

Hans Eberhard Hoesch und die Kabelaer Kammermusik

Autor(en): **Wenzinger, August**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **16 (1992)**

Heft [2]: **Alte Musik II : Konzert und Rezeption**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869055>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik

Vortrag vom 11. November 1985 in Hagen
aus Anlass des 40jährigen Bestehens des *Hagener Kulturrings*

Es ist gewiss sinnvoll, aus Anlass des 40jährigen Bestehens des *Hagener Kulturrings* eines Mannes zu gedenken, der vor nunmehr fast 60 Jahren aus eigener Initiative, innerster intensiver Anteilnahme und hohem Einsatz dem Hagener Kulturleben einen markanten und vielbeachteten Impuls gegeben hat. Wenn Hoeschs Name auch mit dem etwas engen Begriff der *Kabeler Kammermusik* verbunden ist, so zielte er doch mit seiner Besinnung und Rückwendung zum originalen Klangideal der Barockzeit, die zugleich die Zeit der Hochblüte des Geigenbaus war, auf eine allgemeine Erneuerung des musikalischen Geschmackes und auf eine Verinnerlichung des musikalischen Erlebens. Oder wie er selbst in der Einführung zur ersten *Festlichen Musik* am 11. Januar 1930 ausdrückt: »Die Hörer werden in einer ganz bestimmten und bewährten Weise herangebildet, eigene Fähigkeiten des Hörens und Unterscheidens zu entwickeln, um damit teilzuhaben an der in der Welt einzig dastehenden deutschen Musik ... Bei wirklicher Bereitschaft zu vorstehender Musikübung wird zu erreichen sein, was heute noch in keiner Stadt erreicht worden ist: mit verhältnismässig geringen Mitteln eine Kunstübung, an der jeder teilhaben kann, aktiv oder passiv ... Es gilt, die Musik zu entdecken und uns zu eigen zu machen.«

Hoesch stand damit in der Reihe der tief- und weitblickenden Menschen der erregenden Zwanzigerjahre, die – nach den Katastrophen des Ersten Weltkrieges, der Inflation und der beginnenden Arbeitslosigkeit – eine Gesundung des sozialen Lebens nur in einer Rückbesinnung auf die einfachen menschlichen Werte im täglichen Leben und in der Musik auf die klaren Aussagen der Werke unserer barocken Meister in einer unverfälschten Darstellung sahen. Sehr schön spricht er diese Gedanken 1931 aus: »Angesichts der schweren Lebensbedingungen, die Deutschland bedrohen, kann der unermessliche Reichtum unseres geistigen Erbes uns reich in der Armut und frei in der Bedrückung erhalten ... Als nach dem Dreissigjährigen Krieg Deutschland ungleich ärmer, zerrissener und aller äusseren Sicherheit beraubt, einer ebenso unsicheren Zukunft entgegen sah, hat es sich *eins* erhalten: den Glauben an Gott und an das Leben. Aus dieser, trotz allem freudigen Gewissheit hat es sich seine Musik in den Himmel gebaut und hat darin eine Wirklichkeit geschaffen, die die Vorstellung von Menschenwert und Freiheit hoch hinaus getragen

hat über die Misslichkeiten einer aus Machtirrtum und Feindschaft erschütterten Gegenwart ... Sei das Feld, das wir bestellen, auch noch so klein, wir wissen im Grunde alle, dass keine Massnahme, keine Organisation, keine Wirtschaft, keine Politik und Listigkeit uns helfen kann, im Grossen wie im Kleinen, sondern nur eins: der Wandel der Gesinnung und das richtige Mass für Wert und Unwert aller Dinge. Darum: Jeder auf seine Weise« (12. August 1931).

