



# Neue NC Chor szene



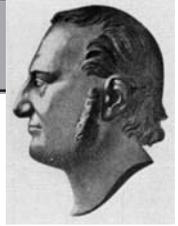
Zeitschrift des  
Städtischen Musikvereins  
zu Düsseldorf e.V.  
Konzertchor der  
Landeshauptstadt Düsseldorf

2/11

15

## Themen

<b>Editorial</b>	Georg Lauer	3
<b>„Volksmusik und Kunstmusik zusammen - das war für mich ein gutes Modell“</b> <i>Ein Besuch bei Oskar Gottlieb Blarr</i>	Udo Kasprowicz	4
<b>«De revolutionibus orbium coelestium»</b> <i>Ein Werkstattbericht zur Uraufführung der 4. Sinfonie des Düsseldorfer Komponisten Oskar Gottlieb Blarr</i>	Erich Gelf	9
<b>Heros und Schandfleck</b> <i>Die Denkmäler für Felix Mendelssohn Bartholdy in England und Deutschland 1860 bis 1936</i>	Yvonne Wasserloos	26
<b>Endlich ein Liszt-Jahr!</b> <i>Zum 200. Geburtstag von Franz Liszt am 22. Oktober 2011</i>	Beate Angelika Kraus	42
<b>Rainer Koch übt sich im Ruhestand</b> <i>Zur Verabschiedung des Leiters der Bayer Philharmoniker</i>	Georg Lauer	49
<b>Gesucht-Gefunden! Oder: Wo bin ich gerade?</b> <i>Eine Premierenfeier und ihre Folgen</i>	Thomas Ostermann	55
<b>Axel Koppetsch: „Mahlers Tode“</b> <i>Ein Gedankenspiel - Buchrezension</i>	Claudia Maria Korsmeier	58
<b>Brenner, Kubik: „Mahlers Welt“</b> <i>weitere Buchempfehlung</i>		58
<b>Norbert Burgmüller zum 175. Todestag</b> <i>Ein Bericht zum Gedächtnis des Tages</i>	Georg Lauer	59
<b>Interkontinentales Interview: Zoe Zeniodi</b> <i>GMD des Broward Symphony Orchestra, Miami</i>	Thomas Ostermann	61
<b>Vom Götter(p)funken zu Großmutter's Rezept</b> <i>Eine Wiederbegegnung der besonderen Art</i>	Udo Kasprowicz	64
<b>Termine</b>		67
<b>Vorschau nächste Ausgabe</b>		67
<b>Impressum</b>		67
<b>Die letzte Seite</b>		68



## Liebe Leserinnen und Leser!

Johannes Schornstein ist es mitzuverdanken, dass Sie diese Zeitschrift in Händen halten! Wie das? Und wer ist dieser Schornstein?

Wie so oft, wenn es um historische Sachverhalte geht, genügt ein Blick auf die Seite „Lebenslauf/Chronik“ der Internetpräsenz des Städtischen Musikvereins. Dort liest man: *„1811 gründete Schornstein in Elberfeld gemeinsam mit dem Musiklehrer Sasse den „Musikalischen Verein zur Pflege des Chorgesangs“... Ein Jahr später waren die Musiker schon bereit für die erste Aufführung der „Jahreszeiten“ und im gleichen Jahr konnten Haydns C-Dur-Messe und die „Schöpfung“ in Elberfeld zur Aufführung gebracht werden.*

1813 verursachten die politischen Wirren wieder die Auflösung des Vereins. Bei der Neugründung des „Elberfelder Gesangvereins“ übernahm Schornstein 1815 abermals die musikalische Leitung und führte mit diesem 1817 erneut die „Schöpfung“ auf, diesmal mit Unterstützung vieler aus Düsseldorf angereister Sängerinnen und Sänger des hiesigen Gesangsvereins, der unter der Leitung von Johann August Franz Burgmüller stand. Die erfolgreiche Elberfeld/Düsseldorf-Initiative wurde ein Jahr später als „1. Niederrheinisches Musikfest“ in Düsseldorf mit Haydns „Schöpfung“ und seinen „Jahreszeiten“ unter der Leitung von Düsseldorfs 1. Musikdirektor Burgmüller wiederholt, am Flügel saß Musikdirektor Schornstein aus (Wuppertal-) Elberfeld. Dieses Fest war dann Anlass, am 16.10.1818 den Städtischen Musikverein zu Düsseldorf zu gründen.

## 1811 - 2011

200-Jahrfeiern sind in diesem Jahr „in“, das bestätigt auch der Chor der Konzertgesellschaft Wuppertal, der seine Wurzeln genau in jenem musikalischen Verein grundgelegt sieht, der 1811 unter Johannes Schornstein zum ersten Mal Haydns „Jahreszeiten“ aufführte. An diese 200jährige Verbundenheit erinnern unsere Sangesfreunde in diesem Jahr mit einer Reihe festlicher Konzerte, so geschehen wieder zu Pfingsten mit Haydns „Jahreszeiten“.

Und wieder fahren Düsseldorfer nach Wuppertal und singen und feiern mit, das ist, das hat Tradition! So senden wir sehr gerne von dieser Stelle aus herzliche Glückwünsche nach Wuppertal, wünschen eine Fortsetzung der herausragenden Konzerterlebnisse und vor allem den Nachwuchs, den man für eine erfolgreiche Zukunft braucht.

## Liebe Leserinnen und Leser,

mit diesen Erinnerungen an Wuppertal und Johannes Schornstein spanne ich also den Bogen bis zu der Ihnen hier vorliegenden 15. Ausgabe der Musikvereinszeitschrift *NeueChorszene*.

Vermutlich haben Sie im Inhaltsverzeichnis die dort angeschnittenen Jubiläumsthemen bereits entdeckt: Mahler, Liszt, Burgmüller. Ein anderer Schwerpunkt ragt aber über alle diese Themen hinaus: Es ist die neue Sinfonie Nr. 4 „Kopernikus“ von Oskar Gottlieb Blarr, die im Oktober zur Uraufführung in der Tonhalle kommt. Die exklusiven Einführungsbeiträge hierzu möchte ich Ihnen diesmal Ihrer Aufmerksamkeit besonders empfehlen!

Herzlichst Ihr

A handwritten signature in dark ink that reads "Georg Lauer". The signature is written in a cursive style with a long, sweeping tail on the final letter.

# „Volksmusik und Kunstmusik zusammen - das war für mich ein gutes Modell“ -

Oskar Gottlieb Blarr und seine Kopernikus-Symphonie

von Udo Kasprovicz

Wer das neue Jahresprogramm OTON, mit dem die Tonhalle Düsseldorf Mitte September in die Saison 2011/12 startet, aufmerksam studiert, stößt in der Reihe „Sternzeichen“ - unter diesem Leitmotiv stehen die 12 Abonnementskonzerte der Düsseldorfer Symphoniker - im Monat Oktober auf die Ankündigung einer Uraufführung: Die Symphoniker beauftragten den Düsseldorfer Kirchenmusikdirektor und Komponisten Professor Oskar Gottlieb Blarr mit der Komposition eines Werkes für zwei Solisten, zwei Chöre und großes Orchester. Evelyn Krahe, Alt, und Konrad Jarnot, Bariton, sowie der Jugendchor der Städtischen Clara-Schumann-Musikschule und der Chor des Städtischen Musikvereins werden das Werk zusammen mit den Düsseldorfer Symphonikern unter der Leitung des polnischen Dirigenten Lukasz Borowicz am 7. Oktober 2011 zum ersten Mal in der Tonhalle zur Aufführung bringen und es am 9. und 10. Oktober wiederholen.

Der Komponist gab den Sängerinnen und Sängern des Musikvereins zu

Beginn der Einstudierung seines neuen Werkes Mitte März 2011 eine zweistündige Einführung mit Klangbeispielen am Klavier.

Die Redaktion dieser Zeitschrift konnte dann im Mai bei einem Besuch in seinem Domizil in der Poststraße weitere Hintergründe zum Schaffensprozess und zur Entstehungsgeschichte der Symphonie, zu ihrem Widmungsträger „Kopernikus“ und nicht zuletzt zu ihrem Schöpfer Oskar Gottlieb Blarr in Erfahrung bringen.

Die Redaktion dankt Prof. Blarr und seiner Frau Ewa Maria Guski für das zur Verfügung gestellte Bildmaterial, den schwarzen „Kopernikus-Kaffee“ und die häuslich-herzliche Begegnung, die unserer Leserschaft in den folgenden beiden Beiträgen eine exklusive Vorbereitung auf die Uraufführung ermöglichen möge.



O. G. Blarr Foto: privat

Die NeueChorszene-Redaktion war mit Oskar Gottlieb Blarr um 16 Uhr verabredet. Der Komponist und seine Frau empfingen uns in ihrer Wohnung über den Dächern der Düsseldorfer Altstadt. Nachdem wir den Blick auf die Stadt und die „Brahmszeder“<sup>1</sup> gewürdigt und

genossen hatten, nahmen wir im Wohnzimmer Platz und waren augenblicklich gefangen von der Aura eines Ortes, der die Persönlichkeit seiner Bewohner in besonderer Weise widerspiegelt. Bücher, Kunst und Musikinstrumente

hinten angrenzenden Haus an der Balkerstraße gewohnt, wenn er einige Häuser weiter Robert und Clara Schumann besuchte. Aus dieser Zeit soll der stattliche Zedernbaum stammen, auf den O.G.Blarr und seine Nachbarn einen herrlichen Blick haben.

1 Nach der Überlieferung über mehrere Generationen von Grundstücksnachbarn hat Johannes Brahms zwischen 1853 und 1857 auch im nach

zeugen von der Suche nach Klarheit und Erkenntnis, der Fähigkeit zur ästhetischen Deutung der Wirklichkeit und dem Willen zur kreativen Mitgestaltung der Welt in der den Bewohnern gemäßen Form, der Musik.

Um der Musik willen, insbesondere natürlich wegen der neuen Kopernikus-Symphonie, für deren Uraufführung

der Musikverein seit Wochen intensiv probt, hatten wir um dieses Gespräch gebeten. Uns interessierte der musikalische Ursprung. Wir wollten wissen, wovon die Komposition ausgeht: Vom Klang, vom Akkord, vom Rhythmus oder von der Melodie? Und bekamen die überraschende Antwort:

„Da würde ich gern Penderecki zitieren: Er sagte: „Komponieren kann man nicht lernen.“ Er wollte mich ja auch gar nicht unterrichten. „Was willst Du. Du bist doch schon so alt.“ Ich war damals über 30. „Was ich so mache, das kann ich Dir bei einer Tasse Kaffee erklären. Oder was ich für wichtig halte.“

Aber nach kurzem Besinnen fährt er fort: „Ja, was ist das auslösende Moment? Es sind manchmal Klänge, ich improvisiere. Und plötzlich finden Sie einen Akkord, ein Zusammenklang, der erschrickt einen - Donnerwetter - das gab es noch nicht, das habe ich noch nie gehört, toller Klang. Und dann schreibe ich das auf und nehme das wieder vor und dann entwickelt sich das im Kopf. Oder es gibt irgendwelche melodischen Fortschreibungen, die man gut findet, die man stark findet(...) Zum



Blick auf die „Brahmszeder“ über den Dächern von Düsseldorf Foto: Musikverein

*Beispiel bei dem Eingangschor für die neue Sinfonie: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, lateinisch natürlich in diesem Fall, weil Kopernikus lateinisch erzogen ist. Da war mir klar: das muss aus gregorianischem oder lateinischem Gestus kommen. So ist der Anfang der Sinfonie etwas Melodisches. (...) Es sind manchmal auch Rhythmen. In meinem letzten Oratorium „Die Himmelfahrt“ (2010) war ich sehr fasziniert vom Tango.“*

Erstaunen malt sich auf unseren Gesichtern. Tangorhythmen in der sakralen Musik sind uns aus Südamerika bekannt, die „Misa Tango“ von Luis Bacalov etwa. Sie ist aber so stark in der dortigen Tradition verwurzelt, dass sie trotz einer Publikation unter prominentem Label<sup>2</sup> hierzulande kaum bekannt geworden ist. Blarr spürt unser Befremden und erläutert:

*„Den Schwoof-Tango kenne ich natürlich seit Kindertagen, seit der Flucht. Da wurde immer abends das Licht ausgemacht. Dann durften die Paare knutschen, und wir Steppkes standen da und haben zugeguckt. Wenn das*

<sup>2</sup> Deutsche Grammophon 463 471-2

*Licht wieder angemacht wurde, hatte sich was verändert mit den Leuten. Der Schwoof-Tango ist die eine Sache und der Piazzola-Tango die andere. Das ist so spannend und so aufregend. Ich fand, dass der Tango ein rhythmisches Prinzip ist.(...) Damals, als meine erste Frau starb, hatte ich auch meine Schwierigkeiten mit dem lieben Gott und ich habe gedacht, dass das beim Tango auch so ist. Die Kompliziertheit*



Oskar Gottlieb Blarr am Debussyklavier, darüber ein Gemälde von Ernst Jürgen Kratz „Der Klang“ Foto: Musikverein

*einer Liebesbeziehung ist im Tango ausgedrückt, diese Schwierigkeit zwischen den Geschlechtern. Und ebenso ist das beim Tango, so wie ich das sehe, auch ein religiöses Prinzip. Der liebe Gott hat Schwierigkeiten mit den Menschen, das kann man sehr gut verstehen, so wie die Menschen auch Schwierigkeiten mit dem lieben Gott haben.“*

Klang, Akkord, Rhythmus und Melodie sind für ihn die „Zeugungselemente“ seiner Kompositionen. Seine Einfälle sind nicht gebunden an den Platz vor dem reichverzierten Klavier, einem Geschenk René Heinersdorffs sen.<sup>3</sup>, das aus dem Besitz Claude Debussys stammen soll. Vielmehr regen ihn die alltäglichen Ereignisse seines Lebens an, gelegentlich entstehen sie auch im Konzert, wenn er über Alternativen zum gerade Gehörten nachdenkt.

Schon scheint sich eine Vorstellung vom Wesen des Kompositionsaktes zu bestätigen, die ihre Wurzeln in der Goethezeit hat und von den Menschen des 19. Jhdts. eifrig kultiviert worden

3 Leiter der gleichnamigen Konzertagentur und des renommierten Klavierhauses, 1955-58 Erster Vorsitzender und 1958-80 Präsident des Städtischen Musikvereins.

ist. Der Künstler als ein kreatives Genie, das sich keiner Tradition verpflichtet fühlt und ständig nie Dagewesenes schafft. Blarrs Auffassung dazu ist sehr differenziert:

*„Es ist nun so, dass ich keine Theorie habe und sage: „Ich will...“. „Ich lehne Tradition ab, ich fange bei Null an.“ Es gibt sicherlich immer wieder Phasen, wo man sagt, ich muss etwas Neues machen. Das habe ich von Strawinsky gelernt.(...) Er sagte: „Jedes Stück muss eigentlich eine neue Aufgabe haben. Sonst macht man immer das selbe. Das geht nicht.“ Das fand ich schon enorm wichtig. Man muss immer denken, etwas Neues zu erobern. (...) Zum Beispiel habe ich mich früher sehr schwach um den Kontrapunkt gekümmert. Ein ganz großes Manko. Erst später habe ich gesehen, wie wichtig das ist, als ich bei Penderecki war. Ich war zwei Jahre bei ihm, als er in Essen unterrichtete.(...) Er hat mich die erste Zeit nur Kontrapunkt machen lassen. Ich habe ein Jahr lang nichts gemacht, nur Bach'schen Kontrapunkt studiert, dann die Kunst der Fuge. Erst vor einigen Jahren habe ich das letzte Fugenfragment von Bach zu Ende geschrieben. Und das war eine tolle*



Erich Gelf und Udo Kasprowicz im Gespräch mit Oskar Gottlieb Blarr

Foto: Musikverein

verhindern. Er erzählt von seiner Großmutter aus der guten alten Zeit in Ostpreußen: „*Meine Großmutter hat mir das ganze Zeug vorgelesen. Auf dem Weg in die Kirche sagt sie: „Was hast du da?“ Ich sage: „Ein Gesangbuch.“ Da sagt sie: „Jungchen,“ hat sie gesagt. „Was brauchst du ein Gesangbuch, musst die Lieder im Kopp haben!“*“

*Schule, sich solange damit zu beschäftigen, dass das Gehirn selbsttätig weiter denkt und komponiert und weiß: so hat Bach gedacht.(...) Natürlich werde ich nicht so schreiben wie Bach, das ist ja klar, denn dazu haben wir ja Bach. Da brauchen wir nichts anderes. Aber das Prinzip „Kontrapunkt“ ist ein ganz wichtiges abendländisches Musikprinzip. Und als abendländischer Musiker kann man sich da nicht ausklammern.“*

Eine zweite Tradition, aus der man sich als Musiker, insbesondere als Kirchenmusiker nicht ausklammern kann, ist der Gesang der Gemeinden, sind die Lieder, in denen die Menschen auf Festen, Großveranstaltungen oder beim einsamen Beschäftigen ihr Lebensgefühl ausdrücken.

Oskar Gottlieb Blarr lobt in diesem Zusammenhang die *Singpause*<sup>4</sup>, mit der es vielleicht gelingt, eine Kultur zu bewahren, einen Traditionsbruch zu

Die neuen Lieder entstehen nicht von selbst. Sie begleiten einen theologischen Aufbruch, der sie hervorgebracht hat und in ihnen das Neue ausdrücken will. Als Beispiel verweist Blarr auf die Reformation und den Dreißigjährigen Krieg. Die Rezeption der Lieder früher Reformatoren und später besonders Paul Gerhards regten ihn an, über die Gegenwart nachzudenken.

*„Da habe ich mich gefragt, was ist eigentlich hier bei uns, warum singen wir hier nur die alten Sachen. Nichts gegen die alten Choräle, ich finde sie toll, aber haben wir denn keine eigenen? Das fand ich eine wichtige Frage, das hat sich dann so entwickelt, dass wir merkten, dass in den anderen Städten auch so etwas mit Jazz und Gospel und neueren Texten war. Dann gab es ein Preisausschreiben, den Tutzingener Preis: Da kam das „Dankelied“ dann auf. Und dann kamen Schlager. Damit wurde es schwierig. Auf jeden Fall war überall das Bedürfnis nach etwas Neuem vorhanden!“*

Nach einem Exkurs über Kunst- und Volksmusik, die wieder zu einer Einheit zurückfinden sollten, fährt Blarr fort:

*„Ich schreibe keine Note, an die ich nicht glaube. Ich schreibe keine Verbindung, die ich nicht zumindest im Augen-*

<sup>4</sup> Die *SingPause* ist ein musikalisches Projekt des Städtischen Musikvereins an den Düsseldorfer Grundschulen, bei dem der normale Unterricht wöchentlich zweimal für 20 Minuten unterbrochen und diese Zeit - unter Anleitung von ausgebildeten Sängerinnen und Gesangspädagogen - für das Einüben von deutschen und internationalen Kinder- und Volksliedern sowie für gezielte Stimm- und Singübungen genutzt wird.

blick für wichtig halte, ob es in einem Jahr dann noch Bestand hat, kann ich nicht beurteilen. Ich lasse nur das heraus, woran ich glaube und von dessen Inspiration ich im Augenblick überzeugt bin.“

Diese Verpflichtung zur Authentizität lässt ihn skeptisch auf Trends der modernen Kirchenmusik blicken. So erzählt er, wie er anfänglich fasziniert Inez Carter-Jackson am Klavier begleitet habe. Die Begeisterung, die von dieser Musik ausgegangen sei, hatte viele Gospelchöre entstehen lassen. Aber: „Heute bin ich sogar davon abgerückt, weil ich finde, ich habe kein Recht dazu, „schwarze Musik“ zu machen. Die Wurzeln der Gospel-Musik sind sehr harte, grausame Wurzeln. Und da sagt man: das ist aber toll, was sie da singen, und man setzt sich in dieses Nest und schwimmt auf dieser hübschen Welle des schönen Singens und weiß gar nicht, was für ein harter Grund da ist.“

Aber auch wenn man eigene Wege beschreitet, muss man als Komponist seine Adressaten im Auge behalten.

Blarr beruft sich auf Strawinsky: „Man muss wissen, für wen man schreibt. Die Chorstimmen der Psalmensymphonie sind erstaunlich einfach. Die kann man zwar nicht gerade vom Blatt singen, aber fast. Die Zusammenklänge sind vielleicht etwas ungewöhnlich für den, der sie nicht kennt. Aber chortechnisch gesehen gibt es in der Psalmensymphonie kein Problem. Und warum ist sie so einfach? Weil er sie für einen Knabenchor geschrieben hat. Für einen Knabenchor in Lissabon. Er hat sich vorher genau überlegt, was können die Knaben überhaupt? Er hat den Chorleiter gefragt: „Welches ist der tiefste Ton und welches der

höchste Ton, den die Knaben singen können?“ Und dann haben die gesagt: „Alles, was über „g“ ist, geht ganz schlecht, am besten nur „f“. Schauen Sie mal in die Partitur rein! „e“ ist der höchste Ton, gelegentlich kommt mal ein „f“ vor.“

Blarr folgt dieser Regel konsequent, und auch bei der Niederschrift seiner Komposition kommt er den Ausführenden entgegen und hält an der gewohnten Notation fest. „Ich habe etwas gegen Partituren, wo nachher etwas ganz Komisches herauskommt, wenn man es von Anfang an nicht richtig schreibt oder wenn man es nicht auf die effektivste Formel bringt.“

Der Uhrzeiger rückte unaufhaltsam vorwärts. Wir hätten noch bis in die Nacht weiterreden können, weil das Gespräch mit dem weltoffenen Künstlerhepaar an Eigendynamik gewonnen hatte und sich von Thema zu Thema fortspann. So schließen wir diesen Berichtsteil in der Erwartung, mit unserem Einblick in die Gedankenwelt Oskar Gottlieb Blarrs Anregungen und Impulse gegeben zu haben, die unsere Leser in der Auseinandersetzung mit Erich Gelfs Analyse der Blarrschen *Kopernikus-Symphonie* im Folgenden weiterentwickeln werden.



Blarrs Musik(wohn)zimmer an der Düsseldorfer Poststraße (Teilansicht)

Foto: Musikverein

# «*De revolutionibus orbium coelestium*» *Nicolaus Copernicus in honorem*

Ein Werkstattbericht zur Uraufführung der 4. Sinfonie des  
Düsseldorfer Komponisten Oskar Gottlieb Blarr von Erich Gelf \*)



*Nicolaus Copernicus*

## **Nikolaus Kopernikus... der Stoff für eine neue Sinfonie!**

Mit seiner neuen (Auftrags-)Komposition legt Oskar Gottlieb Blarr innerhalb seines breit gefächerten Gesamtwerkes die vierte große Arbeit mit der Bezeichnung „Sinfonie“ vor. Mit Ausnahme der 2. Sinfonie (1994: „Jerusalem“), wählte Blarr als Stoff seiner Werke jeweils Biografien herausragender Persönlichkeiten: „Janusz Korczak“ für die 1. Sinfonie (1985), „Emanuel Kant“ für die 3. Sinfonie (2004). Eine solche Wahl trifft er mit „Nikolaus Kopernikus“, dem Begründer des modernen Weltbildes, auch für seine 4. Sinfonie. Ein Stück zu Ehren des Astronomen Kopernikus und für die Tonhalle in Düsseldorf zu schreiben hat für Oskar Gottlieb Blarr nach

seinen eigenen Worten einen versteckten Reiz, wurde doch die jetzige Tonhalle seit ihrer Erbauung 1925/26 als Gebäude für vielfältige Funktionen (Rheinhalle) vor allem als Planetarium genutzt.

Nikolaus Kopernikus - geboren am 19.2.1473 in Thorn (heute: Toruń), gestorben am 24.5.1543 in Frauenburg (Frombork) - stand im Dienste des ostpreußischen Fürstbistums Ermland. Hieraus ergaben sich seine beruflichen Pflichten als Domherr zu Frauenburg, Doktor des Kirchenrechts, Verwalter der Regierungsgeschäfte des Bistums in Allenstein (Olsztyn), Finanzfachmann im Münzwesen, Baumeister, Übersetzer und als praktizierender Arzt. In seiner freien Zeit beschäftigte er sich leidenschaftlich mit Mathematik und Astronomie. Dabei nahm er - wie übrigens auch einige andere europäische Astronomen der Renaissance schon kurz vor ihm - alte Ideen aus der griechischen Philosophie, die zwischenzeitlich aus dem Blickfeld geraten waren, wieder auf.

### **Wissenschaftliche Vordenker**

Die griechische Philosophie lernte Kopernikus bei seinen Studienaufenthalten in den Jahren 1496 bis 1503 in mehreren Städten Italiens kennen. Wissenschaftlich nachgewiesen ist seine Assistenz bei dem Astronomen Domenico da Novara (1454 - 1504) in Bologna, der das geozentrische Weltbild des Ptolomaeus<sup>1</sup> prinzipiell bezweifelte. Es gilt auch als gesichert, dass seine Erkenntnisse von den Theorien des antiken Astronomen

\*) Nicht näher gekennzeichnete Abbildungen sind dem Internet - vielfach Wikipedia - entnommen

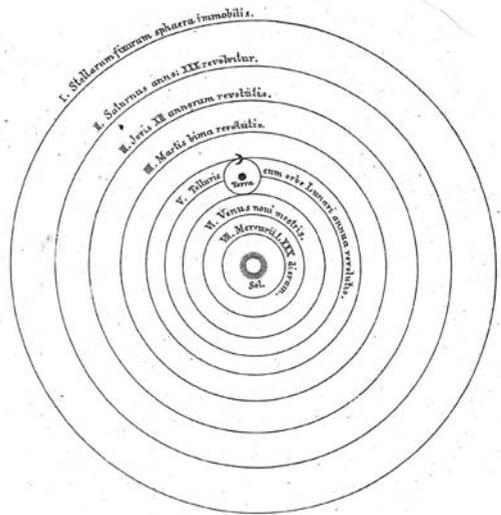
1 s. z.B. [http://de.wikipedia.org/wiki/Geozentrisches\\_Weltbild](http://de.wikipedia.org/wiki/Geozentrisches_Weltbild)

Aristarchos von Samos (310-230 vor Chr.) angeregt wurden. Dessen Vorstellungen, wonach die Sonne und nicht die Erde im Zentrum des Weltalls steht, fanden über Jahrhunderte keine Anerkennung. Die entgegenstehenden Theorien des Aristoteles (384 - 322 vor Chr.) und des Claudius Ptolomaeus (100 - 175 n. Chr.) wurden zum Standard der Wissenschaften.

An der Wende zur Neuzeit beschäftigten sich auch andere Wissenschaftler vor Kopernikus mit kritischen Studien zum damals vorherrschenden Weltbild. Nikolaus von Kues (1401-1464) und Regiomontanus (1436-1476) hinterfragten in ihren Schriften schon die Richtigkeit dieser Lehre. Mangelnde mathematische Kenntnisse des einen und der frühe Tod des anderen verhinderten eine einflussreiche Ausbreitung ihrer Studien. Dass Kopernikus auf ihren Theorien aufbaute, wird als gesichert angesehen.

### Die astronomische Leistung

Durch die Studien wissenschaftlicher Schriften, eigene mathematische Berechnungen und Himmelsbeobachtungen mit dem bloßen Auge (das Fernrohr war noch nicht erfunden) kam Kopernikus zu der festen Erkenntnis, dass die Erde nicht der Mittelpunkt der Welt ist, sondern dass sie sich einerseits um ihre eigene Achse und andererseits mit den übrigen Planeten um die Sonne dreht. Dem gemäß beschrieb und zeichnete er ein Weltbild, das mit der Sonne im Mittelpunkt aus sieben Sphärenkreisen besteht. In die Sphären ordnete er zunächst die damals bekannten sechs Planeten ein, und zwar in der Reihenfolge ihres Abstandes von der Sonne: Merkur, Venus, Erde, Mars, Jupiter und Saturn. Die Sphäre jedes Planeten war



Weltbild des Kopernikus aus „De revolutionibus orbium coelestium“ 1543

eine zeitlich unterschiedlich lange dauernde, immer wiederkehrende Umlaufbahn (sphaera revolutionis). Der Mond als Erdtrabant bekam in der Sphäre der Erde eine eigene Kreisbahn. An den äußeren Rand seines Weltbildes setzte Kopernikus die Fixsterne (stellarum fixarum). Da die Fixsterne nach seiner Annahme immer an derselben Stelle feststanden, war ihre Sphäre eine „sphaera immobilis“. Auf diese Weise gestaltete er sein *heliozentrisches Weltbild*. Damit stand er im Gegensatz zu dem seit Jahrhunderten als allgemeingültig angesehenen *geozentrischen* oder *ptolomäischen Weltbild*, wonach sich die Sonne und die Sterne um die Erde als Mittelpunkt drehen.

### Die Geschichte der Veröffentlichung der astronomischen Studien

Die mangelnde Übereinstimmung des herrschenden geozentrischen Weltbildes mit den Ergebnissen der neuen Entdeckungen bei den aufgeklärten astronomischen Forschungen war der Anlass für Kopernikus, selbst mathe-

matische und astronomische Studien zu betreiben.

