



Antonín Dvořák (1841-1904)
Stabat Mater op. 58

23. November 2019 | 18 Uhr
Lutherkirche Barmen | Obere Sehlhofstr. 42, W-Barmen

Preis des Programmheftes: 2 Euro

Wir bitten Sie, Mobiltelefone
während des Konzertes
ausgeschaltet zu lassen.

PROGRAMM

Antonín Dvořák (1841-1904)

Stabat Mater op. 58

I. Stabat Mater dolorosa (Soli und Chor)

II. Quis est homo (Soli)

III. Eja, Mater, fons amoris (Chor)

IV. Fac, ut ardeat cor meum (Bass solo und Chor)

V. Tui nati vulnerati (Chor)

VI. Fac me vere tecum flere (Tenor solo und Chor)

VII. Virgo virginum praeclara (Chor)

VIII. Fac, ut portem Christi mortem (Duett Sopran solo und Tenor solo)

IX. Inflammatus et accensus (Alt solo)

X. Quando corpus morietur (Quartett und Chor)

AUSFÜHRENDE

Veronika Madler | Sopran

Heike Bader | Alt

Markus Schmidt | Tenor

Maximilian Schmitt | Bass

Rainer Schrapers | Klavier

Bergische Kantorei Wuppertal

Matthias Lotzmann | Leitung

Lateinischer Originaltext

gedichtet um 1200–1300

1. *Stabat mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius;*
2. *Cuius animam gementem,
Contristantem et dolentem
Pertransivit gladius.*
3. *O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!*
4. *Quae maerebat et dolebat,
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas incliti.*
5. *Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?*
6. *Quis non posset contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?*
7. *Pro peccatis suae gentis
Iesum vidit in tormentis
Et flagellis subditum.*
8. *Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Cum emisit spiritum.*
9. *Eia, mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.*
10. *Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.*
11. *Sancta mater, illud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.*
12. *Tui nati vulnerati,
Iam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.*
13. *Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.*
14. *Iuxta crucem tecum stare,
Te libenter sociare*

Gereimte Übertragung

Heinrich Bone 1847

- Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuz und weint von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.
Durch die Seele voller Trauer,
schneidend unter Todesschauer,
jetzt das Schwert des Leidens ging.
- Welch ein Schmerz der Auserkornen,
da sie sah den Eingebornen,
wie er mit dem Tode rang.
Angst und Jammer, Qual und Bangen,
alles Leid hielt sie umfängen,
das nur je ein Herz durchdrang.
- Ist ein Mensch auf aller Erden,
der nicht muss erweicht werden,
wenn er Christi Mutter denkt,
wie sie, ganz von Weh zerschlagen,
bleich da steht, ohn alles Klagen,
nur ins Leid des Sohns versenkt?
- Ach, für seiner Brüder Schulden
sah sie ihn die Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn;
sah ihn trostlos und verlassen
an dem blutgen Kreuz erblassen,
ihren lieben einzgen Sohn.
- O du Mutter, Brunn der Liebe,
mich erfüll mit gleichem Triebe,
dass ich fühl die Schmerzen dein;
dass mein Herz, im Leid entzündet,
sich mit deiner Lieb verbindet,
um zu lieben Gott allein.
- Drücke deines Sohnes Wunden,
so wie du sie selbst empfunden,
heil'ge Mutter, in mein Herz!
Dass ich weiß, was ich verschuldet,
was dein Sohn für mich erduldet,
gib mir Teil an seinem Schmerz!
- Lass mich wahrhaft mit dir weinen,
mich mit Christi Leid vereinen,
so lang mir das Leben währt!
An dem Kreuz mit dir zu stehen,
unverwandt hinaufzusehen,

In planctu desidero.

15. Virgo virginum praeclara,

Mihi iam non sis amara,

Fac me tecum plangere.

16. Fac, ut portem Christi mortem,

Passionis eius sortem

Et plagas recolare.

17. Fac me plagis vulnerari,

Cruce hac inebriari

Ob amorem filii.

18. Inflammatus et accensus,

Per te, virgo, sim defensus

In die iudicii.

19. Fac me cruce custodiri,

Morte Christi praemuniri,

Confoveri gratia.

20. Quando corpus morietur,

Fac ut anima donetur

Paradisi gloriae.

ist's, wonach mein Herz begehrt.

O du Jungfrau der Jungfrauen,

woll' auf mich in Liebe schauen,

dass ich teile deinen Schmerz,

dass ich Christi Tod und Leiden,

Marter, Angst und bitt' res Scheiden

fühle wie dein Mutterherz!

