



Tickets 20 €
(10 € erm.)

GRENZGÄNGER

Arthur Honegger

Concerto da camera
(1948)

Claude Debussy

Six Épigraphes
Antiques
(1914)

Francis Poulenc

Konzert g-moll
(1939)

Johannes Michel
(Orgel)

KONZERT

Sonntag, 18. Mai 2025

18 Uhr

Christuskirche

Werderplatz

68161 Mannheim



STREICHENSEMBLE

QUINT:essenz



Umfassende Beratung und Vertretung

Kompetent ↗ Individuell ↗ Professionell ↗

UNSERE KERNKOMPETENZEN

Arbeitsrecht

Bau- und Architektenrecht

Erbrecht

Gesellschaftsrecht

Immobilienrecht

Vermögen und Nachfolge

Verwaltungsrecht

Wirtschaftsrecht

So erreichen Sie uns ↗

Augustaanlage 13, 68165 Mannheim

0621 / 321 680

info@kanzlei-dr-guth.de / www.kanzlei-dr-guth.de

Programmfolge

Arthur Honegger (1892–1955)

Concerto da camera
(à Madame Elisabeth Coolidge)
für Flöte, Englischhorn
und Streichorchester (1948)

I *Allegretto amabile*
II *Andante*
II *Vivace*

Claude Debussy (1862–1918)

Six Épigraphes antiques (1914)
arrangiert für Streichorchester von M. Teichert (2024)

I	<i>Pour Invoquer Pan, Dieu du Vent d'Été</i>	<i>Modéré — dans le style d'une pastorale</i>
II	<i>Pour un Tombeau sans Nom</i>	<i>Triste et Lent</i>
III	<i>Pour que la Nuit soit propice</i>	<i>Lent et expressif</i>
IV	<i>Pour la Danseuse aux Crotales</i>	<i>Andantino — souple et sans rigueur</i>
V	<i>Pour l'Égyptienne</i>	<i>Très modéré</i>
VI	<i>Pour Remercier la Pluie au Matin</i>	<i>Modérément animé</i>

Francis Poulenc (1899–1963)

Konzert g-moll für Orgel, Pauke und Streichorchester (1939)



Dank an

ChristusFriedenGemeinde
und Kantorat an der
Christuskirche Mannheim



sowie an unsere Sponsoren

Anwaltskanzlei Dr. Guth

Dr. Manfred Fuchs

Volksbank Rhein-Neckar

DR. GUTH
RECHTSANWÄLTE



VR Bank
Rhein-Neckar eG

Arthur Honegger

Concerto da camera (1948)



Arthur Honegger, 1950

(Foto: Touring Club Italiano | CC BY-SA 4.0)

Ach, wie bescheiden das Honorar von Komponisten gegenüber dem der Pariser Maler ausfalle, so Arthur Honeggers häufige Wehklage, und dann noch das falsche Lob von Publikum und Kritik für viele seiner Werke, vor allem für „Pacific 231“, das ist der Tenor vieler seiner Schriften. Was er jedoch über die überaus günstige Aufnahme seines „Concerto da camera“ dachte, dazu ist nichts überliefert.

Im März des Jahres 1892 wird Honegger als Sohn eines Kaffeeimporteurs in Le Havre geboren und die Jugend im normannischen Überseehafen habe ihn geprägt, so schrieb er. Meer und Schiffe bleiben für ihn die vertraute Kulisse, bis er 1909 zum Studium ans Zürcher

Konservatorium geht, um dann ab 1911 in Paris Komposition bei **Charles-Marie Widor** zu studieren. Dort macht er u.a. Bekanntschaft mit **Darius Milhaud**, die ein ganzes Leben als Freundschaft halten wird.

Beide finden sich dann auch in der „Groupe des Six“ zusammen mit **Georges Auric**, **Louis Durey**, **Germaine Tailleferre** und **Francis Poulenc** wieder. Die Gruppe umfasste zunächst vier Mitglieder mit **Erik Satie** als Zentrum. So stellte der Kritiker **Henri Collet** die Formation in einem Zeitungsartikel als „les nouveaux jeunes“ in bewusster Parallele zum russischen Vorbild, dem „Mächtigen Häuflein“ um **Modest Mussorgskij** und **Nikolai Rimskij-Korsakow** vor.