Spätestens 1514 stellte er in einer Denkschrift „Commentariolus“ (= kleiner Kommentar), an der er seit etwa 1505 gearbeitet hatte, einem begrenzten kirchlichen, gelehrten Publikum in seinem weltabgelegenen Umfeld sein Weltbild mit der Sonne als Mittelpunkt vor.

Bei der weiteren Veröffentlichung der Ergebnisse seiner astronomischen Studien war er äußerst zurückhaltend, um sich nicht den Spott der professionellen astronomischen Wissenschaft zuzuziehen.

Seine Erkenntnisse fasste Kopernikus in seinem sechsbändig angelegten astronomischen Hauptwerk „De revolutionibus orbium coelestium libri VI“<sup>2</sup> zusammen, an dem er seit 1512 arbeitete, und das er nach immer wieder neuen Überprüfungen und Verbesserungen 1530 weitgehend beendet hatte. Er hielt dennoch sein Werk für nicht ausreichend begründet. Kopernikus fehlte die letzte Gewissheit für die Richtigkeit seiner mathematischen Beweise der Kreisform der Umläufe um die Sonne.<sup>3</sup> Darum gab er seine Schrift aus Furcht vor dem Widerstreit der Fachgelehrten, aber auch vor den Einwänden der Kirche nicht in den Druck. Erst auf Betreiben seines von 1539 bis 1541 bei ihm weilenden Schülers, Freundes und glühenden Bewunderers Joachim Rheticus (1514 – 1574) ließ er zu, dass sie

2 „Über die Kreisbewegungen der Himmelskörper“. Das Wort „revolutionibus“ hat Kopernikus aus dem spätlateinischen *revolutio* (Zurückwälzen, Umdrehung) gebildet und als ein Fachwort in die Astronomie eingeführt. In seinem Sinne bedeutet es eine „gleichbleibende gesetzmäßig und kreisförmig verlaufende Bewegung (der Himmelskörper).“

3 Johannes Kepler entdeckte aufbauend auf Kopernikus das korrekte mathematische Modell und beschrieb im ersten seiner drei Planetengesetze (veröffentlicht 1609) die Umlaufbahnen als ellipsenförmig.

in Nürnberg im Jahre 1543 gedruckt und publiziert werden konnte. Kopernikus hielt erst auf seinem Sterbebett ein erstes gedrucktes Exemplar seines Werkes in Händen.

## Die Rezeption der kopernikanischen astronomischen Studien

Die Publikation der Studien des Kopernikus wurde zum Anlass, dass sich nachfolgend andere Astronomen und Mathematiker, wie zum Beispiel Johannes Kepler, Giordano Bruno und Galileo Galilei, für das heliozentrische Weltbild einsetzten und sich auf Kopernikus beriefen.

Das von Kopernikus beschriebene Universum wurde schon bald das „Kopernikanische Weltbild“ genannt. Für die dadurch beginnende Neu-Entwicklung in der astronomischen Wissenschaft fand die Nachwelt zu Ehren des Urhebers die Begriffe: die „Kopernikanische Wende“ oder die „Kopernikanische Revolution“.

Bis in die Neuzeit ehren Wissenschaftler die Leistung von Nikolaus Kopernikus: 1934 bekam der von dem Heidelberger Astronomen Karl Wilhelm Reinmuth entdeckte *Asteroid 1322* den Namen „*Copernicus*“. Die Internationale Astronomische Union gab 1935 einem großen Mondkrater vom Typ „Ringgebirge“ den Namen „*Copernicus*“. 2010 - am 19. Februar, dem Geburtstag von Kopernikus - gab der Internationale Chemiker-Verband (IUPAC) bekannt, dass auf Vorschlag von Darmstädter Wissenschaftlern, die an der Entdeckung beteiligt waren, das jüngste sog. schwerste Element 112 „*Copernicium*“ heißen soll.<sup>4</sup>

4 Spiegel Online: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/0,1518,druck-679078,00.html>

## Beweggründe des Komponisten zur Würdigung des Kopernikus

### Biografischer Anlass

Für die Wahl von Nikolaus Kopernikus nannte der am 6. Mai 1934 im ostpreussischen Sandlack bei Bartenstein, heute polnisch Bartoszyce, geborene Komponist Zusammenhänge mit seiner Biografie: „*Ich bin Ostpreuße, Kopernikus war Ostpreuße.*“ Schon als Kind hörte Blarr, wie stolz die Ostpreußen Kopernikus einen der ihren nannten. Auf die Diskussion der Deutschen und Polen über die Zugehörigkeit von Kopernikus zu ihrem Volk lässt Blarr sich nicht ein. Sprach Kopernikus deutsch (wahrscheinlich) oder polnisch? Für Blarr ist Kopernikus ein großer europäischer Gelehrter. Seine Sprache war die der Gelehrten, diese bedienten sich der lateinischen Sprache. Schon während seiner Studienzeit (1491-1494) latinisierte Kopernikus seinen Namen und unterschrieb mit „Copernicus“<sup>5</sup>. Folgerichtig verwendet Blarr für die Textpassagen in seiner „Kopernikus Sinfonie“ weitgehend lateinische Texte.

Einen tiefen Eindruck hinterließ bei Oskar Gottlieb Blarr seine Teilnahme an den Feierlichkeiten zur Einweihung der Grabstätte von Nikolaus Kopernikus am 22. Mai 2010 im Dom zu Frombork. Die genaue Grablage war im Laufe der Zeit in Vergessenheit geraten. Durch neueste wissenschaftliche Methoden konnten die sterblichen Überreste von Kopernikus identifiziert werden. Danach wurden sie an würdiger Stelle im Dom erneut beige-  
setzt. Ein angemessenes Denkmal erinnert nunmehr an den großen Gelehrten.

<sup>5</sup> Gelegentlich unterschrieb er auch „Coppernicus“ oder „Coppernic“ mit zwei p, wie einige Faksimiles seines Namenszuges beweisen. Dies leitete er von dem Namen seiner väterlichen Familie, den Kupferhändlern und Schöffen in Thorn „Koppernigk“ ab.

## Inhaltliche Ansätze

### *Kosmologie*

Es sind die Kosmologie und der Umstand, dass Nikolaus Kopernikus zu deren wissenschaftlichen Befreiung aus den mittelalterlichen Zwängen Grundlegendes beigetragen hat, die Oskar Gottlieb Blarr an seinem neuen Thema faszinieren. Seit den letzten zwei, drei Jahren beschäftigte sich Blarr eingehend mit Leben, Umfeld und Lehre des Kopernikus. Seine dabei erlangten tiefen Kenntnisse beflügelten seinen schöpferischen Geist, und er bringt sie in individueller Weise in die Gestaltung seiner Komposition ein. Den Titel des kopernikanischen astronomischen Hauptwerkes (*De revolutionibus...*) übernimmt Blarr in die Überschrift seiner IV. Sinfonie.

### *Theologie*

Nach eigenem Bekunden beeindruckt den Komponisten an Kopernikus auch dessen christliche Frömmigkeit. Nach Blarrs Überzeugung will Kopernikus mit seiner astronomischen Arbeit Wege des Glaubens zu Gott „*als Schöpfer des Himmels und der Erde*“ zeigen. Am Anfang seiner Schrift weist Kopernikus auf seine dementsprechende Absicht hin und zitiert dazu denselben Psalm, den Blarr seinem Eingangschor zu Grunde legt.

Das vorherrschende *geozentrische Weltbild* wird an vielen Stellen der Bibel, zuvorderst in der „Schöpfungsgeschichte“ (1. Mose /Genesis Kap. 1 bis 2, Vers 4 - Luther), für die Beschreibung der Erschaffung der Welt durch Gott herangezogen. Wird die Wahrheit dieses Weltbildes angezweifelt, könnte auch der Schöpfer Gott in Frage gestellt werden. Kopernikus breitet das den Bildern der Bibel nicht entsprechende *heliozentrische Weltbild* wissenschaftlich aus, um



der Vernunft die Möglichkeit zu geben, die Glaubensaussage, dass Gott der Schöpfer des Universums ist, und die wissenschaftliche Wirklichkeit zu unterscheiden.<sup>6</sup> Als Mensch der Renaissance trennt Kopernikus Glauben und Wissen.

Den großen Chorsätzen mit Orchester tutti, mit denen die IV. Sinfonie eingeleitet wird bzw. endet, legt Oskar Gottlieb Blarr bekenntnishaft Texte zum Lobe Gottes des Schöpfers aus dem Alten Testament in der lateinischen Übersetzung der Vulgata zu Grunde.

### Musikalischer Ansatz

Oskar Gottlieb Blarr nennt als seine musikalischen Vorbilder, insbesondere für seine Arbeit an der IV. Sinfonie, Igor Strawinsky und Luciano Berio. Jedes neu zu komponierende Stück sieht er als eine neue Aufgabe, in der alle Parameter neu zu definieren sind. Bei der Einführung in sein Werk, die der Komponist den Sängerinnen und Sängern des Städtischen Musikvereins gab, nannte er die „Überwindung der Oktave“ eine Herausforderung, der er sich bei der „Kopernikus Sinfonie“ stellt. Seine Tonreihe ist dem Eingangsschor vorangestellt. Hier bewegt sie sich innerhalb des Tonraumes a-c-d-es-e-f-g-b und wird als systematische Reihe auch von anderen Ausgangstönen aus als Grundmaterial eingesetzt.

Zur Instrumentation verrät Blarr schon Folgendes: „*Sie setzt immer wieder die einzelnen Gruppen nach dem Prinzip der venezianischen Mehrhörigkeit*

<sup>6</sup> In seiner Widmungsvorrede an Papst Paul III. schreibt Kopernikus: „Ich begann es überdrüssig zu werden, dass man sich nicht bei den Philosophen, die doch sonst die geringfügigsten Dinge ihres Gebietes mit solch auserlesener Vorsicht zu erforschen pflegten, über eine gültige Theorie der Bewegungen des Weltalls einigen konnte, das doch unseretwegen von dem besten und zuverlässigsten Werkmeister erbaut worden ist.“

*gegeneinander, z.B. fünf Flöten gegen fünf Klarinetten im IV. Satz. Eine eigene Gruppe bilden die Spieluhren, die den sieben kopernikanischen Sphären zugeordnet sind. Die Orgel tritt in kürzeren Passagen mit ganz gegensätzlichen Klangfarben auf. Dem Tutti der Fanfare steht ein weicher Hintergrund in Satz IV gegenüber und Grundstimmen kontrastieren im VI. Satz mit an der Tongrenze funkelnden Obertonregistern. Das Schlagzeug ist auch gruppenmäßig eingesetzt. Große Trommel, hängendes Becken und Triangel bilden die altbewährte Türkische Musik. Und im III. Satz ist ein ganzer Chor von Scrapern (Reco-reco)<sup>7</sup> aufgeboten, um den rhythmischen Gesang der Zikaden wiederzugeben. Wichtig sind die drei großen Becken-Paare, die über dem Fundament des großen Tam-Tam den „Sonnenakkord“ akzentuieren, einem 14-stimmigen Blechbläserakkord in weiter Lage, der die Teiltöne hörbar macht. Die Begleitung der Chöre geschieht fast ausnahmslos durch vier Klarinetten und vier Fagotte. Die Klarinetten gehen mit den Frauen-Stimmen, die Fagotte mit den Männer-Stimmen.“*

## Aufbau und Inhalt der IV. Sinfonie Oskar Gottlieb Blarrs

Im Anschluss an das Werkstattgespräch übermittelte Oskar Gottlieb Blarr der Redaktion ein Dokument zu Inhalt und Aufbau seines Werkes („Index“), das wir auf der nachstehenden Seite veröffentlichen und worauf sich die darauf folgenden Erläuterungen im Einzelnen beziehen.

<sup>7</sup> Scrapper: engl. Kratzer, Reco-reco: Rhythmusinstrument aus Holz oder Metall mit eingekerbten Querrillen

**Oskar Gottlieb Blarr, Düsseldorf**

## **Sinfonie IV**

**„De revolutionibus orbium coelestium“**

**Nicolaus Copernicus in honorem**

### **Index**

#### **Satz I**

**a) Fanfare** (4 Trompeten, 5 Hörner, 4 Posaunen, Tuba, Orgel, Pauken, Schlagzeug, Violoncelli, Kontrabässe)

**b) Eingangschor** (Orchestertutti)

Text: aus Psalm 18, lateinisch (Vulgata)

#### **Satz II**

**a) Nachtarbeit 1** (Streicher, Harfe, Schlagzeug, Orgel, 7 Spieluhren)

**b) Canto I** Bariton Solo mit 3 Oboen, 4 Fagotten, Trompete, Tuba

Text: Nicolaus Copernicus aus „*De revolutionibus...*“ Kapitel 1, lateinisch ;  
und Pico della Mirandola aus „*De hominis dignitate*“, lateinisch

#### **Satz III**

**a) Nachtarbeit 2** (Streicher, Harfe, Schlagzeug, Klavier und Spieluhren)

**b) Mädchenchor** „Musikum animal cikada“

(mit 3 Oboen, 4 Klarinetten, Fagott, 2 Harfen, Schlagzeug, Violoncelli, Kontrabässe)

Text: Teofilakt Symokatta in der lateinischen Übersetzung von Nicolaus Copernicus

#### **Satz IV**

**Canto II** „Die Freundin“ – Anna Schilling, Alt Solo mit Frauenchor

(5 Flöten, 5 Klarinetten, Trompete, Harfe, Orgel)

Text: „*Hohes Lied*“ Kapitel 5 Verse 2-5 und Kapitel 2 Vers 16, lateinisch und hebräisch

#### **Satz V**

**Polonaise diabolico** „Der Feind“ - Johannes Dantiscus, (Tuba solo, 4 Trompeten, 5 Hörner, 4 Posaunen, Pauken, Schlagzeug und hohe Streicher mit Plektron)

#### **Satz VI**

**Canto III** „Der Freund“ - Joachim Rethicus, Duo für Alt und Bariton

(3 Oboen, 4 Fagotte, 2 Harfen, Schlagzeug)

Text: Andreas Gryphius, Sonett „*Über Nicolai Copernici Bild*“. Übersetzung ins Polnische: Erwin Kruk. deutsch und polnisch.

#### **Satz VII**

**Schlusschor** mit Orchestertutti.

a) Sarabande, Text: aus Psalm 148 lateinisch

b) Estampie, Gesang der Männer im Feuerofen.

Text: Prophet Daniel Kap. III., lateinisch

**Aufführungsdauer: 56 Minuten**

**(Stand 13. August 2011)**

## **Kommentare zur Komposition *Sinfonie oder Oratorium?***

Vorab wollte die Redaktion noch klären, weshalb Blarr seine Komposition zu Leben und Werk des Nikolaus Kopernikus „Sinfonie“ und nicht „Oratorium“ nennt. Der Komponist erklärte, dass nach seinem Verständnis ein Oratorium dadurch gekennzeichnet ist, dass Vokalsolisten bzw. ein Chor eine *durchgehende Geschichte* erzählen. Bei der Komposition „Kopernikus“ sei dies nicht sein Ansatz. Er gehe zurück auf den Sinn des altgriechischen Wortes „symphonos“ (= zusammenklingend, harmonisch). Diesen Begriff wollte er wörtlich nehmen und alles aufbieten, was zum sinfonischen Zusammenklang gehört: vollbesetzte Instrumentengruppen, Orgel, Chor und Solostimmen.

Wie Beethoven, der in seiner 9. Sinfonie erstmals die menschliche Stimme zur Erweiterung seiner kompositorischen Möglichkeiten einsetzte, wie auch Mahler, der diese Ausdrucksmöglichkeit aufnahm und weiterentwickelte, und wie Strawinsky, der seine vollständig gesungene Psalmenkomposition ebenfalls *Sinfonie* nannte, so setzt Blarr seine ausgesuchten Texte zur Vertiefung des musikalischen Ausdrucks ein. Die Texte beschreiben nicht direkt die vorgestellte Person. Sie dienen der musikalischen Beschreibung ihres Wesens und Charakters. Die Auswahl der Texte aus der Vulgata im Eingangs- und Schluschor stehen für die Möglichkeit, im Sinne des Kopernikus das Jahrhunderte alte Lob Gottes als Schöpfer des Universums in neuer Form wiederzugeben.

### ***Gliederung der Kopernikus-Sinfonie und ihre Sätze im Einzelnen***

Blarr gliedert seine Sinfonie in sieben Sätze. Die Zahl entspricht den sieben Sphären des kopernikanischen Weltbil-

des.<sup>8</sup> Sonst folgt der kompositorische Ansatz keinerlei Nachempfindungen astronomisch-mathematischer Konstruktionen.

### ***Satz I: Urknall und Lob Gottes***

Der erste Satz ist zweigeteilt. Dem eigentlichen einleitenden Eingangschor wird eine Fanfare vorangestellt, die mit einem Fortissimo-Tam-Tam-Schlag einsetzt und mit vielen „lauten“ Instrumenten fortgesetzt wird. Im Gespräch konnte sich Blarr mit dem Gedanken anfreunden, dass hier der *Urknall* Pate gestanden hat.

Als Text für den Eingangschor wählte Blarr Verse aus Psalm 18 in der lateinischen Fassung der Vulgata.<sup>9</sup> Der Psalm gehört zur Gattung der Schöpfungspsalmen.

Der erste Teil des Oratoriums „Die Schöpfung“ von Joseph Haydn endet in einem großen Terzett mit Chor über die ersten beiden Verse dieses Psalms. Haydn vertonte folgende Übersetzung: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament“. Blarr übernimmt den lateinischen Text: „Caeli enarrant gloriam Dei et opera manuum eius annuntiat firmamentum.“

### ***Satz II und Satz III: Musik aus dem Weltall***

Satz II und Satz III beschäftigen sich (ohne dass dies im vorstehenden Index ausdrücklich genannt wird) mit Kopernikus selbst. In den Stücken *Nachtarbeit 1* und *Nachtarbeit 2* wird seine schwierige astronomische Arbeit gewürdigt, die zu einem großen Teil aus der nächtlichen Beobachtung der Gestirne mit bloßem Auge bestand. Beide Stücke sind von unterschiedlichem Charakter. Ihnen beiden

<sup>8</sup> Siehe Seite 10, Abschnitt: Die astronomische Leistung

<sup>9</sup> In der Übersetzung Luthers trägt der Psalm die Nummer 19.

Coro I 1. = 120 (Faschens XIV)

Blarr Nr. 168, 12 Systeme ©

„Caeli enarrant gloriam Dei“ - Beginn der Sinfonie Nr. IV *Nikolaus Kopernikus* von Oskar Gottlieb Blarr

ist eine leise Streichereinleitung vorangestellt, bei der einer Musik des Himmels nachgelauscht werden kann. Diese Musik wird von anderen Instrumenten in eine Musik der Sterne übergeleitet. Inmitten der Musik der Sterne hat jede der sieben kopernikanischen Himmelsphären eine gut hörbare eigene Weise, ein Signal.

Für die Instrumentierung dieser Melodien stellt sich Blarr einen besonderen Klang vor, wie den von mechanischen Spieluhren. Zum Zeitpunkt des Werkgesprächs war die Realisierung dieser Idee noch nicht völlig geklärt. Da Blarr bei dieser Komposition jede elektronische Verstärkung ablehnt, können übliche Spieluhren sehr wahrscheinlich nicht verwendet werden. Die Signale müssen somit von Instrumenten aus dem Repertoire des Sinfonieorchesters gespielt werden, z. B. Harfe, Cembalo.

**zu Satz II b): Canto I -  
Giovanni Pico della Mirandola**

Hier zitiert der Bariton zunächst einen Text aus dem Hauptwerk des Kopernikus „De revolutionibus ...“. Dann fährt dieser mit dem Text von Giovanni Pico della Mirandola fort.

**Kurzbiografie Pico della Mirandas**

Giovanni Pico (Conte) della Mirandola (1463 - 1494), Sohn des Grafen von Mirandola bei Modena/Emilia-Romagna, war ein italienischer Philosoph der Renaissance. Neben Latein und Griechisch erlernte Pico della Mirandola die arabishe, hebräische und die chaldäische (aramäische) Sprache. Als erster Christ ohne jüdische Wurzeln beschäftigte er sich mit der jüdischen Philosophie. Neben verschiedenen philosophischen Schriften verfasste er aus eigenen Texten und Tex-

ten anderer christlicher, arabischer und jüdischer Theologen und Philosophen 900 Thesen, die er bei einem europäischen Kongress in Rom in Anwesenheit des Papstes und der gesamten Kurie öffentlich vor allen interessierten Gelehrten der Welt verteidigen wollte. Sein Ziel war es, die gemeinsamen Wurzeln der Religionen aufzuzeigen und damit zur Verständigung und zum Frieden in der Welt beizutragen. Wegen moralischer Verfehlungen della Mirandolas und wegen seines undiplomatischen Verhaltens gegenüber Papst Innozenz VIII. verbot dieser den Kongress und forderte Picos Festnahme, angeblich weil 13 der 900 Thesen der christlichen Lehre widersprachen.

Della Mirandola wurde tatsächlich in Frankreich im November 1487 in Haft gesetzt. Auf Betreiben der Theologen und Juristen an der Sorbonne und durch die Gunst des französischen Königs Karl VIII. konnte er 1488 nach Florenz zurückkehren, wo er unter dem Schutz des Landesherren Lorenzo I. de Medici seine theologisch-philosophischen Arbeiten fortsetzte. 1493 machte der neue Papst Alexander VI. die Maßnahmen seines Vorgängers gegen della Mirandola rückgängig. Am 14. November 1494 starb Pico della Mirandola im Alter von nur 31 Jahren überraschend an einem Fieber. Das Gerücht verbreitete sich, er sei vergiftet worden.

Pico della Mirandola selbst kann Kopernikus nicht begegnet sein, denn als Kopernikus 1496 nach Italien kam, war della Mirandola schon fast zwei Jahre tot. Seine Schriften waren aber in Italien im Umlauf und sehr berühmt. Mirandolas Thesen vom Menschen als Mittelpunkt der Schöpfung könnten Kopernikus kennengelernt und sie könnten Einfluss auf ihn ausgeübt haben. Blarr ist davon überzeugt.

### *Della Mirandola als Beispiel für den Einfluss Italiens auf den jungen Kopernikus*

Bei einem Aufenthalt im Dominikanerkloster Santa Sabina in Rom, wo Pico della Mirandola zeitweilig lebte, lernte Blarr das Werk dieses einzigartigen Philosophen kennen und begeisterte sich für dessen Gedanken über die Würde des Menschen.



Pico della Mirandola

Der von Blarr ausgewählte Text stammt aus der Vorrede, mit der Pico die Verteidigung seiner 900 Thesen einleiten wollte. Sie wurde 1496 ohne Überschrift veröffentlicht und erhielt nach einer Randnotiz auf dem Manuskript bei einem Neudruck 1557 die Überschrift „*De hominis dignitate*“. Als „*Rede über die Würde des Menschen*“ gehört das Werk zu den angesehensten Schriften der Renaissance.<sup>10</sup>

Die Aufnahme des Textes von Pico della Mirandola in die „Kopernikus Sinfonie“ ist auch ein Hinweis darauf, dass Kopernikus bei seinen Studienaufenthalten in Italien von Philosophen, Astronomen und Mathematikern beeinflusst wurde, die dem vorherrschenden geozentrischen Weltbild kritisch gegenüberstanden und nach Beweisen für die wahren Abläufe im Universum suchten.

### **Zu Satz III b) Mädchenchor – Zikadenmusik**

Dieser Satz erinnert an den Onkel von Kopernikus, Lukas Watzenrode. Das hat folgende Bewandnis:

Nikolaus Kopernikus hat zur Vertiefung seiner Kenntnisse der griechischen Spra-

<sup>10</sup> Jacob Burckhardt (Die Kultur der Renaissance in Italien – 1860) hält dieses Werk von Pico della Mirandola für „eines der edelsten Vermächtnisse der Kulturepoche“.

che einen Briefband mit Gedichten des spätgriechischen Dichters Teofilakt Symokatta, der um die Wende des 6. zum 7. Jahrhundert nach Chr. in Ägypten und Byzanz lebte, ins Lateinische übersetzt. Da das Werk „*Theophilacti scolastici Simocati: ep(isto)le morales, rurales et amatorie, interpretatione latina*“ 1509 in Krakau mit einer Widmung für den Onkel mütterlicherseits, Lucas Watzenrode, gedruckt wurde, blieb es insbesondere im polnischen Raum erhalten und bis heute bekannt.<sup>11</sup> Die Kenntnisse über diese Zusammenhänge verdankt Blarr seiner Frau Ewa Maria Guski, die Polin und graduierte Historikerin ist.

### *Der Onkel, ein Gönner des jungen Kopernikus*

Lucas Watzenrode kam aus einer reichen Thorner Händlerfamilie. Er war Kleriker. Seine Schwester Barbara, die früh verstarb, war die Mutter von Nikolaus Kopernikus. Als auch der Vater 1483 verstarb, übernahm Watzenrode die Erziehung und Ausbildung des erst 10jährigen Nikolaus, seiner älteren Geschwister Andreas und Barbara sowie der jüngeren Schwester Katharina.

Nikolaus Kopernikus ermöglichte er eine gründliche Schulbildung in Thorn und das anschließende Studium von 1491 bis 1494 an der angesehenen Universität in Krakau. Als Lucas Watzenrode 1489 Fürstbischof im Ermland wurde, ergriff er die Gelegenheit, Kopernikus 1495 zum Domherrn beim ermländischen Kapitel am Dom zu Frauenburg zu ernennen.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Neudruck: Teofilakta Symokatty, LISTY - OBYCZAJOWE SIELSKIE MILOSNE; Wroclawska Drukarnia Naukowa, 1953

<sup>12</sup> Domherren waren finanziell gut gesichert. Ihr Pflichtenkreis war vergleichsweise gering und bestand in der Hauptsache aus Vermögensverwaltungsaufgaben. Ein theologisches Studium und die Priesterweihe waren grundsätzlich nicht gefordert. Domherren lebten zölibatär.

In den Jahren 1496 bis 1503 finanzierte Bischof Watzenrode weiterhin die Studien seines Neffen in Bologna, Rom, Padua und Ferrara.



Lucas Watzenrode

### *Text und Musik von Satz III b)*

Blarr wählt aus dem von Kopernikus übersetzten Werk das Gedicht „*Musikum animal cikada*“ (*Ein musikalisches Tier ist die Zikade*), das er durch einen Mädchenchor interpretieren lässt. Entsprechend dem Inhalt des Gedichtes: „Morgens fängt die Zikade leise an, je weiter der Tag fortschreitet wird ihre Musik lauter“, schreitet die Komposition voran. Für Blarr ist das Gedicht ein Synonym: So wie die Zikade immer lauter singt und in immer größerem Umkreis gehört wird, so breitet sich das Wissen des Kopernikus aus und verdrängt die Unwissenheit.

### **Zu den Sätzen IV, V und VI**

In diesen Sätzen seiner Sinfonie setzt Blarr drei weiteren Personen, die im Leben des Kopernikus unterschiedliche Rollen spielten, jeweils ein Denkmal. Er folgt dabei ganz seinen individuellen Einsichten.

### **Satz IV: Wer ist „Die Freundin“**

In Satz IV / Canto II beschäftigt sich die Komposition mit Anna Schilling, die Blarr als „Die Freundin“ von Nikolaus Kopernikus einführt und musikalisch würdigt.

### *Die unbekannt geschichtliche Person Anna Schilling*

Nachgewiesen ist, dass der damals 64jährige Kopernikus im Jahre 1537 für drei Jahre eine Anna Schilling als

Haushälterin in sein Haus aufgenommen hatte. Nach älteren Forschungen soll sie die mit Kopernikus entfernt verwandte 20jährige Tochter des kurz zuvor verstorbenen Thorner Kaufmanns Arend Schilling sein. Eine 1993 neu aufgetauchte genealogische Quelle nimmt aber an, dass nicht die 20jährige Tochter Kopernikus den Haushalt führte, sondern dass deren Mutter, die ebenfalls Anna hieß, nach dem Tod ihres Mannes im Jahre 1537 als Witwe (womöglich mit ihren 13 Kindern) von Thorn aus zu ihrem Onkel zweiten Grades nach Frauenburg ging.

#### *Die legendäre Person Anna Schilling*

In Biografien, fantasievollen Romanen und in einem polnisch-deutschen Film<sup>13</sup> wird darüber nachgedacht, in welchem persönlichen Verhältnis Anna Schilling und Nikolaus Kopernikus standen, überwiegend mit dem Ergebnis, dass eine Liebesbeziehung bestand. Es ist nicht abwegig, auch über intime Beziehungen eines zölibatären Domherren zu seiner Wirtschafterin zu spekulieren, denn etliche Kleriker hatten zu jener Zeit mit Zustimmung oder Duldung des Bischofs<sup>14</sup> Kinder mit ihren Haushälterinnen, auch in Frauenburg. Aufgrund der überkommenen Dokumente ist eine solche Annahme für Kopernikus allerdings gegenstandslos. Eine erotische Beziehung des älteren Wissenschaftlers zu Anna Schilling ist nach diesen Quellen eigentlich auszuschließen.