In diesen Zwanzigerjahren wandte sich ja die Jugend, besonders die Jugendbewegung, energisch und enthusiastisch vom Profit- und Repräsentationsdenken der Vorkriegszeit ab und einem einfacheren, natürlicheren, wahrhaftigen Lebensstil zu. Auf musikalischem Gebiet galt die Ablehnung hauptsächlich dem spätromantischen, überladenen Orchesterstil sowie der Spaltung des Musiklebens in professionelles Virtuosenstum und passives Zuhören. Schon 1919 sagte Gustav Wyneken, der Leiter der *Freien Schulgemeinde Wickersdorf*: »Für uns ist Musik kein Genussmittel, sondern ein Gegenstand unseres Kultus: keine Dienerin, sondern eine Königin, deren Verwirklichung in unsere Hände gegeben ist.« Dementsprechend galt in der musikalischen Erneuerungsbewegung von Anfang an: »Selbstmusizieren ist besser als das beste Musikhören.« Aus dieser Einstellung entstanden die Singkreise und Singwochen, in denen hauptsächlich die alten, echten Volkslieder gesungen wurden, die aber bald den Zugang zu der polyphonen Liedkunst des 16. und 17. Jahrhunderts fanden. Zu ihnen gesellten sich die Spielgruppen, die nach passender Instrumentalmusik verlangten. Zu dieser Zeit gab es kaum praktische Ausgaben älterer Musik, denn das 19. Jahrhundert betrachtete die Musik früherer Zeiten lediglich als primitive Vorläufer der eigenen. So konnte etwa Moritz Hauptmann, ein Mitherausgeber der Bachausgabe (1860) über Chrysanders Händelausgabe sagen: »Statt der Gesamtausgabe braucht man nur einige Arien; das Ganze enthält entsetzlich viel Schlendrian und Unbedeutendes.« Musikwissenschaft und Musikverlage haben dann relativ rasch ein grosses Repertoire an Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts bereitgestellt. Viel langsamer und mühsamer hingegen war die Frage nach den zugehörigen stilgemässen Instrumenten zu lösen. Während in England Arnold Dolmetsch schon am Anfang des Jahrhunderts die Aufführung früher Musik auf stilgerechten Instrumenten gefordert hatte und Wanda Landowska in Paris und zeitweilig in Berlin als Cembalistin wirkte, erwachte ein breiteres Interesse in Deutschland erst in den zwanziger Jahren. 1919/20 baute Peter Harlan die ersten Blockflöten, 1921 liess Wilibald Gurlitt die sogenannte Praetorius-Orgel in Freiburg bauen. 1924 gründete Karl Vötterle den Bärenreiter Verlag in Augsburg und verlegte ihn 1927 nach Kassel. Seine Tätigkeit trug Entscheidendes zur musikalischen Erneuerungsbewegung bei.

In diese Jahre fällt der Anfang der Sammlertätigkeit von Hans E. Hoesch. Wie wir gesehen haben, war der tiefste Grund seiner musikalischen Bemü-

hungen nicht enger Historismus, sondern er sah in der richtig geübten musikalischen Betätigung einen bevorzugten Weg zu einem höheren Humanismus. Man könnte als Leitmotiv Goethes Wort aus *Wilhelm Meisters Wanderjahren* zitieren: »Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn in ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.«

Hoesch hatte wohl von seiner Mutter seine musische Anlage geerbt; sie war mit dem Malerkreis um Karl Ernst Osthoff, besonders mit Emil Nolde und Christian Rohlf bekannt und malte selber. Vom Vater, Dr. Emil Hoesch, dem Gründer der Papierfabrik Kabel, hatte er den unternehmerischen Weitblick und besonders die Menschenbeobachtung und Menschenkenntnis geerbt, die es ihm ermöglichte, immer die richtigen Leute für seine Pläne heranzuziehen. Die Schuljahre im Landerziehungsheim von Hermann Lietz in der Röhn gaben ihm wohl die Einsicht, dass in allem das Humane über das Schulwissen zu stellen sei. Besonders geprägt hatten den Einundzwanzigjährigen aber auch die zwei Jahre als Volontär auf der Farm von Fritz Hackländer in Deutsch-Südwestafrika, dem heutigen Namibia, und die Kriegsjahre, die er als Leibdragoner mit Prinz Philipp von Hessen im Asienkorps des General Falkenhayn in Palästina erlebte. Dort traf er auch mit dem bayerischen Justizminister Franz Gürtner zusammen, dessen Persönlichkeit auf ihn einen starken Eindruck machte. In späteren Jahren endete mancher Musikabend im Kreise der zahlreichen Familie und Freunde mit einer farbigen Erzählung eines Ereignisses aus jenen erlebnisreichen Jahren.

In die frühen zwanziger Jahre gehen auch einige Freundschaften mit künstlerischen Persönlichkeiten zurück: mit dem Geiger Karl Glaser, damals Konzertmeister in Hagen, später in Essen, der ihn während vieler Jahre im Geigen- und Bratschenspiel unterrichtete, mit dem Architekten Hans Keller und dem Maler Carl Bessenich. Mit dem Kauf eines Pleyel-Cembalos im Jahre 1926 trat die Pflege der Barockmusik in den Vordergrund. Es wurde von der Berliner Cembalistin Alice Ehlers in einem Hauskonzert am 30. Januar 1927 eingeweiht. Im gleichen Jahr spielte der Wiener Cellist Alexander Barjanski Konzerte von Händel und Tartini, begleitet vom »Hausquartett« auf Instrumenten der eigenen Sammlung: Karl Glaser auf einer Stradivari-Geige, Erich Niethammer auf einer Geige von Vincenzo Ruggieri, Hans Hoesch auf einer Montagnana-Bratsche, Bernhard Münch auf einem Cello von Francesco Ruggieri und der Solist auf einem Cello von Antonio und Hieronymo Amati.

