchliefen ab Mitte des 19. Jahrhunderts einen Prozess der Umstrukturierung und Professionalisierung. Beispielsweise steigerte die Kölner Concertgesellschaft in den Jahren 1855-1875 massiv den Umsatz und ihre Solistenhonorare vervielfachten sich.⁵ Der Kölner Männer-Gesang-Verein unternahm in dieser Zeit zunehmend Reisen ins In- und Ausland (mehrmals nach London/England und Belgien) und tritt mit namhaften Solist/innen auf.⁶ Die Kölner Domkapelle hatte dadurch Konkurrenz um Mitglieder und Publikum erhalten. Denn die neuen Musikvereine eröffneten den Dom-Musikern und -Sängern auch neue Netzwerke sowie zusätzliche Auftritts- und Karriereöglichkeiten.

Die zentrale Aufgabe der Domkapelle bestand in der musikalischen Gestaltung der Hochämter an jedem Sonntag sowie an diversen Feiertagen, dies wird aus der Dienstordnung ersichtlich.⁷ Die Domkapelle bestand aus einer festen Gruppe von besoldeten Sängerinnen und Sängern sowie Instrumentalisten.⁸ Das Engagement in der Domkapelle war für Mitglieder eine Nebenbeschäftigung, daher waren die professionellen Sängerinnen, Sänger und Musiker i.d.R. auch in anderen musikalischen Institutionen und Veranstaltungen eingebunden.⁹ In der „Dienstordnung für die Dom-Kapelle“ von 1826 wird diesem Umstand Rechnung getragen, denn dort heißt es unter § 3: „Einige Musikproben veranstaltet er [der Domkapellmeister] zu einer Zeit, wo die Kapellisten am wenigsten mit andern Verrichtungen beschäftigt sind“. Im Chor sang außerdem ein Kreis von unbesoldeten Dilettanten und Dilettantinnen mit. In einer Namensliste von 1851 werden 22 Frauen und 32 Männer genannt.¹⁰

An den professionellen und dilettantischen Mitgliedern lässt sich nachvollziehen, wie sich die musikalischen Sphären Kölns mischten: So waren Fräulein König, Frau Pütz und Fräulein Prillwitz in den 1850er und 1860er Jahren Mitglieder der Sing-Akademie; Fräulein Ludowigs und Fräulein Turkowitz auch im Mozart-Verein.¹¹ Es handelte sich vorwiegend um

⁴ Klaus Wolfgang Niemöller, „Eine musikalische Freundschaft. Sybille Mertens-Schaafhausen und Ferdinand Ries, Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste“. In: *Ries-Journal* Nr. 2, 2012, S. 3-27, S. 18.

⁵ So erhielt Clara Schumann als Klaviersolistin im Winter 1856/57 85 Taler, im Jahr 1880 dagegen 500 Taler. Mit dem Einzug in den Gürzenichsaal 1857 konnte die Concertgesellschaft zunächst die Zahl der Eintrittskarten und dann schrittweise deren Preise erhöhen können. Vgl. Hermann Unger, *Festbuch zur Hundertjahrfeier Concert-Gesellschaft in Köln*, Köln 1927, S. 98f.

⁶ Caspar Krahe, *Der Kölner Männer-Gesangs-Verein unter der Leitung des königl. Musikdirektors Herrn Franz Weber. Biographische Notizen in chronologischer Folge*, Bd. II, Köln 1867, S. 4. Alle 3 Bände Volltext Online <http://www.ub.uni-koeln.de/cdm4/document.php?CISOROOT=/rheinmono&CISOPTR=15042 &REC=1>.

⁷ Siehe „Dienstordnung für die Dom-Kapelle“ von 1825, AEK MK I 2245.

⁸ Eine Liste der festen Mitglieder von 1862 findet sich bei Heinrich Hack, „Die Kölner Dom-Musikkapelle“. In: *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins* 5 (1922), S. 113-154, hier S. 149f.

⁹ Siehe „Dienstordnung für die Dom-Kapelle“. Linda Maria Koldau erläutert darüber hinaus: „Die Solisten und Solistinnen der Dommusik spielten als Mitglieder führender Kölner Musikerfamilien eine wichtige Rolle im Kölner Musikleben des 19. Jahrhunderts: Die männlichen und weiblichen Musiker der Familien Almenräder, Lüttgen und Langen (jeweils Sänger und Instrumentalisten der Domkapelle) finden sich auch in verschiedenen anderen Musikvereinen in Köln sowie als Solisten auf den Niederrheinischen Musikfesten. Der Domkapellmeister Carl Leibl wirkte in Köln außerdem als Leiter des Singvereins (gegründet 1820), der Concert-Gesellschaft (1827), als Dirigent der „Familien- und Gesellschaftskonzerte“ (seit 1857 „Gürzenichkonzerte“) und als Gründer der Singakademie (1836) und des Kölner Männergesangsvereins (1842).“ Linda Maria Koldau: „Ultramontanismus in der Musik: Die Kölner Dommusik im späten 19. Jahrhundert“. In: *Musikstadt Köln. Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Arnold Jacobshagen unter Mitarbeit von Laura Zucchini und Peter Büssers. Köln 2013 (musicologia Bd. 10), S. 91-108, hier S. 103.

¹⁰ AEK, MK I 451.

¹¹ RWWA, Greven's Adreßbücher. Darin sind ab den 1850ern auch Vereine mit gelistet, allerdings keine vollständigen Mitgliederlisten, sondern lediglich die Vorstände. Fräulein Prillwitz ist im Vorstand der Singakademie

unverheiratete Frauen, die hier ein Tätigkeitsfeld fanden. Bemerkenswert ist auch, dass die Namen dieser Frauen nur deshalb auffindbar waren, weil sie als Vorstandsmitglieder in den Adressbüchern verzeichnet sind. Frauen konnten offenbar Leitungsfunktionen in den Vereinen übernehmen, wenn auch wahrscheinlich nur als eine ehrenamtliche Tätigkeit.

Kölner Frauen waren Mitte des 19. Jahrhunderts also als professionelle Musikerinnen vor allem als Sängerinnen tätig. Als Solistinnen konnten sie mit diversen Kölner Musikvereinen und bei größeren Musikveranstaltungen wie dem Niederrheinischen Musikfest auftreten, was eine mehrjährige professionelle Ausbildung voraussetzt. Als Chorsängerinnen wirkten sie in der Domkapelle (besoldet oder unbesoldet) sowie in Vereinen und der Sing-Akademie (unbesoldet) mit, in letzteren konnten sie auch Aufgaben der Organisation und Interessenvertretung wahrnehmen, beispielsweise im Vereinsvorstand. Wie sich Folgenden zeigen wird, waren Frauen häufig auch als private Musiklehrerinnen tätig, meist mit dem Schwerpunkt Gesang und/oder Klavier.¹²

Der Einfluss des Cäcilianismus auf die Dommusik war in Köln bereits in den 1850er Jahren spürbar. 1854 gab es von der Kirchenführung den Beschluss, dass Frauen und Instrumentalisten nicht mehr an Gottesdiensten im Advent und in der Fastenzeit beteiligt werden sollten. Bereits in den 1850er Jahren, so scheint es, wurden damit auch offene Stellen nicht neu besetzt. Die Sängerinnen Gertrud Lüttgen und Louise Maass baten 1853 um Gehaltserhöhung, weil sie den Dienst als Sopranistinnen nun allein zu bestreiten hätten und nicht mehr 3 bis 4 Sängerinnen wie zuvor – diesem Wunsch wurde allerdings nicht stattgegeben.¹³

1863 erfolgte schließlich die Anordnung des Domkapitels, die Domkapelle aufzulösen und die Sängerinnen sowie die Instrumentalisten zu entlassen. Der Erzbischof Johannes von Geissel richtete folgendes Schreiben an das Metropolitan-Domkapitel, woraus deutlich wird, dass das alte Schweigegebot von Frauen in der Kirche wieder wirksam werden sollte und dieses einen wesentlichen argumentativen Baustein zur „Neuerung“ der Dommusik bildete:

„Nach Einsicht und auf Grund des von dem Kölner Provinzial-Concil d.a. 1860 (Part. II. cap. XX. pag. 124) erlassenen Disziplinar-Dekretes, welches dahin lautet: „Volumus et mandamus, et in posterum a choro ecclesiastico mulierum voces omnino excludantur“, bestimme und verordne ich durch Gegenwärtiges, daß sofort und von dem Zeitpunkte ab, wo die Orgel an ihrer neuen Stelle im Dom wieder aufgestellt sein wird, jede Mitwirkung von Frauenstimmen bei dem Gesange während der Sonn- und Festtäglichen Hochämter und während des Stiftgottesdienstes überhaupt gänzlich soll ausgeschlossen bleiben.“¹⁴

Daraufhin wurde den bezahlten Sängerinnen gekündigt. Die meisten Sängerinnen waren seit den 1820er Jahren Mitglieder der Domkapelle und hatten damit über mehrere Jahrzehnte in der Domkapelle gesungen.

nachweisbar für die Jahre 1854, 1860, 1863; Fräulein Pütz ebenfalls für 1860 und 1863, Fräulein Prillwitz ebenfalls für die Jahre 1854 und 1860. Fräulein Turkowitz ist im Vorstand des Mozart-Vereins 1855 angeführt.

¹² Da sie nicht an eine Musikschule oder das Konservatorium angebunden sondern freiberuflich tätig waren, war das Einkommen hier unsicher und meistens geringfügig. Der größte musikalische Wirkungsbereich der Frauen war jedoch im informellen Rahmen der Familie. Als Erzieherinnen und Lehrerinnen von Söhnen und Töchtern sowie als Organisatorinnen und Netzwerkerinnen für Proben, Konzerte, Konzertreisen und Veranstaltungen trugen sie entscheidend zum kulturellen Leben bei. Der Erfolg von Max Bruch als Komponist ist ohne die Unterstützung seiner Mutter Wilhelmine Bruch geb. Almenräder undenkbar.

¹³ Brief an das Domkapitel von Gertrud Lüttgen und Louise Maass, 11. Dezember 1853, MK I 467.

¹⁴ MK I 467, 1863.

Sechs Sängern waren zum Zeitpunkt von Geissels Erlass bezahlte Mitglieder der Domkapelle und sollen im Folgenden porträtiert werden. Im Sopran sangen Wilhelmine Bruch geb. Almenräder, Gertrud Lüttgen und Catharina Meyer-Lüttgen sowie Julie Rothenberger. Als Altistinnen werden Gertrud Leibl geb. Lemper und Jakobine Almenräder genannt. Wilhelmine Almenräder ist wohl der prominenteste Name unter den Sängern. 1799 in eine bekannte protestantische Musikerfamilie geboren, war sie als Sopranistin außergewöhnlich erfolgreich und bekannt. In den 1820er Jahren erlebte sie den Höhepunkt ihrer Karriere und war von 1821 bis 1834 fast jedes Jahr beim Niederrheinischen Musikfest als Solistin engagiert.¹⁵ Wilhelmine Almenräder war mit 80 Talern im Jahr 1826 die höchst bezahlte Sopranistin bzw. Sängerin der Domkapelle. Ihr Bruder Johann Jacob war ebenfalls Mitglied der Domkapelle, er ist von 1826 bis zur Auflösung als Violinist verzeichnet. Auch der bereits 1824 verstorbene Bruder Johann Heinrich war im Jahr 1822 Mitglied der Domkapelle. Beide Brüder gründeten 1813 gemeinsam eine Musikalienhandlung in der Schildergasse mit dem Namen „Gebrüder Almenräder“, die auch in den 1840ern bis in die 1870er Jahre in den Adressbüchern gelistet ist.¹⁶ Sie zog sich gegen Ende der 1830er aus dem Konzertleben zurück. Sie heiratete den königlichen Polizeirat und stellvertretenden Polizeipräsidenten August Karl Friedrich Bruch, 1838 kam ihr Sohn Max zur Welt, bald darauf ihre Tochter Mathilde. Die Bekanntheit ihres Namens ist auch daran zu bemessen, dass sie nach ihrer Heirat in sämtlichen Akten weiter unter dem Namen Almenräder zu finden ist und mit diesem Namen auch unterschreibt.¹⁷

Nach ihrem Rückzug von der Konzertbühne war sie vermutlich als Gesangslehrerin tätig. Für einige Jahre hat Wilhelmine Almenräder offenbar auch eigenständig ein erfolgreiches Klaviergeschäft betrieben, das 1841 und 1844 in den Adressbüchern verzeichnet ist.¹⁸ In den 1840er und 1850er Jahren scheint Wilhelmine Almenräder nicht in der Domkapelle gesungen zu haben. Erst 1859 ist sie wieder als Sängerin geführt. Wahrscheinlich reaktivierte sie ihre Gesangstätigkeit auch aus finanziellen Gründen. Ihr Ehemann war erkrankt (er starb 1861) und sie versuchte mit allen Mitteln ihren komponierenden Sohn zu unterstützen.¹⁹ Sie starb 1867.

Die Wiederaufnahme von Wilhelmine Bruch geb. Almenräder und ihrer Schwester Jakobine Almenräder in die Domkapelle spricht auch für die Weigerung des Domkapitels in den 1850er Jahren, eine Neustrukturierung in der Besetzung der Domkapelle durchzuführen. So wurden ältere Sängern zur Aushilfe gebeten, anstatt neue aufzunehmen.

Gertrud Lüttgen entstammte ebenfalls einer bekannten Kölner Musikerfamilie und ist ab den 1840er Jahren als bezahltes Mitglied der Domkapelle nachweisbar (laut Gehaltsliste

¹⁵ Vgl. Wilhelm Hauchecorne [anonym], *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste*, Köln 1868, S. 5ff.

¹⁶ Vgl. *Rheinische Musiker*, 1. Folge hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Köln 1960 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 43), S. 3.

¹⁷ So z.B. in den Akten MK I 467, 1863. Sie führte den Namen „Almenräder“ also weiterhin als Künstler- und Berufsnamen, benutzte im privaten Umfeld aber selbstverständlich ihren Ehenamen. Briefe an den Sohn unterzeichnete sie mit W. Bruch. Siehe z. B. Brief vom 9. August 1863 „Deine Fr. Mutter / W. Bruch“. In: Max Bruch: *Briefe von meiner sel. Mutter 1861*, 62, 63. Max-Bruch-Archiv, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, o. Sign.

¹⁸ Neumarkt 10. RWWA, Greven's Adreßbücher, Jg. 1841 und 1844, Einträge jeweils unter Almenräder, Wilhelmine.

¹⁹ „Es fiel Mutter und Schwester nach dem Tode des Vaters 1861 nicht leicht den finanziellen Anforderungen des jungen Komponisten, so sehr sie dafür Verständnis hatten, zu entsprechen. Am 7. März 1862 schrieb Mutter Bruch an die Tochter Mathilde: „Ich habe in meiner Jugend und in den ersten Jahren meiner Verheiratung auch kein bequemes Leben gehabt. Als Frau die Sorge ums Hauswesen, die Kinder, die Miethsleute, täglich 5 Stunden und fast täglich schriftliche Arbeiten für ein Klavier-Geschäft, welches damals so brilliant ging, daß ich in einem Jahr 13 verkaufte und noch mehrere vermietet hatte“. Mit allen verfügbaren Mitteln suchten Mutter und Schwester Max Bruch zu fördern.“ Karl-Gustav Fellerer, „Max Bruch 1838–1920“. In: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*. Heft 103, Köln 1974, S. 33.

von 1849). Weitere Mitglieder der Familie Lüttgen waren in der Domkapelle aktiv, darunter Catharina Lüttgen (siehe unten) als Sängerin, Balthasar Lüttgen als Bratschist und Wilhelm Anton Lüttgen als Geiger.²⁰ Gertrud Lüttgen trat wahrscheinlich 1832 als Sopran-Solistin im Rahmen des Niederrheinischen Musikfests auf.²¹ In den Adressbüchern Kölns ist sie ab 1854 als „Clavierlehrerin“ und zwischen 1860 und 1875 als „Musiklehrerin“ eingetragen.²² Sie blieb also ledig, sonst wäre sie nicht im Adressbuch verzeichnet worden. Sie hatte neben ihrer Tätigkeit als Sängerin damit auch ein finanzielles Standbein als Klavier- und Gesangslehrerin. Catharina Meyer, auch Meyer-Lüttgen²³, geb. Lüttgen ist ebenso wie Gertrud Lüttgen ab den 1840er Jahren in den Gehaltslisten der Domkapelle aufgeführt. Vermutlich war sie eine Schwester von Gertrud und sang ebenfalls im Sopran.²⁴ Insofern könnte auch sie statt Gertrud Lüttgen 1832 auf dem Niederrheinischen Musikfest aufgetreten sein, schließlich wird dort lediglich „Fräulein Lüttgen aus Cöln“ genannt. Über ihr künstlerisches und privates Leben konnten wir keine weiteren Nachweise finden. Catharina Meyer-Lüttgen spielte im Streit um die Gehaltsfortzahlungen 1864 eine wichtige Rolle – dies wird später noch Thema sein.