Blarr folgt aber dem Eindruck einer „schönen“ Szene zwischen Großonkel und Großnichte aus dem 1972 uraufgeführten (DDR)deutsch-polnischen Film

„Copernicus“. Darin liest Anna dem Kopernikus liebevoll Verse aus dem alttestamentlichen Hohenlied vor.

#### *Eine besonders kunstvolle Musik für Anna Schilling*

Dieser Satz Canto II ist besonders kunstvoll aufgebaut. Die Altistin, die einen lateinischen Text aus Kapitel 5 Verse 2 – 5 des Hohenliedes singt, lässt Blarr von einem Frauenchor mit einem sehr bekannten Text aus Kapitel 2 Vers 16 des Hohenliedes in hebräischer Ursprache begleiten. Er verwendet dafür - als einziges historisches Material in der gesamten Komposition - eine Melodie aus der Zeit um 1630, die er in der venezianischen Synagogentradition gefunden hat. Eigentlich ist die Vorlage noch wesentlich älter, denn die Synagoge Venedigs hat dafür die wahrscheinlich älteste überlieferte Melodie, das sog. Seikilos-Lied, benutzt. Dieses Lied ist 1883 auf einer Grabstele in den Ruinen der antiken Stadt Tralles in der Nähe der heute türkischen Provinzhauptstadt Aydin wiederentdeckt worden. Die eingemeißelte Inschrift konnte auf die Zeit von 200 vor bis 100 nach Christus datiert werden.

#### **Satz V: Wer ist „Der Feind“?**

Blarr sieht in dem Fürstbischof des Ermland, Johannes Dantiscus, (1485-1548) den Feind des Nikolaus Kopernikus. Dieser Diplomat, Dichter und Theologe hatte dem betagten Astromomen unter Androhung von Sanktionen mit Erfolg abverlangt, dass er seine Haushälterin Anna Schilling „fortschickt“. Dantiscus selbst korrespondierte noch als Bischof mit seiner spanischen Geliebten und unterstützte weiterhin ihrer beider Tochter! Eine Quelle nennt auch noch einen Sohn des Dantiscus.

<sup>13</sup> Siehe Literaturverzeichnis Nr. 11, Nachschrift des Drehbuches

<sup>14</sup> Siehe Literaturverzeichnis Nr. 45

## Der „böse“ Dantiscus

Vor Antritt seines Fürstbischofsamtes im Ermland (1537) im Alter von 52 Jahren hatte Dantiscus ein weltzugewandtes, ausschweifendes Leben geführt. Berühmt waren seine lateinischen Gedichte, die auch Satiren und Elegien erotischen Inhaltes umfassten. An allen seine Wirkungsstätten hatte er Liebchaften. Als Fürstbischof musste er unter dem Druck seiner Kritiker einen achtbaren Lebenswandel führen, und als Dichter schrieb er nunmehr geistliche Komödien und religiöse Hymnen. Um sein Land aus den Auseinandersetzungen zwischen den Konfessionen herauszuhalten, wollte er, dass es in seinem Herrschaftsbereich ordentlich und ehrbar zugeht. Er verlangte von seinen Klerikern eine untadelige Lebensführung und keine reformatorischen Aktivitäten.

Ausgerechnet dieser verbietet nun dem stillen und fleißigen, immer ortsansässigen und wissenschaftlich tätigen Domherren Kopernikus die Beschäftigung einer Verwandten in seinem Hause. Zuvor hatte er die ärztlichen Dienste des Kopernikus als anerkannten Medicus in Anspruch und ihn als seinen Leibarzt mit auf Reisen genommen. Der Verlust seiner vertrauten Hauwirtschafterin setzte Kopernikus, der schon gesundheitlich angeschlagen war, sehr zu.

Persönlich erschüttert war Kopernikus auch über Maßnahmen des Fürstbischofs Dantiscus gegen den befreundeten langjährigen Mitchorherren von Frauenburg, Alexander Sculetti. Dieser war ein Autor wichtiger geografischer und historischer Schriften, an denen auch Kopernikus mitgearbeitet hatte. Bei der Berufung von Dantiscus zum

Fürstbischof von Ermland ergaben sich erhebliche Querelen aus persönlichen und politischen Gründen in der Person des Kandidaten. Insbe-



Johannes Dantiscus

sondere Alexander Sculetti hatte starke Einwände gegen die Wahl von Johannes Dantiscus zum Fürstbischof von Ermland erhoben.

Zudem hatte sich Sculetti reformatorischen Strömungen geöffnet. Auch lebte er (im Zuge der Zeit) mit seiner Haushälterin in „wilder Ehe“ und hatte mit ihr einen Sohn. Dantiscus entließ 1540 den „Abtrünnigen“, beschlagnahmte sein Vermögen, vertrieb ihn aus dem Ermland und setzte die Reichsacht gegen ihn durch.

1539 hatte Dantiscus gegen das Luthertum und wegen der Haushälterinnen seinen Kanonikern zunächst nur eine allgemeine Ermahnung zukommen lassen, die Kopernikus unbeachtet lassen konnte. Als Kopernikus die Verbindung mit dem Verurteilten Sculetti nicht wie befohlen abbrach, erhielt er von Dantiscus eine demütigende Zurechtweisung. In dem persönlichen Handschreiben wurde Kopernikus gleichzeitig wiederum aufgefordert, „diese Frau fortzuschicken“, ... sonst „besteht ernste Gefahr, dass Ihr mit Sculetti in die Tiefe gerissen werdet“.<sup>15</sup>

Obwohl der befreundete Bischof Tiedemann Giese aus Kulm (Chelmo) besänftigende Briefe an Dantiscus schrieb, musste Kopernikus Anna Schilling entlassen.

Aber nicht genug. Kopernikus wurde weiter von Spitzeln beobachtet, die dem Dantiscus zutrug, er treffe Anna Schil-

<sup>15</sup> Zitiert nach Literaturverzeichnis Nr.4, Seite 234.

ling noch heimlich. Dantiscus schrieb an Bischof Giese, er solle Kopernikus vermahnen, dies zu unterlassen. Und wieder schrieb der gütige Bischof Giese an Fürstbischof Dantiscus, diesmal deutlich: „*Er (Kopernikus) bestreitet nämlich, jene Person, nachdem er sie einmal entlassen, wieder gesehen zu haben, außer einmal auf dem Markt zu Königsberg, wo sie ihn flüchtig angesprochen habe. Jedenfalls habe ich erkannt, dass er nicht so sehr von dieser Leidenschaft affiziert ist, wie viele glauben. Dafür bürgen mir auch sein hohes Alter, seine niemals ausgesetzten Studien und die Tugend und Ehrbarkeit des Mannes. Dennoch habe ich ihn ermahnt, er möchte sogar den Schein des Unrechts vermeiden, und ich glaube, er wird so handeln.*“

Giese fährt fort: „*Hinwiederum meine ich, dürfte es wohl billig sein, dass Ew. Hochwürden dem Zuträger nicht zu viel Glauben schenken, erwägend, wie gegen tüchtige Menschen der Neid und die Missgunst sich erheben, die sich nicht einmal scheuen, gegen Ew. Hochwürden selbst den Verdacht zu äußern.*“<sup>16</sup>

Dantiscus verfolgte Anna Schilling jedoch noch über den Tod des Kopernikus hinaus. Er verweigerte ihr das Wohnrecht in Frauenburg und gestattete ihr nicht einmal, zum Verkauf eines Hauses aus ihrem Eigentum nach Frauenburg zu kommen.

Aus vielen Dokumenten und Briefen von und mit allen Herrschern, Politikern und Wissenschaftlern in ganz Europa ist die Biografie des Dantiscus fast lückenlos nachzuweisen. Er „war ein Kind seiner Zeit“. Auf vielen Gebieten hochbegabt hat er sich auf den Stationen seines Lebens durchaus berechnete Ehren und Verdienste erworben. Am meisten bekannt blieb er aber wegen seiner Nähe

zu der Berühmtheit des Nikolaus Kopernikus. Seine von starren Grundsätzen bestimmte unnachgiebige Haltung diesem gegenüber wegen Anna Schilling und seine Vergeltung an dem andersdenkenden Alexander Sculetti werden am häufigsten zitiert. Vernachlässigt wird dabei, dass Dantiscus Briefe hinterlassen hat, die seine besondere Wertschätzung der Person und des Werkes von Kopernikus überliefern, einschließlich der Aufforderung, Kopernikus solle doch sein Hauptwerk „*De revolutionibus ...*“ in Druck geben.

#### *Umsetzung des „bösen“ Dantiscus in der Kopernikus-Sinfonie*

Blarr setzt dem Dantiscus in Satz V seiner neuen Sinfonie mit einer „Polonaise diabolico“ ein negatives Denkmal. Charakteristisch ist ein „fettes“ Tuba-Solo. Als weitere Instrumente verwendet er Trompeten, Hörner und Posaunen (teilweise gestopft) mit Pauken und Schlagzeug. Die hohen Streicher bedienen ihre Instrumente wie ein Zupfinstrument mit einem Plektron. Die Solo-Tuba „sendet“ per Morsezeichen einen erotischen Text, den der junge Dantiscus veröffentlicht hatte. Eines Wortes wird Dantiscus von Blarr nicht gewürdigt. Es gibt nur die (grelle und laute) Instrumentalmusik.

#### **Satz VI: Canto III „Der Freund“ Joachim Rheticus**

Das hauptsächliche und größte Verdienst des Joachim Rheticus an Nikolaus Kopernikus war die Durchsetzung des Druckes von „*De revolutionibus...*“. Der gegenüber Kopernikus blutjunge lutherische Wissenschaftler hatte die Bedeutung der Studien seines Lehrers genau erkannt und strebte unermüdlich und letztlich erfolgreich deren Verbreitung durch ihre Publikation an.

<sup>16</sup> Zitiert nach Literaturverzeichnis Nr. 3, Seite 277.

### *Kurzbiografie des Joachim Rheticus*

Georg Joachim Rheticus (1514 bis 1574) stammte aus Feldkirch in Österreich. Er war Mathematiker, Astronom, Theologe, Kartograph, Erfinder astronomischer Instrumente und Mediziner.



Georg Joachim Rheticus

Nach erfolgreichem Abschluss der Lateinschule in Feldkirch studierte er von seinem 14. bis 17. Lebensjahr in Zürich und danach in Wittenberg, wo er 1536 den Grad eines Magisters der freien Künste erwarb.

### *Philipp Melanchthon fördert den jungen Wissenschaftler*

Rheticus wurde von Philipp Melanchthon gefördert, der ihm 1537 zu einer Professur für Mathematik und Astronomie in Wittenberg verhalf. Melanchthon schickte ihn ab 1538 für längere Zeit zu zwei berühmten Mathematikern und Astronomen, um die neuesten Ergebnisse der einschlägigen Studien und Forschungen kennenzulernen, um sie im Geiste der reformatorischen Lehre würdigen zu können.

Zunächst besuchte Rheticus in Nürnberg den Mathematiker und Herausgeber Johannes Schöner, wo er auch den Drucker Johannes Petreius kennenlernte. Da er im weiteren einen Aufenthalt bei Nikolaus Kopernikus beabsichtigte, überredeten die beiden ihn sehr wahrscheinlich, Kopernikus zum Druck seines Hauptwerkes „*De revolutionibus...*“ zu bewegen. Petreius gab Rheticus zum Einstand drei wertvolle wissenschaftliche Bücher aus seinem Verlag als Geschenk für Kopernikus mit.

### *Rheticus bei Kopernikus*

1539 kam Rheticus bei Kopernikus in Frauenburg an. Zu der Zeit wurde Kopernikus schon als leicht kränklich beschrieben. Auch war es die Zeit, als Kopernikus mitten in den Auseinandersetzungen mit dem Fürstbischof Dantiscus stand, der ja seinen Domherren jede Annäherung an die lutherischen Lehren untersagt hatte. Rheticus muss einen so guten Eindruck gemacht haben, dass Kopernikus ihn, den Lutheraner, als seinen ersten und einzigen Schüler in seinen Haushalt in dem erzkatholischen Ermland aufnahm. Das war für beide gefährlich. Um zu erwartende Auseinandersetzungen mit seinem Dienst- und Landesherren Dantiscus zu vermeiden, ging Kopernikus zunächst mit seinem Schüler in das 140 km entfernte Löbau (Lubawa). Dort regierte der bereits erwähnte Bischof zu Kulm, Tiedemann Giese, der dem Kopernikus freundschaftlich zugetan war und ihn mit seinem Schüler gastlich aufnahm.

Rheticus erkannte die Bedeutung der kopernikanischen astronomischen Studien für die Wissenschaften. Der 25jährige Forscher erwarb die Freundschaft des 66jährigen Lehrmeisters und wurde bis 1541 zu einem überzeugten Anhänger des kopernikanischen (heliocentrischen) Weltbildes.

Ob die Studien des Kopernikus ohne Rheticus jemals publiziert worden wären, bleibt dahingestellt. Jedenfalls war es Rheticus, der als erster zur Verbreitung der Erkenntnisse von Nikolaus Kopernikus beitrug. Schon während seiner Zeit bei Kopernikus gab er 1540 in Danzig die Druckschrift „*Narratio prima de libris revolutionum Copernici*“ heraus, die die Lehre des Kopernikus erstmals der Öffentlichkeit zugänglich machte. Das Werk erlebte in kurzer Zeit eine große Verbreitung und

erlangte großes Interesse. Schon 1541 erschien in Basel eine zweite Auflage.

### *Der Druck des Hauptwerkes „De revolutionibus ...“*

Rheticus konnte Kopernikus schließlich davon überzeugen, dass dessen Hauptwerk „*De revolutionibus ...*“ gedruckt und in Umlauf gegeben werden müsse. Kopernikus entschloss sich zur Veröffentlichung, obwohl er einzelne Teile noch immer für korrekturbedürftig hielt. Er verfasste 1542 als Vorwort zu seinem Werk eine Widmungsrede an Papst Paul III. Das Originalmanuskript leitete Bischof Tiedemann Giese an Rheticus in Wittenberg. Der gab eine Abschrift an den Drucker Johannes Petreius in Nürnberg weiter.

Zunächst konnte Rheticus, der nun in Nürnberg lehrte, den Druck betreuen. Da er im Frühherbst 1542 Nürnberg wieder verlassen musste, überließ er dem lutherischen Theologen und Reformator Andreas Osiander die weitere Überwachung des Druckes. Aus Sorge vor der Kritik und der Ablehnung der Kirchen beider Konfession fügte dieser der Schrift unberechtigt anonym ein weiteres Vorwort bei, worin er die heliozentrische Lehre als Hypothese ohne realistischen Wahrheitsanspruch bewertete. Eine Verfolgung durch die Inquisition blieb so dem Werk erspart, da es als bloßes Rechenmodell für die Planetenbahnen angesehen wurde. Aus dem gleichen Grunde nahm Osiander eine von Rheticus vorangestellte theologische Abhandlung über die Verträglichkeit der heliozentrischen Lehre mit der Heiligen Schrift aus der Druckvorlage heraus.

Kopernikus hatte Anfang Dezember 1542 einen schweren Schlaganfall erlit-

ten. Er war dadurch rechtsseitig gelähmt und konnte sich an der Redaktion seines Werkes nicht mehr beteiligen. Nach dem Zeugnis eines Briefes von Bischof Tiedemann Giese an Rheticus hat Kopernikus ein erstes gedrucktes Exemplar seines Werkes „*De revolutionibus ...*“ „nur in letzter Stunde gesehen, am selben Tage, da er starb.“ Er konnte es wahrscheinlich nur berühren, denn, wie Giese weiter mitteilt, hatte er schon viele Tage vorher sein Gedächtnis und die geistige Kraft verloren. Er starb am 24. Mai 1543.

Ein Geschäft wurde das Buch nicht. Der Drucker Petreius in Nürnberg trug die Kosten der ersten Auflage von tausend Exemplaren: Er übernahm auch den Vertrieb und erhielt die aus dem Verkauf zu erzielenden Einnahmen. Der Autor Kopernikus (bzw. die Frauenburger Domherren als seine Erben) und der Herausgeber Rheticus erhielten als Honorar einige Exemplare. Die erste Auflage wurde nie vergriffen.

### *Zur Gestaltung von Satz VI Canto III Duo: „Der Freund“ Joachim Rheticus*

Um der Verehrung des Joachim Rheticus für Nikolaus Kopernikus Ausdruck zu verleihen, bedient sich der Komponist eines Sonettes von Andreas Gryphius „*Über Nicolai Copernici Bild*“ von 1630. Erwin Kruk, ein polnischer masurischer Dichter aus Olsztyn (Allenstein), übersetzte den Text für Blarr 2010 ins Polnische. Angelegt ist der VI. Satz der Kopernikus-Sinfonie als Duo für Alt und Bariton mit dezenter Instrumentalbesetzung (Oboen, Fagotte, Harfen und Schlagzeug). Alt und Bariton tragen die polnischen und die deutschen Textpassagen abwechselnd vor. Damit ist auch kurz darauf hingewiesen, das sowohl Polen wie Deutsche Kopernikus als einen der ihren verehren.

## Satz VII Schlusschor

Sicher im Sinne des Kopernikus setzte Blarr an den Schluss seines Werkes wiederum das Lob Gottes als Schöpfer der Welt in einer großen Chorkomposition mit vollem Orchester.

Die Musik des ersten Teiles des Schlusschores ist eine getragene Sarabande im  $\frac{3}{4}$ -Takt. Den lateinischen Text entnimmt Blarr wie im Eingangschor wiederum einem Schöpfungspsalm, dem Psalm 148. In den ausgewählten Versen werden alle Geschöpfe des Himmels und die Himmel selbst aufgefordert, Gott zu preisen.

Danach folgt eine vitale Estampie, ein schneller mittelalterlicher (Stampf-)Tanz mit immer gleichen Verschlüssen. Dieser Teil des Satzes steht zunächst im  $\frac{11}{8}$ -Takt. Er endet zweimal in einer Coda im  $\frac{4}{4}$ -Takt.

Der Text dafür ist dem „Gesang der drei Männer im Feuerofen“ aus dem Buch des Propheten Daniel entnommen. Er eignet sich rhythmisch gut für

diese Komposition, weil die Verse immer mit den fast gleichen Worten enden: Laudate et superexultate eum in saecula - besingt und erhebt ihn über alles in Ewigkeit.

Aber auch inhaltlich ist der Text überzeugend ausgesucht. Hier wird das Lob Gottes in einer Extremsituation ausgeübt. Drei Männer, die Gott Jehova treu blieben und dem Befehl des Königs widerstanden, ein Götzenbild anzubeten, werden vom König in einen glühenden Feuerofen geworfen, der für die Zubereitung der Opfertiere bestimmt ist. Ein Engel Gottes schützt sie vor dem Feuer, so dass sie unversehrt bleiben. Inmitten des Brennofens sangen die drei Männer „wie aus einem Munde“ und rühmten und priesen den Gott ihrer Väter. In ihren Gesängen werden auch hier das Firmament, die Himmel, Sonne, Mond und Sterne zum Gotteslob aufgefordert.

Dieser Schlusschor rundet die Komposition vortrefflich ab, er spannt einen formalen Bogen zum Eingangschor.

Am 22. Mai 2010 hat Kopernikus im Frauenburger Dom im Norden Polens endgültig seine letzte Ruhestätte gefunden. 2005 waren die Gebeine des berühmten Astronomen entdeckt und drei Jahre später durch DNA-Analysen als authentisch bestätigt worden. Erst 1993 hatte Papst Johannes Paul II. den als Ketzer verleumdete Wissenschaftler rehabilitiert.



Links im Bild der Düsseldorfer Komponist Oskar Gottlieb Blarr

Foto: privat

## Literaturverzeichnis zu Blarr, IV. Sinfonie:

### **A) Nikolaus Kopernikus**

#### a) Monografien

1. Carier, Martin, Nikolaus Kopernikus, München: Beck, 2001
2. Kirchhoff, Jochen, Kopernikus, Reinbeck bei Hamburg: rororo, 5.Auflage 2004

#### b) Biografie

3. Kesten, Hermann, Copernicus und seine Welt, München: Desch, 1953

#### c) Roman

4. Bainville, John, Doktor Kopernikus, Frankfurt/Main: Fischer, 1999

#### d) Variata

5. Dobsy Karlheinz, Kopernikus – Schöpfer eines Weltbildes, Lux-Lesebogen, Murnau/München: Lux Jahrgang 1948?

#### e) Internet Recherche

6. Nikolaus Kopernikus, wikipedia.org
7. Nikolaus Kopernikus, www.phil-fak.uni-duesseldorf.de
8. Nikolaus Kopernikus, www.whoswho.de
9. Nikolaus Kopernikus, www.focus.de

#### f) Kinofilm

10. Film Copernicus - 1972, Infos, www.progress-film.de
11. Kopernik, Nachschrift des Filmskript aus dem Polnischen von Monika Krebs, Theatergruppe Oberstufe Jahrgang 12, Kopernikus-Gymnasium Neubeckum, www.kopernikus.neubeckum.de

### **B) Personen mit Bezug zu Kopernikus**

Internet Recherche (zusätzlich zu den Inhalten der Literatur über Kopernikus)

12. Aristarchos von Samos, wikipedia.org
13. Aristoteles, wikipedia .org
14. Giordano Bruno, wikipedia.org
15. Johannes Dantiscus, wikipedia.org
16. Johannes Dantiscus, www.ostdeutsche-biographie.de
17. Galileo Galilei, wikipedia.org
18. Tiedemann Giese, wikipedia.org
19. Bildnis des Tiedemann Giese, www.uni-kl.ac.at
20. Andreas Gryphius, wikipedia.org
21. Johannes Kepler, wikipedia.org
22. Janusz Koczek, wikipedia.org
23. Nikolaus von Kues, wikipedia.org
24. Giovanni Pico della Mirandola, wikipedia.org
25. Giovanni Pico della Mirandola, www.gavagai.de
26. Domenic da Novara, wikipedia.org
27. Andreas Osiander, wikipedia.org
28. Johannes Petreius, wikipedia.org
29. Claudius Ptolemäus. wikipedia.org
30. Regiomantus, wiki.astro.com
31. Georg Joachim Rheticus, wikipedia.com
32. Anna Schilling, pl.wikipedia.org
33. Anna Schilling, Beiträge zu Copernicus und seiner Verwandtschaft, Hans-Dietrich Lemmel. http://genal.lemmel.at
34. Alexander Scultetus, wikipedia.org
35. Teofilakt Symakotta, pl.wikipedia.org

### **C) Kosmologie**

Internet Recherche (zusätzlich zu den Inhalten der Literatur über Kopernikus)

36. Kosmologie, wikipedia.org

37. (1322) Copernicus –Asteroid, wikipedia.org
38. Copernicus (Mondkrater), wikipedia.org
39. Schwerstes Element heißt Copernicium, spiegel-online, www.spiegel.de
40. Die Kopernikanische Wende, www.hyperkomunikation.ch
41. Planet, wikipedia.org

### **D) Sonstige Begriffe**

#### Internet Recherche

42. Aydin, wikipedia.org
  43. Estampie, wikipedia.org
  44. Glaube und Wissen, wikipedia.org
  45. Konkubinate ... um 1500, „wir wollen der Liebe Raum geben“ Hrsg. Andreas Tacke, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006
  46. Linsenfernrohr, wikipedia.org
  47. Renaissance, wikipedia.org
  48. Revolution, wikipedia.org
  49. Sarabande, wikipedia.org
  50. Tonhalle Düsseldorf, wikipedia.org
  51. Tralleis (Tralles), wikipedia.org
  52. Schöpfung, wikipedia.org
  53. Beginn der Schöpfung, www.ge-li.de
  54. Schöpfung, www.die-bibel.de
- Lexika
55. Seikilos-Lied, dtv-Atlas zur Musik, Band 1, S 175, München 1980

### **E) Geografie**

#### Internet Recherche

56. Karte „Prussia“ 1576, up-load.wikimedia.org
57. Karte Polen/Russland (Dreieck Kaliningrad, Frombork, Bartoszyce), maps.google.de
58. Kartenausschnitt Ostpreussen 1945 (Königsberg im Norden/Löbau im Süden), www.heimat-hier-und-dort.de
59. Kartenausschnitt Aydin, Türkei, maps.google.de
60. Bartoszyce (Bartenstein), wikipedia.org
61. Frombork (Frauensee), wikipedia.org
62. Frauenburg (Polen), maps.google.de
63. Lubawa (Löbau), wikipedia.org
64. Schloss in Lubawa, www.polsnische-burgen.de
65. Sedlawki (Sandlack), wikipedia.org

### **F) Bibelübersetzungen**

66. Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers/mit Apokryphen, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985
67. Vulgata Psalm 18, www.hs-augsburg.de
68. Psalm 19, hebräisch, griechisch, lateinisch Vulgata Psalm 18, deutsch, http://12koerbe.de
69. Das Hohe Lied – Kapitel V, hebräisch, griechisch, lateinisch, deutsch, http://12koerbe.de
70. Das Hohe Lied – Kapitel 16, wie Nr. 63,
71. Psalm 148, hebräisch, griechisch, lateinisch, deutsch, http://12koerbe.de
72. Buch Daniel, wikipedia.org
73. Daniel 3, 51-90: Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen, griechisch (Theodotion-Version), lateinisch (Vulgata), deutsch (H. Zimmermann 2007) http:// 12koerbe.de

### **G) Werkausgabe**

74. Nikolaus Kopernikus, Das neue Weltbild, lateinisch-deutsch, übers., hrsg. und eingel. von Hans Günter Zekl Hamburg: Felix Meisner, 1990



# Heros und Schandfleck

Die Denkmäler für Felix Mendelssohn Bartholdy

in England und Deutschland 1860 bis 1936 von Yvonne Wasserloos

„Auferstehung für Felix Mendelssohn Bartholdy“ - so titelten wir in der vorigen Ausgabe dieser Zeitschrift den Beitrag zur Wiedererrichtung des Mendelssohn-Denkmal in der Landeshauptstadt Düsseldorf. Dazu hatte sich Ende 2010 mit Oberbürgermeister Dirk Elbers an der Spitze ein Förderverein konstituiert, der es sich auf die Fahnen geschrieben hat, die zur Wiederherstellung benötigten Mittel von geschätzt 120.000 € aufzubringen. Inzwischen ist der gemeinnützige Verein beim Amtsgericht eingetragen, ein Flyer informiert über seine Intentionen und die Mitglieder werben u.a. mit Vorträgen dafür, dass das Denkmal bis 2012 in der Nähe des alten Standortes am Opernplatz errichtet werden kann. Gerne wird dabei auch auf die nachstehend abgedruckte Veröffentlichung von Yvonne Wasserloos zurückgegriffen, die ihr Augenmerk über das Düsseldorfer Mendelssohn-Gedenken hinaus auch auf Leipzig und London richtet.<sup>1</sup>»

»Es nimmt mich Wunder und ich weiß nicht, wie ich es verstehen soll, wenn es heute noch in Deutschland Menschen gibt, die fragen, warum das Denkmal des Felix Mendelssohn-Bartholdy beseitigt worden ist, obgleich sie doch ganz genau wissen, daß Mendelssohn-Bartholdy ein Jude war. Gerade Sie [Dr. Felix Wach] als Nachkomme eines Juden wissen doch ganz genau, daß wir seit 1933 in Deutschland einen nationalsozialistischen Staat haben, dessen wichtigste Grundlage die Rassenfrage und damit wieder der Antisemitismus ist.«<sup>1</sup> So lautete 1937 die zynische Antwort des Leipziger Oberbürgermeisters Rudolf Haake auf die Anfrage des Mendelssohn Enkels Felix Wach nach den Gründen für die Demontage des Komponisten-Denkmal. Sie lässt erahnen, welche Ausmaße die Verfemung »jüdischer« oder »entarteter« Musiker und Komponisten, lebend oder verstorben, zu diesem Zeitpunkt erreicht hatte.

<sup>1</sup> Erstabdruck in DIE TONKUNST 3 (2009) Heft 4, S. 467-478; [www.die-tonkunst.de](http://www.die-tonkunst.de)

<sup>1</sup> Schreiben des kommissarischen Leipziger Oberbürgermeisters Rudolf Haake an Dr. Felix Wach vom 5. Februar 1937, Stadtarchiv Leipzig (StAL), Cap. 26 A, Nr. 39, Bl. 52.

Die ihnen eigene, stumme Geschichte von Denkmälern ist bisher für die Musikwissenschaft als Quelle wenig genutzt worden. Auch auf das Risiko hin, am Rande der Kompetenz des Musikwissenschaftlers zu balancieren, kann die Beschäftigung mit ihnen für eine rezeptionsgeschichtliche Betrachtung enorm aufschlussreich sein. Dadurch, dass Denkmäler meist von lokalem oder nationalem Interesse sind und von entsprechenden Gremien geplant werden, erweitert sich die Perspektive um die politische Dimension, die sich besonders für eine Untersuchung der Instrumentalisierung der Künste im Nationalsozialismus zu eignen scheint. Denkmäler bedeuteten der Diktatur eine feste Größe zur Demonstration von Macht und Ideologie. Mit ihnen wollte man »den gewaltigen Kulturwillen des nationalsozialistischen Staates aller Welt gegenüber zum Ausdruck« bringen, wie es im Spendenaufruf für das Leipziger »Richard Wagner-National-Denkmal« hieß.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Aufruf für das Richard Wagner-National-Denkmal, in: ZfM 101 (1934), S. 1056.