Inzwischen war Hoesch durch das Studium der damals zugänglichen Literatur, durch die Unterhaltung mit Geigenbauern wie Otto Moeckel in Berlin, Eugen Sprenger in Frankfurt und Fridolin Hamma in Stuttgart, aber auch durch eine persönliche, man könnte sagen »instinktive« Klangersensibilität zur Überzeugung gelangt, dass der heutige Zustand der alten Streichinstrumente

nicht mehr dem Originalzustand, und damit auch nicht mehr dem Klangideal ihrer Entstehungszeit entspreche; mit seinen Worten: »Alle heute gebräuchlichen Instrumente haben zur Zeit ihrer Entstehung einer andern Tonvorstellung entsprochen und demzufolge anders geklungen ... Jedes musikalische Kunstwerk ist an die Besetzung gebunden, für die es geschrieben ist, und zwar bezüglich der Anzahl der Ausführenden wie der zugehörigen Instrumente. Davon abweichen heisst ein Tonwerk entstellen und bedeutet nichts anderes, als ein Bildwerk beliebig vergrössern und seine Farben ändern.« (11. Januar 1930). Seine Überzeugung, dass die Barockmusik um Bach und Händel einen absoluten Höhepunkt der europäischen Musik darstellte – eine Überzeugung, die durch Schriften des Kulturphilosophen Richard Benz, besonders durch sein Buch *Die Stunde der deutschen Musik* (1923–1927) erhärtet wurde – und die Tatsache, dass der Geigenbau um 1700, von Stainer bis Stradivarius, den gleichzeitigen Höhepunkt der Geigenbaukunst bedeutete, gaben ihm die Gewissheit, dass die musikalischen Werke dieser Zeit nur auf den zeitgenössischen Instrumenten in ihrer originalen Gestalt oder deren genauen Kopien richtig interpretiert werden können.

»Das Instrument als Ausdruck und Träger des musikalischen Bewusstseins einer Epoche«, diese Erkenntnis setzte sich in jenen Jahren erst ganz zögernd durch. Hoesch war einer der ersten, der daraus die praktische Folgerung zog und das Instrumentarium für ein Kammerorchester zusammentrug, das der Grösse der durchschnittlichen Hofkapellen zu Bachs Zeiten entsprach. Mit dem Wandel der gesellschaftlichen Strukturen um 1800 (Französische Revolution) veränderte sich auch der musikalische Stil, vom barocken zum klassischen und romantischen, und damit auch die Klangvorstellung. Während des ganzen 17. und des grössten Teils des 18. Jahrhunderts war der zarte, lyrische Klang der Violinen der Familie Amati und besonders der Instrumente von Jacob Stainer sehr geschätzt. In Bachs Ensemble am Köthener Hof befanden sich von Stainer je vier Geigen, eine Bratsche und ein Cello. Die Instrumente der jüngeren Cremoneser Schule, also jene Stradivaris und seiner Schule, mit ihrem stärkeren und helleren Klang entsprachen nicht dem damaligen Klangempfinden. Noch 1801 wurde für eine Stainer-Geige der zehnfache Preis einer Stradivari-Geige bezahlt.

Mit dem Stilwandel um 1800, dem veränderten Ausdrucksbedürfnis, den grösseren Konzertsälen und Orchestern verlangte man lautere Instrumente. Die Blasinstrumente wurden nach neuen akustischen Prinzipien neu konstruiert. Die alten Streichinstrumente hingegen wurden beibehalten, weil sie unübertroffene Meisterwerke waren und weil die Kunst des Geigenbaus zu dieser Zeit im Niedergehen war. Es wurde an ihnen eine Reihe baulicher Veränderungen vorgenommen, die ihren Klang zwar verstärkten, zugleich aber ihre Klangfarbe, ihren Charakter weitgehend veränderten. Sie betrafen die

Verlängerung, Rückwärtsneigung und Befestigung des Halses, die Verlängerung des Griffbrettes, die Verdickung des Stimmstockes, die Verdoppelung des Volumens des Bassbalkens, die Erhöhung und die Verdünnung des Steges, die Erhöhung des Stimmtones und die Verdickung der Saiten. Diese Massnahmen ergaben eine Erhöhung von Druck und Spannung auf den Korpus der Geige von mindestens 25 %. Mit anderen Worten: Die Barockgeige im Originalzustand war viel weniger gespannt und belastet; dadurch konnten Saiten und Korpus freier schwingen. Eine leichtere Bogenführung mit einem leichteren, elastischeren Bogen erzeugte einen lockeren, schwebenden, modulationsfähigen, »vokalen« Klang, der auf keiner der »modernen« Geigen zu erreichen ist.