Julie Rothenberger wurde schätzungsweise um 1845 geboren. Sie erscheint in den Gehaltsakten erstmals 1862, also im Jahr vor der Auflösung der Domkapelle. Aus dieser Zeit ist ein Brief von Carl Leibl an das Domkapitular erhalten, worin er Julie Rothenberger als Ersatz für Gertrud Lüttgen vorschlägt, denn diese sei Zitat „seit längerer Zeit durch Unwohlsein gehindert, dem Dienst der Domkapelle gehörig nachzukommen“.²⁵ Julie Rothenberger hatte, wie Leibl erklärte, bereits unentgeltlich in der Domkapelle gesungen. Er nannte sie Zitat „eine in jeder Beziehung achtbare Künstlerin“ und forderte ein Gehalt von 60 Talern. Die Gehaltsquittungen unterschrieb der Vater als ihr Vormund, da sie selbst noch minderjährig war.²⁶ Zum Zeitpunkt der Auflösung der Domkapelle war sie also eine junge talentierte Sängerin, die aushilfsweise eingestellt wurde – mehr aus der Not heraus, konkreten Ersatz für eine erkrankte Sängerin zu finden als durch das Bestreben motiviert, einen Generationenwechsel zu vollziehen.

Gertrud Leibl, geb. Lemper wurde 1800 geboren. Sie war Altistin der Domkapelle und Ehefrau des Domkapellmeisters Carl Leibl.²⁷ Ihr Name taucht ab 1826 durchgängig in den Gehaltslisten auf. Sie war zum Zeitpunkt des Dekrets 63 Jahre alt, d.h. sie hat mindestens

²⁰ Antonetta Lüttgen sang 1826-1828 im Alt der Domkapelle. Vgl. AEK, MK I 467, „Specification der Ausgaben bey der Verwaltung des Musikfonds der Dompfarrkirche zu Köln für die Jahre 1826-1828“.

²¹ Bei Hauchecorne, S. 15, ist „Fräulein Lüttgen“ aus „Cöln“ im Programm angegeben. Wir nehmen an, dass es sich dabei um Gertrud Lüttgen handelt.

²² RWWA, Greven's Adreßbücher. Erster Eintrag 1854: Ehrenstr. 29, von 1860-1864: Mauritiussteinweg 64, 1865-1870: Norbertstr. 44, 1871-1875: Obenmarspforten 25.

²³ Auf der Gehaltsliste von 1860 ist sie mit dem Nachnamen Lüttgen angeführt (AEK MK I 1780, Rechnung des Musikfonds 1860), 1864 unterschreibt sie dann mit Meyer-Lüttgen (AEK MK I 467, z. B. den gemeinschaftlichen Brief der Sängerinnen an Carl Leibl vom 29. Januar 1864); möglicherweise hat sie in der Zwischenzeit geheiratet. Es wäre auch denkbar, dass sie schon länger verheiratet ist aber wie Wilhelmine Almenräder/ Bruch ihren Familiennamen im Musikkontext weiterhin (wenn auch inkonsequent) benutzt.

²⁴ In den Gehaltslisten wird sie stets oben genannt, zusammen mit Louise Maass, die bekanntlich auch Sopran sang. Vgl. z.B. AEK MK I 467, „Besoldung der Dom-Musiker pro 1^{mo} Quart. 1849“.

²⁵ Carl Leibl an das Domkapitel, 6. Februar 1862, MK 1991 Quittungsbücher 1862.

²⁶ Z.B. Quittung vom 2. Quartal 1862, Unterschrift: „G. Rothenberger für Fräulein J. Rothenberger“ am 1. Juli 1862, MK 1991 Quittungsbücher 1862. Dieser Quittung liegt auch folgender Brief bei, der die Vormundschaft bestätigt: „Herrn Mandanten Lüders Wohlgeboren hier vorzuzeigen dieses, Herr Rothenberger Sen. ist bevollmächtigt, den jedesmaligen Betrag des erfallenen Quartals für Fräulein Rothenberger zu erheben und zu quittieren. Der Domkapellmeister C. Leibl. Cöln den ersten April 1862.“

²⁷ Ihr gemeinsamer Sohn Wilhelm Leibl (1844-1900), fünftes von sechs Kindern, gilt als bedeutender Maler des Realismus. In seiner Biografie über Wilhelm Leibl schreibt Julius Mayr: „Leibls Mutter [Gertrud Leibl] selbst hatte viel Verstand und große Herzengüte, war von seltener Anspruchslosigkeit und tiefer Religiosität. Sie bewies große Aufopferung für ihre Familie und zeigte eine gewisse Zaghafteigkeit in ihren Entschlüssen. Sie war eine vorzügliche Altsängerin und errang in Konzerten schöne Erfolge.“ Julius Mayr, *Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen*, Berlin 1906, S. 3.

37 Jahre in der Domkapelle mitgewirkt und bildete zusammen mit ihrem Mann die konstante Basis der Domkapelle. In den Jahren 1827, 1829 und 1835 war sie zudem Solistin beim Niederrheinischen Musikfest, wie bereits erwähnt. Ein Porträt aus der Feder ihres Sohnes Wilhelm Leibl zeigt sie als betagte Frau im Jahr 1879. Sie starb 1880.

Jakobine Almenräder wurde 1802 geboren und war die drei Jahre jüngere Schwester von Wilhelmine Almenräder. Ebenso wie Wilhelmine wird sie ab 1826 in den Gehaltslisten der Domkapelle aufgeführt, als höchst besoldete Altistin ist sie verzeichnet. Ebenso wie ihre Schwester ließ sie in den 1840er Jahren ihre Tätigkeit in der Domkapelle ruhen und ist erst Ende der 1850er wieder in den Akten verzeichnet.²⁸ Sie blieb, wenn auch mit 32 Talern geringer besoldet, bis zu deren Auflösung Mitglied der Domkapelle.²⁹ Über weitere Tätigkeiten, mögliche Einkünfte oder Änderung des Familienstands (sie blieb wahrscheinlich unverheiratet und kinderlos) sowohl während als auch nach ihrer Mitgliedschaft in der Domkapelle, war aus den vorliegenden Akten nichts zu ermitteln.

Die Kündigung der Sängerinnen und Instrumentalisten der Domkapelle erfolgte am 10. Januar 1864. Die Instrumentalisten formulierten als Reaktion darauf am 18. Januar ein Schreiben und argumentierten, dass die Kündigung nicht fristgerecht erfolgt und ihnen damit noch das Gehalt für das erste Quartal 1864 zu bezahlen sei. Offensichtlich hatten sie die Sängerinnen nicht gebeten, sich an diesem Protest zu beteiligen. Diese verfassten nämlich ihrerseits am 29. Januar 1864 ebenfalls ein Schreiben an das Domkapitular mit der Forderung, ihnen gleichfalls das erste Quartal zu bezahlen, weil sie dieselben Verträge wie ihre männlichen Kollegen hätten. Darauf reagierte das Domkapitel nicht, wie ein weiterer Brief vom 26. März zeigt.³⁰ In diesem Brief wiederholten die Sängerinnen ihre Forderungen und unterschrieben gemeinsam.

Aus dem Brief wird auch deutlich, dass der Forderung der männlichen Kollegen stattgegeben und ihnen das Gehalt für das erste Quartal gezahlt worden war. Daraufhin legte Catharina Meyer-Lüttgen Klage ein. Am 6. Mai entschied ein Kölner Friedensgericht zugunsten der Sängerin. Sie schuf damit einen Präzedenzfall. Die anderen Sängerinnen bezogen sich in einem weiteren Brief vom 11. Mai 1864 auf diese Klage und baten ebenfalls um die Auszahlung ihrer Gehälter, welche danach vermutlich auch stattgefunden hat.³¹

Welche Konsequenzen hatte die Schließung der Domkapelle für die Sängerinnen? Welche Tätigkeitsfelder suchten sie sich nun?

Einige Folgen wurden in den biographischen Schlaglichtern bereits angedeutet. Da in der Domkapelle vor allem weitgehend betagte Damen tätig waren, bedeutete für sie die Entlassung aus der Domkapelle wahrscheinlich auch das Karriereende als Sängerin.

So haben wir über weitere Aktivitäten von Catharina Meyer-Lüttgen, Jakobine Almenräder und Gertrud Leibl keine Information finden können. Wahrscheinlich zogen sie sich aus dem aktiven Musikleben zurück, wobei Gertrud Leibl sicherlich über bzw. zusammen mit ihrem Ehemann Carl Leibl weiterhin mit der Kölner Musikszene verbunden blieb.

Zu Wilhelmine Almenräder haben wir bei Klaus Niemöller und Imogen Fellinger den Hinweis gefunden, dass sie (zusammen mit ihren Brüdern) wahrscheinlich an der

²⁸ Vgl. AEK MK I 1776, Rechnung des Musikfonds, 1855.

²⁹ Vgl. AEK MK I 467, Rechnung des Musikfonds, 1860.

³⁰ Brief an Carl Leibl vom 26. März 1864, unterzeichnet von Catharina Meyer-Lüttgen, Gertrud Lüttgen, Wilhelmine Almenräder, Julie Rothenberger, Jakobine Almenräder, Gertrud Leibl, AEK MK I 467.

³¹ Brief an das Domkapitel vom 11. Mai 1864, unterzeichnet von Wilhelmine Almenräder, Jakobine Almenräder, Julie Rothenberger, Catharina Meyer-Lüttgen, Gertrud Leibl, Gertrud Lüttgen, AEK MK I 467.

Gründung des Bach-Vereins beteiligt war.³² Es ist zudem anzunehmen, dass sie (wie in früheren Jahren) als Gesangslehrerin tätig war. Sie starb 1867, also drei Jahre nach dem Ende der Domkapelle.

Gertrud Lüttgen ist bis 1875 in den Kölner Adressbüchern namentlich geführt, in den 1860er Jahren explizit mit dem Beruf „Musiklehrerin“, den sie wahrscheinlich auch über diese Zeit hinaus ausübte.³³ Es ist anzunehmen, dass die Entlassung aus der Domkapelle damit keine schwerwiegenden finanziellen Konsequenzen für sie hatte.

Julie Rothenbergers weiterer Werdegang stellt, im Vergleich zu den anderen Dom-Sängerinnen, einen Sonderfall dar. Da sie erst etwa 20 Jahre alt war, standen ihr noch viele Möglichkeiten der Entfaltung als Sängerin offen. Sie wurde zu einer gefragten Solistin und gab deutschlandweit Konzerte. Beispielsweise trat sie mit dem Kölner Männergesangverein sechsmal auf. 1866 war sie Solo-Sopranistin auf dem Niederrheinischen Musikfest – neben der bekannten Sängerin Jenny Lind.³⁴ Laut der Berufsnennung in den Kölner Adressbüchern war Julie Rothenberger 1869 bis 1871 als „Concertsängerin“ und später vor allem als „Gesangslehrerin“ tätig. Sie wohnte zusammen mit dem Musiklehrer Carl Rothenberger (wahrscheinlich ihr Bruder), mit dem sie später laut Adressbüchern eine Clavier- und Gesangsschule führte.³⁵ Wahrscheinlich war sie zu diesem Zeitpunkt nicht mehr auf der Bühne tätig. Um ihr musikalisches Wissen und ihre musikpädagogische Erfahrung weiterzugeben, publizierte sie auch Beiträge in der Zeitschrift „Musikalische Jugendpost“.³⁶

Für alle Sängerinnen und Instrumentalisten wird die Schließung der Domkapelle ein Einschnitt gewesen sein, da ihnen hier nicht nur ein besonderes Betätigungsfeld sondern auch ein Ort des Austauschs und Netzwerkens genommen wurde: „Abgesehen von der Betätigung im Dome selbst fiel für unsere Musiker nun auch die Möglichkeit fort, von der mit ihnen zusammen konzertierenden Dilettanten zu hausmusikalischer Beschäftigung eingeladen zu werden, ein Verlust, welcher sich auf die Pflege der Kammermusik im häuslichen Kreise auswirken sollte.“³⁷

Die Folgen für die nichtprofessionellen Sängerinnen und ihre Reaktionen darauf sind schwer nachzuweisen. Es ist aber anzunehmen, dass sich einige von ihnen ebenfalls um neue Betätigungsfelder bemühten und das Kölner Musikleben als Sängerinnen in Musikvereinen oder informell im privaten Raum weiter mitgestalteten. Die besondere Möglichkeit, zusammen mit professionellen Sängerinnen und Instrumentalisten ein derart anspruchsvolles Programm zu proben und im Kölner Dom aufzuführen, werden sie aber in dieser Form nirgends wieder gefunden haben.

³² Niemöller, „Das Verhältnis von Kirchenmusik und bürgerlicher Musikkultur in Köln“, S. 543. Imogen Fellingner, „Der Bach-Verein in Köln (1867-1877)“. In: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes III*, Heft 62, Köln 1965, S. 74.

³³ Vgl. Anm. 22.

³⁴ Hauchecorne, S. 44.

³⁵ 1869-1871 zunächst in der Frankstr. 17. 1872 lautet die Adresse Frankstr. 29, 1873 und 1874 Weichserhof 11. Im Jahr 1885 haben beide ihre Anschrift in der Severinstr. 210, hier mit einer „Clavier- und Gesangsschule“. Vgl. zu allen RWWA, Greven's Adreßbücher, Einträge unter „Rothenberger“.

³⁶ „Rothenberger, Fräulein Julie, Gesanglehrerin, Köln, Königsplatz 2, geboren in Vallendar, einem Städtchen am Rheine bei Koblenz, zog sie später mit ihren Eltern nach Köln und war nach vollendeter Ausbildung als Konzert- und Oratoriensängerin viele Jahre thätig; sie sang in den meisten grossen Städten in Deutschland und in Holland. Ihre schriftstellerische Thätigkeit fällt in eine spätere Zeit; sie suchte ihre gesammelten Erfahrungen auf musikalischem Gebiete für die Jugend zu verwerten; ihre kleinen Arbeiten fanden Aufnahme in der „Musikalischen Jugendpost“. Als Gesanglehrerin viel beschäftigt, bleibt ihr für die Schriftstellerei nicht viel Zeit übrig.“ In: Sophie Pataky (Hg.): *Lexikon deutscher Frauen der Feder*, Bd. 2, Berlin, 1898, S. 205.

³⁷ Unger, S. 95.

Franz-Josef Vogt

Zur Orgelgeschichte des Moerser Lehrerseminars

Nachdem die Rheinlande 1815 an Preußen gefallen waren, war es mit dem dortigen Schulwesen schlecht bestellt. „Wie auf allen Gebieten, so erwachsen auch auf dem Gebiete des öffentlichen Unterrichts den neuen preußischen Behörden gewaltige, oft schwer zu lösende Aufgaben.“³⁸ Voraussetzung für ein effektives Schulsystem musste folglich eine verbesserte Ausbildung der Lehrer sein; denn auch die lag im Argen. So wurden von der Regierung zunächst vier Lehrerseminare in Aussicht gestellt: in Brühl und Kempen für katholische, in Neuwied und Moers für evangelische Kandidaten, wobei die Gründung des letzteren zunächst noch fraglich erschien: „Die preußische Staatsregierung wollte nur *ein* evangelisches Seminar am Rheine einrichten, und dieses war 1819 in Neuwied eröffnet.“³⁹

Erst durch eine Intervention von König Friedrich Wilhelm III. vom 10. Febr. 1823 konnte der ursprüngliche Plan verwirklicht und die Ausbildungsstätte im November d. J. in der Moerser Haagstraße eröffnet werden. Erster Direktor wurde FRIEDRICH ADOLPH DIESTERWEG.⁴⁰ Um dem Lehrplan zu genügen, konnte er 1826 LUDWIG ERK⁴¹ als Musiklehrer verpflichten.