Alle Wunden, ihm geschlagen,

Schmach und Kreuz mit ihm zu tragen,

das sei fortan mein Gewinn!

Dass mein Herz, von Lieb entzündet,

Gnade im Gerichte findet,

sei du meine Schützerin!

Mach, dass mich sein Kreuz bewache,

dass sein Tod mich selig mache,

mich erwärm sein Gnadenlicht,

dass die Seel sich mög erheben

frei zu Gott in ew' gem Leben,

wann mein sterbend Auge bricht!

Wir bringen Sie in
Stimmung!

Klaviere & Flügel
Digital-Pianos
gebr. Instrumente
Mietklaviere
Finanzierung
Fachwerkstatt
Stimmservice
Konzert-Service
Zubehör



PIANO FAUST



Kundenparkplätze Reichsstr.1 Wuppertal Fon 0202 59 46 33 www.piano-faust.de

Das Stabat Mater Antonín Dvořáks Entstehung – Bedeutung – Wirkung

Es ist ausschließlich dem Engagement des böhmisch stämmigen Dirigenten **Rafael Kubelik** (1914-1996) zu verdanken gewesen, dass das *Stabat Mater* op. 58 für vier Solisten, Chor und Orchester des tschechischen Komponisten **Antonín Dvořák** (1841-1904) im 20. Jahrhundert eine seiner Qualität gemäßen Würdigung erfuhr. Seither ist es in den Konzertplänen präsent geblieben. Für Kubelik ist dieses Werk von zentraler Bedeutung im Schaffen Dvořáks gewesen,



fokussiert es doch seiner Auffassung nach die typischen Merkmale der kompositorischen Vorgehensweise des Tschechen; viel deutlicher, als es sich durchgängiger in seinem symphonischen Werk beobachten lässt.

Prominenter Beistand

Aber nicht nur in der Rezeptionsgeschichte der Musik Dvořáks insgesamt, sondern auch in der Entwicklung zu einem international Beachtung findenden Komponisten, bedurfte es einer

prominenten Fürsprache.

Kein geringerer als **Johannes Brahms** (1833-1897) sowie der berühmt-berüchtigte Musikkritiker **Eduard Hanslick** (1825-1904) setzten sich für das Werk Dvořáks ein. Brahms empfahl seinem Verleger Simrock die Veröffentlichung von dessen Werken.



Es war der späte Durchbruch und zugleich der Beginn einer lebenslangen herzlichen Freundschaft zwischen den beiden Musikern. Brahms wusste natürlich darum, dass der Name Dvořák für einen vollkommen anderen kompositorischen Stil als das eigene Schaffen stand.

Johannes Brahms

1880 (aus: Die Gartenlaube)

Der zunächst vergebliche Versuch, eine Organistenstelle in Prag zu erlangen, das anfängliche Scheitern als Opernkomponist (*Alfred, Der König und der Köhler*) und eine Laufbahn als sporadischer Orchestermusiker (Viola) und Klavierlehrer ließen noch nichts vom späten Erfolg erahnen. Endlich gelang ihm mit dem Hymnus *Die Erben des Weißen Berges* für Chor und Orchester die ersehnte

Beachtung. Nichts ließ vermuten, dass es aber ein geistliches Werk sein würde, in welchem Dvořák sein unverwechselbares Profil unter Beweis stellen sollte. Im gleichen Zeitraum (1876/77) entsteht denn auch seine Komische Oper *Der Bauer ein Schelm* op. 37. Und es sollte eine Einzelercheinung bleiben, sieht man von der nachrangigen Bedeutung des *Requiem* op. 89 einmal ab.

Über den biographischen Zusammenhang hinaus

Viel ist über die Verbindung zu biographischen Ereignissen nachgedacht und geschrieben worden, allem voran über den frühen Tod dreier eigener Kinder und die abgründige Trauer, die sich im *Stabat Mater* vermeintlich niederschlagen mochte. Genauso unvermittelt, wie das Erscheinen dieses von einer tiefen Gläubigkeit geprägten Werkes, wirken da die religiösen Anschauungen Dvořáks in seinem Umfeld. Den Erinnerungen des Schwiegersohnes, des Komponisten **Josef Suk** (1874-1935), ist zu entnehmen, wie sehr sich der im besten Sinne naive Glaube des Komponisten zeigte: „Es wurde dann viel über Glauben und Religion gesprochen. Dvořák war bekanntlich von einem aufrichtigen, fast kindlichen Glauben erfüllt, während Brahms‘ Ansichten ganz entgegengesetzt waren. ‚Ich habe zu viel Schopenhauer gelesen und schaue die Sachen anders an‘, meinte dieser. Während des Rückwegs ... war Dvořák sehr schweigsam. Endlich sagte er nach einer geraumen Weile: ‚*Solch ein Mensch, solch eine Seele – und er glaubt an Nichts, er glaubt an Nichts!*‘“

