

## Zwölf Töne für den Klang des Glaubens

Das künftige Magdeburger Domgeläut soll der Architektur der gotischen Kathedrale ebenbürtig sein

Ornamentbänder mit einer Phantasiewelt aus Pflanzen- und Tiergrotesken, dazwischen der Gekreuzigte – demütige Andacht und üppige Lebensfreude nebeneinander, großes Handwerk aus spannungsvoller Zeit: „Dominica“, eine der Magdeburger Domglocken, wurde 1575 von einem Erfurter Glockengießer gegossen. Eine bronzene Schönheit; freilich eine zeitweilig verstummte, weil die Aufhängung am Glockenstuhl und der Resonanzkörper selbst beschädigt waren. Damit das nach über vierhundert aktiven Jahren nicht das endgültig letzte Wort würde, hat sie der Domglockenverein der anhaltinischen Landeshauptstadt 2019 zur Sanierung vom Turm geholt, in einer Nördlinger Glockenschweißerei ausbessern lassen und danach zunächst ebenerdig wieder aufgestellt. Reichlich 23 000 Euro, rund einen Zehner pro Kilo Glockengewicht, hat das gekostet.

Nun soll „Dominica“ – quasi in der Reha-Phase bis zur Neuaufhängung – durch ihre Präsentation in einem der Seitenschiffe der Kathedrale helfen, ein Gesamtprojekt auf Touren zu bringen, das zeitlich wie finanziell, vor allem aber ideell noch viel weiter ausgreift. An seinem Ende soll ein Zwölfglockensatz stehen – ein Cathedralgeläut in der Größenordnung der Dome in Köln oder Speyer, denen der Bau über der Elbe in seinen Ausmaßen ziemlich nahekommt. Ebenso in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung: Magdeburg ist – anders als beispielsweise Köln, an dem über sechshundert Jahre gebaut wurde – ein komplett hochmittelalterliches, seit 1209 über rund hundertfünfzig Jahre vorangetriebenes Gebäude. Nur die landschaftsbeherrschenden Westtürme wurden schließlich, sozusagen als Nachtrag, noch bis 1520 weiter aufgeführt, so dass der fertige Bau gerade fünf hundert Jahre alt geworden ist.

Auch dieses Datum mag vor einigen Jahren zu dem Gedanken beigetragen haben, der architektonischen Gewalt des Domes auch eine akustische Entsprechung zu geben; waren doch zuletzt nur noch drei Glocken aus dem histori-



Bronzene Schönheit: Neue Glocken für den Dom  
Foto Carsten Sussmann

schen Bestand in Betrieb. Der 2018 gegründete Domglockenverein hatte dafür, bevor es mit „Dominica“ zum ersten praktischen Großbeinsatz kam, zunächst vor allem Vorfeldarbeit zu leisten: statisch-akustische Gutachten, gemeinschaftliches Nachdenken über die zukünftigen Glockennamen und -sprüche, vor allem aber über ihre Verteilung im Westwerk. Die daraus entstandene Vision, technisch umgesetzt vom Magdeburger Architekturbüro Sußmann + Sußmann, ist inzwischen sehr anschaulich auf einer eigenen Website (<https://domglocken-magdeburg.de>) zu betrachten, nachzulesen und als Klangsimulation auch schon „vorzuhören“.

Wer dort die aktuelle mit der geplanten Glockenverteilung vergleicht, wird auf eine Merkwürdigkeit stoßen: Heute trägt nur noch der Nordturm Glocken, während im Mittelalter auch von einer Großglocke berichtet wurde, die im Südturm abgestürzt und zerbrochen sein soll. Nun ist geplant, auch dort wieder einen gewichtigen Teil des Geläuts zu platzieren, darunter sogar die größte der geplanten Neuglocken, unter die mehrere Erwachsene mit ausgestreckten Armen passen werden: „Credamus“ mit dem d der Subkontraoktave als Grundton und bei rund vierzehn Tonnen Gewicht nach dem „dicken Pitter“ in Köln zukünftig die zweitmächtigste freischwingende Glocke Deutschlands.

Die Entschlossenheit und der Wille zum Glauben sollen also zum gedanklichen Fundament des Geläuts werden. So merkwürdig es auf den ersten Blick erscheint, wenn auch die quasi noch ungeborenen Glocken bereits heute ihre Namen tragen – es passt in ein Konzept, das dem archaischen und auf lange Zeiträume zielenden Handwerk des Glockengusses nun auch eine zeitlose ideale Überwölbung gibt, wo nicht, wie ebenfalls vorgeschlagen, Heiligennamen oder die Bistumsstifter Otto und Editha angerufen werden, sondern Ermutterungen zu einer aktiv gelebten Glaubensethik in Liebe („Amemus“) und Hoffnung („Speremus“), aber auch Widerstand und Zweifel verkündet werden sollen – bis hin zum kleinen Gebetsglockchen „Orate“ im Dachreiter über der Vierung.

