

RIES JOURNAL



„Deutschlands musikalische Helden“ im Jahr 1878

Das Musik-Relief am Denkmal
für König Friedrich Wilhelm III.
auf dem Heumarkt in Köln

Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven

von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries



Herausgegeben von der **Ferdinand Ries Gesellschaft** in Zusammenarbeit mit der **Julius Wegeler Familienstiftung** und dem **Landschaftsverband Rheinland**

Mit einem Vorwort
von **Michael Ladenburger**

Leinengebundene Ausgabe in
einer nummerierten Auflage von
300 Exemplaren.

Bibliophile Ausstattung mit Lese-
bändchen und faksimilierten Brief-
und Notenbeispielen Ludwig van
Beethovens. 232 Seiten, Bonn 2012

28 € (zzgl. Porto und Versand)

Zu erwerben bei:
Ferdinand Ries Gesellschaft,
Weberstraße 61, 53113 Bonn
info@ferdinand-ries.de
ISBN 978-3-00-039547-5

**„Das Buch wird viel gelesen werden, wie es dies verdient.“
„Man kann nicht los davon.“**

Robert Schumann

Inhalt

2–29

„Deutschlands musikalische Heroen“ im Jahr 1878.
Das Musik-Relief am Denkmal für König Friedrich
Wilhelm III. auf dem Heumarkt in Köln

I. Geschichte seiner bildnerischen Gestaltung

Barbara Mühlens-Molderings

II. Musikhistorische Konnotationen

Klaus Wolfgang Niemüller

30–31

Neue CDs mit Werken von Ferdinand Ries

32

Autoren, Bildnachweis, Impressum

Editorial

Liebe Musikfreunde,

das Thema des vorliegenden Heftes ist ein Dokument der musikalischen Rezeptionsgeschichte, das, obwohl für alle sichtbar, bislang noch nicht zum Gegenstand der musikhistorischen Forschung geworden ist. Es handelt sich um das „Musik-Relief“ am Sockel des 1878 enthüllten Denkmals für den preußischen König Friedrich Wilhelm III. auf dem Heumarkt in Köln. Auf diesem sind sieben Musiker und Komponisten dargestellt, die seinerzeit als die maßgebenden Persönlichkeiten für die Musikentwicklung in Preußen und den seit 1815 zu Preußen gehörenden Rheinlanden erachtet wurden. Es zeigt, versammelt um die zentrale Figur Ludwig van Beethovens, die Musiker Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Bernhard Klein, Carl Friedrich Zelter und Ferdinand Ries.

Der dem Musik-Relief gewidmete Aufsatz besteht aus zwei Teilen, die in enger Zusammenarbeit zwischen der Kunsthistorikerin Barbara Mühlens-Molderings und dem Musikhistoriker Klaus W. Niemöller entstanden sind. Barbara Mühlens-Molderings untersucht anhand der bisher kaum gewürdigten plastischen und grafischen Entwürfe die Entstehungsgeschichte des Bildprogramms des Musik-Reliefs und dessen künstlerische Realisierung durch die Berliner Bildhauer Hermann Schievelbein und Alexander Calandrelli. Der Beitrag von Klaus W. Niemöller stellt die Geschichte des Musik-Reliefs in einen kulturhistorischen Zusammenhang mit den musikalischen Aktivitäten, Vereinigungen und Institutionen der Bürgergesellschaft Kölns. Zugleich geht er der Frage nach, in welchem Verhältnis die dargestellten Musiker und Komponisten zu Preußen und den Rheinlanden standen und was sie zur Aufnahme in das rheinisch-preußische Pantheon der Musik 1878 prädestinierte.

Viel Freude bei der Lektüre wünscht Ihnen
der Vorstand der Ferdinand Ries-Gesellschaft



Gesamtansicht des Denkmals auf dem Heumarkt in Köln vom Ende des 19. Jahrhunderts

*„Auch wünsche ich, daß S.M. wissen möchten,
daß ich ebenfalls zu Ihren Unterthanen vom Rhein gehöre.“¹*

Ludwig van Beethoven
(Zur Widmung der 9. Symphonie an Friedrich Wilhelm III. 1826)

„Deutschlands musikalische Heroen“ im Jahr 1878

Das Musik-Relief am Denkmal für König Friedrich Wilhelm III. auf dem Heumarkt in Köln

Auf einem der bedeutendsten Plätze von Köln, dem in der Nähe des Rheins gelegenen Heumarkt, steht ein großes Reiterdenkmal, das in den Jahren 1855 bis 1877 konzipiert und 1878 enthüllt worden ist. Auf den Langseiten des Sockels befinden sich Reliefs mit Darstellungen der bedeutendsten Persönlichkeiten aus Wissenschaft und Kunst in Preußen und den Rheinlanden seit 1815. Darunter gibt es auch ein „Musik-Relief“, das eine Art Pantheon deutscher Komponisten aus der Sicht der 1870er Jahre darstellt. Einer der dort porträtierten Musiker ist der 1838 gestorbene Bonner Komponist und Klaviervirtuose Ferdinand Ries. Sein Beitrag zur Entwicklung des rheinischen Musiklebens war zu diesem Zeitpunkt noch so gegenwärtig, dass er auf dem Relief neben sechs weiteren Komponisten verewigt worden ist. Da dieses Relief in der Musikgeschichte bisher unbeachtet geblieben ist, soll seine Entstehungsgeschichte und musikhistorische Bedeutung im Folgenden näher untersucht werden.

Barbara Mühlens-Molderings

Teil I. – Zur Geschichte seiner bildnerischen Gestaltung

Ein rheinisches Denkmal für den König von Preußen

Am 17. Juni 1855 rief der damalige Kölner Oberbürgermeister Hermann Josef Stupp in der Kölnischen Zeitung dazu auf, dem „hochseligen Könige Friedrich Wilhelm III.“ in Köln ein Denkmal zu errichten, das, getragen von den rheinischen Städten, die preußische Epoche seit den Freiheitskriegen mit ihrem wirtschaftlichen, geistigen und künstlerischen Aufschwung im Rheinland zum Gegenstand haben sollte. Das Resultat dieser Initiative war schließlich ein Denkmal im Stil des Berliner Spätklassizismus, das bedeutendste „Königs-Monument [...], das je durch bürgerliche Initiative und ohne jede finanzielle Unterstützung des Herrscherhauses“ realisiert worden ist.² Wie langwierig und problembeladen der Prozess seines Zustandekommens gewesen ist – angefangen von der Bildung eines Verwaltungsausschusses, der Werbung um finanzielle Unterstützung bei anderen rheinischen Städten, der Suche nach dem Künstler, dem die Aufgabe übertragen werden sollte, bis zur schwierigen Einigung mit dem preußischen König über die dargestellten Persönlichkeiten – ist daraus zu ersehen, dass er erst dreiundzwanzig Jahre später abgeschlossen werden konnte.³ Nach dem Willen seiner Befürworter sollte das Denkmal von vornherein „nicht nur ein Königsdenkmal, sondern auch ein Bild der großen Befreiungszeit und der darauffolgenden Blüte

in allen Fächern geben“.⁴ Das Verwaltungs-Comité hatte seine Vorstellungen zum Darstellungsprogramm in der Ausschreibung zum Denkmal niedergelegt: Neben dem hoch aufragenden Reiterstandbild des Königs sollten auf seinem Sockel die „Portraits der berühmtesten Helden Preußens und Deutschlands [...]“ und die „friedliche Entwicklung des Staatslebens, etwa in einem fortlaufenden Friese [dargestellt werden]: Religion, Kirchenbau, namentlich Herstellung des Kölner Domes, Wissenschaft, Gründung der Universität Bonn. Niebuhr, A.W. v. Schlegel, Pf. v. Walther. Zugleich vielleicht eine Deputation der Berliner Universität: Alexander von Humboldt, Fichte, Hegel, Schleiermacher, Wolff, Savigny. Kunst: Gründung der Akademie in Düsseldorf. Cornelius, W. v. Schadow. Als Dichter: Immermann. Als Musiker: Beethoven, Mendelssohn Bartholdy. Handel, Gewerbe, Fabriken, Dampf- und Segelschiffahrt, Eisenbahnen, Feld- und Weinbau, Forstwirtschaft: Beuth, Maßen, Delius [...]“.⁵

Das Kölner Denkmal-Comité hatte sich von der Konzeption des gerade fertiggestellten Denkmals für Friedrich den Großen in Berlin inspirieren lassen, dessen Verwirklichung sein Großneffe Friedrich Wilhelm III. dem Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch (1777–1857) anvertraut hatte. Unter den vollplastischen Sockelfiguren erschienen dort nicht nur Generäle und Staatsminister Friedrichs II., sondern als Vertreter der Kultur ebenso Carl Heinrich

Graun, der Kapellmeister des Königs, der Dichter Gottfried Ephraim Lessing und der Philosoph Immanuel Kant. Weitere Dichter und Wissenschaftler wurden auf einer Tafel am Sockel des Denkmals genannt. Auch die Kölner wandten sich zuerst an Christian Daniel Rauch und boten ihm den Auftrag zur Schaffung des Denkmals an. Als dieser ablehnte, wurde 1860 ein erster und 1862 ein weiterer Wettbewerb ausgeschrieben. Keiner der von namhaften deutschen Bildhauern vorgelegten Entwürfe entsprach allerdings den Vorstellungen der Comité-Mehrheit. Daher einigte man sich 1863 darauf, den Auftrag zu teilen und an zwei Bildhauer zu vergeben. Rauch hatte seinen Schüler Gustav Hermann Blaeser (1813–1874), einen in Berlin lebenden, aber aus dem Rheinland stammenden Bildhauer ins Gespräch gebracht. Dieser hatte sich auch 1845 bei der Ausschreibung des Bonner Beethoven-Denkmal mit einem Entwurf beteiligt, war aber damals nicht zum Zuge gekommen. Er erhielt nun den Auftrag zur Schaffung des Reiterstandbildes. Die Sockelfiguren und den umlaufenden Relieffries sollte Hermann Schievelbein (1817–1867), Schüler eines anderen renommierten Berliner Bildhauers, Ludwig Wichmann (1788–1859), entwerfen. In welchem hohem Ansehen Blaeser und Schievelbein in Preußen 1874 standen, lässt sich daraus ersehen, dass beide auf dem Fries im Treppenhaus der Alten Nationalgalerie in Berlin, die als „Kunsttempel der Nation“ geplant war, dargestellt sind.⁶

Die Auswahl, die Schievelbein unter den „berühmtesten Helden Preußens und Deutschlands“ für die Sockelfiguren traf, repräsentierte ein Programm, „das am Anfang einer neuen, bürgerlich zu nennenden Auffassung“ steht und zur schroffen Ablehnung seiner Entwürfe durch König Wilhelm I. führte.⁷ Dieser verweigerte seine Zustimmung, da Personen wie der als Reformers geltende Althistoriker Barthold Georg Niebuhr und „Freiheitsdichter“ wie Theodor Körner und Ernst Moritz Arndt von Schievelbein als vollplastische Sockelfiguren für das Denkmal vorgesehen waren. Erst nachdem das Kölner Comité nach Schievelbeins Tod am 6. Mai 1867 Gustav Blaeser mit der Schaffung des gesamten Denkmals beauftragt hatte, konnte dieser in einer Audienz im Januar 1869 die Zustimmung des Königs zur Berücksichtigung von Niebuhr und Arndt als Sockelfiguren erhalten. Unter den insgesamt sechzehn Skulpturen waren nur sechs Repräsentanten des Militärs, jedoch zehn Zivilisten, auf den Reliefs sogar ausschließlich Zivilisten dargestellt, eine Hervorhebung des Bürgertums, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt noch nie auf einem Königsdenkmal realisiert worden war. Der umlau-

fende Relieffries zeigte auf der Ostseite die Widmungstafel, auf der gegenüberliegenden Seite die Darstellung des Freiheitskrieges, verbunden mit patriotischen Szenen des Volkes. Auf den beiden Längsseiten waren rheinische und preußische Vertreter von Wissenschaft, Kunst und Musik (Nordseite) und von Unternehmern, Kaufleuten und Industriellen (Südseite) versammelt. Der Sockel war mit rotem schwedischem Syenit verkleidet. Die Wahl für den Standort des Reiterdenkmals fiel auf einen der großen Plätze der Stadt, den Heumarkt. Die gesamte Anlage wurde mit einem künstlerisch gestalteten schmiedeeisernen Gitter nach einem Entwurf des Berliner Architekten Johann Heinrich Strack (1805–1880) umgeben.⁸ Am 26. September 1878 wurde das Denkmal im Beisein des preußischen Königs und nunmehr deutschen Kaisers Wilhelm I. feierlich enthüllt.

Nachdem das Denkmal während des 2. Weltkriegs stark beschädigt worden war, wurde es nach 1945 demonstrierend. Von der Reiterfigur des Königs waren in den 1980er Jahren, als man sich seiner wieder entsann, nur noch Kopf und rechter Unterarm des Monarchen, von seinem Pferd lediglich Maul und Kruppe vorhanden. Die sechzehn Sockelfiguren waren zwar sämtlich erhalten, hatten aber einzeln an verschiedenen Standorten in der Stadt einen neuen Platz gefunden. Die hinter ihnen angebrachten Bronzerückwände waren zumeist zerstört. Von den Relieftafeln konnte nur das der Nordseite mit den Themen Bildende Kunst, Universität und Musik im Depot wiedergefunden werden. Die restlichen Tafeln sind verschollen.

1988–1990 wurde die Reiterfigur rekonstruiert, die Sockelfiguren und die übrigen erhaltenen Teile des Denkmals wurden von ihren verschiedenen Standorten her wieder zusammengeführt. 1992–93 fertigte der Düsseldorfer Bildhauer Raimund Kittl auf der Basis fotografischer Reproduktionen die fehlenden Reliefs neu an. Vereint auf einem provisorischen Backsteinsockel, wurde das Denkmal 2009 am südlichen Rand des Heumarktes wieder aufgestellt.

Musikrepräsentanten der preußischen Rheinlande

Der Verwaltungsausschuss, der die Schaffung des Denkmals für König Friedrich Wilhelm III. leitete und sein Bildprogramm bestimmte, bestand aus hochgestellten Kölner Bürgern, Beamten, Politikern, Industriellen und Bankiers. Es ist bezeichnend für das Kulturverständnis des rheinischen Bürgertums dieser Zeit, dass ihm das



Das Musik-Relief an der Nordseite des Denkmals, Fotografie vom Ende 19. Jahrhunderts, Rheinisches Bildarchiv Köln

Thema der Musik so wichtig erschien, dass es auf dem Denkmal nicht fehlen durfte. Einige der Comité-Mitglieder waren selbst außerordentlich musikalisch, spielten ein eigenes Instrument oder hatten als Sänger und Organisatoren an verschiedenen Niederrheinischen Musikfesten in der Vergangenheit teilgenommen. Die regelmäßige Veranstaltung von privaten oder öffentlichen musikalischen Soireen war für sie ein selbstverständlicher Teil des gesellschaftlichen Lebens.⁹ Die Auswahl der dargestellten Musiker-Persönlichkeiten auf dem Denkmal, das Politik und Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst während der Freiheitskriege und in der jungen preußischen Ära des Rheinlands zum Thema hat, zeugt nicht nur von dem großen Selbstbewusstsein des rheinischen Bürgertums hinsichtlich seines Beitrags zur allgemeinen musikalischen Entwicklung im damaligen Deutschland, sondern gibt ebenso Auskunft darüber, welchen Rang man bestimmten Musikern im Rheinland seinerzeit beimaß. Ferdinand Ries, zwar schon 1838 gestorben, zu seinen Lebzeiten jedoch ein national und international berühmter Komponist und Klaviervirtuose, gehörte in den Augen des Denkmal-Komites zu den wichtigsten, aus dem Rheinland stammenden oder mit ihm verbundenen Musikern. Daher sollte er neben Ludwig van Beethoven und dem geistlichen Musiker Bernhard Klein die Rheinlande auf dem Musik-Relief repräsentieren.

Das Musik-Relief befindet sich an der dem Kölner Dom zugewandten Langseite des Denkmalssockels und ist Teil des für die Kultur vorgesehenen Frieses. Dieser ist in zwei schmalere seitliche Bildfelder aufgeteilt, die ein mittleres breiteres Feld einrahmen. Die linke Darstellung befasst sich mit dem Thema der Bildenden Kunst, während die mittlere der Universität gewidmet ist. Auf dem rechts platzierten Musik-Relief sind die Komponisten Bernhard Klein (Köln 1793–Berlin 1832), Giacomo Meyerbeer (Berlin 1791–Paris 1864), Carl Maria

von Weber (Eutin 1786–London 1826), Ludwig van Beethoven (Bonn 1770–Wien 1827), Ferdinand Ries (Bonn 1784–Frankfurt am M. 1838), Felix Mendelssohn Bartholdy (Hamburg 1809–Leipzig 1847) und Karl Friedrich Zelter (Berlin 1758–Berlin 1832) dargestellt. Damit ging der Entwurf bei weitem über sein Vorbild, das Denkmal für Friedrich den Großen in Berlin, hinaus. Denn dort waren nur drei Persönlichkeiten aus dem Bereich der Kultur als wichtig genug erachtet worden, um auf dem Sockel einen Platz zu finden. Länge und Höhe des Bronze-reliefs betragen 154 × 94 cm. Es ist am oberen Rand (über der Figur von Zelter) in vergoldeten Versalien signiert: A.CALANDRELLI ERFUNDEN UND MODEL-LIERT. Die Namen der Dargestellten sind am unteren Rand in ebenfalls vergoldeten Versalien wiedergegeben. Da die Köpfe Beethovens und Carl Maria von Webers starke Beschädigungen aufwiesen, wurden sie vor der Rekonstruktion des Denkmals demontiert und neu hergestellt.¹⁰ Heute beeinträchtigen zahlreiche grüne Oxydationsspuren die Lesbarkeit der fein ausgearbeiteten Details des gesamten Nordreliefs.