Es ist also durchaus zulässig, vom Brahms'schen *Deutschen Requiem* op. 45 und Dvořáks *Stabat Mater* als von den beiden wichtigen Referenzen geistlichen Komponierens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sprechen. Und eben diese liegen, was ihre hintergründige Bedeutung betrifft, inhaltlich so weit auseinander, wie es sich deutlicher sonst nirgendwo zeigt; umso größer ist die Unterstützung Brahms‘ für den damals weithin unbekanntem Dvořák einzuschätzen, die eben nicht die kongruente Gesinnung suchte, sondern die kompositorische Meisterschaft zum Maßstab hatte.

Das *Stabat Mater* hat die im katholischen Raum auch heute noch bedeutsame mittelalterliche Dichtung von der Trauer Mariens unter dem Kreuz Jesu zum Gegenstand. Die Übersetzungen der lateinischen Vorlage in die verschiedenen Sprachen weichen zum Teil, je nach lyrisch-poetischer Zielsetzung, stark voneinander ab. Allen gemein ist aber das Vorbild Mariens im Glauben, der angesichts des Schmerzes über den Kreuzestod des Sohnes nicht verloren geht.

Dvořák setzte sich in den Jahren zwischen 1876 und 1877 intensiv mit diesem Textgegenstand auseinander. Die ersten Skizzen entstehen im Frühjahr 1877, die Reinschrift erfolgt im Spätherbst 1878. Die gefeierte Uraufführung fand am 23. Dezember 1880 unter Leitung von Adolf Czech in Prag statt, die Zweitauaufführung unter dem später zu Ruhm gelangenden Leoš Janáček (1854-1928) 1882 in Brünn, der dem *Stabat Mater* Dvořáks in seiner *Glagolitischen Messe* Verehrung erweist. Die Aufführung 1884 unter der Leitung des Komponisten in

London begründet die bestimmende Sympathie der angelsächsischen Welt für die Kunst Dvořáks.

Kammermusik im symphonischen Gewand

Aufbruch zu einer Religiosität abseits der „Kirche“

Dvořák nimmt gegenüber dem *Cäcilianismus*, der im 19. Jahrhundert bedeutenden musikalischen Reformbewegung innerhalb des Katholizismus, eine skeptische und höchst distanzierte Position ein. Unabhängig davon zollt das *Stabat Mater* der gegen Ende des Jahrhunderts wieder erstarkenden Marienverehrung in Mitteleuropa Tribut. Zugleich ist es ein Bekenntnis zu den Bräuchen seiner Heimat, in der die Verehrung der schmerzhaften Mutter Maria ein bedeutungsvoller Bestandteil des geistlichen Brauchtums war.

Mittelalterliche Poesie

Der Worttext ist eine lateinische Sequenz, welche der Franziskanermönch Jacopone da Todi um 1300 gedichtet hatte. Diese fand im 19. Jahrhundert weiterhin wieder große Beachtung. Der Inhalt bezieht sich auf das Fest der Sieben Schmerzen Mariens (15. September). Es ist eine kontemplative Verarbeitung des Evangelientextes aus der Passion Jesu (Joh. 19, 25-27): *„Es standen aber bei dem Kreuz Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala. Als nun Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter: Frau, siehe, das ist dein Sohn! Danach spricht er zu dem Jünger: Siehe, das ist deine Mutter! Und von der Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.“*

Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) war vor Dvořák der letzte, der sich in einer oratorischen Verarbeitung mit diesem Stoff auseinandergesetzt hatte (1833/42). Die stilistische und für die europäische Musikgeschichte nicht zu überschätzende Bedeutung dieser „frömmsten Komposition“ Dvořáks (Jost, 1994, S. 227) geht allerdings vom eigentlichen unverwechselbaren Kompositionsprinzip aus, das hier zur Anwendung kommt und sich überdies in seiner gesamten Symphonik niederschlagen sollte. Obwohl es den Anschein hat, dass hier das typische romantische Symphonieorchester in Erscheinung tritt, erscheint das in zehn Nummern gegliederte Werk in einem fast kammermusikalisch zu nennenden Gewand. Die Stimmen werden überwiegend filigran und autonom geführt. Jedes Element hat einen unverkennbaren und eigenen Verlauf, so dass ein vielgestaltiges und virtuos gehandhabtes mosaikartiges Klanggemälde entsteht, das durch imposante und mächtige Chor- und Orchesterblöcke gegliedert wird. Dabei fungiert die Musik nicht als „Auslegung“ oder „Über-setzung“ des mittelalterlichen Textes. Der Komponist bemächtigt sich vielmehr einer visionären Grundhaltung und mystischen Gesamtstimmung, die

er selbst mit dem Textgehalt assoziiert. Dabei kleidet er die lateinische Poesie in sein unverkennbar böhmisches romantisches Klanggewand.

Die *Kantate* als zeitgemäße Form

Dvořák gibt dem Werk die Form einer *Kantate*, wie schon Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) seiner *Lobgesang-Symphonie* op. 52. Es handelt sich also nicht um einen Rückgriff auf eine historisierende barocke Form.

Das kontemplative Element bleibt in einen fortschreitenden zehnsätzigen dramaturgischen Kontext eingespannt, die statischen Elemente sind charakteristisch, zeugen aber niemals von ermüdeten Energien. Dabei hat es den Anschein, als habe die h-Moll-Messe Bachs konzeptionell Pate gestanden. Das Werk wird von einem h-Moll-Rahmen getragen. Auch der zweite Satz in e-Moll weckt die Erinnerung, nämlich die an das ebenfalls in dieser Tonart erklingende *Crucifixus* des Werkes Bachs. So mag man auch Dvořáks gesamten Zyklus sehen: als ein Spannungsfeld zwischen dem Gebanntsein in den Abgründen des irdischen Daseins und dem Hoffen auf ein Eingebettetsein in eine Existenz, die von der Sinnfülle des Geschehens bestimmt ist. Und hier ist die Dramaturgie ganz nah an der protagonistischen Figur Mariens unter dem Kreuz Jesu. Wie sollte einem in diesem Moment das „musste nicht alles so geschehen ...?“ in den Sinn kommen? Dvořák nimmt das Schrecknis der irdischen Existenz auf, ganz und gar untypisch für eine Zeit, in der die Machbarkeit und Erreichbarkeit aller Ziele und die Errungenschaften des technisch-naturwissenschaftlichen Fortschritts im Vordergrund stehen.

So reiht er sich in die Phalanx der Frager ein. Auch Brahms und Wagner verfolgen genau diesen Ansatz. Allerdings ist das Lösungsangebot Dvořáks ein gänzlich anderes: Bei ihm verbleibt der Mensch in seiner diesseitigen Position, wenngleich er musikalisch der Schau des „*in paradisum*“ teilhaftig werden durfte. Haben doch die wuchtigen D-Dur-„Zustände“ und fulminanten a-cappella-Blöcke von der göttlichen versöhnenden Glorie gekündet. Das Werk endet in der Zurückgenommenheit des *Amen*, als verschlösse sich der Himmel wieder, aber wissend (!) von der nun wieder verborgenen Herrlichkeit eines Himmels.

Die bogenhafte Gestalt des Werkes gelingt dem Komponisten in genialer Weise. Denn die Verwendung findenden Materialien des ersten und des finalen Satzes sind weitgehend identisch. Es sind wenige, aber entscheidende Unterschiede die den Eingangssatz gegen den X. Satz absetzen. Die Suchbewegung des Instrumentalvorspiels hat eine sich über Längen erstreckende Verzweiflung; immer wieder orientierungslose Oktaven, die in chromatische Abgänge eintauchen. Die musikalischen Höhepunkte verbleiben unaufgelöst im Raume stehen. Die immer wiederkehrenden Steigerungsphasen brechen nach kurzer Entfaltung stets in sich zusammen und verkörpern den gewaltigen Energieverlust der Trauer und Ohnmacht. Gespreizte Stimmführungen zeigen das Bizarre der Szenerie.

Im Finalsatz hingegen werden all diese Elemente in ein tonartlich verklärtes Ziel geführt. Ein gewaltiger Zenit steht am Ende (!) und schließt das eindrucksvolle Werk ab.

