

Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft 24 / 2017

THEMENSCHWERPUNKT:

»WESTFÄLISCHER FRIEDE« –
MODELL FÜR DEN MITTLEREN OSTEN?

- OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2016
- MUSICA PRO PACE 2016
- BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der
Universität Osnabrück

V&R unipress

Wissenschaftlicher Rat der Osnabrücker Friedensgespräche 2016-2017

Prof. Dr. Martina Blasberg-Kuhnke, Kath. Theologie, Universität Osnabrück (Vorsitz)
Prof. Dr. Dr. Rauf Ceylan, Islamische Theologie, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Roland Czada, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück (Stellv. Vorsitz)
Hans-Jürgen Fip, Oberbürgermeister a.D. (Ehrenmitglied)
Prof. i.R. Dr. Wulf Gaertner, Volkswirtschaftslehre, Universität Osnabrück
apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide, Musikwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Christoph König, Germanistik, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Susanne Menzel, Biologie, Universität Osnabrück
Prof. i.R. Dr. Reinhold Mokrosch, Evangelische Theologie, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Ulrich Schneckener, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. em. Dr. György Széll, Soziologie, Universität Osnabrück
Prof. i.R. Dr. Albrecht Weber, Rechtswissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Siegrid Westphal, Geschichtswissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. i.R. Dr. Tilman Westphalen, Anglistik, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Rolf Wortmann, Politikwiss. und Public Management, Hochschule Osnabrück
Dr. Henning Buck (Geschäftsführung)

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Henning Buck

Redaktionelle Mitarbeit: Joachim Herrmann, Jutta Tiemeyer

Einband: Bruno Rothe / Tefvik Goektepe. Abgebildet ist eine anlässlich des Westfälischen Friedensschlusses in Münster geprägte Medaille mit Datierung 1648.

Für freundliche Unterstützung der Osnabrücker Friedensgespräche 2016-2017 danken wir

- der Stadtwerke Osnabrück AG
- der Sievert-Stiftung für Wissenschaft und Kultur
- dem Förderkreis Osnabrücker Friedensgespräche e.V.

Redaktionsanschrift: Geschäftsstelle der Osnabrücker Friedensgespräche
Universität Osnabrück, Neuer Graben 19 / 21, D-49069 Osnabrück
Tel.: + 49 (0) 541 969 4668, Fax: + 49 (0) 541 969 14668
Email: ofg@uni-osnabrueck.de – Internet: www.friedensgespraeche.de

Die Deutsche Nationalbibliothek – Bibliografische Information: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.
1. Aufl. 2017

© 2017 Göttingen, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen, mit Universitätsverlag Osnabrück /<http://www.v-r.de/>. Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Germany: Hubert & Co. GmbH & Co. KG BuchPartner, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen. Gedruckt auf säurefreiem, total chlorfrei gebleichtem Werkdruckpapier; alterungsbeständig.

ISBN: 978-3-8471-0773-6
ISSN: 0948-194X

Inhalt

Vorwort der Herausgeber.	7	
Editorial.	9	
I. OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2016		
<i>Kinder im Krieg</i>		
Mit Christian Schneider, Areej Zindler, Gehad Mazarweh.	15	
<i>Das Kalifat des IS – Herausforderung durch religiösen Fundamentalismus?</i>		
Mit Christoph Reuter, Daniela PISOIU, Yassin Musharbash	45	
<i>Der Westfälische Friede als Denkmodell für den Mittleren Osten</i>		
Mit Frank-Walter Steinmeier, Rainer Hermann.	71	
Antonio Pau Pedron, Madrid		
<i>Europa sieht Deutschland – Deutschland in Europa: eine spanische Perspektive</i>		93
<i>Was wird aus der Friedensmacht Europa?</i>		
Mit Günter Verheugen, Wolfgang Streeck	111	
II. MUSICA PRO PACE – KONZERT ZUM OSNABRÜCKER FRIEDENSTAG 2016		
Stefan Hanheide, Osnabrück		
<i>Die »Erste Sinfonie« von Mikis Theodorakis und das »Erste Klavierkonzert« von Johannes Brahms.</i>		137

III. BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Brendan Simms, Cambridge / Michael Axworthy, Exeter / Patrick Milton, Berlin <i>Der Friedenskongress von Münster und Osnabrück als Wegweiser für eine neue Friedensinitiative im Nahen Osten?</i>	149
Roland Czada, Osnabrück <i>Ein ›Westfälischer Frieden‹ für die Krisenherde der Gegenwart?</i>	159
Walter Siebel, Oldenburg <i>Stadt und Integration</i>	181
Elisabeth Musch, Osnabrück <i>Religion und Integration: Deutschland und die Niederlande im Vergleich</i>	189
Michael Pittwald, Osnabrück <i>Minderjährige Soldatinnen und Soldaten: Völkerrechtliche Regelungen und politische Realität.</i>	203
IV. ANHANG	
Referentinnen und Referenten, Autorinnen und Autoren	215
Abbildungsnachweis	221

■ II. MUSICA PRO PACE 2016

Konzert zum Osnabrücker Friedenstag

Johannes Brahms: Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 1 d-Moll op. 15

Mikis Theodorakis: Sinfonie Nr. 1 (1953)

Ausführende:

Osnabrücker Symphonieorchester

Andreas Hotz, Dirigent

Gerhard Oppitz, Klavier

Montag, 7. November, 20 Uhr, OsnabrückHalle, Europasaal

In Kooperation mit dem Theater Osnabrück

OSNABRÜCK®

DIE | FRIEDENSSTADT

musica pro pace 2016

Konzert zum Osnabrücker Friedenstag

In Kooperation mit dem Theater Osnabrück (1. Sinfoniekonzert 2016/17)



Johannes Brahms

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll op. 15

Mikis Theodorakis

Sinfonie Nr. 1 (1953)

Osnabrücker Symphonieorchester

Andreas Hotz, Dirigent
Gerhard Oppitz, Klavier

Montag, 7. November 2016, 20 Uhr, OsnabrückHalle, Europasaal

Einführung 19:15 Uhr: Prof. Dr. Stefan Hanheide.
Eintrittspreise ab 24,95 Euro, Ermäßigungen für Schüler, Studenten u.a.

Im Rahmen der Osnabrücker Friedensgespräche.
Unterstützt vom Förderkreis Osnabrücker Friedensgespräche e.V.

Gefördert von
 Stadtwerke
Osnabrück

 sievert stiftung
für wissenschaft und kultur

 STIFTUNG
OSNABRÜCKER CLUB

 UNIVERSITÄT
OSNABRÜCK

Plakat »musica pro pace« 2016

Stefan Hanheide, Osnabrück

Die »Erste Sinfonie« von Mikis Theodorakis und das »Erste Klavierkonzert« von Johannes Brahms

Einführung in das Konzert »musica pro pace«¹
im Europasaal der OsnabrückHalle am
7. November 2016

I. – Es gibt wohl keinen Künstler, der sich der Sache »musica pro pace« so sehr mit Haut und Haaren verschrieben hat, wie der 1925 geborene griechische Komponist *Mikis Theodorakis*.² Sein gesamtes Schaffen durchzieht das Bestreben, mit seiner Musik Anklagen gegen die Gewalttätigkeit zu formulieren und sich für die Erreichung friedlicher Zustände einzusetzen. Mit seinem Ziel, die Menschen mit Hilfe der Musik moralisch zu prägen, steht er in der Tradition der griechischen Antike.

Platon und *Aristoteles* widmen in ihren Staatsschriften *Politeia* und *Politik* der Musik jeweils ein wichtiges Kapitel. Darin diskutieren sie u.a. die Wirkungen der Tonarten auf den Menschen, um ihn für die Ziele der *Polis* zu gewinnen. Die beiden großen antiken Philosophen wollten die Männer Griechenlands mit Musik zu tapferen, mutigen und starken Kämpfern in der Auseinandersetzung mit den äußeren Feinden erziehen. Die beste Tonart dazu basiert auf einer Skala, die dem heutigen d-Moll ohne b-Vorzeichen entspricht. Unser heutiges Dur dagegen verweichliche den Menschen und mache ihn schlaff, so die griechischen Denker.