Abb. 1: Fackelumzug beim Mendelssohn-Festival am Crystal Palace, London 1860  
(in: The Illustrated London News vom 12. Mai 1860)

Die Störung und Schädigung der Rezeption Felix Mendelssohn Bartholdys begann mit den antisemitischen Schmähschriften Richard Wagners<sup>3</sup> und gipfelte im NS-Regime. Dass sie bereits weit vor 1933 ins Taumeln geraten war und wie drastisch sich die Positionierungen zu Mendelssohn nach der »Machtergreifung« veränderten, zeichnen die Errichtung und Zerstörung seiner Denkmäler in den ehemaligen Städten seines Wirkens Düsseldorf und Leipzig plastisch nach. Während das Leipziger Beispiel bereits unter verschiedenen Aspekten erforscht worden ist,<sup>4</sup> fehlen entsprechende Stu-

dien zu den Ereignissen in Düsseldorf, denen hier breiterer Raum gegeben wird. Zu fragen ist nach der Funktion dieser Bilderstürmerei, wo doch das zentrale Gedächtnis und Vermächtnis eines Komponisten eigentlich in seiner Musik zu finden ist. In diesem Zusammenhang gilt es, einem möglicherweise lokal differierenden Stellenwert Mendelssohns in Deutschland vor und nach 1933 auf die Spur zu kommen. Zur besseren Einordnung der Entwicklungen lohnt sich zunächst ein Blick in seine zweite Heimat England.

3 Erstmals in K. Freigedank [Richard Wagner]: *Das Judentum in der Musik*, in: *NZfM* 33 (1850), S. 101–107, 109–112.

4 Siehe dazu die Studien von Ines Reich: *In Stein und Bronze – zur Geschichte des Leipziger Mendelssohn-Denkmal 1868–1936*, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Berichte zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, hg. vom Gewandhaus zu Leipzig, Wiesbaden [u.a.] 1996, S. 31–53; Marianne Meyer-Krahmer, *Carl Goerdeler und*

*das Mendelssohn-Denkmal*, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt.*, S. 60–63; Gesine Adler, *Das Leipziger Mendelssohn-Denkmal (1892–1936)*, in: *Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema*, hg. von Thomas Schinköth, Altenburg 1997, S. 395–404 und Yvonne Wasserloos: *Damnatio memoriae. Die städtische Kulturpolitik und die Demontage des Mendelssohn-Denkmal in Leipzig*, in: *Stadtverwaltung im Nationalsozialismus. Systemstabilisierende Dimensionen kommunaler Herrschaft*, hg. von Sabine Mecking und Andreas Wirsching, Paderborn [u.a.] 2005, S. 139–179.

## I. Crystal Palace London

Es überrascht keineswegs, dass augenscheinlich das erste Mendelssohn-Denkmal in Europa in London errichtet wurde, wo der Komponist kultartig verehrt wurde, wie noch zu sehen sein wird. Ob die Tatsache, dass in Deutschland bis dato keine entsprechende Figur existierte, eine erste Auswirkung der antisemitischen Schmähschriften Richard Wagners gegen Mendelssohn waren, muss vorerst Spekulation bleiben.

Beim Umbau des Crystal Palace für bildende Kunst in London 1854 hatte Königin Victoria verfügt, auf dem neuen Gelände ein Denkmal für ihren Lieblingskomponisten Mendelssohn zu errichten. 13 Jahre nach seinem Tod, am 4. Mai 1860 wurde das übergroße Standbild zur Eröffnung der 6. Saison des Kristallpalastes enthüllt. Zu dieser Gelegenheit wurden Festlichkeiten zu Ehren des Komponisten veranstaltet. Ein vorgeblich 3.000 Mann starkes Orchester intonierte unter der Leitung des gebürtigen Italiener Michele Costa (1810–1884) den »Elias«, die Ouvertüre und den »Hochzeitsmarsch« aus der Musik zu »Ein Sommernachtstraum« sowie die Nationalhymne. Die folgenden Tage wurden mit ebensolchem Enthusiasmus begangen. Das Festival endete mit einem feierlichen Fackelumzug um das Denkmal (siehe Abb.1).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> So zumindest lautet der Bericht über die Ereignisse dieser Tage in der Erinnerung von B.W. Dexter, *Statue to Mendelssohn*, in: *The Musical Times and Singing Class Circular* v. 15. April 1871, S. 56.



Abb.2: Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Denkmal, ehem. Crystal Palace London, heute Eltham College London.  
Foto: Mark Stickings, 2009.

Am 30. November 1936 brannte der Crystal Palace bis auf die Grundmauern nieder. Insgesamt befanden sich auf dem Gelände fast ausschließlich Denkmäler aus Gips, zwölf waren Komponisten gewidmet. Elf davon verbrannten, das einzige Denkmal, das das Feuer überstand, war jenes von Mendelssohn aus Bronze (siehe Abb. 2).

Während das visuelle Gedächtnis des Komponisten im selben Jahr in Deutschland zwei Mal vernichtet wurde, konnte ihm England auch eine Brandkatastrophe nichts anhaben. Das Denkmal wurde aus den Ruinen geborgen und in städtischen Hallen zwischengelagert. In den 1960er Jahren wollte sich die Stadt London des Denkmals entledigen. Der Bildhauer Sir Charles Thomas Wheeler (1892–1974) unterbreitete den Vorschlag, die Statue dem Kunstliebhaber Gerald Moore (\* 1926) zu überlassen. Moore nahm das Angebot an. Seit dieser Zeit stand die Statue auf seinem Anwesen Heathfield Park in Sussex. Bedingt durch einen Umzug Ende der 1990er Jahre musste ein neuer Platz gefunden werden. Als ehemaliger Schüler des Eltham College London bot Moore es dem dortigen Kunstlehrer zur Aufstellung an, so dass Mendelssohn seit 1998 an zentraler Stelle der Schule zu sehen ist. Moore ließ darüber hinaus eine Platte anfertigen, die die Geschichte des Denkmals dokumentiert

(siehe Abb.3).<sup>6</sup> Bemerkenswert ist die Darstellung Mendelssohns, die nichts mit den deutschen Denkmälern gemeinsam hat. Während in Düsseldorf und Leipzig der Musiker Mendelssohns mit Taktstock und Notenpult gestaltet wurde, symbolisiert das Londoner Denkmal durch die Denkerpose und den Stapel Bücher den bildungshungrigen Mendelssohn, der auf zahlreichen Reisen Europa kennen gelernt und seine Neugier und Offenheit bewiesen hatte. Man neigt dazu, eher den Kosmopoliten Mendelssohn zu erkennen und weniger den deutschen Komponisten.

## II. Die Errichtung der Mendelssohn-Denkmäler in Leipzig und Düsseldorf

Nachdem England Mendelssohn ein Denkmal gesetzt hatte, wurde der Nachfolger auch nicht in einer deutschen Stadt errichtet, sondern in Prag. Auf dem Dach des zwischen 1876 und 1884 erbauten Rudolfinums der Akademie befanden sich verschiedene Statuen von Bohumil Schnirch, Ludvik Šimek und Bernard Seeling. Sie stellten Komponisten dar, darunter Mendelssohn und Wagner.<sup>7</sup> Das erste Monument für Mendelssohn in Deutschland wurde 1892 in Leipzig errichtet. Auf die Hintergründe dieser Ehrung, d.h. die Pioniertaten, die Mendelssohn als Dirigent, Konzertorganisator und Musikpädagoge für das Leipziger Musikleben vollbracht und mit denen er die Stadt zu

<sup>6</sup> Für diese umfangreichen und einzigartigen Auskünfte sowie die photographische Arbeit sei Mark Stickings, Archivar des Eltham College, an dieser Stelle herzlich gedankt.

<sup>7</sup> Vgl. Miroslav Kryl, *Zur Entstehung von Jiří Weils Roman »Mendelsohn auf dem Dach«*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente*, 11 (2004), S. 159–177, hier S. 159f.

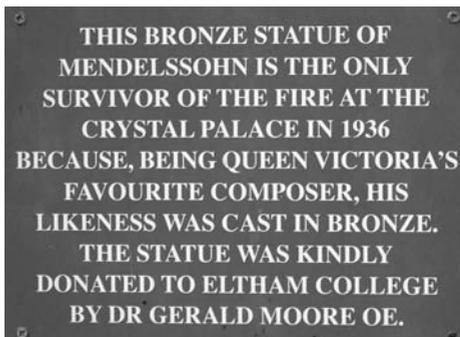


Abb. 3: Gedenkplatte am Mendelssohn-Denkmal, Eltham College London. Foto: Mark Stickings, 2009.

einer der zentralen Musikmetropolen in Europa geführt hatte, kann hier nicht näher eingegangen werden.

25 Jahre dauerten die Vorbereitungen, d.h. die Geldsammelphase, ehe durch das Engagement einzelner Leipziger Bürger und des Direktors des Leipziger Konservatoriums, Stadtrat Dr. Otto Günther, Mendelssohn für sein Früchte tragendes Wirken ein Denkmal vor dem neuen Gewandhaus gesetzt wurde. Die Förderer setzten sich aus einem Kreis zusammen, der im engeren Umfeld des Wirkens von Mendelssohn auszumachen ist. Dazu gehörten Mitglieder des Orchesters und der Verwaltung des Gewandhauses sowie des Konservatoriums, Künstler, Dirigenten, Freunde, Verehrer und ehemalige Schüler des Komponisten. Die nicht so eng angebundene Leipziger Bevölkerung reagierte dagegen gleichgültig bis ablehnend und beteiligte sich kaum an den Spendenaktionen. Dass diese Reaktion allerdings von der Person des zu Ehrenden abhängig war zeigt, dass andere Denkmal-Projekte, z.B. für Gottfried Wilhelm Leibniz oder die Reformation von den Leipziger Bürgern durchaus spendenwillig begleitet wurden. Ines Reich vermutet hier einen unterschwellig vor-

handenen Antisemitismus, der sich gegen Mendelssohn bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkbar machte und Leipzig in den 1870er Jahren zur »Wiege des Rassenantisemitismus« ‚aufsteigen‘ ließ.<sup>8</sup> Anlässlich der Einweihungsfeier des insgesamt 7 Meter hohen Denkmals<sup>9</sup> von Werner Stein am 26. Mai 1892 legte Oberbürgermeister Otto Georgi besonderen Wert auf den Ausdruck von Dankbarkeit: »Die Dankesschuld, die wir heute abzutragen suchen, sei und bleibe daher nur eine Mahnung an die Dankspflicht, die unvergänglich und unteilbar ist, an die Pflicht zu ehren und hochzuhalten das Gedächtnis an Felix Mendelssohn-Bartholdy [sic:]!«<sup>10</sup>

In Düsseldorf ließen die Bestrebungen zur Errichtung eines Mendelssohn-Denkmal weitaus länger auf sich warten, dafür wurden die Planungen und Vorbereitungen um ein Vielfaches schneller abgewickelt.<sup>11</sup> Von der Gründung des Denkmalkomitees bis zur Enthüllung der Statue 1901 vergingen nur fünf Jahre. Auslöser war allerdings nicht die Idee der Ehrung Mendelssohns, sondern des Dichters Carl Immermann gewesen, des-

8 Reich, *In Stein und Bronze* (wie Anm. 5), S. 37

9 Es handelte sich um eine gut drei Meter hohe Bronzefigur, die Mendelssohn als Dirigent mit Taktstock und Notenpult zeigte. Sie stand auf einem Sockel, der von der Muse der Musik und musizierenden Engeln geziert wurde. Zwei Reliefs stellten den Bezug zur kirchlichen (Orgel) und weltlichen Musik (Maske, Schwert und Flöte) her.

10 F. Pfohl, *Die Feier zur Enthüllung des Felix Mendelssohn-Bartholdy-Denkmal*, in: *Leipziger Tageblatt* v. 27. Mai 1892.

11 Ausführlicher zur Geschichte der Entstehung und des Abrisses des Düsseldorfer Mendelssohn-Denkmal siehe: Yvonne Wasserloos: *Verehrung und Verfemung: Das Mendelssohn-Denkmal in Düsseldorf*, in: »Übrigens gefall ich mir prächtig hiern.« *Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf*. Ausstellungskatalog. Hg. v. Bernd Kortländer. Düsseldorf 2009, S. 150-163.

sen Geburtstag sich 1896 zum 100. Mal näherte. Im Mai 1896 gründete sich ein Denkmalausschuss, dem der Oberbürgermeister Ernst Heinrich Lindemann (erster Vorsitzender), der Maler Heinrich Deiters (1868–1922) (zweiter Vorsitzender), Staatsanwalt Dr. Cretschmar (Schriftführer) und der Bankier Wilhelm Pfeiffer jun. (Schatzmeister) angehörten. Nach Erwägung verschiedener Aufstellungsorte in einer Parkanlage fiel die Entscheidung zugunsten einer Nische in der Vorderfront des Stadttheaters aus, das man am stärksten mit Immermann als Reformers der Düsseldorfer Bühne in Verbindung brachte. Diese Front besaß allerdings zwei Nischen, so dass aus Gründen der Symmetrie eine zusätzliche Figur aufgestellt werden sollte. Auch hier ruhte das Augenmerk zunächst nicht auf Mendelssohn, sondern auf dem Düsseldorfer Maler Wilhelm Camphausen.<sup>12</sup> Erst im Dezember 1896 kam im Denkmalausschuss die Idee an eine Ehrung des ehemaligen städtischen Musikdirektors auf.<sup>13</sup> Vermutlich ist auch diese Entwicklung auf Immermann zurückzuführen, hatten er und Mendelssohn doch trotz ihrer kurzen und spannungsgeladenen Zusammenarbeit zu einer Weiterentwicklung des Düsseldorfer Theaters beigetragen. So konnte dieser Ort mit den beiden Denkmälern diese Blütezeit im 19. Jahrhundert mit der Gegenwart verbinden. Aber nicht nur Mendelssohn und Immermann sollten in den Mittelpunkt der Öffentlichkeit gerückt werden, Düsseldorf selbst wollte sich mit dem Denkmal-Duo ehren und die Stadt

12 Wilhelm Camphausen (1818–1885), Maler von Schlachten- und Militärszenarien, 1859 Ernennung zum Professor der Düsseldorfer Kunstakademie.

13 Vgl. Hubert Delvos: *Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler, Gedenktafeln und Brunnen*, Düsseldorf 1938, S. 88.

»um zwei werthvolle, jedem Bürger und jedem Besucher unserer Stadt für sich ins Auge fallende Monumente ... bereichern«, wie Cretschmar betonte.<sup>14</sup> Mittlerweile war man von der Ursprungsidee der Aufstellung von Büsten abgerückt und hatte sich für zwei 2,70 Meter und 2,80 Meter hohe und jeweils 500 Kilogramm schwere, bronzene Standbilder entschieden. Sie wurden für die Summe von 28.000 Mark von dem Düsseldorfer Bildhauer Clemens Buscher<sup>15</sup> modelliert.

Die Herstellungskosten wurden von freigiebigen Künstlern, Industriellen, Juristen, Medizinern und Politikern aufgebracht, um »der beiden großen Männer dankbar zu gedenken, deren Namen mit der Geschichte der Düsseldorfer Kunst auf immerdar unlösbar verknüpft bleiben werden.«<sup>16</sup> Die Familie Mendelssohn, wahrscheinlich um den Neffen Ernst Mendelssohn Bartholdy steuerte allein drei Spenden in Höhe von 2.000 Mark bei. Den Fehlbetrag von 5.800 Mark übernahm schließlich die Stadt.<sup>17</sup>

Zu Gesamtsumme von 28.000 Mark hatten auch Einkünfte beigetragen, die durch Benefizkonzerte und Theateraufführungen zugunsten des »Fond zur Errichtung eines Mendelssohn-Immermann-Denkmal« erwirtschaftet wurden. Im Mai 1898 wurde im Rahmen eines solchen Benefizkonzerts in der Düssel-

dorfer Tonhalle Mendelssohns »durch tiefe Frömmigkeit berühmt gewordene« Motette »Laudate pueri« op. 39 aufgeführt. Daneben wurden Ferdinand Hiller (Drei Lieder: »Die Kapelle«, »Wenn ich ein Waldvöglein wär« op. 94, »Frau Kuckuck«), Max Bruch (»Frithjof auf seines Vaters Grabhügel« op. 27), Josef Gabriel Rheinberger (»Maitag« op. 64) zu Gehör gebracht. Das gesamte Programm wurde von Ensembles aus Wolfgang Amadeus Mozarts »Così fan tutte« durchflochten. Die Presseberichte geben einen Eindruck vom Stellenwert Mendelssohns in der Düsseldorfer Bevölkerung zu diesem Zeitpunkt wieder. Der eigentliche Anlass des Konzerts ging in den Wertungen der Gesangsleistungen der Solisten völlig unter. Lebhafter wurde der Rapport erst bei der Erwähnung Ferdinand Hillers, dessen Lieder beim Publikum »Freude« erweckten. Es wurde allgemein begrüßt »wieder einmal einem Hiller zu begegnen, der doch auch insofern der Unsrige genannt werden darf, als er hier gewirkt hat.« Dass Mendelssohn auch als ein solcher durch sein Wirken bezeichnet werden könnte, schien nicht präsent zu sein. Zu ihm wurde lediglich mitgeteilt, dass die wenig gelungene Ausführung der Motette zu Beginn der ungünstigen Saalakustik geschuldet gewesen sei. Zu allem Überfluss schien die Motette doch nicht so »berühmt« wie angekündigt gewesen zu sein, denn durch Schreibfehler oder Unleserlichkeiten wurde sie im Pressebericht in »Candate pueri« umbenannt.<sup>18</sup>

Am 3. August 1901 fand schließlich in einem kleinen Kreis Offizieller und vor zahlreichen Zuschauern die Einweihung der Denkmäler für Mendelssohn und Immermann statt, die als merkwürdig, viel-

14 Cretschmar an den Kunstverein, 11. Juli 1898, zit. nach Deltos, *Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler* (wie Anm. 13), S. 90.

15 Clemens Buscher (1855–1916), seit 1883 als Lehrer, seit 1898 als Professor an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule tätig, Mitbegründer des Künstlervereins *Malkasten*. Buscher hatte als Bildhauer besonderes Renommee bei der Arbeit mit Bronze und in der Gestaltung von Denkmälern, Statuen und Büsten gewonnen.

16 Spenden-Aufruf des Denkmals-Komitees vom Januar 1898, Stadtarchiv Düsseldorf (StAD) 0-1-23-178.

17 Beschluss der Stadtverordneten-Versammlung vom 23. Januar 1900, vgl. Deltos, *Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler* (wie Anm. 13), S. 92.

18 *Konzert zu Gunsten des Fonds zur Errichtung eines Mendelssohn-Immermann-Denkmal in Düsseldorf*, in: *Düsseldorfer General Anzeiger* v. 8. Mai 1898.

leicht auch vielsagend eingestuft werden kann. Hier ereignete sich wenig von dem, was man bei einer Ehrung Mendelssohns hätte erwarten können. Vielmehr: er wurde regelrecht übergangen. Der Maler Heinrich Deiters eröffnete als Mitglied des Denkmal-Komitees die Einweihungszeremonie. In seiner Rede unterließ er es weitgehend, Mendelssohns förderliches Wirken für Düsseldorf zu würdigen und stellte ihn darüber hinaus nicht sonderlich sympathisch dar. Dies bewerkstelligte Deiters, indem er permanent Immermann in den Fokus nahm. Er unterstrich sein Verdienst, Mendelssohn an den Rhein geholt zu haben. Der Dichter wurde als kraftvolle, willensstarke Persönlichkeit eingeordnet, die sich auch gegen Widrigkeiten durchzusetzen vermochte. Mendelssohn dagegen wurde von Deiters verweicht gezeichnet, der bei ersten Problemen gleich die Leitung der Oper an Julius Rietz abgegeben habe: »Mendelssohn übernahm die Auf-führung einiger Opern, aber die großen Schwierigkeiten, welche Immermann mit männlicher Ausdauer stand hielt, waren dem verwöhnten Liebling der Muse-n nicht verlockend.«<sup>19</sup> Auch der neue Oberbürgermeister Wilhelm Marx legte den Schwerpunkt seiner Ausführungen nicht auf Mendelssohns Wirken, sondern auf die bereits beschriebene Selbstdarstellung der Stadt, da »diese Denkmäler eine Bereicherung unserer städtischen Kulturschätze bildeten« und »davon zeugen sollen, wie die Stadt Düsseldorf ihre berühmten Männer ehre, und daß sie ein Ansporn für die kommenden Geschlechter sein sollten.«<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *Enthüllung der Denkmäler Immermann's und Mendelssohn's*, in: *Düsseldorfer General Anzeiger* vom 4. August 1901.

<sup>20</sup> Ebd.

Die Auswahl, die man aus Mendelssohns Werken zu diesem Anlass getroffen hatte, irritiert ebenfalls. Zu Beginn spielte das städtische Orchester die Ouvertüre zu *Ruy Blas* op. 95, die der Komponist – selbstkritisch wie immer – als eines seiner am wenigsten gelungenen Werke ansah. Der literarischen, »blutrünstigen« Vorlage von Victor Hugo mochte Mendelssohn wenig abzugewinnen und vollendete das Auftragswerk für den Leipziger Theater-Pensionsfonds nur widerwillig. Vermutlich war es aber gerade jene Verbindung von Literatur und Musik, der den Bezug zu Immermann besonders unterstreichen sollte. Zum Abschluss der Veranstaltung intonierte das Orchester den *Hochzeitsmarsch* aus der *Sommer-nachtstraum*-Musik. Ironischerweise wurde damit unbewusst die Untrennbarkeit der beiden Statuen antizipiert. Das Denkmalpaar blieb in der Tat bis zum ‚Tod‘ auf eine schicksalhafte Weise miteinander verbunden – denn: »Edles nur kündigt die Sprache der Musik«, hieß es auf der Rückseite des Leipziger Denkmals. Unedles nur kündete dagegen die Sprache des Nationalsozialismus.

### III. »Eine nationale Selbstverständlichkeit«: Die Demontage der Denkmäler in Düsseldorf und Leipzig 1936

In Düsseldorf wurde zuerst das Mendelssohn-Denkmal entfernt. In der rheinischen Stadt vollzog sich unter dem nationalsozialistischen Leiter des Kulturamtes Horst Ebel eine strenge Umsetzung der reichsweiten Bestimmungen. Ebels erklärtes Ziel war es, aus der Industriestadt eine »Kunststadt« zu formen, die durch ihre westliche Grenzlage zum »Bollwerk der nationalen

Kultur gegenüber den fremdgeistigen Strömungen Westeuropas« aufsteigen sollte.<sup>21</sup> In den städtischen Konzerten wurde mit der Machtübernahme die Ausradierung Mendelssohn installiert. Bereits ab Januar 1933 wurde keine seiner Kompositionen mehr aufgeführt und diese Direktive auch unter dem neuen Generalmusikdirektor Hugo Balzer fortgesetzt. Dies betraf auch andere Komponisten, die als »jüdisch«, »entartet« oder beides galten, wie Giacomo Meyerbeer, Jaques Offenbach, Gustav Mahler oder Arnold Schönberg.<sup>22</sup>

In der Oper kamen zur Konsolidierung des NS-Regimes zahlreiche ideologisch gefärbte Werke zur Aufführung wie »Die Heimfahrt des Jörg Tillmann« von Ludwig Maurick, »Schirin und Gertraude«, »Friedemann Bach« sowie »Don Juan letztes Abenteuer« vom Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer Paul Graener, »Enoch Arden« von Ottmar Gerster, der zur Komposition der Oper finanzielle Unterstützung und Residenzmöglichkeit von der Stadt Düsseldorf erhalten hatte, »Sonnenflecken« von Siegfried Wagner oder die durchaus rassistisch interpretierbare Oper »Peer Gynt« von Werner Ekg.<sup>23</sup>

In den ersten Augustwochen 1936 wurde das Mendelssohn-Denkmal nach 35jähriger Standhaftigkeit vor dem Opernhaus, wie das Stadttheater seit dem Ersten Weltkrieg hieß,

entfernt. Die Diskussionen um den Abriss liegen allerdings genauso im Dunkeln wie der konkrete Zeitpunkt und Vorgang der Demontage.<sup>24</sup> Die Darstellung der kulturellen Situation in Düsseldorf kann allerdings helfen, einige Hintergründe des Abrisses zu erhellen. Der Schlüssel zur Entfernung liegt anscheinend genau wie im Prozess der Aufstellung bei Carl Immermann, wurde doch sein Denkmal ebenfalls abgebaut. Dies ist bemerkenswert, da weder er noch der Bildhauer Buscher als »jüdisch« oder »entartet« galten. Bereits im Frühjahr 1935 jedoch hatte der Beirat für Kunst und Wissenschaft die Entfernung – beider – Denkmäler diskutiert und am 30. Juli 1936 beschlossen. Seit dem 15. August standen sie in einer Lagerhalle des Ehrenhof, dem Düsseldorfer Kunst- und Museumsgelände.<sup>25</sup>

Die ‚Notwendigkeit‘ zur Entfernung Mendelssohns aus dem Stadtbild an dem repräsentativen Ort der Oper wird sich aus den bereits angedeuteten Ambitionen Düsseldorfs als »Kunststadt des Westens«<sup>26</sup> ergeben haben. Besonders auf dem Gebiet der bildenden Kunst fand seit 1934 mit einer weiteren Beschleunigung 1936 ein Aktionismus statt, der das erklärte Ziel in rasch

21 Der Kulturdezernent der Stadt Düsseldorf [Horst Ebel], Ein halbes Jahrzehnt nationalsozialistischer Kulturarbeit in Düsseldorf [ca. Ende 1938], (masch.), S. 1, StAD XXIII 524.

22 Vgl. Andrea Therese Thelen-Frölich, *Die Institution Konzert zwischen 1918 und 1945 am Beispiel der Stadt Düsseldorf. Der Konzertsaal als Politikum*, Kassel 2000, S. 290, Anm. 123.

23 Weitere Nennungen siehe bei Walter Rischer: *Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933-1945*, Düsseldorf 1972, S. 78.

24 Entsprechendes Aktenmaterial in den einschlägigen Düsseldorfer Stadt- und Landesarchiven sowie in der Mahn- und Gedenkstätte und im Theatermuseum war nicht auffindbar bzw. wurde noch vor 1945 vernichtet oder danach aus archivalischen Gründen kassiert. Die einzige Quelle, die wenige Fakten zur Geschichte der Denkmäler bietet, stellt die Abhandlung von Delves, *Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler* (wie Anm. 13) dar. Aufgrund der NSDAP-Mitgliedschaft des Autors gilt der Inhalt als offensichtlich ideologisch gefärbt und ist höchst kritisch zu gebrauchen

25 Vgl. Delves, *Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler* (wie Anm. 13), S. 94.

26 Slogan auf einem Werbeplakat von 1934, StAD 5-4-0-2679.

greifbare Nähe bringen sollte. Ausstellungen zur Demonstration des nationalsozialistischen Geistes und »Kulturwillens« wurden gezeigt wie »Meister und Schüler«, »Die deutsche Malerin und Bildhauerin« oder »Bodenständiges Kunstschaffen am Niederrhein«. Dies alles waren Ausläufer der jahrelangen Vorbereitungen zur Ausstellung »Schaffendes Volk«, die 1937 in Düsseldorf eröffnet werden und als »Deutschlands große Leistungsschau« enorme Bedeutung für die Stadt erringen sollte.<sup>27</sup> Darüber hinaus wurden gerade 1936 einige Denkmäler in der Stadt errichtet, die den ‚Helden‘ des Nationalsozialismus gewidmet waren, so Albert Leo Schlageter, Graf Maximilian von Spee und der HJ. Diese Bestrebungen führten dazu, dass in der Presse bald Düsseldorfs Anteil am »national-bedingten Sehen« gewürdigt wurde.<sup>28</sup>

Im August 1936 waren in Düsseldorf Veranstaltungen geplant, die den Beschluss des Kunstbeirats im Juli bewerkstelligt haben könnten. Ein wichtiger Termin, um sich als von den »zersetzenden« jüdischen Einflüssen ‚gereinigt‘ zu zeigen, hatte sich mit dem Ehrentag der »Alten Kämpfer« der NS-Bewegung angekündigt. Er wurde am 23. August in einer mit NS-Symbolen dekorierten Stadt mit einem Umzug in der Innenstadt, in der sich das Opernhaus befand, und einer Massenkundgebung begangen. Dies sollte »der höchste Festtag im Ablauf des Jahres ... für immer für den politischen Gau

Düsseldorf« bleiben, wie Gauleiter Friedrich Karl Florian unterstrich.<sup>29</sup>

Hinzu kamen zwei Umstände, die zwar bedingten, dass die Denkmal-Entfernung unauffällig erfolgen musste, gleichzeitig aber auch die Möglichkeit dazu boten. Vom 1. bis 16. August fanden in Berlin die XI. Olympischen Spiele statt. Da sich während dieser Tage die weltweite Aufmerksamkeit auf Deutschland konzentrierte und sich internationales Publikum im Land aufhielt, hätte der Abriss eines nicht nur in Europa populären Komponisten auf einer solchen Bühne das ‚Image‘ des »Dritten Reichs« geschädigt. Aus diesem Grund wurden generell im Sommer 1936 die Repressalien gegen Juden nicht im vollen Ausmaß durchgeführt oder ausgesetzt.