Letzteres, „nur“ zweihundert Kilogramm schwer und noch aus der mittelalterlichen Dombauzeit stammend, ist die älteste und kleinste der historischen Magdeburger Glocken. Ihm gegenüber steht, gleichsam als Brückenstück zwischen Altbestand und Neuplanung, „Osanna“, 1702 gegossen und mit ihren knapp neun Tonnen selbst als zukünftige Nummer zwei hinter der „Credamus“ eine der gewaltigsten historischen Glocken Deutschlands.

Wer sich einmal durch die fast meterdicken Eichenholz-Substruktionen des Glockenstuhls zu ihr hinaufgearbeitet und dann vielleicht sogar das Glück hat, die enorme physische Gewalt der Schallerzeugung vor Ort mitzerleben, der weiß umso mehr, dass auch „Dominica“ im Kirchenraum unten – so schön es ist, ihrer eleganten Kurvature ganz nahe kommen zu dürfen – eigentlich noch auf Abruf steht. Erst wenn ihre Botschaft wieder kilometerweit über Land schwingt, wird diese Neugeburt vollendet; nach aktuellen Planungen könnte es in zwei Jahren so weit sein. GERALD FELBER



Er besuchte ein katholisches Internat, bezeichnet sich als Agnostiker – und ist vielleicht doch Kulturprotestant: Wolfgang Niedecken lebt in öffentlicher Selbstreflexion. Foto dpa

## Von drinnen nach draußen

Jeföhlsecht: In allen Ausdrucksformen verkörpert Wolfgang Niedecken ein Ideal der ständigen Rechtfertigung, ob es um Deutschlandkritik oder die eigene Liebesgeschichte geht. Nun wird er siebzig.

Das Lebensgefühl einer Generation passt manchmal in einen Buchtitel. Unter „BAP op Tour. Facts – Fans – Freaks – Feelings“ beschrieb 1985 der Musikjournalist Klaus Dewes in einer Art teilnehmender Beobachtung, aber durchaus kritisch, das Phänomen einer Band, die zu Beginn der Achtziger vielen jungen Menschen fast alles bedeutete. Ein Indiz dafür, das der Verfasser im Januar 1983 notierte: „In Frankfurt an einer Hauswand. Aus RAF hat mit nur zwei Strichen ein Unbekannter BAP gemacht.“

Nun waren BAP zwar keine Terroristen, aber die Band war die Verkörperung einer milderen linksalternativen Szene, kritisch, aber nicht zerstörerisch, daher auch breit anschlussfähig – vielleicht so etwas wie die letzten Hippies, als der Hipie-Traum in Amerika oder auch bei deutschen Gruppen wie Ton Steine Scherben schon ausgeträumt war. Der Sänger Wolfgang Niedecken stand dafür ein, und er brachte das, was man in der Literatur als „neue Innerlichkeit“ bezeichnete, in allen seinen Ausdrucksweisen auf einen Höhepunkt: längst nicht nur in seinen Liedtexten, sondern auch im Begleitmaterial aus Fotos und Tagebucheinträgen, das die opulenten Innencover von BAP-Alben zierte, in diversen Selbstauskunftsbüchern und nicht zuletzt in seiner bildenden Kunst, etwa den Readymade-Werken seiner fortlaufenden „Tagesbilder“: Denn Niedecken war, als der musikalische Erfolg Ende der Siebziger einsetzte, schon zehn Jahre lang Künstler, hatte 1974 an den Kölner Werkschulen Examen gemacht.

Musik war zunächst sein Hobby, er war beliebter Kneipensänger und galt in Köln als „Südstadt-Dylan“. Wie dann aus dem Spaß-Bandprojekt BAP (verkürzt aus dem kölschen Wort „Bapp“ für Vater, angeblich, weil Niedecken bei den Proben

ständig von seinem erzählte) binnen kurzer Zeit eine im gesamten deutschen Sprachraum äußerst erfolgreiche Band wurde, ist bis heute verwunderlich. Die Alben „Für usszeschnitte“ (1981) und „Von drinne noh drusse“ (1981) gelangten beide auf Platz eins der Charts, blieben jahrelang in diesen und haben heute beide Doppel-Platin-Status, also je über eine Million verkaufter Exemplare. Wie war das möglich mit Mundart-Texten, die den meisten nur mit Erklärung verständlich sind? Eine Theorie, mindestens ein Faktor: weil die Mundart Authentizität und eben Innerlichkeit zu garantieren schien, als viele sie vermissten. Für diese war Niedecken genau das, was er in der kritischen Predigt seines Songs „Ne schöne Jroob“ über den aufblas- und abwaschbaren Konsumgüter als großen Schwindel geißelte: „jeföhlsecht“, auch wenn andere das kaum glaubten.