Es ist kein Geheimnis, dass sich die Besoldung der Lehrer damals am Rande des Existenzminimums bewegte, was durch das Lied vom „armen Dorfschulmeisterlein“ facettenreich zum Ausdruck gebracht wird. Folglich mussten sie sich nach einem zusätzlichen Einkommen umsehen, das sie sich vielerorts durch die Organistentätigkeit in einer der im Schulbezirk liegenden Kirchen verdienen konnten. Dies setzte wiederum eine entsprechende Ausbildung voraus, die in der Stundentafel der Seminare vorgesehen war. So waren beispielsweise im Neuwieder Seminar bei einem zweijährigen Kurs jeweils sechs Wochenstunden für die angehenden Organisten vorgesehen.⁴² Bei einer durchschnittlichen musikalischen Begabung war das Ziel, ein brauchbarer Spieler zu werden, sicher nicht zu hoch gesteckt. Orgelunterricht setzt naturgemäß auch die Nutzung entsprechender Instrumente voraus, die bereitgestellt werden müssen, und darüber wird im nächsten Abschnitt zu berichten sein.

³⁸ Kloevekorn, Heinrich: *Das Lehrerseminar in Neuwied (1819-1919)*. Neuwied o. J. (1920), S. 5.

³⁹ Scholl, Otto: *Moers und sein Lehrerseminar*. Moers 1925, S. 11.

⁴⁰ Friedrich Adolph Diesterweg, geboren am 27. Okt. 1790 in Siegen, gestorben am 7. Juli 1866 in Berlin. Er war zwischen 1811 und 1818 Hauslehrer, zunächst in Worms, später in Frankfurt/Main, anschließend zweiter Rektor der Lateinschule in (Wuppertal-) Elberfeld, ab 1820 kommissarisch als Lehrer, ab 1823 als Direktor in Moers tätig, um dann ab 1832 die Leitung des Seminars für Stadtschulen in Berlin zu übernehmen. 1847 wurde er aus politischen Gründen aus dem Staatsdienst entlassen. Von 1858 bis 1866 kämpfte er als Abgeordneter der Fortschrittspartei im preußischen Landtag gegen die Volksschulerlasse. Er war Vater von Moritz D., dem Begründer des gleichnamigen Verlags.

⁴¹ Ludwig Erk, geboren am 16. Jan. 1907 in Wetzlar, gest. am 25. Nov. 1883 in Berlin. Nach dem Tod seines Vaters Adam Wilhelm E. (1820) wurde er von seinem Patenonkel Pfr. Johann Balthasar Spieß in das von ihm geleitete Bernhardsstift in Offenbach aufgenommen. Hier entdeckte ihn Diesterweg und gewann den damals 19jährigen als Musiklehrer für das Moerser Seminar. Zusammen mit Franz Magnus Böhme gab er ab 1838 die von ihm gesammelten deutschen Volkslieder heraus.

⁴² wie Anm. 1, S. 13.

Die erste Orgel

Nach dem Grundsatz preußischer Sparsamkeit beschaffte man für das Seminar in Moers kein neues Instrument, sondern griff auf ein gebrauchtes zurück, das zuvor in der Bonner Schlosskirche gestanden hatte und das nicht ohne musikhistorische Bedeutung ist. Nach dem Wiederaufbau des 1779 [Steinhaus: 1777⁴³] durch Brand zerstörten Gotteshauses lieferte der Bonner Orgelbauer G. F. RIEDLER 1784 ein kleines Werk mit süddeutsch beeinflusster Disposition, wohl einmanualig mit etwa zehn Stimmen und angehängtem Pedal, an dem der junge BEETHOVEN durch seinen Lehrer CHRISTIAN GOTTLOB NEEFE (1748-1798) Unterricht erhalten und selbst Gottesdienste begleitet hatte. Wer die Schlosskirche in ihren Ausmaßen erlebt, wird sich wundern, weshalb die Orgel so bescheiden ausgefallen ist. Es scheinen keine finanziellen Gründe vorgelegen zu haben, sondern der Kölner Kurfürst Max Franz „hatte darauf bestanden, die neue Orgel [...] möglichst klein zu halten.“⁴⁴

Nachdem die vormalige Residenzkirche 1816 der ev. Gemeinde durch den preußischen Staat als neuem Eigentümer für ihre Gottesdienste zur Nutzung überlassen worden war und diese sich noch für kurze Zeit mit dem vorhandenen Werk behelfen musste, beschaffte man 1822 eine neue Orgel bei JOHANN CHRISTIAN WEIL (1763-1827) in Neuwied, da die vorhandene den geänderten Bedürfnissen in keiner Weise mehr entsprach. Deshalb verkaufte man sie an das im Aufbau befindliche Moerser Lehrerseminar, wo sie noch bis 1870 in Gebrauch war.⁴⁵

Ibach-Orgeln im Moerser Seminar

Es wäre geradezu verwunderlich, wenn die Werkstatt IBACH aus Barmen, die für eine Reihe von Seminarorgeln verantwortlich zeichnet, nicht auch für Moers tätig gewesen wäre, und tatsächlich lässt sich deren Tätigkeit in drei Fällen nachweisen:

1833 ein ein- oder zweimanualiges Werk (mit angehängtem Pedal?) mit zwei Registern wohl als Übungsorgel konzipiert⁴⁶; 1850 „Meurs, Seminar“ ein- oder zweimanualig, vier Stimmen, mit angehängtem Pedal (?)⁴⁷, vermutlich Übungsorgel; 1866-1870 mit zwei Manualen und Pedal (?), 13 oder 15 Register⁴⁸. Die Größe dieses Instruments lässt vermuten, dass es für die Aula oder zumindest einen größeren Raum bestimmt gewesen ist.

Der Neubau des Seminars

Schon unter DIESTERWEGS Nachfolger FRANZ LUDWIG ZAHN (1798-1890), der zwischen 1832 und 1857 in Moers als Leiter des Seminars tätig war, machte man sich 1852 Gedanken über einen Neubau der Einrichtung, und auch dessen Nachfolger ANTON WILHELM STAHL verfolgte nach 1857 diese Pläne weiter. „Schon am 14. November 1855 kam aus dem Ministerium die Aufforderung zum Neubau, und von da an gehen 17 Jahre hin, ehe der geplante Bau fertig dastand.“⁴⁹ Die Grundsteinlegung erfolgte am 28. April 1866, das Richtfest konnte am 16. Nov. 1867 begangen werden, und ab 1872 konnte das Gebäude an der Wilhelmstraße schließlich genutzt werden.

⁴³ Steinhaus, Hans: *Der junge Beethoven und die Orgel*. In: Beethoven-Jahrbuch, Jg. 1978/1981, Bonn 1983, S. 96.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Einzelheiten zur Orgel der Bonner Schlosskirche sind auch folgender Internetseite entnommen: www.orgel-information.de

⁴⁶ Beer, Gisela: *Orgelbau Ibach Barmen (1794-1904)*. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 107) Köln 1975, S. 24.

⁴⁷ Ebd. S. 62.

⁴⁸ Ebd. S. 162.

⁴⁹ Scholl, O. a.a.O. S. 35.

Die Orgeln im neuen Seminar

Aus einem Schreiben der Düsseldorfer Regierung vom Febr. 1876 an das Schulkollegium in Koblenz ergibt sich, dass ein vorhandenes Instrument, vielleicht die zuvor erwähnte IBACH-Orgel, das man in der Aula vorübergehend aufgestellt hat, dort nicht bleiben kann, „weil [es] mit seinen ansehnlichen Abmessungen nach Höhe und Tiefe den freien Raum der Aula schon jetzt sehr beengt und weil diese Einengung nach erfolgter Ausschmückung sich unzweifelhaft um so störender bemerkbar machen würde [...]“.⁵⁰ Um diesen Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, wird empfohlen, die Orgel, über die – außer der zuvor geäußerten Annahme – nichts Näheres zu ermitteln ist, dem Lehrerinnenseminar in Xanten zu überlassen und für Moers eine neue bauen zu lassen. Dass dieses Vorhaben schon konkrete Züge angenommen hat, ergibt sich aus dem bereits zitierten Schriftstück an anderer Stelle⁵¹: „Auf die gefällige Zuschrift [...] theilen wir ergebenst, daß der Orgelbauer IBACH zu Barmen sich bereit gefunden hat, die gegenwärtig in der Aula zu Moers befindliche Orgel nach der in Xanten einzurichtenden Seminar-Aula für den Preis von 600 M. zu translociren und auf die Dauer von fünf Jahren dafür Garantie zu leisten, daß die Brauchbarkeit des Werkes durch jene Translocirung eine Beeinträchtigung nicht erleide.“

Zudem ist zu erfahren, dass IBACH für das Moerser Seminar eine neue Orgel zum Preis von 4.500 Mark zu liefern bereit sei. Der geforderte Betrag aber übersteigt die für dieses Vorhaben bereitgestellten Mittel, wie das „Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten“ unter dem 13. April 1876 dem Schulkollegium erläutert. Von dem zur Verfügung stehenden Betrag in Höhe von 3.750 Mark müssen 600 Mark für die Umsetzung des alten Instruments nach Xanten abgezogen werden, so dass nur eine Summe von 3.150 Mark für die neue Orgel verwendet werden kann. Am 19. Okt. 1877 berichtet Seminardirektor PRESTING dem Schulkollegium, dass die alte Aula-Orgel Ende August abgebrochen, die neue aber bislang noch nicht aufgestellt worden sei. Die Düsseldorfer Regierung schreibt am 21. Nov. 1877 in dieser Angelegenheit nach Koblenz:⁵² „Die bei dem Orgelbauer DINSE in Berlin bestellte Orgel soll vertragsmäßig bis zum 5. Dezember cr. vollendet sein und steht, nachdem die Orgel in ihren Theilen bereits in Moers angekommen ist, zu erwarten, daß dieser Termin pünktlich eingehalten werden wird.“

Wie dieses Werk annähernd beschaffen gewesen sein könnte, ist im „Catalog der Orgelbau-Anstalt Gebrüder Dinse“⁵³ zu finden. Dort ist die Orgel in der Aula des Lehrerseminars von Ottweiler beschrieben, mit dem Hinweis, dass die Firma „gleiche oder ähnliche Werke“ für andere Einrichtungen dieser Art, darunter im Rheinland nach „Mörs“, Mettmann und Wittlich, geliefert habe. Zur Disposition liegen folgende Angaben vor:

Hauptmanual C-f“, 54 Tasten

1. Principal	8 Fuß
2. Bourdon	16
3. Gemshorn	8
4. Rohrflöte	8
5. Octave	4

⁵⁰ LHA (Landeshauptarchiv) Koblenz, Best. 405, Nr. 2134

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ *Catalog der Orgelbau-Anstalt Gebrüder Dinse. Berlin S. O. Dresdener Strasse No. 12.* Reprint Berlin ³2009, S. 11

Pedal C-d‘, 27 Tasten

6. Quinte	2 ² / ₃
7. Octave	2

Obermanual C-f‘‘‘, 54 Tasten

8. Salicional	8
9. Gedeckt	8
10. Flöte	4
11. Subbass	16
12. Violon	8

Manualcoppel.

Pedalcoppel.

Unter dem Betreff ‘‘Übergabe der von dem Orgelbaumeister MEYER in Herford zu liefernden neuen Übungsoegel’’⁵⁴ sendet Seminardirektor TIEDGE (zwischen 1889 und 1901 in Moers tätig) am 26. Sept. 1894 einen an ihn gerichteten Brief FRIEDRICH MEYERS an das Schulkollegium zur Kenntnisnahme. Darin schreibt MEYER:

Herford d. 21. Septb. 1894

Hochgeehrter Herr Director!

Infolge des so sehr ungünstig gewesenen Reisewetters des vergangenen Sommers in meinen Arbeiten vielfach gestört worden, ist es mir leider nicht möglich gewesen, das gesteckte Ziel bis zum 1. October zu erreichen und auch die für das dortige Seminar im Bau befindliche Orgel fertig zu stellen. Daher hiermit die freundliche Bitte, auf Vollendung des Orgelwerks noch einige Wochen über den 1. Octbr. hinaus sich gedulden zu wollen.

Hochachtungsvoll

Fr. Meyer, Orgelbauer.

Den Ausführungen TIEDGES vom 19. Nov. 1894 ist zu entnehmen, dass MEYER zwischenzeitlich seinen vertraglichen Verpflichtungen nachgekommen ist; denn er kann das Abnahmegutachten und den Garantieschein des Unternehmers seiner vorgesetzten Behörde zukommen lassen.

Der Abnahmebericht (16. Nov. 1894), unterzeichnet von TIEDGE und Seminarmusiklehrer SINGER, bescheinigt dem Orgelbauer, seinen vertraglichen Verpflichtungen nachgekommen zu sein, was durch die nachfolgenden Zitate⁵⁵ belegt werden kann:

„Das Werk entspricht in jeder Beziehung den Anforderungen, welche nach dem vorliegenden genehmigten Kostenanschlage berechtigt erscheinen. Das verwandte Material [...] ist durchweg gut, die Arbeit aller Teile sorgfältig und dauerhaft. [...] So kann ich [SINGER] das Werk als ein gelungenes bezeichnen, das seinen Zweck erfüllen wird.“

In der vom Orgelbauer am 18. Nov. 1894 ausgestellten Garantie-Erklärung sichert dieser dem Auftraggeber Folgendes⁵⁶ zu:

‘‘Für Güte und Dauerhaftigkeit der von mir dem Königlichen Seminar zu Mörs gelieferten Übungsoegel leiste ich fünfjährige Garantie und verpflichte mich, allen während dieses Zeitraums etwa vorkommenden Störungen, ausgenommen solche, welche durch rohe Behandlung oder Naturereignisse entstanden, wie auch Verstimmung durch Staub oder Erschütterung – sofort nach geschעהener Aufforderung unentgeltlich abzuhefen.“

⁵⁴ LHA Koblenz, Best. 405, Nr. 2117

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

Zu Aussehen und Klanggestalt können keine Angaben gemacht werden; aus einer Auflistung und teilweiser Beschreibung der Orgeln MEYERS⁵⁷ ergeben sich sieben Register, der Abnahmebericht hält fest, „daß jedem Manuale 3 Stimmen zugewiesen sind“⁵⁸, so dass die siebte ein Pedalregister (Subbass 16') gewesen sein muss.

Ausblick

Nachdem schon während des ganzen 19. Jahrhunderts lange und teils erbitterte Diskussionen darüber geführt worden waren, ob auch der Lehrer an Volksschulen seine Ausbildung an Universitäten erhalten sollte oder ob es praxisgerechter wäre, ihm eine mehr berufsbezogene zukommen zu lassen, setzt die Weimarer Verfassung von 1919 in Artikel 143, Abs. 2⁵⁹ hier ein deutliches Zeichen:

„Die Lehrerbildung ist nach den Grundsätzen, die für die höhere Bildung allgemein gelten, für das Reich einheitlich zu regeln.“

Dies führte letztendlich dazu, dass die Lehrerseminare mit Wirkung vom 30. Juni 1925 geschlossen wurden und Pädagogische Akademien deren Aufgaben übernahmen. Auch das Moerser Seminar blieb von dieser Schließung nicht verschont, 1928 bezog das Gymnasium Adolfinum nach umfassenden Umbaumaßnahmen die Baulichkeiten, die am 8. November 1944 bei einem Bombenangriff auf die Stadt bis auf die Außenmauern zerstört wurden.