Das Opernhaus bot zudem die unauffälligste Tarnung, als es in der Sommer-spielpause gründlich renoviert werden musste. So konnte die ‚Säuberungsaktion‘ der Denkmalsentfernung mit Renovierungsarbeiten gerechtfertigt werden, was besonders für die simultane Abtragung des Immermann-Denkmales gesprochen hätte. In den *Düsseldorfer Nachrichten* hieß es dazu einen Tag nach Beschluss des Abbruchs durch den Kunstbeirat kryptisch, dass »wenn dann die neue Theatersaison einsetzt ... Düsseldorfs Theaterbesucher erstaunt sehen [werden], wie sich das Opernhaus in der kurzen Sommerpause vorteilhaft verändert hat.«<sup>30</sup> Über den Abriss selbst wurde in der, wenn auch zensierten Lokalpresse nichts berichtet. Hier kam wiederum die Olympischen Spiele zu Hilfe,

27 Vgl. Werner Alberg: *Düsseldorfer Kunstszene 1933–1945*, in: *Düsseldorfer Kunstszene 1933–1945*, hg. vom Stadtmuseum Düsseldorf, S. 37–144, hier S. 71.

28 Vgl. ebd., S. 68.

29 *Der Ehrentag der alten Garde*, in: *Düsseldorfer Nachrichten* v. 24. August 1936.

30 *Hausputz im Opernhaus*, in: *Düsseldorfer Nachrichten* v. 31. Juli 1936.



Abb.4: Abtransport des Mendelssohn-Denkmal im Düsseldorfer Zollhafen, rechts die Büste Kaiser Wilhelms II., 15. April 1940 (Foto: Stadtarchiv Düsseldorf)

die den breitesten Anteil bei der Bericht-erstattung von bis zu 75 % einnahm und andere Ereignisse überdeckte. Auch in der hauseigenen Zeitung der Städtischen Bühnen, *Die Theaterwelt*, wurde weder vorausschauend noch rückblickend über die Umbaumaßnahmen oder den Abtransport der Denkmäler berichtet.<sup>31</sup>

Der Mitarbeiter im Presseamt der Stadt Düsseldorf und NSDAP-Mitglied Hubert Delvos interpretierte sowohl die Entstehung des Mendelssohn-Denkmal als auch die Co-Demontage Immermanns als ästhetisches Prinzip, das der Symmetrie des Opernhauses folgte. Bereits die um die Jahrhundertwende getroffene Entscheidung, Mendelssohn

<sup>31</sup>Wie eine Durchsicht der Ausgaben des Monats August 1936 ergab fand der Abriss-Vorgang weder in der Lokalpresse der Düsseldorfer Nachrichten, im Düsseldorfer Tageblatt oder der *Gemeindezeitung für den Synagogenbezirk Düsseldorf Erwähnung*. Aber selbst in den relevanten NS-Publikationsorganen wie der *Völkische Beobachter* berichteten nicht darüber. Darüber hinaus wurden die beiden Jahrgänge 11 (1935/36) und 12 (1936/37) der *Theaterwelt* untersucht.

zu ehren, sei nach Delvos Geschmack ein »Verlegenheitsbeschluss« gewesen, da beide Nischen der Vorderfront ausgefüllt werden mussten.<sup>32</sup> Damit war für ihn die Entfernung Mendelssohns nicht nur durch den Antisemitismus begründet, sondern auch damit, dass das Komponisten-Denkmal bereist vor über 35 Jahren nicht unbedingt gewünscht gewesen sei. So musste Mendelssohns aus ideologischen Gründen weichen: »Jeder deutschbewußte Bürger und Besucher Düsseldorfs erachtet die Entfernung des Mendelssohndenkmals als eine nationale Selbstverständlichkeit. Dieses Standbild, in einer freigeistigen Zeit entstanden, kann kein Schmuckstück eines Theaters sein, das berufen ist, Mittler deutscher Kunst und Hüter deutscher Kultur zu sein.«<sup>33</sup> Die endgültige Zer-

<sup>32</sup> Hubert Delvos, *Zur Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler und Brunnen*, in: *Düsseldorfer Heimatblätter* 7 (1938), S. 106–113, hier S. 110.

<sup>33</sup> Delvos, *Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler* (wie Anm. 13), S. 94f.

störung der Statue war ebenfalls aus zeitgenössischer Sicht eine »nationale Selbstverständlichkeit«.

Nach vierjähriger Lagerung wurde sie am 15. April 1940 für die »Metallspende des deutschen Volkes« ausgewählt und zu Kriegsmunition eingeschmolzen (siehe Abbildung 4). Neben der Mendelssohn-Figur wurden sieben andere Denkmäler aus Bronze abgeliefert, die »Nichtarier« darstellten oder von solchen geschaffen worden waren.<sup>34</sup>

Einen Monat zuvor war das Immermann-Denkmal in einer Parkanlage wieder aufgestellt worden.<sup>35</sup> Der emotionale Kommentar der Presse über die Rückkehr des Dichters erhellt noch einmal die antisemitische Haltung Mendelssohn gegenüber, indem seinem Denkmal die Verantwortung für kulturpolitische Entscheidungen der Stadt zugeschoben wurde: »Und es [das Immermann-Denkmal] hätte auch heute noch dort [vor der Oper] stehen und die Erinnerung an den Schöpfer unserer Bühne wach halten können, wäre nicht sein Gegenstück das Standbild Mendelssohns gewesen. Als das Standbild des Juden nach dem Umbruch verschwand, mußte aus ästhetischen Gründen auch das Immermann-Denkmal entfernt werden ...«<sup>36</sup>

34Vgl. Frank Troschitz, *Die »Metallspende des deutschen Volkes« und die Düsseldorfer Denkmäler*, in: *Düsseldorfer Jahrbuch* 78 (2008), S. 117–144, hier S. 120.

35 Vgl. *Düsseldorf, Erinnerungsdaten für das Jahr 2010* <[www.duesseldorf.de/stadtarchiv/stadtgeschichte/daten/erinnerungsdaten\\_2010.shtml](http://www.duesseldorf.de/stadtarchiv/stadtgeschichte/daten/erinnerungsdaten_2010.shtml)>: 12.3.1940 - 70 Jahre - Das Karl-Immermann-Denkmal von Prof. Clemens Buscher wird im Botanischen Garten an der Goltsteinstraße aufgestellt. (5.8.2009).

36 *Vom Theater zum Blumengarten*, in: *Düsseldorfer Nachrichten* v. 15. März 1940. Wie historisch fundiert dieser Artikel wie auch das Pendant im *Düsseldorfer Tageblatt (Immermann neu aufgestellt v. 14. März 1940)* war, zeigt, dass in

Die Demontage des Mendelssohn-Denkmal in Leipzig ereignete sich zwar nur wenige Monate später im November, nahm jedoch einen völlig anderen Verlauf. Bevor im Folgenden der Abrissvorgang fokussiert wird, lohnt sich an dieser Stelle ein kurzer Blick auf das kulturelle Gepräge und das Selbstverständnis der Stadt.

Das Aufführungsverbot der Werke Mendelssohns in den städtischen Konzerten des Gewandhauses wurde hier nicht gleichermaßen radikal wie in Düsseldorf umgesetzt. Erst im November 1934 erklang dort letztmalig eines seiner Werke.<sup>37</sup> Auch in der Thomaskirche war Ende 1933 noch eine seiner Motetten aufgeführt worden. Zu einem auswärtigen Anlass im Reichsgericht hatten die Thomaner noch im September 1936 Mendelssohn gesungen, wie er auch in Konzerten des Jüdischen Kulturbundes noch aufgeführt wurde.<sup>38</sup> Aus der Historie des Leipziger Konservatoriums wurde Mendelssohn herausgestrichen und nicht einmal als Lehrkraft erwähnt. In gleicher Weise wurden auch die Namen anderer jüdischer Pädagogen und

---

beiden Texten derselbe Fehler auftaucht. Es wird behauptet, das Denkmal hätte 16 Jahre vor dem Theater gestanden.

37 Vgl. Claudius Böhm/Sven-W. Staps: *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester. Dokumente einer 250jährigen Geschichte*, Leipzig 1993, S. 200.

38 Vgl. *Um jüdische Musik und das Denkmal eines Juden*, in: *Leipziger Tageszeitung* v. 16. Sept. 1936. Schinköth vermutet, dass sich hinter dem als »ke« getarnten Autor Bürgermeister Rudolf Haake verbarg. Thomas Schinköth: »Es fehlt[e] diese Selbsterkenntnis: Ich bin ein Mensch – du bist ein Mensch«. *Jüdische Musikerinnen und Musiker in Leipzig 1933 bis 1945*, in: *Zwischen Ausgrenzung und Vernichtung. Jüdische Musikerinnen und Musiker in Leipzig und Frankfurt/M. 1933–1945*, hg. von der Friedrich-Ebert-Stiftung, Büro Leipzig, Altenburg o.J. [1996], S. 5–29, hier S. 16 sowie Adolf Diamant: *Chronik der Juden in Leipzig*, Chemnitz [u.a.] 1993, S. 293.

Schüler im Studienführer des Konservatoriums unterschlagen.<sup>39</sup>

Bis weit in die 1920er Jahre verstand sich Leipzig als Handels- und Industriestadt, die vor allem durch die attraktive Messe große Anziehungskraft ausübte. Um 1927 änderte sich der Kurs. Das kulturelle und geistige Leben wurde als Aushängeschild in den Mittelpunkt gerückt mit besonderer Konzentration auf das Buch- und Verlagswesen, in erster Linie aber auf die Musik.<sup>40</sup> Der Begriff von der »Musikstadt Leipzig« sollte etabliert werden, indem auf international bekannte und renommierte Einrichtungen der Stadt wie das Gewandhaus, das Konservatorium oder die Thomaskirche verwiesen wurde.<sup>41</sup> Verbunden wurden diese Institutionen mit Namen von Leipziger Persönlichkeiten, die für die Qualität des kulturellen Lebens der Stadt eintreten sollten wie Martin Luther, Johann Sebastian Bach oder auch Richard Wagner, der bis dato nur mit Leipzig als Ort seiner Geburt in Zusammenhang gebracht wurde. Mendelssohn fungierte bereits vor 1933 nicht mehr für die Außenwirkung der Stadt.<sup>42</sup> Darüber hinaus bemühte sich der Gau Sachsen um eine Aufbesserung seines Images, das reichsweit nicht unbedingt positiv besetzt war. Mit dem Kulturpropagandamittel der »Sachsenaktion« des Ministerpräsidenten Martin

Mutschmann wurden 1936 die Sachsen als Volk der Dichter, Denker, Künstler und nicht zuletzt der genialen Musiker präsentiert.<sup>43</sup>

Im selben Jahr wurde der Lokal- und Regionalpatriotismus weiter angefacht. Im Oktober wurde von Dresden und Leipzig die »Sächsische Gaukulturwoche« ausgerichtet. Die Leipziger Neuesten Nachrichten bauten bereits im Januar einen politischen Druck auf. Sie berichteten, für die Gaukulturwoche sei »eine ungewöhnlich festliche Darlegung der Bedeutung Leipzigs als Musikstadt geplant. Eine große Ausstellung ... soll die Entwicklung des Musiklebens in Leipzig von Bach bis zur Gegenwart eindringlich darlegen. ... So wird die Kulturwoche 1936 zu einer festlichen Demonstration des gesamten musikalischen Lebens und Schaffens in Leipzig werden, die sicherlich die Blicke ganz Deutschlands auf sich ziehen wird!<sup>44</sup>« Große kulturelle Ziele hatten sich die Leipziger gesetzt, dazu war die Stadt hoch verschuldet und musste sich als besonders regimetreu präsentieren, um nicht noch stärker den Sparzwängen der Behörden zu unterliegen.<sup>45</sup> Nur: der »Jude Mendelssohn« stand seit 44 Jahren auf seinem Sockel vor dem zentralen Ort ihrer Musikstadt, dem Gewandhaus.

39 Vgl. Thomas Schinköth: *Einleitung*, in: *Musikstadt Leipzig* (wie Anm. 4), S. 11–185, hier S. 118.

40 Vgl. Andreas Mai: *Werbepolitik für Leipzig 1893–1933*, in: *Kulturpolitik und Stadtkultur in Leipzig und Lyon im 18.-20. Jahrhundert*, hg. v. Thomas Höpel u. Steffen Sammler, Leipzig 2004, S. 309–333, hier S. 328.

41 Vgl. Andreas Mai: *Stadt als Produkt, Werbepolitik für Leipzig 1893–1933*, in: *Kulturpolitik und Stadtkultur* (wie Anm. 40), S. 309–333, hier S. 329f.

42 Vgl. Wasserloos, *Damnatio memoriae* (wie Anm. 4), S. 160.

43 Vgl. Thomas Schaarschmidt: *Regionalbewusstsein und Regionalkultur in Demokratie und Diktatur 1918–1961. Sächsische Heimatbewegung und Heimat-Propaganda in der Weimarer Republik, im Dritten Reich und in der SBZ/DDR*, in: *Westfälische Forschungen* 52 (2002), S. 203–228., hier S. 214, 222f.

44 Leipziger Kultur-Arbeit, in: Leipziger Neueste Nachrichten v. 1. Januar 1936.

45 Vgl. Horst Matzerath: *Nationalsozialismus und kommunale Selbstverwaltung*, Stuttgart [u.a.] 1970, S. 361.

Vermutlich in diesem Kontext wurden 1936 von Seiten der Partei erste Abriss-Forderungen laut. Die Kreisleitung des Amtes für Handwerk und Handel der NSDAP wandte sich im Mai 1936 an die Leipziger Stadtverwaltung mit der Forderung: »Auf Grund verschiedener Beschwerden bei uns fühle ich mich [Eckert] verpflichtet, Sie [Stadtrat August Hauptmann] darauf hinzuweisen, dass das vor dem Gewandhaus aufgestellte Denkmal des Vollblutjuden Mendelsohn-Bartholdie [sic!] öffentliches Ärgernis erregt. Die Leipziger Bevölkerung, die zum weit aus größten Teil gut nationalsozialistisch denkt, ist der Auffassung, dass dieser Jude in ‚Erz‘ besser in einem Museum aufzubewahren wäre. Ich bitte Sie ... beim Rat der Stadt Leipzig zu erwirken, dass dieses Denkmal entfernt wird.«<sup>46</sup> Die internen Beratungen in der Stadtverwaltung um den zunehmend systemkritischen Oberbürgermeister Dr. Carl Friedrich Goerdeler verzögerten sich über die Sommerpause. In dieser Zeit unternahmen die nationalsozialistischen Organisationen nichts weiter eigenmächtig. Auch hier könnte die Öffentlichkeit der Olympischen Spiele ein Grund für das Stillhalten gewesen sein.

Danach forcierten die Nazis im September jedoch die Angelegenheit und suchten sich eine Plattform in den Medien. Die Schriftleitung der Leipziger Tageszeitung forderte am 16. September Goerdeler in einem Brief auf, konsequenter gegen jüdisch-kulturelles Erbe vorzugehen. Die Begründung lautete, dass dem »einfachen Mann« kein Un-

46 Der Kreisamtsleiter des Amtes für Handwerk und Handel der NSDAP Eckert an den Oberbürgermeister der Stadt Leipzig, z. Hd. des Leiters des Kulturamtes, Stadtrat August Hauptmann, 8. Mai 1936, StAL, Cap. 26 A, Nr. 39, Bl. 43.

terschied zwischen »wertvollen und minderwertigen Juden« suggeriert werden dürfe, indem das Denkmal eines Juden mit der Begründung unangetastet blieb, seine Musik »sei eine wertvolle«. <sup>47</sup> Goerdelers Gegenspieler war Bürgermeister Rudolf Haake, <sup>48</sup> ein fanatischer Nationalsozialist, der eine äußerst radikale Linie verfolgte. In der Leipziger Tageszeitung lancierte Haake am selben Tag einen anonymisierten Artikel. Darin äußerte er sein Unverständnis darüber, dass die ansonsten ausnahmslos verlaufenden antisemitischen Säuberungen in Leipzig vor Mendelssohn Halt gemacht hätten: »Bei uns aber, in der Öffentlichkeit, ist die Existenz des Denkmals eines Juden auf die Dauer eine Unmöglichkeit. Dem dürfen weder Gründe der Pietät, noch rein künstlerische Erwägungen entgegenstehen.«<sup>49</sup> Auffällig ist in den Bestrebungen der Nationalsozialisten, dass das Verfahren mit dem Düsseldorfer Denkmal an keiner Stelle – soweit bisher zu sehen war – erwähnt und zur Rechtfertigung des Abrisses in Leipzig herangezogen wurde. Anscheinend hatte die Nachrichtensperre am Rhein gegriffen.

Die Denkmalfrage entwickelte sich zu einem Machtkampf zwischen Goerdeler und Haake.<sup>50</sup> Der Oberbürgermei-

47 Die Schriftleitung der sächsischen NS-Presse an Oberbürgermeister Goerdeler, 16. September 1936, StAL, Cap. 26 A, Nr. 39, Bl. 47.

48 Rudolf Hans Haake (1903–1945, vermutlich Suizid), zunächst Handlungsgehilfe und Stadtverordneter. Haake wurde 1933 wurde zum Geschäftsführer der NS-Stadtverordnetenfraktion ernannt, 1943 Entlassung aus dem Amt des Bürgermeisters, da Haake nicht-genehmigte Bauarbeiten, teilweise zu privaten Gunsten, durchgeführt hatte, StdAL, Kap. 10 H, Nr. 1362, , Bl. 2f. und StdAL, Kap. 10 H, Nr. 1362, Beiheft 1, Bl. 12ff.

49 Leipziger Tageszeitung v. 16. September 1936, »ke«, Art. »Um jüdische Musik und das Denkmal eines Juden«.

50 Zur Konstellation Haake versus Goerdeler vgl. Was-

ter hatte sich kompromissbereit gezeigt und dem Vorschlag zugestimmt, anstatt Mendelssohn, einen anderen »deutschen« Komponisten aufzustellen – unter der Bedingung, dass das Mendelssohn-Denkmal »auf anständige Weise beseitigt« und korrekt untergebracht werde.<sup>51</sup> Haake gab sich mit dieser Lösung nicht zufrieden und unternahm eigenmächtig die Beseitigung Mendelssohns. Er nutzte die Abwesenheit Goerdelers im November 1936 aus und ordnete die Abbrucharbeiten an, die in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1936 durchgeführt wurden. Die Mendelssohn-Statue und die allegorischen Figuren wurden nach dem Abbruch zunächst für einige Zeit in einem Lager des Bildermuseums aufbewahrt.<sup>52</sup> Kaum hätte die Symbolkraft jedoch größer sein können, als im März 1938 die Musen des Mendelssohn-Monuments zu Kandelabern für das monumentale Wagner-National-Denkmal eingeschmolzen wurden, das unter Hitlers persönlicher Protektion stand, allerdings nie fertig gestellt wurde. Die Mendelssohn-Figur wurde jedoch nicht zusammen mit den Musen bei der Gießerei abgeliefert, sondern blieb verschwunden.<sup>53</sup> Naheliegender wäre, dass sie letztlich 1940 im Rahmen der reichsweiten »Metallspende« ebenfalls eingeschmolzen wurde.

---

serloos, *Damnatio memoriae* (wie Anm. 4), S. 168ff.

51 Beratung des Oberbürgermeister mit dem Bürgermeister, dem Stadtkämmerer und den Stadträten, 19. Juni 1936, auszugsweise Abschrift, StAL, Cap. 26A, Nr. 39, Bl. 46.

52 Volksbildungsamt, Der Leiter des Kulturamtes an das Hochbauamt, 18. Februar 1946, StAL, StV u R, Nr. 8617, Bl. 4.

53 StAL, StV u R, Nr. 8617, Bl. 35. Das Wagner-National-Denkmal wurde jedoch nie abgeschlossen bzw. die schon vollendeten Teile nicht aufgestellt.

Carl Goerdeler trat zwei Wochen nach der Demontage vor diesem Kulturvandalismus, der Eigenmächtigkeit Haakes und des sich für den Oberbürgermeister darin offenbarenden Autoritätsverlustes von seinem Amt zurück. Haake hingegen rechtfertigte sich gegenüber dem Mendelssohn-Enkel Dr. Felix Wach in einer unverfrorenen Art und Weise: »Leipzig ist eine Musikstadt. Vergangene Geschlechter haben es nicht fertiggebracht, dem größten Musiker und Dichter dieser Stadt, nämlich Richard Wagner, der erfreulicherweise auch scharfer Antisemit war, ein Denkmal zu setzen. Man hat aber ausgerechnet an hervorragendster Stelle vor dem berühmten Gewandhaus einem Juden ein Denkmal gesetzt. Dies war für jeden Nationalsozialisten untragbar. Es war schon als Charakterlosigkeit bezeichnet worden, daß dieses Denkmal überhaupt noch so lange gestanden hat. Die Frage, ob etwa Mendelssohn-Bartholdy etwas geleistet hat oder nicht, spielt dabei überhaupt keine Rolle. Er war Jude und kann als solcher nicht als Exponent einer deutschen Musikstadt herausgestellt werden.«<sup>54</sup> Trotz der zur Verhinderung von Aufregung verhängten Nachrichtensperre erfuhr das Ausland bald von der Leipziger Schandtat und brachte seine Distanzierung zum Ausdruck. Der Schweizer Rechtsanwalt Dr. Oskar Lutz schrieb: »Sie [die Gewandhaus-Direktion] machen sich gar keinen Begriff, wie Nachrichten über so vollendete Barbareien und Kulturskandale im Ausland das Ansehen Deutschlands herabsetzen.«<sup>55</sup> Das Ausland nahm damit weitaus mehr Anteilnahme an den

---

54 Schreiben vom 5. Februar 1937, StAL, Cap. 26 A, Nr. 39, Bl. 52.

55 Schreiben vom 24. November 1936, StAL, Cap. 26 A, Nr. 39, Bl. 59.

Vorkommnissen als die Leipziger Stadtbevölkerung. Durch Mendelssohns internationale Popularität hatten sich im 19. Jahrhundert in der Planungsphase des Denkmals auch Städte wie Paris und London mit Benefizkonzerten an den Spendenaktionen beteiligt.<sup>56</sup> Von dem Abriss fühlten sich anscheinend einige Länder nicht nur kulturell, sondern auch politisch mit betroffen.

#### IV. Erinnerungsorte – Ein Vergleich

Die Ereignisse um die drei Mendelssohn-Denkmal in London, Düsseldorf und Leipzig haben gezeigt, wie unterschiedlich nicht nur mit dem Gedenken des Komponisten im 19. Jahrhundert, sondern auch mit seiner antisemitischen Rezeption in der NS-Diktatur umgegangen wurde. Dies zeigt in erster Linie, dass das erste Ehrenmal sieben Jahre nach Mendelssohns Tod nicht in Deutschland, sondern in England geplant wurde, gleichwohl in der königlichen Protektion sicherlich durch die Faktoren Macht und finanzielle Liquidität günstigere Voraussetzungen zu konstatieren sind. Beachtlich war hier in der bildlichen Darstellung Mendelssohns, dass er nicht ausschließlich als Komponist, sondern auch als ‚Denkender‘ oder ‚Nachdenklicher‘ verstanden wurde. Die Planungen für das erste deutsche Mendelssohn-Denkmal in Leipzig wurden 20 Jahre nach Mendelssohns Tod begonnen. Das Düsseldorfer Monument wurde noch später, rund 50 Jahre nach Mendelssohns Ableben als Kunstobjekt der Stadt in Erwägung gezogen und entstand nicht ursprünglich und ausschließlich zu seinem Gedenken, sondern als Zusatzob-

jekt bei der Ehrung des ‚Lokalhelden‘ Carl Immermann. Hingegen wurde die Umsetzung in Düsseldorf bis zur Errichtung mit fünf Jahren in einem derartig raschen Verfahren realisiert, dass die Leipziger Vorbereitungen mit 25 Jahren beinahe verschleppt wirken. Auf die möglicherweise ausschlaggebenden antisemitischen Tendenzen ist bereits hingewiesen worden. Dafür verschwand das Düsseldorfer Denkmal als erstes aus der Öffentlichkeit, ‚überlebte‘ dafür jedoch unbeschadet noch weitere vier Jahre in einem Lager. Mit der Einschmelzung des Leipziger Ensembles wurde dagegen bereits zwei Jahre nach der Demontage begonnen.

Diese Zeitverläufe weisen darauf hin, dass der Umgang mit dem Gedenken an Mendelssohn in zwei deutschen Städten, in denen er gewirkt und Erhebliches bewirkt hatte, von der Errichtung bis zur Zerstörung eine deutliche Unsicherheit und Unschlüssigkeit aufweist. Sicherlich müssen auch zusätzliche Faktoren, wie verwaltungstechnische Abläufe, finanzielle Schwierigkeiten, interne Machtkämpfe und andere Unwägbarkeiten mit berücksichtigt werden, die die Prozesse um die Denkmäler beschleunigt oder verzögert haben mögen. Jedoch bleibt festzuhalten, dass man sich in Deutschland mit einem deutlich größeren zeitlichen Abstand öffentlich zu Mendelssohn positionierte als in England. Das Gedächtnis dort, wie das Festival von 1860 gezeigt hat, verlief als Feier mit einer regelrechten Prozession, die die Mendelssohn-Verehrung in sakrale Sphären erhob. In Düsseldorf stand Mendelssohn dagegen permanent im Schatten Immermanns als dessen Anhängsel er zumindest denkmalbaulich zu gelten hat.

<sup>56</sup> Vgl. Reich, In Stein und Bronze (wie Anm. 4), S. 34.

Dadurch kam er als kulturelle Leitfigur nicht so zum Tragen, wie es in Leipzig der Fall war – noch dazu in einer Stadt, die sich vorrangig als Metropole der bildenden Kunst und dann erst der Musik verstand. Möglicherweise waren diese Faktoren ausschlaggebend dafür, dass man am Rhein mit dem Mendelssohn-Denkmal etwas moderater verfuhr und es noch vier Jahre verwahrte, ehe es endgültig zerstört wurde. In der Musikstadt Leipzig dagegen zog Mendelssohns durch seine historisch bedingte, unübersehbare Präsenz in der lokalen Musikgeschichte die gesamte Aufmerksamkeit auf sich. Durch seine beständige optische Anwesenheit vor dem Gewandhaus entwickelte er sich zum Kristallisationspunkt des ‚unvollkommenen‘ nationalsozialistischen »Kulturwillens«, der durch die ‚Säuberung‘ von Mendelssohn vollendet werden musste.

Wenn auch noch einige Jahre nach der »Machtergreifung« Mendelssohns Werke in Leipzig erklangen, so zeigt sich darin, dass das Gedächtnis an ihn in den Köpfen nicht völlig zerstört werden konnte. Diese geistigen Denkmäler waren nicht so leicht niederzureißen, wie jene in Düsseldorf oder Leipzig. Dagegen setzten die Nationalsozialisten die Standbild-Demontage als die eigentliche Schändung eines öffentlichen

Orts bewusst ein. Sie fanden darin eine groteske Bühne, auf der sich ein Exempel für eine symbolträchtige, vor allem aber endgültige Form der Auslöschung Mendelssohns statuieren ließ.

#### Die Autorin

Dr. Yvonne Wasserloos - geboren 1971 in Essen - studierte Musikwissenschaft, Neuere Geschichte, Germanistik und Skandinavistik an der Westfälischen Wilhelms-



Universität Münster. 1996 wurde ihr der Grad Magistra Artium verliehen. Mit ihrer durch mehrere DAAD-Stipendien geförderten Dissertation »Kulturzeiten. Niels W. Gade und C.F.E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen« wurde sie 2002 bei Prof. Dr. Klaus Hortschansky (Münster) promoviert. Als Dozentin für Musikwissenschaft war und ist Yvonne Wasserloos an den musikwissenschaftlichen Instituten der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf und der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster tätig. Gastdozenturen für interdisziplinäre Studien und Lehre sowie deutsche Kulturgeschichte führten sie an die Universitäten in Düsseldorf (Zentrum Studium Universale), Kopenhagen (Institut für engelsk, tysk og romance studier), Lüneburg (Interdisziplinäre Studien) und Münster (Historisches Seminar). Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen den deutsch-skandinavischen Kulturtransfer im 19. Jahrhundert, die Musikgeschichte Nordeuropas, Musik und Erinnerungskultur im Nationalsozialismus sowie die politische Populärmusik im 20. und 21. Jahrhundert.