Hoesch war damals der erste, der mit aller Klarheit die Diskrepanz zwischen der ursprünglichen Klangvorstellung und dem modernen Instrumentarium erkannte und die Konsequenzen zog.

Die Jahre 1927 bis 1929 galten hauptsächlich dem Studium und der Vorbereitung des erforderlichen Instrumentariums und dem Aufbau einer Musikbibliothek mit Originaldrucken aus dem 18. Jahrhundert. Dazu boten die beiden grossen Versteigerungen der Musikbibliotheken von Wilhelm Ferdinand Heyer in Köln (1927) und Werner Wolffheim in Berlin (1928) sowie zahlreiche Besuche in Antiquariaten willkommenen Anlass. Die Bereitstellung eines Streichorchesters erforderte grosse Vorarbeiten. Da Instrumente im Originalzustand kaum zu finden waren, mussten die modernisierten Barockinstrumente zurückgebaut sowie neue Instrumente in Originalmensuren angefertigt werden. Da die Geigenbauer darin noch keine Erfahrungen hatten, mussten sie in ständigem Kontakt auf die wesentlichen Erfordernisse aufmerksam gemacht werden. Bei den Neuanfertigungen zeigte sich bald, dass die modernen Lacke keineswegs den Eigenschaften und Qualitäten der alten entsprachen. Aus dieser Notlage erwuchs sehr bald für Hoesch ein Spezialgebiet des Forschens und Experimentierens, das ihn über Jahrzehnte hinaus fesseln sollte.

Im Jahre 1927 kam ich in persönlichen Kontakt mit Hans E. Hoesch anlässlich einer Aufführung von Bachs *Trauerode* unter Lamping in Bielefeld, in der ich als Gambist mitwirkte. Da ich damals in Köln bei Paul Grümmer Violoncello und nebenbei auch Viola da gamba studierte, bat mich Hoesch, wöchentlich einmal nach Kabel zu kommen, um seinem Stiefsohn, Hans Hermann Sturm, Cellounterricht zu erteilen und anschliessend mit Karl Glaser und Hans Neubaur, bald auch mit Käthe Hyprath, Kammermusik zu machen, in der Hoesch selbst oft als Geiger oder als Bratschist mitwirkte.

So konnte ich die Entstehung dieses ersten Kammerorchesters mit originalmensurierten Instrumenten in allen Einzelheiten verfolgen. Es waren jeweils sehr anregende Tage und Abende, die wir im kinderreichen Hause verbrachten. Zu weiterer Information lud uns Hoesch 1928 zu dem von Christian Döbe-

reiner geleiteten Bachfest nach Nürnberg ein; im folgenden Jahr zum selben Anlass nach Leipzig, 1933 nach England zum *Haslemere Festival of Early Music* der Familie Dolmetsch. Als 1929 Käthe Hyprath nach Leipzig zum Studium mit Günther Ramin ging, führte Glaser seinen Kollegen an der Folkwang-Schule in Essen, Waldemar Woehl, als Cembalisten und Blockflötisten ein. Woehl hatte soeben die erste Schule für das Blockflötenspiel vollendet, die im folgenden Jahr im Bärenreiter Verlag erschien.

Ende 1929 waren die Vorbereitungen soweit gediehen, dass am 11. und 12. Januar 1930 die erste *Festliche Musik der Kabelaer Kammermusik* im Saal des Gasthofes *Schöne Aussicht* in Boele stattfinden konnte. In den vorausgehenden fünf Tagen wurden von den aus allen Teilen Deutschlands eingeladenen Musikern die Programme von drei Konzerten und die zum Teil ungewohnte Spielweise auf den altmensurierten Instrumenten erarbeitet. Kennzeichnend für die Einstellung Hoeschs war, dass er die Belegschaft der Papierfabrik zu kostenloser Teilnahme an den Generalproben einlud.

