



NEUE CHOR SZENE



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

1/10

12

Editorial	Georg Lauer	3
Robert Schumann <i>Eine Biografie</i>	Dr. Gerd Nauhaus	4
„Wie Schafe, wie Schafe führt er sie“ <i>Erfahrungen von Chormitgliedern nach dem Händel-Projekt „Israel in Ägypten“ mit Prof. Frieder Bernius</i>	Udo Kasprowicz	14
G. F. Händels „Israel in Ägypten“ <i>Eine abschließende Nachlese zu den Aufführungen des Oratoriums in der Tonhalle Düsseldorf</i>	Erich Gelf	17
Den Damen und Herren des Düsseldorfer Musikvereins <i>Ein Schlusswort zum Händelprojekt 2009</i>	Prof. Frieder Bernius	34
Editha Hackspiel: Ein Portrait <i>aus dem Leben der Düsseldorfer Künstlerin</i>	Georg Lauer	37
„Was täten die armen Komponisten, wenn sie keiner spielt“ <i>Zu Besuch bei Jürg Baur</i>	Jens D. Billerbeck	46
Niels Wilhelm Gades Dänische Chorsinfonik <i>Selten gehörte Chorwerke</i>	Dr. Thomas Ostermann	50
Unterwegs an Rhein und Neckar <i>Bericht über die Kulturreise von Musikvereinsmitgliedern</i>	Christa Terhedebrügge-Eiling	54
Neologismen...und was dahintersteckt! <i>Vom „Händelssohn“ zum „Linsengericht“</i>	Udo Kasprowicz	61
Erkrather wird Düsseldorfer des Jahres <i>centert.tv ehrt MV-Vorsitzenden Manfred Hill</i>	Jens D. Billerbeck	64
Termine, Termine ...Vorschau auf die <i>Konzerte mit dem Städtischen Musikverein im Schumannjahr 2010</i>		66
Literatur		67/68

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

E-Mail: info@musikverein-duesseldorf.de /
Internet: www.musikverein-duesseldorf.de
V.i.S.d.P.: Georg Lauer - g.lauer@musikverein-duesseldorf.de

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

Titelbild: Schumann-Geburtshaus Zwickau - Schumannhaus Bonn-Endenich -
Tonhalle Düsseldorf

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.





Liebe Leserinnen und Leser!

Willkommen im Schumannjahr 2010! Weltweit wird in diesem Jahr an Robert Schumann erinnert, der von 1850 bis 1854 Düsseldorfs 6. Städtischer Musikdirektor war. In den „Schumannstädten“ Zwickau, Bonn, Düsseldorf - Geburts-, Sterbe- und Musik-Haus schmücken diesmal unser Titelblatt - und auch andernorts sind die Vorbereitungen zum Abschluss gekommen und die Festprogramme veröffentlicht. Noch ausführlicher als zum 150. Todestag vor 4 Jahren werden die Konzertprogramme alles bieten, was Schumann je zu Papier gebracht hat. Düsseldorf hat sich da nicht weniger vorgenommen, als alles: „Der ganze Schumann“ soll es sein! Die Werke werden sich von Januar bis Dezember um den Kern des eigentlichen Schumannfestes vom 28.05. bis 14.06.2010 legen, dabei werden Sie in Düsseldorf „Weltklassik“ erleben!

Welche Beiträge aus Schumanns Chormusikschaffen der Musikverein dabei zu bestreiten hat, entnehmen Sie am besten dem dieser Zeitschrift beiliegenden Faltblatt, das Sie mit ein paar geschickten Griffen auf Handtaschenformat bringen oder gleich an Ihre Pinnwand heften können.

Besonders gut vorbereitet gehen Sie in die Konzerte, wenn Sie vorher den Beitrag von Dr. Gerd Nauhaus gelesen haben. Als langjähriger Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau und seit 2006 Vorsitzender der dortigen Robert-Schumann-Gesellschaft ist unser Gastautor ein berufener Schumannkenner und Buchautor. Übrigens wird eine Gruppe von Musikvereinsmitgliedern zur Eröffnung des Schumannfestes in Zwickau Anfang Juni die Geburtsstadt seines ehemaligen Musikdirektors besuchen.

Wenn Sie bereits das nebenstehende Inhaltsverzeichnis überflogen haben, wundern Sie sich vielleicht, dass wir dem Händel-Mendelssohn-Jahr 2009 noch einmal eine Rückschau widmen. Das werden am Ende nicht nur die Leserinnen und Leser nachvollziehen können, die im Herbst 2009 die Tonhallen-Aufführungen des Oratoriums „Israel in Ägypten“ erlebt haben. Dabei freut es uns besonders, dass sich auch Prof. Frieder Bernius noch einmal zu Wort gemeldet hat.

Einer anderen großen Künstlerin, der wir im letzten Jahr besonders oft in der Tonhalle begegnet sind, galt unser Besuch und die Aufzeichnung des dabei geführten Gesprächs. „Aus Liebe zur Musik“, so hat sie - in gleicher Intention wie der Musikverein seine Chronikbücher 1988 und 2001 - ihr jüngstes Buch überschrieben, das sie vor Weihnachten veröffentlichte. Editha Hackspiel, von ihr ist die Rede, hat darin die besten Düsseldorfer Musikerbilder ihres über 60 Jahre währenden, stets von Musik begleiteten künstlerischen Schaffens zusammengetragen.

Ein weiterer Hausbesuch galt kurz nach seinem 91. Geburtstag auch dem Düsseldorfer Senior-Komponisten Jürg Baur. Mit dem Blick in seine Kompositionswerkstatt möchten wir eine kleine Reihe eröffnen, in der wir weitere komponierende Kollegen aus dem Düsseldorfer Raum vorstellen.

Mit Schumann wünschen wir Ihnen ein gutes Neues Jahr 2010, dass Sie viel Zeit finden für seine Musik wie für unsere Zeitschrift und dabei dem Musikverein wie immer gewogen bleiben.

Herzlichst grüßt Sie

Ihr

Robert Schumann

Eine Biografie

von Dr. Gerd Nauhaus

Unser erster Gastautor im Schumannjahr 2010 ist der Musikwissenschaftler Dr. phil. Gerd Nauhaus. Von 1970-2005 war Dr. Nauhaus am Robert-Schumann-Haus Zwickau tätig und von 1993-2005 dessen Direktor.

1986 verlieh ihm die Stadt Zwickau den Robert-Schumann-Preis, von 1993 - 2002 war er Mitglied des Sächsischen Kultursekrets. Seit 2006 ist Dr. Nauhaus Vorsitzender der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V.

Vorweg

Im Jahre 1846, während einer längeren gesundheitlichen Krise, die ihn an seiner kompositorischen Arbeit hinderte, fasste Robert Schumann den Plan, seine Lebensgeschichte aufzuzeichnen. Dieses Vorhaben wurde ebenso wenig verwirklicht wie kurz darauf das Projekt einer Erzählung mit autobiographischen Zügen, in die Schumanns frühere Gedichte und musikalischen Aufsätze verwoben sein sollten. Die Aufsatzsammlung kam – jedoch ohne poetischen Rahmen – noch zu Schumanns Lebzeiten zustande und erschien als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“ im Frühjahr 1854 in 4 Bänden bei Georg Wigand in Leipzig. Sie legt Zeugnis davon ab, dass Schumann unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts ganz sicher der „literarischste“ war, mochten auch Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Franz Liszt und nicht zuletzt Richard Wagner gleichfalls die Feder zu führen wissen. Wir

könnten es bedauern, daß die geplante Selbstbiographie Schumanns ungeschrieben blieb, hätte er nicht außerdem eine große Fülle von Aufzeichnungen über sein Leben



Dr. Gerd Nauhaus

in Form von Tagebüchern (einschließlich der gemeinsam mit seiner Frau, der Pianistin Clara Wieck, geführten „Ehetagebücher“, 1840–1844), Reisenotizen, Ausgaben- bzw. Haushaltsbüchern sowie mehrerer autobiographischer Skizzen (darunter ein für die Promotion zum Dr. phil. an der Universität Jena ausgearbeitetes „Curriculum vitae“, 1840) und weiterer Erinnerungshefte der verschiedensten Art hinterlassen. Diese Dokumente gestatten einen fast lückenlosen Überblick über Schumanns Leben und Schaffen und bieten interessante Einblicke in die Zeit seiner Kindheit und Jugend wie seiner teils widersprüchlichen künstlerischen Entwicklung.

Zwickauer Kinder- und Schuljahre

Robert Schumann kam als fünftes und letztes Kind wohlhabender Eltern in Zwickau zur Welt, wohin die Familie wenige Jahre zuvor aus dem thüringischen Ronneburg zugezogen war. Der Vater August Schumann (1773–1826) hatte sich als Romanschriftsteller und Verfasser kaufmännischer Kompendien die Mittel zum Aufbau eines Verlagsun-

ternehmens erworben und sich mit der Herausgabe von Lexika und Sammelwerken, volkstümlichen Ausgaben deutscher und ausländischer Klassiker (für die er auch selbst aus dem Englischen übersetzte) und der vielgelesenen „Erinnerungsblätter für gebildete Stände“ einen geachteten Namen gemacht. Sein Einfluss und seine hohe literarische Bildung waren prägend für Roberts Kinder- und Schuljahre, so dass er von sich sagen konnte, es seien ihm schon damals „die bedeutendsten Dichter ziemlich aller Länder ... geläufig“ gewesen. Es blieb nicht beim passiven Aufnehmen von Literatur, sondern kam zu eigenen dichterischen Versuchen und zur Gründung eines literarischen Schülerzirkels, in dem Robert den Ton angab. Starke, fortwirkende Eindrücke hinterließ ihm gegen Ende der Gymnasialzeit die Lektüre der Werke Jean Pauls. Ihren Stil kopierte er zunächst in seinen romantischen Erzählfragmenten, sie wirkten aber auch teils direkt-anregend, teils mehr untergründig auf sein späteres Komponieren ein, so dass er scherzhaft-überspitzt bekannte, von „Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt zu haben als von seinem Theorielehrer“, und beförderten die poetische Qualität seiner musikschriftstellerischen Arbeiten.

Auch die Musik war für den Zwickauer Lateinschüler Schumann von großer, wenngleich zunächst nicht allein ausschlaggebender Bedeutung. Bei dem Organisten von St. Marien, Johann Gottfried Kuntsch, erhielt er Klavierunterricht und erwarb sich namentlich eine „große Fertigkeit im prima-vista-Spiel“, die ihn zur Mitwirkung bei schulischen und öffentlichen Aufführungen prädestinierte. Er veranstaltete auch „Musikalische

Abend-Unterhaltungen“ im Hause der Eltern und begann, noch ehe er reguläre Unterweisung erhalten hatte, mit dem Komponieren. So entstanden z. B. Lieder, Opernfragmente und eine Vertonung des 150. Psalms „mit Orchester“. Der Vater verhandelte mit C. M. von Weber, um Robert seine Ausbildung bei ihm fortsetzen zu lassen, doch zerschlug sich der Plan durch Webers und August Schumanns Tod im Sommer 1826.

Juristerei oder Musik?

Das Lyzeum absolvierte Robert Schumann mit dem zweithöchsten Prädikat „omnino dignus“. Hoffnungen auf eine musikalische Karriere sollte er sich nun aus dem Kopf schlagen, denn die Mutter (Christiane geb. Schnabel, um 1767–1836) und der zum Vormund eingesetzte Kaufmann Rudel bestimmten ihn zum Studium der Jurisprudenz. Schumann fügte sich ihren Wünschen, obwohl wahrscheinlich sein eigentlicher Lebensplan unter der Fassade träumerischer Unentschiedenheit bereits Gestalt anzunehmen begann. Nur so erklärt sich die weitgehende Vernachlässigung der juristischen Studien auf den Universitäten Leipzig und Heidelberg während der folgenden zwei Jahre, anstelle derer sich Schumann immer ernsthafter und entschlossener der Musik - Klavierspiel und Komposition - widmete.

Vor Antritt der „Mulusreise“ nach Süddeutschland hatte Schumann in Leipzig bei Friedrich Wieck vorgesprochen, der sein Klavierlehrer werden sollte, und war zum ersten Mal dessen damals neunjähriger Tochter Clara begegnet. Dann ging es nach Bayreuth, wo er auf den Spuren Jean Pauls wandelte, und

nach München, wo er Heinrich Heine – später einer der bevorzugten Dichter seines Liedschaffens – besuchte. In die Pleiestadt zurückgekehrt, begann für den Studenten ein „neues Leben“: Klavierspiel, Kennenlernen guter Musik („Franz Schubert und Beethoven gingen mir auf; von Bach dämmerte es“) und eigenes Produzieren fllten einen Großteil seiner Tage. Doch ließ er sich auch in das oft feucht-fröhliche Studentenleben und burschenschaftliche Treiben einbeziehen, ohne indes einen Rest kritischer Distanz zu verlieren. Eine Reise in die Schweiz und nach Oberitalien leitet Schumanns Heidelberger Zeit (1829/30) ein, die mit dem Verkehr im Kreise A. J. F. Thibauts einerseits, dem Schlüsselerlebnis der Teilnahme an einem Konzert Paganinis in Frankfurt andererseits wichtige musikalische Stimulanzien enthielt. Wenig später steht der Entschluss, Musiker – Klaviervirtuose – zu werden, so fest, daß sich ihm die Mutter (auch durch das Votum Wiecks beeinflusst) nicht länger widersetzt. Schumann geht nach Leipzig zurück. Er ist schon 20 Jahre alt und will sein Ziel rasch – zu rasch! – erreichen, verfehlt es aber infolge einer Lähmung der rechten Hand, zu der übermäßiges und fehlerhaftes üben im Frühjahr 1833 führen. Das Scheitern des Virtuosenplanes zieht jedoch keinen Schock nach sich, sondern setzt eher Kräfte frei, die den jungen Musiker zum Studium der Meister und zum Hervorbringen neuer eigener Kompositionen befähigen. Er unterzieht sich auch für kurze Zeit einem regelrechten Kompositionskurs bei dem Leipziger Kapellmeister Heinrich Dorn, doch fühlt sich sein phantasiebestimmtes Schöpfer-tum dadurch eher eingeengt, erwirbt

sich Schumann sein Wissen fortan auf autodidaktischem Wege.

Musik und/oder Literatur?

Zu Beginn der 1830er Jahre erscheinen Schumanns erste gedruckte Werke (Papillons, Toccata, Intermezzo, Impromptu etc.) und erregen Befremden und Unverständnis, aber auch die Aufmerksamkeit einiger Kenner. Diese bleibt der Reihe genialer Klavierwerke stets erhalten, doch die Masse des Publikums erreicht Schumann damit ebenso wenig wie im folgenden Jahrzehnt mit seinen Liedern. Wie sollte er auch, geht er doch „als Komponist ... vielleicht einen von allen anderen verschiedenen Weg“, nämlich den einer unerhörten psychologischen Verfeinerung und poetischen Vertiefung. Damit erhebt er sich über die meisten Zeitgenossen, eilt er der Zeit so weit voraus, dass sich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte allmählich die Kenntnis seiner großen Klavier- und Liedzyklen allgemein verbreitet.

Der 24jhrige Schumann findet auch seinen, in den nächsten zehn Jahren (mit nach und nach abnehmendem Elan) betriebenen zweiten Beruf, den des Musikschriftstellers, Redakteurs und Herausgebers, in dem sich eigene Neigung und väterliches (auch durchaus merkantiles) Erbe ausdrücken. Seine reiche literarische Bildung und sein außergewöhnliches poetisches Talent prägen den Charakter der „Neuen Zeitschrift für Musik“, die er gemeinsam mit Freunden gründet, und lassen ihn sich von vergleichbaren Blättern abheben. Das Auftauchen der von Schumann ins Leben gerufenen Davidsbndlergestalten, deren wichtigste – Florestan,

Eusebius und z. T. auch Meister Raro – Spiegelungen von Facetten der eigenen Persönlichkeit sind, gibt dem Journal einen unnachahmlichen Reiz. Ein weiterer Charakterzug ist der stete Einsatz für das Neue und Zukunftsträchtige bei gleichzeitiger „treuer Verehrung für das Überkommene“ in der Musik. Auf lange Sicht wird die Zeitschrift Schumann dennoch lästig, hindert sie ihn doch am Komponieren, der eigentlich „produktiven Tätigkeit“.

Clara! Loslösung und Bindung

Die folgenden Jahre bis zur Heirat mit Clara Wieck 1840 sind wohl die bewegtesten und wichtigsten in Schumanns menschlicher und künstlerischer Entwicklung. Er setzt die Reihe der Klavierwerke fort mit den drei Sonaten, den Symphonischen Etüden, Kreisleriana und Novelletten. Die Freundschaft und Liebe zu der jungen, begabten Künstlerin Clara wird zunehmenden Belastungen ausgesetzt durch den Widerstand ihres Vaters. Wieck unterbindet zeitweise jeden Umgang der Liebenden und versteht es, Zweifel zu säen. In desperater Stimmung schreibt Schumann, sich (wie häufig in seinem Leben) durch Arbeit befreiend, die leidenschaftlich-aufbegehrende C-Dur-Fantasie. Im Sommer 1837 erneuert Clara das Versprechen, seine Frau zu werden, und die nun folgenden heftigen Kämpfe mit Wieck werden von beiden mutig bestanden. Schumann will sich sogar ganz vom bisherigen Wirkungskreis lösen: Für ein halbes Jahr geht er nach Wien, um die Zeitschrift dorthin zu verpflanzen, woran ihn jedoch die österreichische Zensurbehörde hindert.



Robert Schumann, Wien 1839
Lithographie von Joseph Kriehuber

Dieser ins Stammbuch schreibt er dann den „Faschingsschwank aus Wien“ mit einer Reminiszenz der (in der k. und k. Monarchie verbotenen) Marseillaise im Walzertakt. 1839/40 kommt es zum Prozess mit Wieck, in dem Schumann und Clara die gerichtliche Erlaubnis zur Eheschließung erzwingen. Im Februar 1840 verleiht die Jenaer Universität Schumann mit einem ehrenden Diplom den philosophischen Dokortitel. Am Tag vor Claras 21. Geburtstag heiraten sie und Schumann in der Dorfkirche zu Schönefeld bei Leipzig.

Vom Lied zum Oratorium

Noch vor dem günstigen Prozessausgang fühlt Schumann neue Schaffensimpulse. 1840 wird sein „Liederjahr“, in

dem er neben den großen Zyklen und Liederkreisen (nach Heine, Eichendorff, Rückert, Kerner, Chamisso u. a.) die Mehrzahl seiner Sologesänge überhaupt komponiert. In den Jahren 1841/42 eignet er sich mit geradezu planvoller Bewusstheit die Genres der Orchester- und Kammermusik (nach vorangegangenen gründlichen Studien der Klassiker) an, schreibt zwei Sinfonien, eine Fantasie für Klavier und Orchester (später zu dem berühmten a-Moll-Klavierkonzert ausgeweitet), drei Streichquartette, ein Klavierquintett (es zählt zu seinen glänzendsten und erfolgreichsten Werken) und ein Quartett für Klavier und Streicher. Was er mit der intimeren Klavier- und Liedkunst nicht erreicht hat, wird mit den „großen Formen“ eher möglich: der Zugang zum breiten Publikum. In der Tat wird die am 31. März 1841 im Leipziger Gewandhaus unter Mendelssohns Leitung uraufgeführte „Frühlingssinfonie“ eine der meistgespielten Kompositionen Schumanns. Ein gleiches gilt von dem 1843 vollendeten Oratorium („... nicht für den Beetsaal, sondern für heitere Menschen“ geschrieben) „Das Paradies und die Peri“ nach einer orientalisierenden Dichtung des Iren Thomas Moore. Das Echo dieses schönen, heute zu wenig bekannten Werkes trug sogar zur Versöhnung zwischen Schumann und Friedrich Wieck bei.

Zwischen Erfolg und Fiasko

In dieser Phase glücklicher Produktivität müssen Schumann die immer dringender werdenden Vorstellungen seiner Frau, man möge auf gemeinsame Konzertreisen gehen, empfindlich irritieren. War nicht bereits 1842 eine Dänemark-



Robert und Clara Schumann 1847
Lithograph J. Hofelich

Reise höchst unglücklich abgelaufen, die Schumann nur bis Hamburg mitmachte, worauf sich die getrennten Ehegatten in Leipzig und Kopenhagen sehnsüchtigen Selbstvorwürfen hingaben? Die nun angetretene große Russland-Reise von 1844 bringt, obwohl im ganzen ein beträchtlicher künstlerischer und materieller Gewinn, Schumann auch Demütigungen und eine Schwächung seiner Gesundheit ein. Die Diskrepanz zwischen dem Komponisten und der durch Hausfrauen- und fast jährlich erneuerte Mutterpflichten behinderten Interpretin, eine latente Spannungsquelle in der sonst so glücklichen Schumannschen Ehe, versucht Clara zu beseitigen und zugleich ihre eigene Tätigkeit zu legitimieren: Sie ermutigt Schumann, selbst mehr öffentlich – als Dirigent seiner Werke – in Erscheinung zu treten. Er tut

es mit wechselndem Erfolg – einmal, so 1847 in Wien (die Reise bedeutet auch für Clara ein Fiasko), kühl bis ablehnend aufgenommen, dann wieder, wie im gleichen Jahr in der Vaterstadt Zwickau anlässlich eines Musikfestes ihm zu Ehren, hoch gefeiert.

Dresden

Nach der Russland-Reise und einer interimistischen Tätigkeit Schumanns als Lehrer am neugegründeten Leipziger Konservatorium verlegte die kleine Familie (zwei Töchter waren in Leipzig geboren worden, ihnen folgten zwei weitere und vier Söhne!) ihren Wohnsitz Ende 1844 in die sächsische Residenz Dresden. Obwohl die Musikstadt Leipzig Schumanns Werken mehr und mehr Verständnis entgegenbrachte, war sie ihm nach Mendelssohns Weggang verleidet. Der Zeitschrift hatte er sich bereits entledigt; sie ging an den Musikästhetiker Franz Brendel über und öffnete sich bald der „neudeutschen“ Richtung. Mit dem Ortswechsel befolgte Schumann auch eine Empfehlung seiner Ärzte und erhoffte sich nervliche Kräftigung. Über die sechs Jahre des Dresdner Aufenthalts ist Widersprüchliches gesagt worden. Gewiss sehnten sich Robert und Clara Schumann manchmal nach Leipzig zurück, und Clara spielte dort öfters im Gewandhaus, während das „offizielle“ musikalische Dresden – die Königliche Kapelle, das Hoftheater – von beiden wenig Notiz nahm. Doch gab es andererseits reiche Möglichkeiten privater Initiative, wie die durch Ferdinand Hiller ins Leben gerufenen Abonnementskonzerte auf der Brühlschen Terrasse und die von Clara Schumann und dem Kon-

zertmeister Franz Schubert regelmäßig veranstalteten Kammermusik-Soireen, in denen viele Schumannsche Werke aufgeführt wurden. Nur kurzzeitig stand Schumann dem Männergesangsverein „Dresdner Liedertafel“ vor, desto intensiver widmete er sich aber dem Anfang 1848 selbstgegründeten „Verein für Chorgesang“, dessen öffentliche oder halböffentliche Darbietungen zur Bereicherung des Dresdner Musiklebens beitrugen und den Komponisten selbst zu neuem Schaffen anregten. Trotz schwankender Gesundheit, der er durch Kuraufenthalte und Erholungsreisen nur mangelhaft aufhelfen konnte, wurde Schumann nicht müde im Produzieren – vielmehr zeitigten gerade die Dresdner Jahre eine staunenswerte Fülle und Vielfalt von Werken, die sich, wenn nicht in der genialen Ursprünglichkeit, so doch in der intensiven, tiefsinnigen Ausarbeitung als ebenso bedeutend wie die früher geschaffenen darstellen. Hierzu gehören das in Dresden vollendete und 1845 uraufgeführte Klavierkonzert, die große C-Dur-Sinfonie von 1845/46, die Klaviertrios von 1847 und weitere Kammermusikwerke, die Trias dramatischer Stoffe – teilweise simultan geschaffen und in latentem Zusammenhang mit Schumanns Lebensproblematik stehend – der Bühnenmusik zu Byrons „Manfred“, der ein volles Schaffensjahrzehnt umspannenden „Szenen aus Goethes ‚Faust‘“, der nach Vorlagen von Tieck und Hebbel gestalteten einzigen Oper „Genoveva“. Letztere stellt Schumanns wohl ehrgeizigstes kompositorisches Vorhaben dar, erzielt aber bei der Leipziger Uraufführung von 1850 nur einen Achtungserfolg. Mehr Glück hat der Komponist mit so

liebenswertig-„kleinformatigen“ Werken wie dem Klavier- und Liederalbum für die Jugend, während seine anspruchsvollen Goethe-Vertonungen (Lieder und Requiem für Mignon aus „Wilhelm Meister“) wiederum unbemerkt bleiben – allerdings erklingt die Schlusszene aus Goethes „Faust II“ zu den Säkularfeiern des Dichters 1849 in Dresden, Leipzig und Weimar (unter Franz Liszt). Zum Dresdner Freundes- und Bekanntenkreis Schumanns gehört neben bildenden Künstlern wie Eduard Bendemann, Julius Hübner und Ernst Rietschel, Literaten wie Robert Reinick, Berthold Auerbach und Karl Gutzkow sowie den Musikern Reissiger und Hiller auch Richard Wagner, mit dem Schumann sowohl künstlerischen als auch politischen Meinungsaustausch pflegt. Denn der Komponist steht den bürgerlich-liberalen Bestrebungen der Zeit aufgeschlossen gegenüber, verhehlt nicht seine Sympathien für den „Völkerfrühling“ von 1848, seine Enttäuschung über das Fehlschlagen eines demokratischen Umbruchs in Deutschland, mag er auch selbst ein Revolutionär mehr auf dem angestammten Felde der Kunst sein.