Die Entwürfe von Hermann Schievelbein

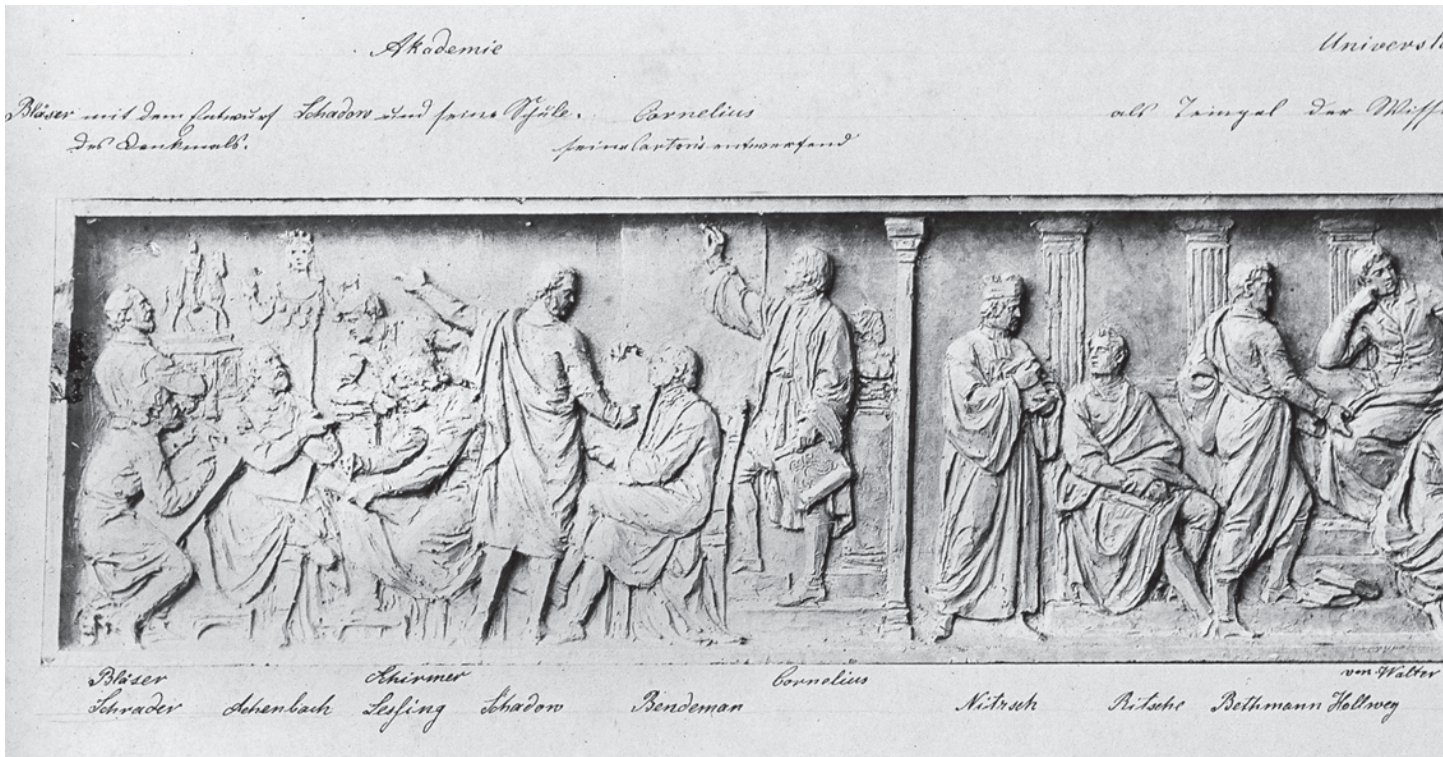
Profundere programmatische Überlegungen für die Relieffriesche scheint es auf Seiten des Verwaltungsausschusses, der für die Errichtung des Denkmals zuständig war, lange nicht gegeben zu haben.¹¹ Ein erster überlieferter Entwurf Hermann Schievelbeins zum Musik-Relief stammt von November 1864.¹² An ihm ist bemerkenswert, dass der Bildhauer nicht, wie in der Ausschreibung vorgegeben, die Komponisten Beethoven und Mendelssohn skizzierte, sondern anstelle des letzteren Wolfgang Amadeus Mozart darstellte. Während Mozart am Klavier sitzend sich mit dem rechts davon stehenden Beethoven unterhält, erscheint zwischen beiden eine Frau, die aus dem Hintergrund Noten heranträgt. Die Szene wird auf der rechten Seite mit einer höflich wirkenden Dreiergruppe von Zuhörern abgeschlossen. Da diese Darstellung zum einen nicht den Vorgaben entsprach und zum anderen die Bildsprache des 18. Jahrhunderts wiederholte, wird sie den Vorstellungen der mit der industriellen Moderne verbundenen Comité-Mitgliedern kaum entsprochen haben. In jedem Fall fertigte Schievelbein im Januar 1865 eine weitere Skizze an, auf der nur die Musiker Beethoven und Mendelssohn zu sehen waren.¹³ Auf Grund des Todes von Hermann Schievelbein im April 1867 kam die Arbeit am Musik-Relief für sieben Jahre zum Erliegen. Denn Blaeser, dem fortan die Vollendung des gesamten Denkmals übertragen worden war, beschäftigte sich zunächst mit der Figur des königlichen Reiters und den Sockelstatuen. Am 20. Mai 1874 starb dann auch Blaeser, ohne die Arbeit an dem Relieffries begonnen zu haben.

Die Gestaltung des Musik-Reliefs durch Alexander Calandrelli

Erst mit dem renommierten Berliner Bildhauer Alexander Calandrelli (1834–1903), dem Nachfolger Blaesers in der Verantwortung für das Reiterdenkmal, trat die Entwicklung des Musik-Reliefs in eine neue Phase ein. Calandrelli hatte 1871 den Staatsauftrag erhalten, für die Ostseite der Berliner



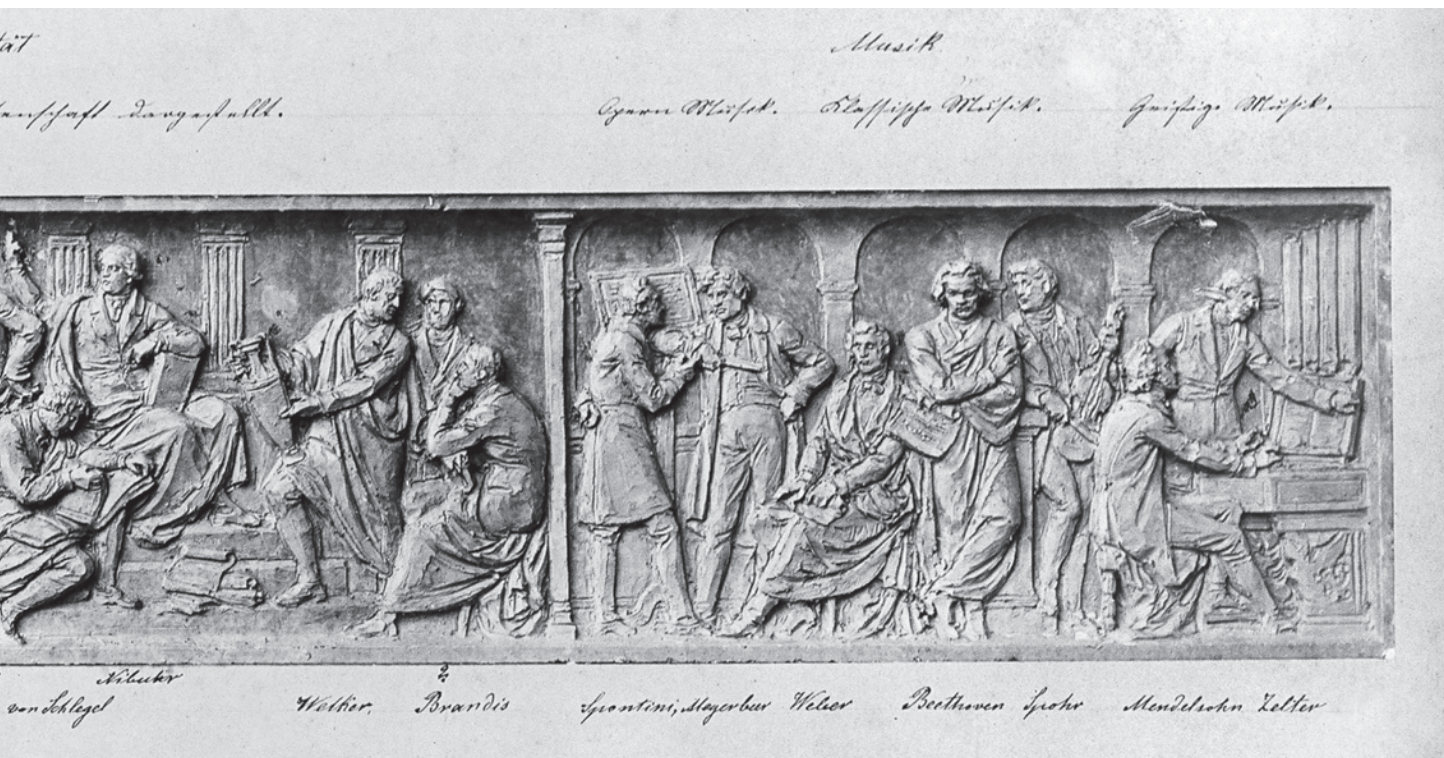
Hermann Schievelbein, Entwurfszeichnungen für sechs Reliefs. Aus dem Nachlaß Schievelbeins. Rheinisches Bildarchiv Köln



Alexander Calandrelli, Bozzetto zu den Reliefs der Nordseite mit den Darstellungen „Akademie“, „Universität“ und „Musik“, 1874. Fotografie. Rheinisches Bildarchiv Köln

Siegessäule Szenen zum Thema des Dänischen Krieges zu gestalten. Er war 1874 zum Professor für Bildhauerei an der Akademie der Künste in Berlin ernannt worden und erfreute sich der Protektion des preußischen Königs- bzw. nunmehrigen Kaiserhauses. Zu den ersten Arbeiten Calandrellis an dem Denkmal gehört ein Ende 1874 entstandener Bozzetto für das Musik-Relief. Auf diesem sind nun nicht mehr nur zwei, sondern sieben Musiker dargestellt. Diese sind auf einem erhaltenen Foto des Bozzettos, wahrscheinlich von der Hand Calandrellis, den Kategorien „Oper“, „Klassische Musik“ und „Geistige Musik“ zugeordnet.¹⁴ Die Oper repräsentieren Spontini und Meyerbeer, die klassische Musik Beethoven und Louis Spohr, von Weber befindet sich in einer mittleren Position, die sowohl der Oper als auch der klassischen Musik zuzuordnen ist, während für die geistige Musik Mendelssohn und Zelter stehen. Auffällig ist, dass sich unter den Dargestellten nur ein einziger echter Rheinländer, nämlich Beethoven, befindet.¹⁵ Spohr und Mendelssohn hatten allerdings durch ihre Teilnahme an den Niederrheinischen Musikfesten in Aachen, Düsseldorf und Köln einen engeren Bezug zum Rheinland, während Spontini, Meyerbeer, von Weber und Zelter mit Berlin bzw. Preußen verbunden waren.

Vor dem Hintergrund einer Arkaden-Architektur platzierte Calandrelli jeweils eine Zweiergruppe an den Außenseiten des Reliefs: links Spontini und Meyerbeer im Gespräch einander zugewandt, rechts Mendelssohn an der Orgel sitzend und den hinter ihm stehenden Zelter, der die Noten umwendet. In der mittleren Dreiergruppe steht als zentrale Gestalt der in Gedanken vertiefte und ein Notenblatt in der Hand haltende Beethoven vor einem halb hohen Sockel. Er wird links flankiert von dem sitzenden Carl Maria von Weber, der völlig isoliert wirkt, nach vorne schaut und wie Beethoven einen weiten Umhang trägt, während alle anderen Komponisten in zeitgenössischer



Kleidung dargestellt sind. Rechts von Beethoven, ein wenig in den Hintergrund gerückt, steht der Geigenvirtuose Spohr mit seinem Instrument und wendet sich, gestützt auf den Sockel, nach links, als ob er die Gespräche zwischen Spontini und Meyerbeer verfolgte.

Am 17. März 1875 gab Calandrelli gegenüber dem Comité Erläuterungen zu seinen Reliefentwürfen ab.¹⁶ Diese sind heute wegen des Einsturzes des Kölner Stadtarchivs leider nicht (mehr) einsehbar. Möglicherweise wäre aus seinen Einlassungen zu ersehen gewesen, ob die Auswahl der sieben Komponisten von ihm selbst getroffen worden war und wenn ja, welche Kriterien er dabei zugrunde gelegt hatte. Erst nach der Vorlage der Entwürfe und ihrer Erläuterung durch Calandrelli scheint das Comité in eine tiefere Diskussion über die genaue Auswahl der darzustellenden Themen und Personen auf den Sockelreliefs eingetreten zu sein. Wegen der heute fehlenden Dokumente lässt sich darüber nichts Näheres sagen; es ist lediglich bekannt, dass man nun den Rat von zwei „Kunstverständigen“ einholte. Bei ihnen handelte es sich um den Kölner Architekten und Stadtbaumeister Julius Carl Raschdorf¹⁷ und den Maler und Mitarbeiter der Kölnischen Zeitung, Hermann Becker.¹⁸ Als Ergebnis der Beratungen zwischen Comité und Sachverständigen im April 1875 teilte man dem Bildhauer nach Berlin folgende Änderungswünsche für die Relieftafeln mit: das früher geplante „Feld des Weinbaus“ sollte nun wegfallen und „so, wie das für die Industrie bestimmte verwendet werden für Darstellungen aus dem Gebiete des Handels, wie z. B. in Bezug auf Dampfschiffahrt und Eisenbahnen.“¹⁹ Auch die Gruppe der Akademie sollte umgearbeitet werden. „In Bezug auf die Kunst“, wünschte man: „Cornelius, Kaulbach, Schadow, Bendemann, Lessing, Schirmer, Hildebrand[t], Schrader, Rauch“ dargestellt zu sehen.²⁰ Über die Namen der Komponisten, die auf dem



Alexander Calandrelli, Entwurfsskizze für das Sockelrelief des Reiterdenkmals König Friedrich Wilhelm III. von Preußen. Bleistift auf Papier, 12,9 × 57 cm, Ausschnitt: „Musik“, 1875/76, Galerie Neuse, Bremen

Musik-Relief erscheinen sollten, fiel in diesem Schreiben an Calandrelli offensichtlich noch kein Wort, jedenfalls wird nichts Derartiges in der Literatur zum Denkmal erwähnt. Es muss jedoch damals zu einem Gedankenaustausch zwischen dem Bildhauer und dem Kölner Verwaltungsausschuss über die Programmatik des Musikreliefs gekommen sein. Denn 1875/76 legte Calandrelli eine neue Entwurfszeichnung zu dem Musik-Relief vor, die sich wesentlich von dem früheren Bozzetto unterschied. Während auf diesem in der Hauptsache Berliner Musiker dargestellt waren, treten ihnen auf der Bleistiftzeichnung nun rheinische oder mit dem Rheinland verbundene Komponisten gleichberechtigt zur Seite. Man darf angesichts dieses Wechsels der Protagonisten vermuten, dass das Comité dem Bildhauer seine Wünsche hinsichtlich der Berücksichtigung rheinischer Musiker in aller Klarheit mitgeteilt hat. Auf dieser Zeichnung, auf der Calandrelli auf die Kategorisierung der Musiker nach *Oper*, *klassischer Musik* und *geistiger Musik* verzichtet, tauchen nun zum ersten Mal alle jene Komponisten auf, die auch auf dem fertigen Relief zu sehen sind: Ferdinand Ries, Giacomo Meyerbeer, Carl Maria von Weber, Ludwig van Beethoven, Bernhard Klein, Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Friedrich Zelter (von links nach rechts). Die in dieser Auswahl manifeste rheinische Perspektive auf die Entwicklung des Musiklebens unter der Regentschaft Friedrich Wilhelms III. wird besonders deutlich, wenn

man sie mit dem Blickwinkel vergleicht, unter dem kurz zuvor in Berlin die wichtigsten Komponisten der frisch gegründeten deutschen Nation für den „Helden“-Fries im Treppenhaus der Alten Nationalgalerie ausgewählt worden waren. Hier sind dargestellt: Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, von Weber, Mendelssohn Bartholdy und Meyerbeer.²¹

Obwohl Calandrelli Spontini und Spohr gegen Ries und Klein austauschte, nahm er bei der Komposition der Figuren fast keine Modifikationen vor. Die ehemalige Gestalt des Gaspare Spontini ist in ihrer Haltung fast gänzlich geblieben, nur erscheint sie nun mit einer Geige in der rechten Hand und ist als *Ferd. Ries* gekennzeichnet. Offensichtlich war Calandrelli nicht bekannt, dass Ries als Klaviervirtuose und nicht als Violinist Berühmtheit erlangt hatte – oder er verwechselte ihn mit Franz Anton Ries, dem Vater des Komponisten, der als Geigenlehrer Beethovens berühmt geworden war, vielleicht auch mit Ferdinands jüngerem Bruder Hubert Ries, der als Violinist und königlicher Konzertmeister in Berlin seinerzeit eine wohlbekannte Persönlichkeit war.²² Möglicherweise wurde diese Verwechslung der Personen auch durch den kompositorischen Wunsch begünstigt, der Orgel am rechten Bildrand auf der gegenüberliegenden Seite ein anderes Instrument, in diesem Fall eine Geige, gegenüber zu stellen.