⁵⁷ Blindow, Martin: *Die Herforder Orgelbauwerkstatt Friedrich Meyer*. In: Aol, Bd. 31. Kassel 2009, S. 315

⁵⁸ Wie Anm. 19

⁵⁹ [de.wikisource.org/wiki/Verfassung_des_Deutschen_Reiches_\(1919\)#Artikel_143](http://de.wikisource.org/wiki/Verfassung_des_Deutschen_Reiches_(1919)#Artikel_143)

Klaus Wolfgang Niemöller

Der Kölner Domorganist Caspar Grieffgens als Schüler von Johann Jakob Froberger

Unter den Organisten des Kölner Doms haben in der jüngeren Zeit viele einen besonderen Ruf erlangt. Dies kann nun auch für die ältere Zeit, für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts auf ungewöhnliche Weise belegt werden, und zwar für Caspar Grieffgens. Die kirchenmusikalische Situation am Kölner Dom war institutionell und personell seit der Spätrenaissance quellenmäßig so gering dokumentarisch belegt, dass sogar die Wirksamkeit der Stiftung einer täglichen mehrstimmigen Messe in der Marienkapelle 1554 durch den Erzbischof Dietrich von Moers in Frage zu stellen war, ehe Christian Thomas Leitmeir aus den Akten des Archiv des Erzbistums Köln zur Marienkapelle die konkreten Belege für das 16. Jahrhundert mitteilen konnte.⁶⁰ So ist für 1566 belegt, dass der Organist zugleich „Capellmeister“ der Marienkapelle ist. Der angekündigten Gesamtauswertung der Akten bis ins 18. Jahrhundert werden sicherlich auch die entsprechenden Angaben zu Caspar Grieffgens zu entnehmen sein. Bisher war er seit um 1665 als Organist und „Capellmeister“ nachweisbar.⁶¹ Dokumente zum Ende seiner Amtszeit (1699) aus dem Historischen Archiv der Stadt Köln hatte bereits 1957 Ursel Niemöller mitgeteilt.⁶² Grieffgens war in erster Linie Domorganist, aber wohl nur in der Marienkapelle zugleich Capellmeister. Auch war er nur für bestimmte Aufgaben, wie die Leitung der Musik bei der Gottestracht, als Ratskapellmeister tätig. Sein Schwiegersohn Johann Bils, verheiratet mit Anna Magrita Grieffgens, und Nachfolger als Organist wird daher im Einwohnerverzeichnis 1715 richtig als „Kapellmeister im Dom“ und nicht als „Domkapellmeister“ bezeichnet, der seit 1700 Carl Rosier war.⁶³ Die domnahe Wohnung von Bils in der Trankgasse entsprach dem alten Anspruch auf kostenlose Wohnung in der Stiftungsurkunde. Bils war bis zu seinem Tode 1727 auch Organist und Kapellmeister in der Hardenrathkapelle von Maria in Kapitol, deren Musikstiftung 1466 fundiert worden war.⁶⁴

Als im Archiv der Berliner Singakademie, das 1943 ausgelagert als vermisst galt, 1999 in Kiew wiedergefunden und 2001 nach Berlin zurückgegeben wurde, eine Handschrift mit Toccaten, Suiten und Lamenti von Jakob Froberger (1616-1667) entdeckt wurde und 2004 durch eine Faksimile-Edition öffentlich zugänglich wurde,⁶⁵ erfolgte im Zusammenhang einer besonderen Komposition auch ein Hinweis auf einen schon 1892 publizierten Briefwechsel aus dem Todesjahr von Froberger, in dem nun Caspar Grieffgens als Meisterschüler von Froberger erscheint.⁶⁶ Die bisher bekannten biographischen Zusammenhänge mit Froberger wer-

⁶⁰ Christian Thomas Leitmeir, Musikpflege am Kölner Dom und dem erzbischöflichen Hof im 15. und 16. Jahrhundert. Eine Spurensuche, in: Klaus Pietschmann (Hrsg.), Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 172), Kassel 2008, S. 283-309.

⁶¹ Arnold Schmitz, Archivalische Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert, AfMw; Jg. 3, 1921, S. 446.

⁶² Ursel Niemöller, Carl Rosier (1640?–1725). Kölner Dom- und Ratskapellmeister (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, H. 23), Köln 1957, S. 40, 171 u. 174.

⁶³ Klaus Wolfgang Niemöller, Kirchenmusik und reichsstädtische Musikpflege im Köln des 18. Jahrhunderts (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, H. 39), Köln 1960, S. 222.

⁶⁴ Klaus Wolfgang Niemöller, Die Hardenrathsche Musikstiftung in der Salvatorkapelle. 330 Jahre städt. Repräsentanz in der Stiftskirche St. Maria im Kapitol (1466-1796), in: Interdisziplinäre Beiträge zu St. Maria in Kapitol zu Köln (Colonia Romanica XXIV), Köln 2009, S. 237-248.

⁶⁵ Johann Jacob Froberger, Toccaten. Suiten. Lamenti. Die Handschrift SA 4450 der Singakademie zu Berlin. Faksimile und Übertragung, hrsg. von Peter Wollny, Kassel 2004

⁶⁶ W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land (Ed.), Musique et musiciens au XVIIe siècle. Correspondance et oeuvre musicales de Constantin Huygens (Société pour l'histoire musicale des Pays-Bas), Leyden 1892.

den nun durch Angaben in der Handschrift ergänzt. Das bewegte Leben des Komponisten, der seit 1637 als Organist am Wiener Kaiserhof angestellt war, ist durch viele Reisen, vor allem nach Italien, gekennzeichnet, wo er in Rom bei Girolamo Frescobaldi studierte. 1649 beim Begräbnis der Kaiserin Maria Leopoldine lernte Froberger den Gesandten des Fürsten von Oranien kennen, was zu einer Freundschaft mit Constantijn Huygens (1596-1687), dem Sekretär der holländischen Statthalter Friedrich Heinrich und Wilhelm II., führte. Huygens war auch Dichter und Musiker. Über seine Schrift „Pathodia“ (1647) stand er u.a. mit Mersenne in Verbindung, und ebensomit Froberger. Dieser war beim Amtsantritt des neuen Kaisers Leopold I. 1657 nicht in die Hofkapelle in Wien übernommen worden, kehrte in seine Heimat zurück, wo sein Vater bis 1637 Hofkapellmeister in Stuttgart war, und fand schließlich eine Anstellung bei der Herzogin Sibylla von Württemberg-Mömpelgard, deren „Lehrmeister“ er wurde.⁶⁷ Sie residierte als Witwe im Schloss Héricourt der württembergischen Grafschaft Mömpelgard (Montbelliard) im südlichen Frankreich.

Als die Herzogin Huygens den Tod Frobergers mitteilte, bat dieser, ihm Abschriften „des excellentes compositions“ zu überlassen, eine Bitte, die diese zurückweisen musste, da sie Froberger versprochen hatte, seine ganz persönlichen Kompositionen nicht weiterzugeben.⁶⁸ Dazu gehört vor allem sein „Memento mori“, wie es in einer Bemerkung am Schluss der Allemande der Suite XX in D-Dur heißt (Abb. 1). Überschieden ist die Komposition mit „Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joue lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660“.⁶⁹ Diese Mediation über seinen zukünftigen Tod musste also „avec discrétion“ gespielt werden, und genau darauf nimmt Herzogin Sibylle in ihrem Brief vom 23. Oktober 1667 an „Monsieur HUYGENS chevalier, Seigneur de Zuylichem Zelheim, Monnicheland, premier Conseiller de Mons. le Prince d'Orange À la Haye“ Bezug:⁷⁰

„[...] wollte gern das *Memento mori* Froberger bei ihme schlagen so guet mir möglich (,) wäre der Organist zu Cöllen *Caspar Grieffgens*, schlägt selbiges stuck auch und hat es von seiner Handt gelernt griff vor griff, ist schwer aus den Notten zu finden, habe es mit sunder fleis darum betracht wiewol es deutlich geschrieben und bleibe auch des hern *Grieffgens* seiner meinung das (,) wer die sachen nit von ihme hern *Froberger* Sel. gelernt, unmöglich mit rechter *discretion* zu schlagen, wie er sie geschlagen hat.“

Aus diesen Daten ergibt sich, dass Grieffgens zwischen 1660 und 1667 die richtige Spielweise des Stückes im „stile brisé“ und weitgehend ohne Takteinteilung „Griff für Griff“ von Froberger selbst gelernt hat. Wenn die Herzogin schreibt, auch Grieffgens sei der Meinung, dass man das Stück bloß aus den Noten nicht in der richtigen „discretion“ vortragen könne, ist zu fragen, wie dieser ihr diese Auffassung mitteilen konnte. War er etwa in Héricourt? Vielleicht ist es sinnvoller zu fragen, wann und wo Grieffgens Froberger persönlich traf. War er 1660 auch in Paris? Andererseits kannte Froberger auch die Rheinorte. In der Handschrift befindet sich auch erstmals eine ausführliche Erläuterung der bisher in anderer Überlieferung rätselhaften „26 Noten-Fälle“, über die bereits Mattheson in seiner *Ehrenpforte* als „Allemande, faite en passant le Rhin“ berichtet hatte, nämlich 26 Vorfälle und Ereignis einer Rheinfahrt, bei der bei St. Goar das Schiff in einen Strudel geriet und die adelige Gesellschaft und Froberger in Lebensgefahr gerieten.⁷¹ Im Notentext sind die kurzen Passagen durchnummeriert. Wahrscheinlich war die Gesellschaft um Graf Thurn im Juni 1654 auf dem Weg zum Reichstag in Regensburg, wo Froberger bereits ein Jahr zuvor weilte. Aus diesem Kenntnisstand ergibt sich nun umso deutlicher, dass über die Biographie von Grieffgens, namentlich seine Herkunft und sein Beginn als Domorganist und Kapellmeister nichts Genaues bekannt ist, weil etwa die Domkapitularprotokolle im Historischen Archiv der Stadt Köln für

⁶⁷ Henning Siedentopf, Johann Jacob Froberger. Leben und Werk, Stuttgart 1977, S. 21ff.

⁶⁸ Ebenda, S. 44f.: Briefe Huygens vom 29. August 1667 und 4. August 1668.

⁶⁹ Froberger (wie Anm. 7), S. 63 (Faksimile) u. 45* (Übertragung).

⁷⁰ Jonkbloet (wie Anm. 7), S. CCIII f.

⁷¹ Froberger (wie Anm. 7), S. XII f.

die einschlägigen Jahre vor dessen Einsturz nicht konsultiert wurden. Allerdings ergaben sich im Zuge einer Darstellung der frühen Operngeschichte Kölns aus theaterwissenschaftlichen Forschungen konkrete Hinweise⁷², die Grieffgens auch als Komponisten ausweisen. Bereits 1661 widmete er als „Organaedus Metropolitanus“ den Druck seiner „Comoedia congratulatoria“ mit dem Titel „Vanitas Vanitatum“ dem Domdekan Egon von Fürstenberg. Weitere Angaben sind dem Titelblatt des verschollenen Textbuches seiner geistlichen Oper „Coronata Patientia. JOB. Melodrama auspicatorium“ von 1667 zu entnehmen. Diese Historiengeschichte Hiobs und deren Sinn als „glücksträchtiges Erduldung“ hat als Autor den Mailänder Philosophie- und Theologie-Professor Carolus Hyppolius und ist den Bürgermeistern und Ratsherren („consulibus ac senatoribus“) dediziert; in der Mitte des Titelblattes prangt das Kölner Stadtwappen. Als Produzent („Promotor“) wird nun genannt: „Herr Caspar Grieffgens, des Kölner Domkapitels Kapellmeister, durch ihn in musikalischen Noten komponiert und auf dem Theater in Gesängen produziert“ („D. Carolus Grieffgens Metrop.[olitanae] Eccl.[esia] Colon.[iensis] Cap.[ellae] Magist.[er] per eundem Musicis Notis concinnatum et in Theatrum in Canticis productum“). Grieffgens hat die Vertonung „more Italo“ eingerichtet, wie es im Vorwort heißt, d.h. in einer Folge von Rezitativen und Arien. Die lateinische Sprache und der geistliche Inhalt schließt sich eng an die Aufführungen von geistlichen Schuldramen, z.B. des „Hl. Stephanus“ im Jesuitengymnasium Tricoronatum im 17. Jahrhundert an, die auch opernartige Szenen enthielten. Das Drama „Ignatius“ wurde 1640 sogar „auf öffentlichem Schauplatz in Cölln vorgestellt“. Von der Aufführung von Grieffgens „musikalischer Oper“ war der Rat so beeindruckt, dass er Autoren und Mitwirkende reichlich entlohnte. Grieffgens seinerseits stellte später den Antrag, die auf dem Quatermarkt errichtete Bühne zu schützen, da er beabsichtige, weitere Kompositionen zu präsentieren. Dokumentiert ist, dass der Rat 1698 und 1699 auf Bitten „sämtlicher Musikanten“ Aufführungen von „musikalischen Opern“ auf dem Quatermarkt erlaubte. Nicht nur die Jesuiten hatten eine eigene Kirchenkapelle, sondern auch das Stift St. Gereon. Dazu kam die älteste Musikstiftung in der Hardenrathkapelle im Stift St. Maria im Kapitol. Vielfach waren es dieselben Musiker, die in den Kirchen sangen und spielten. So war, wie bereits erwähnt, der neue Domorganist Johann Bils bis zu seinem Tode 1727 zugleich Kapellmeister in der Hardenrathkapelle.

In der Person von Caspar Grieffgens präsentiert sich demnach nicht nur ein aus bester Ausbildung hervorgegangener Domorganist, sondern auch ein in der reichsstädtischen Öffentlichkeit anerkannter Komponist, der vermutlich als Kapellmeister am Dom auch für Gottesdienste Kompositionen schuf.

⁷² Carl Niessen, *Dramatische Darstellungen in Köln von 1526-1700* (Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins, Bd. 3), Köln 1917, S. 117f. Klaus Wolfgang Niemöller, *Die Anfänge des Musiktheaters in Köln*, in: Christoph Schwandt (Hrsg.), *Oper in Köln. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 2007, S. S. 21f. (mit Abb. Titelblatt).

Günther Noll

Zum 50-jährigen Bestehen des Instituts für Musikalische Volkskunde, jetzt Institut für Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln

Nach einem Erlass des Kultusministers des Landes Nordrhein-Westfalen vom 4. September 1963 (IC/1 53 – 13/1 I/11 Nr. 1865/63) erfolgte am 28. November 1964 die Gründung des Instituts für Musikalische Volkskunde an der damaligen Pädagogischen Hochschule Neuss (später Pädagogische Hochschule Rheinland, Abteilung Neuss) unter Prof. Dr. Ernst Klusen. Mit einer Arbeitstagung unter dem Thema „Volksmusik heute“ nahm das Institut seine Arbeit auf. Da es in enger Kooperation mit dem Seminar für Musik und ihre Didaktik (heute Institut für Musikpädagogik) eine größere Einheit „Musik“ bildet, wurde es 1980 im Zuge der Auflösung der Pädagogischen Hochschulen in NRW an die Philosophische Fakultät der Universität Düsseldorf (heute Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) übergeleitet und 1985/86 an die Pädagogische Fakultät der Universität zu Köln (heute Humanwissenschaftliche Fakultät). Dass ein volkskundliches/musikethnologisches Forschungsinstitut in außergewöhnlicher Weise an einer Lehrer ausbildenden Hochschule angesiedelt wurde, ist auf die Herkunft seines Gründers zurückzuführen. Ernst Klusen war Gymnasiallehrer und Fachleiter Musik. Schon früh hatte er begonnen, in seiner niederrheinischen Heimat Lieder und Tänze zu sammeln. Er hatte John Meier, dem Gründer und Leiter des zentralen Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i.Br., vorgeschlagen, neben dem bereits bestehenden Rheinischen Volksliedarchiv in Bonn ein eigenes Archiv, das Niederrheinische Volksliedarchiv, 1938 einzurichten. Das Niederrheingebiet war zwar etwas abgelegen, hatte aber eine eigene, reiche Lied-, Instrumentalmusik- und Tanzkultur hervorgebracht, insbesondere durch die Nähe zu den Niederlanden auch mit grenzüberschreitenden Ausprägungen. Hier wurden bereits die Keime zu einer Entwicklung im internationalen Rahmen gelegt, der später seine ständige Ausweitung erfuhr und schließlich im „Institut für Europäische Musikethnologie“ den weiterführenden Titel fand.

Nach kriegsbedingter Unterbrechung (1940-1946) nahm das Niederrheinische Volksliedarchiv, nunmehr zur Stadt Viersen gehörig, seine Arbeit wieder auf. Die Aufgabe des Archivs bestand in der Sammlung, Erforschung und praktischen Edition niederrheinischer Volksmusik; d.h. es waren die Zeugnisse musikalischer Traditionen im Laien- bzw. Amateurmusizieren zu dokumentieren, zu kommentieren und in gewissen Teilen zu publizieren, was zu den Kernaufgaben des Instituts bis heute gehört. Die Akten weisen aus, dass es den Vertretern der Stadt Viersen seinerzeit nicht leicht gefallen ist, die inzwischen stark angewachsenen Archivbestände dem Land NRW zu überlassen. Jedoch verschloss man sich nicht der Einsicht, dass erst die Anbindung an eine Wissenschaftliche Hochschule die Voraussetzung für eine systematische wissenschaftliche Sammlung, Weiterführung und Erforschung des Gegenstandes schaffen würde. Mit ca. 3.000 aus dem Volksmund aufgezeichneten Liedern, den Abschriften des auf den Niederrhein bezogenen Nachlasses von Ludwig Erk, handschriftlichen Liederbüchern aus dem niederrheinischen Raum, diversen Musikalien aus niederrheinischen Kirchen, Klöstern und Musikvereinen, etwa 500 Tänzen und Märschen niederrheinischer Bauernkapellen in originalen Stimmbüchern, ca. 200 Tonbandaufzeichnungen von tradierten Liedern aus der Feldforschung sowie einer Spezialbibliothek von etwa 400 Bänden, 100 Sonderdrucken und ca. 200 Liedblättern konnte das Institut seine Arbeit mit einer soliden Materialbasis beginnen. Sie wurde ergänzt durch die Fotokopie der Bestände des Rheinischen Volksliedarchivs in Bonn, das Klusen von 1952-1963 zusätzlich geleitet hatte.