Die Leitung des ersten und dritten Konzertes war Christian Döbereiner aus München übertragen, der seit der Gründung seiner *Vereinigung für alte Musik* (1905) auf eine fünfundzwanzigjährige Erfahrung mit Barockmusik zurückblicken konnte. Obwohl seine Interpretationen mit vielen Kompromissen behaftet waren, gab seine lebendige und launige Musizierweise doch viele Anregungen für Spieler und Zuhörer, die den Darbietungen mit Enthusiasmus folgten. Unter seiner Leitung wurden das zweite, dritte und sechste *Brandenburgische Konzert* sowie das C-Dur-Konzert für zwei Cembali von Bach und *Concerti grossi* von Corelli und Locatelli gespielt. Solistisch trat er im Gambenkoncert von Tartini sowie im Trio in E-Dur von Telemann zusammen mit seinen Kollegen Anton Huber (München), Violine, und Johannes Hobohm (Würzburg), Cembalo, auf.

Das zweite Konzert wurde von Waldemar Woehl geleitet, der sich in diesen Tagen als Cembalist, Organist und Blockflötist betätigte. Eine kleine Hausorgel aus Oberfranken, um 1700 gebaut, aus der Sammlung Hoesch, wurde in Sonaten von Corelli und Biber als Continuo-Instrument und in Händels Orgelkonzert in F-Dur (op. IV Nr. 4) solistisch verwendet. Ausserdem erklangen – damals eine Novität – Instrumentalsätze des 16. und 17. Jahrhunderts auf drei Blockflöten, ausgeführt durch Woehl und seine Essener Kollegen Karl Glaser und Annemarie Bujard.

Vieles in diesen ersten Konzerten war noch im Stadium des Experimentes, sowohl was die Instrumente als auch was die Aufführungspraxis betrifft. Wichtig und richtungsweisend an ihnen war, dass hier zum ersten Mal originalmensurierte Instrumente in tiefer Stimmung – das zweite Konzert wurde sogar in einer um einen Ganzton erniedrigten Stimmung gespielt, wie sie die Flöte hat, die Quantz für Friedrich den Grossen baute –, solistisch, in kleiner

Kammermusikbesetzung und als Kammerorchester von der Grösse des Bachschen Ensembles in Köthen in einem, dem intimen Klangvolumen der Instrumente entsprechenden Saal von 500 bis 600 Plätzen überzeugend vorgeführt wurden.

Den Eindruck, den diese Konzerte auf die Zuhörer machten, möge eine Stelle aus der Besprechung von Adolf Meuer in der *Westdeutschen Volkszeitung* vermitteln: »Zum ersten Mal hat es hier ein kleiner Kreis von Musikern und Musikfreunden unternommen, alte Musik in originalgetreuer Wiedergabe einem breiten Publikum darzubieten. Es war für die meisten ein völliges Neuland, das hier erschlossen wurde. Und jeder, der diese Konzerte gehört hat und die Entwicklung ernsthaft bedenkt, wird sagen müssen: das ist der Geist, auf dem sich der Weg aus der Wirrnis aufbauen muss. Das Grosse ist, dass diese Konzerte bewusst richtungsweisend sein wollen ... So konnten die Hagerner und auswärtigen Musikfreunde Zeuge eines musikalischen Ereignisses werden, wie es wohl einzigartig in Deutschland dasteht ... Hier ist ein Weg gewiesen. Es wird sich zu erweisen haben, wie man den Gewinn dieser Fest-Aufführungen fruchtbar machen wird.«

Schon für den 25. und 26. Oktober desselben Jahres (1930) wurde zur zweiten *Festlichen Musik* nach Kabel eingeladen. Das Streichorchester war auf 15 Spieler mit Originalinstrumenten angewachsen. Concerti grossi von Corelli, Geminiani, Locatelli und ein Cembalokonzert von Johann Christian Bach wurden aus den Originaldrucken der Bibliothek Hoeschs gespielt. Noch musste das dritte Konzert und die *Brandenburgischen Konzerte* 1 und 5 auf modernen Blasinstrumenten gespielt werden, da die Kopien nach den Originalen der Berliner Sammlung nicht fertig gestellt waren. Doch eine erfreuliche Überraschung brachte eine Sensation: Der Hagerner Oboist Karl Philipp brachte in die erste Probe, in ein Tuch gewickelt, eine einklappige Traversflöte und überreichte sie Herrn Hoesch als Geschenk, da er mit ihr nichts anfangen könne. Nachdem der Brandstempel am Instrument sie als ein Werk von Gabriel A. Kirst, dem Flötenmacher Friedrichs des Grossen nach dem Tode von Quantz, 1773, erwiesen hatte, wurde sie von Gustav Scheck, der inzwischen zur Kabeler Musikgemeinschaft gestossen war, ausprobiert und zur grossen Verwunderung und Freude zwei Tage später in einem Flötenkonzert von Johann Adolf Hasse geblasen.