Theodorakis dagegen nutzt die Musik, um die Menschen mit seiner Musik davon zu überzeugen, dass Friedfertigkeit der richtige Weg ist und Gewalttätigkeit der falsche. Er hat mehr als 1.000 Werke komponiert und gilt als der populärste griechische Komponist des 20. Jahrhunderts. Sein bekanntestes Werk ist die Filmmusik zu *Alexis Sorbas* und darin besonders der sogenannte Sirtaki; es handelt sich allerdings nicht um einen traditionellen griechischen Tanz, sondern um eine Erfindung des Komponisten.

Weitere bekannte Kompositionen sind der *Canto general* auf einen Text von *Pablo Neruda*, die Kantate *For the Children who were killed in War* und das Volksoratorium *Axion Esti*. Er schrieb ebenso sieben Sinfonien sowie Hymnen für verschiedene Staaten und Anlässe. Auch außerhalb

seiner Musik engagierte er sich politisch. Er war mehrfach Mitglied des griechischen Parlaments und auch Minister. Er gab Erklärungen zu aktuellen politischen Entwicklungen, so zum Kosovo-Krieg, zugunsten von Palästina und gegen den Irak-Krieg. Immer wieder erhebt er seine Stimme gegen Krieg und Diktatur und gilt in seiner Heimat als Symbol des zumeist linken Widerstandes und als Volksheld. Es gibt keinen lebenden deutschen Komponisten, der hierzulande auch nur annähernd so bekannt ist wie Theodorakis in Griechenland.

Als junger Mann kämpfte Theodorakis im Zweiten Weltkrieg gegen die Besetzung Griechenlands durch deutsche und andere Truppen und erlebte Gefangenschaft und Folter. In den späten 1940er Jahren engagierte er sich als kommunistischer Regimegegner im griechischen Bürgerkrieg und erduldet schwerste Folterungen in einem Konzentrationslager.

Musik diente ihm als Möglichkeit der Flucht aus der als unerträglich empfundenen Realität:

»Zum Glück ermöglichte mir die Natur, in die Musik fliehen zu können, damit ich überlebte und nicht durchdrehte. In allen schwierigen Augenblicken öffnete mir die Musik die Tür zu meiner Existenz, trat hinein und nahm mein halbes Ich mit. Zurück blieb der andere, der der Gewalt ins Angesicht sehen musste.«³

Nach der Haftentlassung und psychischer Erholung wurde er Leiter der Musikschule in Chania auf Kreta und gründete ein erstes Orchester. Nachdem er sich schon seit seiner frühen Jugend intensiv mit Musik beschäftigt hatte, begann er ein Musikstudium am Konservatorium in Athen, das er 1953 abschloss.

In den Jahren 1948 bis 1953 schrieb er seine erste Sinfonie, die auf seinen Erlebnissen seines Widerstandskampfes basiert. Sie ist zwei befreundeten Mitstreitern gewidmet, die 1948 kurz nacheinander umkamen: *Makis Karlis* und *Vasilis Zannos*. Die Uraufführung fand am 13. November 1955 in Athen statt.

Den Kommentaren des Komponisten zufolge⁴ stehe die erste Sinfonie unter dem Einfluss der Musik von *Schostakowitsch* – das ist auch deutlich zu hören. Inhaltlich ist sie, so der Komponist, vom Stolz bestimmt, dass sein Land sich im Widerstand behauptet und dadurch international bedeutendes Ansehen gewonnen hat. Dabei tritt aber immer auch die Härte des Widerstandskampfes selbst in den Vordergrund.

Theodorakis schreibt weiter:

»In den Entwürfen zur 1. Sinfonie artikulierte ich in erster Linie Gefühle und Gedanken des Protestes und des Schmerzes einer Jugend, intensiviert durch die Erfahrung der Okkupation und ihrer Folgen. Wenn es in dieser Musik einen Hoffnungsfunken gibt, gewissermaßen Öffnungen in einer düsteren Mauer, dann nur deshalb, weil ich an den Menschen und an seine Zukunft glaubte.«⁵

Die Sonatenhauptsatzform habe er zerschlagen und für den ersten Satz anstelle von zwei Themen vier entworfen. Drei davon seien nur insoweit griechisch, als dass sie von ihm stammen, genau diese Themen sind die düsteren, hohen Mauern. Tatsächlich lässt sich in diesen Klängen eine gewisse Härte nicht verleugnen.