Heute verfügt das Institut über eine Bibliothek mit ca. 31.000 Bänden, aufgliedert nach 27 Spezialbereichen, zumeist in sich weiter differenziert und durch Sonderbereiche ergänzt,

z.B. allein im Bereich Lied und Singforschung/Liedsammlung im deutschen Sprachraum mit den Gruppen: Arbeitslied, Kinderlied, Gebrauchsliederbücher, Chorwesen, Schullied, Geistliches Lied/Neues Geistliches Lied sowie Liedforschung und Liedsammlung europäisches und außereuropäisches Ausland. Neben der Bibliothek wurden umfangreiche Archive mit ebenfalls in sich gegliederten Teilbereichen angelegt: Liedarchiv, Audiovisuelles Archiv, Bildarchiv, Zeitungsarchiv. Um nur ein Beispiel zu geben: Das Audiovisuelle Archiv umfasst die Spezialgebiete deutsches und ausländisches Lied, deutsche und ausländische Volksmusik, Jugendmusik, Folklore, Folk, Kinderlied, Populärmusik, Schlager, Jazz, Musik der außereuropäischen Kulturen, Neues Geistliches Lied sowie Privatpressungen regionaler bzw. lokaler Laienmusik-Aktivitäten. Einen Sonderbereich bildet z.B. auch das im Aufbau befindliche „Liedmonographische Archiv“ des Instituts. Hier wird die tradierte Liedforschung neben den strukturellen, komparativen und editorischen Aspekten auf eine möglichst komplexe Erfassung des Kontextes mit historischen, gesellschaftlichen, politischen, sozialen, ästhetischen, psychologischen, geographischen etc. Bezügen vor ethnologischem Hintergrund ausgeweitet, jeweils bezogen auf die Monographie und Biographie eines einzelnen Liedes. Dies stellt z.B. bei den intensiv zunehmenden Wechselbezügen zwischen deutschem und ausländischem Liedgut allein quantitativ einen außerordentlich hohen Anspruch.

Zahlreiche, auch sehr umfangreiche Dauerleihgaben, Stiftungen und Nachlässe führten zu einer enormen Bereicherung und Erweiterung der Bestände. Zu nennen wären insbesondere: die umfangreiche Sammlung Heinz Schmitz, finanziert durch die Ernst-Poensgen-Stiftung und den Landschaftsverband Rheinland; der Nachlass von Adolf Lohmann als Dauerleihgabe der Görres-Gesellschaft; die Internationale Sammlung Karl Lorenz als Dauerleihgabe der Landesarbeitsgemeinschaft Musik NRW (Bestände des von Lorenz über 20 Jahre lang geleiteten „Studios für europäische Volksmusik“ in Remscheid); die Liederbuch- und Materialsammlung der Mundorgel-Herausgeber Dieter und Irene Corbach; der Nachlass Gerold Kürten; die Stiftung Gertrud Langensiepen (Material zu Wolgadeutschen in Argentinien); die Sammlung Eugen Schortemeier und die Bibliothek Sigmund Helms. Mit Hilfe von EDV werden seit Mitte der achtziger Jahre mehrere Datenbanken angelegt, z.B. eine „Liedincipitbank“ mit ca. 50.000 Titeln; das „Audiovisuelle Archiv“ u.a. mit 120.000 Lied-Titeln und 12.000 Tonträgern. Ältere Tonträger und Videos werden digitalisiert, um sie vor dem Verfall zu bewahren. Erste Ansätze einer Vernetzung mit anderen Daten verarbeitenden Institutionen wurden realisiert. Im Verlaufe seiner fünfzigjährigen Geschichte hat sich das Institut im nationalen und internationalen Rahmen zu einer wichtigen Informationsquelle entwickelt. Ausgestattet mit einem außergewöhnlich umfangreichen Fundus steht hier eine Auskunftsstelle für Wissenschaftler, Pädagogen, Musiker, Autoren, Herausgeber, Institute, Verlage, Journalisten, Komponisten, Texter, Arrangeure etc. zur Verfügung, die lebhaft in Anspruch genommen wird.

Die enge Verbindung mit der Musikpädagogik führte zu der bisher in der Bundesrepublik einmaligen Chance zu einer engen Kooperation zwischen den Wissenschaften Musikalische Volkskunde/Musikethnologie und Musikpädagogik mit wechselseitiger Impulsgabe in Forschung und Lehre. Seit 2012 bildet die Musikethnologie das vierte Aufbaumodul des neu eingerichteten Studiengangs „Musikvermittlung“. Das Institut ist damit fest in den Lehrbetrieb der Humanwissenschaftlichen Fakultät eingebunden. Innerhalb größerer Projekte der Feldforschung leisten die Ergebnisse der Wissenschaftlichen Hausarbeiten zur Ersten Staatsprüfung wichtige Beiträge. Die Auseinandersetzung mit den Fragen der Musikalischen Volkskunde/Musikethnologie und ihren musikpädagogischen Implikationen zielt auch auf den Impuls, für die Vielfalt der gegenwärtigen musikalischen Erscheinungsformen im europäischen und darüber hinausgehenden internationalen Rahmen ein Problembewusstsein zu entwickeln und gleichzeitig die Kompetenz zu erwerben, diese Erkenntnisse in der späteren Praxis von Schule, Musikschule, Laienmusikarbeit etc. anzuwenden und als innovatorisches Potenzial einzusetzen. Damit greift die didaktische Relevanz des Ansatzes weit über den musikpädago-

gischen Wirkungskreis hinaus, da er bedeutsame bildungs- und kulturpolitische Funktionen anspricht, die weit in die Musikalischen Freizeitbereiche hineinreichen. Dies weist auch eine politische Dimension auf: Gerade über die Laien- bzw. Amateurmusikarbeit ergeben sich z.B. bei der Integration von Bürgern mit Migrationshintergrund oder von anderen Minderheiten besondere Chancen ihrer gesellschaftlichen Integration, wie vielfache Erfahrungen belegen, etwa bei der Mitarbeit in Chören sowie Instrumentalen Laienmusik- und Tanzgruppen, bei Mitwirkungen im Brauch in regionaler Vielfalt oder bei der Pflege und Förderung des Mundartliedes in Schulen, die auch in das Elternhaus hineinwirken, wie seit Jahren in Köln zu beobachten ist.

Basis der Forschungsstrategien des Instituts bilden die Konzentration auf Gegenwartsforschung sowie Grundlagenforschung im Sinne von Theoriebildung und wissenschaftlicher Grundlegung des Faches. Bestanden die drei vorlaufenden Disziplinen Volksliedkunde, Volkstanzkunde und Volksinstrumentenkunde noch relativ zusammenhanglos nebeneinander, so setzten gleich nach der Institutsgründung übergreifende Strategien ein, ohne die Spezifik der Teilbereiche jedoch aufzugeben. So wurde z.B. auf einer vom Institut konzipierten und in Münster 1982 durchgeführten Tagung der „Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.“ das Thema „Lied, Tanz und Musik im Brauchtum“ in den Mittelpunkt gestellt. Es begann der Aufbau der übergreifenden Disziplin „Musikalische Volkskunde“ als integrative und interdisziplinäre Wissenschaft. Dies zeigte sich auch an der ständigen Ausweitung ihres Gegenstandes: Der Weg führte von der „reinen“ Objektforschung zur Objekt-Subjektforschung durch den Einbezug von Kontextforschung - auch unter Zuhilfenahme sozialwissenschaftlicher Ansätze und Methoden -; von der Liedforschung zur Singforschung und letztlich von der Volksmusikforschung zur ethnologischen und anthropologischen Grundlagenforschung. „Musikalische Volkskunde“ (heute kommt auch der Begriff „Musikalische Ethnologie“ in Gebrauch) definiert als ihren Gegenstand die „Musikalische Volkskultur“ (heute auch schon „Populare Musikkultur“), eine weit dimensionierte und hoch entwickelte Teilkultur in der Gesamtheit einer Musikkultur. Sie kann als intra- und interkulturelle, komparative, soziologische oder anthropologische Disziplin ebenso in Anspruch genommen werden wie als gesellschaftswissenschaftliche, kulturwissenschaftliche oder kommunikationswissenschaftliche, um nur die wichtigsten interdisziplinären Verflechtungen zu nennen. Ihr Forschungsspektrum reicht von den überlieferten Traditionen bis zu neuen Feldern und Formen, den komplexen Bereich tradierter und innovativer Formen des Laien- bzw. Amateurmusizierens umfassend, einschließlich ihrer vielfältigen und vielfachen Grenzüberschreitungen zu professionell ausgeübter Musik.

Im Verlauf der Institutsgeschichte bildete sich eine Reihe von Forschungsfeldern heraus, die inzwischen ein jeweils eigenes, teilweise sehr umfangreiches Spektrum von Publikationen hervorgebracht haben. Es handelt sich um die hoch differenzierten Bereiche: Musikalische Volkskunde als Wissenschaft; Konstanz und Wandel im Repertoire der Musikalischen Volkskultur; Regionalforschung; Laienmusizieren; Multikulturalität; Musikalische Volkskultur und die politische Macht; Musikalische Volkskunde und Musikpädagogik; Lied- und Singforschung; Liedmonographie; Lied, Musik und Tanz im Brauch; Tanz in der Volkskultur; Volksmusikinstrumente; Musikalische Folklore; Volkskundliche Biographik und insbesondere die Internationale Forschung. Einen Einblick in Fülle, Vielfalt und Ergebnisse der Forschungsansätze gewährt der Bereich „Regionalforschung“, hier als Beispiel gewählt, der mehrfache Schnittmengen zu verschiedenen Forschungsfeldern aufweist und sowohl enge als auch weite Auslegungen erfuhr. Dass interdisziplinäre Bezugssysteme heute grundsätzlich als Bedingung musikethnologischer Forschung, von Forschung überhaupt, zu gelten haben, bedürfte keiner weiteren Hervorhebung.

Gemäß dem Gründungsauftrag der Vorgängerinstitution, des Niederrheinischen Volksliedarchivs Viersen, gehörte die musikethnologische Regionalforschung vor allem im linken Niederrheinraum und in angrenzenden Landschaften zu den ersten Schwerpunkten von For-

schung, Sammlung und Archivierung des neu gegründeten Instituts. Seit seiner Übersiedelung nach Köln setzten verstärkte Forschungsaktivitäten im erweiterten links- und rechtsrheinischen Köln-Bonner Raum ein, die bis in das Siebengebirge reichen. Neben eher punktuellen Forschungsvorhaben, die sich auf ländliche Regionen, aber auch auf die Städte und ihr Umfeld konzentrierten, wurde die Regionalforschung in einem größer dimensionierten Projekt schließlich auf die gesamte Fläche des Landes Nordrhein-Westfalen ausgeweitet.

Gegenwarts- und Vergangenheitsforschung verbinden sich in der Regionalforschung in zahlreichen Projekten. Schwerpunkt bildet die Feldforschung. Hierzu gehört z.B. auch die Erarbeitung einer „Bibliographie Rheinischer Volkslieder in mehrstimmigen Sätzen“, eine frühe Untersuchung von Mitgliedern des Instituts. In sinnvoller Verbindung von Forschung und Musikpraxis wertete die umfassende Erhebung und Dokumentation u.a. auch die umfangreichen Bestände des Instituts aus und stellte die Ergebnisse zugleich für die Handhabung in der Singpraxis bereit. Ein Projekt zur Erforschung der Situation der Musikalischen Volkskultur im ländlichen Raum z.B. untersuchte „Das Volkslied im niederrheinischen Dorf“. Bereits 1936 hatte es eine Untersuchung zum Leben des Volksliedes in dem gleichen Dorf Hinsbeck, Kreis Kempen-Krefeld gegeben. Über die erste, 1941 veröffentlichte Arbeit zum Zustand des Volksliedsingens im Dorf hinaus ging es nun insbesondere um die sozialen Implikationen, d.h. um die Beziehungen zwischen Sänger, Singgemeinschaft, Lied und Gemeinde sowie um den Wandel der Singgelegenheiten.

Mit der „Edition und Kommentierung der Wettener Liederhandschrift“ wurde die Erstveröffentlichung einer bedeutenden handschriftlichen Sammlung geistlicher Lieder aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Texte und Melodien) aus dem niederrheinischen Ort Weten (bei Kevelaer und Geldern) vorgelegt. Die Schrift vermittelt aufschlussreiche Einblicke in die kultur-, religions- und landesgeschichtlichen Zusammenhänge der Handschrift und ihres Liedrepertoires, insbesondere über das Vordringen des volkstümlichen Brauchliedes in die Kunstmusik und kirchenmusikalische Praxis des 17. Jahrhunderts. Eine Reihe von Arbeiten befasst sich mit den vielfältigen und intensiven „Deutsch-Niederländischen Beziehungen in Lied und Singen“. Das heutige deutsche Niederrheingebiet gehörte ursprünglich zu den spanischen Niederlanden, und bis in das 18. Jahrhundert hinein bildete die Region eine sprachlich-kulturelle Einheit. Im Rahmen dieser Untersuchungen wurde u.a. auch die Liedersammlung „Lieder an Maas und Niederrhein“ zusammen mit einem niederländischen Kollegen veröffentlicht.

Einen eigenen Sektor im Bereich der Regionalforschung bilden die Bereiche „Lied, Musik und Tanz im Brauch“. In bestimmten Formen und Regionen lebt der Brauch in unserer Zeit in ungebrochenen Traditionen fort. Unterbrechungen durch den II. Weltkrieg und Missbrauch durch die ideologische Instrumentalisierung im NS-Staat bewirkten Verwerfungen und Verluste. Um diese auszugleichen, haben sich in jüngerer Zeit Formen der Reaktivierung herausgebildet, die zum Teil tradierte Formen restituieren, teils aber neu entwickeln. Eines der Projekte untersuchte z.B. Formen des reaktivierten Brauchs in den nördlichen Randzonen der Städte Köln, Bonn und Königswinter. In dort eingemeindeten Dörfern bildeten sich Bürger-Initiativen zur erfolgreichen Reaktivierung von Maibräuchen, nunmehr primär auf soziale Ziele gerichtet. Andere, mehr systematische Untersuchungen widmeten sich z.B. dem Lied im Brauch, so etwa bei dem im Rheinland weit verbreiteten St.-Martins-Brauch. Es ging dabei nicht nur um tradierte Formen und ihre Repertoires, sondern auch um deren soziale Funktionen in unserer Zeit, denen gegenüber ihre heutigen Träger Kirche, Schule und Gemeinde zusätzlich in der Pflicht stehen. Zu weiteren Themenfeldern gehören z.B. die Funktionen von Lied und Singen im Karneval und den Repertoires, auch speziell in Köln; die Aufführung des Kempener Osterspiels; Brauchgebundene Musik am Niederrhein im 19.-20. Jahrhundert oder Regionales und Überregionales im heutigen Volkstanzrepertoire.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen eine größere Zahl von Untersuchungen zum regionalen Dialektlied, vor allem seine durch Institutionen und Schule beförderte Wiederbelebung

und Erhaltung (u.a. auch im Karnevalsbrauch) sowie seine sozialintegrativen Funktionen. Die Rückbesinnung auf den Dialekt als eigenständige und bedeutsame lokale Ausprägung von Sprache beginnt sich allmählich gegen die jahrzehntelange Vernachlässigung des zudem sozial diffamierten Heimatdialekts durchzusetzen. Institutionen, wie die „Akademie für uns kölsche Sproch“ in Köln oder das „Internationale Mundartarchiv Ludwig Soumagne“ des Kreises Neuss und auch die Heimatvereine/Mundartkreise z.B. entfalten umfangreiche Maßnahmen zur Erhaltung, Beförderung und Verbreitung der Dialektsprache. In Köln führt das Schulamt z.B. seit Jahrzehnten umfangreiche Fördermaßnahmen durch, insbesondere in Grundschulen, die auch von Mitgliedern prominenter Kölner Musikgruppen unterstützt werden, bis hin zum jährlichen öffentlichen Singen von 2000 Kindern in der Kölner Philharmonie seit einigen Jahren.