In den Probetagen, die den Konzerten jeweils vorausgingen, hatte es sich erwiesen, dass nur ein ständiger Kontakt mit und ein intensives Training auf den alten Instrumenten die gewünschten überzeugenden Resultate zeitigen konnten. So hatte Hoesch im Vorbericht zur zweiten Folge der *Festlichen Musik* geschrieben: »Das erwünschte vorbildliche Musizieren drängt mehr und mehr dahin, ein eigenes für diese Zwecke eingearbeitetes Kammerorchester zu bilden. Es bleibt eine Frage an die Öffentlichkeit, ob sie den Anspruch erhebt, an der

Förderung und Verwirklichung dieser Arbeit materiell und ideell beteiligt zu sein.«

Die Frage an die Öffentlichkeit erfolgte bald in einem offenen Brief Hoeschs in der *Hagener Zeitung* an das Kulturpflegeamt der Stadt Hagen. Darin beklagt sich Hoesch bitter über die finanziellen Bedingungen der Stadtverwaltung für die Mitwirkung einiger Orchestermitglieder bei den Konzerten. Der ganze Gegensatz zwischen dem enthusiastischen Einsatz des idealistischen Mäzens und der bürokratischen Korrektheit einer städtischen Verwaltung kommt darin zum Ausdruck. Es sollten noch viele Jahre vergehen, bis eine Amtsstelle in der Lage sein wird, spontane Impulse abseits der Heerstrasse aktiv und grosszügig zu unterstützen! Die Arbeit des *Hagener Kulturrings* unter seinem jetzigen Leiter scheint mir Fortschritte zu zeitigen.

Für die dritte *Festliche Musik* am 25. und 26. April 1931 standen nun auch die Blasinstrumente in originalgetreuen Kopien bereit. Sie waren von den Firmen Wilhelm Heckel in Biebrich und den Gebrüdern Alexander in Mainz nach den Originalen der Instrumentensammlungen in Berlin und Wien sorgfältig angefertigt worden. Im ersten Konzert wurden unter der Leitung von Hans Herwig, dem Musikdirektor von Arnsberg, durch Mitglieder des städtischen Gesangvereins Hagen die Kantaten Nr. 140 *Wachet auf, ruft uns die Stimme* und Nr. 79 *Gott der Herr ist Sonn' und Schild* von Bach aufgeführt. Gesangssolisten waren Adelheid La Roche (Düsseldorf), Inga Torshoff (Essen) und Rudolf Haym (Elberfeld). Das zweite Konzert unter der Leitung von Waldemar Woehl brachte unter anderem das 4. *Brandenburgische Konzert* mit den beiden Blockflöten, das dritte Konzert unter Christian Döbereiner die h-moll-Suite, das Konzert für drei Cembali in C-Dur und als Höhepunkt das Konzert in h-moll für vier Violinen von Vivaldi und anschliessend Bachs Transkription für vier Cembali. Vier Cembali zusammenzubringen bedeutete damals eine Sensation und erforderte die Lösung grosser Transportprobleme.

Über die Resonanz, die die Konzerte bei den Zuhörern und in der Presse fanden, mögen Ausschnitte aus Zeitungsbesprechungen einen Eindruck vermitteln. Die *Hagener Zeitung* schrieb: »Im ursprünglich musikarmen Industriegebiet sind die Kabelaer Veranstaltungen schon heute ein neues Zentrum geworden; ihre historische Treue ist keine musikphilosophische Liebhaberei, sondern die Wiederherstellung der Lebensbedingungen einer Musik, der die neuere Zeit an zugleich Wertvollem und Einfach-Verständlichem nur ganz wenig zur Seite zu stellen hat ... Erstaunlich ist ..., wie sehr diese, in der Konzertliteratur nur noch mit knappen Resten vertretene Musik, auch heute noch lebt, wenn man sie recht macht. Man merkte den Besuchern dieser Konzerte an, dass sie von hier mehr Musik mit nach Hause nahmen, als sonst ein ganzer Konzertsommer gegeben haben mochte oder sogar ein sogenanntes Musikfest; diese Veranstaltungen trugen mit Recht den Titel: Festliche Musik.«

In dieses Jahr fielen noch zwei wichtige Ereignisse, die die Musikübung im Hause Hoesch und im Konzert nachhaltig beeinflussten: die Ehe von Hoesch mit Inga Torshoff, der Sängerin der dritten *Festlichen Musik*, und die Erwerbung des Areals einer ehemaligen Seifenfabrik in Kabel, deren Werkhalle in einen Konzertsaal umgebaut wurde. Der Saal war zwar klein; es bestand aber der Plan, ihn zu vergrössern; er hatte eine gute Akustik.