Düsseldorf

Wenn Schumann im Herbst 1850 Dresden und seine sächsische Heimat für immer verlässt, so ist das weniger auf allgemeinen Überdruß an den dort herrschenden Verhältnissen zurückzuführen, als auf den Wunsch, sich einen festen öffentlichen Wirkungskreis und gesicherte Einnahmen zu verschaffen. Beides findet er in Düsseldorf, wo er in der Nachfolge von Mendelssohn, Julius Rietz und Ferdinand Hiller Städtischer



Robert und Clara Schumann - Daguerreotypie 1850

Musikdirektor wird. Den Anforderungen dieses Amtes, das die Leitung eines großen Chorvereins und eines Orchesters sowie die Durchführung von zehn Konzerten und mehreren Kirchenmusiken pro Saison einschließt, ist Schumann von Anfang an so wenig gewachsen, dass ihm schon nach halbjährigem Aufenthalt „Bedenken wegen längeren Bleibens in Düsseldorf“ kommen. Dabei ist die künstlerische und menschliche Atmosphäre dort recht günstig, das bürgerliche Musikleben hat schöne Traditionen wie die Niederrheinischen Musikfeste ausgeprägt, das Komitee des Düsseldorfer Musikvereins ist – mit wenigen Ausnahmen – Schumann wohlgesonnen und sich, ebenso wie das Konzertpublikum, der Ehre, ein so berühmtes Künstlerpaar „sein eigen“ zu nennen, durchaus bewusst. Die sich häufenden, jedoch vom

Konzertkomitee meist mit großer Noblesse zugunsten Schumanns gelösten Konflikte rühren hauptsächlich von einem Defizit an kommunikativen Fähigkeiten und dirigentischer Energie her, das der Komponist entweder nicht selbst bemerkt oder – durch Clara verhängnisvoll bestärkt – sich nicht einzugestehen wagt. Die tiefere Ursache liegt in dem sich immer mehr ankündigenden Nervenleiden, dessen Auswirkungen sich von Abspannung zu tiefer Depression steigern und Schumann im Frühjahr 1854 zu seinem Selbstmordversuch treiben.

Schaffen in Vielfalt

Unabhängig von Schumanns Scheitern im praktischen Musikleben, das in der Aufgabe seiner Dirigententätigkeit im Oktober 1853 gipfelt (formell bleibt er bis Ende 1854 im Amt und wird auch dementsprechend honoriert), sind seine Absichten und Ziele als Musikorganisator hoch einzuschätzen, was insbesondere die Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens, aber auch die Propagierung vernachlässigter Großwerke der Vergangenheit anlangt. So führt Schumann beide Bachsche Passionen, mehrere Händel-Oratorien sowie Kirchenmusiken von Beethoven, Cherubini und Haydn auf. Dem Kontakt mit den Jüngeren, Komponisten wie Interpreten, ist er stets zugewandt, so dass er dem Freundeskreis mit Albert Dietrich, Joseph Joachim und Johannes Brahms mit spürbarer Freude präsidiert, erblickt er doch hier die Fortsetzung eigener Bestrebungen. Seine letzte schriftstellerische Arbeit, die Würdigung Brahms' in dem Aufsatz „Neue Bahnen“ ist mit ihren hochge-

stimmten Schlussworten so etwas wie Schumanns Vermächtnis: „Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.“

Solchen hohen Zielen weiß sich die kompositorische Arbeit Schumanns gerade auch in der Düsseldorfer Zeit mit ihren gravierenden persönlichen Problemen und – nicht zu vergessen – der allgemeinen gesellschaftlichen Stagnation nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 mehr denn je verpflichtet, und es gelingt ihm ein erstaunlicher Schaffensaufschwung, beginnend bereits in der allerersten Zeit seines dortigen Aufenthalts mit dem Violoncellokonzert und der (der Entstehung nach letzten) Es-Dur-Sinfonie, der „Rheinischen“, deren kühne Architektur vom symbolbefrachteten Eindruck des Kölner Doms inspiriert ist. Der Öffentlichkeitscharakter, den bereits dieses großartige Orchesterwerk atmet, setzt sich fort in einer Reihe von Balladenkompositionen für Soli, Chor und Orchester nach Dichtungen von Uhland und Geibel, aber auch in Konzertouvertüren nach Schillers „Braut von Messina“, Goethes „Hermann und Dorothea“ und Shakespeares „Julius Cäsar“. Auch schreibt Schumann in Düsseldorf neben hochwertiger Kammermusik weitere konzertante Werke für Klavier und Violine, von denen das zuletzt entstandene Violinkonzert d-Moll allerdings exemplarisch das Schicksal vieler dieser späten Werke Schumanns verkörpert: Es wird von Clara Schumann aus ängstlicher Sorge, dass man ihm Spuren der schweren Erkrankung seines Schöpfers anmerken könne, ganz von

einer Veröffentlichung ausgeschlossen (Publikation und Uraufführung erfolgen erst 1937!). Manch andere Komposition der Düsseldorfer Zeit verfällt nach Schumanns Tod der Missachtung und Fehldeutung, denen die musikwissenschaftliche Forschung und musikalische Interpretationspraxis erst in jüngster Zeit zunehmend entgegentreten.

Früher weitgehend unbekannte Kompositionen der Schumannschen Spätzeit sind heute durch Aufführungen und Klängaufnahmen wieder präsent geworden und finden ihr Publikum. So wird es möglich, beispielsweise die subtile Poesie des Märchen-Oratoriums „Der Rose Pilgerfahrt“ zu würdigen oder den gefassten Ernst der kirchenmusikalischen Schöpfungen von 1851, der Messe und des Requiems. So kann man Unterschiede wie Gemeinsamkeiten der drei großen Violinsonaten (deren dritte, Schumanns letztes Kammermusikwerk, sogar erst ein Jahrhundert nach seinem Tode im Druck erschien) besser verstehen. So lässt sich die ergreifende Schlichtheit der Kulmann- und Maria-Stuart-Gesänge in Beziehung setzen zu Schumanns „aufwendigeren“ früheren Liedkompositionen, wird die unglaubliche poetische Verdichtung des Klavierwerks „Gesänge der Frühe“ als eine kühne, zukunftsweisende Vision deutlich, und vor allem: Erst aus der umfassenden Kenntnis von Schumanns Spätwerk wird deutlich, dass sich hier weder ein Abstieg noch ein absolutes Ende abzeichnen, sondern dass Schumanns Weg – im Sinne der Betitelung des Brahms-Aufsatzes „Neue Bahnen“ – weitergeführt hätte, wäre er nicht durch ein tragisches persönliches Schicksal abrupt beendet worden.

Endenich - aber nicht das Ende!

In den Jahren 1852/53 stellt Schumann eine Sammlung seiner früheren musikalischen Aufsätze und eine Anthologie literarischer Zeugnisse über Musik („Dichtergarten für Musik“, veröffentlicht 2007 durch Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch¹) zusammen. Ende 1853 unternimmt er zusammen mit Clara eine Konzertreise nach Holland, die sich zu einem triumphalen Erfolg gestaltet. Anfang 1854 reisen beide zu einem Besuch bei Joseph Joachim nach Hannover. Mitte Februar 1854 verschlechtert sich Schumanns Gesundheitszustand, treten quälende Gehörshalluzinationen auf und versucht er durch einen Sprung in den Rhein am 27. Februar Selbstmord zu begehen. Am 4. März wird er in die Privatheilanstalt des Dr. Richarz nach Endenich bei Bonn gebracht, wo er nach qualvollen Leiden zweieinhalb Jahre später, am 29. Juli 1856, stirbt.

Die Zeit in Endenich lag bisher weitgehend im Dunkeln, sieht man von wenigen Äußerungen der Ärzte oder der zum Besuch zugelassenen Personen ab. Die Wiederauffindung der Krankenprotokolle (1994) und ihre Veröffentlichung (2006, durch Bernhard R. Appel) lässt die ganze Schwere des Krankheitsbildes, vermutlich einer progressiven Paralyse, deutlich werden, das dennoch mit „geistiger Umnachtung“ unzutreffend umschrieben wäre, treten doch bis in die letzten Lebensstage immer wieder Bewusstseinszustände auf, versucht der Kranke auch lange Zeit, mittels geistiger Beschäftigung wie Lektüre seiner Depression wie der Mo-

¹ Direktorin StadtMuseum Bonn, Mitherausgeberin des Kalenders zum Schumann-Jahr 2010



Ehrengrab von Robert und Clara Schumann
Alter Friedhof Bonn

notonie des äußeren Lebens entgegenzusteuern. Die weitgehend repressionsfreie Art der ärztlichen Behandlung schließt auch die Isolation des Kranken von den nächsten Angehörigen ein, so dass Clara Schumann ihren Mann erst in seinen letzten Lebenstagen wieder sieht.

Endet Schumanns persönliches Schicksal in tiefer Tragik, so wird seinem künstlerischen Schaffen immer mehr Interesse und Zuwendung zuteil, je tiefer es in seiner aktivierenden, lebenssteigernden Kraft erkannt wird. Die so kaum wieder erreichte Verbindung von Poesie und Intellekt, die seine Musik charakterisiert, spricht auch heute Interpreten wie Zuhörer unvermindert an, was anhand von Konzerten, Musikfesten und -wettbewerben nicht nur an Schumanns Lebens- und Wirkungsorten Zwickau, Leipzig, Dresden, Düsseldorf und Bonn, sondern in aller Welt deutlich wird.

Literatur

Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen herausgegeben von Clara Schumann, Leipzig 1885 u.ö.

Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, hg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 2. Aufl. 1904

Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert von Hermann Erler, 2 Bde., Berlin 1886

Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 2 Bde. (Reprint der Erstausgabe von 1854), Leipzig 1985, mit Nachwort von Gerd Nauhaus

Dasselbe, vervollständigt und hg. von Martin Kreisig, Leipzig 5. Aufl. 1914, 2 Bde.

Robert Schumann, Tagebücher (Krit. Gesamtausgabe, enthaltend die Tage- und Haushaltsbücher sowie Ehetagebücher), 3 Bde., hg. von Georg Eismann und Gerd Nauhaus, Leipzig 1971–1987, Neuauflage Basel/Frankfurt a. M. 1988

Clara und Robert Schumann, Briefwechsel, Bd. 1 bis 3, hg. von Eva Weissweiler, Basel/Frankfurt a. M. 1984, 1987 und 2001 (Bd. 4 in Vorbereitung)

Wilhelm Joseph von Wasielewski, Robert Schumann. Eine Biographie, Dresden 1858, 4. Auflage, hg. von Waldemar von Wasielewski, Leipzig 1906

Arnfried Edler, Robert Schumann. Sein Leben und seine Zeit, Laaber 3. Aufl. 2008

Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf d. Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Mainz etc. 1990 ff.

Helmut Loos (Hrsg.), Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke, 2 Bände, Laaber 2005

Bernhard R. Appel (Hrsg.), Robert Schumann in Edenich 1854-1856: Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte (= Schumann Forschungen Bd. 11), Mainz etc. 2006

Ulrich Tadday (Hrsg.), Schumann Handbuch, Stuttgart/Weimar und Kassel 2006

Ulrich Tadday (Hrsg.), Der späte Schumann, Musik-Konzepte Sonderband (XI/2006), München 2006

weiterführende Literatur s. S. 67

„Wie Schafe, wie Schafe führt er sie!“

*Erfahrungen von Chormitgliedern nach dem Händel-Projekt „Israel in Ägypten“
mit Prof. Frieder Bernius*

zusammengetragen von Udo Kasprovicz

Im Oktober 2009 war Frieder Bernius in Düsseldorf und erarbeitete mit dem Chor des Städt. Musikvereins Händels Oratorium „Israel in Ägypten“. Die Redaktion ging auf Teilnehmerinnen und Teilnehmer an diesem Projekt zu und bat nach den drei Konzerten um schriftliche Rückmeldungen zur Veröffentlichung in dieser Zeitschrift. Der Schreibimpuls war bewusst sehr offen gehalten und lautete wie folgt:

Die letzten Wochen vor dem Händelkonzert wurden von allen Beteiligten als sehr anstrengend empfunden, auch wenn wir dafür im Konzert mit großem Beifall belohnt worden sind.

Uns interessiert, welche Erfahrung Sie neben der zeitlichen und körperlichen Belastung aus dieser Phase mitgenommen haben.

Die letzte Woche vor einem Konzert läuft immer nach dem gleichen Muster ab, so dass man geradezu von einem Ritual sprechen kann: in der Klavierprobe am Montag lernt der Chor den Dirigenten kennen und präsentiert ihm stolz die Früchte wochenlangen Probens. Je nach dem wie intensiv sich der Dirigent mit der Chorleiterin abgestimmt hat, erfüllen sich seine Erwartungen. Viel Zeit, um Missverständnisse auszuräumen oder schwerwiegende Auffassungsunterschiede auszugleichen, bleibt nicht mehr. In den beiden Orchesterproben gehört uns der Chef nur halb. Und dann wird's ernst!



Prof. Bernius hingegen nahm sich fast 3 Wochen Zeit und arbeitete an 5 Tagen mit dem Chor allein und an weiteren 6 Tagen mit Chor und Orchester gemeinsam, insgesamt etwa 25 Stunden! Die penible Vorbereitung von Frau Rossetto und die frühzeitige Ankündigung seiner Absicht verraten den Perfektionisten, der nicht auf der Grundlage eines bequemen Kompromisses konzertiert, sondern hohe künstlerische Ansprüche stellt. Wie empfanden die Mitwirkenden des Musikvereins diese ungewohnte Konzertvorbereitung?

Die Redaktion wollte sich nicht auf Pausenkommentare verlassen, sondern hat Zettelchen verteilt, um Raum für Betrachtungen zwischen 50 und 200 Wörtern zu bieten.

Unsere Mitsängerinnen und -sänger reichten uns kleine musikpädagogische Essays zurück. Ihnen allen gemeinsam ist, dass sie die als kollektive Erfahrung unterstellte Anstrengung der Probenfülle von sich weisen oder wenigstens relativieren.

So schreibt Doris Stüttgen: *„Mit jedem Probenbeginn waren für mich ‚zeitliche und körperliche Belastungen‘ vergessen.“*

Renate Heinzig-Keith und Johannes Keith pflichten ihr bei: *„Nein, nicht alle haben die Vorbereitung und die Konzerte als anstrengend empfunden. Wir zumindest waren einfach in erhöhter Aufnahmebereitschaft.“* Allerdings gestehen die beiden zu, dass *„der zeitliche und physische Aufwand für die voll berufstätigen Sängerinnen und Sänger enorm (war) (...) Vermutlich mussten auch Angehörige besänftigt werden.“*

Die von beiden besonders gewürdigte engagierte Mitarbeit des Chores ist nach Jochen Schink auch ein Verdienst von Prof. Bernius: *„Angenehm überrascht war ich dann von seiner Geduld und seinen didaktischen Fähigkeiten.“*

Als ein „Mammutprogramm“ empfand das Konzert auch Ulrich Viehoff. *„(Es) war“ - so fährt er fort - „nur zu ertragen, weil wir sehr viel über Ausdruck und Textverständlichkeit gelernt haben...“*

Diesen Aspekt betont auch Angelika Liedhegener, wenn sie als Erfahrung aus den Berniusproben *„natürliche Umsetzung von Sprache im Singen, Betonungen und Artikulation“* aufzählt.

Genau davon waren Christof Wirtz, eine Altistin¹ und Georg Todt fasziniert: *„Er (Bernius) verstand es ausgezeichnet während der Chorproben auf die Intonation, also die Feinabstimmung von Tonhöhen, Lautstärke und Klangfarbe zu achten und dem Chor durch viele praktische Beispiele des Vorsingens das rhetorische Singen nahe zu bringen.“* (Wirtz)

„Seine bis ins kleinste gehende Einstudierung war überaus lehrreich in puncto Textvermittlung, Phrasierung, Vokalansatz und Ensemblesingen uvm.“

Eine gewinnbringende `kostenlose Gesangsschulung.` (Stimme aus dem Alt)

„Die Vermittlung von rhetorischem Singen, deutlichen Akzentuierungen, a cappella Einstudierungen und bildhaftem Singen gefiel mir sehr“ (Todt)

Mit „a cappella“ fällt ein Stichwort, zu dem Christof Wirtz weiter ausholt: *„Beachtenswert aber auch lehrreich und „neu“ empfand ich, dass fehlerhafte Teile nicht immer wieder mit Klavierbegleitung wiederholt, sondern die eigentliche Ursache des Mangels gesucht und dem Chor erklärt und nahe gebracht wurde. Für zukünftige Proben würde ich mir wünschen, dass der Chor des Öfteren a cappella singen würde und die einzelnen Stimmen noch viel mehr ein Gespür für den Klang zu- und untereinander entwickeln könnten.“*

Man läuft Gefahr, sich zu sehr an die Stütze des Instrumentes (Klavier) zu gewöhnen. Dass diese Methode auch bei einem Chor mit über 100 Sängern durchführbar ist, hat uns Herr Prof. Bernius bei den Proben bewiesen.“

Diese Methode, die sich nicht allein darin erschöpft, Herrn Kaufmann eine Pause zu gönnen, beobachtete Jochen Schink genau: *„Bernius´ Ansatz, nicht nur über betonte/unbetonte Silben zu gehen, sondern auch über die Vokalfärbung (hell – dunkel, offen – geschlossen), half dem Chor nicht nur bei der Ausdruckskraft, sondern auch bei der Intonation.“* Der Gewinn dieser Probenarbeit weist seiner Meinung nach weit über das aktuelle Konzert hinaus: *„Wenn man die hier gelernten Dinge dauerhaft umsetzt, hat man viel gelernt!“*

Ein Satz unserer ungenannten Altistin lässt uns aufhorchen: *„Der Erfolg der*

¹ Name der Red. bekannt

Aufführung ist nicht zuletzt der intensiven und unnachgiebigen Probenarbeit von Prof Bernius zu verdanken.“

Waren nicht der Chor und Frau Rossetto überzeugt, sich, von Kleinigkeiten abgesehen, aufführungsreif zu präsentieren?

Wenn die Chorleiterin und die Sänger und Sängerinnen nach monatelanger Probenarbeit hier irrten, stünde unser Selbstverständnis als semiprofessioneller Konzertchor auf dem Spiel.

Angelika Liedhegener legt den Finger in die Wunde: *„In 40jähriger Chorerfahrung erlebt man in gewisser Weise immer wieder, dass letztlich offenbar die Abstimmung zwischen Chorleitung und ltd. Dirigenten nicht eins zu eins transportiert werden kann. Dieses Erlebnis ist mehr oder weniger schmerzlich und dabei neben den Akteuren auch abhängig vom Schwierigkeitsgrad des Werkes bzw. seiner Interpretation.“*

Axel Gülich äußert sich zu dieser Erfahrung frei von jeder Resignation: *„Nur hätte ich mir gewünscht, dass alle die Feinheiten, die uns vom Dirigenten „eingeschliffen“ wurden, bereits vorher mit unserer Chorleiterin abgesprochen worden wären. Dann hätte es nicht zu dem Aufwand an Proben (...) kommen müssen (...). Dass wir „geschliffen“ wurden, hat dem Konzert und unserer Leistung gut getan. Mehr Konzentration bei der Probe in den einzelnen Stimm-lagen, das vom Dirigenten Vorgegebene umzusetzen, hätte sicherlich zu weniger Anspannung geführt.“*

Eine andere Antwort auf die Frage, ob wir denn nicht ausreichend vorbereitet gewesen sind, geben Renate Heinz-Keith und Johannes Keith. Ihrer Meinung nach lag es am Naturell des

Dirigenten: *„(E)s (war) sicherlich gut, dass der Konzertermin feststand, sonst würden wir wahrscheinlich noch heute proben. Das ist das Los der Perfektionisten. Im Übrigen verfährt er vermutlich nach dem Motto 150% fordern, um 80% zu bekommen.“*

Allen Stellungnahmen ist die große Freude über den Erfolg des Konzertes zu entnehmen, wenngleich die Erfahrungen mit Bernius als Dirigent uns vor der Aufführung etwas verzagen ließen. Angelika Liedhegener vermerkt lakonisch: *„Selbständigkeit wurde gestärkt durch mangelnde Einsätze des Dirigenten bzw. ungenaue Schlagführung.“* Ulrich Viehoff bekennt: *„Ich war über meine eigene Leistung sehr erstaunt, so dass ich mehr Vertrauen in meine Mitarbeit gefunden habe.“*

Bei allen Unterschieden in der Wahrnehmung von Einzelheiten waren sich alle Beteiligten einig, dass die Konzerte für den Chor ein großer Erfolg gewesen sind. Einige Male klingt verhalten an, was Doris Stüttgen in die Worte fasst: *„Schade, dass wir nicht erfahren haben, mit welchem „Gefühl“ Herr Bernius zurück nach Stuttgart gefahren ist.“*

Überlassen wir den Keiths und Axel Gülich das letzte Wort, dem zumindest die Redaktion nichts hinzuzufügen hat:

„Nach dem Konzert ist vor dem Konzert. Das Tolle ist diese ständige Neuausrichtung. Die Erfahrung aus dieser Zeit ist eigentlich keine neue: Aus Liebe zur Musik und um ein gutes Konzerterlebnis zu erreichen, auf das man stolz sein kann, sind wir alle bereit zu Einschränkungen und Belastungen.“

Und:

„Für all das sind wir da und haben uns dazu verpflichtet.“

G. F. Händels „Israel in Ägypten“

Eine abschließende Nachlese zu den Aufführungen des Oratoriums
am 30.10., 1. und 2.11 2009 in der Tonhalle Düsseldorf

von Erich Gelf

Die Themen dieser Nachlese:

1. In unserer Sonderausgabe zum Händeljahr (Nr. 2a/2009) haben wir uns bemüht, unseren Leserinnen und Lesern umfassende Informationen zu dem Oratorium „Israel in Ägypten“ von Georg Friedrich Händel und zu dessen Aufführung im 3. Abonnementskonzert der Düsseldorfer Symphoniker zu liefern. Diesem Anspruch wird aber das Gebotene nicht voll gerecht. Bei Redaktionsschluss unserer Zeitschrift Ende Juli 2009 war nicht vorherzusehen, dass in dem Konzert eine an Mendelssohns Düsseldorfer Aufführungsversion von 1833 orientierte Fassung rekonstruiert werden würde. Somit konnten wir auf die zur Aufführung gelangte Version in unserer Veröffentlichung nicht hinreichend vorbereiten. Die lük-

kenlose Information über die musikhistorischen Fakten, erfordert weitere Ausführungen zur Rezeption des Oratoriums „Israel in Ägypten“.