**Zu Mendelssohns Todestag am 4.11.2011 veranstaltet die Robert Schumann Hochschule im Partika-Saal der Hochschule um 19:30 Uhr ein Benefizkonzert zugunsten der Wiedererrichtung des Mendelssohn-Denkmal. Dozenten und Studierende spielen die großen Kammermusikwerke Mendelssohns:**

**Streich-Quartett a-Moll op. 13, Klavier-Trio d-Moll op. 49 sowie das Streichoktett Es-Dur op. 20, u.a. mit Prof. Ida Bieler, Prof. Matthias Buchholz, Prof. Andreas Krecher und dem Alinde-Quartett.**

**Adresse: Robert Schumann Hochschule Düsseldorf  
Fischerstraße 110 - 40476 Düsseldorf**

# Endlich ein Liszt-Jahr!

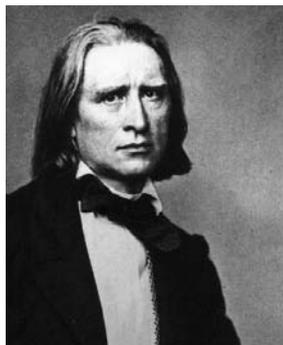
Zum 200. Geburtstag von Franz Liszt am 22. Oktober 2011

von Beate Angelika Kraus

Über den Sinn von Jubiläumsjahren, in denen sich das Kulturleben international auf einen bestimmten Künstler ausrichtet, mag man unterschiedlicher Meinung sein. Vor sechzig Jahren erschien erstmals Wolfgang Hildesheimers „1956 — ein Pilzjahr“, jener meisterhaft-ironische Beitrag über den fiktiven Literat und Tonsetzer Gottlieb Theodor Pilz (1789–1856), der „unermüdlich gegen den künstlerischen Übereifer seiner Zeit gekämpft“ und seine berühmten Zeitgenossen von Beethoven in Wien bis zu den literarischen Salons um George Sand in Paris in ihrem Schaffen gebremst habe (nachzulesen in W. Hildesheimers Kurzgeschichtensammlung „*Liebloose Legenden*“).

Franz Liszt zählt ohne Zweifel zu denjenigen Künstlern, die eher von der Nachwelt gebremst worden sind. Von Liszts Werk ist nur ein relativ kleiner Teil im Musikleben präsent, und seine Bedeutung wird folglich unterschätzt. Insofern bietet das Liszt-Jahr 2011 die Gelegenheit zur Neubewertung. Zu entdecken ist nicht nur der vielseitige Komponist — auch von Vokalmusik —, sondern der Europäer Liszt, der so selbstverständlich im deutschen, französischen, ungarischen und italienischen Sprachraum zu Hause war und darüber hinaus wirkte. Franz Liszt war ein Kulturvermittler, der sich unermüdlich für die Werke anderer einsetzte. Literarisch, künstlerisch und theologisch interessiert, war er eine der wichtigsten Persönlichkeiten

des Musiklebens seiner Zeit. Vielleicht liegt darin ein Grund, warum er nach seinem Tode nicht angemessen gewürdigt wurde: In der populären Biographie schätzte man eher das



Franz Liszt mit 46 Jahren, Photographie von Franz Seraph Hanfstaengl (Wikipedia)

von den Zeitgenossen anscheinend verkannte und für die Kunst leidende Genie, nicht aber den vielseitig erfolgreichen Künstler, der großzügig andere förderte und in die Zukunft investierte. Bejubeltes Virtuosen-tum war ohnehin dem Verdacht ausgesetzt, durch oberflächliche Effekte als Tastenlöwe oder Teufelsgeiger den Publikumsgeschmack zu bedienen. Zudem widersprach Liszts Privatleben den gängigen Moralvorstellungen schon durch den Umstand, dass er nacheinander mit zwei verheirateten adeligen Frauen, Marie d'Agoult und Caroline von Sayn-Wittgenstein, sein Leben teilte. Ein während der Requiem-Komposition früh verstorbener Mozart, ein ertaubter einsamer Beethoven, der romantisch verklärte älteste Bach-Sohn Wilhelm Friedmann oder das tragische Schicksal Robert Schumanns — das waren für Künstlerromane und -filme attraktivere Sujets als ein Franz Liszt, dessen Biographie in keines dieser Klischees passen wollte.



Heliogravüre nach Josef Danhauser, Beethoven-Haus Bonn (Original: Alte Nationalgalerie Berlin)

Ein Gemälde von Josef Danhauser, entstanden 1840 im Auftrag des Wiener Klavierbauers Conrad Graf, zeigt Liszt am Klavier. Umgeben ist er von wichtigen Persönlichkeiten der Zeit, den Literaten Alexandre Dumas sen., Victor Hugo, George Sand und (als Portrait an der Wand) Lord Byron, den Musiker-Kollegen Gioacchino Rossini und Niccolò Paganini. Im Zentrum thront eine Beethoven-Büste, während unten in dieser Szene Marie d'Agoult zu Füßen Liszts und des Flügels der Musik lauscht. Liszt erscheint hier eingebettet in das Kulturleben eines Pariser Salons. Das Klavier ist Arbeits- und Ausdrucksmittel, und der musikhisto-

rische Bezugspunkt ist durch Beethoven gegeben. Nicht vergessen werden sollte, welche neue Bedeutung der Klavierbau in der Zeit Beethovens und Liszts hatte. So wurde das Klavier zunehmend das Instrument schlechthin; es gehörte zum Inventar des bürgerlichen Salons und wurde als Orchester-Ersatz zum Hauptinstrument von Komponisten und Dirigenten. Bedeutende Pianisten wie Carl Czerny, Sigismund Thalberg, Friedrich Kalkbrenner oder Franz Liszt waren die Protagonisten eines neuen Virtuositums und demonstrierten, welche Klänge sie dem Tasteninstrument entlocken konnten. Die ungewöhnliche Darstellung

von Josef Danhauser, die weit mehr ist als ein Portrait von Liszt, zeigt bereits, dass der notorische Grenzgänger sich nicht in ein klassisches Künstlerbild einpassen lässt.

Geboren wurde Franz Liszt am 22. Oktober 1811 in Raiding, damals im deutschsprachigen Teil des zur k.&k. Doppelmonarchie gehörenden Königreichs Ungarn. Sein erster wichtiger Lehrer wurde in Wien der Beethoven-Schüler Carl Czerny. Im Dezember 1823 erreichte Familie Liszt mit ihrem zwölfjährigen hochbegabten Sohn Paris, denn der Ruf des dortigen Conservatoire war längst bis Wien gelangt. Auch wenn Franz Liszt, da er nicht französischer Staatsbürger war, ein Studium an dieser renommierten Musikhochschule verwehrt blieb, wurde er von den dortigen Entwicklungen geprägt, erhielt Unterricht bei Ferdinando Paër und Antonín Reicha. Als „le petit Litz“ wurde er zur Berühmtheit und Französisch bald seine bevorzugte Sprache. Er erlebte in Paris den dortigen Aufschwung der instrumentalen Gattungen Symphonie und Kammermusik, der eng mit dem Namen Beethovens verbunden war. Er selbst hatte daran Teil und interpretierte Werke Beethovens in Konzerten, die den Charakter kunstreligiöser Andachten hatten. Der viel zitierte Satz „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst“ findet sich 1840 im Vorwort zu Liszts „*Partitions de piano*“ der Symphonien Beethovens. Der Pianist bediente sich des Klaviers zur Aneignung und Vermittlung von Werken anderer Gattung — eine gängige Praxis des 19. Jahrhunderts, die Liszt gleichwohl in besonderer künstlerischer Perfektion beherrschte. Seine Klaviertranskriptionen sind weit mehr als bloße Klavierauszüge, sie sind bisweilen betitelt als Fantasien,

Paraphrasen oder Reminiszenzen und lassen die Grenzen zwischen Umschrift, virtuoser Bearbeitung und Neukomposition verschwimmen. Auch diese Praxis wurde Liszt eher angelastet, als fehle ihm die Fähigkeit zu eigener Schöpfung. Die Bedeutung gerade Beethovens für die nachfolgende Generation ist gewaltig, doch Liszts Auseinandersetzung mit seinen Werken war eine besondere und öffnete ihm neue Wege.<sup>1</sup> Überdies war Liszt einer der Initiatoren zur Schaffung des Beethoven-Denkmals auf dem Bonner Münsterplatz und selbstverständlich anlässlich der Enthüllung beim Beethovenfest 1845 beteiligt. Dabei wurde unter anderem Liszts erste Beethoven-Kantate uraufgeführt.

Es war vor allem die Jugend in Paris, die Liszt maßgeblich prägte, wo er Freundschaft etwa mit Hector Berlioz schloss. Von Frankreich aus begann er seine Wanderjahre als international angesehener Klaviervirtuose und begründete zugleich die Konzertform des reinen Klavierabends. Später als Hofkapellmeister in Weimar (1848–1861) prägte er den neuen Typus des die Interpretation gestaltenden Dirigenten und brachte in der dortigen Hofoper noch unbekannte Werke zur Aufführung. Ebenfalls in Weimar schrieb Liszt neben den beiden Symphonien zwölf Symphonische Dichtungen — in einer Gattung der damaligen Avantgarde, mit der er ein gänzlich neues Konzept der Symphonik schuf und für die er Maßstäbe setzte. Liszt, der sich zeitlebens mit Fragen einer angemessenen geistlichen Musik befasst hatte, wandte sich ab den 1860er Jahren ver-

<sup>1</sup> Vgl. Axel Schröter, „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst“: Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption, Sinzig 1999.

stärkt nach Rom, empfing dort 1865 die Weihen als Weltgeistlicher und nannte sich Abbé, ohne jedoch Priester zu werden. Ab 1869 bis zu seinem Tode 1886 verbrachte Liszt jeweils einige Monate des Jahres in Weimar, Rom und Budapest. Sehr interessiert an den politischen Ereignissen seiner Zeit, war er nicht nur in künstlerischer Hinsicht ein Visionär und Neuerer. Das Schicksal Ungarns lag ihm besonders am Herzen und wurde für den Vermittler zwischen den Kulturen zur Herausforderung.

Neben der Klaviermusik bildete die Vokalmusik und die Beschäftigung mit der Religion eine Konstante in Liszts Leben. Liszt schrieb mehr als sechzig geistliche Chorwerke. Bekannt sind vor allem die Oratorien *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (1857–1862) und *Christus* (1866–1872). Indessen hat Liszt neben einem Requiem vier sehr unterschiedliche Messen komponiert: Die Messe für Männerchor mit Begleitung der Orgel (Erstfassung 1846/1847), die *Missa solennis zur Einweihung der Basilika in Gran* für Soli, Chor, Orgel und Orchester (1855, revidiert 1857–1858), die am römischen Ideal der Palestrina-Zeit orientierte *Missa choralis* für gemischten Chor und Orgel (1859–1865) und die *Ungarische Krönungsmesse* (1866–1869, uraufgeführt am 8. Juli 1867 in Buda).<sup>2</sup>

Die Graner Messe ist von ihren Dimensionen her die größte unter diesen Messen und muss als eine der bedeutendsten Messkompositionen des 19. Jahrhunderts genannt werden. Ihre Orchesterbesetzung geht deutlich über

die der Ungarischen Krönungsmesse hinaus und rückt das Werk in die Nähe von Liszts großen Symphonischen Dichtungen. Das entspricht dem Anlass der Komposition: Die Stadt Gran (ungarisch: Esztergom), an einem wichtigen Übergang über die Donau gelegen, gilt als eine der ältesten Städte Ungarns. Dort wurde im Jahre 1000 König Stephan I. als erster König Ungarns gekrönt; er ist bis heute der Nationalheilige des Landes. Die hoch über dem Fluss thronende klassizistische Basilika zählt zu den größten Kirchenbauten Europas. Über ihrem Portal steht, die nationale Bedeutung dieser Kathedrale unterstreichend, in goldenen Lettern „CAPUT, MATER ET MAGISTRA ECCLESIAE HUNGARIAE“<sup>3</sup>. Als Franz Liszt 1855 vom Ungarischen Kardinalprimas den Auftrag erhielt, zu der für den kommenden Sommer erwarteten Einweihung dieser Kirche eine Missa solennis zu komponieren, war klar, dass er keineswegs sparsam mit den musikalischen Mitteln umgehen müsste. Die Partitur verlangt neben Vokalsolisten, Chor und Streichern eine umfangreiche Bläser- und Schlagzeugbesetzung einschließlich Tamtam sowie Harfe und Orgel. Die Graner Festmesse steht somit an der Schwelle zwischen geistlichem Werk und Staatsmusik von repräsentativem Charakter. Die Veröffentlichung erfolgte 1859 durch die Österreichische Staatsdruckerei. Die Graner Uraufführung fand am 31. August 1856 unter der Leitung von Franz Liszt statt. Im selben Jahr dirigierte Liszt in Pest die erste Aufführung von *Hungaria* und wurde als Confrater im Pester Franziskanerkloster aufgenommen — es war in jeder Hinsicht ein erfolgreiches und ehrenvolles Jahr für den Komponisten.

<sup>2</sup> Vgl. Anselm Hartmann, Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt, Regensburg 1991.

<sup>3</sup> Haupt, Mutter und Lehrerin der ungarischen Kirchen

Entstanden ist die Messe binnen kurzer Zeit etwa von Februar bis April 1855. Vorbilder waren vergleichbare Werke von Beethoven und Cherubini. Liszt genügte mit einem gewissen feierlichen Pathos dem Gattungsanspruch und nahm sich zugleich die größtmögliche kompositorische Freiheit. Lediglich bezüglich der Länge war er bescheidener und äußerte selbst: „Die Messe wird keine übermäßige Zeitdauer in Anspruch nehmen, weder bei der Aufführung noch bei der Einstudierung.“

Eine Frage, die sich nicht nur für Liszt sondern auch für sein Publikum stellte, ist die des geistlichen Charakters dieses Werkes. Liszt selbst hat sich immer wieder in Briefen und Schriften (er bediente sich dabei zumeist der französischen Sprache) zur Kirchenmusik geäußert. Noch 1854 mutmaßte er: „Wahrscheinlich bietet sich später für mich eine passende Gelegenheit dar, den religiösen Stil, so wie ich ihn empfinde und begreife, weiter auszuarbeiten, namentlich durch die Komposition einer Missa sollemnis“. Damals konnte er nicht ahnen, wie schnell sich ihm diese Gelegenheit bieten würde. Im Falle der Graner Festmesse betonte Liszt unaufhörlich, er habe mit diesem Werk Stellung bezogen als „compositeur religieux et catholique“ und schrieb 1856 — als ginge es darum, einer möglichen Kritik vorzubeugen — seine Missa sollemnis sei „von reinem musikalischen Wasser (nicht im Sinne des üblichen verwässerten Kirchenstils, wohl aber dem Diamant-Wasser vergleichlich) und tiefbeseeltem katholischen Wein“. Er selbst zog Vergleiche zu anderen Gattungen, in denen er gearbeitet hatte und betonte in einem Brief: „Sie können versichert sein [...] daß ich

mein Werk nicht komponiert habe, etwa wie man ein Mess-Gewand anstatt eines Paletot anziehen möchte, sondern daß es aus wahrhaft inbrünstigem Herzens-Glauben, so wie ich ihn seit meiner Kindheit empfinde, entsprossen ist. ‚Genitum, non factum‘ — und daher konnte ich wahrgetreu sagen, daß ich meine Messe mehr gebetet als komponiert habe.“

Formal sind diese Dinge der Messe kaum zu entnehmen. In ihrer zyklischen Anlage weist sie sogar erstaunliche Parallelen auf zu Kompositionstechniken, die Liszt zuvor in seinen symphonischen Dichtungen erprobt hatte, und Liszts Schlussfugen im Gloria und Credo sind alles andere als schulgerecht. Auch tonal ist das Werk bisweilen sehr modern; Liszt verwendet Quart-Intervalle (in reiner, verminderter und in übermäßiger Form) und verschleiert somit das Gefühl für die Grundtonart. Die Wirkung liegt maßgeblich in Interpretation und Klangfarbe: In der Partitur finden sich so ungewöhnliche Vortragsbezeichnungen wie „Doloroso flebile“, „Andante con divozione“, „dolce suave“ oder auch „erhaben und sehr ausgesprochen“. Oft sind es Nuancen, die darüber entscheiden, ob die Musik berührt oder zu pathetisch wirkt. Kein Wunder, dass der erfahrene Dirigent Franz Liszt darauf bestand, die Einstudierung selbst zu leiten und dass dieses kaum aufgeführte Werk eine Herausforderung auch noch für heutige Interpreten darstellt.

Neben diesem Liszt als Komponist für große Chor- und Orchestermassen gibt es jedoch auch einen ganz anderen Liszt, der in Rom von der Aufführungspraxis der Sixtinischen Kapelle fasziniert war — wie übrigens auch Charles Gou-

nod, dessen Chormusik gleichfalls viel zu selten aufgeführt wird. Liszt befasste sich mit der Vokalmusik Palestrinas und schrieb in seiner letzten Lebensphase eine Musik, die für eine kleine Chorbesetzung geeignet ist. Als Beispiel sei die *Via Crucis* für Solostimmen, gemischten Chor und Orgel/Klavier genannt, in der Liszt die vierzehn Stationen des Kreuzweges Christi von der Verurteilung durch Pilatus bis zum Tode auf Golgatha in ungewöhnlicher Weise behandelte. Die Komposition entstand 1876–1879; Liszt verzichtete auf jegliches Orchester und beschränkte sich auf lediglich ein Tasteninstrument (Orgel oder Klavier). Das Werk beginnt mit dem mittelalterlichen Hymnus (*Vexilla Regis*), und enthält außerdem zwei deutschsprachige Choräle (*O Haupt voll Blut und Wunden* und *O Traurigkeit, o Herzeleid*), die an die Passionsmusik Johann Sebastian Bach erinnern mögen, allerdings in ihrem Klang hochromantisch eingefärbt sind. Über weite Teile stehen in der *Via Crucis* die Stimmen ganz im Vordergrund, und der Instrumentalpart beschränkt sich auf Stützzakorde. Einzelne Stationen (4: Jesus begegnet seiner Mutter, 5: Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz tragen, 10: Jesus wird entkleidet, 13: Jesus wird vom Kreuz genommen) überlässt Franz Liszt indessen allein dem Tasteninstrument. Er verzichtet damit auf Worte; die menschliche Stimme verstummt zugunsten einer rein instrumentalen Deutung des biblischen Geschehens. Das Werk ist ebenso archaisch wie modern. Es sollte lange dauern, bis es am Karfreitag des Jahres 1929 in Budapest seine Uraufführung erlebte — somit erst zu einer Zeit, in der bereits Arnold Schönberg seine *Sechs Stücke für Männerchor* op. 35 komponierte!

Während andere Komponisten bereits früh Gegenstand der musikhistorischen Denkmalpflege wurden, ließen der Beginn einer Gesamtausgabe von Liszts Kompositionen, ein thematisches Werkverzeichnis und eine entsprechende Edition der Briefe und Schriften auf sich warten. Dabei ist unumstritten, dass vor allem Liszts umfangreiche Schriften neben jenen Robert Schumanns und Richard Wagners zu den wichtigsten kunsttheoretischen Quellen zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zählen. Besondere Bedeutung gewannen sie für die frühe Wagner-Rezeption, für die Idee nationaler Kunstmusik sowie für die Auseinandersetzung über Inhalt und Form in der Musik. Die literarischen Werke Liszts waren bislang nur in einer bearbeiteten Ausgabe des 19. Jahrhunderts zugänglich; inzwischen erscheint eine historisch-kritische Edition.<sup>4</sup> Wer sich einen Überblick über Liszts Kompositionen verschaffen will, der sei verwiesen auf das aktualisierte Werkverzeichnis von Axel Schöter.<sup>5</sup> Es verzeichnet synoptisch die Werknummern nach Peter Raabe (1931, <sup>2</sup>1986), Humphrey Searle (1980) und Mária Eckhardt/Rena Charnin Mueller (*The Grove Dictionary of Music and Musicians*, <sup>2</sup>2001). Die Tatsache, dass für die Werke Liszts keine einheitliche Zählung existiert, wie wir sie z.B. von Bach (BWV) und Mozart (KV) gewohnt sind, ist Ergebnis dieser problematischen Rezeptionsgeschichte.

4 Franz Liszt, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Detlef Altenburg, Wiesbaden [u.a.] 1989–.

5 Art. „Franz Liszt“ von Detlef Altenburg, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Band 11, Kassel [u.a.] 2004, Sp. 203–311; Werkverzeichnis von Axel Schöter Sp. 224–281.

Bereits vor mehr als einer Generation wurde darauf hingewiesen, dass im Falle von Franz Liszt dringender Forschungsbedarf besteht und eine Neubewertung der Künstlerpersönlichkeit erforderlich sei.<sup>6</sup> Das Liszt-Jahr 2011 wird mit zahlreichen Kongressen, Neuerscheinungen, auf Liszt ausgerichteten Konzerten, Musikfestivals und Ausstellungen die Chance bieten, auf den mehr als überfälligen Nachholbedarf aufmerksam zu machen.<sup>7</sup> Wünschenswert wäre endlich eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke von Franz Liszt, die der Musikpraxis und -forschung einen zuverlässigen Notentext zur Verfügung stellt. Dann käme vielleicht eine Zeit, in der die Graner Messe von Chören, Orchestern und Dirigenten ebenso selbstverständlich aufgeführt wird wie Beethovens *Missa solemnis* op. 123. Die vielen heute kaum bekannten Kompositionen Franz Liszts wären jederzeit greifbar und könnten das Musikleben erobern. Doch schon heute sei allen an Vokal- und Chormusik Interessierten dringend empfohlen, bei der Suche nach einer Erweiterung

6 Vgl. z.B. Norbert Nagler, Die verspätete Zukunftsmusik, in: Musik-Konzepte 12, Franz Liszt, hrsg. von Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1980, S. 4–41; und Das Liszt-Bild — ein wirkungsgeschichtliches Mißverständnis?, in: ebenda, S. 115–127.

7 Als Auswahl seien genannt: Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar 24. Juni–31. Oktober 2011, hrsg. von Detlef Altenburg, Köln 2011. – Serge Gut, Franz Liszt (aus dem Französischen übersetzt von Inge Gut), Sinzig 2009. – Klára Hamburger, Franz Liszt, Leben und Werk, Köln [u.a.] 2010. – Wolfgang Dömling, Franz Liszt, München 2011. – Michael Stegemann, Franz Liszt. Genie im Abseits, München 2011. – Oliver Hilmes, Liszt. Biographie eines Superstars, München 2011.

ihres Repertoires stets auch Liszt im Blick zu behalten: Im Werkverzeichnis finden sich insgesamt 166 Einträge für Chormusik unterschiedlicher Besetzung, mit Orchester, Klavier/Orgel oder a cappella, davon je zur Hälfte geistliche und weltliche Werke. Hinzu kommt eine ebenso große Zahl von Kompositionen für Solostimme mit Begleitung, darunter großartige Lieder auf Gedichte in verschiedenen Sprachen. Somit ist es 2011 nicht mehr möglich, in Franz Liszt primär den Klaviervirtuosen zu sehen; er ist zugleich einer der spannendsten Komponisten für eine Neue Chorszene.

#### Die Autorin

Beate Angelika Kraus studierte die beiden Hauptfächer Musikwissenschaft und Romanische Philologie (Französisch, Italienisch) an der Universität Hamburg und an der Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Magister Artium 1986,



dann als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes zweijähriger Forschungsaufenthalt in Paris. Promotion zum Dr. phil. (Universität Hamburg 1998) mit einer Dissertation über „Beethoven-Rezeption in Frankreich: Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire“ (Buchveröffentlichung Bonn 2001). Aufsätze zur Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. Seit 1999 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Beethoven-Hauses Bonn und an der vom Beethoven-Archiv herausgegebenen Beethoven-Gesamtausgabe. Daneben regelmäßig Lehraufträge, u. a. Université de Paris-Sorbonne, Humboldt-Universität zu Berlin, Hochschule für Musik und Tanz Köln. Mitarbeit im Rahmen internationaler Musikfestivals sowie im Bereich der Lehrerfortbildung und Musikvermittlung.

[www.beethoven-haus-bonn.de](http://www.beethoven-haus-bonn.de)

# Rainer Koch übt sich mit 78 im Ruhestand

Der Leiter der Bayer Philharmoniker hat sich von „seinem“ Orchester verabschiedet - Person und Umfeld im Portrait von Georg Lauer

Aus dem musikalischen Leben Leverkusens war der GMD Rainer Koch jahrzehntelang nicht wegzudenken: Über 38 Jahre stand er an der Spitze der Bayer Philharmoniker! Mit dem Neujahrskonzert am 1. Januar 2011 hat er sich von dieser Bühne verabschiedet. Am 26. Mai kehrte er zurück an seine alte Wirkungsstätte und sprach mit dem Leiter der Bayer Kulturabteilung Dr. Volker Mattern über seine Tätigkeit als Dirigent in Leverkusen und an anderen Musikstätten dieser Welt, über seine Liebe zur Musik und seine musikalischen Zukunftspläne. Die *NeueChorszene* war dabei und erinnert dankbar an große Chorkonzerte in den Jahren 2004 bis 2009 mit den Bayer Philharmonikern und den Chören der Konzertgesellschaft Wuppertal und des Städtischen Musikvereins unter der Leitung von Rainer Koch.



Rainer Koch am 12. Oktober 2004 in Wuppertal nach dem dritten der drei Jubiläumskonzerte zum 100-jährigen Bestehen der Bayer Philharmoniker  
Foto: Musikverein

## Die Vita des vitalen 78jährigen ist in den Programmheften, CD-Booklets und Internetveröffentlichungen wie folgt nachzulesen:

Rainer Koch war von 1972 bis 2010 künstlerischer Leiter der Bayer Philharmoniker. 1933 in München geboren, studierte Rainer Koch an der Musikhochschule seiner Vaterstadt Dirigieren bei Fritz Lehmann und Kurt Eichorn, Klavier bei Friedrich Wührer und Schulmusik für das Höhere Lehramt sowie Philosophie an der Universität München. Er erhielt das „Bayerische Staatsstipendium für besonders Begabte“ (Hundhammer-Stipendium<sup>1</sup>),

das Richard-Strauss-Stipendium der Stadt München und war Stipendiat des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI<sup>2</sup>. Er absolvierte ein Dirigenten-Praktikum bei Herbert von Karajan in Berlin und wurde 1961 in Hannover für die Bundesauswahl des Deutschen Musikrates als Dirigent nominiert. Nach seinen Anfängerjahren als Repetitor am Opernhaus Essen war Koch von 1961 bis 1965 Dirigent beim Niedersächsischen Sinfonie-Orchester Hannover.

1965 holte ihn GMD Gustav König als Stellvertreter wieder nach Essen. Von 1970 bis 1980 war er am Opernhaus Köln unter Istvan Kertesz und Sir John Pritchard als Erster Kapellmeister tätig. Von 1980 bis 1998 war Rainer Koch Generalmusikdirektor der Stadt Bielefeld.

1 vom damaligen bayerischen Kultusminister Alois Hundhammer 1948 eingeführt

2 Bundesverband der Deutschen Industrie



von Fabrik- und Jubiläumsfeiern und bei Wohltätigkeitsveranstaltungen mit. Eine entscheidende Wende in der Entwicklung des Orchesters trat 1935 ein, als erstmals ein Berufsmusiker, der Gründer des Kölner Kammerorchesters<sup>3</sup>, Erich Kraack, die künstlerische Leitung übernahm. Kraack erweiterte das Streichorchester zum „Philharmonischen Orchester“ und setzte professionelle Maßstäbe: Aus dem Laienorchester wurde ein Faktor des allgemeinen Musiklebens in Leverkusen, der als Ersatz für ein fehlendes städtisches Orchester das Konzertleben in der Stadt prägte. Unter der Leitung von Erich Kraack traten die Bayer Philharmoniker regelmäßig in den Abonnementsreihen von Bayer Kultur auf, und es begann die Zusammenarbeit mit internationalen Solisten wie Wilhelm Kempff, Clara Haskil, Edwin Fischer oder Elly Ney.

Als Dirigenten eigener Werke leiteten Hans Pfitzner und Paul Hindemith das Orchester. Diese Tradition setzte Rainer Koch fort, der die musikalische Leitung der Bayer Philharmoniker 1972 übernahm und

3 Das Kölner Kammerorchester wurde, als ältestes Kammerorchester Deutschlands, auf Initiative Hermann Abendroths im Jahr 1923 von Mitgliedern des Gürzenich-Orchesters und Lehrern des städtischen Konservatoriums gegründet. Die ersten Konzerte des Orchesters fanden im Rahmen des neu gegründeten Rheinischen Kammermusikfestes in den Jahren 1921 bis 1925 in Köln und Brühl unter der Leitung von Hermann Abendroth und Otto Klemperer statt. Als Abendroth Köln verließ, übernahm sein Schüler Erich Kraack 1935 das Ensemble und verlegte den Standort nach Leverkusen, wo er in den Kasino-Konzerten der Bayer AG den Ruf des Orchesters festigen und durch die Zusammenarbeit mit namhaften Solisten auch überregional verbreiten konnte. 1963 übergab Erich Kraack das inzwischen weit über die Region hinaus bekannt gewordene Ensemble an Helmut Müller-Brühl, der dem Kölner Kammerorchester als Hausorchester der von ihm gegründeten Brühler Schlosskonzerte in Schloss Augustsburg eine neue Wirkungsstätte gab.