Eine größer dimensionierte, 1995 mit dem „Köln-Preis der Universität zu Köln“ ausgezeichnete Untersuchung zur „Situation des Laienmusizierens in Köln“ Mitte der 1990er Jahre ist die erste, die den gesamten Komplex in einer Millionenstadt untersuchte, mit Vorbildfunktion in methodischem Design und Ergebnissen für analoge Untersuchungen gleicher Größenordnung. Das regionale Forschungsprojekt förderte nicht nur eine erstaunliche Vielfalt an Genres, sozialen Räumen und Funktionen des Laienmusizierens zu Tage, sondern überraschte mit seinen quantitativen Dimensionen, z.B. einer Vielzahl von Chören (400), Rock- und Popbands, Instrumentalgruppen der verschiedensten Art, die nach Hunderten zählen! Als Teilkultur bilden diese vokalen und instrumentalen Laienmusikgruppen ein zentrales Segment im Musikleben (hier) einer Großstadt in enger Verflechtung musikalischer Aktivitäten mit dem gesellschaftlichen und sozialen Leben der Menschen.

Eine ebenfalls größer dimensionierte Untersuchung zum „Laienmusizieren in Nordrhein-Westfalen“ fand 2003 auf Initiative des Landesmusikrates Nordrhein-Westfalen e.V. mit Unterstützung des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes NRW sowie der Landschaftsverbände Rheinland und Westfalen-Lippe statt. In Zusammenarbeit mit dem Institut wurden umfangreiche Bereiche des Laienmusizierens in zahlreichen Einzelprojekten untersucht. Die dokumentierten und veröffentlichten Befunde zeichnen ein vielfältiges und lebendiges Bild zahlreicher tradiertter und neuer Ensemble- und Musizierformen des Amateurbereichs im bevölkerungsreichsten Bundesland Deutschlands, in der Summe eine in Vielfalt und Dimensionen überraschende und beeindruckende Musikkultur. Auch diese Untersuchung könnte als Modellfall für analoge Untersuchungen in anderen Bundesländern dienen.

Innerhalb des Forschungsfeldes „Lied- und Singforschung“ bilden seine politischen Implikationen eine besondere Rolle. Schon sehr früh (1968) begann mit einem Kolloquium zum „Liedgut der in der NS-Zeit verbotenen Jugendorganisationen“, an dem auch Vertreter damals verbotener Jugendorganisationen (konfessionelle Jungen- und Mädchenbünde, Nerother Wandervogel) teilnahmen, die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. In der Folgezeit entwickelte sich in zahlreichen Einzelprojekten der Forschungsschwerpunkt „Musikalische Volkskultur und die politische Macht“. Hier sieht sich das Institut, vor allem bei der kritischen Aufarbeitung der beiden Diktaturen im Deutschland des 20. Jahrhunderts, der NS-Zeit und der DDR-Zeit, innerhalb seiner Fachbereiche in eine besondere Verantwortung gestellt. Aus der Fülle von Untersuchungen seien nur einige Beispiele genannt, um die Weite des Themenspektrums anzuzeigen: NS-Zeit: Oppositionelles Singen Jugendlicher im Dritten Reich; Singen als „Vergehen gegen Volk und Staat“ – Willi Graf und das bündische Lied; Annotation und Konnotation im oppositionellen Liedgut der NS-Zeit; Lieder gegen den Ungeist der Zeit; Funktionen des Liedes beim „Grauen Orden“ und der Widerstandsgruppe „Weiße Rose“; Kinderlied und Kindersingen in der NS-Zeit; Christkönigslieder gegen Hitlers Regime; Das Lied im NS-Kult; Das Lied im NS-Widerstand; Der Einfluss der nationalsozialistischen Rassenideologie auf die deutsche Volksliedforschung; Musik in nationalsozialistischen Konzentrationslagern; Dachaulied „Yisrolik“. DDR: Musik und die staatliche Macht.

Ausgewählte Beispiele aus der Geschichte der DDR zur Situation der Musiker, Musikpädagogik und Musikwissenschaft; Musikunterricht und die Wende in der DDR (über die Befreiung von der ideologischen Zwangsjacke); Neue Kinderlied-Produktionen in ihrer Präsentation durch elektronische Medien (ausgewählte Beispiele aus der DDR); Das Neue Kinderlied in der religiösen Unterweisung der Katholischen Kirche in der DDR; Musikalische Jugendarbeit und Opposition im Neuen Geistlichen Jugendsingen in der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Mecklenburgs in der DDR. Übergreifend z.B.: Das 20. Jahrhundert im Spiegel seiner Lieder; Kinderlied und Kindersingen im Missbrauch politischer Macht.

Wie hier an einzelnen Titeln bereits erkennbar, greift Lied- und Singforschung mit bestimmten politischen Fragestellungen auch in den Forschungsbereich „Das Geistliche Lied“ hinein. Im Gegensatz zur überlieferten Volksliedforschung, die lange gezögert hatte, auch das populäre geistliche Lied als Gegenstand ihrer Disziplin anzuerkennen, war das Institut von Anfang an bemüht, das religiöse Gebrauchs- und Brauchlied sowie das Gemeindelied in Geschichte und Gegenwart in seine Forschungsstrategien mit einzubeziehen. Spezielle Untersuchungen aus dem 17., 19. und 20. Jahrhundert, bilden Beiträge zur Soziologie des Gemeindegesangs. Die einzelnen Forschungsprojekte konzentrieren sich einerseits auf Lieder, die in der Geschichte eine besondere Stellung aufweisen (z.B. „Nun sei uns willkommen Herre Christ, das älteste Weihnachtslied an Maas und Rhein“; das „Palästinalied“ oder „'Christ ist erstanden' in der lateinsprachigen Liturgie des Hochmittelalters“), andererseits auf größere historische Perioden und Prozesse, (z.B. „Die Purifizierung des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert“ oder „Gregorianische Tradition und lateinsprachiges Kirchenlied“). Auf das 20. Jahrhundert beziehen sich z.B. Untersuchungen zur Entchristlichung des geistlichen Weihnachts- und Kinderlieds (bis hin zum Wiegenlied) in der NS-Zeit oder das Projekt „Kirchenlieder gegen Hitlers Regime“.

Zu diesem Forschungsfeld gehört seit den 1970er Jahren das Neue Religiöse Jugendlied bzw. das Neue Geistliche Lied, das in seiner Größenordnung im Institut inzwischen einen eigenen Sonderforschungsbereich herausgebildet hat. Es geht um die Erforschung eines seit den 1960er Jahren völlig neu entwickelten Liedtypus, der sich durch Text, musikalische Parameter sowie Interpretation vom überlieferten Geistlichen Lied wesentlich unterscheidet, in einer Reihe von Einzeluntersuchungen sowie im Rahmen eines Langzeitprojektes, das in den Gemeinden beider Konfession weitergeführt werden soll. Die umfangreiche Materialsammlung wird in einem seit 1992 im Aufbau begriffenen Archiv „Neues Geistliches Lied“ dokumentiert. Nach der friedlichen Revolution in der DDR 1989 wurden die Untersuchungen auch auf die Kirche in den östlichen Bundesländern ausgedehnt. Bisher war es möglich, erste Untersuchungen im Bereich des Neuen Geistlichen Kinder- und Jugendsingens in der Katholischen Kirche und in der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Mecklenburg durchzuführen (s.o.). Unter dem Schuttdach der Kirche war hier den Jugendlichen die einzige Möglichkeit zum inneren Widerstand gegen die ideologische Diktatur des Marxismus-Leninismus und den unversöhnlichen Kampf des SED-Regimes gegen die Religion und ihre Ausübung gegeben. Schließlich hatte die friedliche Revolution 1989 in einem lang andauernden Prozess in der Kirche begonnen. Sie gab den Jugendlichen trotz Bspitzelung und Bedrohung durch die Staatssicherheit („Stasi“) einen gewissen Freiraum, um in eigenen Texten und Liedern sowie eigenständigen instrumentalen Gestaltungsformen ihre christlichen, humanen, sozialen, sozialkritischen und politischen Botschaften zu vermitteln, die weit über den Kirchenraum hinaus zu wirken vermochten. Auch hier hat im Institut der Aufbau eines Material-Archivs zum „Neuen Geistlichen Jugendsingen in der DDR“ begonnen.

Europäische und außereuropäische Perspektiven gehörten von Anfang an zum Forschungsspektrum des Instituts. Nach ersten Kontakten mit benachbarten Regionen, den Niederlanden und Belgien, entwickelten sich zahlreiche Verbindungen mit Wissenschaftlern und Institutionen aus verschiedenen europäischen und außereuropäischen Ländern. Schließlich reichten die Beziehungen bis nach Indien und Japan. Anfang der 1980er Jahre z.B. war auf

Vermittlung eines japanischen Kollegen ein gefeiertes Koto-Ensemble zu Gast im Institut (in der Neusser Aula). Besondere Kontakte wurden auf den Internationalen Fachtagungen der „Kommission zur Erforschung Musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.“ (zuvor „Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.“) gepflegt. Die Leitung der Kommission lag seit Jahrzehnten und liegt bis heute bei Institutsmitgliedern. Die Konzeptualisierung der im zwei-jährigen Turnus seit 1966 durchgeführten, auch mehrfach selbst organisierten Tagungen gehörte daher weitgehend zu ihren Aufgaben. Spätestens seit 1980 weisen die bisher veranstalteten 23 Tagungen in ihren Referaten internationale Bezüge auf, was auch im Sinne von Impulsgebung zu verstehen ist. Seitdem ist eine hohe Zahl von europäischen und außereuropäischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zu Gast gewesen. Die Tagung in Wien 1998 dokumentiert z.B. schon in ihrem Titel „MUSIK KENNT *keine* GRENZEN. Musikalische Volkskultur im Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremdem“ die internationale Dimension des Forschungsgegenstandes. Es ist nicht zuviel behauptet, dass diese Tagungen und ihre vollständig publizierten Dokumentationen in einer spezifischen Weise auch als Ausweis der Forschungsstrategien und -ergebnisse des Instituts im nationalen und internationalen Rahmen gelten können.

Anzumerken wäre noch, dass in Forschungsfeldern, die sich mit Gegenwartsphänomenen, wie Jazz, Pop, Folk, Rap, Techno z.B. befassen, eine regionale oder nationale Abgrenzung kaum mehr möglich ist. Dies gilt auch für die vielfältigen interkulturellen musikalischen Bezüge zwischen Deutschland und europäischen sowie außereuropäischen Ländern. Dies betrifft vor allem die wechselseitigen, kreativen Auswirkungen auf Inhalte, Formen und Besetzungen z.B., was auch der Begriff „Stilistischer Internationalismus“ anzeigt. Die zentrale Ausrichtung des Instituts auf die Europäische Musikethnologie ist daher nur die Konsequenz eines jahrzehntelangen Entwicklungsprozesses.

Nicht unerwähnt sollte in diesem knappen Bericht die aufwändige, räumlich umfassendste und weit über den Rahmen der Fachwissenschaft hinaus wirkende Untersuchung zur „Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland“ 1975 bleiben, die weite Beachtung im Bundesgebiet gefunden hat, u.a. durch Fernseh- und Rundfunksendungen sowie Presse-Interviews. Institutsmitglieder wurden mehrfach öffentlich für ihre Arbeiten ausgezeichnet. Das Publikationsverzeichnis des Instituts hat die Marke von 600 Titeln inzwischen überschritten. Darunter befinden sich Liededitionen und die Buchreihen „Musikalische Volkskunde - Materialien und Analysen – Schriftenreihe des Instituts für Musikalische Volkskunde an der Pädagogischen Hochschule Rheinland, Abteilung Neuss“ (15 Bände) und „Musik / Kontexte/ Perspektiven – Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln“ (bisher 4 Bände). Nähere Informationen vermitteln die Mitteilungen des Instituts für Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln „ad marginem“ (bisher 85 Ausgaben), das Internet und die vorgesehene umfassende Dokumentation zum 50-jährigen Jubiläum 2014.

Klaus Wolfgang Niemöller und Lene Lutz

Die Kölner Orchester-Gesellschaft im Kreis der Vereinigungen des musikliebenden Bürgertums

Zum 125-jährigen Jubiläum⁷³

Dasselbe Gründungsjahr 1888 der Kölner Orchester-Gesellschaft (KOG) und des Kölner Orchesters als städtisches Gürzenich-Orchester hat die Frage nach einem Zusammenhang zwischen Liebhabern und Berufsmusikern aufgeworfen.⁷⁴ Das Mitwirken von Dilettanten bei den städtischen Konzerten war spätestens nach der Auflösung der Domkapelle 1863 beendet. Jedoch stellten die bürgerlichen Musikvereinigungen seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die tragenden Kräfte des Kölner Musiklebens dar, als ausübende Musikfreunde selbstbewusst und mäzenatisch zugleich. Das gilt besonders für die 1812 gegründete Musikalische Gesellschaft, die als Liebhaberorchester bis 1845 unter der Leitung des Domviolinisten Konrad Almenröder stand.⁷⁵ Sie bildete zusammen mit dem 1821 gegründeten Singverein seit 1827 die Concert-Gesellschaft, Veranstalter der regelmäßigen Winterkonzerte, seit Heinrich Dorn 1843 unter einem städtischen Musikdirektor.⁷⁶ Denn die Stadt subventionierte seit 1888 nur die Sommerkonzerte, das Theater musste ebenso das Orchester (bis 1922) weiter bezahlen wie die Concert-Gesellschaft, die bis 1945, Veranstalter der Gürzenich-Konzerte blieb. So verwundert es nicht, dass 1908 beim 20-jährigen Besten der KOG eine Kölner Zeitung fragte: „Die Schwester der Musikalischen Gesellschaft – oder ist es die Tochter?“. Denn 1888 erlebte auch die Musikalische Gesellschaft, die unter der künstlerischen Leitung des städtischen Musikdirektors Franz Wüllner stand, eine Reaktivierung „von der zuhörenden wieder mehr in eine ausführende“.⁷⁷ Einige Mitglieder wurden vom Rezensenten der Kölnischen Zeitung als „Überläufer“ im zweiten Konzert als Mitspielende gesichtet. Das Gründungsmitglied der KOG H. Ropohl war Mitglied der Musikalischen Gesellschaft und 1890 ihr Direktor.⁷⁸ Immerhin gehörte zwischen 1872 und 1909 der Bankier Heinrich Seligmann, der ein von Franz Hünten ausgebildeter Komponist war, neunmal zum Direktorium. Seine Fest-Ouvertüre wurde auch in einem Volkskonzert öffentlich aufgeführt. 1880 bis 1909 gehörte Seligmann auch zum Vorstand des Konservatoriums.⁷⁹ Im Jahr 1884 zählte die Musikalische Gesellschaft unter dem Vorsitz von Victor Schnitzler 243 Mitglieder. Seit 1873 waren Konservatorium und Musikalische Gesellschaft in der Wolfstraße nahe dem Neumarkt unter einem Dach. Die Ge-

⁷³ Dieser Text erschien (ohne Quellenangaben) im Teilabdruck in der Festschrift: *KOG 1888-2013. 125 Jahre Kölner Orchester-Gesellschaft*. Die Festschrift enthält u.a. als weitere Beiträge: Joachim Hoffzimmer: „Dirigenten und Präsidenten – die Kölner Orchester-Gesellschaft im Zeitraffer“; Rainer Nonnemann: „Köln Orchester-Gesellschaft und neue Musik“.

Die KOG stellte dankenswerterweise aus ihrem Archiv die Festschriften zu den Jubiläen 1913, 1938, 1963, und 1988, dazu die Festschrift 1942 des Kölner Männer-Gesangvereins als Orchester-Abteilung und die handschriftliche „Chronik“ (1913-1949) mit eingeklebten Dokumenten zur Verfügung. Alle dokumentarischen Materialien werden (z.T. in Kopie) als Konvolut im Rheinischen Musikarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln aufbewahrt.

⁷⁴ Karlheinz Weber, Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker. Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 169), Kassel 2009, Bd. 1, S. 608f.

⁷⁵ Karl Wolff, Hundert Jahre Musikalische Gesellschaft, Köln 1912.

⁷⁶ Hermann Unger, Festbuch zur Hundertjahrfeier der Concert-Gesellschaft in Köln 1827-1927, Köln 1927

⁷⁷ M. Kasper, Die Kölner Orchester-Gesellschaft von 1888-1913. Festgabe, Köln 1913, S. 10.

⁷⁸ Wolff (wie Anm. 3), S. 93f.