Sie stehen gleich ganz am Anfang des Satzes. Es erscheint darin ein charakteristisches Motiv, das im Satz immer wieder vorkommt.

Theodorakis, 1. Sinfonie, 1. Satz, Takt 10-25, 1. Thema ›Mauern‹

Es ist eine Tonreihe, die von einer Synkope, der Überbindung zum vorausgehenden Takt, geprägt ist, gefolgt von schnelleren, rhythmisch variierten Noten.

Später erscheint eine Variante des Themas als Fugato, die Stimmen setzen nacheinander ein:

The musical score for measures 93-112 shows a fugato of the first theme. It begins with the Cello (Cb.) playing the theme *ff*. The Violins (Vln. I, II) enter next, followed by the Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.). The Cello then plays the theme *arco* while the other instruments continue. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff con.*

Theodorakis, 1. Sinfonie, 1. Satz, Takt 93-112, 1. Thema, Fugato

Ein weiterer Bestandteil des Satzes sind Repetitionsformen. Vielleicht kann man sie als musikalische Umsetzung von Schlägen verstehen.

The musical score for measures 228-244 shows a section of repetitive rhythmic patterns. The Violins (Vln. I, II) and Viola (Vla.) play a series of repeated notes with a strong rhythmic pulse. The Violoncello (Vc.) provides a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*.

Theodorakis, 1. Sinfonie, 1. Satz, Takt 228-244, Repetitionsformen

Aus rein musikalischer Perspektive machen diese Repetitionen keinen Sinn. Sie können nur als Ausdruck und Abbild verstanden werden. Die sogenannten »Mauern« des ersten Satzes kehren eine immense klangliche Härte hervor, die nach ihrem Erscheinen wohltuend von einem Wiegenlied abgelöst werden. Dieser einzige Lichtstrahl, der Hoffnungsfunke, sei griechischen Ursprungs.⁶ Es erscheint im ersten Satz nach etwa drei Minuten und beschließt den Satz in einer Variante. Charakteristisch sind seine häufigen Taktwechsel und übermäßige Tonschritte, die in griechischer Volksmusik zu finden sind.

Theodorakis, 1. Sinfonie, 1. Satz, Takt 141-175, griechisches Wiegenliedthema (Beginn)

Ein größeres Feld der Ruhe bildet der 2. Satz, der als eine Elegie erfasst werden kann. Die einzelnen Kantilenen benutzen, wie das Wiegenlied des 1. Satzes, übermäßige Tonschritte.

The image shows two systems of musical notation for a symphony. The first system includes parts for B♭ Cl. I, Solo Vln., Vln. I, Vln. II, Vc., and Cb. The second system includes parts for B♭ Cl. I, Solo Vln., Vln. I, Vln. II, Vc., and Cb. The score features various dynamics such as *mf molto espress.*, *p*, and *fpp*, and includes performance markings like 'Kantilene'.

Theodorakis, 1. Sinfonie, 2. Satz, Takt 122-139, Kantilene

Manche hohe Streicherblöcke in diesem Satz erinnern an langsame Sätze des späten *Mahler*, etwa in seiner 9. Sinfonie, die 2014 in der Reihe *musica pro pace* erklang. Fast als Fremdkörper erscheint die Nutzung des Klaviers, das auch im dritten Satz verwendet wird.

Der dritte Satz beginnt rhythmisch äußerst bewegt und zeigt sich voll von übersprudelndem Feuer, auch hier ist die Nähe zu Schostakowitsch hörbar. Mitten im Satz kommt es wiederum zu einer deutlich wahrnehmbaren Ruhephase, in dem abermals elegische Klänge hervortreten. Der Schlussteil des Satzes kehrt zum anfänglichen virtuosen Orchesterspiel zurück.

Die erste Sinfonie von Theodorakis ist ganz entschieden hörensweite Musik, in der der junge Grieche in seinem frühen Orchesterwerk ein hohes Maß an kompositorischer Meisterschaft beweist, die sich in großem Ideenreichtum, tiefer Ausdruckskraft, brillantem Klangfarbenspektrum und souveräner Beherrschung des Orchestersatzes zeigt.