Ab 1918 wird **Jean Cocteau** Wortführer der Gruppe. Ästhetisches Konzept ist die Ablehnung der Romantik, besonders des Wagnerismus und die Hinwendung zu Formen der Unterhaltungsmusik, besonders zum Jazz. Nicht **Arnold Schönberg**, sondern **Igor Strawinski** ist ihr Prophet.

Seinen Durchbruch erlangt Honegger mit „Pacific 231“, das eine orchestrale Klangfassung der Maschinenbewegung verkörpern soll, aber nicht den gleichnamigen Zug programmmusikalisch in Tönen fotografieren sollte, wie es das Mehrheitspublikum fälschlich auffasste. „König David“, ein szenisches Oratorium, das er auf Rat Strawinskis in der Erstfassung mit den eigenwilligen Besetzungsvorgaben einer Schweizer Gemeinde schrieb, wurde bis zum heutigen Tag sein größter Erfolg. Das gilt nicht im gleichen Maß für seine Opern, seine Filmmusiken waren jedoch zumindest pekuniär rentabel.

Neben der Freundschaft mit Milhaud war diejenige mit **Paul Hindemith** für Honegger prägend: Seitdem sich beide 1922 bei den internationalen Kammermusikaufführungen in Salzburg erstmals getroffen hatten, schreibt Honegger mehrfach Widmungen von Streichquartetten an den deutschen Kollegen. Es ist viel spontane Sympathie, die diese Komponistenfreundschaft prägt, es sind aber auch ästhetische Gemeinsamkeiten, die beide verbinden. So gelten ihnen Bartok und Strawinski als gemeinsam anerkannte Heroen. Mit Schönberg tut man sich schwer, vor allem mit dessen Anspruch, als Einziger richtig und wahr zu komponieren: „Ich komponiere so, dass — meiner Ansicht nach — jeder, der anders komponiert, Unrecht tut.“ Dem konnte man nicht folgen. Aber die „Objektivité musicale“, der von **Ernest Ansermet** in den späten Zwanzigern geprägte Terminus, findet bei Honegger volle Zustimmung, man könnte es als die französische Korrespondenz zur „neuen Sachlichkeit“ bezeichnen, die für Hindemith in ähnlicher Weise zum ästhetischen Paradigma wurde (Giselher Schubert). Es ist nicht mehr die Revolution kompositorischer Verfahren, wie sie die zweite Wiener Schule und in ihrem Gefolge in Darmstadt **Pierre Boulez** und **Karlheinz Stockhausen** nach dem zweiten Weltkrieg zur einzig gültigen Maxime erklärten. Demgegenüber bekennt Honegger: „... ich begreife, dass Musik nach Regeln fabriziert wird, die im Voraus aufgestellt sind. Ich bin weder Polytonalist, noch Atonalist, noch Zwölftonmusiker.“ — „Ihn interessiert es, ein Publikum zu affizieren, dass sich mit dieser Musik dann auch zu identifizieren vermag“ (Giselher Schubert).

Im Sommer des Jahres 1947 beauftragt die Mäzenin **Elizabeth Sprague Coolidge** Honegger damit, eine Solo-Sonate oder ein kammermusikalisches Werk mit einem solistisch agierenden Englisch Horn zu schreiben. Die Uraufführung sollte dann der mit ihr befreundete Solo-Oboist des Boston Symphony Orchestra, **Louis Speyer**, spielen.

Wegen einer schweren Grippe, die dann auch noch eine Thrombose in den Herzkranzgefäßen nach sich zog, musste Honegger seine Konzertreise in den USA und ebenso die Arbeit am Kompositionsauftrag für seine Mäzenin abbrechen, ein gutes Jahr später begann er dann. Aber aus Kammermusik wurde Konzert und aus dem solistischen Englischhorn ein Duo, also ein Doppelkonzert. Er nannte es aber ein „concerto da camera“, vielleicht um den Anschluss an die vorromantische und klassische barocke Tradition zu betonen, vielleicht aber auch, um damit die kontrapunktische Arbeit schon im Titel zu akzentuieren.