2. Chronistenpflicht ist es, von den letzten Vorbereitungen des Chores auf das Konzert und über die Aufführungen zu berichten.

Die hier gebotene Nachlese versucht beiden Intentionen gerecht zu werden.

Auch die direkt am Projekt Beteiligten dürften nach der Lektüre noch besser verstehen, warum bis zuletzt durch Striche, Textverbesserungen oder Rezitativeinschübe um die „richtige“ Fassung für ein besonderes Konzertereignis im „Händelsohn-Jahr 2009“ gerungen wurde.

1. **Weitere musikhistorische Fakten über die Entstehung und Rezeption der Händelschen Oratorien, unter besonderer Berücksichtigung von „Israel in Egypt“**

Annäherung an die Urfassung Georg Friedrich Händels

Die Festlegung auf eine bestimmte Fassung eines Werkes ist bei Händel oft unmöglich. Händel passte seine Kompositionen problemlos den wech-

selnden Aufführungsbedingungen an. Um die Erarbeitung einer gültigen Fassung ging es ihm dabei nicht.

Dies war im übrigen im 18. Jahrhundert eine häufig angewendete übliche Bearbeitungspraxis.¹ Standen die erforderlichen Instrumente oder Sängerrinnen und Sänger nicht zur Verfügung, reichten die Fähigkeiten der Instrumen-

¹ Zur Entstehung, Uraufführung u. a. siehe: Erich Gelf, „Händel – sohn“ – Ein Beitrag zum Händeljahr - Teil 2: Georg Friedrich Händel's „Israel in Egypt“ in „NeueChorszene“ Nr. 2a/09, Seiten 38 ff.

talisten oder Sänger einschließlich der Chormitglieder für die Schwierigkeiten der Komposition nicht aus oder aber waren plötzlich andere Instrumente oder bessere Instrumental- und Vokalmusiker verfügbar, konnte die Partitur insbesondere von dem Komponisten selbst geändert werden. Die musikalischen Kompositionen dieser Zeit sind keine autonomen Kunstwerke im späteren klassischen Sinne, die sich durch Unvergleichlichkeit und Originalität auszeichnen.² Das erklärt im übrigen auch die unangefochtene Praxis, in neue Kompositionen Teile älterer Werke aus der eigenen Feder oder von anderen Komponisten einzuarbeiten.

Die ersten Aufführungen seines Oratoriums „Israel in Egypt“ hatte Händel für den 4., 11. und 17. April 1739 und den 1. April 1740 vorgesehen. Vermutlich, weil die Uraufführung am 4. April nicht den erwünschten Erfolg beim breiten Publikum hatte, veränderte Händel sein Werk schon für die beiden folgenden Aufführungen. Er kürzte oder strich Chöre und fügte für eine mitwirkende berühmte Sopranistin vier Arien ein. Die Aufführung am 1. April 1740 ist wahrscheinlich wieder in der Uraufführungsversion musiziert worden. Danach blieb das Werk erst einmal in der Schublade. Für Aufführungen in den Jahren 1756, 1757 und 1758 überarbeitete Händel sein Oratorium noch einmal. Er verwarf den ursprünglichen, nur aus Chornummern bestehenden alten ersten Teil und stellte einen neuen Teil I mit Sätzen aus drei anderen eigenen Werken zusammen. Darin hat der Chor nur noch eine der insgesamt zwölf

Nummern und begleitet die Solisten bei zwei weiteren Nummern. In den Teilen II und III kürzte oder strich er Chöre und fügte Arien aus seinen anderen Oratoren ein. Dieser Befund ist durch die musikwissenschaftliche Forschung gesichert.³

„Israel in Egypt“ wurde bald nach Händels Tod (1759) inhaltlich von seinem Schüler John Christoph Smith jun. (dem Sohn seines Sekretärs J. Ch. Smith sen.) weiter bearbeitet. Er gilt heute als der Urheber der Rezitativ-Einschübe im zweiten Teil.⁴

Bei Einspielungen auf Datenträgern wird fast ausschließlich auf die Erstfassung bei der Uraufführung am 4. April 1739 zurückgegriffen. In öffentlichen Konzerten werden allerdings sehr häufig nur die Teile II und III dargeboten. In unseren Tagen kann das als Tribut an die Hörgewohnheiten des Konzertpublikums gelten, dem man die 40 Minuten Chorgesang des ersten Teiles, dem ja noch eineinhalb Stunden Musik der Teile II und III folgen, nicht „zumuten“ möchte. Bis zur endgültigen musikwissenschaftlichen Klärung der Entstehungsgeschichte von „Israel in Egypt“ gegen Ende des 20. Jahrhunderts stand - wegen eines Irrtums bei den Druckausgaben seit dem späten 18. Jahrhundert - gedrucktes Aufführungsmaterial für Teil I gar nicht zur Verfügung.⁵

3 Annette Landgraf, Halle, Dezember 1999, Vorwort zum Klavierauszug „Israel in Egypt“ bei Bärenreiter

4 Thomas Synofzik, in: Nach dem „Originalmanuskript“? ... in Göttinger Händel-Beiträge XI, 2006, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Seite 56, dort auch Anm. 29 im Folgenden zitiert als: Synofzik

5 siehe auch: Erich Gelf, a.a.O. Seite 42 Sp.2 Abs.2

2 Hans Joachim Marx, Händels Oratorien, Oden und Serenaden, S.XXI ff., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1998

Die Druckausgaben von Händels „Israel in Egypt“

Händel ließ zur Uraufführung am 4. April 1739 nur für die neu komponierten Teile II und III aus seinen Kompositionsaufzeichnungen (Kompositionspartitur) von Kopisten eine Aufführungspartitur schreiben. Den ersten Teil dirigierte er wahrscheinlich aus der Partitur des Funeral Anthems.

Eine Besonderheit besteht zudem in der Mitwirkung von drei Posaunen bei diesem Oratorium. Händel verwendete diese Instrumente außer in „Israel in Egypt“ nur noch bei seinen Kompositionen „Saul“ und „Samson“, also zwischen 1739 und 1741. In diesem Zeitraum weilten vermutlich vorübergehend ausländische Posaunisten in London, während sonst diese Instrumente nicht zur Verfügung standen.^{6 7} Die drei Posaunenstimmen sind nicht in die Aufführungspartitur integriert, sondern befinden sich nur im Kompositionsexemplar als Anhang.⁸

So fanden sich nach seinem Tode in der gut zu lesenden Aufführungspartitur nur die Teile II und III. Die Posaunenstimmen blieben ebenfalls zunächst unentdeckt, offenbar weil niemand sich die Mühe machte, sich durch die Kompositionspartitur in der Handschrift Händels zu quälen. Seit

1765 wurde das Oratorium darum fast nur noch in einer zweiteiligen Fassung gegeben.⁹ Der Erstdruck bei W. Randall, London 1771, enthielt nur diese beiden Teile und auch keine Posaunenstimmen. Auch in der später viel verwendeten, in London bei Samuel Arnold 1791 gedruckten Partitur fehlten der erste Teil und zum Erstaunen auch die Posaunen, während sie sich sonst an das „Händelsche Partiturautograph“ (Kompositionspartitur) der Uraufführung hielt.¹⁰ Spätere Druckausgaben - z.B. Simrock, Bonn 1826/ Haslinger, Wien nach 1830/ Novello, London 1842/ Schlesinger, Berlin 1861- übernahmen diese Irrtümer; ebenso die von Felix Mendelssohn Bartholdy 1845 für die Londoner Händelgesellschaft besorgte Ausgabe des Werkes. Selbst in der alten Leipziger Händel-Gesamtausgabe von Friedrich Chrysander von 1863 besteht Israel in Ägypten nur aus zwei Teilen. Auf die dreiteilige Urfassung wird zwar im Vorwort verwiesen, der originale erste Teil wurde aber nicht veröffentlicht.¹¹ Damit war eine Aufführungsversion festgeschrieben, die Händel so weder vorgesehen noch je aufgeführt hatte. Die Posaunenstimmen werden von Chrysander allerdings 1863 erstmals gedruckt, worauf er im Vorwort besonders hinweist.¹²

6 Mitgeteilt von Till Reinighaus - ohne Quellenangabe - im Booklet zu den beiden CDs mit G. F. Händel, Israel in Egypt, unter Leitung von Holger Speck, Aufnahme 2008, Carus-Verlag 83.423

7 Auch bei Hans Joachim Marx, a.a.O., S.XXXI, Fußn. 61

8 G. F. Händel's Werke, Lieferung XVI, Israel in Ägypten. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1863: Vorwort von Friedrich Chrysander, Absatz 3

9 Hans Joachim Marx, Händels Oratorien, Oden und Serenaden, 1998, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Seite 105, Absatz 3

10 Synofzik, a. a. O., Seite 251

11 G. F. Händel's Werke, Lieferung XVI, Israel in Ägypten. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1863: Vorwort von Friedrich Chrysander, Absatz 1

12 wie Fußnote 6

Die Aufführungsversionen von Händels „Israel in Egypt“ im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert

In England

Schon zu Lebzeiten Händels wurde seine Musik in England in einer großen Zahl von Konzerten ohne seine eigene Beteiligung aufgeführt. Das war ein Ergebnis seiner großen Berühmtheit insbesondere in London. Mit den Werken anderer zeitgenössischer Komponisten war das durchaus nicht üblich. Die Werke der meist in einer festen Stelle angestellten Zeitgenossen waren für die Bedürfnisse der Stelle (z.B. Kantor, Hofkapellmeister) vorgesehen. Woanders erklangen sie nicht. Und wenn ein Nachfolger kam, schrieb dieser seine eigene Musik.

Der freie Konzertunternehmer Händel verdiente dank königlichen Privilegs an der Verbreitung seines Aufführungsmaterials war eine der Voraussetzungen für die ununterbrochene Fortsetzung von Händel-Aufführungen nach dem Tode des Komponisten.

Nach der 1784 ein Jahr zu früh angesetzten Feier zum 100. Geburtstag Händels¹³ wurden große Händelfeste in England und besonders in London Tradition.

Die Händel-Forschung hat herausgearbeitet, dass die biblischen Texte der

Händel-Oratorien vor dem Hintergrund zeitpolitischer Ereignisse verstanden wurden. Schon bei den Erstaufführungen bestand eine innenpolitische Dimension, in der sich das Publikum mit dem bedrängten Volk Israel gleichsetzte und die meist alttestamentlichen Texte auf sich bezog. Im Viktorianischen Zeitalter steigerte sich die Nationalisierung der Händelschen Musik durch die Nachwirkungen des Puritanismus in evangelikalen Strömungen noch. Händels Oratorien galten als erhabener Ausdruck einer führenden Nation, deren Wohlstand sich aus der (calvinistischen) Vorstellung ergab, in einem besonderen Bündnis mit Gott zu stehen und das „neu erwählte Volk Israel“ zu sein.¹⁴ Mit dem „Messiah“ und „Israel in Egypt“, die Beginn und Abschluss jeden Händelfestes waren, feierte man Händel und sich selbst. In immer größeren Sälen stieg auch die Zahl der Mitwirkenden.

Der zahlenmäßige Höhepunkt dieser kulturellen Überheblichkeit war die musikalische Machtdemonstration des Händelfestes 1883, bei dem sich 500 Orchestermitglieder, 4000 Chorsänger und 87769 Briten im Crystal Palace zu London versammelten¹⁵. Solche monumentalen Händelfeste wurden in England - allerdings mit unterschiedlich großer Beteiligung - alle drei Jahre bis 1926 gefeiert. Es versteht sich von selbst, dass bei solchen Gelegenheiten die ursprüngliche Instrumentation Händels nicht nur

13 Man hatte sich um ein Jahr vertan, weil im Geburtsjahr Händels in England noch der Julianische Kalender galt, nach dem das Jahr erst am 25. März begann. Nach dieser Rechnung war an Händels Geburtstag am 23.2. noch 1684. Nach dem Gregorianischen Kalender, der in Deutschland schon galt und der den Jahresbeginn auf den 1. Januar festlegt, war an Händels Geburtstag schon 1685. Quelle: wikipedia.org

14 Heinz Schilling, Nationale Identität und Konfession in der europäischen Neuzeit, in: Nationale und kulturelle Identität, Studien zu Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit, hrsg. von Bernhard Giesen, Frankfurt/M. 1991, S. 231 ff.

15 Christian Hogwood, Georg Friedrich Händel, Stuttgart-Weimar 1992 S. 329

vergrößert, sondern durch die Hinzunahme von Instrumenten, die Händel noch gar nicht kannte, erweitert wurde.

In Deutschland

In Deutschland vollzog sich die Händelrezeption nicht unter nationalen, sondern unter ästhetischen Vorzeichen. Schon aus geographischen Gründen nimmt sie in Norddeutschland ihren Ausgang. Als erste Aufführung eines Händel-Oratoriums in Deutschland wird in Berlin 1766 das „Alexanderfest“ auch aus Interesse an englischer Ästhetik und Literatur dargeboten. Weitere Aufführungen des „Alexanderfestes“, des „Judas Makkabäus“ und des „Messias“ finden in den Jahren bis 1778 in dem sog. Händel-Dreieck Berlin-Braunschweig-Hamburg statt.

Dann wird durch Baron Gottfried van Swieten, der in vielen kulturpolitischen Ämtern in Wien in der Art eines Kultusministers tätig war, dort und über Wien hinaus die Händel-Rezeption in Deutschland beeinflusst und beschleunigt fortgesetzt. Baron van Swieten, der als österreichischer Gesandter in Berlin von 1770-1777 die Oratorien Händels kennen lernte, beauftragte W. A. Mozart in den Jahren 1788 und 1789 Oratorien Händels in seinen Oratorienserien für geladene adlige Gäste aufzuführen. Mozart - ein begeisterter Händel-Anhänger - sah seine Aufgabe nicht in der Wiederherstellung der originalen Aufführungspraxis, sondern in einer weitgehenden Anpassung der „alten Werke“ an den eigenen Zeitgeschmack. Mozart bearbeitete „Acis und Galathea“, „Messias“, „Alexanderfest“ und „Ode auf den St. Cäcilientag“, indem er die Werke mit seinem kompositorischen Instrumentarium

„neu einkleidet“. Mozart stellt sich damit als Mittler hinter Händel, wissend, dass Händels Instrumentierung zwei Generationen später den Menschen dieser Zeit „zu karg, zu asketisch, ja zu langweilig erschienen wäre“.¹⁶

Nach dem Tode Mozarts (1791) setzt Ignaz von Mosel in Wien die Reihe der Bearbeitungen von Händel Oratorien bis in die 1830er-Jahre fort; darunter auch „Israel in Ägypten“, (das allerdings erst später 1836 aufgeführt wurde). Von Mosel folgt dabei der Arbeitsweise Mozarts und überträgt Händels Instrumentierung auf das klassische Orchester mit durchgängigen Klarinetten, Hörnern, Posauern, unter Verzicht auf das Cembalo. Er „verbessert“ die Libretti durch Streichungen, Kürzungen und Hinzunahme von Nummern aus anderen Oratorien, um die Werke „publikumswirksamer“ werden zu lassen.¹⁷ Ähnlich verfahren andere Zeitgenossen, u. a. C. Ph. E. Bach in Hamburg, der Thomaskantor J. A. Hiller in Berlin, Leipzig und Breslau sowie Ernst Wilhelm Wolt in Weimar.

Felix Mendelssohn Bartholdy - ein Pionier der Händelrenaissance?

Neue Veröffentlichung zu Mendelssohns Auseinandersetzung mit „Israel in Ägypten“

Nach Redaktionsschluss unserer Sonderausgabe Nr. 2a/2009 (Ende Juli 2009) ist eine weitere

¹⁶ Helmut Rilling, Interview mit *Der Musikverein* Monatszeitung, Dezember 2002, www.musikverein.at

¹⁷ Christine Blanken, Franz Schuberts „Lazarus“ und die Wiener Oratorien zu Beginn des 19. Jahrhunderts, Steiner Verlag, Stuttgart 2002, Abschnitt D - Händel-„Renaissance“ 3. Mosels Händel-Bearbeitungen, Seite 56

wichtige Veröffentlichung über die Mendelssohn'schen Aufführungen von Händels „Israel in Ägypten“ ab 1833 in Düsseldorf, Leipzig und Berlin erschienen. Ab September 2009 war auf dem allgemeinen Markt eine beim Label cpo erschienene und vom WDR produzierte Aufnahme „Georg Friedrich Händel, Israel in Ägypten, Version 1833 by Felix Mendelssohn Bartholdy“ auf zwei CDs erhältlich.¹⁸ Hierbei handelt sich um eine Live-Aufnahme vom 26. September 2001 bei den Festlichen Tagen Alter Musik in Knechtsteden. Ausführende sind, neben den sechs Solistinnen und Solisten, die *Rheinische Kantorei* und *Das Kleine Konzert* unter der Leitung von Hermann Max. Der Kassette ist ein Begleitheft mit einem kenntnisreichen Text beigefügt, der durch Hinzunahme bisher nicht ausgewerteter Quellen insbesondere aus den Beständen Düsseldorf Archive eine neue Beurteilung von Mendelssohns Auseinandersetzungen mit dem Oratorium „Israel in Ägypten“ erforderlich macht. Der Autor des Begleitheftes, Dr. Thomas Synofzik, Zwickau, hatte die Rekonstruktion der „Düsseldorfer Fassung 1833“ von Israel in Ägypten durch Hermann Max in dessen Auftrag und im Auftrag des Fördervereins des Festivals durch Forschungen wissenschaftlich begleitet.

Seine Erkenntnisse sind in die Gestaltung der Aufführungsversion in Knechtsteden eingeflossen. Wissenschaftlich ausgearbeitet wurden sie in seinem Aufsatz ‚Nach dem „Originalmanuscript“? Felix Mendelssohns Düsseldorf Aufführungen von Händels *Israel in Egypt*‘.¹⁹

Im Folgenden veröffentlichen wir die neuen Erkenntnisse über Mendelssohns Arbeit an Israel in Ägypten unseres Wis-

sens erstmals in einer periodischen Zeitschrift.

Wer gab 1833 den Ausschlag zur Aufführung von Israel in Ägypten in Düsseldorf?

Anfang Dezember 1831 kam Felix Mendelssohn Bartholdy im Verlaufe seiner Bildungsreisen von 1829 bis 1832 nach Düsseldorf. Hier verhandelte er mit dem Dramatiker und Operndirektor Karl Immermann über ein Opernlibretto nach Shakespeares „Sturm“. Danach erlebte der junge Komponist in Paris und vor allem in London große Erfolge. In der Tradition, erfolgreiche Musiker auf dem inzwischen renommierten Niederrheinischen Musikfest vorzustellen, gab das Festkomitee am 7. März 1833 bekannt, die 15. Folge werde vom 26. bis 27. Mai 1833 unter der Leitung Mendelssohns in Düsseldorf stattfinden und nicht, wie im Vorjahr in Köln geplant, in Aachen. Auch gemäß der Tradition sollte am ersten Tage wie immer ein größeres Oratorium aufgeführt werden. Ganz eindeutig hatte das Festkomitee dafür Händels „Israel in Ägypten“ vorgesehen, da es diese Werkauswahl Mendelssohn schon in seinem ersten Brief mit dem Leitungsangebot vorgab.²⁰ An dieser Auswahl war Mendelssohn entgegen anderer Behauptungen also nicht beteiligt. Nach späteren Verhandlungen wurde allerdings auf Wunsch Mendelssohns statt der 4. Symphonie die 6. Symphonie von Beethoven

²⁰ Briefentwurf im Düsseldorf Stadtarchiv, XX 104, 1833, Brieftext auch bei M. Hill, Chronik des Städt. Musikvereins zu Düsseldorf, im Folgenden jeweils als *Chronik* zitiert www.musikverein-duesseldorf.de Link zu *Der Chor / Link zu Lebenslauf/Chronik / dort Suchmaschine*

18 cpo 777 222 – 2
19 Synofzik a.a.O

auf das Programm des zweiten Tages gesetzt. (Wegen des großen Erfolges von Israel in Ägypten wurde ein dritter Festtag angehängt, bei dem Teile des Oratoriums wiederholt und andere Solo-Arien dargeboten wurden.)

Welches Aufführungsmaterial wurde bei der Düsseldorfer Aufführung am 26. Mai 1833 benutzt?

Eine große Schwierigkeit für die Aufführungen von Händels Werken bestand zu jener Zeit darin, dass in Deutschland kein gedrucktes Aufführungsmaterial, ja nicht einmal eine gedruckte Partitur vorlag. Dieser Umstand herrschte auch bei dem Oratorium Israel in Ägypten. Das Festkomitee wusste, dass die Berliner Singakademie unter der Leitung von Mendelssohns Mentor Carl Friedrich Zelter am 8. Dezember 1831 Israel in Ägypten aufgeführt hatte. Darum bat es Mendelssohn, der Ehrenmitglied der Singakademie war, ebenfalls in demselben Brief, in dem es ihm die Leitung des Festivals antrug, um Vermittlung bei der Singakademie, für Düsseldorf die Partitur und die Orchesterstimmen leihweise zur Verfügung zu stellen. Mendelssohn nahm das Engagement an. Wegen des Aufführungsmaterials verhandelte er erfolgreich mit der Singakademie, erbat sich aber noch ein Schreiben des Komitees für die Vorsteherschaft mit der Angabe der Ausleihedauer.²¹

Das Komitee schrieb in seiner Einladung an die Nachbarstädte, dass das ausgewählte Oratorium bis jetzt

21 Briefftext in *Chronik / DerText* widerlegt die Auffassung von Synofzik, Mendelssohn habe die Verhandlungen dem Komitee überlassen: Synofzik, a.a.O. Seite 250

in Deutschland nur in Berlin aufgeführt worden sei. Auch dies ist ein Irrtum. Am 9. März 1833 unterrichtete der Bonner Musikwissenschaftsprofessor und Universitätsmusikdirektor Karl Breidenstein das Komitee, dass das Oratorium 1826 oder 1827 schon in Frankfurt am Main, vermutlich allerdings nur in Klavierbegleitung, von Mendelssohns anderem Mentor Johann Nepomuk Schelble „mit großem Beifall“ aufgeführt worden war.²² Breidenstein selbst hatte im Jahre 1826 Chorstimmen und Klavierauszug bei Simrock in Bonn veröffentlicht und Karl Friedrich Zelter gewidmet.²³ Auch die Textübersetzung stammte von Breidenstein. Mendelssohn kannte diesen Klavierauszug. Vergleiche aus den Programmheften ergaben, dass Mendelssohn für die Texte in allen seinen Aufführungen von Israel in Ägypten die Übersetzungen Karl Breidensteins von 1826 benutzte.²⁴

Zelter benutzte für seine Berliner Aufführung 1831 eine im Mozartschen Geiste ausgeführte Bearbeitung mit Arieneinschüben aus anderen Händelkompositionen von J.O.H. Schaum, einem Mitglied der Berliner Singakademie. Aus Zeitungsberichten über die Berliner Aufführung von 1831 geht hervor, dass Schaum bei der Instrumentierung näher am Händelschen Original blieb, als Ignaz von Mosel.²⁵ Ein Rezensent urteilt über die Textfassung, sie sei „treu und gewissenhaft, wenn auch nicht überall poetisch schön“.²⁶

22 Brief im Düsseldorf Stadtarchiv XX 103

23 K.Breidenstein Hrsg., G. F. Händel, Israel in Ägypten, N. Simrock, Bonn/Cöln 1826 - British Library Music Collections E.146.bb

24 Synofzik, a.a.O. Seite 250

25 Thomas Synofzik, Beiheft zur CD-Kassette cpo 777 222 - 2 im Folgenden zitiert als: *Beiheft*

26 Synofzik, a.a.O. Seite 250

Aus einem noch in anderer Beziehung denkwürdigen Brief Mendelssohns aus London an den Vorsitzenden des Festkomitees, Ferdinand von Worigen, vom 30. April 1833²⁷ geht unmissverständlich hervor, dass er mit der Partitur von Schaum gearbeitet hat. Das gesamte Aufführungsmaterial, das laut Bestandsverzeichnis der Berliner Singakademie aus der Partitur und 36 einzelnen Orchesterstimmen bestand²⁸, war nach Düsseldorf gesandt worden. Aus dem Vergleich der Kopiaturrechnungen zum Düsseldorfer Musikfest 1833²⁹ mit der im Programmheft überlieferten Orchesterbesetzung kann man schließen, dass die Berliner Orchesterstimmen vielleicht nicht in jedem Falle direkt verwendet wurden. Wegen der Kürze der Zeit konnte Mendelssohn selbst keine Orchesterstimmen für die Düsseldorfer Aufführungsversion mehr schreiben. So werden die Schaum'schen Stimmen als Vorlagen für die Kopisten gedient haben und Grundlage der Düsseldorfer Aufführung gewesen sein.