Mit Niedeckens Texten stand BAP für Kritik an der Vätergeneration („Verdamp lang her“, „Jupp“), am Erbe der NS-Zeit („Kristallnacht“), am Opportunismus („Wellenreiter“, „Widderlich“), am Nato-Doppelbeschluss zur atomaren Abschreckung („Zehnter Juni“), an neuem Nationalismus („Denn mer sinn widder wer“), an Fremdenfeindlichkeit (vor allem bei dem Projekt „Arsch huh, Zäng ussinander“, jüngst etwa in „Farbenblind“) und sogar Kritik am eigenen Milieu („Müsi-Män“).

Für seine Liedtexte zur geistigen Situation der Zeit wurde Niedecken von Heinrich Böll und Wolf Biermann gelobt. Wie nah BAP den eigenen Fans stand und welche Bedeutung die Band für diese hatte, zeigt etwa „Sendeschluss“ von 1986, eine Ballade mit deutschen Szenen, in deren letzter Strophe eine Jugendliche spricht: „Ah ja, Kerstin heiß ich, ich kumm us Kalk, fuffzehn weed ich noch diss Joahr / Du denkst bestemm, ich hätt 'ne Knall, klar, wieso tramp ich üch noh?“ Kerstin aus Kalk reist ihrer Lieblingsband hinterher, möchte am liebsten Roadie bei dieser werden, nur leider bleibt das ein Traum. Er endet mit dem Vorwurf: „Dat och noch ihr mich hänge loot!“

An Kritik musste Niedecken sich immer wieder abarbeiten, nicht zuletzt solcher aus der Band selbst, die heute außer ihm kein Gründungsmitglied mehr einschließt. Streit gab es etwa über die Frage, ob man Kölsch-Rock oder internationale Popmusik machen wollte, ob sogenannte „Fischkisten“ (Synthesizer) zum Einsatz kommen sollten, aber auch über das politische Engagement: Welches ist authentisch, welches wirkt anbiendernd?

Niedecken befindet sich im Grunde auf einem langen Marsch durch die Institutionen; der Träger des Bundesverdienstkreuzes hat sich, auch solo, als Sonderbotschafter in weltweiten Hilfsprojekten für Menschenrechte und gegen Missbrauch, den er

selbst als Internatsschüler erfahren hat, immer bemüht, seine Entscheidungen zu begründen, vor äußeren Instanzen und vor der inneren Stimme. Seine Lieder, seine Bücher, seine Kunst kann man angesichts des jetzt als neu ausgegebenen Trends zum Autobiographischen als ein vor mehr als vierzig Jahren begonnenes Memoir-Gesamtkunstwerk verstehen, in dem das Private mit dem Politischen tief verflochten ist und ständig neu gerechtfertigt werden muss – vom frühen Song „Alptraum eines Opportunisten“ (1979) bis zur jüngsten Selbstreflexion „Du häss dich arrangiert“ (2020), aber auch in Kunstbüchern wie „Pissjäl & Kackbrung“ (1994) über den Umgang mit Material und Farbe. Seine zahlreichen Liebes- und Reiselieder hätten nicht denselben Reiz, wenn man sich nicht die griechische Idylle zu „Eins für Carmen un ein Insel“ oder den Hanomag-Traum von „Maat et joot“ anhand der mitgelieferten Paratext-Collagen sehr plastisch vorstellen könnte.

Niedeckens Lebensleistung war schon groß, als er 2011 einen Schlaganfall erlitt. Alles, was nach dem glücklichen Überstehen desselben folgte und noch folgen wird, betrachtet er daher schon als „Zugabe“ (so der Titel seines jüngsten Auskunftsbaus, das nun mit dem vorherigen in einem Band bei Hofmann & Campe neu erscheint). Er hat seitdem auch kommerzielles gemacht, das Kerstin aus Kalk vielleicht mit Grausen sähe, falls sie sich nicht selbst sehr verändert hat – etwa bei der Teilnahme am Fernsehkitsch „Sing meinen Song“. Und er hat sich Träume erfüllt, indem er sein Idol Bob Dylan traf und ihm inzwischen auch mit einer eigenen Radiosendung nahefirt. Heute wird Wolfgang Niedecken, der im Schweiß seines Angesichts schon sehr viele Konzerte gegeben hat und so innig auf weitere hofft wie seine Fans, siebenzig Jahre alt. JAN WIELE