Honegger selbst beschreibt die drei Sätze folgendermaßen:

Im ersten Satz entwickeln sich schlichte Themen der Solisten mit einem fast volkstümlichen Charakter auf einem harmonischen Gerüst der Streicher.

Im zweiten Satz, einem Andante, führt eine melodische Phrase von getragen feierlichem Gestus hin zu scharfer Brillanz, während im dritten heiter bewegte Gelassenheit im Sinne eines Scherzos waltet. Es sei dem Ohr des Zuhörers immer wohlgefällig, und das, obwohl es häufig die Grenzen der Tonalität überschreite, so *Geoff Kuenning*.



Ölgemälde von Jacques-Émile Blanche: „Le Groupe des Six“ (1921). Im Zentrum die Pianistin Marcelle Meyer. Links (v. u.): Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jean Wiener. Rechts sitzt Georges Auric, dahinter Francis Poulenc sowie Jean Cocteau (Louis Durey fehlt.)
(Foto: Wikimedia Commons | gemeinfrei)

Claude Debussy

Six Epigraphes antiques (1914)

Debussy erhält vom befreundeten Literaten **Pierre Loys** eine Sammlung von Gedichten in französischer Sprache, von denen jener behauptet, er habe von **Georg Heym** (*sic!*) neuentdeckte Lieder der Bilitis, einer Figur aus dem Umkreis der altgriechischen Dichterin Sappho, kürzlich neuentdeckt und übersetzt. Wie bei *Ossians Liedern*, die der Schotte **James Macpherson** in der Mitte des 18. Jahrhunderts eigentlich für einen Verleger sammeln sollte, aber als er keine Lieder fand, die Texte selbst schrieb, führte auch für Loys die Entlarvung des Betrugers nicht zu einer Zurückweisung der Werke als bloße Fälschung: Man feierte die „Fälschungen“ als Originaldichtung im antiken Geist.



Claude Debussy, 1908
(Foto: Wikimedia Commons | gemeinfrei)

Am Anfang stehen drei Liedbearbeitungen, die „Trois Chanson de Bilitis“, die Debussy nach Texten aus diesem Zyklus für Sopran und Klavier komponierte. 1901 schrieb er dann im Auftrag des Dichters eine Zwischenmusik zu den „tableau vivants“, halb-szenisch mit Musik „unterlegte“ Episoden, so nannte Loys sein Aufführungskonzept für Gedichte aus dem Bilitiszyklus. Debussy schrieb seine Musik für zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta, zu denen 12 Gedichte aus dem ersten Zyklus der Bilitisgedichte von den Darstellerinnen rezitiert wurden. Daraus arbeitete er 1914 sieben Abschnitte zu fünf Stücken für zwei Klaviere um und fügte eine sechstes hinzu. Nachdem er den Zyklus auch für Klavier solo eingerichtet hatte, arrangierte **Ernest Ansermet** das Ganze für eine große Orchesterbesetzung um. Diese Fassungen für Klavier und jene von Ansermet für großes Orchester liegen der Streicherbearbeitung zugrunde.

Dem ersten Teil des Zyklus setzt Debussy als Leitspruch *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* aus dem „Chant Pastoral“ Loys' voran, eine Art Musenanruf an Pan, den Gott des Sommerwindes. Mit flötenartigen Arabesken, die mal ruhiger, mal in beschleunigter Bewegung gleiten, bis sie über einem Akkordpendel ein letztes mal anheben, um in einem weichen Akkordklang zu ruhen.

Dann ist es das „Namenlose Grab“ (*Le tombeau sans nom*), das zum Gegenstand der musikalischen Betrachtung wird. Eine melancholische Melodie zieht sich im 5/4-Takt als Ostinato durch den Anfangsteil der zweiten Episode, bis mystische Akkorde mit Melodiefloskeln ein neues Stimmungsbild erzeugen. Erneut erscheint dann die melancholische Linie, die nach zwei Takten in der tiefen Lage, als Kernmotiv in hoher Lage improvisatorisch fortgesponnen wird, um sich dann auf einer Klangfläche im halben Tempo auszuschwingen.