Rainer Koch mit der Büste Erich Kraacks im Künstlerzimmer des Kulturhauses der Bayer AG in Leverkusen  
Foto: Musikverein

bis 2010 eine Ära musikalischer Erfolge und lebendiger Inspirationen gestaltete.

Solisten wie Claudio Arrau, Teresa Berganza, Martha Argerich, Gerhard Oppitz, Rudolf Buchbinder, Frank-Peter Zimmermann und François René Duchâble musizierten mit dem Orchester. Außergewöhnliche Projekte wurden in Zusammenarbeit mit Bayer Kultur durchgeführt: Es fanden Uraufführungen von Orchesterwerken statt, die den Kompositionspreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI gewonnen hatten; Opern wie „Die Zauberflöte“, „Fidelio“, „Peer Gynt“, „Der Freischütz“, „Don Carlos“ oder „Die verkaufte Braut“ wurden in Leverkusen, Köln, Wuppertal und Essen konzertant aufgeführt. Das künstlerische Niveau konnte in den letzten Jahren weiter gesteigert werden, weil junge ausgebildete Musiker für das Orchester und eine Tätigkeit bei Bayer gewonnen werden konnten. Mit seinen zahlreichen

Konzertreisen zu Bayer-Standorten in Deutschland, England, Spanien, Portugal, Belgien, Holland, der Schweiz, Ita-



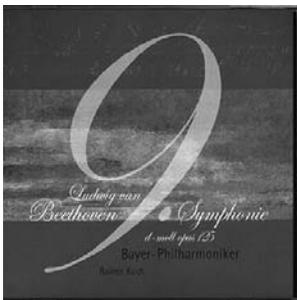
Claudio Arrau und Rainer Koch  
Foto: Bayer AG

lien, Skandinavien, Frankreich, Brasilien und Polen ist das Orchester zum Botschafter einer einzigartigen Unternehmenskultur geworden und hat viele Freunde und Bewunderer gefunden.

### 100 Jahre sind nicht genug

In den über einhundert Jahren, auf die die Bayer Philharmoniker zurückblicken können, gab es - nach den ersten Jahren als Streicher-Kammerorchester - seit 1935 nur zwei Orchesterleiter, die das Ensemble als großes Sinfonieorchester führten: Erich Kraack und Rainer Koch! In seine Ära fielen 2004 die Konzerte zum hundertjährigen Bestehen des Orchesters. Am 9. und 10. Oktober im Forum Leverkusen sowie am 12. Oktober 2004 in der Historischen Stadthalle Wuppertal feierten die Bayer-Philharmoniker ihren runden Geburtstag. Die Festkonzerte standen mit den Solisten Christiane Libor (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), Wilhelm Hartmann (Tenor) und Marcel Rosca (Bass) und den Chören der Konzertgesellschaft Wuppertal und des Städtischen Musikvereins Düsseldorf (Einstudierung: Marieddy Rossetto) ganz im Zeichen von Beethovens 9. Sinfonie d-moll op. 125.

Aus den Live-Mitschnitten dieser Konzerte entstand in Zusammenarbeit mit *Bayer Kultur* ein bleibendes Dokument der musikalisch schöpferischen Kraft Rainer Kochs.



Nur ein knappes halbes Jahr später standen Orchester und Chor wieder auf der Bühne des Leverkusener

Forums. Am Papstwahltag, dem 19. April 2005, stand unter der Leitung von Rainer Koch und mit den Solisten Maria Venuti (Sopran) und Hans Christoph Begemann (Bariton) das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms auf dem Programm.

Die Vorbereitungen zu diesem Konzert waren von der Ungewissheit überschattet, ob Herr Koch die letzten Proben vor dem Konzert würde leiten können. Unvorhergesehen musste die für die Einstudierung der Chöre zuständige Marieddy Rossetto auch die Orchesterproben übernehmen, zum Konzert in Leverkusen aber stand Rainer Koch wieder am Pult.

Wieder ein Jahr später, am 17. Juni 2006, gaben das Chor-Orchester-Ensemble und Rainer Koch mit Anton Bruckners *Te Deum* und Gustav Mahlers *Sinfonie Nr. 3* (5. Satz) ihr Debut im Bergischen Dom beim *Altenberger Kultursommer*. Das Eröffnungskonzert war der Beginn der bis heute andauernden Partnerschaft zwischen *Bayer Kultur* und dem jährlichen Kulturfest vor den Toren Kölns im Bergischen Land.

Bis zum nächsten gemeinsamen Auftritt am 26. April 2009 vergingen diesmal fast drei Jahre, aber das Warten lohnte sich, stand doch in diesem Frühjahr im Forum Leverkusen das bei Publikum wie Musikern in höchstem Ansehen stehende „Verdi-Requiem“ auf dem Programm. Auch bei dieser Aufführung stellten sich - auf beiden Seiten - die „Gänsehautpassagen“ der „*Messa da Requiem*“ prompt ein.

Die genannten Werke stehen stellvertretend und nur beispielhaft für die zahllosen Konzerte, die Rainer Koch in den 38 Jahren seiner Leitung der Bayer Philharmoniker im In- und Ausland leitete.

Über das große Repertoire, das Rai-



Das über 100 Jahre alte „Erholungshaus“ der Bayer AG in Leverkusen, als „Kulturhaus“ Ort für Theater und Konzerte  
Foto: Musikverein



Dr. Mattern übereicht Rainer Koch am 26.5.2011 im „Erholungshaus“ die gesammelten Fotoerinnerungen über die 38 Jahre mit dem Bayer Orchester  
Foto: Musikverein

ner Koch mit seinem Bayerorchester erarbeitet hat, erzählt er beim Künstlergespräch auf dem roten Sofa mit Dr. Volker Mattern, Leiter von Bayer Kultur: *„Die Werkauswahl ist breiter und mutiger geworden; sie reicht vom ganz klassischen, seriösen Programm über geistliche Musik bis hin zur Operette und zu Harry Potter. Wir haben Schumann, Brahms, Zemlinsky, Borodin, aber auch Bartoks Herzog Blaubart interpretiert. Besondere Höhepunkte waren zum Beispiel unsere konzertanten Aufführungen der Beethoven-Oper ‚Fidelio‘ in der Kölner Philharmonie und im Aalto-Theater Essen, aber auch die Pastoral-Sinfonie von Beethoven im neuen Festspielhaus Luzern.“*

Natürlich gab es im Laufe des nun schon über 50 Jahre währenden Dirigentenlebens auch an den übrigen künstlerischen Wirkungsstätten zahlreiche erinnerungswerte Konzerte und Opernabende. Insbesondere aus der Zeit als Bielefelder GMD sind denkwürdige Erstaufführungen und „Ausgrabungen“ überliefert, so z.B. die 1905 von Frederick Delius komponierte monumentale Kantate „A Mass of Life“ nach Friedrich Nietzsche. Dieses Werk, mit dem Delius den Geist und die Atmosphäre des „Zarathustra“ musikalisch umsetzt, fristet in Deutschland weiterhin einen Dornröschenschlaf.

Besonders gerne denkt Rainer Koch an die Aufführung von Monteverdis *„Il ritorno d’Ulisse“* („Die Heimkehr des Odysseus“) in der Fassung von Hans-Werner Henze nach einer szenischen Idee von Michael Hampe.

Einen besonderen Erinnerungswert hat vor allem die Oper *„Der Sturz des Antichrist“*, die der österreichisch/tschechische Komponist, Dirigent und Pianist Viktor Ullmann<sup>4</sup> bereits 1935 komponierte, die aber erst 60 Jahre später in der Regie von John Dew<sup>5</sup> in Bielefeld unter der Leitung von Rainer Koch zur Uraufführung gelangte.

### Wie geht es weiter in Bielefeld und Leverkusen?

In Bielefeld freut sich sicher am meisten Frau Koch darauf, zukünftig mehr Zeit gemeinsam mit Ihrem Mann verbringen zu können, den sie schon aus gemeinsamen Schultagen kennt. Zwar hat sie zahlreiche Konzertreisen an seiner Seite erlebt, ihn aber auch viele Abende entbehren müssen. Allerdings will der Jungpensionär den 1998 angenommenen Lehrauftrag an der Musikhochschule

<sup>4</sup> geboren am 1.1.1898 in Teschen (Cieszyn), Österreich-Ungarn, musikalisch aktiv im Ghetto Theresienstadt, ermordet am 18.10.1944 in Auschwitz-Birkenau

<sup>5</sup> von 1982 bis 1995 Oberspielleiter der Oper am Stadttheater Bielefeld

Detmold noch eine Weile erfüllen, auch freut er sich darauf, hin und wieder das Sinfonieorchester Berlin vor ca. 2.500 Zuhörern in der Berliner Philharmonie leiten zu können, und auch seine Tätigkeit als Mitglied der Jury des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI, der jährlich für ein anderes Instrument oder Fach der klassischen Musik einen Wettbewerb ausschreibt, möchte er noch eine Weile ausüben<sup>6</sup>. Als Stipendiat dieser Einrichtung in jungen Jahren liegt ihm dieser Musikwettbewerb, der inzwischen zu den traditionsreichsten in Deutschland gehört und seit 2007 unter der Ausschreibung „*Ton und Erklärung - Werkvermittlung in Musik und Wort*“ durchgeführt wird, besonders am Herzen.<sup>7</sup>

In Leverkusen bewarben sich um die Koch-Nachfolge für die Leitung der Bayer Philharmoniker mehrere Kandidaten, die ihr Können mit Probenarbeit und Konzertdirigaten unter Beweis stellen mussten. Die Wahl fiel schließlich auf Bernhard Steiner, der nach Tätigkeiten als Chordirektor und Kapellmeister in Gießen und Koblenz seit 2008 1. Kapellmeister und stellvertretender Generalmusikdirektor am Theater Hagen ist. Der gebürtige Wiener studierte in seiner Heimatstadt Schulmusik, Tonsetz, Gesangspädagogik, Chor- und Orchesterdirigieren, war Kapellmeister der Wiener Sängerknaben und leitete das Wiener Streichorchester.

6 Weitere Mitglieder dieser Jury sind Markus Hinterhäuser (Salzburger Festspiele, Vorsitz), Ewa Kupiec (München), Axel Linstädt (Bayerischer Rundfunk), Hans-Christian Wille (Braunschweig Classix Festival), Dr. Werner Müller (Bundesminister a.D.) und Dr. Stephan Frucht (Kulturkreis der deutschen Wirtschaft).

7 Das Preisträgerkonzert des diesjährigen Klavierwettbewerbs findet im Rahmen der Jahrestagung des Kulturkreises am Sonntag, dem 09. Oktober 2011 um 11.00 Uhr in Essen statt.



Die Jurymitglieder R. Koch, W. Müller, A. Linstädt und M. Hinterhäuser  
Foto: Internet

Dass es bei der Suche nach der Besetzung eines so wichtigen Kulturpostens eine fachlich fundierte Auswahl gibt, dafür sorgen die Verantwortlichen von Bayer Kultur, an deren Spitze seit 2008 Dr. Volker Mattern steht. Auch hier kann man eine große Kontinuität beobachten, ist er doch in der seit 1907, also ebenfalls seit mehr als einhundert Jahren bestehenden Kultureinrichtung des Bayerkonzerns, erst der sechste Leiter in dieser Position. Mattern, der Musikwissenschaft, Philosophie, Soziologie, Kunstgeschichte und Trompete studierte und über Wolfgang Amadeus Mozarts frühe „opera buffa“ promovierte, war bis zu seinem Wechsel an den Rhein Künstlerischer Direktor der Musikalischen Komödie der Oper Leipzig.

Ihm und seinem Team ist zu wünschen, dass zur Fortsetzung der Kontinuität an der Spitze der Bayer Philharmoniker eine glückliche Wahl getroffen wurde, auf dass den zahlreichen von Bayer geförderten Kulturprojekten - insbesondere denen auf dem großen Gebiet der Oratorien und Chorsinfonik - eine glückliche Zukunft beschieden sei.

Und Rainer Koch wünschen wir einen gelungenen Einstand in den (Vor-)Ruhestand, dem noch viele musikalisch schöne Jahre bei bester Gesundheit folgen mögen!

# Gesucht-Gefunden! Oder: Wo bin ich gerade?

Eine Premierenfeier und ihre Folgen

von Thomas Ostermann



Martyn Brabbins dirigiert in den drei Sternzeichen-Konzerten am 11.(Freitag), 13.(Sonntag) und 14.3.2011(Montag) bei den Aufführungen von Gustav Mahlers Frühwerk „Das klagende Lied“ die vier Solisten Susan Gritton, Sopran, Dagmar Pecková, Mezzosopran, Christian Elsner, Tenor und Florian Boesch, Bariton, die Düsseldorfer Symphoniker und den Chor des Städtischen Musikvereins. Foto: S. Diesner

**Where is my Professor?** Diese doch sehr überraschende Frage stellte Martyn Brabbins mit einem Bündel Papier in der Hand am Sonntag in das Einsingen des Chores vor dem 2. Konzert. Die Noten hatte ich in der Hand, und auch sonst vermisste ich nichts an Dokumenten. Was war also passiert? Kurzes Nachdenken und ein erster Blick auf das Papier. Ja, da war es wieder!

**Rückblende:** Freitag, nach der Erstaufführung des Klagenden Liedes. Ein tolles Konzert, Tonhallenbrot, dazu Wein und/oder Bier und entspannte Musiker. In deren Mitte Martyn Brabbins und Michael Becker bereits mit Erich Gelf im Gespräch. Kurzes Überlegen, dann die Entscheidung sich dazu stellen und mal hören „worum et sich jeht“. Klar, um Mahler. Kurze Sprechpause von Erich, ein kurzes Begrüßen, man kommt ins Gespräch: Er, Martyn Brabbins könne ja vielleicht etwas für den Musikverein schreiben. Die *NeueChorszene* habe er ja schon, bemerkt Georg Lauer, mittlerweile dazu gestoßen.

„**Yes, I will write something**“, so die sinngemäße wiedergegebene erfreuliche Antwort. Aber wie den Text übermitteln? Vielleicht per Mail, ich reiche ihm eine Visitenkarte, dort steht der Prof. drauf. Nein, schreiben wolle er eher mit Papier und Füller, er habe noch ein paar Notenblätter, die er wenden und dafür nehmen könne. Heute oder morgen komme er dazu, sicherlich. Der Abend geht weiter, noch etwas mehr Wein. Dann folgt der freie Samstag und danach geht's wieder los: Sonntagmorgen, schwarzer Anzug, ins Auto, ange-



M. Brabbins, E. Gelf, M. Becker Foto: Musikverein

kommen und dann die Frage, die man sich auch ab und an ganz generell selber stellt: *Wo bin ich gerade?*

Offenbar bin nicht nur ich auf der Suche nach mir, auch jemand anderer hat die gleiche Frage „*Where is my professor?*“

Mit den mir übergebenen, tatsächlich auf der Rückseite beschriebenen beiden Notenblättern gehtes dann aufs Podium. Was da drauf stand? Lesen Sie selbst:

**Was ich am bemerkenswertesten und tatsächlich beinahe heldenhaft finde, ist der Grad an Einsatz und Kompetenz in vielen nicht-professionellen Chören auf der ganzen Welt. Ich habe viele Chöre vornehmlich aus Großbritannien aber auch aus den USA, Australien, Holland und Deutschland dirigiert. In den besten Chören unter ihnen habe ich dabei ein selbstloses und leidenschaftliches Musizieren erlebt, das man nur selten in professionellen Ensembles findet.**

Die einfache Tatsache, dass die Mehrzahl der Mitglieder des Düsseldorfer Musikvereins auch einer Vollzeitarbeit nachgehen, ist ein Beweis für ihre Hingabe. Die Mitglieder des Chores würden die vielen Abendproben und Aufführungen nicht mitmachen, wenn sie nicht so mit dem Herzen dabei wären! Die Menschen lieben, was sie tun, und ziehen eine große Zufriedenheit aus dem Gefühl, etwas erreicht zu haben, wenn eine Aufführung ein Erfolg ist. Ich kann mir sogar vorstellen, dass sie ein Gefühl einer persönlichen und spirituellen Verjüngung durch die Aufführung eines großen Kunstwerkes erleben. Die Requiens von Brahms, Mozart und Verdi, *The Dream of Gerontius* von Elgar, Die Glogolytische Messe von Janacek, Bachs h-moll-Messe sind einige der herausragenden musikalischen Eckpfeiler der klassischen Tradition, und sie alle brauchen den Musikverein!

Meine kurze Bekanntschaft mit dem Musikverein war eine rundum positive Erfahrung.



M. Brabbins und Th. Ostermann

*Mariedly Rossetto ist eine großartige Chorleiterin: alle technischen Probleme in Mahler's Klagendem Lied konnten bis zu meiner ersten Chorprobe gelöst werden. Im Konzert gaben die konzentrierten Stimmen dann die zusätzlichen 20%, die für ein unvergessliches und bewegendes musikalisches Ereignis nötig sind.*

*Meinen wärmsten Dank an Sie alle.*

*Martyn Brabbins. - 12.03. 2011*

Auch den Originaltext wollen wir Ihnen nicht vorenthalten:

**What I find most remarkable and indeed, almost heroic, is the level of commitment and expertise in the many non professional choirs one finds dotted around the world. I have conducted many, many choirs, mainly from the UK, but also from the USA, Australia, Holland and Germany. And from the best of them, I have experienced a kind of generous and passionate music-making that is rarely found amongst professional ensembles. The simple fact that the majority of the members of the Düsseldorf Musikverein also hold down full time employment, guarantees their dedication. The choristers would not be in the many evening rehearsals and performances**

if their hearts were not totally in it! These people love what they do and take great satisfaction from the sense of achievement they experience when a performance is a success. Also I would suggest, they feel a sense of personal and spiritual rejuvenation as a result of being a part of the realisation of a major creative work. The Requiems of Brahms, Mozart and Verdi, The Dream of Gerontius of Elgar, the Glagolytic Mass of Janacek, Bach B minor Mass: These are some of the towering musical statements of the classical tradition, and they all need the Musikverein!

My brief acquaintance with the Düsseldorf Musikverein has been a wholly positive experience. Marieddy Rosetto is a magnificent choir trainer, thus all technical problems in Mahler's Klagende Lied had been solved by the time of my first rehearsal with the choir. In concert, the massed voices gave the extra 20% that makes for a memorable and moving musical experience. My warmest thanks to you all.

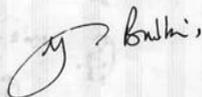
Martyn Brabbins -  
12.03.2011

What I find most remarkable and indeed, almost heroic, is the level of commitment and expertise in the many non-professional choirs one finds dotted around the world. I have conducted many many choirs, mainly from the ~~UK~~ UK, but also from the USA, Australia, Holland and Germany. And from the best of them, I have experienced a kind of generous and passionate music-making that is rarely found amongst professional ensembles.

The simple fact that the majority of the members of the Düsseldorf Musikverein also hold down full time employment, guarantees their dedication. The choristers would not be at the many evening rehearsals and performances if their hearts were not totally in it! These people love what they do, and take great satisfaction from the sense of achievement they experience when a performance is a success. Also I would suggest, they feel a sense of personal and spiritual rejuvenation as a result of being a part of the realisation of a major creative work. The Requiems of Brahms, Mozart and Verdi, The Dream of Gerontius of Elgar, the Glagolytic Mass of Janacek, Bach B minor Mass. These are some of the towering musical statements of the classical tradition, and they all need the Musikverein!

My brief acquaintance with the Düsseldorf Musikverein has been a wholly positive experience. Marieddy Rosetto is a magnificent choir trainer, thus all technical problems in Mahler's Klagende Lied had been solved by the time of my first rehearsal with the choir. In concert the massed voices gave the extra 20% that makes for a memorable and moving musical experience.

My warmest thanks to you all.

 Brabbins

12.3.2011

# Axel Koppetsch: „Mahlers Tode“

Ein Gedankenspiel

Rezension von Claudia Maria Korsmeier

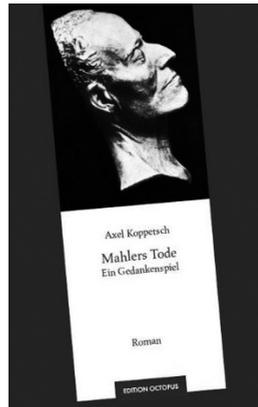
**Die Autorin** der folgenden Buchbesprechung hörte im März d.J. in der Tonhalle u.a. Mahlers *Das Klagende Lied*. Bei ihrem Konzertbesuch stieß sie auch auf die Ausgabe 14 dieser Zeitschrift und die darin enthaltenen Rezensionen. Dies bewegte sie dazu, uns ihre Mahler-Buchbesprechung zum Abdruck anzubieten. Dr. Claudia Maria Korsmeier studierte in Münster Musikwissenschaft, Deutsch und Französisch mit den Abschlüssen Magister und Promotion. Sie ist hauptberuflich für ein sprachwissenschaftliches Forschungsprojekt tätig und verfasst daneben regelmäßig Publikationen zur Kultur- und Sprachgeschichte. Parallel zum Studium absolvierte sie eine nebenberufliche Ausbildung als Organistin und Chorleiterin (C-Schein) und bildete ihre Stimme privat bei der Konzert- und Opernsängerin Gabriele von Groote (Münster) aus.

Gustav Mahler hat Düsseldorf wohl nie besucht, genauso wenig wie Münster. Dennoch stehen diese beiden Städte – neben dem Wien der Zeit Mahlers – im Mittelpunkt eines Romans über den ersten großen Komponisten der Moderne, dessen hundertster Todestag in diesem Jahr in Erinnerung gerufen wird. Wie schon im vergangenen Jahr, als die Musikwelt den 150. Geburtstag Mahlers feierte, sind die Spielpläne aller namhaften Orchester oder die CD-Regale in den Geschäften gefüllt mit seinen Werken. Zahlreiche Buchverlage haben Mahler im Programm, und zwar nicht nur wissenschaftliche Abhandlungen über den Künstler und sein Werk, sondern auch belletristische Veröffentlichungen.

Hierzu gesellt sich auch besagter Roman, der unter dem eindeutig mehrdeutigen Titel „Mahlers Tode“ ein Gedankenspiel darüber anstellt, was geschehen wäre, wenn... wenn zum Beispiel der Zweite Weltkrieg nicht stattgefunden hätte oder wenn Gustav Mahler schon 1907 als Opfer eines brutalen Mords gestorben wäre. Was wäre der Musikwelt entgan-

gen...?! Um die Möglichkeit, sich solche Dinge nicht nur virtuell auszudenken, sondern sie auch realiter zu erleben, ja, sogar den Mord an Mahler zu verhindern, drehen sich zwei der drei Handlungsstränge sehr konkret. Gustav Mahlers letzte Jahre und seine grundlegenden Anschauungen über das Leben, die Natur und sein Musikverständnis werden ebenso lebendig dargestellt wie Aufführungen seiner Zweiten und seiner Achten Sinfonie. Die dritte Szenerie des Romans beginnt mit einem mörderischen Todesfall im Düsseldorfer Staatsarchiv, der im Zuge seiner Aufklärung mit den beiden anderen Handlungs- und Zeitsträngen des Buches zusammenläuft. Mehr darf an dieser Stelle nicht verraten werden, damit der Leser nicht um spannende Lektürestunden gebracht wird.

Der Autor dieses historischen Romans über Gustav Mahler, in dem auch der Staatsrechtler Carl Schmitt eine nicht unbedeutende Rolle spielt und der sowohl das Krimi- und das Sciencefiction-Genre als auch quantenphysikalische Themen berührt, heißt Axel Koppetsch. Koppetsch ist Historiker und Archivar, dazu Mahler-Liebhaber und insofern prädestiniert, um all diese Themen kenntnisreich, aber auch unterhaltsam in einem spannenden Buch zu vereinen und zu einem frapierenden Ende zu führen. Dass Koppetsch mehrere Jahre lang in Düsseldorf gelebt und gearbeitet hat, garantiert ein stimmiges Lokalkolorit. Auf diese Weise ist Gustav Mahler dann doch noch nach Düsseldorf gekommen.



Axel Koppetsch  
**Mahlers Tode.**  
**Ein Gedankenspiel**  
Münster  
(Monsenstein &  
Vannerdat) 2010.  
282 S.,  
ISBN 978-3-86991-  
074-1, 15,80 € .  
[www.mahlers-tode.de](http://www.mahlers-tode.de)

## Weitere Buchempfehlung zum Mahlerjahr:



Helmut Brenner<sup>1</sup>  
Reinhold Kubik<sup>2</sup>

### **Mahlers Welt** **Die Orte seines Lebens** **Wo Mahler lebte, liebte,** **wirkte**

Eine Lebensgeschichte in Orten  
zum 100. Todestag.  
Mit rund 600 Abbildungen - 408 S.  
Format 165x240 Hardcover  
EUR 39,90 / sFr 56,90  
ISBN: 9783701732029  
Residenz Verlag im Niederösterreichischen  
Pressehaus

Sein Weg führte ihn aus Böhmen zunächst nach Wien, wo Gustav Mahler einer der berühmtesten Komponisten und Di-

rigenten seiner Zeit werden sollte. Weitere Stationen waren Laibach, Olmütz, Kassel, Prag, Budapest, Leipzig und Hamburg. Beruflich und privat bereiste er Skandinavien, Finnland, Deutschland, die Länder der Donaumonarchie, Russland, Italien, England und die USA. Auf der Grundlage von Fotos, Skizzen, Briefen, Erinnerungen, Meldedokumenten wurden nun erstmals alle Orte, die sein Künstlerleben prägten, erschlossen. Dabei wurden Mahlers Wohnadressen ebenso rekonstruiert wie die Musikstätten, an denen er wirkte, und die Orte, die er besuchte – mit Freunden und Familie, zum Komponieren und Alleinsein. Die nun vorliegende Topographie gibt in Text und Bild neue Einblicke in Gustav Mahlers Lebenswelten, in der alten und der neuen Welt, zwischen 1870 und 1910.

1 Helmut Brenner, geb. 1948 in Neuss, ist Redakteur der deutschen Ausgabe der Familienbriefe Mahlers (2006) sowie mit R. Kubik Verfasser des Beitrages „Gustav Mahlers Wien Eine Spurensuche“ für den Katalog zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum Wien (2010). Er lebt in Meerbusch bei Düsseldorf und war im Frühjahr treuer Besucher der Proben und Konzerte von Mahlers „Klagendem Lied“ in der Tonhalle.

2 Reinhold Kubik, geb. 1942 in Wien, ist Pianist, Liedbegleiter und Komponist, Editionsleiter der Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers sowie Kurator der Ausstellungen „Mahleriana“ im Jüdischen Museum Wien (2005) und „Gustav Mahler und Wien“ im Österreichischen Theatermuseum Wien (2010). Er ist Vizepräsident der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft ([www.gustav-mahler.org](http://www.gustav-mahler.org)) und lebt in Wien.

## **Norbert Burgmüller zum 175. Todestag**

**Ein Bericht zum Gedächtnis des Tages**

**von Georg Lauer**

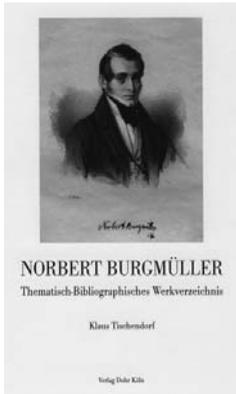
Ganz anders als das noch andauernde Doppeljubiläum Gustav Mahlers vollzogen sich die Doppel-Gedenktage Norbert Burgmüllers 2010/2011 eher stiller: im vergangenen Jahr (am 8.2.2010) stand der 200. Geburtstag zur Feier an und in diesem Jahr (am 7.5.2011) der 175. Todestag als Gedenktag.

Würdigte im vergangenen Frühjahr das Heinrich-Heine-Institut in Kooperation mit der Norbert-Burgmüller-Gesellschaft den 200. Geburtstag des Düsseldorfer Komponisten mit der vielbeachteten Ausstellung „*Ich glaube nur an Musik*“, so luden in diesem Jahr die beiden Partner für den 7. Mai

zu einer Gedenkfeier ins Heinrich-Heine-Institut an der Bilkerstraße ein.

Es war der Tag, an dem zur nachmittäglichen Todesstunde das bibliographisch-thematische Burgmüller-Werkverzeichnis der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Das hatte der Kölner Burgmüller-Forscher Dr. Klaus Tischendorf - ehemals auch Gründungs- und Vorstandsmitglied der Norbert-Burgmüller-Gesellschaft Düsseldorf - nach 20jähriger Arbeit „fristgerecht“ fertiggestellt.