Das Porträt von Meyerbeer ist unverändert übernommen – er scheint sich mit Ries angeregt zu unterhalten. Keine Änderung erfahren hat auch die in der Mitte stehende Figur Ludwig van Beethovens. Anders verhält es sich mit der Gestalt Carl Maria von Webers, der nun nicht mehr isoliert von den übrigen Komponisten dazusitzt, sondern sich dem rechts neben Beethoven stehenden und auf den Sockel gestützten Musiker zuwendet, der der Bildunterschrift zufolge nun nicht mehr Spohr, sondern Klein darstellt. Der Bedeutungswechsel der Figur geht nur mit einer geringen Änderung ihres Umrisses einher. Die Körperhaltung wird unverändert übernommen, lediglich der linke Arm, der bei Spohr die Violine hielt, ist anders gezeichnet und in Form eines klassischen Sprachgestus auf Carl Maria von Weber ausgerichtet. Die Figuren der beiden am rechten Bildrand angeordneten Musiker, Mendelssohn und Zelter, sind unverändert geblieben.

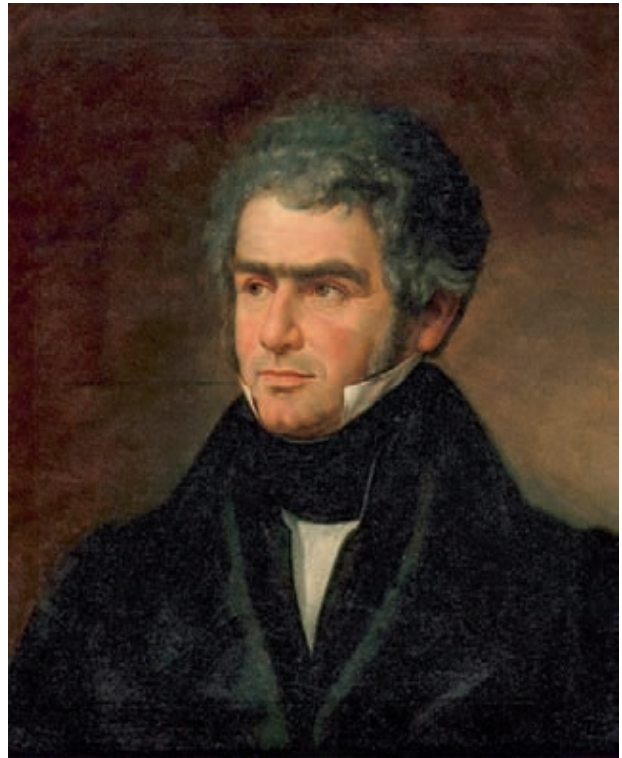
Die Verwechslung von Ferdinand Ries, die Calandrelli unterlaufen war, bedeutete, dass er die Komposition von Grund auf neu anlegen musste. Das auf dem Denkmal angebrachte Relief, das bis auf die in den 1990er Jahren ersetzten Köpfe von Beethoven und von Weber in seinem Originalzustand erhalten ist, war das Ergebnis dieses letzten Überarbeitungsvorgangs. Eine der wichtigsten Veränderungen stellt der Verzicht auf die Arkaden-Architektur als flächengliederndes Element dar. Statt in einem Außenraum befinden sich die Komponisten nun in einem Salon. Den Mittelpunkt der Komposition bildet weiterhin die Figur Beethovens. Der Sockel hinter ihm ist in eine Art Anrichtemöbel verwandelt worden. Seine Person wird noch dadurch akzentuiert, dass sie auf einem zweistufigen Sockel steht, an dessen Fuß ein Lorbeerkranz ruht. Beethoven erscheint hier aus der Sphäre der anderen Musiker entrückt, fast schon als Denkmal seiner selbst. Beim Anblick dieser Darstellung muss man unwillkürlich an das drei Jahrzehnte zuvor in Bonn aufgestellte Beethoven-Standbild denken. Seine schon auf den früheren Entwürfen betonte Nachdenklichkeit wird durch den Denkergestus des in die rechte Hand gestützten Kinns noch weiter verstärkt. In seiner Linken hält er ein Notenblatt, auf dem man die ersten Takte der *Eroica* zu erkennen meint. Die frühere kompositorische Idee der Zweiergruppen am rechten und linken Bildrand hat der Idee von jeweils drei Komponisten zu Seiten Beethovens Platz gemacht und gleicht damit strukturell dem der Bildenden Kunst gewidmeten Relief, auf dem sich ebenfalls zwei Dreiergruppen um eine zentrale Figur scharen.

Um die Komposition zusammenzufassen, entschied sich Calandrelli dafür, am linken und rechten Bildrand jeweils ein raumgreifendes Instrument zu platzieren. Auf einer von Greifen getragenen, gepolsterten Orgelbank sieht man links Bernhard Klein. Register, Orgelpfeifen und Notenpult sind klar erkennbar. Halb sitzend, halb stehend ist Klein seinen beiden Kollegen auf der rechten Seite mit fragendem Gesichtsausdruck zugewandt. Das früher am linken Bildrand aufgestellte große Notenpult, das erst die Figur von Spontini und dann die von Ferdinand Ries hinterfangen hatte, ist nun weiter nach rechts hinter die Person von Giacomo Meyerbeer gerückt. Dieser wendet sich, ein Taktstöckchen in der Hand und die Linke lässig in die Hüfte gestützt, wie fragend dem neben ihm sitzenden Carl Maria von Weber zu, der in seiner linken Hand einen Strauß mit Eichenlaub hält. Mit seiner ausgestreckten Rechten macht er eine spontan wirkende Geste in Richtung Klein, als stimme er einer gerade gefundenen Notenspassage zu. Interessant an Webers Gestalt ist, dass ihr linker Fuß seitlich auf der unteren Stufe von Beethovens Sockel steht. Wie Beethoven ist nur Weber mit einem weiten Überwurf ausgestattet. Beides ist möglicherweise als Hinweis auf seine Ausnahmestellung als nationaler Lieder- und Opernkomponist zu deuten, die er mit der deutschsprachigen Oper *Der Freischütz* errungen hatte und die ihn Beethoven im Rang annäherte.

Die rechts neben Beethoven platzierte Komponistengruppe wird durch Mendelssohn, Ries und Zelter gebildet. Auch auf dieser Seite hat Calandrelli infolge der Aufgabe der Arkaden-Architektur neue kompositorische Entscheidungen treffen müssen. Zur Charakterisierung des Bildraums als Innenraum platziert er auf der Anrichte rechts hinter Beethoven einen mit Blumen und rankendem Efeu gefüllten Pokal und weiter rechts einen schräg in den Bildraum hinein ragenden Kamin. Vor diesem steht nun statt der Orgel ein Klavier als Mittelpunkt der zweiten Komponistengruppe. Neben dem von Schwänen getragenen Instrument, an dem Mendelssohn mit ausgreifendem Gestus spielt, steht Zelter und legt seine rechte Hand leicht auf das Klavier. Die Linke hält er hinter den Rücken und bildet mit seiner aufrechten Haltung und der hohen, alle anderen Personen überragenden Gestalt den rechten Abschluss des Reliefs. Zelter und Mendelssohn scheinen in einen anregenden Dialog vertieft zu sein. Wie bei Carl Maria von Weber ragt auch der linke Fuß Zelters über die ästhetische Grenze des Bildraums hinaus, eine inszenatorische Maßnahme



Ferdinand Ries blickt auf Beethoven, Musik-Relief, Detail, Rheinisches Bildarchiv Köln



Ferdinand Ries, anonymes Gemälde, um 1820, Öl/Lwd., 57×46,6 cm, Beethoven-Haus, Bonn

des Bildhauers, die der Versammlung der Komponisten Lebendigkeit und Nähe zum Betrachter verleiht. Die Protagonisten des Musik-Reliefs sind wie alle übrigen auf dem nördlichen Fries dargestellten Persönlichkeiten, die Bildhauer, Maler und Wissenschaftler, in fein gearbeiteten Porträts wiedergegeben. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat sich Calandrelli bei der Darstellung ihrer Physiognomien auf Lithographien und Porträtfotografien gestützt.²³

Die Gruppierung der Figuren, ihre aufeinander bezogene Gestik und Mimik sind auf diesem Relief so lebensecht dargestellt, dass man unwillkürlich an die im 19. Jahrhundert beliebte Praxis der *Tableaux vivants* denken muss. Die mit musikalischen Stücken von bekannten Komponisten verbundene Aufführung von *Lebenden Bildern* bei Konzertveranstaltungen gehörte seinerzeit zum Aufgabenbereich der bildenden Künstler, so dass es durchaus möglich ist, dass diese Praxis auch bei der Komposition der Gruppen auf Calandrellis Relief ein Echo gefunden hat. Auch in Köln war die Aufführung *Lebender Bilder* eine beliebte Form der Unterhaltung. So wurde am 7. Mai 1865, wenige Tage vor der Grundsteinlegung zum Heumarkt-Denkmal, im Gürzenich-Saal ein *Großes Vocal- und Instrumental-Concert* mit fünf Bildern gegeben, zu denen die Musik von Beethoven, Carl Maria von Weber, Mendelssohn-Bartoldy und anderen Komponisten aufge-

führt wurde. Eines dieser *Bilder* war nach einem Gemälde des Malers und damaligen Direktors der Düsseldorfer Kunst-Akademie, Eduard Bendemann, gestaltet worden.²⁴ In diesem Zusammenhang sei auf das interessante Detail verwiesen, dass auch Bendemann auf dem linken Feld des nördlichen Reliefs, das die Akademie in Düsseldorf zum Thema hat, dargestellt ist.²⁵

Ferdinand Ries – ein rheinischer Komponist von europäischem Rang²⁶

Die Tatsache, dass Ferdinand Ries in der Entwürfszeichnung Calandrellis mit einer Geige dargestellt worden ist, zeigt, dass der Bildhauer über seine Person nicht gut unterrichtet war. Man darf davon ausgehen, dass das Kölner Denkmal-Comité in dieser Hinsicht für Abhilfe gesorgt hat. War Ries doch in den Jahren 1825 bis 1837 der herausragende Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste gewesen. In welchem starkem Maße die städtischen und kulturellen Eliten des Rheinlandes an diesen Musikfesten, sei es als Vorstandsmitglieder, als Sänger oder als Instrumentalisten teilgenommen hatten, hat Klaus W. Niemöller in der letzten Ausgabe dieser Zeitschrift dargestellt.²⁷ Ries figuriert in der rechten Komponistengruppe in der Mitte zwischen Mendelssohn und Zelter. Ein Vergleich seiner Physiognomie auf dem Musik-Relief mit einem im Beethoven-Haus in

Bonn befindlichen Porträtgemälde legt die Vermutung nahe, dass Calandrelli ein Foto dieses Bildes zur Darstellung von Ferdinand Ries benutzt hat.²⁸ Der Bildhauer hat Ries' Figur nur ein wenig mehr vom Betrachter weggedreht, so dass er auf dem Relief in einen direkteren Bezug zu Beethoven tritt. Ries greift mit der rechten Hand in seinen Frack, ein Gestus, der als „Napoleonsgestus“ in der Porträtkunst des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung gefunden hat und auch auf Porträt Fotografien von Komponisten häufiger auftaucht.²⁹ Er blickt als einziger von seinen Kollegen direkt auf Beethoven – möglicherweise ein Hinweis auf die enge Bindung an den Freund und Lehrer, die mit der Herausgabe von Ries' *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* im Jahre 1838 dauerhaft manifest geworden war.³⁰ Neben diesem literarischen Engagement, das Andenken an Beethoven wach zu halten, hatte Ries schon 1836 an seinem Wohnort Frankfurt am Main ein Comité aus „10 der ersten Kaufleute“ um sich geschart, um ein Gedächtniskonzert für den Verstorbenen zu organisieren. Der Erlös dieses Konzerts war dem in Bonn geplanten Beethoven-Denkmal zugedacht.³¹ Unterstützt von „90 Liebhabern“, wie er seinem Freund Franz Gerhard Wegeler berichtete, fand das Konzert am 30. Mai 1836 in Frankfurt statt. Ries hatte auf das Programm einzig Beethoven'sche Werke gesetzt und spielte selbst das 3. Klavierkonzert c-Moll op. 37, mit dem er 1804 im Wiener Augarten erstmals als Beethovens Schüler aufgetreten war. Am 12. Juni 1836 bedankte sich der Präsident des *Bonner Vereins für Beethovens Monument*, August Wilhelm von Schlegel für den Betrag von „500 Thr. 14 [...]“. Wir sind alle hochofret und Ihnen unendlich dankbar. Sie haben zugleich einen Beweis Ihres Patriotismus, Ihrer liebevollen Anhänglichkeit an den verewigten Beethoven und Ihrer eignen Meisterschaft abgelegt: denn nur einem berühmten Künstler desselben Faches konnte es in diesem Maaße gelingen. Wie entscheidend Ihr persönliches Ansehen für den Erfolg gewirkt, lässt sich schon an dem Ertrage anderer zu demselben Zwecke veranstalteter Concerte in ebenfalls bedeutenden Städten, mit dem Ihrigen verglichen, ermessen.“³²

Die Darstellung von Ries neben Beethoven auf dem Musik-Relief am Denkmal für Friedrich Wilhelm III., widerspiegelt die große Bedeutung, die er in der rheinischen Musikszene seit dem frühen 19. Jahrhundert gehabt hat. Schon 1808, als Ries erst 24 Jahre alt war, war sein Ruhm in Bonn so groß, dass der Kanoniker Pick³³, ein bedeutender Altertumssammler und zeitweiliger Besitzer der Godesburg, anregte, ihn neben Ludwig van Beethoven und Johann Peter Salomon (1745–1815) in einem *Pantheon* für die berühmtesten Söhne der Stadt zu ehren. Der Ort dieses „Pantheons“ sollte das alte „Martinstempelchen“ neben dem Münsterchor sein.³⁴ Nachdem dieses schließlich nicht errichtet worden ist, zeugt es von einer glücklichen Fügung der Geschichte, dass sich Ferdinand Ries und Ludwig van Beethoven, die beiden Bonner Freunde, Schüler und Lehrer, als Repräsentanten der rheinischen Musikgeschichte sieben Jahrzehnte später vereint auf dem Denkmal für Friedrich Wilhelm III. wiederfanden.



Giuseppe Verdi, Titelblatt der Zeitschrift Paris-Théâtre, Nr. 63, 1874, Foto: Truchelut.