„Auf dass uns die Nacht günstig sei“ (*Pour que la nuit soit propice*) ist die dritte Episode überschrieben. Wie das Funkeln von Sternen flackern Akkordrepetitionen über einer zweitaktigen melodischen Phrase. Dann, nach einer ganztaktigen Generalpause, tritt in Tenorlage eine sich ständig wiederholende Floskel hinzu und auch die anderen Stimmen repetieren immer wieder gleiches Material, aber in unterschiedlicher rhythmischer Dichte, wie Blätter, Zweige und Äste vom Winde bewegt. Der Mittelteil des dritten Stücks lässt das Material mehrmals regelrecht „aufbrausen“, bis am Ende die Solovioline in sehr hoher Lage mit einem Tremolo dynamisch Anlauf nimmt, um es in rasenden modalen Skalen in die Höhe und wieder zurückzuwerfen und auf dem Kulminationspunkt mit dem Orchester abzuschließen.

„Für die Tänzerin mit Krotalen“ (*Pour la danseuse aux crotales*) liefert das anzüglichste Sujet in diesem Zyklus. Der Text Loys' spricht von einem erotischen Nackttanz, bei dem die Tänzerin mit lüsternen Verbiegungen ihres Körpers die Zuschauer animieren möchte. Dann, plötzlich, klappert sie mit ihren Krotalen (Holzklappern), man glaubt es in Debussys Musik abgebildet zu hören. Immer wieder setzt Debussy die anfängliche Bewegung musikalisch ein, wovon auch der Text Loys' bezüglich des Tanzes spricht.

Ausschnitt der Bemalung einer antiken griechischen Opferschale, die u.a. eine Tänzerin mit Krotalen zeigt, ca. 5. Jh v. Chr.
(Foto: Wikimedia Commons | gemeinfrei)



Eine Stelle (Takt 31–32) hat ob ihrer harmonischen Textur besonderes Interesse der Musikwissenschaft auf sich gezogen: **H. H. Stuckenschmidt** hat die gleiche Akkordprogression im letzten der *Vier Lieder Op. 2* von **Alban Berg** entdeckt, die gleiche Akkordfolge, die **Arnold Schönberg** auch in seiner Harmonielehre auf S. 504 als „außerordentlich“ bezeichnet. Berg nennt er als Urheber, Debussy nicht.

„Orientalisch“ könnte man den Klangeindruck nennen, den die fünfte Episode „Für die Ägypterin“ (*Pour l'Égyptienne*) vermittelt. Eine fast schwül zu nennende Atmosphäre wird hier ausgebreitet. Nicht umsonst wurden Teile daraus in einer entsprechenden Szene eines James Bond Filmes zitiert ... oder geklaut?

„Um für den Morgentau zu danken“ (*Pour remercier la pluie au matin*) ist die sechste Episode betitelt. Auch in Louys' Zyklus ist dies eine Art Epilog zum Vorherigen: Der Abschied der Hetären von ihren Geliebten in der Morgendämmerung. Feine chromatische Tonperlen, wie ein zarter Regen am Morgen. Dialogartig tritt melodisches Material hinzu, dann im unisono, als begegneten sich die Liebenden nochmals, bis im Ausklingen des Regenmotives der erneute Anruf Pans den ganzen Zyklus beschließt.

Francis Poulenc

Orgelkonzert in g-moll (1939)

„Was eine Singer-Nähmaschine mit Poulencs Orgelkonzert zu tun hat“ betitelte der Autor **Tobias Götting** seinen Aufsatz für das Septemberheft der Zeitschrift *Ars Organi* im letzten Jahr.

Die Lösung ist einfach: Ohne den großen wirtschaftlichen Erfolg von **Isaac Merrit Singer** durch den Bau und Vertrieb von Nähmaschinen, hätte **Winaretta Singer** (1865–1943), eines seiner 24 Kinder, nie das märchenhafte Erbe antreten können, das es ihr ermöglichte, einen Kompositionsauftrag an Francis Poulenc zu richten: „Schreiben Sie ein Orgelkonzert für mich und meine Cavaillé-Coll-Orgel!“ Ja, die **Princesse de Polignac**, wie sie sich nach ihrer Heirat mit Prinz Edmond de Polignac nennen durfte, hatte nicht nur Geld für einen Konzertauftrag und ein Nobelinstrument – die Nähmaschinen machten's möglich –, sondern besaß auch einen eigenen Konzertsaal, in welchem ihre Orgel residierte. „Tante Winnie“, wie man sie liebevoll in ihrem Freundeskreis nannte, führte in ihrem Haus einen Salon, in dem sich zwischen 1888 und 1939 die Pariser Hautevolee ein Stelldichein gab.