Heimat und Paradies

Wie z.B. im Werk Richard Wagners (1813-1883) lässt sich auch bei Dvořák die Sehnsucht nach einem *status ante* erkennen. Die Erschöpfung von dem Eingebundensein in das Geschichtliche, eine womöglich einem Abgrund zustrebende Entwicklung, ist vielen Komponisten der sogenannten *Nachromantik* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eigen. Aus diesem Grund kann dieses Werk keinesfalls als Kirchenmusik im liturgischen Sinne aufgefasst werden. Vielmehr ist die Heilsgewissheit, die in den hymnischen Abschnitten zum Ausdruck kommt, dem Freiheitsbegriff vom „Mythos“ im *Parsifal* Richard Wagners viel näher als jedweder kirchlichen Funktionalität. In diesem Sinne ist auch der zugrundeliegende Bibelabschnitt zu verstehen. Die „Neuordnung“ der Verhältnisse „vom Kreuz herab“ kündigt von der Wiederherstellung eines Urzustandes, den man theologisch als die Wiederherstellung des Paradieses bezeichnen möchte. Der für die Romantik so wichtige Begriff der *Heimat* bzw. der Schmerz über den Verlust derselben findet hier ihre Aufnahme und kündigt so zugleich vom Ende dieses existenzbedrohenden Suchens, der „romantischen Krankheit“ (Goethe). In diesem Zusammenhang scheint die positive Einfalt der Religiosität Dvořáks fast der Gesinnung eines Anton Bruckner verwandt zu sein. Dem Schöpfenden ist die Tragweite und Bedeutung seines Tuns womöglich verborgen geblieben: „Die höhere Dimension vermittelt als grundsätzlich Sinn im bislang scheinbar Sinnwidrigen, und das immer mit überraschender Selbstverständlichkeit ...“ (Ulrich Mann, 68)

Gleichwertig neben den Großmeistern ihrer Zeit (Johannes Brahms und Richard Wagner) steht die Musik Dvořáks mit ihren Wiedererkennungsmerkmalen vor uns: mit einer gänzlich anders gearteten musikalischen Phrase! Zunächst befremdlich und exotisch, zwingt es die Ausführenden doch zur genauesten Beachtung aller Partitureintragungen und Ausführungsvorschriften. Erst dann wird deutlich, in welcher vollkommener Weise diese Musik als ein unverzichtbarer Baustein der europäischen Romantik dem Hörer entgegenklingt. Denn es ist die durch und durch kammermusikalische Kompositionsweise, welche dieses groß-orchesterale Werk durchdringt; eigentlich als ein großer Gegensatz zu benennen. Kleinstmotiviken und große nicht enden wollende Klangphasen tauschen nicht nur einander ab, sondern durchdringen sich. Ausgehend von der Klangsprache eines Johannes Brahms, dem Repräsentanten deutsch-romantischer Orchester- und Kammermusik, befremdet die Sprache Dvořáks. Ungewohnt sind die offenen, vermeintlich jäh abreißenden Phrasenenden, die nach einer Fortführung rufen. Stattdessen kommt neues anderes Material zur Anwendung.

Überwältigend ist auch die unerschöpfliche Klangerfindung Dvořáks; erst bizarr wirkend, dann zur Heimat des Hörens werdend, (Brahms wusste, wem er da zum Durchbruch verhalf.). Aber über allem Versenken in das kleinste Detail regiert in der Wirkung der große Bogen und nicht endende Zusammenhang; im einzelnen Satzgefüge wie auch in der Geschlossenheit des ganzen Kantaten-Zyklus des *Stabat Mater*. Das Werk kommt in seiner ursprünglichen, von Dvořák als autonome Klavierfassung vorgesehenen Gestalt aus dem Jahre 1876 zur Aufführung. Das Klavier besticht durch einen Farbreichtum, der dem des Orchesters nur wenig nachsteht.

Dr. Matthias Lotzmann, 2019

Dieses Konzert findet mit freundlicher Unterstützung folgender Sponsoren statt:



STADT WUPPERTAL / KULTURBÜRO



STIFTUNG
NETZWERK UNTERBARMEN
Eine Gemeinschaftsstiftung in Wuppertal



VORANKÜNDIGUNGEN

21. Dezember 2019, 19:15 Uhr, Lutherkirche Barmen

MITRINGPROJEKT

Evensong zum 4. Advent

Ein Abendgottesdienst nach anglikanischer Liturgie

Es erklingen die beiden Kantaten *Das neugebor'ne Kindelein* BuxWV 13 und *Kommst Du, kommst Du, Licht der Heiden* BuxWV 66 von Dietrich Buxtehude (1637-1707).