Das folgende Jahr brachte eine Pause in den öffentlichen Veranstaltungen, dafür vermehrte Vorbereitungsarbeiten: Der Konzertsaal musste hergerichtet und die geplante Instrumentenwerkstatt im Anschluss an das Wohnhaus eingerichtet werden. Zudem verlangte die bevorstehende Geburt des Sohnes Jan mehr Ruhe im Haus. Immerhin konzertierte am 10. Februar das Trio Harlan – Lucas – Duis im Hause und Frau Inga formierte einen Kinderchor aus Kindern der eigenen und einiger befreundeter Familien.

Das Jahr 1933 brachte dafür eine intensive Tätigkeit nach Kabel. Der neu erworbene Hammerflügel von Anton Walter, Wien um 1780, wurde im neuen Konzertsaal am 11. und 12. Februar in zwei Kammermusikprogrammen durch den Pianisten Paul Baumgartner (Köln) sowie Glaser, Scheck und Wenzinger mit Werken von Bach, Telemann, Haydn und Mozart eingeweiht. Am 29. und 30. April folgten nochmals zwei Kammermusikprogramme mit Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen auch Frau Inga Hoesch und ihr Kinderchor mitwirkten.

Inzwischen war die Werkstatt eingerichtet und hatte ihre Tätigkeit aufgenommen. Zunächst sollten äusserst sorgfältige Kopien alter Tasteninstrumente angefertigt werden: ein kleines Cembalo nach einem Instrument von Ruckers aus dem Jahre 1627, ein grosses Cembalo nach den Plänen von Johann Georg Steingräber in Berlin, ein kleines Tafelklavier der Haydn-Zeit und der Hammerflügel von Anton Walter. Mit der Verpflichtung von Friedrich Ernst als Cembalobauer und Hugo Kraut als Klavierbauer waren zwei Meister tätig, die das Beste und Schönste im Instrumentenbau zu leisten vermochten. Zu ihnen gesellte sich bald Helge Torshoff, der Bruder von Frau Hoesch. Mit diesen Nachbauten wollte Hoesch den Liebhabern etwas Bleibendes, über den flüchtigen Eindruck der Konzerte hinaus, geben, wie er im Aufruf zur Werkstatt-Eröffnung schreibt: »Alle, denen Musik am Herzen liegt, wem die Natur die einzige Gabe schenkte, sich in der Melodie über den Alltag zu erheben, Glück empfangend, Freude spendend, lasst diese schönen Dinge wieder bei euch sein, dass sie zu Liebe, Freundschaft und Besinnen in euer Herz geschlossen seien.«

Im Herbst dieses Jahres zog Wenzinger von Bremen nach Kabel und wohnte im Gartenhaus der Liegenschaft. Es sollten während der Wintermonate wöchentlich Kammermusikabende im nahen Konzertsaal dargeboten werden, um jedermann zu dem bescheidenen Preis von einer Mark eine Stunde der ruhigen Besinnung und Erholung zu gewähren. Damit sollte das grosse Reper-

toire der Hausmusik des Barock wieder lebendig und die Instrumente der Werkstatt vorgeführt werden. Sodann fand am 18. und 19. November wieder eine *Festliche Musik* statt, in der neben Instrumentalkonzerten von Quantz (Flöte), Haydn (Violine), Porpora (Violoncello), Johann Christian Bach (Fagott) sowie einer Kantate von Porpora, gesungen von Frau Hoesch, auch zwei Sinfonien von Haydn und Mozart aufgeführt wurden.

Über den Eindruck dieser ersten Aufführung von Werken der Wiener Klassik auf originalen Instrumenten schrieb Richard Baum in der *Zeitschrift für Hausmusik*: »Worte reichen nicht aus, um das durch solche Besetzung, diese Instrumente und diese Spielart erzeugte Klangbild zu beschreiben: es ist, als ob die Musik eines Haydn, eines Mozart erst so zu leuchten anfinde in ihrer unbegreiflichen Reinheit und Feinheit. Man meint, erst jetzt eigentlich diese Musik gehört zu haben. Manch alterfahrener Fachmann mag solche Behauptung belächeln; da bleibt nur zu sagen: Hingehen, hören!«

Das Jahr 1934 war überschattet durch den tragischen Tod von Frau Inga Hoesch. Dieser harte Schicksalsschlag sowie die politischen Verhältnisse bewogen Hoesch, sich von den öffentlichen Musikveranstaltungen zurückzuziehen. Die Werkstatt arbeitete indessen weiter.