⁷⁹ Konrad Adenauer, „Freunde, Förderer, Mäzene – Kölner Familien unterstützen das Orchester“, in: Irmgard Scharberth, Gürzenich-Orchester Köln 1888-1988, Köln 1988, S. 115.

schichte der KOG erhält so erst ihre Bedeutung in der Kölner Musikkultur, wenn ihre vielfältigen Verbindungen, ja ihre Vernetzung mit den anderen Gesellschaften und den Musikinstitutionen Kölns in den Blick genommen wird. Schließlich ist auch das Schicksal der KOG während der Herrschaft des Nationalsozialismus nicht auszuklammern.

Seit der Gründung sind es immer wieder einzelne Mitgliederpersönlichkeiten, die im gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Leben der Stadt führende Rollen einnahmen und auch über die KOG hinaus im Musikleben hervortraten.⁸⁰ Aus den 17 Namen der Gründungsmitglieder seien die Namen von Boisserée, Custodis, Pfeifer, Ropohl und Kühlwetter erwähnt.⁸¹ Das gedruckte Mitglieder-Verzeichnis der Musikalischen Gesellschaft von 1893 teilt das Eintrittsdatum von vier der KOG-Gründer mit.⁸² Die Familie Boisserée ist durch Sulpice mit der Gründung des Zentralen Dombauvereins 1842 verknüpft, der geheime Justizrat Carl Custodis war Domsyndicus und Vorsitzender der Bürgergesellschaft, der Unternehmer Emil Pfeifer war bis 1870 Stadtverordneter. Der schon genannte Ropohl war 1889 Mitglied des Komitees für das Niederrheinische Musikfest, Kühlwetter 1865 und 1886,⁸³ die Komitees setzten sich aus Vertretern der Stadt, der Concertgesellschaft, der Musikalischen Gesellschaft und des Konservatoriums zusammen, bestimmten Programm und Festdirigenten für die pfingstlichen Großereignisse. Der Eisenbahndirektor Eduard Kühlwetter war 1880 bis 1895 Mitglied des Stadtrates. Beim 10jährigen Jubiläum 1908 würdige er als Vorsitzender, der auch im Vorstand die 1. Geige spielte, die Verdienste des 1905 gestorbenen Gründers Alexander Rivé. Von Anfang an war die KOG so in der musikfördernden ersten Gesellschaftsschicht verankert.

Die Querverbindungen innerhalb des Kölner Musiklebens repräsentieren natürlich vor allem die Dirigenten der KOG. Legendär ist die Ära von Prof. Joseph Schwartz (1848-1933) von 1889 bis 1930. Der Schüler von Ferdinand Hiller am Konservatorium wirkte seit 1865 im Gürzenichorchester mit, die längste Zeit als Konzertmeister.⁸⁴ Seit 1880 unterrichtete Schwartz Violine am Konservatorium, schon seit 1879 gehörte er dem Gürzenich-Quartett, dem berühmten „Professoren-Quartett“ an.⁸⁵ Für die Geschicke der KOG war jedoch wesentlich, dass Schwartz 1892 (bis 1924) den Dirigentenposten beim Kölner Männer-Gesang-Verein (KMGV) übernahm,⁸⁶ der 1842 vom Domorganisten Prof. Franz Weber (gest. 1876) gegründet worden war. Diese Verbindungen erlaubten es z.B., dass 1913 im Festkonzert zum 25jährigen Bestehen durch die Mithilfe von 40 Herren des KMGV die Alt-Rhapsodie von Brahms aufgeführt werden konnte und der Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters Prof. Bram-Eldering das Violinkonzert von Beethoven spielte sowie Schüler des Konservatoriums den „wohl geschulten Musikkörper“ der KOG unterstützten. In ihrem Jubiläumsbericht hob die Rheinische Musik- und Theaterzeitung noch einmal hervor: „Was die Musikalische Gesellschaft in Köln aufgeben musste, die Selbstbetätigung der meisten Mitglieder, das hat die jüngere Orchestergesellschaft durchzuführen versucht“ und habe es unter der umsichtigen Führung von Prof. Schwartz auch teilweise erreicht.⁸⁷ Der Herausgeber der Zeitung, der Musikwissenschaftler Dr. Gerhard Tischer, dankte als 1. Vorsitzender des 1919 neu gegründeten

⁸⁰ Vgl. auch die entsprechenden Artikel in: Ulrich S. Soenius u. Jürgen Wilhelm (Hrsg.), *Kölner Personen Lexikon*, Köln 2008.

⁸¹ Ulrich Tank, „Über den Zeitgeist hinweg. Zur Geschichte der Kölner Orchester-Gesellschaft“, in: *100 Jahre Kölner Orchester-Gesellschaft 1888-1988*, S. 30.

⁸² Musikalische Gesellschaft. Mitglieder-Verzeichnis, Köln 1893 (o. S.-Zahl): „Custodis, August, Notar, 3.3.1866; Kühlwetter, Franz, Reg.Rat, 13.11.1880; Ropohl, H., Kaufmann, 10.12.1881; Rive, jr. A., Kaufmann 21.12.1889“.

⁸³ Unger (wie Anm. 4), S. 7.

⁸⁴ Hubert Schwartz, „Schwartz, Joseph“, in: Dietrich Kämper (Hrsg.), *Rheinische Musiker*, 6.Folge (Beitr.z.rhein. Musikgesch., H. 80), Köln 1969, S. 175-179.

⁸⁵ Dietmar von Capitaine, *Conservatorium der Musik in Cöln. Zur Erinnerung an die wechselhafte Geschichte einer musikpädagogischen Einrichtung der Stadt Cöln*, Eigenverlag 2009, S. 49.

⁸⁶ Eberhard Illner, „Das Gold der Kehlen“. *150 Jahre Kölner Männer Gesang-Verein*, Köln 1992, S. 74.

⁸⁷ *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, Jg. XIX, 1913, Nr. 51/52, S. 104.

Volkschores „Herrn Generalmusikdirektor Abendroth und der Kölner Orchestergesellschaft unter Prof. Schwartz für ihre selbstlose Mitwirkung in unseren Veranstaltungen“, etwa bei dem Händels Oratorium „Jephta“.⁸⁸ Mit dem Dirigenten des Volkschores Edmund Joseph Müller gerät eine zunehmend vertiefte Verbindung zu Prof. Hermann Abendroth ins Blickfeld, der seit 1915 Leiter der Gürzenichkonzerte, des Konservatoriums und der Musikalischen Gesellschaft war. Als 1925 Musikhochschule und Rheinische Musikschule gegründet wurden, übernahm der Gymnasiallehrer Müller die Leitung des Instituts für Schulmusik und Abendroth teilte sich mit dem Komponisten Walter Braunfels die Direktion der Hochschule.⁸⁹ Abendroths Einfluss auf die Entwicklung der KOG nahm so in den 1920er Jahren zu, denn die beiden Nachfolger von Schwartz waren seine Dirigenten-Schüler. Die Anbindung an den KMGV wurde schwächer, da Schwartz sein dortiges Amt bereits 1924 an den Chorkomponisten Richard Trunk abgegeben hatte, der 1925 nach der Trennung von der Musikhochschule die Leitung der Rheinischen Musikschule übernahm und als aktives Mitglied der NSDAP seit 1931 im Jahre 1934 als Präsident der Akademie der Tonkunst nach München ging. Es bestand also keine Personalunion mehr.

Mit Gustav Classens als Dirigent 1930–1933 fand die KOG einen Orchesterleiter, der mit dem von ihm 1923 gegründeten Kölner Kammerorchester auch einen Schwerpunkt in der „Alten Musik“ setzte.⁹⁰ Andererseits war der Schüler von Abendroth auch als Pianist in der Kölner Gesellschaft für Neue Musik (KGNM) aufgetreten, die 1921 u.a. von Prof. Heinrich Lemacher gegründet worden war und in dem Kaufhaus-Generaldirektor Alfred Leonhard Tietz, Vorstandmitglied der Musikalischen Gesellschaft, einen Mäzen fand.⁹¹ Der Vortragsabend des Kölner Kammerorchesters in der KGNM 1923 fand im großen Saal der Lesegesellschaft statt, in der auch die KOG konzertierte. Begabte Konservatoriums-Absolventinnen wie die Geigerin Riele Queling, unter Abendroth (seit 1925) Konzertmeisterin des Kammerorchesters, konzertierten in der KGNM wie in der KOG. 1930 vertrat Abendroth den erkrankten Classens in einem Konzert der KOG. Classens, der seit 1928 an der Hochschule und Musikschule die Orchesterklassen leitete, hatte in den Gürzenich-Konzerten Abendroths auch Cembalo gespielt, wurde darin aber seit 1925 durch den jungen Heinz-Joachim Körner (Jg. 1902) abgelöst. Der Sohn des Geigenprofessors Karl Körner, inzwischen Kapellmeister und Lehrer an der Rheinischen Musikschule, wurde 1933 Nachfolger von Classens, als dieser zum Städtischen Musikdirektor nach Bonn berufen wurde.

Die Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 und die rigorose Gleichschaltung waren auch im Kölner Musikwesen unmittelbar mit tiefen Einschnitten verbunden. Prof. Braunfels wurde als „Halbjude“ entlassen ebenso wie der jüdische Generalmusikdirektor Eugen Szenkar an der Oper, die KGNM wurde nach einem Vortrag von Arnold Schönberg aufgelöst. Abendroth hatte man 1934 nach Weimar verdrängt, weil er weiterhin für jüdische Musiker eintrat. Der neue Hochschuldirektor Prof. Karl Hasse war Parteigänger im straffen Gefüge der NS-Kultur-Organisation. 1934 feierte die KOG mit einem Festkonzert in der Wolkenburg den Zusammenschluss mit dem KMGV. Das Konzert des Kölner Männer Gesang-Vereins im Gürzenich am 1. Dezember 1934 (Chronik) stand unter der Leitung von Professor Trunk München unter Mitwirkung des „Orchesters des Kölner Männergesang Vereins (Kölner Or-

⁸⁸ Gerhard Tischer, Kölner Volkschor e.V. Mitteilungen an unsere Freunde, Köln, im Herbst 1920, S. (1).

⁸⁹ Siegmund Helms, „80 Jahre Ausbildung von Schulmusikern an der Musikhochschule Köln“, in: Günther Noll ua. (Hrsg.), Musik als Kunst. Wissenschaft. Lehre. Festschrift für Wilhelm Schepping, Münster 2006, S. 218-226.

⁹⁰ Claudia Valder-Knechtges, „Feinheiten Köstlichster Art schlugen an unser Ohr. Zur Frühgeschichte des Kölner Kammerorchesters. Gustav Classens, Cornelius Kuckartz und Karl Maria Schwamberger zum Gedenken“, in: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Nr. 91, 2009, S. (Zahl fehlt).

⁹¹ Klaus Wolfgang Niemöller, „Die Musikwissenschaftlerin Dr. Else Thalheimer-Lewertoff und die Diskussion um jüdische Musik“ [Geschäftsführerin der Kölner Gesellschaft für Neue Musik 1925-1933., des jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr 1933-1935], in: Klaus Pietschmann u. Robert von Zahn (Hrsg.), Musikwissenschaft im Rheinland um 1930 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 171), Kassel 2012, S. 230-237.

chester Gesellschaft) unter Leitung von Kapellmeister Heinz Körner“. Auch das Programm des selbstständigen „Konzertes“ der KOG am 23. Februar 1935 in der Wolkenburg hatte als Kopfleiste den Kölner Männer-Gesang-Vereins. Beim Jubiläum 1838 war sie „Orchesterabteilung des Kölner Männer-Gesang-Vereins“. Einladungen waren auch an den Präsidenten der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe ergangen. Die Fachschaft Volksmusik sprach der „Kapelle“ [!] „für die geleistete Kulturarbeit Dank und Anerkennung aus“. Beim Festkonzert im großen Saal der Casino-Gesellschaft begleitete das Orchester, das von Körner zu hohem Niveau geführt worden war, beim Beethoven-Konzert die Geigerin A. Deuber (Basel), die als Jenny Kitzig Schülerin seines Vaters gewesen war. Bemerkenswerterweise wird noch 1938 in der Festschrift (S. 16) unter den Solistinnen auch die jüdische Pianistin [Alice Sarah] Krieger Isaak aufgeführt, die am 29. März 1930 ein Klavierkonzert von Chopin, am 5. März 1932 das Klavierkonzert von Grieg gespielt hatte; sie war schon 1922 in der KGNM aufgetreten und spielte 1934 in Konzerten des Jüdischen Kulturbundes Rhein-Ruhr.⁹² In der Auflistung des Repertoires fehlt natürlich Felix Mendelssohn Bartholdy. Das erste öffentliche Konzert der KOG war 1889 mit seinem Marsch aus „Athalia“ eröffnet worden, 1932 war letztmalig eine Arie aus dem Oratorium „Elias“ erklingen. So war es ein Zeichen, als am 23. August 1946 Prof. Otto Siegl, Dirigent seit 1942, im Hörsaal IV der Universität mit der Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ wieder ein Werk Mendelssohns dirigierte und auch für die KOG eine dunkle Zeit der allgemeinen Verblendung endete.

⁹² Ebenda, S. 239.

Jahresversammlung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 2013

21. Juni 2013, 17.30–19.15 Uhr, Musikwissenschaftliches Institut, Universität zu Köln
Protokoll (Stephan Schulmeistrat)

Tagesordnung:

1. Bericht des Vorstands
2. Kassenbericht
3. Bericht der Kassenprüfer
4. Entlastung des Vorstands
5. Neuwahlen des Vorstands
6. Verschiedenes

Anwesend:

Lutz Bremer, Claudia Valder-Knechtges, Barbara Schwendowius, Christoph Dohr, Yvonne Wasserloos, Judith Nüsser, Wilhelm Schepping, Dietrich Kämper, Klaus Wolfgang Niemöller, Friedrich Rademacher, Norbert Jers, Wolfram Steinbeck, Arnold Jacobshagen (Vorsitz), Wolfram Ferber, Fabian Kolb, Stephan Schulmeistrat, Robert von Zahn

Begrüßung

Arnold Jacobshagen begrüßt im Namen des Vorstands die anwesenden Mitglieder und dankt Dietrich Kämper für das im Vorfeld der Versammlung mit großem Erfolg durchgeführte Symposium anlässlich des 175. Geburtstags des Komponisten Max Bruch, das die Arbeitsgemeinschaft in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln und der Hochschule für Musik und Tanz Köln veranstaltet hat.

Die Arbeitsgemeinschaft gedenkt ihres verstorbenen Mitglieds Wilhelm Trecker, der als ehemaliger Dramaturg an der Oper Köln der Arbeitsgemeinschaft lange verbunden war. Herr Jacobshagen bittet die Versammlung, sich zum Gedenken an den Verstorbenen zu erheben.

1. Bericht des Vorstands

Der Vorsitzende resümiert anlässlich der anstehenden Neuwahl des Vorstands, die unter TOP 3 angesetzt ist, die vergangene Amtsperiode, die im Hinblick auf eine inhaltliche Neupositionierung der Arbeitsgemeinschaft vor allem durch drei Akzente gekennzeichnet war: die Verortung der regionalen Musikgeschichte des Rheinlands in einen internationalen Kontext, die stärkere thematische Verankerung der Neuen Musik sowie die interdisziplinäre Öffnung der Arbeitsgemeinschaft. Diese Neuausrichtung habe sich deutlich in den Projekten widergespiegelt, die die Arbeitsgemeinschaft in den letzten Jahren auf den Weg gebracht habe. Er nennt in diesem Zusammenhang die Hiller-Tagung, die Tagung „Neue Musik in NRW“ sowie die Tagung „Musik und Karneval“ – drei erfolgreiche Veranstaltungen, die bereits in der letzten Mitgliederversammlung eingehend gewürdigt wurden.

Herr Jacobshagen führt weiter aus, dass für November 2013 eine neue Tagung in Planung sei. Diese solle vom 7.–8. November unter dem Titel „1863: Der Kölner Dom und die Musik“ anlässlich der Ausstellung der Diözesanbibliothek zum 150-jährigen Jubiläum der Neuen Dommusik in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft, der Kölner Musikhochschule und der Dommusik stattfinden.

Als zweites Vorhaben skizziert das Vorstandsmitglied Fabian Kolb eine Projektidee zur Kölner Musikgeschichte im Mittelalter, die einen neuen Zugriff und eine neue Kontextualisierung des Themas verspreche. Angedacht sei ein institutionsgeschichtlicher Ansatz (Colonia sacra, städtische Institutionen, universitärer Kontext) gekoppelt mit stadtgeschichtlichen Perspektiven. Als Termin für die Tagung wird Oktober 2014 anberaumt.