Vor allem Musiker und Komponisten aus der ersten Reihe waren hier oft zu finden: **Ravel** und **de Falla**, **Strawinski** und **Rubinstein**, **Horowitz** und **Lipatti**. Sie selbst hatte bei **Eugene Gigout** und **Alexandre Guilmant** studiert und brillierte auf dem Klavier wie auf der Orgel.



Die Princesse Edmond de Polignac an ihrer Hausorgel.
(Foto aus: Kahan, Singer-Polignac)

wieder um Nachsicht bitten, da der geplante erste Aufführungstermin schon nicht mehr zu halten war. „Niemals seit ich Musik schreibe“, klagt Poulenc seiner verehrten Prinzessin, „habe ich so große Schwierigkeiten gehabt“ ein Konzert zu schreiben.

Warum macht ihm ausgerechnet das Orgelkonzert solche Probleme? War es der kompositorische Umgang mit dem Instrument „Orgel“? Dafür hatte er profunde Kenner als Berater zur Seite, das klingt nicht nach einem überzeugenden Motiv. Vielleicht war es die romantische Tradition der Gattung „Orgelkonzert“ in Frankreich, die ihm Schwierigkeiten bereitete? Diese war gerade mit **Camille Saint Saens'** Konzert für Orgel und Orchester und der Orgelsinfonie von Alexandre Guilmant, der bekanntlich der Lehrer der Prinzessin war, um herausragende Werke erweitert worden. Aber eben um „romantische“! Für einen aus der Groupe de Six, einen glühenden Strawinski-Verehrer, wie es Poulenc war, war das kein kleines Problem: Die verhasste Romantik! Wie er es löste? Mit viel Witz: romantisches Pathos hat seinen Platz, ja, schon zu Beginn, wird aber immer wieder gebrochen.

Ein Konzert für zwei Klaviere und Orchester hatte Poulenc schon in ihrem Auftrag geschrieben, nun, im Jahr 1934, erhält er von „Winnie“ den Auftrag, ein Konzert für sie und ihre Orgel zu schreiben. Nadja, die große Kompositionslehrerin **Nadja Boulanger**, solle ihm bei der Abstimmung auf das Instrument helfen, außerdem steht **Maurice Duruflé** als renommierter Konzertorganist bei den Registrierungsanweisungen unterstützend zur Seite. Aber es dauerte und dauerte, viel länger als der Singer-Prinzessin lieb war. Poulenc musste immer

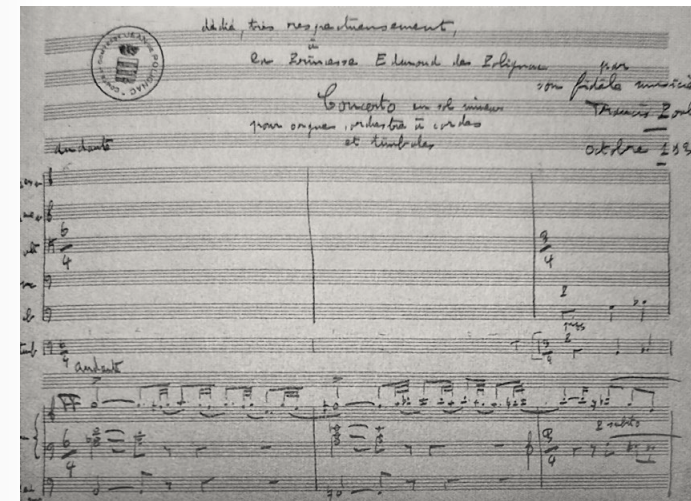
Manchmal hört man fast operettenhafte Melodiefloskeln, dann darf auf den Tasten wie auf einem Jahrmarkt eine Figur immer wieder gedreht werden. Klassische Melodik wird à la Strawinski durch den neoklassischen Fleischwolf ständiger Taktwechsel gedreht, manchmal ein bisschen Barock oder Fauxbourdonartiges.