Das Düsseldorfer Festkomitee bemühte sich auch um den Besitz der einzigen gedruckten Partiturausgabe des Oratoriums, die bei Samuel Arnold in London im Jahre 1791 erschienen war. Es fand sie schließlich bei dem Hamburger Musikalienhändler Cranz, der am 16.3.1833 aus Hamburg schrieb, er habe durch Zufall eine solche Partitur aus einer Privatsammlung erstanden.³⁰ Als Mendelssohn vom 18. bis 20. April zu vorbereitenden Gesprächen in Düsseldorf war, dürfte ihm diese Partitur ausgehändigt worden sein.

27 Abdruck des Briefes in der *Chronik*

28 Synofzik a.a.O. Seite 255

29 Düsseldorfer Stadtarchiv XX 103

30 Brief von Cranz im Düsseldorfer Stadtarchiv XX 103

Eine solche Partitur mit handschriftlichen Eintragungen und handschriftlichen Einlagen befindet sich heute (mit anderen Teilen des Nachlasses Mendelssohns) in der Bodleian Library in Oxford. Sie trägt auf der Seite 1 den Vermerk Mendelssohns „bezeichnet zur Aufführung in der Pauliner Kirche zu Leipzig, 7. Nov. 1836“, einige Einlegeblätter waren aber eindeutig für die Aufführung von 1833 in Düsseldorf bestimmt. Es handelt sich dabei um zusätzliche Bläserbegleitstimmen, zusätzliche Rezitative und eine zusätzliche Arie.

Dies alles schließt die Annahme in einigen Veröffentlichungen der Sekundärliteratur, der Düsseldorfer Aufführung habe die Bearbeitung von Ignaz von Mosel zu Grund gelegen, definitiv aus.

Mendelssohns Bemühungen um eine Aufführung „nach dem Originalmanuskript“³¹

In der Sekundärliteratur und vor allem in den Chroniken zu verschiedenen Jubiläen des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, des Veranstalters der Düsseldorfer Musikfeste, wird mitgeteilt, Israel in Ägypten sei am 26. Mai 1833 „nach dem Originalmanuskript“ aufgeführt worden. Diese Behauptung hat folgende Geschichte:

Mendelssohn reiste nach seinen ersten Besprechungen mit dem Festkomitee in der Zeit vom 18. bis 20. April 1833 in Düsseldorf zu Konzertverpflichtungen nach London. In dem oben schon zitierten Brief vom 30. April 1833 an den Vorsitzenden des Festkomitees schrieb er folgendes:

31 Soweit nichts anders vermerkt, wurden die Fakten in diesem Abschnitt der Arbeit Synofzik entnommen

„Es hat sich hier nämlich ein Textbuch zu Israel in Ägypten gefunden, das unter Händel selbst gebraucht worden ist; da stehn eine Menge fehlender Stücke drin, und bei weiterer Nachsuchung hat sich auch seine Partitur in der Bibliothek des Königs Georg III. gefunden, die eine Menge fehlender Stücke enthält. Diese habe ich mir verschafft und wenigstens die Recitative, die nur mit Bässen begleitet sind, können und müssen wir mitmachen, denn sie erklären erst das Ganze und sind aus mir unbegreiflichen Gründen in der gedruckten Partitur ausgelassen. Auch wunderschöne Arien in Menge sind drin, wenn also die Arie und e-moll aus dem Psalm noch nicht ausgeschrieben ist, so lassen Sie es auch nicht geschehen. Ich schicke Ihnen diese Partitur mit der Schaum-schen zurück, lege auch gleich eine Übersetzung bei, die ich hier machen lasse.“

Mendelssohns Verdienst ist sein Bemühen um „historisches“ Aufführungsmaterial. Er steht damit am Beginn der „historisierenden Musikpraxis“, wenn er die vorhandenen Editionen mit Originalquellen vergleichen will. Sein Bericht aus London bietet zwar die Grundlage für die Behauptungen, es sei nach dem Originalmanuskript musiziert worden. Er ist aber bei näherer Untersuchung leider kein Beweis dafür, dass Mendelssohn selbst Originalquellen eingesehen hat; auch nicht dafür, dass nach einem von Mendelssohn entdeckten „Originalmanuskript“ musiziert wurde.

Welches „Textbuch“ Mendelssohn tatsächlich vorfand, konnte bis heute nicht geklärt werden.

Schon 1833 (und noch heute) befanden sich die Libretti von Israel in Ägypten

für die ersten Aufführungen 1739 wie für die Wiederholungen 1756 und 1757 als Bestandteil der von King George III. angesammelten King's Library im Britischen Museum in London. Keines davon enthält zusätzliche Rezitative. Auch die Behauptung, in einer aufgefundenen, zu dem Textbuch passenden Partitur Händels wären „eine Menge fehlender Stücke“ gibt Rätsel auf.

Außer in seinem Brief vom 30. April muss Mendelssohn noch weitere Einzelheiten über seinen „Fund“ in London mitgeteilt haben. Ein Bericht der Düsseldorfer Zeitung vom 21. Mai 1833 zum bevorstehenden Musikfest führt auf eine andere Spur. Dort wurde geschrieben: „Sir Smart fand unter alten Textbüchern aus der Zeit Händels eines, welches bei der Aufführung des „Israel“ unter des großen Komponisten eigener Leitung gedient hatte. In diesem Textbuche standen viele, in der zu London im Druck erschienenen Partitur des Oratoriums nicht enthaltene Stücke. Bei den hierdurch veranlassten Nachforschungen ward endlich jenes Manuscript ermittelt, worin im ersten Theile sich viele Arien und Recitative, ein großer Chor als Einleitung des Ganzen und Recitative zwischen den übrigen Chören befinden. ... Leider hat die Kürze der Zeit es nicht gestattet, den ausgezeichneten Fund ganz zu nutzen. ... Nur die wichtigsten Recitative und Arien waren noch einzulegen.“³²

Sir George Smart war als Komponist und Dirigent eine Zentrale Figur des Londoner Musiklebens. Schon 1829

³² Julius Alf, Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Düsseldorf 1987, S. 164

hatte Mendelssohn bei seinem ersten Londoner Aufenthalt dessen Bekanntheit gemacht und seine Protektion genossen.³³ 1836 leitete Smart die englische Erstaufführung von Paulus in Liverpool. Smart galt als Händel-Autorität. Mendelssohn fragte ihn um Rat für seine Händel-Aufführungen.

Eine mögliche Auflösung des Rätsels, das uns Mendelssohn in seinem Briefe aufgibt, wäre, dass er nicht von eigenen, sondern von den „Quellenforschungen“ Smarts berichtet. Möglicherweise hatte Smart das „Textbuch zu Israel in Ägypten“ schon vor längerer Zeit „gefunden“ und daraufhin „weitere Nachsuchungen“ angestellt, schon bevor Mendelssohn ihn, den Experten, nach den Originalquellen befragte. Smart kann bei seinen „Nachsuchungen“ nicht bis zu den Uraufführungspartituren von Israel in Ägypten vorgedrungen sein, denn auch die enthalten keine zusätzlichen Rezitative.

Die in Oxford und in Düsseldorf überlieferten Aufführungsmaterialien von 1833 lassen erkennen, dass Mendelssohn die zusätzlich aufgenommenen Nummern nicht einer originalen Händelpartitur entnahm, sondern aus einer Partitur von Sir George Smart. Dieser Sachverhalt wird auch in der Vorrede zu einem Klavierauszug von Julius Stern, Berlin 1861, ganz unmissverständlich mitgeteilt.³⁴ Die *Gerald Coke*

Handel Collection beim *The Foundling Museum* in London besitzt diese Partitur. Es ist ebenfalls ein Druckexemplar von Samuel Arnold in London aus dem Jahre 1791. In dieses hatte Smart bereits 1815 handschriftliche Nachträge vorgenommen. Diese Nachträge, eine Arie und sechs Rezitative, sind in die Düsseldorfer Aufführungsversion übernommen worden. Die Vorlage für Smart wiederum dürfte ein Aufführungspartitur von John Christopher Smith jun. gewesen sein, der wenige Jahre nach Händels Tod - in der Zeit ab etwa 1764 - als dessen Nachlassverwalter Händels Oratorien aufführte und dabei zum besseren Verständnis der Handlung die Rezitative in die Komposition einschob.

So wäre nach der Ergänzung des Mendelssohn-Berichtes vom 30. April 1833 durch den Zeitungstext festzustellen: Mendelssohn ist bei seiner Mitteilung, das Textbuch sei „von Händel selbst gebraucht worden“ einem Irrtum oder einer Täuschung Smarts zum Opfer gefallen. Aber auch die Chronisten irrten, wenn sie berichten, es sei nach dem Originalmanuskript musiziert worden. Mendelssohn schreibt: „Ich schicke Ihnen *diese Partitur* mit der Schaumschen (Partitur/Die Red.) ...“ Man kann sich schlecht vorstellen, dass das Britische Museum eine Händelsche Originalpartitur zum Versand nach Deutschland herausgegeben hat. Mendelssohn wird die Smartsche Partitur geschickt haben. Dass sich Dirigenten und Komponisten untereinander Aufführungsmaterial ausliehen, war üblich.

33 Dr. Lieselotte Sauer-Kaulbach,
www.mendelssohnpark-koblenz.de

34 Israel in Ägypten, Oratorium von Händel. Vollständiger Clavier-Auszug mit Text nach der Dirigir-Partitur Felix Mendelssohn-Bartholdy's unter Hinzufügung der in dessen Nachlasse aufgefundenen Zusätze (...) bearbeitet von Julius Stern, Eigenthum der Schlesiger'schen Buch- u. Musik-Handlung (Rob.Lienan), Berlin, Linden

34 – Ohne Jahrgangsaufdruck / aus Internet-Recherche

Die Verwendung der Orgel bei den Händelaufführungen Mendelssohns

In Düsseldorf kam es also am 26. Mai 1833 nicht zu einer Aufführung nach einer von Händel gebrauchten Originalpartitur. Wegen der besonderen Aufführungsumstände war eine Aufführung „nach der Originalpartitur“ - und wenn auch nur nach der Arnoldschen Druckfassung - überhaupt nicht darzustellen,

An dem Aufführungsort der Festkonzerte, dem Beckerschen Gartensaal am Flinger Steinweg war keine Orgel vorhanden. In dem „Brettersaal“ war auch die vorübergehende Installation einer Orgel unmöglich. So musste die Orgelstimme gegen Mendelssohns eigentliche Intention notgedrungen auf die vorhandenen Blasinstrumente übertragen werden.

Dass Mendelssohn die Neu-Instrumentierung anstelle der Orgel nur unter dem Zwang der Verhältnisse wählte und nicht für eine dem klassischen Klang geschuldete Verbesserung der Instrumentation Händels hielt, geht aus einem Schreiben vom 26. März 1836³⁵ an von Woringen bei den Vorbereitungen zu dem 18. Musikfest (mit der Uraufführung des „Paulus“ am ersten Tag!) eindeutig hervor. Er schreibt: *„Der Psalm von Händel (Oh, preist den Herrn / Red.) bedarf allerdings notwendig der verstärkten Instrumentierung, wenn es nicht möglich ist, in den Saal eine Orgel zu bringen, wie voriges Jahr in Köln. Dies ist allerdings die würdigste oder einzig rechte Art den Händel aufzuführen. Geht es aber nicht, wie ich fast fürchte, so werde ich versuchen,*

die Orgel durch zugefügte Blasinstrumente zu ersetzen.“

Bei den in Köln unter der Leitung Mendelssohn stattfindenden Niederrheinischen Musikfesten von 1835 und 1838 wurde dem Wunsche Mendelssohns nach dem Händelschen Originalklang weitgehend Rechnung getragen. Hier wurden „Solomon“ und „Josua“ mit der ausdrücklichen Ankündigung im Programm „nach der Originalpartitur mit der Orgelbegleitung von Felix Mendelssohn-Bartholdy“ aufgeführt. (Ein solcher oder ähnlicher Hinweis findet sich in den Programmheften und Bekanntmachungen in Düsseldorf 1833 und 1842 übrigens nirgendwo.) Für die Aufführung des „Solomon“ wurde eigens eine Orgel aus St. Kunibert in den Gürzenichsaal transportiert.

Auch bei den Aufführungen von Israel in Ägypten am 7. November 1836 in der Leipziger Paulinerkirche und 1844 in Berlin, bei denen Orgeln zur Verfügung standen, verzichtete Mendelssohn auf zusätzliche Blasinstrumente. In einer Rezension zu der Leipziger Aufführung von 1836 wird berichtet: *„Die Instrumentierung ist in diesem Werke so sorgfältig gearbeitet, dass jeder neuere Zusatz für überflüssig zu halten wäre. Die Instrumente sind, außer dem Saitenquartett, 2 Hoboen, 2 Fagotte, Trompeten Pauken und Orgel und bieten zur Abwechslung hinreichend Stoff.“*³⁶ Damit war Mendelssohn auf dem Weg zurück zur Instrumentation Händels.

Wie ernst ihm der Weg zur Quelle war, beweist auch, dass er keine Posaunen einsetzte. Selbst in den Düsseldorfer Aufführungen erklangen die

³⁵ Julius Alf, Über Mendelssohns Wirken im Rheinland, in: 150 Jahre Städtischer Musikverein Düsseldorf (Festschrift), Eigenverlag, Düsseldorf 1968 Seite 62

³⁶ Neue Zeitschrift für Musik 5-41: 18.11.1836, Seite 164

Posaunen seltener als in Händels Original. Er verfällt damit allerdings wieder einem Irrtum beim Druck nach der Aufführungspartitur, die, wie oben ausgeführt, die Posaunenstimmen nicht enthielt. Selbst als Mendelssohn bei der von ihm betreuten Ausgabe von *Israel in Egypt* 1845 für die englische Händel-Gesellschaft von dem Komitee gedrängt wurde, die offensichtlich fehlenden Posaunenstimmen zu rekonstruieren, lehnte er das strikt ab.

Die Rekonstruktion der Orgelstimme, die bei Händel häufig aus der Partitur gespielt wurde, führte er für diese Edition aus.

Die Bezeichnung „Orgelstimme“, ist an sich irreführend. Dazu erklärt Mendelssohn in einem Brief an den Verleger Simrock folgendes: *„Ich hatte mir gedacht, ich würde dann zu dem Zwecke die Orgelstimme machen. Die müsste aber mit kleinen Noten oder mit Noten von einer anderen Farbe in der Partitur stehen, so dass man 1) den ganzen puren Händel hätte, wenn man wollte,³⁷ 2) meine Orgelstimme dabei, wenn man wollte und eine Orgel hätte und 3) in einem Anhang etwa die Orgelstimme für Clarinetten, Fagotten und andere Blasinstrumente des jetzigen Orchesters arrangiert, in Ermangelung einer Orgel.“*³⁸

Synozfik arbeitet anhand der schon anderweitig früher gesichteten handschriftlichen Quellen und des von ihm neu hinzugenommenen Archivmaterials genau heraus, in welcher Aufführung von *Israel in Ägypten* unter der Leitung Mendelssohns die Orgel erklang und welche Stücke sie begleitete.

37 (mit dem Orgelspiel aus der Partitur)

38 Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe an deutsche Verleger, Hrsg. Rudolf Elvers, Berlin 1968 Seite 219 ff.

Kürzungen und Umstellungen am Libretto bei der Aufführung vom 26. Mai 1833

Aber auch in anderer Hinsicht musste sich die Düsseldorfer Aufführungsversion an praktischen Gesichtspunkten orientieren.

Während der langen Tradition des Musikfestes seit 1818 war die Zahl der Mitwirkenden Instrumentalisten und Chormitglieder stetig gestiegen. 1833 betrug die Gesamtzahl 419 Mitwirkende: 134 im Orchester und 275 im Chor. Nicht nur der Chor bestand aus Laien, sondern auch der größte Teil des Orchesters; bezahlt waren nur einige Bläser. Diese sogenannten *Dilettanten* versammelten sich in Düsseldorf seit dem 21. April zu sieben Streicherproben. In den an dem Musikfest beteiligten Städten gab es zuvor für die Chorsängerinnen und -sänger Einzelproben. Für die Fähigkeiten dieses Klangkörpers stellte Händels *Israel in Ägypten* eine große, vielleicht zu große Herausforderung dar.

Jedenfalls führte Ferdinand von Woringen in seiner Ansprache zum Musikfest folgendes an: *„Über die Anordnung, in welcher das Oratorium hier zur Aufführung kommt, über die Gründe, welche die Weglassung einiger Chöre und das Einschleichen von Solostücken veranlassten, bedürfen wir näherer Angabe nicht. Die Absicht, das große Werk in möglicher Vollkommenheit darzustellen und die Ausführung nicht unter der Anstrengung leiden zu lassen, welche für den Chor erfordert wird, mag sich selber rechtfertigen.“*³⁹

39 Beiheft, Seite 12

Das erhaltene Programmheft von 1833 zeigt die Kürzungen, die in London entdeckten Einschübe und den Austausch eines Sopran-Duettes („Der Herr ist mein Heil und mein Lied“) gegen ein Alt/Bass-Duett („Die Himmel sind Dein“).

In einem Brief „nach Hause“ von Abraham Mendelssohn, dem Vater von Felix, berichtet dieser von einem Zwischenapplaus bei einem Duett zweier Sopransolistinnen. Das kann nur das Duett „Der Herr ist mein Heil und mein Lied“ gewesen sein. Offensichtlich hat Mendelssohn nach der Drucklegung noch eine Änderung vorgenommen. Der Nachfolger von Mendelssohn, Julius Rietz, bemerkt in einem Schreiben an Mendelssohn vom 7. Februar 1842, dass in der Aufführungspartitur von 1833 das Bass-Duett „Der Herr ist der starke Held“ gestrichen sei. Wahrscheinlich wurde diese Nummer am 26. Mai weggelassen und nicht das erwähnte Sopran-Duett.⁴⁰

Bei den Chornummern verzichtete Mendelssohn vor allem auf fugierte Sätze, die den Chor überfordert haben könnten. Im ersten Teil strich er gleich vier Chöre:

„Sie wollten nicht trinken“, „Froh sah Ägypten“, „Und Israel schaute das Werk“ und „Und sie glaubten an Gott“. Auch im zweiten Teil entfielen die beiden Fugen „Und ich will ihn preisen“ und „Du sandtest Deinen Zorn“.⁴¹ (Bei der Aufführung 1842 variierten die Kürzungen etwas.)

40 Beiheft Seiten 12/13

41 Synozfik, .a.O. Seite 259 / Die Textanfänge sind zitiert nach der Bärenreiter-Ausgabe von 1999

Die Händel-Ausgabe von Friedrich Chrysander und ihre Fortsetzung in der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA)

Zwischen 1858 und 1901 gab Friedrich Chrysander, anfangs im Verlag Breitkopf & Härtel (Bände 1-18), später auf eigene Rechnung mit einer in seinem Gartenhaus in Bergedorf bei Hamburg eingerichteten kleinen Druckerei unter schwierigsten finanziellen Bedingungen, eine fast vollständige Edition der Werke Händels in 96 Bänden und 6 Supplementen heraus. Er gründete mit Gottfried Gervinius 1856 die Deutsche Händel-Gesellschaft, die als Herausgeber der Ausgabe fungieren sollte. Die Gesellschaft löste sich aber nach vier Jahren wieder auf. Diese Edition war eine außergewöhnliche, gigantische Leistung.

Chrysander ist der Begründer der modernen, wissenschaftlichen Händelforschung. Er reiste regelmäßig nach London um in der Royal Music Collection im Buckingham Palace Händels Autographe zu studieren. Er kaufte auch wertvolle Händel-Autographe aus Privatsammlungen, die er jedoch später zur Regelung seiner finanziellen Verhältnisse an die Stadt Hamburg übertragen musste.

Seine editorische Arbeit bedeutete das Ende der Bearbeitungen und bereiteten den Weg zu historisch informierten Aufführungen vor. Alle namhaften deutschen Musikverlage brachten auf dieser Grundlage Werke von Händel heraus.

Nachdem in den späten 1930er Jahren Bemühungen Halles zur Profilierung als Händel-Stadt einsetzten, schloss die Stadt Halle 1943 mit dem

Bärenreiter-Verlag einen Vertrag über eine Neuedition. 1955 wurde die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V., die zunächst in Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, und dem Kasseler Bärenreiter-Verlag - nach der Wende und der Privatisierung des DVfM mit dem Bärenreiter-Verlag allein -, die Hallische Händel-Ausgabe (HHA) herausgibt. 2023 soll die Ausgabe, die wegen ihrer unübertroffenen sorgfältigen wissenschaftlichen Vorarbeit und der mustergültigen, praxistauglichen Druckausgaben als unbestrittene Autorität in Sachen Händel gilt, abgeschlossen sein.

Beurteilung der Aufführung am 26. Mai 1833 in Düsseldorf innerhalb der Händel-Rezeption

Die Aufführung von Händels Oratorium „Israel in Ägypten“ am 26. Mai 1833 in der Version von Felix Mendelssohn Bartholdy war eine Momentaufnahme in der Rezeption dieses Werkes.

Sie kam unter musikhistorischen Irrtümern und unter den aufführungs-praktischen, unveränderbaren Bedingungen des 18. Niederrheinischen Musikfestes, welches in diesem Jahre in Düsseldorf stattfand, zustande. Im Vorstehenden ist diese Beurteilung hinreichend belegt.