## Leicht zerbrechliche Ware mit unverwüstlicher Strahlkraft

Gediegene Fachkunst trifft auf geniale Erfindungsgabe: In Leipzig werden an zwei Orten Glasobjekte des zwanzigsten Jahrhunderts aus Murano ausgestellt

Man muss wohl sagen: hinein, solange es noch geht. Vorausschauend hält denn auch das Grassimuseum für angewandte Kunst in Leipzig seine Ausstellung zur Murano-Glaskunst im zwanzigsten Jahrhundert an allen Besuchstagen bis zwanzig Uhr offen, zwei Stunden länger als bislang üblich. So sollen angesichts pandemiebedingter reduzierter Zutrittsmöglichkeiten interessierte Besucher doch noch einigermaßen zahlreich ins Haus gelangen, nachdem sie bereits seit Monaten von der Straße aus Blicke in die Art-déco-Pfeilerhalle des Museums erhaschen konnten, in der seit Anfang November alles schon fertig aufgestellt war. Aber erst vor zwei Wochen durfte die Schau fürs Publikum geöffnet werden. Und wer wagte derzeit die Prognose, dass sie es lange bleiben wird, selbst wenn die Leipziger Inzidenzzahlen weiterhin unter hundert liegen sollten?

Muranoglas ist selbst das Resultat einer erzwungenen Isolation, weil die Republik Venedig im dreizehnten Jahrhundert ihr damals europaweit einmaliges Glashandwerk auf der kleinen Inselgruppe von Murano in der Lagune konzentrierte, um die von der Produktion ausgehende Brandgefahr von der Stadt fernzuhalten und die wertvollen Herstellungsgeheimnisse besser hüten zu können. Während der Renaissance gelang es in Murano dann, farbloses Glas zu blasen – also den Grad der Verschmutzung der Schmelze derart gering zu halten, dass keine Verfärbungen entstanden. Dieses Cristallo-Glas begründete Muranos Ruf, zumal die Glasbläser durch

Einbringen von Einlagen aus Glasfäden und -netzen Muster zu erzeugen lernten, die wie textile Gespinste wirkten.

Doch im späten neunzehnten Jahrhundert waren diese Geheimnisse längst verraten, und mit Innovatoren wie Tiffany, Gallé oder den Brüdern Daum war Murano internationale Konkurrenz erwachsen, die mit ihrer Farben- und Formenvielfalt viel moderner wirkte. Das venezianische Glasgeschäft lag darnieder, und es brauchte eine Erneuerung, die mit der ästhetischen Tradition brach, ohne die handwerkliche zu opfern. Das wichtigste Hilfsmittel dabei war die 1895 etablierte Biennale von Venedig, die der Stadt einen künstlerischen Aufschwung bescherte und dem lokalen Kunsthandwerk einen Marktplatz, der ihm vor allem in der Weltwirtschaftskrise der frühen dreißiger Jahre das Überleben sicherte.

Das damals regierende faschistische Regime forcierte die Förderung einheimischer Produzenten. Das kam Ercole Barovier, dem Abkömmling einer alten Glasbläserfamilie aus Murano, zugute. Seit 1919 bestimmten seine Entwürfe das Angebot des eigenen Unternehmens, und als er 1933 dessen Leitung übernahm, vertrieb er sich vierzig Jahre lang ganz der Innovation und Herstellung von Glasobjekten, die viel eher Kunst- als Gebrauchsgegenstände und dementsprechend teuer waren. Seine Experimente mit Rohstoffen und Verarbeitungsverfahren machten neue Glasgestaltungen möglich, etwa durch Einfügung von Oxiden oder Metal-

len in die Schmelze, um gefärbtes oder opakes Glas herzustellen. Alte Techniken aus Murano wie das Aufsetzen verschiedenfarbiger Glasplättchen oder -stäbe zur Gestaltung von Mustern perfektionierte Barovier bis hin zur Simulation malerischer oder textiler Effekte wie in seiner tartangemusterten Flaschenserie „Scozze-se“, die er in den sechziger Jahren für den Parfümproduzenten Dior herstellte.