Klaus Wolfgang Niemüller

Teil II. – Musikhistorische Konnotationen

Das Musikinteresse der Comité-Mitglieder

Die Konzeption des Musik-Reliefs in seinen verschiedenen Stadien wirft die Frage auf, welchen Einfluss die Mitglieder des Comité auf die Gestaltung der figürlichen Konstellation in den verschiedenen Phasen möglicherweise gehabt haben. Der schon allgemein formulierte Hinweis auf ihre Rolle im Musikleben der Stadt Köln, insbesondere den musikalischen Institutionen, soll im Folgenden konkretisiert werden. Dabei wird sich erweisen, dass eine erstaunlich große Anzahl von Mitgliedern aus allen beruflichen und auch konfessionellen Gruppierungen enge Verbindungen zu musikalischen Einrichtungen hatten, nicht zuletzt auch als Mäzene.³⁵ Als Direktoren der Musikalischen Gesellschaft,³⁶ als Vorstandsmitglieder der Concert-Gesellschaft und Comité-Mitglieder der Niederrheinischen Musikfeste³⁷ sowie als Vorstandsmitglieder des Konservatoriums³⁸ waren sie – häufig in mehrfacher Funktion – ebenso tätig wie als Vorstände des Zentral-Dombau-Vereins, der auch für die Musik bei den Dombaufesten zuständig war. Angesichts der über zwanzig Mitglieder des ersten vorläufigen Comité von 1856 ist es sinnvoll, vor allem drei Gruppen zu unterscheiden, die hier zusammenwirkten: Bankiers, Kaufleute und Fabrikanten sowie Repräsentanten der Stadt und des preußischen Staates,³⁹ so der Regierungspräsident Eduard von Moeller, sein Vorgänger Eduard Schnitzler und der Bürgermeister Hermann Joseph Stupp. Auffällig ist, dass die „bürgerlich-kulturelle Vernetzung“⁴⁰ quasi zur Familientradition wurde. Das gilt insbesondere für die Bankiers. 1856 gehörten die Brüder Abraham, Simon und Dagobert Oppenheim zum Comité. Bei der Grundsteinlegung zum Weiterbau des Kölner Doms 1842 nahm König Friedrich Wilhelm IV. eine Einladung in das Haus von Simon Oppenheim an. Simons Sohn Eduard wirkte 1858 im Comité des Musikfestes mit; Abrahams Sohn Albert war 1860 im Vorstand

des Konservatoriums. Als 1875 von dem städtischen Kapellmeister Ferdinand Hiller für das Konservatorium eine Stiftung eingerichtet wurde, gehörten wieder fünf Bankiers Oppenheim (Abraham, Simon, Dagobert, Eduard und Albert) zu den Geldgebern.⁴¹ Noch enger wird das Verhältnis zum Musikwesen bei den Comité-Mitgliedern, die zum Bankhaus von Abraham Schaafhausen gehören.⁴² Seine Tochter Sibylle, verheiratet mit dem Teilhaber Louis Mertens, als „Rheingräfin“ bekannt gewordene musikalische Freundin von Ferdinand Ries, förderte in Bonn auch das Musikfest zur Errichtung des Beethoven-Monuments 1845, das sicherlich vorbildhaft für die Beethoven-Figur auf dem Musiere relief ist.⁴³ Die Tochter Sibylle heiratete Heinrich von Wittgenstein, Vorsitzender des Zentral-Dombau-Vereins, Tochter Wilhelmine schließlich den Bankier Carl Eduard Schnitzler, dessen Sohn Robert Schnitzler von 1857 bis 1897 Vorsitzender der Concert-Gesellschaft war. Zu Deichmann waren seit der Gründung des Schaafhausenschen Bankvereins (1848) als weitere Direktoren Viktor von Wendelstadt und Gustav Mevissen getreten, die ebenfalls Comité-Mitglieder waren. Auch die Namen der beiden weiteren Bankiers, Ludolf Camphausen, 1848 sogar kurzzeitig preußischer Ministerpräsident, und Ignatz Seydlitz, erscheinen in den musikalischen Annalen Kölns. Camphausen war schon 1845 als Stadtrat Beauftragter für das spätere Konservatorium. Seydlitz war Schwiegersohn des Landgerichtspräsidenten Erich Verkenius, bis zu seinem Tode 1841 über dreißig Jahre Intendant der Dommusik. Er hatte aber auch 1827 die Concert-Gesellschaft ins Leben gerufen und gewann 1835 Felix Mendelssohn Bartholdy als Dirigent des Niederrheinischen Musikfestes. Die Tochter Johanna Seydlitz vermachte die umfangreiche Musikalien-Sammlung 1872 testamentarisch dem Konservatorium.⁴⁴ Weitere familiäre Vernetzung gibt es auch für die Kaufleute. Johannes vom Rath war Vorsitzender des Verwaltungsrates des Schaafhausenschen Bankvereins. Georg Heuser, Vorstandsmitglied des Dombauvereins, war Stadtverordneter wie sein Bruder Franz Heuser. Dieser trat im Rat der Stadt Köln besonders vehement für die Gründung des Konservatoriums ein, war seit 1838 in den Vorständen der Musikalischen Gesellschaft und der Concertgesellschaft maßgeblich tätig und sorgte beim Musikfest von 1862 für die Aufstellung einer Orgel im Gürzenich, damit Händels Oratorium *Salomon* mit der Orgelstimme von Mendelssohn aufgeführt werden konnte.⁴⁵ Die Partitur stellte der Bankier Seydlitz aus den schon benannten Musikalien des Schwiegervaters Verkenius zur Verfügung.⁴⁶ Heuser stand in den genannten Vorständen der Verleger Joseph Dumont zur Seite, der als Herausgeber der „Kölnischen Zeitung“ eine einflussreiche Position hatte.

Im Verwaltungsausschuss zur Zeit der 2. Ausschreibung vom 6. Dezember 1862 waren seit 1856 weiterhin die Herren von Moeller, Stupp, Deichmann und Dagobert Oppenheim.⁴⁷ Ein neues Comité-Mitglied war der Zuckerfabrikant Carl Wilhelm Joest, Schwiegersohn des Bankiers Camphausen. Der Arzt Dr. Wolfgang Müller „von Königswinter“ (eigentlich Peter Wilhelm Carl Müller), der 1853 seinen Arztberuf in Düsseldorf aufgab und als freier Schriftsteller nach Köln zog, saß als Schwiegersohn von Bankier Eduard von Schnitzler seit 1860 im engeren Ausschuss.⁴⁸ Mit seinen Liedern und Erzählungen huldigte der „Sänger des Rheins“ seiner Heimat. Müller hatte freundschaftlichen Kontakt zu Robert Schumann, der 1851 sein Gedicht *Im Walde* (op. 107, Nr. 5) vertonte.⁴⁹ Auch ein



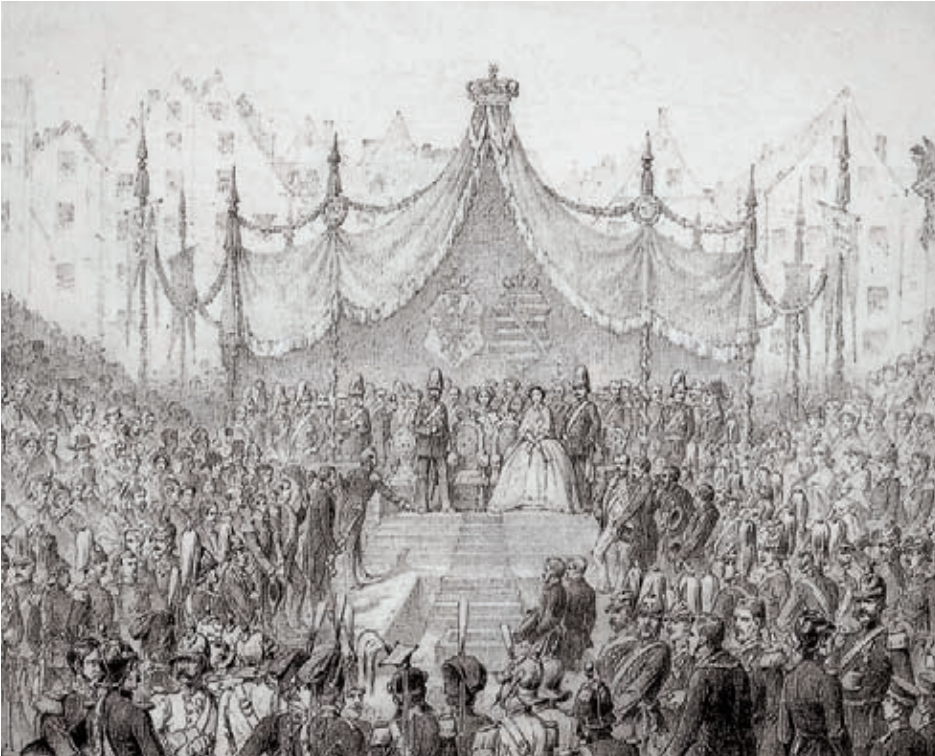
„Cöln“. Lithographie aus der Rheinmappe „Landschaft, Sage, Geschichte und Monumentales der Rheinprovinz“ von Caspar Scheuren, 1865 (Detail)

namhaftes Mitglied der Jury 1862, Otto Jahn, hatte engere persönliche Verbindungen zur Musik.⁵⁰ Professor für klassische Literatur und Archäologie an der Universität Bonn, hatten seine Beethoven-Studien mit der philologischen Ausrichtung an den musikalischen *Denkmälern* und seine berühmte Mozart-Monographie von 1856–1859 Musikwissenschaftsgeschichte geschrieben.⁵¹ Eine entscheidende Rolle im Comité spielte 1862 der damals erfolgreichste und einflussreiche Unternehmer und Bankier Gustav Mevissen (Schaafhausenscher Bankverein), seit 1844 Präsident der Rheinischen Eisenbahn-Gesellschaft.

Zahlreiche Kaufleute und Bankiers im Denkmal-Comité gehörten zu der protestantischen Minderheit im Rheinland, die durch die Herrschaft des preußischen Königshauses ein stärkeres kulturpolitisches Gewicht erhielt. Evangelisch waren etwa die Bankiers Camphausen und Deichmann, die Zuckerfabrikanten Joest und vom Rath sowie die Kaufleute Heuser.⁵² Gerade die 1860er Jahre, in denen die Gestaltung des Denkmals festgelegt wurde, waren im Kultur- und Musikleben Kölns von besonderen Ereignissen geprägt, die auch das Verhältnis der Konfessionen berührten. Mit der Trinitatis-Kirche hatte die gewachsene evangelische Gemeinde 1860 ein neues Gotteshaus erhalten.⁵³ Im Jahr darauf wurde die von Abraham Oppenheim gestiftete und vom Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner entworfene Synagoge in der Glockengasse vollendet.⁵⁴ Im selben Jahr wurde am 1. Juli das Wallraf-Richartz-Museum eröffnet,⁵⁵ dessen Stifter, der Ledergrößhändler Johann Heinrich Richartz, 1856 auch zum Denkmal-Comité gehört hatte. Nach der Einweihung des Museums durch Johannes Kardinal von Geissel sang der Kölner Männergesang-Verein in der Minoritenkirche unter Leitung von Franz Weber mit Begleitung von Blasinstrumenten ein *Veni creator, spiritus* und das *Gloria* des Domkapellmeisters Carl Leibl, gefolgt von dem neu textierten *Festgesang an die Künstler* (nach Schiller) op. 68, den Felix Mendelssohn 1846, ebenfalls für Männerchor und Bläser, für das Sängerefest in Köln komponiert hatte.⁵⁶ Die interkonfessionelle Konstellation des Denkmal-Comités spiegelt sich auch im Programm zur Grundsteinlegung von 1865 wider, das für den Vorabend Gottesdienste im Dom, in der Trinitatiskirche und in der Synagoge vorsah.⁵⁷ 1863 hatte allerdings Kardinal von Geissel mit der Auflösung der Domkapelle, die Carl Leibl als Domkapellmeister geleitet hatte, bereits einen Schlusspunkt unter das langjährige Mitwirken von evangelischen Musikern, vor allem im Orchester, gesetzt. Mit der Gründung des Domchores, der nur von Knaben und Männerstimmen gebildet wurde, während vorher auch Frauenstimmen zugelassen waren, leitete er eine innerkirchliche liturgische Neuordnung ein, die der interkonfessionellen Toleranz ein betont katholisches Signal gegenüberstellte. Schon 1856 hatte Kardinal von Geissel sich geweigert, das Denkmal-Projekt zu unterstützen, und empörte sich gegenüber dem Nuntius Viale Prella über das Comité „aus protestantischen Bankiers, aus Juden und Freimaurern, unter welchen sich auch einige Katholiken“ befänden.⁵⁸

Musik bei der Grundsteinlegung 1865

Das Datum des ersten großen Fortschrittes in der Baugeschichte des Denkmals war am 16. Mai 1865 die Grundsteinlegung durch König Wilhelm I., die einen Tag nach der Feier der 50jährigen Vereinigung der Rheinlande mit



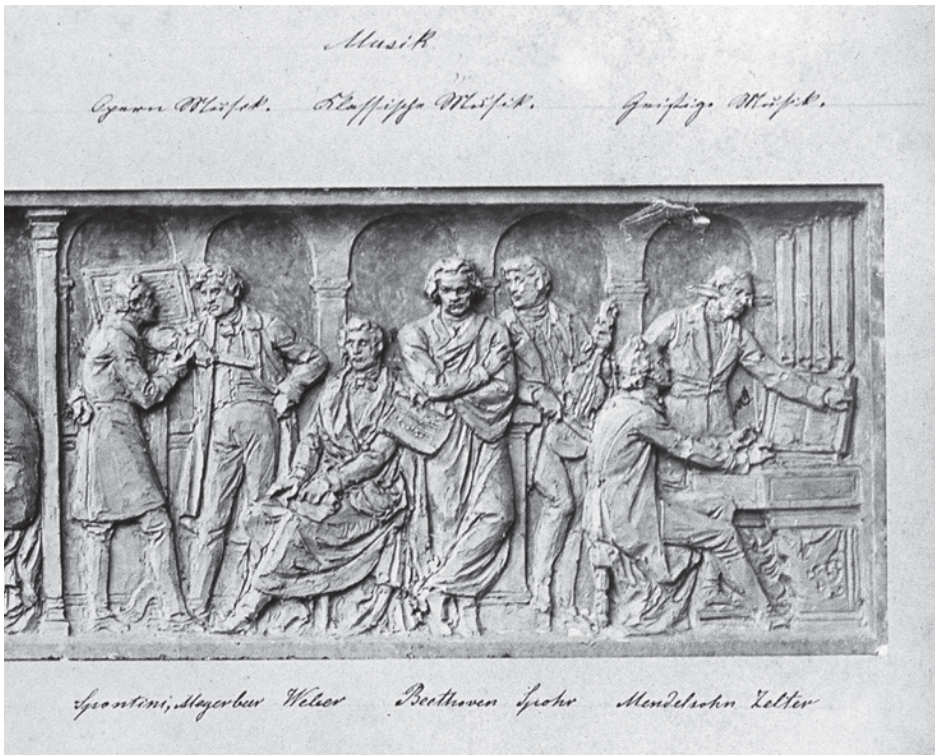
Christian Sell, Grundsteinlegung zum Heumarktdenkmal, 16.5.1865, Zeichnung. Kölnisches Stadtmuseum, Graphische Sammlung

Preußen erfolgte.⁵⁹ Die musikalische Ausgestaltung an beiden Tagen war dem Kölner Männergesang-Verein und seinem Dirigenten, dem Domorganisten Franz Weber übertragen worden.⁶⁰ Der König kam von Aachen, „wo die Provinzial-Huldigungsfeier der 50jährigen Vereinigung der Rheinprovinz mit der Krone Preußens“ unter Mitwirkung des Aachener Männergesang-Vereins *Concordia* unter seinem Dirigenten Ackens stattgefunden hatte. Nur zwei Jahre später schildert der Chronist des Kölner Männergesang-Vereins und ihr Vizepräsident, Caspar Krahe, stolz den Festverlauf: „[...] erschienen Se. Majestät der König Wilhelm I., J. M. die Königin Augusta, S. K. H. der Kronprinz und mehrere andere Prinzen, Minister und hohe Würdenträger des preuß. Herrscherhauses nebst hohem Gefolge am 16. Mai Vormittags 10 Uhr in Köln, um die Grundsteinlegung des Königdenkmals Friedrich Wilhelm's III. durch die üblichen drei Hammerschläge und Vollziehung des Aktes vorzunehmen. Das Denkmal erhält seine zukünftige Aufstellung auf dem Heumarkt [...]. Die Fundamentierungs-Arbeiten waren vorbereitet und die Stelle, wo der Grundstein gelegt werden sollte, mit einer reich ausgeschmückten Thronhalle, und rings mit Festtribünen für die Damen und Ehrengäste umgeben. Der Kölner Männergesang-Verein war durch den Präsidenten des Fest-Comités Herrn Regierungs-Präsidenten von Moeller beauftragt, den musikalischen Theil des Festes in Szene zu setzen. Der Verein trug demgemäß als Einleitung der Feier, von der hierzu besonders errichteten Sängertribüne, eine von Herrn Prof. G. Pfarrius gedichtete und von dem Vereinsdirigenten, dem königl. Musikdirector Herrn Franz Weber componirte große Fest-Cantate mit Militaire-Musik-Begleitung vor, und sang zum Schlusse der Feier eine zweite, von dem Vorstandspräsidenten, dem Herrn A. Pütz gedichtete, ebenfalls von Herrn Fr. Weber componirte Fest-Cantate mit Militaire-Musik-Begleitung. Beide Cantaten erfreuten sich in Anbetracht der Dichtung, des musikalischen



Enthüllung des Heumarktdenkmals am 26. September 1878, Foto, Kölnisches Stadtmuseum, Graphische Sammlung

Werthes der Composition, sowie des trefflichen Vortrages, eines lebhaften Beifalles. Das Militaire-Musikcorps des 33. Infanterie-Regiments, unter Leitung des Kapellmeisters Herrn H. Laudenbach, executirte die begleitende Musik mit bekannter Meisterschaft.“⁶¹ Der Komponist der beiden Festkanta- ten, Franz Weber (1805–1876), gehörte seit über drei Jahrzehnten zu den füh- renden Musikpersönlichkeiten Kölns.⁶² Domorganist seit 1828, hatte er 1842 den Kölner Männergesang-Verein und drei Jahre darauf die Philharmonische Gesellschaft gegründet und vertrat des Öfteren den städtischen Musik- direktor Ferdinand Hiller bei Gesellschaftskonzerten als Dirigent, so noch am 14. März 1865.⁶³ Dieser hatte Weber 1850 zum stellvertretenden Direktor des Konservatoriums ernannt. 1863 hatte Weber beim Dombaufest zur Vollen- dung des Langschiffes bereits eine Festkantate unter Begleitung eines „Mili- tär-Musikcoprs“ geleitet, auch im Dom sang sein Männerchor die Messe, da im selben Jahr die Domkapelle und damit die Kirchenmusik mit Frauenstim- men und einem Orchester durch Kardinal von Geissel abgeschafft worden war. Der Textdichter Dr. Gustav Pfarrius (1800–1884) war Gymnasial-Pro- fessor am Friedrich-Wilhelm Gymnasium. Sein 1843 gedichtetes *Dombaulied* wurde häufig zur Eröffnung der Dombaufeste gesungen.⁶⁴ Seine *Waldlieder* (1850) vertonten u.a. Ferdinand Hiller und Robert Schumann.⁶⁵ Andreas Pütz vom Männergesang-Verein war ein guter Tenorsänger und wirkte 1861 un- ter dem Dirigenten Hiller im Gürzenich-Konzert mit, das als „Trauerfeier für Seine Majestät den hochseligen König Friedrich Wilhelm IV.“ gestaltet war.⁶⁶ So repräsentierte die Musik zur Grundsteinlegung durch ihre Protagonisten auch ein Stück Kölner Musikgeschichte, wie sie auf dem Denkmal dargestellt ist, hatte doch der 1805 in Köln geborene Franz Weber sein Musikstudium bei Bernhard Klein in Berlin absolviert, einer der Musikpersönlichkeiten auf dem Relief.