Herr Jacobshagen berichtet über die Neuerscheinungen der Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Als nächste Projekte stünden unmittelbar vor der Drucklegung der Briefwechsel Bruch-Spitta sowie außerdem der Band „Neue Musik in NRW“, dessen Beiträge nun vorlägen. Auch der Hiller-Band sei auf einem guten Weg. Allerdings hätten sich die redaktionellen Arbeiten daran als äußerst umfangreich erwiesen, so dass mit einer Veröffentlichung erst 2014 gerechnet werden könne. Ferner plane der Vorstand ein weiteres Mitteilungsheft, für das jedoch noch Autoren benötigt würden. Des Weiteren weist Herr Jacobshagen auf die Publikation „Musikstadt Köln“ hin, die von der Hochschule für Musik und Tanz Köln initiiert wurde und jüngst im Dohr-Verlag erschienen ist.

Herr Jacobshagen bittet Herrn Dohr einen Überblick über die Entwicklungen in der Denkmälerreihe zu geben. Herr Dohr berichtet, dass im Jahr 2012 zwei Publikationen und 2013 drei Publikationen auf den Weg gebracht worden seien. Darunter befänden sich das Oratorium Jefta, das durch den Bachchor Siegen bereits aufgeführt worden sei und zu dem der WDR eine CD-Produktion plane, sowie ein Band mit Violinsonaten von Neefe. Ein weiterer Band mit Klavierwerken Neefes erscheine im Sommer dieses Jahres. Bereits erschienen sei ein Band mit Klaviersonaten von Hiller.

Herr Jacobshagen berichtet, dass die Mitgliederentwicklung der Arbeitsgemeinschaft in den letzten Jahren ebenfalls einen sehr positiven Trend verzeichne. Allein in der ersten Jahreshälfte 2013 seien sechs neue Mitglieder beigetreten, darunter ein institutionelles Mitglied.

Im Bereich der multimedialen Darstellung der Arbeitsgemeinschaft führt Herr Schulmeister aus, habe der Vorstand in Kooperation mit einem externen Dienstleister eine Neugestaltung des Mitteilungsheftes erarbeitet sowie darüber hinaus eine neue Newsletterfunktion auf der Internetpräsenz der AGRM implementiert. Ferner sei im Rahmen der Erweiterungsarbeiten an der Internetseite auch die Bibliografie zu den bisher erschienenen Publikationen der Arbeitsgemeinschaft veröffentlicht worden, die Herr Jers aktualisiert und dankenswerterweise zur Verfügung gestellt habe. Alle genannten Projekte seien darauf ausgerichtet, die Arbeitsgemeinschaft stärker in die öffentliche Wahrnehmung zu rücken. Herr Schulmeister betont, dass eine zeitgemäße Präsentation der Arbeitsgemeinschaft langfristig wesentlich dazu beitragen werde, ihre Aktivitäten einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln. Er bittet die anwesenden Mitglieder, sich auf der Webseite für den neuen Newsletter anzumelden, da Mailadressen der Mitglieder in vielen Fällen nicht bekannt seien.

2. Bericht des Schatzmeisters

Herr Ferber gibt einen Überblick über die Finanzen der Arbeitsgemeinschaft:

Die Gesamteinnahmen beliefen sich auf rund 4250,- Euro. Die Haupteinnahmen waren dabei:

- Die Mitgliederbeiträge (865,-)
- die Tantiemen des Verlags Merseburger (II/2012 fehlt) (1570,-)
- Zuschuss vom LVR (1200,-)
- und die Steuerrückzahlungen aus den Jahren 2011 (550,-).

Die Ausgaben lagen bei rund 4500,- Euro mit den Hauptposten:

- Druck Musikwissenschaft um 1930 (3100,-)
- die Flyer für 15. Juni 2012 (200,-),
- die Mitteilungen 2012 (900,-)

Das Gesamtvermögen der Arbeitsgemeinschaft belief sich auf allen beiden Konten zum 31.12.2012 auf ca. 11.000,- Euro.

Als neue Mitglieder konnten wir begrüßen:

Fabian Moss
 Peter Büssers
 Alexandra Marx
 David Witsch
 Goethe Buchhandlung Teubig Düsseldorf

3. Bericht der Kassenprüfer

Herr Steinbeck verliert im Auftrag von Herrn Bremer und Herrn Weiler, die am 21.6.2013 in Köln die Kassenprüfung vorgenommen haben, jedoch aus terminlichen Gründen nicht anwesend sein können, einen schriftlichen Bericht. Die Kassenprüfer befinden, dass die Finanzen der Arbeitsgemeinschaft ordnungsgemäß geführt worden seien, es habe keine Beanstandungen gegeben.

4. Entlastung des Vorstands

Die Mitglieder entlasten den Vorstand einstimmig unter Enthaltung der Betroffenen.

5. Neuwahlen des Vorstands

Herr Steinbeck schlägt Herrn Niemöller als Wahlleiter vor. Herr Niemöller nimmt die Wahlleitung an und dankt im Namen der Anwesenden dem Vorstand für die geleistete Arbeit, die bei allen Mitgliedern hohe Anerkennung finde. Er schlägt vor, die Neuwahl des Vorstands, der seine Bereitschaft signalisiert hat, geschlossen erneut zu kandidieren, per Handzeichen vorzunehmen. Die Versammlung wählt die Kandidaten des Vorstands (Arnold Jacobshagen, Wolfram Ferber, Fabian Kolb, Stephan Schulmeistrat, Robert von Zahn) unter Enthaltung des amtierenden Vorstands einstimmig und ohne weitere Enthaltungen. Die Mitglieder des neuen Vorstands nehmen die Wahl an.

6. Verschiedenes

Herr Dohr schlägt dem Vorstand vor, für die Drucklegung neuer Publikationen Vergleichsangebote einzuholen.

Herr Schepping berichtet von einem Klavier des Stadtmuseums Neuss (mittlerweile Schützenmuseum), das baugleich mit dem mittlerweile unspielbaren Schumannklavier im Bonner Schumannhaus sei. Er bittet um Vermittlung.

Herr Jers berichtet von seinem Projekt „Eifeler Musikfest im Kloster Steinfeld“, das er gerne für einen Band in der Beitragsreihe der Arbeitsgemeinschaft empfehlen würde. Eine Veröffentlichung sei für 2015 geplant anlässlich des 70. Jubiläums der Veranstaltungsreihe.

Frau Wasserloos berichtet über eine Quellenedition der Reichsmusiktage in Düsseldorf. Es seien neue Quellen gefunden worden. Anlässlich des 75. Jahrestags der in Düsseldorf stattgefundenen Reichsmusiktage soll 2014 eine Reihe von Veranstaltungen stattfinden; über den Planungsstand gebe Frau Wasserloos gerne Auskunft. Sie regt zudem eine Beteiligung der Arbeitsgemeinschaft an.

Der Vorsitzende bedankt sich für die rege Beteiligung und schließt die Mitgliederversammlung.

Jahresversammlung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 2014

13. Juni 2014, 14.14–16.00 Uhr, Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf

Protokoll (Stephan Schulmeister)

Tagesordnung:

1. Bericht des Vorstands
2. Kassenbericht
3. Bericht der Kassenprüfer
4. Entlastung des Vorstands
5. Neuwahlen des Vorstands
6. Verschiedenes

Anwesend:

Lutz Bremer, Otto Eckle, Norbert Jers, Friedrich Rademacher, Wilhelm Schepping, Yvonne Wasserloos

Arnold Jacobshagen (Vorsitz), Stephan Schulmeister, Robert von Zahn

Begrüßung

Arnold Jacobshagen begrüßt im Namen des Vorstands die anwesenden Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft. Einen besonderen Dank spricht er Yvonne Wasserloos aus, die anlässlich des wissenschaftlichen Symposiums „Musik und Politik im Rheinland 1933-45“, das im Vorfeld der Mitgliederversammlung stattfand, in die Robert Schumann Hochschule eingeladen hat.

1. Bericht des Vorstands

Der Vorsitzende berichtet über den Stand der neuen Publikationen, die die Arbeitsgemeinschaft auf den Weg gebracht hat. Erschienen ist bereits der Band „Neue Musik im Rheinland“. Hervorgegangen aus einer Tagung der Arbeitsgemeinschaft in Zusammenarbeit mit dem Landesmusikrat NRW und mit finanzieller Unterstützung des Landschaftsverbands Rheinland beleuchtet er die Rolle der verschiedenen Gesellschaften für Neue Musik in Nordrhein-Westfalen.

Auch der Briefwechsel Bruch-Spitta von Dietrich Kämper ist bereits veröffentlicht. Das ebenfalls durch Drittmittel finanzierte Projekt ist mit Unterstützung der Kunststiftung NRW realisiert worden. Mit der Arbeit ist nicht nur ein wesentlicher Beitrag zur Musikgeschichte im Rheinland, sondern auch zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts geleistet worden. Der neue Band zur Hiller-Tagung 2011, ein Kooperationsprojekt der Hochschule für Musik und Tanz Köln, des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln und der Universität Frankfurt, befindet sich in Druck (Erscheinungstermin: Juli 2014). Er umfasst 29 Beiträge auf 560 Seiten.

Hinsichtlich der Gestaltung der Bände ist über ein neues Erscheinungsbild nachgedacht worden, für das bereits ein Kostenvoranschlag vorliegt. In naher Zukunft stehen Gespräche mit dem Verlag an, um sich über dieses Thema zu verständigen.

In der Planung ist ebenfalls eine neue Ausgabe des Mitteilungshefts der Arbeitsgemeinschaft, das aufgrund mangelnder Beiträge im letzten Jahr nicht erscheinen konnte und nun vorbereitet wird. Im Hinblick auf die Denkmälerreihe verliert Arnold Jacobshagen einen Bericht des Verlegers Christoph Dohr, in dem dieser mitteilt, dass in 2014/15 nach langer Vorbereitungszeit fünf Projekte zum Abschluss kommen werden:

- Neefe, Klavierwerke II
- Neefe, Klavierwerke III
- Hiller, Klaviersonaten

- Wilms, Klavierquartette
- Klein, Jephta, kritischer Bericht.

In diesem Zusammenhang führt der Vorsitzende aus, dass die Kulturstiftung NRW zusätzliche Mittel zur Verfügung gestellt hat, um diesen Kritischen Bericht in einer wissenschaftlich einwandfreien Fassung fertig stellen zu können.

Im Hinblick auf die durchgeführten Veranstaltungen der Arbeitsgemeinschaft gibt Arnold Jacobshagen einen Rückblick auf die Tagung zur Kölner Dommusik, die vom 7. bis 8. November unter dem Titel „1863: Der Kölner Dom und die Musik“ anlässlich der Ausstellung der Diözesanbibliothek zum 150-jährigen Jubiläum der Neuen Dommusik in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft, der Kölner Musikhochschule und der Dommusik durchgeführt worden ist. Es habe unterschiedliche wissenschaftliche Beiträge auch aus kunst- und kirchenhistorischer Sicht gegeben. Insgesamt ist die Tagung sehr erfolgreich verlaufen.

Des Weiteren hat im Mai 2014 auf Initiative von Herbert Krey, Präsident des Blasmusikverbands NRW, eine Veranstaltung zur Gregorianik im Eurgio-Gebiet stattgefunden. Deutsche und holländische Experten haben die Gregorianik ausgehend vom Bildungswesen der damaligen Orte beleuchtet. Insgesamt hat es sieben Beiträge gegeben. Die AGRM ist mit einer finanziellen Zuwendung beteiligt gewesen. Ebenso wird sie sich für die Drucklegung eines Tagungsbandes engagieren. Der Studientag Rheinland musste hingegen aus Mangel an Teilnehmern kurzfristig abgesagt werden.

Darüber hinaus ist eine Tagung zum Dirigieren im 19. Jahrhundert durchgeführt worden, an der die AGRM als Kooperationspartner beteiligt gewesen sei. In Planung ist eine Veranstaltung zur Musik im preußischen Rheinland, die in Zusammenarbeit mit dem Landschaftsverband Rheinland stattfinden soll. Die Arbeitsgemeinschaft hat den Auftrag angenommen, die Tagung inhaltlich auszugestalten. Unmittelbar bevor steht im Oktober dieses Jahres eine interdisziplinäre Tagung zur Musik im Mittelalter in den beiden Metropolen Köln und Mainz, die Fabian Kolb in Kooperation mit der Universität Mainz vorbereitet.

Als neues Mitglied, so führt Arnold Jacobshagen abschließend zu seinem Bericht aus, ist Otto Eckle gewonnen worden, der vor kurzem eine Dissertation zu Francesco Foggia und der Entwicklung des Oratoriums vorgelegt hat.

2. Bericht des Schatzmeisters

Arnold Jacobshagen führt aus, dass Wolfram Ferber aufgrund zeitlicher Probleme sein Amt als Schatzmeister der Arbeitsgemeinschaft zur Verfügung gestellt hat. Unter TOP 5 wurden daher Wahlen für einen Nachfolger angesetzt. Fabian Kolb hat sich bereit erklärt, das Amt zu übernehmen. Aufgrund des Wechsels ist es nicht möglich gewesen, einen Bericht des Schatzmeisters für die Sitzung vorzubereiten. Herr Jacobshagen bittet die Anwesenden um ihr Einverständnis, die Entlastung des Vorstands auf der Grundlage des Berichts der Kassenprüfer vorzunehmen.

Robert v. Zahn gibt einen Kassenüberblick auf Basis der Daten der Kassenprüfer. Demnach fielen 2013 Ausgaben von insgesamt 9.843,49 € an, denen Einnahmen von insgesamt 9.346,72 € gegenüberstanden. Größere Ausgabeposten waren:

an die Firma mir-Media € für Arbeiten an der Website der Arbeitsgemeinschaft 2.091,43 €, für Fabian Moss für Einrichtungsarbeiten an der Briefausgabe Bruch/Spitta € 1.050,00 und an das Druckhaus Köthen € 3.437,05 für den Druck des Tagungsberichts Ferdinand Hiller.

3. Bericht der Kassenprüfer

Herr Bremer verliest einen schriftlichen Bericht zur Kassenprüfung, die er gemeinsam mit Herrn Weiler in der Zeit vom 31.5.-10.6.2014 vorgenommen hat. Die Kassenprüfer befinden darin, dass die Finanzen der Arbeitsgemeinschaft ordnungsgemäß geführt worden seien, es habe keine Beanstandungen gegeben. Herr Bremer kündigt an dieser Stelle an, dass er und

Herr Weiler sich aus Altersgründen von der Aufgabe der Kassenprüfer zurückziehen möchten und bittet im kommenden Jahr um die Wahl von Nachfolgern.

4. Entlastung des Vorstands

Die Mitglieder entlasten den Vorstand einstimmig unter Enthaltung der Betroffenen.

5. Neuwahlen des Vorstands

Herr Jers wird als Wahlleiter vorgeschlagen und plädiert dafür, die Abstimmung per Handzeichen vorzunehmen. Die Versammlung wählt Fabian Kolb einstimmig zum neuen Schatzmeister. Für die Übernahme des daraufhin frei gewordenen Sitzes im Vorstand der Arbeitsgemeinschaft wird Yvonne Wasserloos unter Enthaltung der Kandidatin gewählt.

Des Weiteren berichtet Herr Jacobshagen an dieser Stelle, dass auch Wolfram Steinbeck aus dem Beirat der Arbeitsgemeinschaft austreten wird. Er schlägt Frank Henschel als möglichen Nachfolger vor und bittet um ein Votum. Auch Frank Henschel wird von den Anwesenden einstimmig gewählt. Für einen zweiten freien Platz im Beirat werden verschiedene Vorschläge diskutiert, die der Vorstand dankend aufnimmt.

6. Verschiedenes

Auf Nachfrage erläutert Herr Jers, dass er gedenkt, die Bibliografie der Arbeitsgemeinschaft, die nun auch online verfügbar ist, in regelmäßigen Abständen fortzuschreiben.

Herr Jers berichtet über den Stand seiner Forschungen die Geschichte des Eifler Musikfests im Kloster Steinfeld betreffend. Die Quellen sind mittlerweile, wenn auch lückenhaft, zusammengetragen (Programme, Akten etc.). Er habe einen guten Überblick über das Repertoire gewinnen können. Der Abschluss des Projekts sei für 2016 geplant.

Der Vorsitzende bedankt sich für die rege Beteiligung und schließt die Mitgliederversammlung.