II. *Brahms' Erstes Klavierkonzert* – Die Gattung des Klavierkonzerts erlebte seine größte Blütezeit sowohl zahlenmäßig als auch qualitativ bei *Mozart*, der mit 27 Werken ein stattliches Œuvre vorlegte und hiermit erheblich mehr Erfolg hatte als mit seinen Sinfonien. Schon *Bach* hatte eine große Zahl bedeutender Konzerte komponiert, die *Mozart* aber nicht kannte. *Beethoven* schloss sich noch mit fünf wichtigen Werken an, für *Haydn* spielte diese Gattung kaum eine Rolle. Nach der Klassik geriet das Klavierkonzert in eine gewisse Krise. Sie wurde zunehmend zum Spielball von reisenden Virtuosen, die mit ihren Kompositionen die einstige Substanz nicht erreichten.

Adolf Bernhard Marx schrieb in seiner 1839 veröffentlichten *Allgemeinen Musiklehre*:

»Unter Klavierkonzert wird in der neueren Zeit eine Komposition verstanden, in der ein Instrument die Hauptpartie übernimmt und dabei die vorzüglichen Virtuosenkräfte, die Bravour des Spielers an den Tag legen sollen, während das Orchester eine sich unterordnende Begleitung dazu gibt.«

Namen, die dieser Verfahrensweise folgten, wie *Thalberg*, *Kalkbrenner*, *Alkan* oder *Dreyschock* sind heute kaum noch bekannt. Auch auf *Chopins* beide frühen Klavierkonzerte (1829) trifft die Beschreibung in Teilen zu. Die heute bekannten Komponisten schrieben entweder überhaupt keine Klavierkonzerte mehr, wenn sie ihre Werke nicht selbst als Solist aufführen wollten oder konnten wie *Schubert*, *Bruckner* und *Mahler*. Die großen Pianisten unter den Komponisten beschränkten sich trotz ihrer pianistischen Möglichkeiten auf ein bis zwei Werke, wie der genannte *Chopin*, wie *Schumann* (1841) und *Liszt* (1855 und 1857) und auch *Brahms*.

Als Gegenentwurf zum reinen Virtuosenkonzert entstand die Idee, die Prinzipien des Komponierens von Sinfonien auf das Klavierkonzert zu übertragen, wie *Mozart* und *Beethoven* es verstanden und wie *Schumann* es wieder aufgriff. Vor diesem Hintergrund ist das *Erste Klavierkonzert* von *Johannes Brahms* zu sehen. Man bezeichnete es als »Symphonie mit obligatem Klavier«. Es war 1854 zunächst als Sinfonie konzipiert, aber der 21-jährige *Brahms* besaß noch nicht den Mut, sich in dieser Gipfelgattung hervorzutun, und arbeitete die Entwürfe zu einer Sonate für zwei Klaviere um. Daraus entwickelte er ab 1856 das Klavierkonzert, das am 22. Januar 1859 in Hannover zur Uraufführung gelangte.

Neben dem gattungshistorischen Hintergrund gibt es auch einen persönlichen. Der Ernst des ersten Satzes wird mit dem Schicksal *Robert Schumanns* in Verbindung gebracht, der dem jungen *Brahms* ein eminentes

Förderer und Mentor war. Am 22. Februar 1854 wollte Schumann seinem Leben ein Ende setzen und stürzte sich in den Rhein. Danach kam er in eine Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn, in der er zwei Jahre später, am 29. Juli 1856 verstarb.