Möglicherweise hätte Mendelssohn unter anderen Bedingungen eine dem Händelschen Original nähere Version gewählt. Seine späteren Aufführungen dieses Werkes gehen in diese Richtung. Allerdings zeigt er sich auch hier als eine Gestalt des Übergangs auf dem Wege zu mehr historischer Treue. Bei den Rezitativen wählte Mendelssohn auch dann eine Begleitung allein mit

Cello und Kontrabass, wenn eine Orgel zur Verfügung stand. (In Israel in Ägypten gibt es in der Uraufführungspartitur in Teil II und Teil III je zwei (Original-) Rezitative.)⁴² Händel hat gelegentlich Rezitative nicht mit Noten ausgesetzt, weil diese nach der Übung seiner Zeit selbstverständlich auch von Orgel oder Cembalo frei begleitet werden konnten. Mendelssohn und seine Zeitgenossen hielten den Einsatz von meist zwei Celli und einem Kontrabass für die historisch korrekte Begleitung. Ein Korrespondent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung beschreibt diese Version und verurteilt das „leidige Geklimper des Clavicymbels zur linken Seite des Dirigenten“; auf eine Orgelbegleitung der Rezitative geht er überhaupt nicht ein.⁴³

Neben Mendelssohns ad hoc Aufführungsversion von Israel in Ägypten stehen die bewussten Bearbeitungen Händelscher Oratorien. Bei diesen Bearbeitungen gibt es zwei Qualitäten: zum Einen die Bearbeitungen Mozarts für die Konzerte von Swietens in Wien und zum Anderen solche Bearbeitungen der „alten“ Werke nach der Praxis des frühen 19. Jahrhunderts den „Kapellmeistern“ vor Ort (z.B. Hiller, Schaum, von Mosel) für ihre aktuellen Aufführungen.

Die Mozart-Version des *Messias* ist in unserer Zeit relativ oft zu hören. Einnesteils ist es Geschmacksache, ob die heutigen Hörer das originale Klangbild nach den Regeln des Kontrapunktes oder den klassischen Harmonieklang

42 Diese Teile wurden als Teil I und Teil II aufgeführt.

43 Heinrich Dorn, Original oder Bearbeitung, in: Allgemeine Musikalische Zeitung XLVI/33 14.8.1844, Sp. 548 / nach Synfzik a.a.O. Seite 258

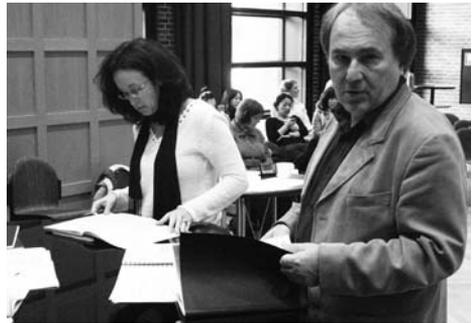
Mozarts „schöner“ finden. Andererseits ist es auch sicherlich die Prominenz Mozarts, die die Veranstalter veranlassen, seine Bearbeitung des Messias auf das Programm zu setzen. Kenner des Originalklangs in englischer (Original-)Sprache werden von Mozarts souveräner Anwendung des kompositorischen Instrumentariums auf Händels Werk ebenso überrascht wie vom Klangbild, das sich daraus entfaltet. Möglicherweise erleben sie „ihren“ Messias wie ein neues Stück, auf jeden Fall farbiger, vielleicht sogar interessanter. Musikhistorisch gibt die Mozart-Version in künstlerisch hervorragender Form ein Beispiel für die Händel-Rezeption in der Zeit Mozarts. Auch das kann ein Grund sein, dem Publikum diese Version anzubieten.

Die Kapellmeister-Bearbeitungen können getrost vernachlässigt werden. Als historisches Hörerlebnis der zeitbedingten Händeldarbietung können sie bei Jubiläen des Bearbeiters oder am Ort ihrer Erstaufführung als „Event“ interessant sein.

Der Komponist und Dirigent Felix Mendelssohn Bartholdy ist über die Zeiten hinweg viel bekannter geblieben als seine genannten Kollegen, die auch Werke Händels bearbeiteten. Es besteht sicher auch Einigkeit, dass seine Werke deshalb überdauert haben, weil sie von ungleich höherer Qualität sind. Seine in vielen Teilen von anderen Bearbeitern stammende Düsseldorfer Aufführungsversion des Händel-Oratoriums Israel in Ägypten aus dem Jahre 1833 ist eigentlich aber auch nur aus musikhistorischen Gründen als Hörbeispiel interessant. So war es sicher angebracht, auf einem Festival Alter Mu-

sik wie in Knechtsteden 2001 dem künftigen Hörerkreis einmal diese Version von Israel in Ägypten vorzustellen.

Insbesondere machte es Sinn, im Händel- und Mendelssohn-Jubiläumsjahr 2009 am „Ort des Geschehens“ und mit den „Nachfolgeensembles“ der Düsseldorfer Erstaufführung von 1833 diese Version zu rekonstruieren und sie einem größeren Hörerkreis in den Abonnements-Konzerten der Tonhalle zu präsentieren: Es war ein festliches Erlebnis für das Publikum ... und für die Ausführenden.



2. Berichte zur Aufführung von Händels „Israel in Ägypten“ in der Aufführungsversion des Jahres 1833 von Felix Mendelssohn Bartholdy am 30.10., 1. und 2.11. 2009 in der Tonhalle Düsseldorf

Vorab ist festzuhalten, dass der Gastdirigent Frieder Bernius der gesamten Veranstaltung dieser Konzerte ein künstlerisches Gepräge von höchster interpretatorischer Verantwortung auf hohem Ausführungsniveau gegeben hat. Als profunder Händel-Kenner und ausgewiesene Mendelssohn-Interpret war er die „Ideal-Besetzung“ für das

Vorhaben, Mendelsohns Version des Händel-Oratoriums *Israel in Ägypten* vom 26. Mai 1833 in dieser Jubiläumsveranstaltung zu rekonstruieren.

Die Probenarbeit mit dem Chor des Städtischen Musikvereins

Professor Frieder Bernius hatte sich bei seinem Engagement ausbedungen, mehr als die üblicherweise einem Gastdirigenten zugestanden Proben mit Orchester und Chor zur Verfügung zu haben. Für den Chor ergaben sich vier zusätzliche Proben mit dem Chor allein (insgesamt somit fünf Proben) und drei Zusatzproben mit dem Orchester (insgesamt also auch fünf Proben, außer der Generalprobe).

Auf Anfrage der Chorleitung hatte Frieder Bernius Anfang des Jahres mitgeteilt, die Teile II und III der Uraufführungsversion vom 4. April 1739 sollten in englischer Sprache in der Fassung der Bärenreiter-Ausgabe von 1999 gesungen werden. Auf Nachfrage nach der nicht ganz eindeutigen Ankündigung im Programmbuch der Tonhalle für die Saison 2009/2010 „*Israel in Egypt*“ (in *Felix Mendelssohn Bartholdys Aufführungsversion von 1833*)“ blieb es zunächst bei dieser ersten Auskunft. Nach und nach schien aber der Mendelssohn-Interpret Bernius bei den weiteren Vorbereitungen auf seine Aufgabe in Düsseldorf Gefallen daran gefunden zu haben, im Doppeljubiläumsjahr am Ort des Geschehens die Mendelssohn-Fassung des Niederrheinischen Musikfestes 1833 zu rekonstruieren.

Der Chor hatte den vollständigen Original-Händel vor der Sommerpause einmal insgesamt in englischer Spra-

che durchgeprobt, ab Anfang August hätte dann der „Feinschliff“ erfolgen sollen. Da kam zur Wiederaufnahme der Probenarbeit die Mitteilung, das Werk sei in deutscher Sprache einzustudieren, da die Mendelssohnversion rekonstruiert werde. In Etappen bis zur Aufführungswoche wurde dann mitgeteilt, dass insgesamt sechs (schon einstudierte) Chornummern entfallen, weil Mendelssohn sie 1833 wegen der Schwierigkeiten mit dem Chor gestrichen hatte. Diese späten Mitteilungen hatten unter den Chormitgliedern „keine gute Presse“.

In den Proben machte Frieder Bernius seine in einem Interview ausgesprochene „Drohung“, er werde bei Gastdirigaten den Chor so umbiegen, dass er „seine Sprache“ spricht, in jeder Beziehung wahr.⁴⁴ Der Chor konnte die Töne. Bernius probte höflich, aber unerbittlich Tempo, Dynamik, Sprache und Intonation des gesamten immer noch sehr umfangreichen Chorpensums. Er tat dies mit den Methoden, die er bei den kleinen Ensembles, mit denen er üblicherweise arbeitet, anwendet, um seinen an dem Originalklang-Ideal der Komposition orientierten, unverwechselbar persönlichen Chorklang zu erreichen. Der Chor hatte seit langem kein Werk der „alten“ Musik mehr aufgeführt. So war diese Arbeitsweise (z. B. Betonung und Dynamik nach der Sprachmelodie eines Satzes, a-capella Passagen, Intonationsübung ohne Klavier) für Sängerinnen und Sänger teils neu, teils gewöhnungsbedürftig. Das war auch für Bernius nicht einfach. Dennoch wurde

⁴⁴ Stuttgarter Nachrichten 17.7.2008 anlässlich des 40. Geburtstages des Stuttgarter Kammerchors

die Arbeit diszipliniert und willig durchgeführt. Im großen Saal mit dem Orchester wurde es etwas leichter. Letztendlich konnte die Probenphase erfolgreich abgeschlossen werden. Für den Chor hatte die Arbeit mit Bernius den Charakter eines Workshops, bei dem die Teilnehmer viele neue und nachhaltige Erfahrungen sammeln konnten.

Die Aufführungen

Mitgliedern unserer Redaktion gab Frieder Bernius bereitwillig Gelegenheit zum fachlichen Gespräch. Dabei erläuterte er, dass er bei der Mendelssohn-Fassung an soviel Händel wie möglich festhalten wolle. Er strebe auch keine „museale Aufführungsversion“ an und werde bei der Rekonstruktion der Fassung von 1833 nicht „päpstlicher als der Papst“ vorgehen.

So setzte er im Orchester die Orgel ein, obwohl diese 1833 umständehalber nicht zur Verfügung stand, von Mendelssohn aber eigentlich für erforderlich gehalten wurde.

Die Tempi wählte er eher nach Händel-Art, jedenfalls flotter, als man es von Mendelssohn mit seinen Dilettanten 1833 bei allem Respekt annehmen möchte.

Für eine gute Abstimmung unter den Stimmgruppen und zwischen Orchester und Chor benutzt er den Begriff vom Miteinander als Ensemble. Um dies besser zu gewährleisten, holte er den Chor von seinem angestammten Podiumsplatz hoch hinter dem Orchester und weit weg vom Dirigenten herunter auf das Orchesterpodium. Hier, direkt hinter dem Orchester, vor der hohen Holzwand und näher am Dirigen-

ten, ergab sich eine besseres Hören der Klangkörper und Stimmgruppen untereinander und miteinander. Die Maßnahme erwies sich für die angestrebte Präzision des Zusammenspiels als außerordentlich hilfreich. Insgesamt ergab sich daraus auch ein präsenterer Chorklang und ein geschlossenerer Gesamtklang.

Bernius Dirigit ist frei von unnötiger Selbstdarstellung und kapellmeisterlichem Gehabe. Er verlässt sich auf seine präzise Probenarbeit und entwickelt seine Hilfen für die Ausführenden aus den von ihm gehörten musikalischen Abläufen. Im Blick auf den Chor hält der Autor seine gestenreiche Zuwendung für hilfreicher, als fordernde metronomische Einsätze mit dem Taktstock, die den musikalischen Fluss einengen können.

Die Aufmerksamkeit des Publikums während der Aufführungen war außerordentlich präsent. Es wurde entgegen häufigen anderen Beobachtungen in den kurzen Unterbrechungen zwischen den einzelnen Nummern nicht gehüßelt! Der Applaus war dankbar und anhaltend.

Die Kritiker der drei führenden Düsseldorfer Tageszeitungen waren uneins. Sie beurteilten die Leistung von durchgängig gut, über mittelmäßig anerkennenswert bis zu einem Fast-Verriss.

In vielen Gesprächen mit den verschiedensten Hörerinnen und Hörern wurde vermittelt, dass der Konzertbesuch ein unvergessliches Erlebnis war und bleiben wird.

Übereinstimmend wurden die positive Veränderung des Chorklanges durch die Art der Aufstellung sowie die Präzision der schnellen Fugen und die saubere Intonation gelobt.

Den Damen und Herren des Düsseldorfer Musikvereins

Ein Schlusswort zum Händelprojekt 2009

von Prof. Frieder Bernius



Stuttgart, 27.12.09

Sehr geehrte Damen und Herren,

die „Erfahrungen von Chormitgliedern...“ und die „Abschließende Nachlese...“¹ mit der ausführlichen Rückschau auf unser gemeinsames, drei Wochen dauerndes Projekt reizt mich zu einigen abschließenden Bemerkungen. Impulse dazu habe ich einige erhalten: Fragen aus Ihrer Mitte, was ich danach gefühlt habe oder auch die Versuche Ihrer Stadtpresse, etwas Erhellendes zu diesem einzigartigen Projekt beizutragen....

¹ Anm. d. R.: beide Texte - s.S. 14 bzw. 17 - lagen Herrn Bernius vorab vor

Einzigartig und unwiederholbar war es in jeder Hinsicht. Denn 1833 wollte Mendelssohn ein unbekanntes Werk eines kaum bekannten Komponisten vorstellen. Wie dieses Werk in der Vorstellung seines Tonschöpfers geklungen haben könnte, scheint ihn dabei nicht interessiert zu haben. Unbeirrt hat er die Mittel seiner Zeit eingesetzt: große Chor- und Orchesterbesetzung sowie Neuinstrumentationen in zeitgenössischem Klangbild. Vorangestellt hat er eine stilistisch divergierende, eigene Ouvertüre.

2009 haben wir eine gänzlich andere Situation: uns interessieren heute mehr die klanglichen Ausgangsbedingungen für eine Komposition. Seit über 25 Jahren gibt es in Deutschland Dirigenten, für die barocke Werke nur auf dem Instrumentarium dieser Zeit und mit Sängern und Musikern ausführbar sind, die sich vorwiegend bis ausschließlich mit dieser Stilrichtung befassen und sich ausgiebig über ihre angemessene Interpretation informiert haben. Dieses Klangergebnis ist durchsichtig, schließt aber auch Monumentalität nicht aus. Es braucht die Reduzierung des Vibratos und hat dadurch ein aufmerksames Ohr für die Reinheit des Klanges. Die ihn erzeugenden Instrumente und ihre Bögen sind kleiner und leichter (noch zu Mendelssohns Zeit waren sie das eher als heute!) und ihre Spieler hatten noch nicht Richard Strauß oder Rachmaninoff im Ohr, als sie sich den Werken ihrer Zeit näherten. Einen gewichtigen Impuls für die deutsche Szene ha-

ben in erster Linie Musiker aus Ländern gegeben, die weniger von einer großen romantischen Tradition bestimmt sind: aus Belgien, Holland oder England. Eine besondere Rolle hat dabei auch der im Vorfeld und in der Nachbesprechung (sic!) erwähnte Kollege John Eliot Gardiner gespielt von dessen Aufführung des „Israel in Egypt“ mit seinen Ensembles in Stuttgart 1985 ich tief beeindruckt war.

So lagen die Dinge, als mich 2008 Michael Becker nach einer Übernahme der Rekonstruktion von Mendelssohns Düsseldorfer Aufführung von Händels „Israel in Ägypten“ gebeten hat. Aufgrund der geschilderten Voraussetzungen ist es vielleicht verständlich, dass ich dieses Projekt nur zögerlich zusagen konnte, zumal es sehr lange gedauert hat, bis ich wirklich informiert war über die damaligen Aufführungsbedingungen (Werksprache, Besetzung, zusätzliche Instrumentation, tatsächlich gespielte Nummer etc.). Hier habe ich dem Kollegen Hermann Max sehr zu danken, der diese Version 2001 eingespielt hat. Und ich möchte noch einmal betonen, dass ich die dadurch verzögerte Information an den Musikverein über die Aufführungsbedingungen und die hierbei verursachten Umstände sehr bedaure.

Zugesagt habe ich nur unter den Bedingungen, dass ich - im Gegensatz zur üblichen Gastdirigentenpraxis - sehr ausführlich mit dem Musikverein proben konnte und dass eine bestimmte Probenanzahl mit den Symphonikern ermöglicht wurde, die es mir erlauben sollte, sowohl des barocke Spiel als auch die Koordination zwischen Musikverein und Symphonikern - eine un-

abdingliche Voraussetzung für barocke Werke - ausgiebig zu üben.

Ersteres, die a cappella-Probenarbeit, ist mir erwartungsgemäß nicht leicht gefallen. Aber beide Seiten haben nicht nachgelassen oder es aufgegeben, wofür ich sehr dankbar bin. Dass barock-rhetorisches Singen nicht von heute auf morgen allen gelingen kann, ist eine Binsenweisheit. Dennoch ist vielen Zuhörern eine erfolgreiche Annäherung nicht verborgen geblieben. Ebenso habe ich versucht mein gesangstechnisches „Credo“, von dem ich seit über 40 Jahren überzeugt bin, nahe zu bringen: Dass man genauso, wie man vor einer erfolgreichen Fahrprüfung die Fahrschule besuchen muss, man auch beim Singen intensiv technisch instruiert werden muss, um den Meisterwerken gerecht werden zu können, unabhängig davon, von welcher Besetzungsstärke man umgeben ist. Schön wäre es gewesen, wenn die 20% der Sängerinnen und Sänger, die nach unserer Zusammenarbeit Vorbehalte angemeldet haben, diese spezifiziert hätten. Und wenn der Düsseldorfer Chefkritiker mich zum „Reinheitsapostel der historischen Aufführungspraxis“ ernannt hat, sollten sie sich davon nicht verführen lassen, mich in eine Exoten-ecke zu stecken - internationale Konkurrenzfähigkeit bedarf allerhöchster Ansprüche, auch gesangstechnischer!

Symphonieorchester in Deutschland haben nur noch höchst selten Barockmusik im Repertoire. Auch ist durch eine internationale Zusammensetzung ihrer Spieler die Affinität zur (westeuropäischen) Barockmusik sehr heterogen. So konnte ich von Anfang an, obwohl ich seit 25 Jahren ein eigenes

Barockorchester leite, ein gemeinsames stilistisches Verständnis nur sehr schwer erreichen (gewiss hat die große Mendelssohn-Besetzung einiges erschwert). Das war auch darin zu spüren, dass von Anfang an ihr Interesse überwiegt, die angesetzten Proben zu verringern.

Meine Auffassung barocker Vokalmusik setzt zuerst auf ein gemeinsames Verstehen ihrer sprachlichen und ausdrucksmäßigen Zusammenhänge. Ihre zumeist polyphone Struktur lässt sich nicht im Stile eines großen „Zampano“ dirigieren. In allen Proben geht es mir mehr darum, aufeinander zu hören und zusammenzuarbeiten als sich nur vom großen Zampano abhängig zu machen (lustig war, dass Teile der Presse die nähere Platzierung des Musikvereins an die Symphoniker nicht in diesem Sinn verstanden haben). Auch ist es mir sehr schwer gefallen, drei Konzerte hintereinander ohne eine Korrektur- und Verständigungsprobe durchzuführen. Ohne damit einverstanden zu sein, dass bei einer Aufführung von Barockmusik genau dieselbe Funktion eines Dirigenten wie bei einem Verdi-Requiem oder einer Bruckner-Symphonie erwartet wird, habe ich dennoch in den drei Aufführungen unterschiedliche Dirigierarten versucht, um die allgemeinen Erwartungen an den Dirigenten mit meiner Vorstellung von Barockmusik in Einklang zu bringen. Das hat mit der landläufigen Vorstellung von einem „Chordirigat“ (worauf ein Journalist glaubte hinweisen zu müssen) nichts zu tun. Aber das Dirigieren fällt je schwerer, desto weniger das klangliche Ergebnis mit meinen inneren Hörvorstellungen übereinstimmt. Das kön-



nen zum Beispiel falsche oder zu viele metrische Betonungen – gerade in der Barockmusik – verursachen. Im Laufe der Konzerte habe ich mich davon zu befreien versucht, was - gegenüber dem 2. Konzert - dem dritten einen versöhnlichen Abschluss gebracht hat. Mit dieser Erkenntnis bin ich von Düsseldorf weggefahren (um damit auch eine entsprechende Frage zu beantworten). Ich habe gewiss auch von diesen Erfahrungen profitiert. Ich hoffe andererseits sehr, dass es mir gelungen ist, für meine Überzeugung wie barocke Vokalmusik aufzuführen ist, zu werben.

Ich wünsche Ihnen für Ihre Zukunft alles Gute und bin

mit den besten Grüßen

Frieder Bernius

Editha Hackspiel: Ein Portrait

aus dem Leben der Düsseldorfer Künstlerin

von Georg Lauer

Ihre Landschaftsradierungen hängen in vielen Düsseldorfer und Meerbuscher Wohnstuben, auch in Tokio und Yokohama sind sie gern gesehen: viele Düsseldorfbesucher nehmen ihre Bilder als Andenken mit in ihre Heimat. Ende November - pünktlich vor Weihnachten - erschien Editha Hackspiels jüngster Bildband: Unter der Überschrift „Aus Liebe zur Musik“ hat sie darin eine ganz besondere Spezies von Bildern aus ihrem schon über 60 Jahre währenden künstlerischen

Schaffen versammelt: Musikerbilder! Frau Hackspiel war in den letzten Jahren besonders oft in der Tonhalle anzutreffen. Wir konnten sie dabei beobachten, wie ihre Portraitzeichnungen auf ihrem großen Zeichenblock Gestalt annehmen während die Düsseldorfer Symphoniker proben; auch Dirigenten, Solisten und Chorgruppen hat sie festgehalten. Wir waren neugierig genug, sie in ihrem Meerbuscher Atelier zu besuchen, wo das folgende Portrait entstand.

Die Wunderkammer

Zum verabredeten Termin stehen wir an einem Samstagnachmittag vor der Haustür eines schlichten 60er-Jahre-Bungalows im Meerbuscher Ortsteil Büberich. Auf unser Klingelzeichen öffnet sich rasch die Tür und eine freundliche Stimme heißt uns herzlich willkommen. Vorbereitet wie wir sind ken-

nen wir den Geburtsjahrgang der zugehörigen agilen alten (?) Dame und sind überrascht von dem Schwung, mit dem sie uns über den kurzen Flur in ihr „Allerheiligstes“ befördert. In der Mitte des Raumes, der sich uns auftut, fällt uns als erstes die Staffelei ins Auge, die ein uns bekanntes typisches Musiker-Bildmotiv trägt. Aber da ist noch viel mehr, was uns einnimmt: Eine Vitrine mit Kostbarkeiten aus Glas, ein Bord mit zahllosen großen und kleinen Puppen, ein opulenter Ausruhsessel, ein Kratzbaum für Katze Lea, und an den Wänden Bilder, Bilder, Bilder...

Frau Hackspiels Wirkungsstätte ist eine Mischung aus Atelier und Kuriositätenkabinett, ist Arbeits- und Wohnzimmer zugleich. Von hier aus hat sie über eine



kurze Außentreppe auch direkten Zugang zur Terrasse und zum etwas tiefer gelegenen selbst angelegten, gepflegten und geliebten Blumengarten.

In der Luft liegt ein wohligh duftender Hauch von Kaffee, der ahnen lässt, dass diese Wunderkammer an ihrem anderen Ende einen direkten Zugang zur Küche hat, die, wie wir später erfahren, auch als Labor genutzt wird. Auf dem Wege dahin gibt das gut gefüllte CD-Regal darüber Auskunft, dass die Musik nicht nur in der Tonhalle einen bedeutenden Platz im Leben von Editha Hackspiel einnimmt. Hier also wohnt, arbeitet und lebt die „Grand Dame“ der detailreichen klein- und großformatigen Bilder.

Sie holt den Kaffee aus der Küche und bittet ihre Besucher, Platz zu nehmen. Wir setzen uns also an den Arbeits- und Esstisch, bedanken uns für die Einladung und beginnen das Plauderstündchen ganz ungeniert damit, dass die veröffentlichte Künstlervita als Geburtsort Düsseldorf nennt und das Geburtsjahr mit 1925 preisgibt.