Das Bergische Kammerorchester und die Bergische Kantorei spielen und singen unter der Leitung von Matthias Lotzmann.

Probentermine für das Mitsingprojekt finden Sie unter www.bergische-kantorei.de.



MUSIKHAUS LANDSIEDEL-BECKER &
GEIGENBAU BUNTROCK Inh.: Henriette Bock

dort
Höhne/Ecke Werther Hof
42275 Wuppertal

hingehen
Mo-Fr 9:00-18:30
Sa 9:00-14:00

oder anrufen oder schreiben
Telefon 0202 592157
Telefax 0202 596730
Email kontakt@landsiedel-becker.de
Internet www.landsiedel-becker.de

EINE EINLADUNG

WERDEN SIE MUSIKALISCH AKTIV!

Tauchen Sie ein in die Welt des Oratoriums und in die grandiose Chortradition der europäischen Musik.

Wir freuen uns auf Ihre Begeisterung für das Chorsingen!

Neben jährlich zwei großen Konzerten zeichnet sich das Profil der Bergischen Kantorei Wuppertal durch vielfältige Aktivitäten aus:

- Professionelle Stimmbildung
- Musikalische Qualität
- Vielfältige musikalische Mitwirkung in Kirchen und Einrichtungen
- Jährliches Probenwochenende in reizvoller Umgebung
- Unterstützung karitativer Einrichtungen
- Menschliche Begegnung und ein vom Sinn für Gemeinschaft geprägter Chor

Sie sind uns herzlich willkommen.

Proben

Wir proben montags von 19:30 bis 21:45 Uhr.

Weitere Informationen

www.bergische-kantorei.de

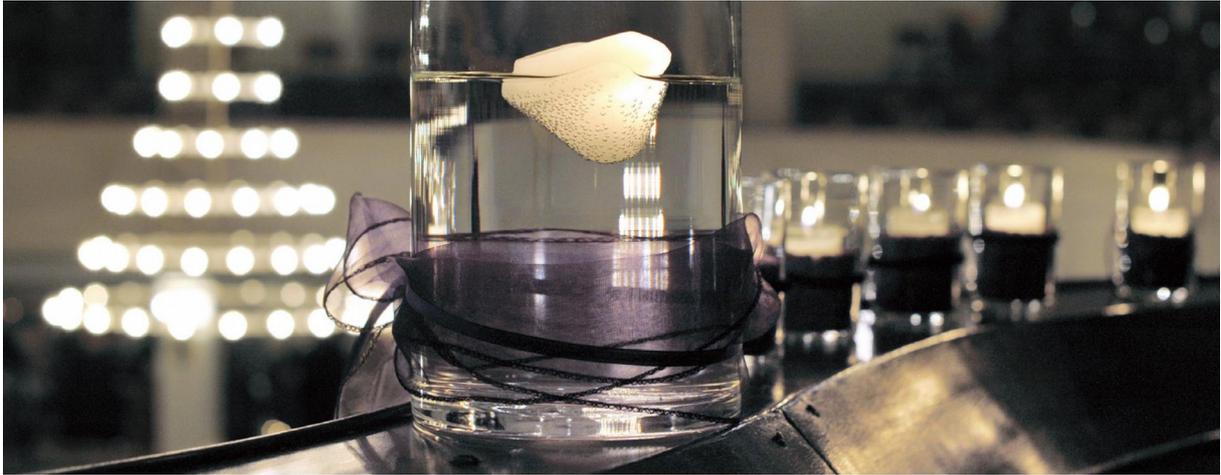
Kontakt

Dr. Matthias Lotzmann

Künstlerische Leitung

Telefon 0202 3718610

E-Mail: m.lotzmann@bergische-kantorei.de



Vertrauen Sie unserer langjährigen Erfahrung in allen Trauerfragen; dem Team von Bestattungen Neusel, Ihren Experten zwischen Himmel und Erde.



Einfühlungsvermögen, Verständnis, Kompetenz und Erfahrung empfinden wir als Voraussetzung für ein Gespräch zu Trauerfragen. Ob es um eine Vorsorge geht, um Ihre ganz persönlichen Anliegen oder eine würdevolle Bestattung – wir sind für Sie da.

Berliner Str. 49 + 52-54, 42275 Wuppertal, 663674, neusel-bestattungen.de



HERZLICHE EINLADUNG: WERDEN SIE MITGLIED

SPENDENKONTO: DE72 3406 0094 0009 8287 99
VOLKSBANK WUPPERTAL