Wie das zusammenpasst?
Wohl nur mit viel Mühe und Kunst.

Poulenc vor seinem Sommerhaus in Noizay.
(Foto: Association Poulenc | www.poulenc.fr)



Autograph der Partitur des Concerto en sol mineur.
(Foto aus: Kahan, Singer-Polignac)





Manfred Fuchs: „Ponza III“ (2023)
Lack und Acryl auf Leinwand, 120 × 120 cm
(mit freundlicher Genehmigung
des Künstlers)

Manfred Fuchs während
des Gesprächs mit Robert Plasberg
(Foto: Fridolin e. V.)



Fragen an Manfred Fuchs

Grenzgänger der Moderne

Wir haben Sie gefragt, ob Sie ein Bild zu unserem Programmheft beitragen wollen, und Sie haben spontan „ja“ gesagt. Was hat Sie motiviert?

Neben meiner beruflichen Aktivität als Unternehmer hatte ich schon immer eine große Liebe zu bildender Kunst, zur Malerei und Bildhauerei. Dabei hat mich die Malerei des 20. Jahrhunderts besonders geprägt, der Expressionismus, die Brücke, der Blaue Reiter, aber auch die Gegenwart. Das war für mich immer Inspiration und auch eigener künstlerischer Ausdruck. Und ich höre schon mein Leben lang Musik, auch bei der Arbeit. Ich habe immer Musik gehört und besitze auch eine umfangreiche Musiksammlung. Musik beschäftigt mich sehr.

Mein Schwerpunkt ist eigentlich die Barockmusik, aber auch Mannheimer Schule, Wiener Klassik, Romantik. Und immer wieder gibt es für mich auch Entdeckungen in zeitgenössischer Musik. Als Name fällt mir z.B. spontan Arvo Pärt ein.

Wie definieren Sie sich selbst als Künstler — eher als Traditionalist oder als jemand, der Grenzen überschreitet?

Natürlich versuche ich, Grenzen zu überschreiten! Das ist eine Entwicklung, ursprünglich komme ich aus der Landschaftsmalerei. Aber der Punkt ist erreicht, an dem sich die Themen verändern: Es geht nicht nur um Landschaft, sondern um das Licht, das Wetter, Jahres- und Tageszeiten, Stimmungen, Erinnerungen, Erlebnisse. Das ist immer etwas Neues. Landschaften und Häuser, das erschöpft sich.

Erzählen Sie uns zu „Ponza III“!

Das Bild habe ich nach einem Aufenthalt auf der italienischen Insel Ponza anhand einiger schneller Skizzen und aus den Seherlebnissen im Atelier gemalt. Es zeigt keine reale Landschaft, sondern eine erinnerte und imaginäre Landschaft! Die pontinischen Inseln, vor der Küste Italiens im Tyrrhenischen Meer gelegen, felsig mit ausgeprägtem Profil, aber mit wenigen Menschen. Hier habe ich Eindrücke einer teils bizarren Küstenlandschaft festgehalten. Das schwingt nach, in Erinnerungsfetzen, Fragmenten, Eindrücken, von Himmel, Wasser und Felsen. Es soll auch gar keine reale Landschaft darstellen. Es geht um das Erlebnis des Südens, das Sehnsuchtsland Italien, um Licht und Farben.

Welche künstlerischen oder gesellschaftlichen Grenzen haben Sie bewusst überschritten?

Man kämpft natürlich um das Überschreiten von Grenzen und versucht, in der Reduktion dem Wirklichen nahezukommen. Ich stelle mir vor, dass es in der zeitgenössischen Musik gleich ist. Das ist sehr schwer und anspruchsvoll. Das Bild entsteht im Kopf, das Prozesshafte kommt dazu. Aber das Zentrale ist das Ringen darum, das Wesentliche zu erfassen.

Welche Künstler oder Bewegungen haben Sie inspiriert?