Alexander Calandrelli, Bozzetto zu den Reliefs der Nordseite, Ausschnitt: „Musik“, 1874. Fotografie. Rheinisches Bildarchiv Köln

Die Feier zur Enthüllung des Denkmals 1878

Als am 26. September 1878 das Denkmal im Beisein des Kaiserpaares und des Kronprinzen, zahlreicher Honoratioren und vieler Schaulustiger enthüllt wurde, wies das musikalische Begleitprogramm bemerkenswerte Parallelen zur Einweihungsfeier des Wallraf-Richartz-Museums siebzehn Jahre zuvor auf: „Nachdem Ihre Majestäten unter das Kaiserzelt getreten, stimmen die vereinigten Militair-Musikcorps unter dem Kapellmeister Lüttich den Choral an: ‚Nun danket alle Gott‘. Hierauf singt der Kölner Musik-Gesang-Verein den Festgesang von Andr. Pütz nach der zu Schillers Festgesang ‚an die Künstler‘ von F. Mendelssohn Bartholdy verfaßten Composition.“⁶⁷ Der Kaufmann Andreas Pütz, Mitgründer und Vizepräsident des Männergesang-Vereins – um diesen handelt es sich hier natürlich –, dichtete und komponierte zu verschiedenen Anlässen, u. a. auch Karnevalslieder.⁶⁸ Nachdem Franz Weber zwei Jahre zuvor gestorben war, leitete Samuel de Lange, Organist und Lehrer am Konservatorium, den Männergesang-Verein.⁶⁹ Während die Teilnehmer an der Enthüllung des Denkmals der Wiederaufführung der Festkantate Mendelssohns von 1846 lauschten, konnten sie auf dem Musik-Relief das Porträt des Komponisten studieren.

Zur Konstellation der Musiker-Figuren auf dem Bozzetto von 1874 und der Entwurfszeichnung von 1875/76

Auf der Fotografie von Calandrellis Bozzetto von 1874 werden die Figurengruppen in einer Beischrift den Kategorien „Opern Musik“, „Klassische Musik“ und „Geistige Musik“ zugeordnet. Diese „Kategorisierung“ gibt einen Eindruck von den konzeptionellen Problemen bei der Auswahl der für die Denkmal-Idee repräsentativen Komponistenpersönlichkeiten, denn einer Gattung

(Oper) steht ein Genre-Bereich (geistige Musik) gegenüber, die ihrerseits eine ganze Musikepoche (klassische Musik) flankieren. Der rheinische Heros Ludwig van Beethoven ist von Anfang an der Mittelpunkt und nimmt damit Bezug auf das Beethoven-Monument in Bonn, an dessen Einweihung 1845 gerade Musiker und Musikenthusiasten der rheinischen Städte teilhatten, wie im *RiesJournal* Nr. 2 bereits dargestellt worden ist.⁷⁰ Besonders im Rahmen der Niederrheinischen Musikfeste wurde Beethoven als Sohn seiner Heimatregion, als „großer Rheinländer“ verehrt.⁷¹ Ein gewisses Vorbild für das Motiv der Notenrolle mag das Berliner Denkmal von König Friedrich II. sein, auf dem in der Mitte – wenn auch verdeckt in der zweiten Reihe – der preußische Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun (1703–1759) mit einer Notenrolle (Taktrolle) als Dirigent dargestellt ist.⁷² Mag die Repräsentation der Opernmusik durch Spontini und Meyerbeer sofort einleuchten, so werden bei der Auswahl von Carl Maria von Weber wahrscheinlich auch seine vaterländischen Liedkompositionen für Männerchor zu Texten von Theodor Körners *Leyer und Schwert* von 1814 ins Gewicht gefallen sein, die weit verbreitet waren und noch 1869 in einer Prachtausgabe erschienen sind.⁷³ Die Kantate *Kampf und Sieg* „zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo“ war auf den Niederrheinischen Musikfesten 1822 in Düsseldorf und 1823 in Wuppertal-Elberfeld aufgeführt worden.⁷⁴

Die weiter oben vorgetragenen Thesen zur Auswahl und Darstellung der Komponisten auf den verschiedenen Entwürfen bis hin zum endgültigen Relief seien durch einige musikhistorische Überlegungen ergänzt. Dass Ferdinand Ries auf der Entwurfszeichnung von 1875/76 mit einer Geige dargestellt wird, könnte neben den bereits angeführten Gründen auch darauf zurückgehen, dass der Leipziger Musikkritiker Eduard Bernstein als Herausgeber in dem detaillierten (und auch kritischen) Artikel im *Neuen Universal-Lexikon der Tonkunst* von 1861 berichtet, dass der Knabe Ferdinand seinen Aufenthalt in Arnshausen „fast nur auf seine Vervollkommnung im Violinspielen“ verwendete.⁷⁵ Hier ist zu fragen, wie weit dieses Musiklexikon 1874 als Informationsquelle für die Auswahl der Musiker herangezogen worden ist, die ja die frühe Zeit der preußischen Rheinprovinz würdigen sollte.

Ebenso stellt sich die Frage, wie denn die Lebensdaten der Dargestellten die von der Denkmal-Idee her gemeinte frühe Zeit der preußisch-rheinischen Vereinigung unter Friedrich Wilhelm III. seit 1815 widerspiegeln. Immerhin gab es eine Spanne von zwei Generationen zwischen dem 1758 geborenen Zelter und seinem einundfünfzig Jahre jüngeren Schüler Mendelssohn. Von besonderem Interesse ist die Zuordnung Mendelssohns und Zelters zu der Gruppierung „Geistige Musik“, zumal Mendelssohn auf dem Bozzetto und der Entwurfszeichnung auch als Orgelspieler dargestellt ist. Zunächst ist Mendelssohn jedoch durch seine Funktionen als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf 1833–1835 und als Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste geradezu die ideale Komponistenpersönlichkeit für die Verbindung zwischen Preußen, dem er später diente, und dem Rheinland.⁷⁶ Diesem blieb er bis zum Lebensende verbunden. In den Jahren 1833 bis 1846 dirigierte er siebenmal die Niederrheinischen Musikfeste, 1839 widmete er den Druck der lateinischen Fassung der Motette *Verleih uns Frieden* dem befreundeten Intendanten der Kölner Domkapelle Erich Verkenius zu einer Aufführung als Graduale oder Oratorium im Dom.⁷⁷ 1846 leitete er das erste deutsch-flämische Sängerkongress in Köln und erwog noch 1847, für das bevorstehende Dombaufest eine Festmusik, einen Psalm, eine

Messe oder ein Te Deum zu komponieren. Mit der Zuordnung Mendelssohns zur „Geistigen Musik“ ist offensichtlich bewusst eine Unterscheidung zur „Kirchenmusik“ getroffen worden, d. h. einer liturgisch gebundenen Musik im Gottesdienst, eine Abgrenzung, die bis in die Gegenwart diskutiert wird und von Wolfgang Dinglinger in dem Aufsatz „Mendelssohn. General-Musik-Direktor für kirchliche und geistliche Musik“ im Hinblick auf ihren konkreten historischen Hintergrund untersucht worden ist.⁷⁸ Der im November 1842 in Berlin zum Generalmusikdirektor ernannte Mendelssohn musste allerdings für seine „Capelle“, d. h. den Domchor aus Knaben- und Männerstimmen, und sein kleines Orchester, gebildet aus der Elite des Theaterorchesters, mit dem neuen Generalmusikdirektor der Oper Meyerbeer um Kompetenzen rangeln. Solche widrigen Umstände waren dafür verantwortlich, dass Mendelssohns tatsächliche Amtsführung bereits mit dem Neujahrsgottesdienst 1844 endete.

Nicht von ungefähr ist Mendelssohn mit Zelter zusammen dargestellt, denn sein Kompositionslehrer war vor allem auch der Leiter der Berliner Singakademie, deren Übungen, an denen Mendelssohn von 1819 bis 1829 teilnahm, nach ihrer Satzung „der kirchlichen oder heiligen und der damit zunächst verwandten ernsten Vokalmusik“ gewidmet waren.⁷⁹ Mendelssohns abgelehnte Bewerbung um die Nachfolge Zelters war für ihn 1832 eine große Enttäuschung. Seine Ernennung zum Generalmusikdirektor der kirchlichen und geistlichen Musik wirft so auch ein Licht auf seine geistlichen Werke, die vor allem in ihrer vokal-symphonischen Klangfassung keinen Platz in der Liturgie des evangelischen Gottesdienstes hatten.⁸⁰ Mendelssohn war mit der Funktion von Musik in der Liturgie beider Konfessionen sehr gut vertraut. „Musik für den Gottesdienst“ trat daher weit hinter den „geistlichen Werken“ zurück.⁸¹ Für den Denkmal-Zusammenhang ist aber wesentlich, dass es für das Bildmotiv „Mendelssohn mit Zelter an der Orgel“ auf dem Bozzetto und der Entwurfszeichnung von 1875/76 eine gewisse Vorlage gab. 1853 beauftragte König Friedrich Wilhelm IV. den Schwager Mendelssohns, den Maler Wilhelm Hensel mit einem Porträt Mendelssohns; er wird als Meister der geistlichen Tonkunst dargestellt: vor einer Orgel, auf die Partitur des *Paulus* gestützt.⁸² Wenn also auf den beiden Vorstudien zum Musik-Relief Mendelssohn unter der Rubrik „Geistige Musik“ als Orgelspieler dargestellt wird, hat dies zwei Bezüge. Denn er war zum einen ein vorzüglicher Orgelspieler, zum andern initiierte seine Orgel-Sonaten ein neues Konzertrepertoire.⁸³ Seit seiner *Kirchen-Musik* op. 23 von 1830 waren seine geistlichen Chorwerke (Choral-Motette *Ave Maria*) immer wieder mit Orgelbegleitung ausgestattet. Beim Denkmal spielt sicherlich auch die Erinnerung an die Mitwirkung der Orgel bei den Händel-Oratorien mit, die Mendelssohn erstmals auf dem Niederrheinischen Musikfest 1835 in Köln eingeführt hatte.⁸⁴ Der Einbau einer Orgel in den Gürzenich-Saal war sozusagen der Beginn einer Geschichte der „Orgel im Konzertsaal“ in Deutschland. Noch 1862 spielte der Domorganist Franz Weber, der Mendelssohns Orgelstimmen zu dessen voller Anerkennung wiedergab, zum Händel-Oratorium *Salomon* eine Orgelpartie nach dem Vorbild der Stimme zu *Israel in Ägypten*. Die Oratorien zu biblischen, insbesondere alttestamentarischen Gestalten und Ereignissen können für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts geradezu als Inbegriff einer „geistlichen Musik“ erachtet werden. Ihre Aufführung rechtfertigte daher auch die Konzerte während der beiden Pfingstfeiertage. Anton Wilhelm von Zuccalmaglio schrieb 1836 anlässlich des Niederrheinischen Musikfestes, Ziel sei es, „allemal zwei größere Werke, und zwar Kirchenmusik im großen Stil, ein altes und ein neues“ aufs Programm zu setzen.⁸⁵ Darauf wird noch zurückzukommen sein. Wenn Mendelssohn auf dem Musik-Relief dem Opernkomponisten Giacomo Meyerbeer

sozusagen „den Rücken zukehrt“, so entspricht dies den überlieferten persönlichen Antipathien, die die beiden Musiker gegeneinander hegten. Schon 1831 in Paris hatte Mendelssohn dem „Effekt“ in *Robert le diable* den Entschluß: „So will ich Kirchenmusik schreiben“, entgegen gehalten.⁸⁶ Die fast gleichzeitige Berufung Mendelssohns als Generaldirektor der kirchlichen und geistlichen Musik und Meyerbeers zum Generalmusikdirektor der königlichen Oper Berlin im Jahr 1842 wirft ein besonderes Licht auf die Musikpolitik König Friedrich Wilhelms IV., die auf dem Relief ein bildhaftes Echo gefunden hat. Dass die Darstellung Gaspare Spontinis (1774–1851), Meyerbeers Vorgänger, auf dem Bozzetto von 1874 offenbar nicht mit den Wünschen des Denkmal-Comités harmonierte, zeigt die Tatsache, dass Calandrelli ein Jahr später seine Person auf der neuen Entwurfszeichnung durch Ferdinand Ries ersetzte. Spontini hatte zwar Carl Maria von Webers *Freischütz* 1821 in Berlin zum großen Erfolg verholfen, doch erinnerte sich vielleicht der eine oder andere im Denkmal-Comité daran, dass er bei König Friedrich Wilhelm IV. 1843 in Ungnade gefallen war, ja, dass nur die Begnadigung ihn vor der Festungshaft wegen Majestätsbeleidigung bewahrt hatte, so dass er für das Musik-Relief nicht in Frage kam.

Zur Konstellation der Musiker-Figuren auf dem ausgeführten Relief

Der entscheidende Unterschied zwischen dem Bozzetto von 1874 und der Entwurfszeichnung von 1875/76 besteht darin, dass statt Spontini und Louis Spohr die Rheinländer Ferdinand Ries und Bernhard Klein dargestellt werden. Damit stand das endgültige Figurenprogramm für das Musik-Relief fest.

Mit der Aufnahme von Bernhard Klein (1793–1832) wird neben Ries und Mendelssohn nicht nur ein weiterer Dirigent eines Niederrheinischen Musikfestes in das Bild integriert, sondern auch ein weiterer Exponent der „Geistigen Musik“, der nun an der Orgel sitzt, während der Klaviervirtuose Mendelssohn auf seinem Instrument spielt.⁸⁷ In gewisser Weise vertritt Klein auch die ursprüngliche Figur von Spohr (auf der Entwurfszeichnung schreibt Calandrelli seinen Namen unter die Figur, die vorher Spohr darstellen sollte), dessen Oratorium *Die letzten Dinge* auf dem Niederrheinischen Musikfest 1826 unter seiner Leitung aufgeführt worden war. Spohr war darüber hinaus – ebenso wie Weber – auch Komponist einer patriotischen Kantate *Das befreyte Deutschland*, geschaffen anlässlich der Leipziger Völkerschlacht. Durch die Aufnahme Kleins wird nicht nur das Gegenüber der beiden Musikinstrumente als Rahmen gebildet, sondern durch die beiden Außenfiguren – Klein und Zelter – ganz explizit das Rheinland mit dem preußischen Berlin verknüpft. Dies erklärt seine Aufnahme, denn als Komponist stand Klein im musikhistorischen Rang auch schon 1878 den anderen Dargestellten deutlich nach. Leben und Werk von Klein sind deshalb auch erst in jüngerer Zeit wieder in ihrer Bedeutung gewürdigt worden,⁸⁸ namentlich im Zusammenhang seines Oratorien-Schaffens.⁸⁹ Die jüngst erfolgte Edition des 1828 auf dem 11. Niederrheinischen Musikfest in Köln aufgeführten Oratoriums *Jephta* hat das Wirken Kleins in Köln und Berlin wieder in den angemessenen musikgeschichtlichen Rahmen gerückt und damit zugleich Hinweise geliefert, warum er auf dem Musik-Relief 1878 dargestellt ist.⁹⁰ Ausdrücklich hatte das Comité dieses in Köln stattfindenden 3. Musikfestes betont: „Für den ersten Tag ist gewählt das von unserem, in Berlin wohnenden Landsmann Bernh. Klein für unser Niederrheinisches Musikfest eigens komponierte Oratorium ‚Jephta‘.“⁹¹ Mit Klein und Ries, der außer seiner *Ouverture zu Don Carlos* auch Beethovens 4. Sinfonie dirigierte, versammelten sich so die Namen von drei Denkmal-Musikern auf dem Programm.⁹²