In diesen beiden Jahren schuf Brahms wesentliche Teile des Klavierkonzertes. Zum zweiten Satz schrieb er am 30. Dezember 1856 an Schumanns Witwe *Clara*, zu der er zeitlebens große Zuneigung und Liebe empfand:

»Ich schreibe dieser Tage den ersten Satz des Concertes ins Reine. Auch male ich an einem sanften Portrait von Dir, das dann Adagio werden soll.«⁷

Beim Hören des langsamen Satzes lässt sich dieser Bezug gut nachvollziehen. Das neue sinfonische Prinzip stieß jedoch zunächst auf Unverständnis. Man vermisste das virtuose Hervortreten des Solisten im Wettstreit mit dem Orchester und musste wahrnehmen, dass das Klavier – nur – ein Instrument im Orchester war, wenn auch zweifellos das wichtigste und bedeutungsvollste. Man bezeichnete das Werk bei der Uraufführung als »unverständlich, sogar trocken und im hohen Grade ermüdend«.⁸ Eine weitere Kritik führt aus:

»Es ist aber auch in Wahrheit dieses Stück gar nicht danach angetan, daß es irgend eine Befriedigung und einen Genuss gewähren könnte: nimmt man den Ernst des Strebens und die Tüchtigkeit der musikalischen Gesinnung hinweg [...] so bleibt eine Oede und Dürre, die wahrhaft trostlos ist. Die Erfindung hat auch an keiner einzigen Stelle etwas Fesselndes, Wohltuendes; die Gedanken schleichen entweder matt und sieghaft dahin, oder sie bäumen sich in fieberhafter Aufregtheit in die Höhe, um desto erschöpfter zusammenzubrechen. Geben nun diese blassen und schemenhaften, nur hin und wieder von hektischer Röthe angehauchten Gedanken an sich schon einen traurigen Anblick, so wird die Sache noch trübseliger durch die Art und Weise, wie sie verarbeitet und verwendet werden. [...] dieses Würgen und Wühlen, dieses Zerren und Ziehen, dieses Zusammenflicken und wieder auseinanderreißen von Phrasen und Floskeln muß man über eine Dreiviertelstunde lang ertragen! Diese ungeschorene Masse muß man in sich aufnehmen und muß dabei noch ein Dessert von den schreiendsten Dissonanzen und mißlautendsten Klängen überhaupt verschlucken! Mit vollstem Bewußtsein hat überdies auch Herr Brahms die Principalstimme in seinem Concert so uninteressant wie möglich gemacht; da ist nichts von einer effektvollen Behandlung des

Pianoforte, von Neuheit und Feinheit in Passagen, und wo irgend einmal etwas auftaucht, was den Anlauf zu Brillanz und Flottheit nimmt, da wird es gleich wieder von einer dichten orchestralen Begleitungskruste niedergehalten.«⁹

Dieses vernichtende Urteil hat sich nicht lange halten können: Heute gehört das d-Moll-Klavierkonzert zu Recht zu den beliebtesten und am meisten gespielten der romantischen Konzertliteratur. Allerdings hinterlässt dieses krasse Fehlurteil immerhin die Mahnung, neue, unbekannte Musik nicht vorschnell zu verdammen, sondern die Möglichkeit zu erwägen, dass es zu einem späteren Zeitpunkt anders beurteilt werden könnte.

-
- 1 Das Konzert brachte vor der Sinfonie von Theodorakis das 1. Klavierkonzert von Johannes Brahms, das allerdings keine friedenthematischen Aspekte aufgreift, sondern das Konzert zum Osnabrücker Friedenstag mit einem repräsentativen Werk und Solisten bereichern sollte. Aus Gründen der Vollständigkeit wird die Einführung in dieses Werk in den vorliegenden Text aufgenommen.
 - 2 Die folgenden Ausführungen zur Biographie von Mikis Theodorakis basieren auf Gerhard Folkerts: Mikis Theodorakis. Seine musikalische Poetik. Neumünster 2015, S. 57-78.
 - 3 Zit. nach Gerhard Folkerts (Anm. 2), S. 72.
 - 4 Mikis Theodorakis: Meine Stellung in der Musikszene. Leipzig 1986, S. 83-86.
 - 5 Ebd. S. 83.
 - 6 Ebd. S. 85.
 - 7 Clara Schumann – Johannes Brahms: Briefe I. Hg. von Berthold Litzmann. Leipzig 1927, Nachdruck Hildesheim 1970, S. 198.
 - 8 Hans Renner / Klaus Schweizer: Reclams Konzertführer Orchestermusik. Stuttgart 1976, S. 348.
 - 9 Vierzehntes Abonnementconcert in Leipzig. In: Signale für die Musikalische Welt, 17. Jg., Nr. 7, Leipzig, 3. Februar 1859, S. 71f.