Der Stamm der Kabeler Musiker blieb beisammen und entfaltete als *Kammermusikreis Gustav Scheck | August Wenzinger* eine rege Konzerttätigkeit in ganz Deutschland, aber auch in der Schweiz und in Italien. Durch die Tätigkeit eines seiner Mitglieder, Wilhelm Hinnenthals, in der Musikbibliothek des Fürsten von Bentheim-Tecklenburg im Schloss Rheda wurden dort 1935, 1936 und 1938 *Kleine höfische Musikfeste* in der Art der Kabeler Kammermusik durchgeführt. Ebenso nahmen die *Kleinen Musikfeste* in Lüdenscheid 1938 ihren Anfang unter Mitwirkung der Kabeler Kammermusiker.

Wie weit die Initiative und der Impuls von Hoeschs Ideen ging, zeigt auch die Tatsache, dass im Oktober 1933 die *Kasseler Musiktage* unter starker Beteiligung der Kabeler Musiker ihren Anfang nahmen und dass am 1. Dezember desselben Jahres in Basel die *Schola Cantorum Basiliensis* gegründet wurde, deren Konzerte unter Leitung von August Wenzinger weitgehend auf den Erfahrungen von Kabel beruhten.

Hoesch selbst war einer Ausweitung der Konzerttätigkeit im In- und Ausland eher abgeneigt. So schreibt er in der Einladung zu den Konzerten in Februar 1933: »Der Eindruck unserer früheren Konzerte hat vielerlei Wünsche und Möglichkeiten an uns herangetragen, eine grössere Öffentlichkeit mit unserer Musikübung bekannt zu machen. Wir haben uns entschieden – im Sinne des Prospektes der Werkstatt –, wahrhaftig und schlicht unsere Sache zu betreiben, abseits von üblicher Werbung zu wirken, wo wir begonnen haben.« Immerhin hat er für eine Aufführung der *Matthäus-Passion* in kleiner Besetzung und mit alten Instrumenten am 3. Mai 1930 in Arnsberg unter Hans

Herwig die Instrumente zur Verfügung gestellt. Ebenso wurden am Hagener Bachfest 1950 mehrere Konzerte auf Instrumenten seiner Sammlung und aus seiner Werkstatt gespielt, und es wirkten mehrere Musiker aus der alten Kabeler Schar mit, wie Karl Glaser, Ulrich Grehling, Johann Baptist Schlee, Paul Erdmann, Fritz Neumeyer und August Wenzinger sowie Manna Hoesch.

Aus dem Abstand der Jahrzehnte klingt noch immer ein Wort Hoeschs nach: »Um ein gutes Instrument zu bauen und um gute Musik zu machen, braucht es drei Dinge: eine Hand, ein Ohr und ein Herz.«

Lassen Sie mich mit einem Gedanken des Malers Bessenich schliessen, den er Hans Hoesch 1966 zum 75. Geburtstag schrieb: »Ist die grosse Verbreitung, die der Impuls von Kabel gefunden hat, das Eigentliche, was sich vollzog, oder ist diese Verbreitung, die die Quelle schon gar nicht mehr nennt, das Äusserliche, hinter dem ein anderes Verborgenes zu finden ist? ... Noch heute erlebe ich täglich den Segen der Ernte, deren Saat in Kabel gelegt wurde. Musik durchdringt das ganze Leben. Hoesch's Instrumentalwerkstatt ist eine Seelenwerkstatt geworden. Für sie behalten Hoesch's eigene Worte Gültigkeit: Lasst uns froh sein, dass kein tauglicher Mensch mit einiger Kenntnis und einem guten Instrument auf Erden je einsam und verlassen ist.«

Die Tätigkeit Hans Eberhard Hoeschs war geprägt durch die seltene Verbindung von materiellem, geistigem und tätigem Einsatz; sie zeigte die wichtige Rolle der persönlichen Fantasie und Initiative im Kulturleben eines Gemeinwesens; und sie war geadelt durch die zutiefst humane Quelle, aus der sie spross.

Über die Jahre hat sich die... (Faint, illegible text)

In den letzten Jahren... (Faint, illegible text)

Die... (Faint, illegible text)

In den Jahren... (Faint, illegible text)

Auf... (Faint, illegible text)