Musik-Relief, Ausschnitt, linke Seite, Rheinisches Bildarchiv Köln

Bernhard Klein stammte aus einer Kölner Musikerfamilie. Durch seinen Taufpaten Bernhard Mäurer, der als Domcellist seit 1807 die sich neu formierende Dommusik bis zur Einsetzung von Carl Leibl als Domkapellmeister 1826 leitete, wurde er in die Kirchenmusik eingeführt. 1814 wurde seine erste *Messe für Soli, Chor, Orchester und Orgel* (op. 28) im Dom aufgeführt.⁹³ Durch einen 1815 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitschrift* erschienenen, anonymen Bericht über das Musikleben in Köln wurde die Messe des „jungen vaterländischen [!] Künstlers“ gerühmt und hervorgehoben, dass dieser nicht nur ein „vortrefflicher Klavierspieler“, sondern auch der Urheber der soeben bei Simrock in Bonn veröffentlichten Komposition des *Erlikönigs* sei.⁹⁴ Die Messe wurde allein zwischen 1857 und 1863 dreißig Mal im Kölner Dom aufgeführt.⁹⁵ Als Klein 1819 durch ein preußisches Stipendium zum Studium bei Carl Friedrich Zelter nach Berlin gesandt wurde, war eine weitere Konstellation auf dem Musikerrelief historisch begründet. Zelter, der Direktor der Singakademie, hatte Klein bei einem Besuch in Köln kennen gelernt.⁹⁶ Klein wurde 1820 der Gesangs-Unterricht an der Universität übertragen, 1822 wurde er Lehrer am neu gegründeten und von Zelter geleiteten Königlichen Institut für Kirchenmusik. Somit erscheint Klein auf dem Musikrelief eindeutig als Vertreter der kirchlichen Musik. Seine vokalsymphonische lateinische Kirchenmusik *Salve regina, Stabat Mater* op. 30 und *Magnificat* entsprechen der Praxis im Kölner Dom.⁹⁷ Andere Vertonungen liturgischer Texte wie *Agnus Dei* und *Ave Maria* für vier Singstimmen und Klavier (op. 12, Berlin 1826) gehören zu den *Religiösen Gesängen* (op. 36 u. 37, 1828), die im Rahmen seiner Tätigkeit am Institut für Kirchenmusik entstanden und bei Männerchören beliebt waren. Die Missheiligkeiten mit Zelter, von dessen Autorität Klein sich in keiner Weise imponieren ließ, veranlassten ihn 1830, zwei Jahre vor seinem Tod, alle Ämter nieder zu legen.⁹⁸ Am 31. Oktober 1833 wurde, sicherlich als eine Art Gedächtniskonzert, Kleins *Jephta* im Kölner Casino aufgeführt, und zwar in Anwesenheit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen.⁹⁹ Klein blieb in Köln auch als Komponist weiterhin lebendig, und zwar durch den schon als Domorganist genannten Franz Weber, der in Berlin sein Schüler war. Nach der Gründung des Kölner Männergesang-Vereins 1842 durch Weber fanden vor allem Kleins Kompositionen für Männerchor mit Klavier eine ständige Pflege.¹⁰⁰ Zum Dombaufest 1852, anlässlich der Einfügung des Schlusssteines in die Westfassade durch König Friedrich Wilhelm IV., sang der Kölner Männergesang-Verein im Dom unter Franz Weber zwei „Choräle“ von Klein mit Orgelbegleitung und die Hymne *Hoch thut euch auf ihr Thore der Welt*.¹⁰¹ Über seine Lebenszeit hinaus war Klein durchaus bekannt, und dies nicht nur in Preußen.¹⁰² Dafür hatte 1835 Ludwig Rellstab mit einer biographischen Artikelserie gesorgt, die sich in zehn Fortsetzungen über den ganzen III. Band der *Neuen Zeitschrift für Musik* hinzog.¹⁰³ Rellstab war der Librettist von Kleins Oper *Dido*, die 1823 zur Vermählung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. im Königlichen Opernhaus erstaufgeführt wurde. Im Jahr darauf besprach Robert Schumann in seiner Zeitschrift ausführlich die 6 Hefte der in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienenen nachgelassenen Balladen und Gesänge,¹⁰⁴ 1839 charakterisierte er Klein in einer Rezension der im Jahr zuvor von Franz-Joseph Mompour in Bonn verlegten *Sonate für Klavier zu 4 Händen* als „geniale[n] Lehrer, dessen Schüler sämtlich mit so großer Bewunderung von ihm zu erzählen wissen.“¹⁰⁵ Im Musikverlag Mompours erschienen auch Werke von Beethoven und Ries (*Die Könige in Israel*). Auch der Dichter Johann Baptist Rousseau, Librettist von Ries' Oratorium *Der Sieg des Glaubens*, würdigte in seinen *Todtenopfer*-Versen von 1838 neben Beethoven und Ries auch den Liederkomponisten Bernhard Klein.¹⁰⁶

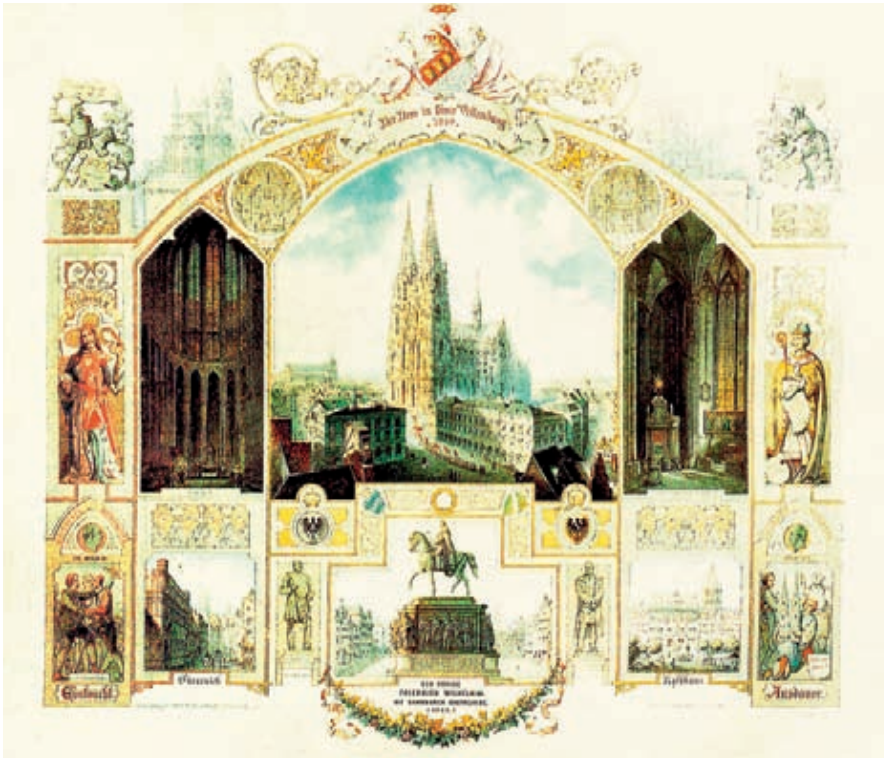
Noch 1869 nannte Paul Mendelssohn, der Bruder von Felix, Klein den „Pales-trina Berlins“.¹⁰⁷ Besonders Kleins Schüler Franz Weber dürfte als einflussreiche Musikpersönlichkeit in Köln bis zu seinem Tod im Jahr 1876 dazu beigetragen haben, dass Klein auf dem Musik-Relief des Denkmals für Friedrich Wilhelm III. einen profilierten Platz (an einer Orgel) erhielt und, bildlich gesprochen, sogar als eine Art „Antipode“ von Zelter dargestellt wurde.



Musik-Relief, Ausschnitt, rechte Seite, Rheinisches Bildarchiv Köln

Die Aufnahme von Ferdinand Ries in das Pantheon des rheinisch-preußischen Musiklebens hängt zweifelsohne mit seiner führenden Rolle bei den Niederrheinischen Musikfesten in den 1820er und 1830er Jahren zusammen. Offensichtlich hatte sein Wirken bei diesen als „Nationalfeiern“ geltenden musikalischen Großveranstaltungen einen so nachhaltigen Eindruck hinterlassen, dass seine Person dem Denkmal-Comité noch Mitte der 1870er Jahre für die Darstellung des Musiklebens in den preußischen Rheinlanden unentbehrlich erschien.¹⁰⁸ Aus der Sicht von Wilhelm Hauchecorne, Mitbegründer und lange Jahre Mitglied in den „Leitenden Comités“ dieser Feste, hatte mit dem ersten von Ries geleiteten Niederrheinischen Musikfest 1825 in Aachen eine neue Epoche begonnen.¹⁰⁹ Dort erklang unter seiner Leitung zum ersten Mal in Preußen die 9. Symphonie von Beethoven, die er in seiner Funktion als einer der Direktoren der Londoner Philharmonischen Gesellschaft acht Jahre zuvor bei diesem in Auftrag gegeben hatte. Sie war 1826 von Beethoven Friedrich Wilhelm III. gewidmet worden. Dabei formulierte Beethoven die als Motto am Kopf dieses Aufsatzes zitierte Ergebnisheit gegenüber dem König.¹¹⁰ Ferdinand Ries hatte ein Jahr später seine eigene 6. Symphonie ebenfalls dem preußischen König zugeeignet. 1831 trat er im Zusammenhang mit der Aufführung seiner Oper *Die Räuberbraut* in Berlin zu diesem in nähere Beziehung.

Da Ries nach dem frühen Tod von Carl Maria von Weber im Jahr 1826 außer Spohr, wie er schrieb, „keinen Opern Compositeur /: deutschen: / von Bedeutung“¹¹¹ sah, begab er sich im Winter 1826 erstmals selbst auf das Gebiet der Opernkomposition und schuf die 1828 erstaufgeführte Oper *Die Räuberbraut*.¹¹² Obwohl in Berlin unter dem Intendanten Spontini die italienische Oper dominierte, war *Die Räuberbraut* im Februar 1831 im Beisein des Königs und des gesamten Hofstaates in der königlichen Oper in Berlin gegeben worden.¹¹³ Für diese Aufführung hatte Ries, da der König als großer Liebhaber des Balletts bekannt war, eigens eine Balletteinlage komponiert. In einem Brief an seinen Bruder berichtete er, dass seine Oper „sowohl außerordentlich als mit außerordentlichem Beyfall aufgeführt wurde“ und stellte mit Genugtuung fest, dass er „dem deutschen Künstler Namen [sic!] dadurch in unserer jetzigen Hauptstadt [...] wieder etwas auf die Beine geholfen“ habe.¹¹⁴ Dass der preußische König schon zwei Jahre zuvor auf diesen „vaterländischen Tondichter“¹¹⁵ aufmerksam geworden war, beweist die Gewährung eines „Privilegiums“ für die Oper *Die Räuberbraut* aus dem Juni 1829, das den unautorisierten Nachdruck des Werkes in Preußen verbot und damit Ries' Autorenrechte schützte.¹¹⁶ Das besondere Verhältnis zu Friedrich Wilhelm III. scheint neben seinem 1875 noch nicht verblassten Ruhm als Komponist ein wichtiger Grund für seine Aufnahme unter „Deutschlands musikalische Heroen“¹¹⁷ auf dem Musik-Relief gewesen zu sein.



„Cöln“. Lithographie aus der Rheinmappe „Landschaft, Sage, Geschichte und Monumentales der Rheinprovinz“ von Caspar Scheuren, 1865

Schlussbetrachtung. „Deutschlands musikalische Heroen“

Die vielen und mannigfaltigen musikgeschichtlichen Bezüge, die die sieben Komponisten-Figuren über ihre persönliche Biographie hinaus repräsentieren, dürften den rheinischen Betrachtern des Musiker-Reliefs im Jahre der Enthüllung 1878 vielleicht noch eher in Erinnerung gewesen sein, als das beim heutigen Betrachter zu vermuten ist, dem wohl weder Ferdinand Ries noch Bernhard Klein in ihrer skizzierten Bedeutung gegenwärtig sein dürften. Dies für Interessenten auszugleichen, ist der Sinn dieser Studie. Darüber hinaus fordert die Geschichte des Musik-Reliefs den Kunst- und den Musikhistoriker dazu heraus, der kulturhistorischen Verankerung seines Bildprogramms in der musikliebenden Bürgergesellschaft Kölns, ihren musikalischen Vereinigungen und Institutionen nachzugehen und Einzelereignisse durch Verknüpfungen in ihren Perspektiven zu verdeutlichen.

Die Denkmal-Idee insgesamt steht, von der Königsfigur bis zu den Reliefs, im Zeichen einer Heroisierung der preußisch-rheinischen Beziehungen, die ähnlich wie beim Dombau in das Nationale überhaupt mündet. Nicht von ungefähr wurde am 12. September 1877 im Festkonzert „Zur Feier der Anwesenheit des Kaiserpaars“ im Gürzenich von Ferdinand Hiller *Israels Siegesgesang* op. 151 „Sr. Majestät dem Kaiser und König

Wilhelm dem Siegreichen ehrfurchtsvoll zugeeignet“ aufgeführt.¹¹⁸ Nicht umsonst ist der „Heros“ Beethoven als Mittelpunkt auf ein Podest gestellt. Zu dieser Wirkungsabsicht passt der Titel eines Vortrages, der am 15. Februar 1873 von Dr. Emil Naumann im wissenschaftlichen Verein zu Berlin gehalten wurde: „Deutschlands musikalische Heroen in ihrer Rückwirkung auf die Nation“.¹¹⁹ Hier formuliert Naumann u. a., dass die Wirkungen „von unseren großen Tondichtern auf die weitesten und verschiedensten Bildungskreise unseres Volkes ausgingen.“¹²⁰ Der Musikschriftsteller und Komponist Emil Naumann (1827–1888) repräsentierte durch seine Biographie selbst die musikkulturelle Verbindung zwischen Berlin und dem Rheinland. Als Enkel des Dresdener Komponisten Johann Gottlieb Naumann und Sohn des Professors für Medizin Moritz Ernst Adolph Naumann wuchs er seit 1828 in Bonn auf, wo er auch an der Universität studierte. Der Kompositions-Schüler von Mendelssohn (1842–44) wurde 1858 nach seiner Schrift *Die Einführung des Psalm-Gesanges in die evangelische Kirche* zum königlich-preußischen Hofkirchenmusikdirektor ernannt und komponierte für den Berliner Domchor. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er jedoch in Bonn „durch den ‚alten‘ Ries (Vater von Ferd. Ries) und Frau [Johanna] Matthieu[x]“¹²¹, bekannt als Johanna Kinkel, die Schülerin von Franz Anton Ries gewesen war.¹²² Hier schließt sich ein Kreis.

Aufgrund des Einsturzes des Historischen Archivs der Stadt Köln am 3. März 2009, in dem umfangreiches Dokumentationsmaterial zur Genese des Reiterdenkmals aufbewahrt wurde, konnte bei der Abfassung dieses Beitrags nicht mehr auf die Originaldokumente, sondern lediglich auf die entsprechende Literatur zurückgegriffen werden. Die meisten Zitate aus Dokumenten, die die Geschichte des Reiterdenkmals betreffen, stammen daher aus früheren Publikationen zu diesem Thema. Michael Puls, der einen grundlegenden Aufsatz zur Genese des Reiterdenkmals für Friedrich Wilhelm III. in Köln veröffentlicht hat, sei für seine freundlichen Auskünfte an die Autoren gedankt.

- 1 In einem Anfang März 1826 von Beethovens Neffen Karl geschriebenen Briefentwurf an den als Vermittler agierenden Fürsten Franz Ludwig Hatzfeld von Trachenberg läßt Beethoven mitteilen: „Ich würde es mir zu höchster Ehre u. Gnade rechnen, wenn ich Selbe [= 9. Symphonie] S.M. dem K. v. Preußen widmen dürfte. [...] Auch wünsche ich, daß S.M. wissen möchten, daß ich ebenfalls zu Ihren Unterthanen vom Rhein gehöre, u. als solcher um somehr wünschte, ihnen meine Ehrfurcht zu bezeugen.“ BGA 2129 = *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*. Gesamtausgabe Bd. 6: 1825–27, hrsg. v. S. Brandenburg, München 1996, S. 225. Die Autoren danken Bernhard Appel für den Hinweis auf diesen Briefentwurf.
- 2 *Das Reiterdenkmal auf dem Heumarkt in Köln*, hrsg. vom Kölner Verkehrsverein e.V., Köln 1984, S. 7.
- 3 Eine umfassende Darstellung seiner Geschichte findet sich in Ralf Beines/Walter Geis/Ulrich Krings (Hrsg.), *Das Reiterdenkmal für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen auf dem Heumarkt*, Köln 2004. Eine erste Untersuchung zum Reiterdenkmal für Friedrich Wilhelm III. hat anlässlich seines 50jährigen Bestehens Paul Ortwin Rave verfaßt: „Gustav Blaeser und sein Kölner Heumarkt-Denkmal“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 5, 1928, S. 131 ff.
- 4 Entwurfserläuterungen Schievelbeins vom 8. Nov. 1864, zitiert nach Michael Puls, „Zur Genese des Reiterdenkmals für Friedrich Wilhelm III. in Köln von 1855–1878. Ein Thema in plastischen Variationen zwischen Rauch und Begas“, (wie Anm. 3), S. 135, Anm. 297/98.
- 5 Programm des ausgelobten Wettbewerbs von 1860, (wie Anm. 2), S. 14 f.
- 6 Josephine Hildebrand, *Das Leben und Werk des Berliner Bildhauers Otto Geyer (1843–1914), dargestellt unter besonderer Berücksichtigung seiner historischen Figurenfriese*, Dissertation, Berlin 1975, S. 65 und Moritz Wullen, *Die Deutschen sind im Treppenhaus – Der Fries Otto Geyers in der Alten Nationalgalerie*, Köln 2002.
- 7 Wolfgang Vomm, „Herrscherdenkmäler in der Rheinprovinz“, in Beines et al. (wie Anm. 3), S. 55.
- 8 Michael Puls, *Gustav Heinrich Blaeser – Zum Leben und Werk eines Berliner Bildhauers*. Mit Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten, Köln 1996, S. 312.
- 9 Karl Schorn, *Lebenserinnerungen: ein Beitrag zur Geschichte des Rheinlands im neunzehnten Jahrhundert*, Bonn 1898.
- 10 Ebenfalls vom Düsseldorfer Bildhauer Raimund Kittl.
- 11 Freundliche Mitteilung von Michael Puls vom 5.7. 2013. Da heute die relevanten Aktenbestände des Historischen