Folgen wir Editha Hackspiels (E.H.) Ausführungen nachstehend zumeist im Wortlaut:

Die Wurzeln

E.H.: Ja, den Jahrgang sieht man mir nicht an! Und da bin ich auch ein bisschen glücklich drüber, aber es ist ein Drahtseilakt. Wenn ich meine Altersgenossen in meinem Freundeskreis sehe, der ja immer kleiner wird, da ist kaum noch einer, der seine Gesundheit mit meiner vergleichen kann: ich habe Glück gehabt! Und ich habe einen wunderbaren Beruf, den ich bis heute ausübe, das sehen Sie ja! Dazu habe ich auch



Erfolg, was auch eine Rolle spielt. Und, was auch ein ganz wichtiger Teil meines Lebens ist, das ist die Musik!

NC: Sie haben in Düsseldorf mitten im Krieg Abitur gemacht ...

E.H.: ... ja, Ostern 1943, und drei Tage später war ich im Reichsarbeitsdienst irgendwo im Bergischen Land auf einem Bauernhof; meine Eltern waren froh, dass ich weg war aus dem Bombenhagel und zu essen hatte!

NC: Hatten Sie Ihr Talent schon während der Schulzeit entdeckt?

E.H.: Ich vielleicht nicht, aber mein Kunst-erzieher! Er war derjenige, der meinen Vater zu sich bat und sagte, schicken sie ihre Tochter zur Kunstakademie! Der eigentliche Auslöser war, dass meine Eltern es auch gefördert haben.

Wenn ich etwas weiter zurückgreife, dann ist es so: Mein Ur-Ur-Großvater - Jahrgang 1813(!) - war Kapellmeister. Ich kann mir gut vorstellen, dass er an dem ein oder anderen Niederreinhischen Musikfest - vielleicht sogar unter Felix Mendelssohn Bartholdy! - mitgewirkt hat. Mein Urgroßvater war Schlagzeuger bei den Düsseldorfer Symphonikern



Editha Hackspiel: GMD Heinrich
Hollreiser Bleistift 1947

Die Initialzündung

In dieser Zeit war ich einmal im Schloss Benrath in einem Konzert des Düsseldorfer Jugendorchesters, das leitete Gerd Heidger, der damals Student der Kölner Musikhochschule war. Mit dem bin ich heute noch befreundet! Die spielten Mozart, und beim Klavierkonzert saß Heidger selbst am Flügel und dirigierte von da das Orchester. Das gab insgesamt ein so schönes Bild ab, dass ich dachte, das müsstest du mal zeichnen. Da hab ich also den Pianisten gefragt, ob ich mal zu den Proben kommen dürfte. Der sagte sofort: „Das kannst Du machen!“ Die probten in den Gebäuden des Schwannverlags, und da ging ich samstags von der Kunstakademie rüber - wir haben früher auch samstags gearbeitet! - aber das war nur einmal in der Woche. Das hat mir so viel Freude gemacht, dass es mir schnell zu wenig war.

und mein Großvater war Militärmusiker. Da also fängt die Musik an. Auch meine beiden Eltern waren hochmusikalisch, sie spielten hervorragend Klavier. Meine Geschwister und ich hatten auch Klavierunterricht, aber ich hab nie die richtigen Tasten finden können. Später, als Studentin, habe ich es noch einmal versucht, aber es fiel mir zu schwer, es zu erlernen, obwohl ich es wollte.

Ich war also nun Studentin auf der Kunstakademie, und da wurden wir gedrillt im Portraitzeichnen. Jeden Montag standen unten die Modelle, das waren die Altstadtbewohner, die sich ihren Lebensunterhalt mit Modellsitzen in der Kunstakademie verdienen, die holten wir uns. Die saßen dann eine Woche still auf dem Podium, und wir durften Portraits malen. Dann kam der Professor und korrigierte uns, und dann kam der Zufall.

Die frühe Periode

Und dann gingen meine Gedanken weiter: da sitzen doch noch mehr Musiker in Düsseldorf! An der Oper war damals z. B. der junge Generalmusikdirektor Heinrich Hollreiser. Den habe ich umgehend angesprochen und der war sofort einverstanden: ja ich könnte kommen!

Das war also meine erste Phase „Zeichnen mit Musik“! Im renovierten Opernhaus bin ich sehr sehr oft gewesen und durfte zwischen den Musikern im Orchestergraben sitzen und meine ersten Zeichnungen machen. Das ging dann so bis 1950. In dem Jahr habe ich geheiratet, was ein erster großer Schnitt in meinem Leben war: Familie, Kindererziehung, Hausbau und so weiter, da habe ich weder Zeit noch Ruhe zum Malen gehabt - man braucht Ruhe dazu!

Die mittlere Periode

NC: Wann stellte sich diese Malruhe denn wieder ein?

E.H.: Nicht so bald, aber ich knüpfte wichtige Kontakte in der Zeit, in der ich z. B. im Stadtrat von Meerbusch war und mich im Kulturausschuss engagierte. Da lernte ich dann die Leiterin der Meerbuscher Musikschule Ingrid Kuntze kennen. Die nahm mich mit, wenn ihre Musikschul Kinder eine ganze Woche in Leck oder Tiengen Musik machten, da war ich von morgens bis abends dabei und zeichnete. Das war so Mitte der 70iger Jahre. In dieser Zeit entstanden etliche Radierungen, die ich in der Serie „Jugend musiziert“ vorstellte.

1978 wurde dann die renovierte Tonhalle eingeweiht, und ein Bekannter, der auch schon mal beim Musikverein mitsang, wusste, dass man für den sog. VIP-Raum hinter dem grünen Gewölbe Bilder suchte, die zur Musik passen sollten. Da fielen mir meine alten Bilder ein, die ich damals in der Hollreiserzeit gezeichnet, aber nie ausgestellt hatte. Mein Bekannter stellte als nächstes den Kontakt zum damaligen Düsseldorfer Kulturdezernent Bernd Dieckmann her, der auch in Büberich wohnt und mich besuchte. Wir kamen ins Gespräch, und es stellte sich zunächst mal heraus, dass ich seine Toch-

ter unterrichtete – ich hatte damals nämlich einen Lehrauftrag in Kunsterziehung am Mataré-Gymnasium....

Herr Dieckmann guckte sich meine Bilder an, und meine erste Tonhallenausstellung war beschlossene Sache.

Das weckte dann wieder die unbedingte Lust, Musiker bei ihrer Probenarbeit zu beobachten und zu zeichnen. Das war für den damals amtierenden jungen GMD Bernhard Klee kein Problem. Der hat die Sache sehr gefördert und gesagt „Sie können kommen, wann Sie wollen“!

In den 80iger Jahren entstanden zahlreiche Musikerportraits, von den Dirigenten Klee und Shallon über Orchestermittglieder - Geiger, Pauker oder Harfenistinnen - bis hin zu einzelnen Solisten wie Peter Schreier und Edith Mathis oder die Geschwister La-beque an zwei Klavieren.

Diese fruchtbare Zeit ging eines Tages abrupt zu Ende, als der neue Intendant Dr. Peter Gierth kam.¹ Da war von heut' auf morgen Schluss mit Zeichnen in der Tonhalle, und dann habe ich dieses Thema total abgebrochen. Es hat mich hart getroffen, aber ich hatte noch genug andere Motive zu Wahl. Ich war nicht arbeitslos, und es entstanden die Düsseldorfer und Meerbuscher Stadtansichten.

Die neue Periode

Erst als dann Herr Klee vor zwei drei Jahren mal wieder zu einem Gastdirigat in der Tonhalle war, der mich ja kannte, habe ich mich wieder bei Frau van Hazebrouck gemeldet, die gar kein Problem mit meinen

1 Anm. d. R.: Es ist derselbe Peter Gierth, der am 17. Januar 1983 als damaliger Intendant der Berliner Philharmoniker der von Karajan auserwählten Klarinetistin Sabine Meyer gegen den Willen des Orchesters einen Vertrag für ein Probejahr gab.



Probenbesuchen hatte, und auch ihr Nachfolger Herr Becker meinte: „Sie gehören doch zum Inventar!“ Irgendwie stimmt das ja auch, weil ich im VIP-Raum ja immer wieder meine neuesten Bilder ausstellen durfte! Zur Zeit gibt es da leider ein Problem mit der Raumnutzung...

Da habe ich also wieder angefangen und richtig Lust bekommen.

Eigentlicher Auslöser war aber, dass es vor vier Jahren einen neuerlichen großen Einschnitt in meinem Leben gab, als mein Mann starb. Da musste ich mein Leben neu organisieren: früher war ich ein halber Mensch, jetzt gehört die gesamte Zeit mir, jetzt bin ich „ich selber“ und kann - wenn ich will - von morgens bis abends malen, und das habe ich auch getan. Ich stelle sogar fest, dass ich mehr male als früher. Ich nutze das kolossal aus, dass ich wieder zur Tonhalle kann. Soweit es mein Terminkalender erlaubt, der voll ist von oben bis unten, bei allen Proben der Düsseldorfer Symphoniker bin ich dabei und zeichne, morgens und auch abends, von Dienstag bis zur Generalprobe am Donnerstag oder Freitag.

Ich kann heute wirklich sagen, dass ich die glücklichste Zeit meines künstlerischen Schaffens in der Tonhalle Düsseldorf verbracht habe und noch verbringe!

Die Motive

NC: Nun ändern sich die Motive bei Ihren Sitzungen in der Tonhalle ja nicht so stark.

E.H.: Das ist ein Problem. Aber die Musiker sitzen jedes Mal anders, wenn ein neues Konzert anfängt, es passiert auch dass sie ihre Plätze wechseln, wenn eine neue Sinfonie gespielt wird, mal ist es ein großes Orchester, mal ein kleineres, das ist für mich auch nicht immer einfach, weil ich dann so und so viele angefangene Bilder habe. Je

nachdem, wer wo sitzt, muss ich mir dann was Neues überlegen. Ich bin ja kein Fotograf, ich nutze dann meine künstlerische Freiheit und schachtele z. B. meine Motive und so entstehen Bilder, wie die Musiker gar nicht gegessen haben.

NC: Und trotzdem, es sind doch immer wieder die gleichen Personen und Instrumente, denen sie begegnen. Wie bleibt das für Sie spannend?

E.H.: Im Gegensatz zum sturen Modell auf der Akademie habe ich hier viel mehr, was mich interessiert: ich habe Portrait, ich habe Hände, ich habe Instrumente, ich habe Bewegung und vor allem die Atmosphäre, die Musik. Diese Dinge zusammen sind hochinteressant, und wenn ich sie dann noch gruppieren kann und die Instrumente so zusammenbringen kann, wie sie in der Komposition auf dem Papier zusammenpassen, ist das für mich eine spannende Angelegenheit, so ein Bild zu entwickeln, da ist keins wie das andere. Und dann habe ich da noch die Musik, die mich in eine Atmosphäre versetzt, wo ich durch nichts gestört werde, durch kein Telefonat, keinen, der an der Haustür klingelt und hier einfach so hereinkommt, im Saal bin ich abgeschlossen für mich und kann mich voll und ganz auf meine Arbeit konzentrieren. Wenn die Musik dann irgendwie an mir vorbeigerauscht ist, dann gehe ich - je nach dem, was auf dem Programm steht - ins Konzert und höre mir dann alles noch mal richtig an, z. B. Buchbinder mit Beethoven, oder ... (überlegt kurz) ...„Sinfonie der Tausend“ war auch wunderbar, aber mir zu laut...

NC: Sie legen ihre Portraits so an, dass man die Personen leicht wiedererkennen kann. Wie schwer ist das eigentlich und hat sich ihr Stil im Laufe der Zeit gewandelt?

E.H.: Das ist für mich kein Problem, Portrait-Malen habe ich ja gelernt! Nach der langen Pause von fast 20 Jahren begegne ich ja jetzt auch wieder einer neuen Musikergeneration, einige sind noch da von damals, die zeichne ich jetzt noch einmal und dann kann man vergleichen: kein Bild ist wie das andere, auch wenn sich der Stil nicht groß gewandelt hat. Sehn Sie hier den Konzertmeister Jens Langeheine: ihn habe ich 1980 mit dem Bleistift skizziert und 2007 in Pastell festgehalten. Bei den kleinteiligen Radierungen mit den vielen Menschen ist das mit dem Wiedererkennen natürlich anders.

Der Markt

NC: Sie machen also lauter Unikate und jetzt ist das Bild fertig. Wie kommt es dann zu einer Veröffentlichung?

E.H.: Mir geht es so wie vielen anderen Künstlern: man verwächst mit seinen Bildern, ich gebe sie ungern her, zeig sie aber gerne! Ich freue mich immer, wenn ich in der Tonhalle meine Musikerbilder ausstellen darf. Das habe ich immer gedurft, und da habe ich auch mein Publikum, weil das ein Thema ist, was die Musikfreunde interessiert. Das wird im Programmheft veröffentlicht, und dann gehen die Konzertbesucher in der Pause ins Grüne Gewölbe und freuen sich, dass sie den einen oder anderen Musiker wiedererkennen.

Das genügt mir auch, ich gebe meine Bilder ungern her. Hin und wieder verschenke ich mal eins, ab und zu lasse ich mich auch mal überreden, eins zu verkaufen, aber den größten Teil habe ich behalten. An meinen Musikerbildern habe ich sehr, das sind Unikate!

NC: Sie machen die also nicht zum „Broterwerb“...

E.H.:...ich „lebe“ von den Radierungen, und da gibt es zwei schöne Bücher, eins von Meerbusch, übrigens eine Idee von Ingrid Kuntze, die der Meerbuscher Kulturkreis verwirklicht hat, und eins von Düsseldorf, das im Droste-Verlag erschienen ist.

Die meisten meiner Bilder hängen übrigens in Japan! Düsseldorf hat eine große japanische Kolonie, und wenn die Gäste aus dem fernen Osten nach drei Jahren wieder in ihre Heimat gehen, kommen die mich vorher besuchen. Dann sitzen die hier stundenlang und „zwitschern“ auf japanisch. Die bringen unglaublich viel Zeit mit, blättern in den Mappen, vergleichen und diskutieren dann ihre Auswahl. Früher habe ich mich zu ihnen gesetzt, dann fühlten die sich aber irgendwie kontrolliert und waren gehemmt. Heute nutze ich die Zeit zum Kolorieren meiner Bilder. Das finden die dann auch wieder ganz faszinierend!

NC: Mit Portrait-Zeichnungen fing vor über 60 Jahren alles an. Seit wann radieren Sie und gibt es da eine Entwicklung zu beobachten?

E.H.: Ja, ich arbeite seit 35 Jahren an dieser Serie Radierungen. 10 Jahre lang habe ich nur die reine Landschaft in schwarz/weiß gemacht, dann kam die Idee: setz die Menschen rein - da wurd's lebendig! Und noch mal 10 Jahre weiter kam dann die Idee: kolorier sie auch mal. So wird also jede Schwarz-Weiß-Radierung einzeln mit dem spitzen Pinsel aquarelliert. Ich sitze dann da ganz bequem, habe mein Radio oder kann Platten spielen, ich habe also immer Musik dabei!

Arbeitsschritte

NC: Sie übertragen Ihre Arbeitsskizzen also auf die Kupferplatte, welche Schritte sind da im Einzelnen erforderlich?

E.H.: Zuerst muss ich natürlich wissen, was ich will, das ist die geistige Arbeit. Die Motive begegnen mir auf meinem Weg von Meerbusch nach Düsseldorf, ich habe also sehr viel ‚Oberkassel‘, oder ‚Altstadt‘ im Kopf oder lande an der Tonhalle. Wenn ich das Motiv habe, dann gehe ich immer wieder hin und gucke, mach mir aber auch ganz viele Erinnerungsfotos, damit ich die Details festhalte. Früher habe ich mich hingesezt und habe sie gezeichnet, das ist sehr sehr aufwändig, mit der Kamera geht’s schneller.

Jetzt liegen die Bilder hier und ich kann das Motiv zeichnen. Im nächsten Schritt lege ich die Zeichnung auf Transparentpapier an, denn ich muss ja spiegelverkehrt arbeiten, damit nachher im Druck wieder alles richtig herum ist.

Wenn ich dann das Transparentpapier fertig habe, kommt als nächstes die Kupferplatte dran. Da kommt flüssiger Wachs drauf, der über Nacht trocknet. Der bleibt elastisch und ich kann

da mit einer feinen Nadel rein zeichnen, das Transparentpapier wird „gekontert“, wie man sagt, und die wichtigsten Motive werden hier drauf gearbeitet. Dann kann ich anfangen, mit der Lupe auch die feinen Linien hier einzuzuichnen.

Im Labor

Um beurteilen zu können, wie weit meine Arbeit gediehen ist, brauche ich jetzt einen ersten Abdruck. Dazu lege ich die ganze Chose zunächst mal drüben in der Küche in eine Schüssel mit einer Säure. Die frisst sich dann durch die Linien in die Kupferplatte rein. Ich muss die Konzentration der Säure kennen, und ich muss wissen, wie lange die Platte darin liegen darf, um dünne oder dicke Striche zu bekommen, das ist eine Erfahrungssache. Dann wird die Geschichte mit Benzin abgewaschen, das Wachs weggenommen, und dann kann ich im Keller den ersten Probedruck machen. Ich sehe dann die ersten Linien und guck, wo hast du dich vertan, und kann korrigieren. Weil Kupfer ein weiches Material ist, kann ich die ein oder andere Stelle mit einem Polierstahl vielleicht wieder zudrücken, man kann „radieren“! (Lächelt verschmitzt!)

Vielleicht kommt daher der Name Radierung, ich weiß es nicht.²

Jetzt habe ich die ersten Konturen in der Platte und ziehe wieder eine Wachsschicht drüber; hier habe ich den Probedruck und da die Linien, die ich durch die Wachsschicht sehe. Jetzt fange ich wieder mit der Lupe an, die Details weiter zu treiben, arbeite von links nach rechts, es kommen die Dachziegel dran, Blumen und



² Radierung (von lateinisch radere = kratzen, wegnehmen, entfernen)

Bäume, die ersten Figuren und so weiter, dann wird das wieder in die Säure gelegt, jeden Tag ein Durchgang. Und das geht so ungefähr 12 bis 15 mal, bis ich sage, jetzt hörst du auf, jetzt weißt du nichts mehr - man wird betriebsblind - dann lass ich die Platte eine Woche liegen, lös mich innerlich davon, und guck mir dann meinen Druck an: da ist noch ein Akzent und da..., das ist die aufwändigste Arbeit bei einer Radierung..., und dann höre ich auf und mache die ersten Drucke, die dann auch limitiert werden.

Die schwarz-weißen sind alle limitiert, die Obergrenze, sagt man ist, 300, was drüber geht ist Massenware, aber die 300 muss ich erst mal erreichen!

Die farbigen sind nicht limitiert, das sind kleine Aquarelle. Das sind aber auch nicht so viele, die variieren ja auch in der Farbe.

Der Druck

Jetzt beginnt die eigentliche Arbeit an der Druckpresse unten im Keller in meiner Werkstatt, wo die Grafiken entstehen, die man vervielfältigen kann. Ich drucke alles einzeln von Hand, immer 10 Stück, weil das ja sehr viel Arbeit ist, und wenn die 10 verkauft sind, dann drucke ich wieder 10.

Ich habe am Tag vorher das Papier zugeschnitten. Das sind so große Bögen, die werden mehrfach halbiert, deswegen haben sie alle die gleiche Größe. Ich muss das Papier, ein teures Spezialpapier für Kupfertiefdruck, am Tag vorher durch Wasser ziehen. Ich lege also die 10 Blätter, die ich am nächsten Tag drucken will, in eine Plastiktüte, wo sie jetzt quellen.

Als nächstes nehme ich die Platte und reibe die Druckerschwärze mit einem Filztampon in die Rillen rein. Das mache ich auf einer Wärmeplatte, weil dann die Farbe flüssiger ist und nicht so eine zähe Ange-

legenheit. Jetzt muss ich die Oberfläche blank wischen, aber die Farbe muss in den Rillen drin bleiben! Zuerst nehme ich einen weichen Lappen, dann habe ich eine Gaze, die hart ist, die nur die Oberfläche sauber macht, danach nehme ich Papier - ich darf kein Zeitungspapier nehmen, das hat Flusen und zieht die Farbe wieder raus, am liebsten nehme ich Papier von alten Telefonbüchern, die sind so schön geleimt - die sind also richtig, ... ja das sind so Dinge, die lernt man ... Wenn die Oberfläche schön blank ist, lege ich die Platte auf die Druckpresse - ich habe Gummihandschuhe an, sonst kriege ich meine Finger nicht mehr sauber, - nehme das feuchte Blatt und leg das drauf. Dann kommt noch ein Filz und dann dreh ich die Kurbel, kann ich Ihnen gleich zeigen...

Jetzt habe ich also den Schwarz-Weiß-Druck auf feuchtem Papier; die Fasern des Papiers haben unter dem Druck der Presse die Farbe aus den Rillen der Platte heraus gesogen. Und so geht das mit jedem neuen Druck! Jede Originalradierung ist ein Handdruck und insgesamt eine Heidenarbeit, die ziemlich aufhält!

NC: Und einzelne davon sind jetzt die Grundlage für die Kolorierungen.

(Frau Hackspiel bejaht, holt eine Bildermappe, legt sie vor uns auf den Tisch, blättert sie durch und fährt fort.)

E.H.: Hier habe ich z. B. die Petra Müllejans³ in einer Radierung aus der Serie Jugend musiziert, und hier nochmal nach einer Zeichnung, die ich mal in Düsseldorf mit Jan Wellem und der Lambertuskirche im Hintergrund gemacht habe. Als Studentin ist die mal eine Zeitlang in der Altstadt

³ Heute ist Petra Müllejans Konzertmeisterin des Freiburger Barockorchesters und Professorin für Barockvioline an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt a. M.

als Straßenmusikantin aufgetreten, da trug sie noch so ein „Zigeunerkleid“, da hab ich nicht unbedingt aufs Portrait geachtet, aber das Motiv reizte mich.

Stilfragen

NC: Gibt es eine Art Interpretationsschlüssel für Ihre Arbeiten oder wie kann man Ihren Malstil am besten einordnen? Sind Sie Idyllikerin oder sind Sie Realistin...?

E.H. ...ich bin Realistin, vielleicht auch ein bisschen romantisch, wenn Sie sich mal meine Radierungen ansehen, da werden Sie kaum ein Auto finden. Ich bin altmodisch mit meinen Bildern, ich bin gegenständlich erzogen worden. In der Zeit, wo ich auf der Akademie war, wurde noch gegenständlich unterrichtet: wer ein Portrait malen kann, kann auch alles andere zeichnen. Heutzutage wird anders unterrichtet. Ich könnte kein abstraktes Bild malen, d. h., ich könnte es schon, aber ich wäre nicht zufrieden, das ist eine Richtung, wo ich meine Schwierigkeiten habe. Ich will es nicht verteufeln, das ist eben die heutige Entwicklung, und es gibt wunderbare Bilder, aber ich bin irgendwo beim Expressionismus hängen geblieben. Was waren das für wunderbare Bilder in der Ausstellung „Bonjour Russland“ oder in Frankfurt „Die Impressionistinnen“! Ich hab mir den Bildband gekauft, die können Sie neben Manet und Monet hängen, so schön sind die, aber Frauen haben es in der Malerei immer noch schwerer. Gehen Sie mal zur Kunstakademie, wer ist Professor, wie viele Frauen sind Professor, die Leistungen sind gleich, aber die Frauen werden unterdrückt, die haben sich noch nicht genügend emanzipiert...!



Mit diesen nicht allzu feministisch gemeinten Feststellungen entführt uns Frau Hackspiel in das Souterrain ihres Bungalows und zeigt uns am Ort ihrer Heidenarbeit die Druckpresse und vor allem die Schätze ihres Depositums. Noch einmal unternimmt sie mit uns eine Zeitreise durch ihr Schaffen und zeigt uns von Hollreiser über Klee bis Fiore und Boreyko alles, was sie in den vielen Sitzungen in der Tonhalle und darüber hinaus zu Werk und Papier gebracht hat.