Der 1957 in Köln geborene Musikforscher mit abgeschlossenen Studien als Bibliothekswissenschaftler und Humanmediziner beschäftigt sich seit 1978 intensiv mit dem Komponisten Norbert



**Norbert Burgmüller:**  
Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis von Klaus Tischendorf unter Mitwirkung von Tobias Koch. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit der Norbert-Burgmüller-Gesellschaft Düsseldorf. 224 S., Leinen mit Schutzumschlag - 49,80 € Verlag Dohr Köln ISBN 978-3-936655-63-6

Burgmüller. 1982 entdeckte er in Paris das Finalfragment der 2. Sinfonie op. 11 und gab 1986 in Düsseldorf die Festschrift zum 150. Todestag des Komponisten (*Norbert Burgmüller. Ein vergessener Romantiker*) heraus. Er initiierte den Erstdruck des *Ständchen* WoO1a (Genf 2001), ein Allegretto für Klarinette, Viola und Gitarre, das 2010 zur Eröffnung der o.g. Ausstellung erstmals öffentlich erklang. Das Archiv, das Tischendorf zur Musikerfamilie Burgmüller angelegt hat, enthält Autographe, Erst- und Frühdrucke, zahlreiche Porträts, Primärquellen, Einspielungen und Ephemera. Es ist bestimmt, zu gegebener Zeit dem Heinrich-Heine-Institut übergeben zu werden.

Eingerahmt von Liedvorträgen aus der Feder Burgmüllers, die die Sop-



Dr. Joachim Draheim am Flügel des Heine-Instituts N. Burgmüller interpretierend Foto: Musikverein

ranistin Eva Koch und die Pianistin Frederike Möller vortrugen, stellten Elisabeth von Leliwa und der Karlsruher Musikwissenschaftler Dr. Joachim Draheim<sup>1</sup> das sorgfältig gestaltete 224 Seiten starke Buch vor.

Die als *Werkverzeichnis* kategorisierte Ausgabe hält in einer Vielzahl von Dokumenten die wechselvolle Rezeptionsgeschichte von Burgmüllers Werken fest. Das erstmals vollständig veröffentlichte Verzeichnis sämtlicher Werke ist mit Notenbeispielen, Angaben zur Entstehungsgeschichte, zu ersten öffentlichen Aufführungen, Erstaussagen und Quellen ausführlich beschrieben, außerdem enthält es einen umfangreichen Abbildungsteil mit zeitgenössischen Bildern sowie zahlreiche Konzertankündigungen und Programmzettel. Der persönliche Umkreis sowie wichtige Förderer und Interpreten der Werke des Frühverstorbenen werden durch zahlreiche Porträts illustriert. Damit ist der Band ein Lese- wie Bilderbuch und zugleich der letzte Baustein in der Reihe der von der Burgmüllergesellschaft initiierten Publikationen. Diese sieht daher den mit der Vereinsgründung selbst gestellten Auftrag als erfüllt an.

<sup>1</sup> Der Musikwissenschaftler Dr. Joachim Draheim wurde 1950 in Berlin geboren, studierte Klassische Philologie, Geschichte und Musikwissenschaft in Heidelberg, wo er 1978 über „Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart“ promovierte. Seit 1973 ist er freier Mitarbeiter des SWR und seit 1974 als Herausgeber und Programmgestalter für diverse in- und ausländische Musikverlage und Tonträgerfirmen tätig. Draheim ist Mitarbeiter der „Neuen Robert Schumann-Gesamtausgabe“ und der neuen „Musik in Geschichte und Gegenwart“, für die er u.a. das Lemma zu Norbert Burgmüller beitrug. Zu zahlreichen Ausstellungen und deren Katalogpublikationen verfasste er Beiträge, so z.B. über Johannes Brahms, Clara und Robert Schumann oder den Dirigenten Otto Dessoff\*. Daneben tritt er auch als Pianist und Liedbegleiter auf. (\* *Über den Freund und Förderer von Johannes Brahms demnächst mehr an dieser Stelle!*)

# **Interkontinentales Interview: Zoe Zeniodi**

**Generalmusikdirektorin des Broward Symphony Orchestra, Miami**

von Thomas Ostermann

Im Zeitalter der modernen Informationstechnologie werden Kontakte immer häufiger durch soziale Netzwerke wie Facebook initiiert. Ein solcher Kontakt ist nach der Aufführung von Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“ mit der griechischen Dirigentin Zoe Zeniodi und der Redaktion entstanden.

Im folgenden Interview berichtet sie über ihre Beziehung zu Schumanns Musik, Laienorchester, amerikanische Chorsinfonik und ihre Zukunftspläne.

**NC: Du hast dich intensiv mit Robert Schumann beschäftigt. Gibt es eine spezielle Beziehung zu seiner Musik?**

**ZZ:** Ja, ich habe sowohl die Faust-Ouvertüre als auch die „Rheinische“ dirigiert. Ich habe immer eine starke Nähe und Affinität zu Schumanns Musik gefühlt. Irgendwie war es für mich sowohl als Liedbegleiterin, Pianistin als auch als Dirigentin immer natürlich seine Werke einzustudieren und aufzuführen. Es fühlte sich immer „einfach“ an, auch wenn seine Werke manchmal sehr komplex sind. Aber ich weiß nicht genau, warum das so ist. Möglicherweise liegt es auch daran, dass ich eine starke Sympathie für die Musik und Atmosphäre der Romantik habe. In Bezug auf die Faust Szenen finde ich allerdings die Thematik und die beschriebenen Archetypen gerade für die heutige Zeit sehr wichtig.

**NC: Schumann wurde von dir mit einem Studentenorchester aufgeführt. Was ist deine Erfahrung mit semi-professionellen bzw. Amateur-Ensembles?**



Die Dirigentin Zoe Zeniodi am Pult des BSO

**ZZ:** Ich arbeite seit 4 Jahren mit dem Frost-Symphony Orchestra, dem Orchester der Universität von Miami zusammen. Daneben leite ich seit 2010 das Broward Symphony Orchestra, ein Laienorchester mit etwa 70 Mitgliedern.

Viele von ihnen opfern Freizeit und Wochenende, um Musik zu machen, das berührt mich sehr.

Insgesamt ist die Arbeitsweise verschieden von Profi-Orchestern. Professionelle Musiker wissen, wie ein bestimmtes Stück vom Grundsatz her zu spielen ist. Laienorchester brauchen im Vergleich dazu mehr Führung. Der Dirigent ist auch der Lehrer, der erklärt, wie die Intention des Komponisten musikalisch in den Instrumentengruppen erreicht werden kann.

Daneben sind bei Laienorchestern auch viele administrative Aufgaben zu lösen. Während professionelle Orchester meist durch eine Intendanz geführt werden, sind entsprechende Aufgaben bei Laienorchestern auch in den Händen des Dirigenten. Er hat auch die künstlerische Verantwortung für das Programm. Das erfordert oft Kompromisse, um eine Balance zwischen künstlerischem Anspruch einerseits und der Freude am Spielen bei den Orchestermitgliedern andererseits zu gewährleisten. Das war und ist für mich eine wichtige Erfahrung.

**NC: Hast du für die Konzerte einen Chor zur Verfügung?**

ZZ: Es gibt die Broward Choral Society, die von Dr. Brock Burbach geleitet wird. Auch wenn nur wenige Probenstermine vorhanden sind macht es mir Spaß, Chor und Orchester zusammen zu führen. In der nächsten Saison sind zwei von vier Konzerten mit Chorbeteiligung geplant. U.a. soll Haydns Nelson-Messe aufgeführt werden.

**NC: Wenn du drei Wünsche für Chorsinfonische Werke frei hättest, was würdest du gerne aufführen?**

ZZ: Ich würde gerne Beethovens große Chorwerke, also seine Neunte Sinfonie, die Missa solemnis und seine Messe in C-Dur aufführen. Dann Brahms „Ein deutsches Requiem“ und natürlich Schumanns Chorwerke, vielleicht die gesamten Faust-Szenen, nicht nur die Ouvertüre. Schumann ist in Amerika nicht so bekannt wie in Deutschland.

**NC: Wir hätten ja auch etwas amerikanische Chorsinfonik erwartet. Gibt es da aus deiner Sicht etwas, was in Europa mehr Beachtung finden sollte?**

ZZ: Gerade die zeitgenössische amerikanische Chorsinfonik hat einiges zu bieten. Hier ist exemplarisch das 1982 komponierte Weihnachtsoratorium „For the Time Being“ von Marvin David Levy (\*1932) zu nennen. Aber auch Eric Whitacre (\*1970) mit „Cloudburst“, das den Ablauf eines Gewitters musikalisch darstellt und Morton Lauridsen (\*1943), dessen „Les chansons des roses“ Gedichte von Rainer Maria Rilke vertont sind hier zu nennen. Natürlich darf hier Thomas Sleeper (\*1956), mein Lehrer, mit seinem Chorstück „Arcana Coelestia“ nicht fehlen.

Aber auch die ältere Literatur hat einiges an Überraschungen parat. So ist das erste 1847 entstandene US-amerikanische Oratorium „Nebukadnezar“ von James Monroe Deems (1818-1901) heute nur noch eine Fußnote der klassischen Musik. Auch das romantische Oratorium „St. Peter“ von John Knowles Paine (1839-1906) ist heute fast vergessen.



Eröffnungschor aus John Knowles Paines Oratoriums „St. Peter“ - <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP46561-PMLP99273-Paine-StPeterVS.pdf>

Gleiches gilt für das als Op. 42 notierte Daniel-Oratorium von George Frederick Bristow (1825-1898) und die Kantaten „Der Sturmkönig“, „Das brennende Schiff“ und „Camillus, der römische Eroberer“ von Benjamin Franklin Baker (1811-1889). Hier sind sicher noch einige Schätze zu bergen. Vielleicht ergibt sich ja eines Tages für mich die Möglichkeit dazu.

**NC: Der Städtische Musikverein hat 2006 das Mozart Requiem in der Levine-Fassung mit Romely Pfund, eine der bekanntesten deutschen Dirigentinnen sehr erfolgreich einstudiert. Was sind deine Erfahrungen als Dirigentin?**

ZZ: Glücklicherweise sind weibliche Führungskräfte auch in der Musik heutzutage nicht mehr so selten. Ob Mann oder Frau, es ist immer eine besondere Herausforderung ein Orchester zu leiten. Ich hatte bisher keine Probleme, was vielleicht daran liegt, dass es mir immer darum geht, ein guter Vermittler zwischen den Absichten des Komponisten und den ausführenden Künstlern zu sein. Diese Rolle ist zunächst einmal geschlechtsunabhängig.

**NC: Nun bist du in Deutschland. Was sind deine Pläne für die Zukunft?**

ZZ: Ich lebe jetzt seit 5 Jahren in den USA. Dort hatte ich die Möglichkeit viele Uraufführungen zeitgenössischer Musik z.B. seit 2008 der von Thomas Sleeper zu dirigieren. Ich finde es wichtig diese Musik dem Publikum näher zu bringen. Gleichzeitig hatte ich die Möglichkeit über musikalische Aufführungspraxis zu forschen, was im akademischen Bereich sehr ungewöhnlich ist und wofür ich sehr dankbar bin. Meine

Dissertation „Frank Ticheli: An American Dream“ ist übrigens im deutschen VDM-Musikverlag publiziert worden.

Jetzt ist es mir wichtig, den Kontakt zu meinen Wurzeln nicht zu verlieren. Um mich musikalisch weiterzuentwickeln, möchte ich mich wieder mehr mit der europäischen Szene der klassischen Musik verbinden. Hier hat Deutschland für mich das größte Potenzial an Institutionen zu bieten. Ich durfte z.B. bei den Proben der Dresdner Staatskapelle und dem Mahler Chamber Orchestra zuhören.

Vielleicht habe ich ja irgendwann die Gelegenheit, am Dirigentenpult eines deutschen Orchesters zu stehen, vielleicht auch mit dem Musikverein zu Düsseldorf.

**NC: Vielen Dank für das Gespräch und alles Gute für die Zukunft.**

#### **Biografie:**

Zoe Zeniodi ist musikalische Direktorin des Broward Symphony Orchestra und stellvertretende Dirigentin des Frost Symphony Orchestra. Sie ist erste Gastdirigentin des Alhambra Orchestra in Florida und war Gastdirigentin bei den New Philharmonic (Florida) und dem National Youth Orchestra, Spanien (JONDE).

Geboren 1976 in Athen begann Zoe Zeniodi mit sechs Jahren Klavier zu spielen und schloss ihre Pianisten-Ausbildung am Piraikos Konservatorium, dem Royal College of Music und dem Mozarteum ab.

Danach studierte sie Dirigat an der Universität von Miami, wo sie auch Ihre Doktorarbeit (Mentor: Thomas Sleeper) abschloss.

Neben ihrer Dirigiertätigkeit ist sie weiterhin als Pianistin und Liedbegleiterin gefragt.

**Kontakt: [zzeniodi@gmail.com](mailto:zzeniodi@gmail.com).**

# Vom Götter(p)funken zu Großmutter's Rezept

Eine Wiederbegegnung der besonderen Art

von Udo Kasprovicz

**Freude schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt.**

Ende November 2010, eine Düsseldorferin, seit dreißig Jahren in Südfrankreich ansässig, weilt zu Besuch bei ihrer Mutter in ihrer alten Heimatstadt. Unvermutet ergibt sich die Gelegenheit, mit Freunden Ludwig van Beethovens 9. Symphonie im Essener Saalbau zu erleben. Dem Programm entnimmt sie, dass ein Chor aus Düsseldorf das Finale singe. Sie stutzt. Eine ferne Erinnerung taucht auf und gewinnt immer deutlichere Konturen: *Gab es da nicht 1960 in der Sexta des Mädchenprogymnasiums Gerresheim eine Mitschülerin, die durch ihre Stimme auffiel? Nein, nicht so ein spitzer Mädchensopran mit Sitz im Hals, sondern ein dunkler, volltöniger Klang, so dass alles, was die wahrhaftig Kleine sagte, immer etwas erwachsener und verantwortungsvoller, überlegter klang: Ja natürlich, sie war der „Liebling“ der Musiklehrerin. Immer durfte sie vorsingen, immer mussten sich die anderen ein Beispiel daran nehmen, wie sie den Ton halten konnte, mit welchem Ausdruck sie Volkslieder sang. Die Klasse hat sie das, weiß Gott, spüren lassen! Die Kleine mit der riesengroßen Stimme hatte keinen leichten Stand...*

**Unser Schuldbuch sei vernichtet!  
Ausgesöhnt die ganze Welt!**

*Wie hieß sie noch? In Obertertia und Untersekunda war sie mit Sicherheit noch da, aber dann verliert sich ihre Spur.*



Tief versunken in Jugenderinnerungen, getragen von den Klängen des Adagios, sucht unsere Besucherin nach Bildern von Parties und Klassenfahrten, schließlich von der Abiturfeier, ob nicht unter den Toupéefrisuren der damaligen Mode das nunmehr erwachsene Gesicht des einstigen kleinen Mädchens erscheint.

**Vergebens!**

*Ob eine Chorbesetzungsliste abgedruckt ist? Wenn sie nicht geheiratet hat, müsste ihr Name wieder präsent werden, wenn ich ihn lese...*

**Froh, wie seine Sonnen fliegen  
Durch des Himmels prächtigen Plan,  
Laufet Brüder eure Bahn,  
freudig, wie ein Held zum Siegen.**

Und tatsächlich, sie findet den Namen ... und es kommt zur unerwarteten Begegnung nach 30 Jahren!

Das liest sich im späteren Mailaus-tausch dann so:

...

*Und ich war wirklich wie elektrisiert, als mir während des Konzerts die Idee kam, dass Du da ja vielleicht mitsingen könntest - deshalb bin ich Euch ja auch*

zum Erstaunen meiner Gastgeber, die mich mitgebracht hatten, bis in die Kulissen gefolgt, sobald der Applaus abgeklungen war:-)!

...

Für mehr als einen Schnappschuss bleibt in Essen keine Zeit: Die Besucherin aus Frankreich kann ihre Gastgeber nicht warten lassen, die Sängerin aus Düsseldorf muss zum Bus, der - wie immer verkehrsbehindernd - zur Rückfahrt bereitsteht.

Am nächsten Tag werden unsere beiden Schulfreundinnen wieder von den Pflichten des Düsseldorfer Alltages eingeholt: Die Wahlfranzösin betreut ihre Mutter im Altenheim; unsere Sängerin ist durch Beruf, Chor und Ehrenämter in Anspruch genommen...

Allein:

**Freude heißt die starke Feder  
In der ewigen Natur.**

**Freude, Freude treibt die Räder  
In der großen Weltenuhr.**

Und so heißt es in einer E-Mail einige Wochen später:

Liebe I.,

dein Visitenkärtchen ist mir ganz aus dem Blick geraten und erst nach der üblichen „Entweihnachtungsaktion“ wurde es mir wieder bewusst.

Wir sahen uns ja am 1. Advent; ich bin immer noch überrascht, dass du mich da wieder gefunden hast und welche Schuleinzelheiten du noch alle drauf hattest! Dieser Schulabschnitt ist bei mir so gut wie ausgeblendet; wohl deswegen, weil ich ja die Einzige war, die mit der mittleren Reife abgegangen war und eine ganz andere Laufbahn eingeschlagen hat. Danach gab es dann noch 4 weitere Klassenverbände in meinem Schul-/Ausbildungsleben, und nun nä-

here ich mich schon dem Pensionsalter... Lass mich doch bitte rechtzeitig wissen, wenn du wieder in D bist.

Viele Grüße aus Düsseldorf ohne Hochwasser

A.

**Wem der große Wurf gelungen,  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Mische seinen Jubel ein!**

**Ja – wer auch nur eine Seele  
sein nennt auf dem Erdenrund  
Und wer’s nie gekonnt der stehle  
Weinend sich aus diesem Bund**

Die Antwort läßt nicht lange auf sich warten:

Hallo A.,

das freut mich riesig, dass Du Dich doch noch meldest - ich hatte schon fast nicht mehr damit gerechnet.

Die „Schuleinzelheiten“ hab ich auch nur drauf, weil ich in den letzten drei Jahren - also auch gut 40 Jahre nach dem Abitur - ein paar der alten Klassenkameradinnen wieder getroffen habe. Meist über Kontakt im Internet.

Ich bin ja schon über 30 Jahre in Frankreich und hatte deshalb auch niemanden mehr gesehen.

Und so ganz in der Nähe sind die meisten ja nicht mehr.

...aber die Treffen, die sich in Düsseldorf, hier bei mir oder in Banyuls ergaben, haben eben das Gedächtnis aufgefrischt und waren sehr interessant, denn jede (der Schulfreundinnen - die Red.) hat ihr Schicksal, ihr Päckchen zu tragen, aber auch irgendwie alle starken Frauen, die ich nach über 40 Jahren wieder getroffen habe, das war schon faszinierend und würde Stoff für einen Roman abgeben...

Liebe Grüße aus Südfrankreich

I.

**Schließt den heil'gen Zirkel dichter,  
Schwört bei diesem gold'nen Wein,  
Dem Gelübde treu zu sein,  
Schwört es bei dem Sternenrichter!**

Und wie wir beiläufig von A.L. erfahren, bewirtschaftet die Freundin in Südfrankreich ein Weingut in der Nähe von Banyuls, Anlass genug zu einer kulinarischen Anregung: In der Gegend um Perpignans isst man nach Großmutter's Rezept:

### **„Boles de Picoulat“**

*Klöße, halb aus Rindfleisch, halb aus (Brat-)Wurstbrät geformt und in einer Sauce von Tomaten, Zwiebeln, Oliven, Champignons zubereitet.*

*Für ungefähr 28 mittel-(Aprikosen-)große Klöße benötigt man:*

**500 gr Rindergehacktes**

**500 gr. Bratwurst**

**2 Zwiebeln**

**3 Eier**

**1 Dose Tomatenmark**

**Tomatenkonzentrat**

**Brotkrume**

**Milch**

**1,5 l Wasser für die Sauce**

**Mehl**

**Oliven, in Scheiben geschnittene**

**Champignons**

**Salz und Pfeffer**

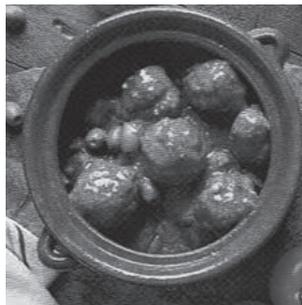
*Gehacktes und das Wurstbrät mit den Eiern mischen und mit Salz und Pfeffer würzen. Das Brot mit Milch begießen, aber nicht zu sehr einweichen. Die Zwiebeln hacken (die Hälfte für die Sauce zurücklegen.)*

*Die andere Hälfte zusammen mit den Brotkrumen unter das Fleisch mischen.*

neue  
NC  
chor  
szene

**Rezept-  
empfehlung:**

**Boles de  
Picoulat!**



*Kleine Portionen vom Fleischteig zu Fleischbällchen formen, in Mehl wälzen und eins nach dem anderen auf eine Papierserviette legen.*

*Die Klöße in einer Pfanne braten und auf ein Tablett legen.*

*Für die Sauce Öl in einen Schmortopf geben, die Zwiebeln darin goldgelb garen; dann einen Esslöffel Mehl dazufügen und mit ein wenig warmem Wasser verrühren; die Tomaten und einen Esslöffel Tomatenmark sowie das übrige Wasser, gesalzen und gepfeffert, hinzufügen und ungefähr 10 Minuten kochen lassen, dann die Fleischbällchen und die Champignons dazugeben.*

*Etwas eine Stunde warten und die Sauce abschmecken (sie muss ein bisschen dickflüssig sein) und nach Geschmack würzen. Mit Reis oder weißen Bohnen servieren.*

Dazu empfehlen wir einen Clos des Cèdres 2007 des Weingutes Lisson aus handverlesenen Trauben von Angelikas Freundin l..



<http://www.olargues.info/lisson/de/lisson-frameset.htm>

## Termine / Vorschau / Konzerte 2011/12

mit den *Düsseldorfer Symphonikern* und dem *Chor des Städtischen Musikvereins*  
in Düsseldorf und auf Konzertreisen

STERNZEICHEN 2 Fr 7.10. 2011 So 9.10. 2011 Mo 10.10.2011 Tonhalle Düsseldorf Oskar Gottlieb Blarr Symphonie Nr. 4 (UA) «Kopernikus» Leitung: Lukasz Borowicz	STERNZEICHEN 5 Fr 9.12.2011 So 11.12.2011 Mo 12.12.2011 Tonhalle Düsseldorf Ludwig van Beethoven «Fantasie c-Moll op. 80» für Klavier, Chor und Orchester Leitung: Rudolf Buchbinder	STERNZEICHEN 9 Fr 23.3.2012 So 25.3.2012 Mo 26.3.2012 Tonhalle Düsseldorf Ralph Vaughan Williams Symphonie Nr. 1 «A Sea Symphony» Leitung: Sir Roger Norrington
--	--	---

<u>KONZERTREISEN:</u>	Sa 14.1.2012 Maastricht Antonín Dvořák «Stabat Mater» Limburgs Symfonie Orkest Leitung: Ed Spanjaard	20. und 22.4.2012 Brüssel Palais des Beaux Arts César Franck «Psychée» Orchestre National de Belgique Leitung: Andrey Boreyko
-----------------------	--	---

### VORSCHAU auf die NeueChorszene Nr. 16 - 1/12

Für die im März und April in Düsseldorf bzw. Brüssel zur  
Aufführung anstehenden und selten gespielten Werke



- „**A Sea Symphony**“ von Ralph Vaughan Williams und
- „**Psychée**“ von César Franck bereiten wir Einführungen vor.
- „**Geislers Saal und die Tonhalle**“: Die Geschichte zweier historischer Konzertsäle in Düsseldorf (1818-1864) stellt Ihnen Bernhard R. Appel vor.
- „**Was ist eigentlich eine Sinfonie?**“: Mit der Beantwortung dieser Frage knüpfen wir an die Auseinandersetzung mit Gattungsbegriffen an, wie wir sie zum Thema „Requiem“ bereits früher geführt haben (s. NC Nr. 7 - Ausgabe 1/08).

Anm.d.R.: Wir bedauern, dass wir die beiden letzten Themen bereits für die vorliegende Ausgabe ankündigten, sie aber aus Platzgründen erst in der nächsten veröffentlichen können.

Impressum / **Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e.V.**  
Herausgeber: Geschäftsstelle Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf

E-Mail: info@musikverein-duesseldorf.de  
Internet: www.neue-chorszene.de  
www.musikverein-duesseldorf.de

Bankver-  
bindung: Stadtparkasse Düsseldorf (BLZ 300 501 10)  
Konto-Nr. 140 004 42

Vi.S.d.P.: Georg Lauer - g.lauer@musikverein-duesseldorf.de

Redaktion: Jens D. Billerbeck, Erich Gelf, Georg Lauer,  
Udo Kasprovicz, Thomas Ostermann, Konstanze Richter

Titelbild(er): O.G. Blarr am Kopernikus-Denkmal in Allenstein (Olsztyn), Foto: Uschi Fischer

Textbilder: Städtischer Musikverein, Internet

ISSN-Nr.: 1861-261X / Erscheinungsweise: halbjährlich

Druck: Druckerei Preuß GmbH - Ratingen

Hinweis: Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht die Meinung der Redaktion wieder. Nachdruck -  
auch auszugsweise - oder sonstige Vervielfältigung nur mit schriftl. Genehmigung der Redaktion.



# Der Chor des Städtischen Musikvereins

probt jeweils um 19.25 Uhr

im Helmut-Hentrich-Saal der Tonhalle, Eingang Rheinseite.

Gemeinschaftsproben für alle Stimmen finden i.d.R. dienstags statt. Proben mit chorischer Stimmbildung werden montags für die Herren und donnerstags für die Damen um 19 Uhr angeboten.

Tel.: 02103-944815 (Manfred Hill, Vorsitzender) oder  
Tel.: 0202-2750132 (Marieddy Rossetto, Chordirektorin)



Die Wiege des romantischen Oratoriums steht am Rhein, genauer: in Düsseldorf. Hier wirkten Schumann und sein Vorgänger Mendelssohn als Kapellmeister. Für den Chor des Städtischen Musikvereins schufen beide maßgebliche Werke für die Niederrheinische Musikfest. Die vorliegende Edition vereint die großen Chorwerke Mendelssohns in der Interpretation des bis heute eng mit der Geschichte der Musikfeste verbundenen Düsseldorfer Chores.

The birthplace of the Romantic oratorio lies on the River Rhine, or to be more exact, in Düsseldorf. This is the city where Schumann, and before him Mendelssohn, worked as director of music. Both composers wrote important works for the choir of the Düsseldorf Musikvereins for the Lower Rhine Music Festival. This CD edition brings together Mendelssohn's major choral works sung by the Düsseldorf choir, which remains closely connected to the day with the Festival's history.

**FELIX MENDELSSOHN** (1809-1847)  
**DIE GROSSEN CHORWERKE**  
THE GREAT CHORAL WORKS

CD 1 & 2 Paulus op. 36

CD 3 & 4 Elias op. 70

CD 5 Sinfonie Nr. 2 op. 52 „Lobgesang“

CD 6 Vier geistliche Kantaten\*

Psalm 42 op. 42 „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“

\*CD-PRÄMIERTE

DONATH - LAKI - SCHWARZ - SEIFFERT - FISCHER-DIESKAU - SCHMIDT - BAKER  
CHOR DES STÄDTISCHEN MUSIKVEREINS ZU DÜSSELDORF  
KAMMERCHOR STUTTGART - LONDON SYMPHONY CHORUS  
DÜSSELDORFER SYMPHONIKER - GÖRZELING-ORCHESTER KÖLN  
BERLINER PHILHARMONIKER - CITY OF LONDON SYMPHONY  
WÜRTEMBERGISCHES KAMMERORCHESTER HELBRONN

FRÜHBECK DE BURGOS - CONLON - SAWALLISCH

BERNARD - HODICK

© 1977-1998 & Aktualisierung © 1981-2011 EMI Music Company GmbH  
85 100, Cologne © © 1991 Virgin Classics/EMI Records Ltd.  
This compilation is © © 2011 EMI Music Company GmbH & Co. KG, Cologne  
www.emei.de



Die Wiege des romantischen Oratoriums steht am Rhein, genauer: in Düsseldorf. Hier wirkten Robert Schumann und sein Freund und Vorgänger Felix Mendelssohn als Kapellmeister. Für den Chor des Städtischen Musikvereins schufen sie maßgebliche Werke. Das Niederrheinische Musikfest, größtes deutsches Musikereignis bis 1958, sorgte für Inspirationen. Auf die Veröffentlichung Schumannscher Chorwerke in der Interpretation des bis heute maßgeblichen und eng mit der Geschichte der Musikfeste verbundenen Düsseldorfer Chores im Schumann-Jahr 2010 folgt nun eine Edition mit Mendelssohn-Werken.

EMMI



Hermann Weber  
Feuerlöschers GmbH  
Feuerlöschersfabrik



Marie-Colinet-Straße 14  
40721 Hilden  
Ruf: +49 (0)2103-9448-0  
Fax: +49 (0)2103-32272  
E-Mail: info@weber-feuerloescher.de