- Archivs nicht (mehr) zur Verfügung stehen, hat Michael Puls seine Unterlagen auf die besondere Frage der Entstehungsgeschichte des Musik-Reliefs hin durchgesehen und der Autorin seine entsprechenden Erkenntnisse mitgeteilt.
- 12 Nach Köln gesandte Skizze plus Erläuterungen, siehe: Puls (wie Anm. 8), S. 297, Werkverzeichnis 124.4.22, Entwurfszeichnung für 6 Reliefs von Schievelbein, verschollen.
- 13 Schreiben Schievelbeins und Beschlüsse des Verwaltungsausschusses, HASTK, Rep. 403, Abt. XVI/1, Nr. 36, Bl. 65, siehe: Puls (wie Anm. 8), S. 297.
- 14 Da die Beschriftung im Duktus derjenigen auf der Zeichnung Calandrellis von 1875/76 gleicht (vgl. Abb. Seite 10), darf man auch in diesem Fall von seiner Autorschaft ausgehen.
- 15 Eine bemerkenswerte inhaltliche und personelle Ausweitung des Musik-Reliefs hatte der Bildhauer Caspar Zumbusch schon mit seinem 1861 eingereichten Modell durch Hinzufügung einer weiteren Musikerpersönlichkeit geschaffen. Sein Entwurf zeigte das die Musik betreffende Relief, auf dem Mozart am Spinett, der in Gedanken versunkene Beethoven und rechts als Abschluss der Szene vermutlich Zelter dargestellt sind.
- 16 HASTK., Rep. 403, Abt. XVI, Nr. 36, Bl. 218–219, zitiert nach Michael Puls, Brief an die Autorin vom 5.7.2013.
- 17 Raschdorf (1823–1914) war einer der namhaftesten Architekten Deutschlands in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von 1854 bis 1878 wirkte er in Köln, wo er seit 1864 Stadtbaumeister war und den Gürzenich und das Rathaus renovierte. Er war der Architekt des Ständehauses in Düsseldorf und des Berliner Doms.
- 18 Hermann Heinrich Becker (1817–1885), deutscher Maler und Kunsthistoriker, erhielt seine Ausbildung in Düsseldorf, wo er zuerst als freier Maler lebte. Später zog er nach Köln und betätigte sich seit 1866 als Kunstkritiker und Redakteur der Kölnischen Zeitung.
- 19 Protokoll des Ausführungs-Comités mit Ausführungsbericht, 14.4.1875, HASTK. Rep. 403, Abt. XVI, Nr. 35, Bl. 79 ff, hier Bl. 83–85, zitiert nach Michael Puls, Brief an die Autorin vom 5.7.2013.
- 20 Ebenda. Die Künstler wurden am 7.5.1877 auf sieben Personen reduziert, wobei Schrader und Hildebrandt wegfielen. Siehe Walter Geis, „Der König, Staatsbeamte, Geheimräte, Künstler und ihre Berater – Förderung und Verzögerung bei der Errichtung des Denkmals“, in: Beines et al. (wie Anm. 3), S. 236.
- 21 Wullen (wie Anm. 6), S. 31, 32, 36.
- 22 Hubert Ries (1802–1886), Violinist und Komponist. 1824 am Königstädter Theater in Berlin als Orchesterdirigent tätig, wurde er 1836 königlicher Konzertmeister und 1839 Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. Seine Pensionierung erfolgte 1872.
- 23 Laut Geis (wie Anm. 20, S. 237) wurde das letzte Reliefporträt im Frühjahr 1878 nach einer historischen Fotografie vollendet. Dazu schreibt Puls (wie Anm. 8, S. 311): „Ehe alle für die Bronze vorgesehenen Tafeln in Gips gegossen waren, vergingen auch deshalb noch knapp drei Jahre, weil zunächst für die Dargestellten an vielen Orten die Porträts unterschiedlichster Gattung besorgt werden mußten. [...] Im März bzw. April 1877 waren die Darstellungen von bildender Kunst, Universität und Musik in Ton resp. Gips für die rechte Seite hergestellt [...]“.

- 24 Capar Krahe, *Der Kölner Männergesang-Verein unter Leitung des königlichen Musik-Directors Herrn Franz Weber*, Band II, Köln, 1867, S. 386 ff.
- 25 Neben ihm gehörten zu der endgültigen Auswahl für das Kunst-Relief die Maler und Bildhauer Christian Daniel Rauch, Gustav Blaeser, Wilhelm Schadow, Karl Friedrich Lessing, Wilhelm von Kaulbach und Peter von Cornelius.
- 26 F. G. Wegeler schreibt 1838 im Vorwort zu den *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven*: „Was die Kunst an Ries verloren, weiß Europa; er gehört zu den wenigen, die ihrem Rufe durch gediegene Werke eine Geltung verschafft haben, welche nicht mit der Gegenwart entschwindet.“ Reprint der Originalausgabe, hrsg. von der Ferdinand Ries Gesellschaft und versehen mit einem Vorwort von Michael Ladenburger, Bonn 2012, S. V und VI.
- 27 Klaus W. Niemöller, Eine musikalische Freundschaft. Sibylle Mertens-Schaafhausen und Ferdinand Ries, Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste, in: RIES JOURNAL 2 (2012), S. 3-27.
- 28 Anonymes Porträt, Ferdinand Ries um 1820, Öl/Lwd., 57,0 × 46,6 cm, Beethoven-Haus Bonn, Inv. Nr. B 210. Da das Gemälde erst 1924 von Paul Ries aus London an das Beethoven-Haus gelangte, steht zu vermuten, dass Calandrelli über eine Fotografie Kenntnis davon hatte.
- 29 Siehe die Porträts Gioachino Rossinis (1856), Eugène Delacroix' (1858), Charles Baudelaire's (1862) und Jules Michélets (1868) von Felix Tournachon, genannt Nadar. Abb.en in: Jean Prinnet, Antoinette Dilasser, Lamberto Vitali, *Nadar, Testi die Nadar*, Turin 1973. Zur Ikonographie dieser Geste siehe Uwe Fleckner, „Hand in der Weste“, in U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, München 2011, Bd. 1, S. 451–457.
- 30 F. G. Wegeler / Ferdinand Ries (wie Anm. 26).
- 31 „Das Comité hat an mich als Landsmann, Freund und Schüler geschrieben, Beiträge zu sammeln und mich für die Sache zu interessieren: dies hätte ich ohnedem gethan. Nun will ich nebst meinem eigenen Beytrag, ein großes Concert am 30. May geben, worin natürlich nichts als B's Musik aufgeführt wird, die ich alle selbst deregieren will. Auch werde ich das C moll Concert, womit ich /:noch als Manuskript:/ selbst zuerst als Schüler B's in Wien aufgetreten bin spielen.“ *Ferdinand Ries – Briefe und Dokumente*, hrsg. von Cecil Hill (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 27), Bonn 1982, Br. 453, S. 717.
- 32 Ebenda, Br. 459, S. 726 f. Auch August von Schlegel ist auf dem nördlichen Reliefband des Denkmals dargestellt, und zwar auf dem mittleren, der Wissenschaft gewidmeten Feld. Neben ihm figurieren dort Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Philipp Josef Rehfuß, Karl von Stein zum Altenstein, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ferdinand Walter, Friedrich Karl von Savigny, Friedrich Gottlieb Welcker, Christian August Brandis und Christoph Wilhelm von Hufeland.
- 33 Armin Gottlieb Spiller, *Kanonikus Franz Pick. Ein Leben für die Kunst, die Vaterstadt und die Seinen*, Bonn 1967 (Diss.), S. 87–89.
- 34 Ebenda, S. 87. Es wurde auf Betreiben der französischen Munizipalität Bonns 1812 abgerissen.
- 35 Konrad Adenauer, „Freunde Mäzene – Kölner Familien unterstützen das Orchester“, in: Irmgard Scharberth (Hrsg.), *Gürzenich-Orchester Köln 1888–1988*, Köln 1988, S. 115–121; Gisela Metteke, „Bürgerliches Musikleben in Köln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: Arnold Jacobshagen (Hrsg.), *Musikstadt Köln*, (musicolonia, Bd. 10), Köln 2013, S. 69–90.
- 36 Karl Wolff, *Hundert Jahre Musikalische Gesellschaft*, Cöln 1912, S. 93: „Die Direktoren der Gesellschaft“.
- 37 Hermann Unger, *Festbuch zur Hundertjahrfeier der Concert-Gesellschaft in Köln 1827–1927*, Köln 1927, S. 5: „Vorstandsmitglieder der Concert-Gesellschaft“, S. 6 f.: „Komiteemitglieder der nach Köln fallenden Niederrheinischen Musikfeste“; [Wilhelm Hauchecorne], *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste*, Köln 1868, Anhang (Programme mit Liste der Comité-Mitglieder).
- 38 Otto Klauwell, *Das Konservatorium der Musik in Köln. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens*, Köln 1900, S. 3 u. 31; Klaus Körner, *Das Musikleben in Köln um die Mitte des 19. Jahrhunderts* (Beiträge zur rheinische Musikgeschichte, H. 83), Köln 1969, S. 234 u. 246 f.
- 39 Walter Geis (wie Anm. 20), S. 223–226: „Die Spender“. Die stadtkölnische Bedeutung der Persönlichkeiten, namentlich in der Wirtschaftsgeschichte spiegeln die Artikel im *Kölner Personen Lexikon*, hrsg. von Ulrich Soénius u. Jürgen Wilhelm, Köln 2008.
- 40 Jürgen Herres, *Köln in preußischer Zeit 1815–1871* (Geschichte der Stadt Köln, Bd. 9), Köln 2012, S. 391.
- 41 Klauwell (wie Anm. 38), S. 18 f.
- 42 Herres (wie Anm. 40), S. 139 f. u. 372 („planvolles Überkreuzheiraten“).
- 43 Niemöller (wie Anm. 27).
- 44 Der dreibändige Katalog ist in der Bibliothek der Hochschule für Musik und Tanz durch Alain Gehring wiederentdeckt worden; etwa 200 Werke im Bestand der Bibliothek dürften aus der Sammlung Verkenius stammen. Siehe Alain Gehring, „Zwischen Trommelschlag und Böllerschuss. Die Kölner Dommusik zur Zeit der französischen Herrschaft“, in: Arnold Jacobshagen u. a. (Hrsg.), *Musik im französischen Köln* (Beitr. z. rhein. Musikgesch., Bd. 173), Kassel 2010, S. 118; Markus Ecker u. Arnold Jacobshagen, „Französische Musikalien aus der Bibliothek der Hochschule für Musik und Tanz“, in: ebenda, S. 229–232.
- 45 Franz-Joseph Vogt, „Zur Geschichte der Kölner Gürzenich-Orgel im 19. Jahrhundert“, in: *Mitteilungen d. Arbeitsgem. f. rhein Musikgesch.*, Nr. 565, Mai 1982, S. 67 f.
- 46 Klaus Wolfgang Niemöller, „Ferdinand Hiller und die niederrheinischen Musikfeste“, in: *Ferdinand Hiller 1811–1885. Komponist – Interpret – Musikvermittler*. Symposium Frankfurt / Köln 2011 (im Druck).
- 47 Geis (wie Anm. 20), S. 244, Anm. 14.
- 48 Ebenda, S. 210–212.
- 49 Helmut Schanze (Hrsg.), *Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen* (Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII, Suppl. Bd. 2), Mainz 202, S. 505.
- 50 Geis (wie Anm. 20), S. 213.
- 51 Michael Schramm, *Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik*, Essen 1998.
- 52 Herres (wie Anm. 40), S. 398.
- 53 Helmut Fußbroich, *Evangelische Kirchen in Köln und Umgebung*, Köln 2007, S. 66–68.
- 54 Helmut Fußbroich, „Die Synagoge in der Glockengasse“, in: Jürgen Wilhelm (Hrsg.), *Zwei Jahrtausende Jüdische Kunst und Kultur in Köln*, Köln 2007, S. 182–186.

- 55 Herres (wie Anm. 40), S. 388–391, Abb. 388 (Schmuckblatt).
- 56 Krahe (wie Anm. 24), S. 296; Armin Koch, „Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Festgesang an die Künstler‘ op. 68“, in: Helen Geyer (Hrsg.), *Schiller und die Musik*, Köln 2007, S. 247–250.
- 57 Geis (wie Anm. 20), S. 219 f.
- 58 Ebenda, S. 226.
- 59 Thomas Parent, *Die Hohenzollern in Köln*, Köln 1981, S. 85–89. Zum Programm des Königs gehörten anschließend Besuche im Dom und im Wallraf-Richartz-Museum, ein Bankett im Gürzenich und eine Panoramafahrt auf dem Rhein mit Illumination.
- 60 Eberhard Illner (Hrsg.), „*Das Gold der Kehlen*“. 150 Jahre *Kölner Männer-Gesang-Verein*, Köln 1992, S. 63, Nr. 134.
- 61 Krahe (wie Anm. 24), S. 389 f.
- 62 Klaus Körner, „Franz Weber“, in: *Rheinische Musiker*, 7. Folge (Beitr.z. rhein. Musikgesch., H. 91), Köln 1972, S. 128–131.
- 63 Karlheinz Weber, *Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker. Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters* (Beitr. z. rhein. Musikgesch., Bd. 169), Bd. 2, Kassel 2009, S. 299.
- 64 Gertrud Wegener: „Günther Pfarrius“, in: *Kölner Personen Lexikon*, hrsg. Ulrich S. Soenius u. Jürgen Wilhelm, Köln 2008, S. 430 f.
- 65 Helmut Schanze (Hrsg.), *Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen* (Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Supplemente, Bd. 2), Mainz 2002, S. 323.
- 66 Weber (wie Anm. 63), S. 290.
- 67 Michael Puls (wie Anm. 4), S. 147 und Anm. 335.
- 68 Paul Mies, *Das Kölnische Volks- und Karnevalslied* (Denkmäler rhein. Musik, Bd. 2), Düsseldorf 1964, S. 221.
- 69 Illner (wie Anm. 60), S. 72.
- 70 Niemöller (wie Anm. 27), S. 21 f.
- 71 Samuel Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse* (Beitr. z. rhein. Musikgesch., Bd. 168), Kassel 2006, S. 221 f.
- 72 Die Berliner Oper war 1742 mit einer Oper Grauns eröffnet worden.
- 73 Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin 1871, S. 183–190.
- 74 Hauchecorne (wie Anm. 37), Anhang S. 59.
- 75 Eduard Bernsdorf, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. III, Offenbach 1861, S. 338.
- 76 Bernd Kortländer u. a. (Hrsg.), „*Übrigens gefall ich mir prächtig hier*“. *Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf*, Düsseldorf 2009; Petra Weber-Bockholdt (Hrsg.), *Mendelssohn und das Rheinland* (Studien zur Musik, Bd. 18), München 2011.
- 77 Gottfried Göller, *Die Leiblsche Sammlung. Katalog der Musikalien der Kölner Domkapelle* (Beitr. z. rhein. Musikgesch., Bd. 57), S. 72 f. Gehring (wie Anm. 43), S. 117f.
- 78 Wolfgang Dinglinger, „Mendelssohn – General-Musikdirektor für kirchliche und geistliche Musik“, in: Christian Martin Schmidt (Hrsg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, Wiesbaden 1997, S. 23–38.
- 79 Georg Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941*, Regensburg 1941.
- 80 Georg Feder, „Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik“, in: Walter Wiora (Hrsg.), *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger* (Stud. z. Musikgesch. d. 19. Jahrh., Bd. 51), Regensburg 1978, S. 97–118; die Dissertation von Annemarie Clostermann, *Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen* (Mainz 1989, S. 32 f.) subsumiert selbst die Oratorien.
- 81 Konrad Klek, „Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: Günter Massenkeil u. Michael Zywietz (Hrsg.), *Lexikon der Kirchenmusik* (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 62), Bd. 2, Laaber 2012, S. 827–834.
- 82 Ebenda, S. 110 mit Hinweis auf die Abbildung bei H. Kupferberg, *Die Mendelssohns*, Tübingen 1972, Abb. IV zwischen S. 80 u. 81.
- 83 Cordelia Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert* (musicologia, Bd. 7), Köln 2010, S. 53–69.
- 84 Alain Gehring, „Händels Solomon in der Bearbeitung von Felix Mendelssohn Bartholdy (1835)“, in: *Die Musikforschung*, Jg. 65, 2010, S. 313–337.
- 85 Weibel (wie Anm. 71), S. 115.
- 86 Feder (wie Anm. 80), S. 99
- 87 Carl Koch, *Bernhard Klein. (1793–1832). Sein Leben und seine Werke*, Diss. Rostock, Leipzig 1902; Reinold Sietz, „Bernhard Joseph Klein“, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Rheinische Musiker*, 1. Folge (Beitr. z. rhein. Musikgesch., H. 43), Köln 1960, S. 139–142.
- 88 Michael Zywietz, „Klein, Bernhard [Joseph]“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil Bd. 10, Kassel 2003, Sp. 236–238; Alain Gehring, Vorwort zu Bernhard Klein, *Jephtha*, hrsg. Karla Schröter (Denkmäler rhein. Musik, Bd. 40), Köln 2012., S. 7–21.
- 89 Michael Zywietz, *Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin* (Schriften z. Musikwiss. aus Münster, Bd. 9), Eisenach 1996, S. 49–84; Ders., „Das Händel-Verständnis von Bernhard Klein und Anton Friedrich Justus Thibaut“, in: *Händel-Jahrbuch*, Jg. 44, 1998, S. 50–63; Eva Verena Schmid, *Oratorium und Musikfest. Zur Geschichte des Oratoriums in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Hainholz Musikwissenschaft, Bd. 18), Göttingen 2002, S. 273–287.
- 90 Bernhard Klein, *Jephtha*, (wie Anm. 88).
- 91 Hauchecorne (wie Anm. 37), 26.
- 92 Ebenda, Anhang, S. 12.
- 93 Göller (wie Anm. 77), S. 45, Nr. 101.
- 94 Anonym, „Kurze Darstellung des Musikzustandes in Cöln“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 17, 3. Mai 1815, Sp. 301: „Dieser junge vaterländische Künstler lieferte in dieser seiner ersten Messe Alles, was sich von einem so tiefen Studium der alten und neueren Componisten, als das seinige ist, nur erwarten ließ. Er ist in Cöln geboren und gleich berühmt durch sein treffliches Klavierspiel, als durch die Tiefe und Gründlichkeit seiner Compositionen, unter welchen eine Bearbeitung des *Erkönigs*, vor wenigen Wochen bei N. Simrock erschienen, jeden Kunstfreund und Kenner sicher befriedigen wird.“ Heinz Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760–1840* (Beitr. z. rhein. Musikgesch., H. 10), Köln 1955, S. 44 vermutet, dass Klein bereits 1809 Solist des Klavierkonzerts von Mozart im Konzert am 16. Juli 1809 war.