Aus dem Plauderstündchen wurde eine intime Schau auf das ungekünstelte Leben einer liebenswerten und immer noch sehr aktiven rheinischen Künstlerin. Beeindruckt und mit dem herzlichen Dank, den Besuchern so viel Zeit geschenkt zu haben, verabschiedeten sich Udo Kasprowicz und Georg Lauer.

„Was täten die armen Komponisten, wenn sie keiner spielt“

Zu Besuch bei Jürg Baur

von Jens D. Billerbeck

Am 11.11.2008 feierte die Düsseldorfer Musikwelt den 90. Geburtstag ihres über die Grenzen bekannten Komponisten Jürg Baur. Der Musikverein würdigte das Ereignis in der Januarausgabe 1/09 dieser Zeit-

schrift. Der Jubilar bedankte sich umgehend dafür und lud die Redaktion „auf einen Kaffee“ zu sich nach Hause ein. Anfang Dezember konnten Jens Billerbeck und Georg Lauer dieser Einladung folgen.

1968, zum 150jährigen Jubiläum des Musikvereins, gab der damalige Vorstand einen Kompositionsauftrag an den damals 50jährigen Düsseldorfer Komponisten Jürg Baur. Der weilte gerade zu einem zweiten Studienaufenthalt in der berühmten Villa Massimo in Rom und dort entstand „Perché“ nach Versen von G. Ungaretti, ein Oratorium, das dann am ... 1968 unter dem damaligen Chorleiter Hartmut Schmidt seine Uraufführung erlebte.

Das ist jetzt über 40 Jahre her, und in dieser Form ist Perché, dass dem Komponisten viel bedeutet, nie wieder aufgeführt worden. Über dieses Werk, aber auch über den Komponisten Baur, seine „Lehr- und Wanderjahre“ sprach der gerade 91 Jahre alt gewordene, aber geistig erfreulich rege und lebendige Erzähler Baur, mit dem Team der neuen Chorszene.

Das schlichte Reihenhaus in Lohausen verrät äußerlich nichts über die Profession seines Bewohners. Doch gleich im Wohnzimmer steht der große Flügel, den Baur allerdings, wie später zu erfahren ist, zum komponieren eigentlich gar nicht braucht. Darauf die Büste des Komponisten, angefertigt von einem Bildhauer, der zeitgleich mit Baur in der Villa Massimo arbeitete. Als Perché 1968 entstand, war dies bereits der zweite Aufenthalts Baur in Rom, das erste mal kam er 1960 hierher, und erinnert sich lebhaft:



„Man lebte da in etwas primitiven, aber immerhin doch römischen Umständen. Ich freute mich auf Anregungen, ich bin gelaufen, gewandert und habe geschaut: Was ist mit dem alten Rom? Kommt da Cäsar noch angekrochen?“

Was ist das für ein Erbe? Man lernte Bildhauer Dichter und andere Künstler kennen. Diese Begegnung mit einer bis dahin weitgehend unbekanntem Kultur, war doch irgendwie entscheidend für die Erweiterung des eigenen Weges.“

Baur spricht mit angenehm rheinischem Einschlag, meist mit leiser Stimme, die aber gelegentlich in ein kräftiges Fortissimo umschlägt. Dass er dem Arbeitsaufenthalt in Rom auch positive Seiten abgewinnen konnte, zeigt eine Begebenheit aus 1968. Da gab es dann wohl Probleme mit der Heizung. *„Und da habe ich dann kurzerhand meine Frau und unsere Tochter nachkommen lassen und wir haben einmal in Capri*

Ferien gemacht. Da sind mir dann auch die meisten Sachen zu Perché eingefallen.“

Zu diesem Zeitpunkt war Baur schon ein arrivierter Komponist und wechselte gerade in die Leitung der Kompositions-klasse der Kölner Musikhochschule, die durch den Tod Bernd-Alois Zimmermanns vakant geworden war. Doch die Anfänge dieses Musikerlebens sind ihm noch in frischer Erinnerung: *„Ich habe ja ganz früh angefangen, mit 8 Jahren.“* Er rühmt seine damalige Klavierlehrerin, fühlte sich aber durch die gespielten Stücke gleich zu eigenem Schaffen inspiriert: *„Der fröhliche Wandersmann“* für Klavier hieß sein erstes Werk. *„Da hatte ich natürlich Schumann als Vorbild aus der Klavierstunde und ich habe dann einfach selber so was gemacht, etwas dilettantisch natürlich. Die Überschriften der Stücke lauteten dann z.B. „Der fröhliche Wandersmann macht Rast und isst ein Butterbrot“.*

Das blieb der Klavierlehrerin natürlich nicht verborgen: *„Ein paar Monate später zeigte sie mir ein Heft mit leichter, moderner Klaviermusik. Da waren Stücke meines späteren Lehrers Philip Jarnach, da waren aber auch Strawinsky, Schönberg, Hindemith – die ganzen Brüder der jungen neuen Musik hatten Stücke für Anfänger komponiert. Und die habe ich mit Begeisterung auswendig gespielt – zum Entsetzen der Verwandtschaft.“*

Mit fast kindlicher Freude berichtet er, wie er in einem der Hindemith-Stücke eine Zwölftonreihe entdeckte. *„Nicht durchgeführt, aber als komplette Reihe von zwölf Tönen – das glaubt mir heute keiner.“*

Bei eigenen Klavierstücken blieb es nicht. Als Sekundaner am damaligen Hindenburg-Gymnasium entstand ein Streichquartett, das gewissermaßen zu einer ersten Prü-

fung werden sollte. *„Damals kam regelmäßig ein recht bekanntes Streichquartett alle paar Monate in die Schule, um den Schülern die klassische Musik vor Ort nahezu-bringen. Bei der Gelegenheit haben die mein Quartett - das natürlich dilettantisch geschrieben war, aber mir gefiel es, mitgenommen.“* Als die Musiker wiederkamen, spielten die ein kleines Stückchen daraus. *„Meine Mitschüler waren entsprechend beeindruckt. Das wiederholte sich ein paar mal und dann nahm der Cellist mein Stück mit und zeigte das dem großen Komposition-lehrer in Köln - Philip Jarnach. Der hat mich dann zu sich bestellt. Seine einzige Bemerkung nachdem ich mich vorgestellt hatte war: Muss noch viel lernen.“*

Noch nicht zwanzigjährig wurde Baur bei Jarnach aufgenommen. *„Als erstes hat er zu mir gesagt: Komponieren ist nicht, das nächste halbe Jahr wird nur Grammatik geübt. Das war hart für mich, denn ich dachte natürlich: jetzt kann ich loslegen und dann wird das nichts.“*

Das was Jarnach und auch Baur die Grammatik nennen, ist das Handwerks-zeug des Komponisten, egal welchen Stil er nachher entwickelt. *„Dazu gehört natürlich Kontrapunkt, aber auch: wie schreibt man für eine Singstimme? wie einen Chorsatz? wie müssen die Übergänge sein? Es hieß dann einfach: Schreiben sie mal die Loreley für gemischten Chor. Da wurde man regelrecht an den Pranger gestellt, wenn man Fehler gemacht hatte, was natürlich nicht ausblieb.“*

Stilistisch sieht sich Baur damals noch in der Nachfolge der Klassik und der Romantik *„mit einigen Dissonanzen, als persönlicher Note.“* Er erinnert an die Zeitumstände: *„Vergessen sie nicht, im Dritten Reich gab es keine neue Musik. Einiges, wie z.B. Bartok konnte privat*

oder im Privatunterricht noch gespielt werden. Aber die meisten Anregungen kamen aus dem klassisch-romantischen oder dem Barock-Repertoire.“

Jarnach, den Baur mehrfach als „sehr streng“ charakterisiert, wurde später zum guten Freund. „Er war ein hervorragender Lehrer, sehr vernünftig. Nach einem Jahr stellte er mir die Frage: Wovon wollen Sie leben? Er riet mir, Klavierlehrer oder ähnliches zu werden. Er war da sehr praktisch. Aber der Kompositionsunterricht ging natürlich weiter.“

Zum Schlüsselerlebnis wurde ein Einsatz als Erntehelfer in Ostpreussen. „Das hörte sich nach jenseits von gut und böse an. Es war 1939 – noch vor dem Krieg. Eine sehr schöne Gegend. Und da erlebte ich gewissermaßen, was ich musikalisch selber ausdrücken wollte und habe eine Ostpreussen-Suite für Klavier geschrieben. In einem Stil den ich heute noch den Beginn des ‚Bäurischen‘ nennen würde. Durch die Landschaft, die ich nicht kannte und die mich sehr beeindruckt hat, hatte sich etwas gebildet und Einfluss genommen. Nach der Rückkehr rief ich Jarnach an, er spielte es gleich vom Blatt und sagte: ‚Jetzt haben sie es geschafft. Sie sind auf dem richtigen Weg, sie werden ein guter Komponist.‘

Natürlich brauchte es ein paar Jahre, den eigenen Stil zu festigen. Aber zumindest kompositorisch waren auch die Jahre in Krieg und Kriegsgefangenschaft keine verlorenen Jahre für Baur. Denn – und das schließt den Kreis zum Anfangs erwähnten Flügel – Baur verfügt über das absolute Gehör. „Für viele Leute ist das eine Qual, aber ich hatte nie Schwierigkeiten damit. Ich brauchte nie ein Instrument zum Komponieren. Das half im Krieg.“ Heute, mit 91 Jahren allerdings, bereitet ihm sein Gehör

schon Probleme: „Mein Gehör ist altersbedingt um einen Ton gestiegen. Da höre die 5. Beethoven nun in d-moll. Die Tonart, die man besonders schätzt, die ist weg. Denn c-moll ist ein ganz anderer Umkreis von Klangvorstellungen. Deswegen gehe ich auch nur noch selten in Konzerte, weil ich die Stücke in der falschen Tonart höre.“

Und wie würde Baur nun seinen Stil bezeichnen? „Das war nicht zwölftönig und nicht verrückt, sondern eine Erweiterung der Tonalität, was mir heute noch wichtig ist. Ich habe dann auch später zwölftönig komponiert, aber immer so, dass der Zuhörer sagt: Das kann man sich doch noch anhören.“ Auch die Orchestration lernte Baur auf dem „grammatischen“ Weg, durch ausprobieren und üben. „Jarnach gab uns Aufgaben wie: Schreiben sie Variationen über ein Volkslied in unterschiedlichen Besetzungen. So konnte man die Tonumfänge, die Klangfarben von der Pike auf kennenlernen.“ Und er berichtet, dass Jarnach – auch im Dritten Reich - immer wieder Mendelssohn als Vorbild herangeholt habe.

Trotz dieser soliden Wurzeln, hat auch Baur's Musik bisweilen nicht sofort den Weg zum Hörer gefunden. „Das Publikum ist zunächst einmal ein tonales Publikum. Aber auch bei neuer Musik kann man bestimmte Ton- oder Klangfolgen wiedererkennen und so zu positiven Gefühlen kommen. Die heutige Pop-Musik ist ja genau genommen nur alte Musik. Das ist alles tonal gebunden mit ein paar schrägen Klängen oder ungewöhnlichen Instrumenten.“ Doch auch die Komponisten der so genannten „E-Musik“ trennen Welten. „Da sind die einen, die sich bewusst abstrakt verhalten um aufzufallen. Ich habe immer versucht, in diesem mir vorschwebenden Stil einer weiterge-

fürten Tonalität zu komponieren. Die Bindung wollte ich nie aufgeben, das ist vielleicht das Entscheidende dabei. Da sagen die Leute dann: Das klingt scheusslich, aber am Ende, das war schön...“

Baur erzählt von vielen Konzerterlebnissen und Begegnungen mit Zuhörern, die auch seinen soliden Sinn für Humor unterstreichen. „Ich bin ja in verschiedenen Städten in den 70er/80er Jahren sehr viel gespielt worden und immer hingefahren. Da saß dann vor mir einer und sagte recht laut ‚Den möchte ich sehen, der das verbrochen hat.‘ Da hab ich ihm auf die Schulter geklopft und gesagt, ‚dann drehen sie sich mal um!‘“. Und auf die Frage in einem Einführungsvortrag: „Was machen sie, wenn das Publikum das nicht mag?“ habe er geantwortet: „So wie Gottvater mit Sodom und Gomorra: Finde ich nur einen Gerechten, dann verschone ich die Stadt. - Und in der Tat: In der Konzertpause kam ein Zuhörer auf den Komponisten zu und sagte: ‚Für heute haben wir die Stadt gerettet. Mir hat es gefallen.‘“

Auf die Frage, welchen Stellenwert in seinem Schaffen die seinerzeitige Auftragskomposition für den Musikverein hatte, antwortet Baur: „Einen sehr hohen. Vielleicht auch, weil es nach der Uraufführung nur noch einen Platz im Hintergrund hatte.“ An diese Uraufführung erinnert er sich noch recht gut: „Hartmut Schmidt war ein hervorragender Chormann, aber mit der Koordination des Orchesters hatte er leider seine Probleme. Allerdings ist das Werk auch sehr verzwickelt. Der Dichter Ungaretti ist mir durch Italien vertraut geworden. Er schreibt ganz kurze Sätze, aber mit viel Tiefgang, die ich auf kurze Chorpasagen verteilen konnte. Es war ein schweres Stück und ich habe es gerne gemacht.“ Wie schwer es ist, zeigt

eine Umarbeitung für Chor a-Capella. „Das hat einmal ein Rundfunkchor angenommen und dann mit einem halben Jahr Probenzeit gerechnet. Das zeigte mir, dass ich hier eine Grenze im Hinblick auf meine Progressivität und die Machbarkeit erreicht hatte.“ Auf die Frage, ob es jemals in der Urfassung nachgespielt wurde, antwortet Baur verschmitzt: „Nein, ich warte noch. Der Text ist vielleicht vielen, die es machen könnten, zu weit weg. Aber mit der Umarbeitung zu ‚Giorno per Giorno‘ als sinfonische viersätzigige Form mit zwei Soli habe ich dann doch noch einen Versuch gemacht. Es war eine sehr schöne und aufwändige Geschichte, aber es fiel nicht auf fruchtbaren Boden.“

Mit leiser Selbstironie weist Baur darauf hin, dass es natürlich viele seiner Stücke auf sehr hohe Aufführungszahlen gebracht haben. „Da gibt es Stücke mit 100 Aufführungen in 20 Jahren. Aber das sind kurze Sachen, 18 Minuten etwa. Da macht man dann noch ein Beethoven-Konzert hinterher und wenn es ganz ordentlich klingt, tut es keinem weh.“

Musikalisch verstummt ist der Komponist trotz seines hohen Alters übrigens noch nicht, derzeit arbeitet er im Auftrag der Düsseldorfer Symphoniker an einer Orchesterfassung der „Träumerei“ von Robert Schumann. Und dann gibt es im Schumannjahr 2010 sogar noch eine Düsseldorfer Erstaufführung aus Baur's Feder: Die vor rund 50 Jahren entstandene „Musik mit Schumann“ wird im Rahmen der städt. Sinfoniekonzerte nun endlich auch in der Heimatstadt des Komponisten aufgeführt. Und die Hoffnung auf eine Wiederbegegnung mit Perché hat er auch noch nicht aufgegeben. Einen Anlass wüsste er schon: „Bis zu meinem 95. Geburtstag sind es ja nur noch drei Jahre.“

Niels Wilhelm Gades Dänische Chorsinfonik

Selten gehörte Chorwerke

von Dr. Thomas Ostermann

Robert Schumann - wer sonst - führt für uns Düsseldorfer die Schar der Laureaten an, die 2010 mit einem runden Geburtstag auf sich aufmerksam machen. Aber da sind noch andere: W.F. Bach und Pergolesi feiern ihren 300., Zumsteeg, Cherubini und Dussek ihren 250., Chopin und Burgmüller sind jahrgangsgleich mit Schumann, Mahler begeht seinen 150. und der ehemalige Düsseldorfer GMD Jean Martinon seinen 100 Geburtstag! An Ferdinand Hiller, den Vorgänger Robert Schumanns im Amt des Städtischen Musikdirektors, denken wir aus Anlass seines

125. Todestages und an Niels Wilhelm Gade, weil er vor 120 Jahren verstarb. Ihm hat Robert Schumann in seinem „Album für die Jugend“ sein „Nordisches Lied“ (Gruß an G.) gewidmet, dessen Anfangstöne G A D E keinem Klavierschüler mehr aus dem Gedächtnis gehen.

Unser Redaktionsmitglied Dr. Thomas Ostermann nähert sich dem nordischen Komponisten in seiner Reihe „Selten gehörte Chorwerke“ und stellt uns hier einmal mehr in Vergessenheit geratene Oratorien und Balladen vor, diesmal also die von Niels W. Gade.

Lebenslauf

Niels W. Gade, geboren am 22.2.1817 in Kopenhagen und dort am 21.12.1890 gestorben, ist einer der bedeutendsten dänischen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Er startete seine musikalische Laufbahn als Violinist an der königlichen Kapelle wo er unter der Leitung von Andreas Berggreens Komposition studierte. 1841, mit 23 Jahren hatte er seinen ersten Erfolg, als man ihm für sein Opus 1, der Ouvertüre *Nachklänge von Ossian*, den ersten Preis eines von der Kopenhagener Musikforeningen (Musikvereinigung) ausgeschriebenen Wettbewerbs zuerkannte.

Der endgültige Durchbruch gelang Gade mit seiner ersten Symphonie in c-moll Opus 5, die Mendelssohn 1843 mit ungewöhnlich großem Beifall in einem Gewandhaus-Konzert in Leipzig auf-



Niels W. Gade

Foto Internet

führte. Der Erfolg ermutigte den jungen Komponisten, mit Hilfe eines Stipendiums selbst nach Leipzig zu gehen. Dort wurde Felix Mendelssohn Bertholdy sein

Mentor und Lehrer, mit dem ihn bald eine enge Freundschaft verband und der sein kompositorisches Schaffen nachhaltig beeinflussen sollte.

Mendelssohn berief den 26jährigen als Lehrer an das Leipziger Konservatorium und machte ihn 1844 zum zweiten Dirigenten der Gewandhaus-Konzerte. Nach Mendelssohns Tod 1847 übernahm Gade deren alleinige Leitung, kehrte jedoch bereits im darauf folgenden Jahr wieder nach Kopenhagen zurück. Dort übernahm er - neben einer Anstellung als Organist - die Leitung der Kopenhagener Musikvereinigung in Verbindung mit einer Professur. 1861 wurde Gade Hofkapellmeister und 1866 war er zusammen mit Johann Peter Hartmann Mitbegründer und Direktor des heutigen Kongelige Danske Musikkonservatoriums.

Zu Lebzeiten erschienen lediglich etwa die Hälfte der Werke Niels Wilhelm Gades in Druck und dieser Umstand hat sich bis heute nicht wesentlich verbessert. Nach seinem Tod wurden seine Kompositionen kaum noch im Ausland aufgeführt. Nur in Dänemark konnte sich Gade den Status eines Nationalkomponisten bewahren. Seit etwa 15 Jahren wird sein Werk zunehmend auch im Ausland wieder entdeckt und rezipiert.

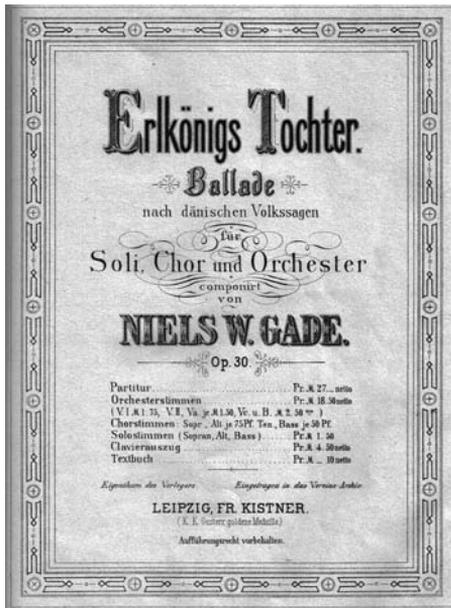
Musikalisches Schaffen

Niels W. Gade hinterließ zahlreiche Werke für vielfältige Besetzungen. Die frühen Werke sind durch seine Heimat und die nordische Literatur inspiriert und durch nordisch-volksliedhafte Melodieelemente geprägt.

Angeregt u.a. durch Robert Schumann („Dabei ist nur eines zu wünschen: dass der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe. [...] So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen.“ (Brief Schumanns an Gade)) änderte sich während seines Aufenthalts in Leipzig sein musikalischer Stil hin zu einem mehr akademisch geprägten und nicht zuletzt stark von Mendelssohn beeinflussten Stil. Beide Tendenzen vereinen sich in seinen späten Werken, die wie seine 4. Sinfonie von „klassischer Ausgeglichenheit“ geprägt sind. Dabei beschränkt er die Einbeziehung des Klaviers in den Orchesterapparat bspw. in der 5. Sinfonie und der Frühlingsphantasie op.52 musikalisch Neuland, da er das Klavier nicht als Soloinstrument, sondern als Orchesterinstrument verwendet.

Auch auf dem Gebiet der Kammermusik war Gade sehr produktiv und seine Werke sind in ihrem musikalischen Gehalt durchaus mit denen Schumanns oder Mendelssohns vergleichbar. Besonders hervorzuheben sind die Violinsonate d-Moll op.21, das Klaviertrio F-Dur op.42 und das Streichquartett D-Dur op. 63.

Weniger Erfolg hatte Gade im Bereich der Bühnenmusik. Wahrscheinlich aufgrund des von ihm selber gelegten musikalischen Anspruchs und einer damit verbundenen starken Selbstkritik wurden mehrere von ihm angefangene Arbeiten an Opern letztlich nicht vollendet. Von den beendeten Werken erlangte das Ballett „Et Folkesagn“, das in Zusammenarbeit mit dem Choreographen August Bounonville entstand, den Status eines dänischen Nationalballetts.



Gades Chorsinfonisches Werk

Außerordentliche Anerkennung erhielt Gade für seine mit „Kozertstyker“ betitelten Werke. Dieses sind u.a. die Chorwerke Elverskud op.30, Korsfarerne op.50, Kalanus op.48 und Zion op.49, die sich durch einen wohlklingenden Chorsatz auszeichnen, und von Gade in ihrer Harmonik und Stimmführung vermutlich für die Auf- führung mit nicht-professionellen Chören konzipiert wurden.

Am bemerkenswertesten unter den chorsinfonischen Werken sind dabei *Baldurs Traum*, ein fragmentarisch gebliebenes Oratorium, in der Gade in die Tonsprache Richard Wagners eintaucht und die 1853 komponierte Kantate „*Elverskud*“ (Erlkönigs Töchter), die ihre deutsche Erstaufführung am 25.10.1855 durch den Städtischen Musikverein zu Düsseldorf unter Julius Tausch erlebte.

Erlkönigs Töchter

In der alten Sage um Erlkönigs Tochter reitet Herr Oluf am Abend vor seiner Hochzeit noch einmal durch den Erlengrund. Während die Mutter ihren Sohn verzweifelt vom Erlengrund fernhalten will, versucht Erlkönigs Tochter alles, um Herrn Oluf vom Pfad der Tugend abzubringen und ihn zu verführen. Zwar widersteht dieser den Verführungskünsten, wird aber von dieser aus Rache mit einem tödlichen Fluch belegt. In Gegenwart der Hochzeitsgesellschaft haucht er schließlich sein Leben aus.