In Leipzig sind Arbeiten von 1929 an zu sehen, als Barovier mit seiner „Primavera“-Serie Furore machte, deren craquelierte Oberfläche er aber selbst nie wieder reproduzieren konnte. Entsprechend gehören Objekte daraus zu den Rarissima einer Murano-Sammlung, und das Grassimuseum kann sich glücklich schätzen, dass es Zugriff auf die größte deutsche Kollektion dieser Art, die von Lutz Holz aus Berlin, bekommen hat. Aus ihr waren mehrfach in den letzten Jahren Ausstellungen bestückt worden, doch die Leipziger soll dem Vernehmen nach auf absehbare Zeit die letzte gewesen sein. Deshalb ist das Beste aufgeföhren, was Barovier geschaffen hat.

Ergänzt wird es in den Säulenvitrinen des Pfeilersaals durch Objekte des später in Venedig lebenden Japaners Yoichi Ohira, der bis zur Rückkehr in sein Heimatland 2010 die führende Stellung als Glaskünstler in Murano einnahm. In seinen Entwürfen, deren Ausformung er, obwohl selbst gelernter Glasbläser, einem venezianischen Meister überließ (so wie auch den Zuschliff der Objekte), verbinden sich tra-

ditionelle Gefäße mit japanischen Formen, etwa für Chaire oder Mizusashi aus der Teazeremonie. Es sind Einzelstücke, die dem Siegeszug der Studioglasbewegung entsprachen, der durch kleine Gasbrenner möglich wurde; aber Ohira nutzte weiterhin die Kompetenz der alten Glaswerkstätten von Murano, deren Arbeitsweisen durch Werkzeuge und Filmmaßnahmen in der Ausstellung deutlich werden. Zu bemängeln ist allenfalls, dass die Glasobjekte nicht auf Drehplattformen stehen, um sie in den Vitrinen von allen Seiten und bei wechselndem Lichteinfall betrachten zu können.

Genau das kann man dann im zweiten Teil der Ausstellung tun, für den das Grassimuseum einen privat betriebenen Präsentationsort als Partner gewonnen hat: die Techné Sphere im Stadtteil Plagwitz, gleich neben dem weltberühmten Ateliergelände der Baumwollspinnerei. Im Gegensatz zu dieser ist die Techné Sphere ein weiterhin aktives Werks Gelände, samt einer Kantine, an deren Errichtung sich niemand Geringerer als der 2012 gestorbene brasilianische Architekt Oscar Niemeyer mit einem seiner letzten Entwürfe beteiligte. So thront nun weithin sichtbar eine zwölf Meter im Durchmesser große Kugel aus Stahl und eloxiertem Glas über dem historischen Gebäude; in ihrem Inneren befinden sich ein Lokal und eine Bar – natürlich derzeit geschlossen. Aber Niemeyers Bezeichnung für dieses Bauwerk, eben „Techné Sphere“, gibt seither dem ganzen Industriegelände den Namen.

Im selben historischen Gebäude zeigt eine kleine Raumlucht einen Ableger zur Murano-Ausstellung: mit den Entwürfen zweier namhafter Architekten – die Nachbarschaft zu Niemeyers Kugel verpflichtet – für venezianische Glasmanufakturen. Carlo Scarpa und Tomaso Buzzi gehörten zu den wichtigsten italienischen Architekten des zwanzigsten Jahrhunderts, und beide waren während der faschistischen Epoche als Glasdesigner tätig – der Regimegegner Scarpa hielt sich damit mehr als ein Jahrzehnt lang über Wasser, während Buzzi, ein ästhetisch konservativer Opportunist, das staatlich geförderte künstlerische Spielfeld von Murano nur kurzfristig, aber ebenso konsequent wie sein Kollege nutzte. Hier sind strengere Formen zu sehen als bei Barovier und Ohira, aber dieser Traditionalismus wird mehr als ausgeglichen durch die freie Aufstellung auf zehn Podesten in den Räumen, die uns jede beliebige Perspektive ermöglicht.

Klar – so etwas geht nur an einem privaten Ausstellungsort, ein öffentliches Museum mit hoffentlich zahlreichen Besuchern kann sich solch ein Risiko nicht leisten. Aber umso dringender sollte man auch in die Techné Sphere gehen. Dergleichen wird man bald nicht wieder zu sehen bekommen. ANDREAS PLATTHAUS

**Murano – Farbe, Licht, Feuer.** Im Grassimuseum für angewandte Kunst und der Techné Sphere, Leipzig; bis zum 15. August. Ein notgedrungen nicht der Lichtlebensdignität der Objekte gerecht werdender Katalog ist im Sandstein Verlag erschienen und kostet 24 Euro.



Vase von Ercole Barovier, 1936  
Foto Museum