- 95 Klein suchte auch Kontakt zu Beethoven. Seine Reise nach Wien endete jedoch schon in Heidelberg, wo er im Kreis um den Jura-Professor Anton Friedrich Justus Thibaut mit dem Ideal der alten Vokalpolyphonie um Palestrina und Händel-Oratorien vertraut gemacht wurde. Auf seiner späteren Hochzeitsreise nach Rom vertiefte er 1824 seine Kenntnisse des altitalienischen Stils im Kontakt mit dem Sammler Abate Fortunato Santini. Siehe Andreas Pietro Ammendola u. a. (Hrsg.), *Sacrae Musices Cultor et Propagator. Zum 150. Todesjahr des Musiksammlers, Komponisten und Bearbeiters Fortunato Santini*, Münster 2013.
- 96 Georg Schünemann, *Carl Friedrich Zelter, der Begründer der Preußischen Musikpflege*, Berlin 1932.
- 97 Das *Magnificat* hat der Domkapellmeister Leibl 1834 in einem Konzert des Singvereins wieder aufgeführt. Oepen (wie Anm. 94), S. 72.
- 98 Georg Richard Kruse, *Zelter* (Musiker-Biographien, Bd. 34), Leipzig 1915, S. 50 f.
- 99 Oepen (wie Anm. 94), S. 84 f.
- 100 Illner (wie Anm. 60), S., 18 f. Am 16. Januar 1846 wurde sogar mit Hilfe der anderen Musikvereinigungen, die Weber leitete, Kleins Oratorium *Jephta* wieder aufgeführt. Siehe Franz Carl Eisen, *Geschichte des Kölner Männergesang-Vereins*, Teil III, Köln 1889, S. 480. Krahe (wie Anm. 24), S. 480.
- 101 Ebenda, S. 14. Auch Weber war dem preußischen Königshaus bekannt, u. a. durch das von ihm geleitete Festkonzert „aus Anlass der Anwesenheit des preußischen Königspaares Wilhelm I. und Königin Augusta“ am 15. September 1861. Am Vorabend hatte der Kölner Männergesang-Verein unter Franz Weber in Schloss Brühl vor den Fürstlichkeiten „zum Herzen gehende deutsche Lieder“ vorgetragen. Parent (wie Anm. 59), S. 77 f.; Weber (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 292.
- 102 Seine Werke wurden von Musikverlagen in Hamburg, Leipzig, Berlin, Elberfeld und Bonn gedruckt. Mendelssohn, der 1827 ebenfalls bei Thibaut in Heidelberg war, kannte natürlich Bernhard Klein. 1834 urteilte er in einem Brief aus Düsseldorf an Edward Taylor in London negativ über dessen neues Oratorium David von 1830. Felix Mendelssohn, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. Uta Wald, Kassel 2010, S. 341. Anlässlich der Kölner Aufführung 1837 unter der Leitung des Domkapellmeisters Carl Leibl wird *David* als das anerkannt beste Werk Kleins bezeichnet. Oepen (wie Anm. 94), S. 85.
- 103 Ludwig Rellstab, „Bernhard Klein“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 3. Bd., Juli bis December 1835, Artikelreihe S. 5 beginnend, S. 202 endend. Vgl. auch Ludwig Rellstab, „Bernhard Klein“, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, 4. Bd., Stuttgart 1837, S. 130–147.
- 104 „Der Gott und die Bajadere, von Goethe. [...] Sämtlich comp. für eine Singst. mit Pfte. Von Bernhard Klein. Heft 1–6 der nachgelassenen Balladen und Gesänge“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 5, 1. November 1836, S. 144; Luise Leven, *Mendelssohn als Lyriker unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Ludwig Berger, Bernhard Klein und Ad. Bernh. Marx*, Diss. Frankfurt, Krefeld 1926, S. 26–42.
- 105 Robert Schumann, „Sonaten“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 10, Nr. 35, 30. April 1839, S. 138: „(A. d. Nachlaß)“. Robert Schumann hatte bereits 1828 als Jurastudent in Leipzig im Hause von Dr. Carus durch dessen Frau Bekanntschaft mit einem Lied Kleins gemacht, sowie 1830 beim 2. Gesangs-
- fest des Märkischen Gesangvereins in Potsdam Motetten von Klein gehört. Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. I, hrsg. Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 178 u. 303.
- 106 Johann Baptist Rousseau, *Romanzen und Zeitbilder. Anhang: Todtenopfer für Beethoven, Ferd. Ries und Bernhard Klein*, Düsseldorf 1838, S. 250: „In deiner Lieder wunderbaren Gründen“.
- 107 Zywietz, Marx (wie Anm. 89), S. 49.
- 108 Die Niederrheinischen Musikfeste hatte er zwischen 1825 und 1837 acht Mal und damit häufiger als jeder andere mit dieser Aufgabe betraute Komponist und Dirigent in der ersten Hälfte des 19. Jh. geleitet.
- 109 Niemöller (wie Anm. 27), S. 8.
- 110 BGA 2129 = *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*. Gesamtausgabe Bd. 6, wie Anm. 1.
- 111 Ries am 10. September 1827 an F.G. Wegeler (wie Anm. 30), Br. 208, S. 332
- 112 Op. 156 erschien 1830 im Bureau de Musique, Leipzig. Cecil Hill, *Ferdinand Ries – A Thematic Catalogue*, The University of New England, 1977, S. 160f. Ferdinand Ries, *Die Räuberbraut*, Oper in 3 Akten, hrsg. Bert Hagels, Berlin 2011.
- 113 Hill (wie Anm. 31), Br. 318 ff.; Kritiken in *Allgemeine Musikalische Zeitung*, XXXIII, 1831, 207–11, *Berliner Zeitung*, 10. und 16. Februar 1831.
- 114 Ries am 23.2.1831 an seinen Bruder Peter Joseph Ries in London, Hill (wie Anm. 31), Br. 322, S. 507.
- 115 Hauchecorne (wie Anm. 37), S. 13. Programm des 2. Musikfestes in Aachen am 7. und 8. Juni 1829: „Am Mittwoch: Fackelzug mit Abend-Musik zu Ehren des vaterländischen Tondichters Ries.“
- 116 Abb. in: RIES JOURNAL Nr. 2 (2012), S. 30.
- 117 Emil Naumann, *Deutschlands musikalische Heroen in ihrer Rückwirkung auf die Nation*, Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. von Rudolf Virchow und Franz von Holtzendorf, 8. Serie, Heft 170, Berlin 1873, S. 47–80.
- 118 Parent (wie Anm. 59), S. 94f. – Weber (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 325.
- 119 Naumann (wie Anm. 117)
- 120 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt 2006, S. 433f.
- 121 Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 9. Aufl., hrsg. Alfred Einstein, Berlin 1919, S. 809f.
- 122 Niemöller (wie Anm. 27), S. 5.

Neue Ries-CDs

Im Januar 2013 brachte NAXOS sämtliche Klavierkonzerte von Ferdinand Ries in einer Box heraus (5 CDs): **Klavierkonzerte Nr. 1–8** (op. 42, 55, 115, 120, 123, 132, 151, 177); **Introduktion und Polonaise op. 174**; **Swedish National Airs with Variations op. 52**; **Introductions et Rondes brillantes op. 144 und WoO 54**; **Variationen über „Rule Britannia“ op. 116**; **Introduction et Variations brillantes op. 170**. Unter der Leitung von Uwe Grodd spielt Christopher Hinterhuber am Klavier mit den Sinfonieorchestern von Gävle, New Zealand, Bournemouth und Liverpool.

„Gesamteinspielung der insgesamt acht Klavierkonzerte und anderer Konzertstücke. Ries erweist sich dabei als ein Meister seines Faches, der nicht bloß auf den mittleren Beethoven schießt, sondern ein Verbindungsglied zur Entwicklung im weiteren 19. Jahrhundert bildet – merkwürdig also, dass sein Schaffen in der enzyklopädischen

Hyperion-Edition „The Romantic Piano Concerto“ bisher noch keine Berücksichtigung fand. Diese erstaunliche Lücke füllt der in Klagenfurt geborene Christopher Hinterhuber mit Engagement aus, denn sein versiertes Spiel bietet weit mehr als nur pianistische Routine. Er wird der beeindruckenden Dramaturgie und Geschmeidigkeit der Ries’schen Erfindung ebenso gerecht wie den mehr virtuoseren Passagen.“

Michael Kube, FonoForum 1/2011

„Das Konzert op. 123 ist ein majestätisches, wahrhaft großes Konzert im ausgereiften klassischen Stil. Es hält für den Pianisten viele Möglichkeiten zur Darstellung seiner Virtuosität bereit: rauschende Akkordfolgen, Oktavketten, große Intervallsprünge, blühendes Rankenwerk – Angebote, die Christopher Hinterhuber freudig annimmt und in ein pianistisches Feuerwerk verwandelt.“

FonoForum 2/2006



Bei CPO erschien ein Mitschnitt der neuzeitlichen Erstaufführung des 1829 von Ferdinand Ries für das Niederrheinische Musikfest in Aachen komponierten Oratoriums „**Der Sieg des Glaubens**“, op. 157. Unter der Gesamtleitung von Hermann Max spielte die Rheinische Kantorei – Das Kleine Konzert. Es sangen: Christiane Libor, Wiebke Lehmkuhl, Markus Schäfer, Markus Flaig.

„Eine große Reflexion über den Glauben ... Musikalisch ist diese Aufnahme komplett gelungen. Der Chor der Rheinischen Kantorei ist genau einstudiert, das Kleine Konzert spielt mit Verve und tadelloser Abstimmung zwischen Streichern und dem virtuoseren Blech.“

FonoForum 7/2013



Mitte des Jahres erschienen bei CPO die Bläsernotturmi Nr. 1 und 2 (WoO 50 und 60) von Ferdinand Ries zusammen mit einer Serenade von W. A. Mozart.

„Das seit 1996 bestehende Schweizer Bläserensemble ist ein an allen Pulten gleichermaßen glänzend besetztes Kollektiv, das die Feinheiten und charakteristischen Schönheiten von Ries’ Notturmi mit herrlich rundem, doch stets durchsichtigem Klang gebührend zur Geltung bringt. Nichts ist hier Routine, Ries überrascht immer wieder durch klangliche Raffinesse und Originalität der kompositorischen Arbeit.“

Heinz Braun, klassik-heute.de



Bei NAXOS erschienen die Klaviersonaten op. 147 und 160 sowie die Sonatina op. 6, gespielt von Susan Kagan und Vassily Primakov.

„Kagan spielt mit federnder Leichtigkeit, Charme und Ausdrucksstärke.“ Piano News über Vol. 5

„You can picture the teacher sat next to the childhood pupil as they enjoy playing the four short movements of the C major Sonatina pretending it is grown-up music. Taught the piano by Beethoven, it was only with Ferdinand Ries’s move to England in 1813 that, at the age of twenty-nine, he was to find fame and fortune as a keyboard virtuoso at a time when there was a dearth of home-grown pianists. The piano dominated his output with eight surviving concertos and a collection of Sonatas and Sonatinas, of which this is the sixth volume in a complete recorded cycle. It contains music for four hands at one piano and after that opening Sonatina, we come to more weighty sonatas including his final four hand work, the opus 160 in A major. Originally called the Grande Sonata, it is an imposing score that takes its inspiration as much from Schubert as from Beethoven. It allows both pianists to flex their fingers in an extended opening movement... Ries sends his audience home with a happy finale. The short Sonata in B flat is pleasing... The American Pianist, Susan Kagan, and her American-trained Russian colleague, Vassily Primakov, play the music with obvious delight and ample technique for the A major Sonata....“ David Denton (David’s Review Corner)



Ebenfalls bei NAXOS erschienen als Einzel-CD die Ries’schen Klavierkonzerte op. 42, op. 177 und Introduction et Rondeau brillant op. 144.

Unter der Leitung von Uwe Grodd spielt Christopher

Hinterhuber am Klavier und das New Zealand Symphony Orchestra.



Die 1828 von Ferdinand Ries geschaffene Oper „Die Räuberbraut“ op. 156, die Ende 2011 in einer konzertanten Aufführung mit dem WDR Sinfonieorchester Köln unter der Leitung

von Howard Griffiths im Funkhaus des WDR in Köln erklang, liegt nun in einem Mitschnitt auf einer Doppel-CD bei CPO vor. Es sangen Ruth Ziesak, Julia Borchert, Thomas Blondelle, Jochen Kupfer, Christian Immler, Konstantin Wolff, Yorck Felix Speer und der WDR Rundfunkchor Köln unter der Leitung von David Marlow. Sprecher war Ernst Konarek. Christoph Zimmermann schrieb zur konzertanten Aufführung in Köln in www.klassik-info.de am 2.12.2011:

Die stark applaudierte Aufführung durch das WDR Sinfonieorchester geriet packend. Howard Griffiths verstand es, die reiche Farbpalette der Ries-Musik lebendig und schlagkräftig zur Wirkung zu bringen. Vorzügliches leistete auch der WDR Chor. Das hochrangige Solistenensemble wurde angeführt von Ruth Ziesak (Laura), deren Sopran ungemein jugendlich geblieben ist, sich aber auch dramatisch zu steigern wusste.



In der kulturhistorischen Reihe „tacheles!“ brachte der ROOF-VERLAG ein neues Hörbuch mit dem Titel „Für solche Schweine spiele ich nicht!“ heraus, in dem der Kabarettist Konrad Beikircher den von Ferdinand Ries ver-

fassten Teil der *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* liest.

Bravourös interpretiert Ries’ amüsante Beethoven-Anekdoten sind auch nach 200 Jahren immer noch hörensenswert, manche sind tatsächlich Teil des deutschen Kulturgedächtnisses geworden. Und in der Interpretation von Konrad Beikircher beginnen diese niemals wirklich in Vergessenheit geratenen Texte geradewegs zu funkeln. Kundenrezension Volker M., 15. Mai 2013, amazon.de

Aktuelle Veranstaltungshinweise unter
www.ferdinand-ries.de

Autoren

Barbara Mühlens-Molderings M.A., Köln
Kunsthistorikerin und Vorsitzende der
Ferdinand Ries Gesellschaft e. V. Bonn

Klaus Wolfgang Niemöller, Köln
emeritierter Professor für Musikwissenschaft
an der Universität zu Köln und Präsident der
Gesellschaft für Musikforschung

Bildnachweis

Beethoven-Haus Bonn, S. 12
Abb. nach: Ralf Beines, Walter Geis, Ulrich Krings,
Das Reiterdenkmal für König Friedrich Wilhelm III. von
Preußen auf dem Heumarkt, Köln 2004, S. 15, 17, 18, 25
Galerie Neuse, Bremen, S. 10
Privatbesitz, S. 13
Rheinisches Bildarchiv Köln, Umschlag
und S. 6, 7, 8, 9, 12, 19, 22, 24
Abb. nach: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 5, 1928, S. 2

Impressum

Copyright 2014 C. A. Hainholz Verlag Göttingen,
Ferdinand Ries Gesellschaft und Autoren
V.i.S.d.P.: Ferdinand Ries Gesellschaft e .V.

Gestaltung: Jan van der Most, Düsseldorf

Druck: Zimmermann Druck und Medien, Köln

Printed in Germany

ISSN 2193-4428



Bisel Classics

Ein Auszug aus unserem Angebot von
Ferdinand Ries Stimmen und Partituren



Cello-Sonate op. 21 – Partitur
979-0-50179-179-8 / € 24.90



5. Klaviertrio – Partitur
979-0-50179-013-5 / € 26.90



**Rule Britannia, Grandes Variation,
Opus 116 – Orchesterpartitur**
979-0-50179-087-6 / € 29.90



**5. Klavierkonzert (Pastoral), Opus
120 – Orchesterpartitur**
979-0-50179-115-6 / € 29.90



Polonaise op. 41 für Piano zu 4 Händen
979-0-50179-092-0 / € 18.90

www.bisel-classics.com



1. Klaviersonate op. 1 No. 1
979-0-50179-177-4 / € 19.90



2. Klaviersonate op. 1 No. 2
979-0-50179-178-1 / € 19.90

Bisel Classics
Steinmürlistr. 36
CH 8953 Dietikon
shop@bisel-classics.com

Zu beziehen im gut sortierten Notenfachhandel oder bei:

www.bisel-classics.com

**Das RIES JOURNAL ist eine Publikation
der Ferdinand Ries Gesellschaft, Bonn**

Einzelpreis: 4,50 EUR, Doppelnummer 6,00 EUR

**Zu bestellen bei der Ferdinand Ries Gesellschaft
Weberstr. 61, 53113 Bonn, info@ferdinand-ries.de**

oder bei C. A. Hainholz, riesjournal@hainholz.de

**Titelabbildung:
Die Komponisten Beethoven,
Ries, Mendelssohn und Zelter auf
dem Musik-Relief des Denkmals
für Friedrich Wilhelm III. in Köln
(Detail)**