Ursprünglich hat mich der schon genannte deutsche Expressionismus inspiriert, der Aufbruch der Farbe. Wir kamen aus dem 19. Jahrhundert, aber dann ab ca. 1907–1910, ausgelöst durch die Gruppe der **Fauves** (Anm.: die „Wilden,“ eine Bewegung der Avantgarde in Frankreich) gab es einen Aufbruch in Farbe. Das hat großen Einfluss auf die Malerei gehabt und auch mich sehr beeindruckt. Nach 1945 entwickelte sich die Kunst des „Informel“ in Frankreich und auch in Deutschland (Anm.: Sammelbegriff für die Stilrichtungen der abstrakten nicht-geometrischen, gegenstandslosen Kunst in den europäischen Nachkriegsjahren), und natürlich — großartig, beeindruckend — der amerikanische abstrakte Expressionismus der 50er, 60er und teilweise auch noch 70er Jahre! **Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell**, die Malerin **Joan Mitchell**, die meine Frau und ich sehr bewundern. Sie ist wieder ganz nahe bei Claude Monet. Die ganze Welt inspiriert und hat Vorbildcharakter, das fließt ins eigene Malen und Arbeiten ein.

Gibt es in der modernen Kunst für Sie noch echte Tabubrüche oder sind alle Grenzen bereits ausgereizt?

Ich glaube nicht, dass jemals alle Grenzen ausgereizt sind. Der Weg geht immer weiter. Es spricht für große Künstler, dass immer neue Wege beschritten werden, neue Auseinandersetzungen gesucht werden.

Welche Rolle spielt Provokation in Ihrer Kunst? Freut es Sie, wenn Ihre Bilder „wohlgefallen erregen“, man sie einfach schön findet?

Nein, ich will schon provozieren! Zuletzt habe ich Bilder in Schütt-Technik gemacht. Da kommt das Prozesshafte rein, die Ästhetik des Zufalls. Die Farbe verteilt sich in einer bestimmten Art und Weise auf der Leinwand, weitere Farbelemente werden mit Rakel oder Spachtel aufgetragen. Oder geschleudert. Da entstehen Dinge, die Spannung haben, die auch provozieren können. Da tut sich emotionaler Raum auf, es hat nichts Gegenständliches mehr. Es ist ein ästhetischer Reiz, in dem vor allem das Prozesshafte der Malerei Ausdruck findet. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Kunst der Skizze! Sie besteht darin, mit wenigen Strichen möglichst schnell das Wesentliche zu erfassen und sich darauf zu konzentrieren, der ganz besondere Reiz der schnellen Zeichnung. Sachen nicht „tot malen“.

Welche Rolle spielt Kunst in der heutigen Gesellschaft?

Eine große! Ich darf es festmachen an unserem Unternehmen. Ein Unternehmen, das sich mit technischen Fragen beschäftigt, mit Forschung und Entwicklung, Anwendungstechnik. Es gibt Tausende von Einsatzbeispielen, Speziallösungen, Nischen. Da spielt der Mensch mit seiner Beziehung zum Kunden eine entscheidende Rolle. Unser Geschäft spielt sich zur Hälfte in Europa ab, ca. 30 % im asiatisch-pazifischen Raum, 20% in Nord- und Südamerika. Aber immer ist es ein Nischengeschäft, beratungsbedürftig, anwendungsnah. Aufgebaut auf den Menschen, die das zum Kunden bringen.

Da haben wir eine Parallele zwischen Kunst und Vertrieb. Im Haus haben wir überall Kunst hängen, auch in den Auslandsgesellschaften. Das ist Kunst aus meiner Sammlung, aber es sind auch eigene Bilder von mir. Das bringt Farbe in die mitunter nüchterne Welt der Büros und des Geschäftslebens. Wir haben sogar auch Anfragen von Kunden. Die Mitarbeiter haben Freude daran, das schafft ein anderes Klima. Wir fördern auch Kunst im ehrenamtlichen Engagement, Museen, Sammler, oder einzelne Kunstwerke. Die Kunst in diesem Kontext wird gesehen, hochgehalten, angefordert.

Was würden Sie jungen Künstlern raten, die sich als „Grenzgänger der Moderne“ verstehen?

Ich würde ihnen raten, sich nicht in ihr eigenes Atelier zu verkriechen, sondern nach außen zu schauen, aufzunehmen, zu rezipieren und dann ihren eigenen Weg zu finden. Die Kunst muss man einbetten in sein eigenes Leben. Daraus muss man etwas formen, das — wenn man glücklich ist — auch seine eigene Handschrift hat. Da wird jeder Künstler seinen eigenen Weg suchen.

Zu diesem Interview

Das Gespräch mit dem Unternehmer und Künstler **Dr. Dr. h.c. Manfred Fuchs** fand am 12. Februar 2025 in den Räumen der **FUCHS SE** (früher: **FUCHS PETROLUB SE**) in Mannheim statt. Manfred Fuchs hat nach dem frühen Tod seines Vaters aus dem Familienunternehmen den größten unabhängigen Schmierstoffhersteller weltweit mit 6500 Mitarbeitern geformt und mit seinem Sohn Stefan in dritter Generation eine geglückte Unternehmer-Nachfolge geschafft — und ist in seinem Herzen immer Künstler geblieben.

Die Fragen stellte **Robert Plasberg**. Der hat in seiner beruflichen Tätigkeit als Unternehmensberater schon viele Firmenzentralen gesehen — und war ausgesprochen beeindruckt von der Allgegenwärtigkeit von Kunst in den Geschäftsräumen bei **FUCHS** und der herrlichen Farbigkeit und positiven Atmosphäre, die sich dadurch ergibt.

Solisten und Besetzung

Solisten

Flöte	<i>Lisa Lansbury</i>
Englischhorn	<i>Sabine Oepen</i>
Violine	<i>Olga Nodel</i>
Orgel	<i>Johannes Michel</i>
Pauke	<i>Philipp Göller</i>

Streichorchester QUINT:essenz

*Birgit Becher, Ursula Birkenmaier,
Frederic Busch, Sarah Deobald,
Andreas Hoffmann, Christiane Hoffmann,
Daniel Jobke, Isolde Kany-Scheuerlein,
Bettina Kränzlin, Janette Kupke,
Susann Macholdt, Liliana Müller,
Olga Nodel, Robert Plasberg,
Wolfgang Schreiber, Jutta Schulze*

Leitung *Michael Teichert*

Impressum

Fridolin e.V. · Kammermusik und Konzerte

c/o Robert Plasberg (Vorsitzender)
Niedererdstr. 34 · 67071 Ludwigshafen
E-Mail: vorstand@fridolin-ev.de
Telefon: 0177 — 70 20 800

Wenn Sie keines unserer Konzerte verpassen möchten, melden Sie sich formlos bei unserem Konzertverteiler verteiler@fridolin-ev.de an.



Weitere Termine unter
www.fridolin-ev.de

Orchester und Trägerverein

STREICHORCHESTER

QUINT:essenz

In unserem experimentierfreudigen Streichorchester **QUINT:essenz** spielen professionelle Musiker*innen und versierte Amateure zusammen. Wir sind ein Streichorchester in Kammerbesetzung. Literatur für reines Streichorchester ist vielfältig, wunderschön und selten gespielt. Mit Bezug zu unserem Standort Ludwigshafen erschließen wir uns konsequent zeitgenössische Werke und Werke der klassischen Moderne.



Fridolin

Kammermusik und Konzerte

Der gemeinnützige Verein **Fridolin e.V.** aus Ludwigshafen möchte mit hochwertiger Kammermusik Menschen Freude bereiten und ihre Seele berühren.

Vier Ensembles sind unter unserem Dach versammelt: das Streicher-Ensemble **Quartetto Mirtillo**, das Streichorchester **QUINT:essenz**, die **Tacheles Klezmer Band** und das Vokalensemble **capella M.** Insgesamt veranstalten wir ca. 20—30 Auftritte pro Jahr.

Unsere nächsten Konzerte:

Simple Pleasures

KONZERTE

Sa, 11.10.2025 · 19:30 Uhr
Christuskirche
67454 Haßloch

So, 12.10.2025 · 18 Uhr
Friedenskirche
67063 Ludwigshafen

Benjamin Britten
Simple Symphony (1934)

Alfred Schnittke
Suite im alten Stil (1972)

Aaron Copland
Hoe down
Haus Rodeo (1942)

Jörg Widmann
180 beats per minute (1993)

u.a.

STREICHORCHESTER
QUINT:essenz

EINTRITT FREI