Für die Vertonung bietet der Komponist von süffiger Balladendramatik bis hin zu zartestem Elfenzauber à la „Sommer- nachtstraum“ alles auf, was das romanti- sche Herz begehrt. Einen besonderen Reiz der knapp dreiviertelstündigen Kom- position, die von Schumann vor allem we- gen ihrer poetischen Diktion sehr emphati- sch aufgenommen wurde, machen da- bei die Klangmalereien im Orchesterpart aus. Gade versteht es hier als Instrumen- tationskünstler meisterlich die Atmosphä- re des Stückes in Musik umzuwandeln, wenn bspw. die Nachtigallen in den Flö- ten singen, oder der Abend mit sanften Bläserfarben hereinbricht, oder der Tanz der Elfen vom Triangel begleitet wird.

Der Chor übernimmt in dem Stück die Rolle eines Erzählers und Kommenta- tors, wie man an dem für mich schön- sten Chorstück, dem Morgengesang exemplarisch sehen kann.

Diese „sagenhafte“ Schauergeschichte von der tödlich endenden Begegnung des jungen Bräutigams Oluf mit der Geister- welt und der fatal verführerischen Tochter des Erlkönigs war nicht nur für Gade eine Herausforderung, auch Carl Loewe hat sich in seiner Ballade „Herr Oluf“ für So-

GADE, N. W.: Erkönigs Tochter. Ballade nach dänischen Volkssagen für Soli, Chor und Orchester. Op. 30. Clavierauszug. [Neue Ausgabe]. Lpz., Kistner (VN 7050) LG

logesang und Klavier dieses Stoffes angenommen und hat damit in Deutschland eine gewisse Bekanntheit erlangt. Die Ballade von Gade ist in den Konzertsälen allerdings so gut wie unbekannt.

CD-Empfehlungen

Eine Einspielung des schon erwähnten Chorwerks Elverskud op.30, das hier klanglich sehr ausgewogen dargeboten wird, ist 1991/92 beim Label Chandos mit dem Dänischen RSO unter Dmitri Kitajenko erschienen.

Auch das Label Da Capo hat 1995 eine Aufnahme dieses Werkes mit dem Tivoli SO & Chor unter Michael Schønwandt herausgebracht.

Wer Gefallen gefunden hat, erhält vom Label Kontrapunkt zusammen mit weiteren Werken die Kantate Zion op 49.



Literatur: Neben dem hier benutzten Eintrag von Niels W. Gade bei Wikipedia und anderen Web-Treffern wie „Musik im Gespräch - Konzertreihe am Institut Dr. Flad, Stuttgart“ ist zum Weiterlesen die umfangreiche Dissertation von Yvonne Wasserloos als Buch mit dem Titel „Kulturgezeiten - Niels W. Gade und CFE Hornemann in Leipzig“ erschienen (Verlag: Olms 632 Seiten).

Unterwegs an Rhein und Neckar

Bericht über die Kulturreise der aktiven, inaktiven und fördernden Mitglieder des Städtischen Musikvereins vom 23. bis 27. August 2009 nach Mannheim, Heidelberg und Speyer

von Christa Terhedebrügge-Eiling

Fotos: Hans Reichert

Sonntag, 23. August 2009

Bei herrlichstem Sonnenschein und bester Stimmung trifft sich unsere Reisegruppe an der Tonhalle. Wir starten nicht ganz pünktlich, denn unser Busfahrer Fritz Heil kam, aus welchen Gründen auch immer, eine halbe Stunde zu spät. Gisela Kummert, unsere Reiseorganisatorin hakt ihre Teilnehmerliste ab und gibt noch einige technische Details bekannt. Die Wahl der Protokollführerin fällt überraschend auf mich. Erich Gelf, unser freundlich fröhlicher Reiseführer, verteilt etliche Informationsmaterialien, die er für unsere erste Reiseetappe ausgearbeitet und gedruckt hat. Nun erklärt er uns die historischen Zusammenhänge zwischen Düsseldorf, Mannheim und Heidelberg zur Zeit der Kurpfalz. Wir werden mit den Namen der diversen Herzöge und Kurfürsten vertraut gemacht, die uns im Laufe der nächsten Tage bei allen Stadtführungen immer wieder begegnen werden. Vor allem interessierte uns natürlich Johann Wilhelm von der Pfalz, „unser Jan Wellem“ aus Düsseldorf. Er wurde 1690 nach dem Tod seines Vaters Kurfürst von der Pfalz. Erich Gelf vermittelt eine hochinteressante kulturhistorische Einstimmung auf unsere bevorstehenden Reiseziele.

An der Raststätte Hunsrück wird die erste Pause eingelegt. Catering Hill & Co fährt das zweite Frühstück auf. In Zusammenarbeit mit einigen Damen und Herren hat Franzis Hill ein Buffet zubereitet, das es an nichts fehlen ließ. Sie



hat sogar an eine Tischdecke gedacht. Irmgard Cohnen kocht nach alter Manier leckeren Kaffee, verteilt erfrischende Getränke und bei wunderbarem Wetter stärken wir uns mit Deftigem und Süßem. Gut gesättigt können wir nach 45 Minuten die Weiterfahrt antreten.

13:45 Uhr: Ankunft im Mannheimer Maritim Hotel, das unser Busfahrer auch ohne Navigationsgerät sofort gefunden hat. Das Maritim, ein 4-Sterne Haus hinter einer eindrucksvollen Gründerzeitfassade, wurde 1901 im Stil des Historismus errichtet. Uns empfängt eine alte Welt der Kristalllüster, des Stuckdekors und der tiefen Polster. Hier haben Gisela Kummert, unsere Reiseorganisatorin, und Ernst-Dieter Schmidt, unser Schatzmeister, durch geschicktes Verhandeln den Preis der Zimmerrate sensationell reduzieren können. Wir beziehen unsere sehr schönen Zimmer und können uns für die bevorstehende Stadtbesichtigung etwas ausruhen.

16:00 Uhr Treffpunkt in der Hotelhalle zu unserer ersten Stadtrundfahrt mit der

versierten, sympathischen Stadtführerin Frau Ursula Heil. Wir starten am Hotel, bzw. am Wasserturm, dem Wahrzeichen der Stadt. Der angrenzende Friedrichsplatz ist als „Tor zur Innenstadt“ bekannt, die repräsentative Verbindung zwischen Zentrum und Oststadt. Er wird homogen eingefasst durch die einheitlich hohe Fassade der Arkaden, die sich im Halbkreis um den Platz legen und im Jugendstil gebaut sind. In der Nord-Süd-Achse des Wasserturms wurden die Kunst- und die Festhalle errichtet, beide ebenfalls im Jugendstil erbaut. Die Kunsthalle korrespondiert mit ihrem roten Sandstein mit der Festhalle, die das heutige Congress-Zentrum Mannheims darstellt.

Mannheim ist eine Stadt aus der Retorte, die 1606 quadratisch angelegt wurde. Das gitterförmige Straßennetz, in dem die Straßen nach dem Alphabet benannt und die Häuser nummeriert sind, hat sich bis heute erhalten. Man orientierte sich am Schloss als Fixierpunkt. In den Quadraten gibt es einige „richtige“ Straßennamen: Die Breite Straße heißt wie sie ist; sie führt durch die Mitte der Stadt vom Schloss zum Neckar. Quer auf sie zu gehen „Die Planken“ vom Wasserturm zum Paradeplatz, sie bilden die Shoppingmeile. Ihren Namen erhielt sie, weil in unbefestigtem Zustand Holzplanken ausgelegt wurden, um Fußgänger vor Nässe und Schmutz zu bewahren. Flankiert werden die Planken von der Fressgasse auf der Seite zum Neckar und der Kunststraße auf der Schlossseite. Was den beiden Straßen ihren Namen gab, erklärt sich von selbst.

Wir fahren über den Neckar zur „Neckarstadt“, wo wir neben der ersten Fabrik für motorisierte Droschken von Carl Benz ein durchrenoviertes Stadt-

viertel mit Wohnungen aus der Gründerzeit für Arbeiter, kleine Angestellte und Beamte vorfinden.

Es geht wieder zurück in die Innenstadt. Wir verlassen den Bus und machen einen kleinen Spaziergang zum Zeughaus. Es ist der letzte Monumentalbau der Mannheimer Kurfürstenzeit von 1778. Zunächst Waffenarsenal, dann Kaserne und seit Beginn des 20. Jh. als Museum genutzt. Wir haben Gelegenheit, uns im Erdgeschoss an einer wunderschönen Porzellansammlung zu erfreuen; ein großer Teil der dort ausgestellten Stücke stammt aus der Frankenthaler Porzellanmanufaktur, die Kurfürst Karl Theodor 1755 gründete und nach Verlegung seines Hofes nach München 1778 wieder aufgab.

Anschließend geht es weiter zum Schillerplatz, hier befand sich das frühere Nationaltheater, in dem 1782 die Uraufführung von Friedrich Schillers revolutionärem Werk „Die Räuber“ stattfand. Danach war Schiller ab Juli 1783 für ein Jahr ein Mannheimer Theaterdichter. Da sein Vertrag nicht verlängert wurde und er sich hoch verschuldete, lebte er damals in verschiedenen Anwesen in Mannheim. Seine letzte Wohnung befand sich im Hölzelschen Haus, ganz in der Nähe. Dieses Schillerhaus, heute Museum, vermittelt den Eindruck von seinen damaligen sehr einfachen Wohnverhältnissen. Beim Verlassen des Museums wurde von Museumsleuten der Wunsch geäußert, in Erinnerung an Schiller einige Takte aus dem Schlusschor der 9. Symphonie von Beethoven zu singen. Diesen Wunsch haben wir gern erfüllt und wurden von einigen echten Mannheimern mit reichlich Applaus bedacht.

Zum Tagesausklang wollten wir ge-

meinsam im bayrischen Lokal Andechser unser Abendessen einnehmen. Leider standen wir vor verschlossenen Türen. Wie wir am nächsten Tag erfuhren, musste das Lokal wegen eines Wasserrohrbruchs schließen, und man hatte in der Hektik vergessen, uns zu benachrichtigen. Zum Glück hatte nebenan ein griechisches Lokal geöffnet. Der geschäftstüchtige Inhaber fasst die Gelegenheit beim Schopfe und deckt sofort mehrere Tische für uns ein, wo wir dann draußen auf der Terrasse bei lauem Lüftchen den Abend mit griechischen Speisen und Wein ausklingen lassen.

Montag, 24. August 2009

Das Maritim bietet ein tolles, reichhaltiges Hotelfrühstück mit allem, was das Herz begehrt. Wir stärken uns für den bevorstehenden mit reichlich Programm gefüllten Tag in Heidelberg.

Gisela Kummert bemüht sich zwischenzeitlich telefonisch um einen neuen Bus. Zu Recht hatte sie an dem Bus, der uns hierher gebracht hatte, einiges zu bemängeln, vor allem was unsere Sicherheit angeht: fehlende Sicherheitsgurte und eine nicht richtig funktionierende Klimaanlage. In ihrer uns allen bekannten Beharrlichkeit hat sie bei dem Chef des Busunternehmens auf einem neuen Bus bestanden. Im Laufe des Tages soll ein neuer, besserer Bus kommen, wir sind gespannt...

Pünktlich um 09:00 Uhr starten wir in Richtung Heidelberg. Während der Fahrt werden wir von Erich Gelf wieder darauf vorbereitet, was uns in dieser wunderschönen Stadt erwartet. Heidelberg, die „Hochburg der Wittelsbacher Linie von der Pfalz“. 1690 wird „unser Jan Wellem“ Kurfürst von der Pfalz. Da



das Heidelberger Schloss unbewohnbar ist, residiert er weiterhin in Düsseldorf. 1716 stirbt er ohne Erben und ab 1718 residiert sein Bruder Karl III Philipp von der Pfalz in Heidelberg. Mittlerweile gewöhnen wir uns an die verschiedenen Namen der Kurfürsten.

Vor dem Schloss bemüht sich Erich Gelf redlich um eine mathematische Aufteilung in zwei Gruppen. Die Sache erweist sich wegen der bestehenden Kleingruppen als sehr schwierig und kompliziert. Letzten Endes gelingt ihm aber doch eine gerechte Lösung: wir werden aufgeteilt in die Geraden und die Ungeraden, einem Prinzip, das Erich Gelf vom Straßenfußball her zur Mannschaftsaufteilung kannte. Zunächst wird noch ein Gruppenfoto im Schlosshof gemacht und dann beginnt die Schlossführung in 2 Gruppen. Es gibt 300 Jahre Bautätigkeit zu bestaunen. Das Heidelberger Schloss ist auch ein bedeutender Bezugspunkt der deutschen Romantik. Zu besichtigen sind alte Gemächer der Kurfürstenfamilie. Populärstes Schaustück ist ein riesiges Weinfass aus dem 16. Jahrhundert, das über 200 000 Liter Wein fassen soll.

Mittags treffen wir uns in der Kultur-

brauerei Heidelberg. Im Biergarten nehmen wir unter schattigen Bäumen unser vorbestelltes Mittagessen ein. Die Spezialität des Hauses: Saumagen. Das Gericht wird von vielen ausprobiert und für gut befunden. Monika Greis verteilt ihr gesamtes Kupfergeld an alle Tischnachbarn: das Kupfer soll die Wespen vom Tisch fernhalten, jedoch einige Wespen haben sich auch davon nicht abhalten lassen, uns zu ärgern, aber zumindest wurde keiner gestochen...

Nach einem kleinen Verdauungsspaziergang treffen wir uns am Kornmarkt. Auffahrt mit der Heidelberger Bergbahn zum höchsten Punkt der Stadt, dem „Königsstuhl“. Von dort haben wir einen herrlichen Panoramablick über die Stadt Heidelberg und den Neckar und das alles bei strahlend blauem Himmel und Bilderbuchwetter.

Da wir ja so lange nichts gegessen haben, gibt es Apfelstrudel mit Sahne, Zimt-Eis und Kaffee dazu. Danach geht es bald zur Abfahrt mit der Bergbahn, damit wir pünktlich am Spaziergang mit Erich Gelf teilnehmen können.

Zunächst besichtigen wir die wunderschöne Jesuitenkirche am Richard-Hauser-Platz. Die im Barockstil erbaute Jesuitenkirche ist eine dreischiffige Pfeilerhalle. Sowohl über dem Langhaus als auch über den Seitenschiffen befinden sich Kreuzgratgewölbe. Das Innere der Kirche ist ganz in Weiß gehalten. Nur die Kapitelle der Säulen sind grün gefasst und teilvergoldet. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Kanzel aus Marmor geschaffen und der gleichfalls aus dieser Zeit stammende kunstvolle Osterleuchter. 2001 wurde der Altarbereich neu gestaltet, und die Kirche er-

hielt ein modernes gradliniges Gestühl und eine helle Verglasung. Die Kirche ist so beeindruckend, so schön und so hell, dass wir uns gar nicht von ihr trennen mögen, aber Erich Gelf drängt uns weiter zu gehen, weil er befürchtet, dass die nächste, noch bedeutendere Kirche, die Heiliggeistkirche, vor unserer Nase geschlossen wird.

Wir haben Glück; die größte und bedeutendste Kirche Heidelbergs ist noch geöffnet. Die aus rotem Sandstein gebaute gotische Hallenkirche mit barockem Dach und barocker Turmhaube gilt als einzigartiges Bauwerk. Die Kirche wurde von 1398 bis 1515 errichtet und war als repräsentatives Gotteshaus der kurpfälzischen Residenzstadt geplant. Von 1706 bis 1936 war die Kirche durch eine Scheidemauer in zwei Teile geteilt. Das Langhaus war protestantisch, der Chor katholisch. Der Innenraum der Heiliggeistkirche ist ein sehr eindrucksvoller spätgotischer Kirchenraum. Charakteristisch ist der Kontrast zwischen dem diffusen Licht des Langhauses und der strahlenden Helligkeit des Chores. Schiff (spätgotisch) und Chor (hochgotisch) sind durch einen Triumphbogen getrennt. Erich Gelf wüsste noch so viel zu zeigen und zu erklären, aber die Zeit drängt, da für 18:00 Uhr die Rückfahrt geplant ist.

Am Neckarufer wartet unser Busfahrer Fritz Heil mit einem neuen Bus auf uns. Es sind Sicherheitsgurte vorhanden, die Klimaanlage funktioniert und auch ein Navigationsgerät ist eingebaut. Gisela Kummert hat nichts mehr zu beanstanden, und wir sind natürlich auch zufrieden. Wir fahren sehr erschöpft nach Mannheim zurück, immer am Neckar entlang. Das Abendessen wird individuell eingenommen.

Dienstag, 25. August 2009

Um 09:30 Uhr werden wir mit unserem neuen Bus zum Mannheimer Schloss gefahren. Der Himmel ist bewölkt, aber es ist trocken. Erneut werden wir in zwei Gruppen eingeteilt, die „Geraden“ gehen mit Frau Heil, ihre Führung beginnt in der Schlosskirche. Die Kirche ist einschiffig und ein Teil des Westflügels. Die Grundsteinlegung des Schlosses 1720 durch Kurfürst Karl Philipp war auch Baubeginn für die Kirche. Hier fanden Andachten, Konzerte und Hofmusik statt, und bei seinen Besuchen in Mannheim musizierte Wolfgang Amadeus Mozart häufiger hier auf der Orgel.

Das Schloss: Die große Barockanlage mit den weit ausladenden Seitenflügeln ist seit 1955 Sitz der Universität. Es gibt große Repräsentationsräume und Prachtsäle, die seit 2007 als Museumsräume zu besichtigen sind. Der breit gestreckte Prachtbau mit mehr als 400 Räumen und 1400 Fenstern hatte unter Kurfürst Karl Theodor den Rang eines europäischen Zentrums von Kunst, Kultur und Wissenschaft, bis Karl Theodor die Residenz nach München verlegte. Im 2. Weltkrieg wurde das Schloss fast völlig zerstört, dann erfolgte jedoch eine umfassende Restaurierung und Sanierung bis 2007.

15:00 Uhr: „Gemächlicher“ Stadtrundgang mit Erich Gelf. Thema: Mannheimer Gotteshäuser

Zunächst sehen wir uns die Christuskirche an, von 1907-1911 mit neubarocken Stilelementen als ev. Pfarrkirche am Rande der alten Stadt Mannheim erbaut. Sie wurde kaum von Kriegszerstörungen betroffen und ist fast völlig im Originalzustand erhalten. Wir besichtigen noch folgende interessante Kirchen:

Heilig-Geist-Kirche: im neugotischen Stil als kath. Pfarrkirche am Rande der alten Stadt.

Jesuitenkirche: im Stil des Spätbarocks und des beginnenden Klassizismus gestaltet.

St. Sebastian: diese Kirche ist der rechts stehende Teil eines proportional ausgewogenen Doppelhauses aus Rathaus und Pfarrkirche mit einem gemeinsamen Turm in der Mitte. „Jan Wellem“ ordnete den Baubeginn als Beitrag zum Wiederaufbau der durch den Pfälzer Erbfolgekrieg zerstörten Stadt im Jahre 1703 an, 1709 fand der erste Gottesdienst statt, aber erst 1723 war der gesamte Bau fertiggestellt. Am Südrand des Marktplatzes ist das barocke Ensemble heute eine viel besichtigte Sehenswürdigkeit.

Mittwoch, 26. August 2009

Pünktlich um 09:00 Uhr fahren wir mit unserem Bus nach Speyer und damit beginnt ein Aufbruch in die Zeit des Mittelalters, wie wir während der Busfahrt von Erich Gelf aufgeklärt werden. Wir erhalten weitere ausgearbeitete Informationsmaterialien wie einen Stadtplan, Grundrisse und Zeittafeln vom Dom und kurze Beschreibungen von Sehenswürdigkeiten, die er uns nachmittags zeigen und erklären möchte.

Wir starten unsere Domführung mit Gastführern am großen Domnabf. Dieser markierte die Domimmunität, die früher allen Straftätern und Verfolgten Zuflucht vor der weltlichen Macht bot. Er wird auch heute noch zu feierlichen Anlässen, zuletzt beim Papstbesuch, mit Wein gefüllt. Das Fassungsvermögen beträgt 1580 Liter.

Der Dom zu Speyer zählt zu einem der bedeutendsten Baudenkmäler der Romanik und ist die größte erhaltene roma-



nische Kirche Europas. Seit 1030 bauten mehrere Generationen an der Kathedrale. Beim Gang durch den Domgarten lassen sich die einzelnen Phasen ablesen. Wir werden aufgeklärt über Westbau von Heinrich Hübsch, spätromanische Turmhelme, barocke Schweifhauben, Zwerggalerie, Apsis, hochromanische Architektur an der Ostseite und vieles mehr.

Im Anschluss daran sehen wir uns den monumentalen Dom von innen an. Seit der Restaurierung von 1957/61 ist der Innenraum vom freigelegten Sandsteinquaderwerk und hellen Putzflächen geprägt. Die Schraudolph-Gemälde von 1846 wurden nur an den Fresken der Langhäuser belassen, alle anderen wurden abgenommen. In der Chorkrypta, dem ältesten Teil des Doms, besichtigen wir die Kaisergruft und die Grabstätten salischer und habsburgischer Herrscher.

Die spätere Führung im Historischen

Museum ist eine ideale Ergänzung für unsere vorangegangene Dombesichtigung. Der Speyerer Dom als Begräbnisstätte der salischen Kaiser und die Domschatzkammer im Historischen Museum als Ort der Präsentation der Kaisergräberfunde sind eine Einheit. Die Domschatzkammer beherbergt die bedeutendsten Zeugnisse des salischen Herrschergeschlechts, darunter auch die Kaiserkrone von Konrad II aus dem Jahr 1039. Im Zentrum der Ausstellung stehen die zahlreichen Grabfunde mit ihren reichen Beigaben an Waffen, Kleidung, Schmuck und Gefäßen. Weiter können wir kostbare liturgische Geräte und Gewänder bewundern. Auch hier würden wir uns gern noch aufhalten und weitere Exponate bestaunen, aber Erich Gelf drängt zum abschliessenden Rundgang durch Speyer. Folgende Sehenswürdigkeiten stehen noch auf dem Programm:

Die Dreifaltigkeitskirche, die Gedächtniskirche, das Altpörtel, eines der bedeutendsten und höchsten Stadttore Deutschlands, das alte Rathaus, ein Spätbarockbau mit einem Ratssaal im Stil des frühen Rokoko.

Mit vielen neuen Eindrücken, aber völlig erschöpft, treten wir unsere Rückfahrt nach Mannheim an. Gerade dort angekommen geht es auch schon weiter zum gemeinsamen Abendessen ins bayrische Lokal Andechser. Bei untergehender Sonne können wir draußen auf der Terrasse unser Abschiedsessen einnehmen. Wir werden von einer netten jungen Russin in bayrischer Tracht bedient. Als Highlight spendieren Gisela Kummert und Ernst-Dieter Schmidt aus der Reisekasse helles und dunkles Bier aus Tischzapfanlagen, so genannten Biertowern, eine lustige und runde Sache. Nach die-

sem sehr anstrengenden Tag ein besonderes Lob an unsere älteren Mitreisenden, die nicht mehr so gut zu Fuß sind und dennoch stets tapfer, nie klagend und fröhlich durchgehalten haben.

Donnerstag, 27. August 2009

Pünktlich werden die Koffer verladen und wir treten die Heimreise an. Gisela freut sich, dass ihre Gruppe an der Hotelrezeption gelobt wird; unaufgefordert waren sämtliche Extras bezahlt und alle Schlüssel abgegeben worden. Wir fahren nicht direkt nach Düsseldorf zurück, es stehen noch zwei Attraktionen auf dem Programm. In Mainz angekommen, besichtigen wir zunächst den 1000-jährigen Dom zu Mainz. Der zu den Kaiserdomen zählende Bau ist in seiner heutigen Form eine dreischiffige romanische Säulenbasilika, die in ihren Anbauten sowohl gotische als auch barocke Elemente aufweist.

Wir sehen den Westturm mit barocker Haube, das Ostquerhaus, eine Dreiturmfassade.

Innen, in den Bögen des Langhauses, die Darstellung der Lebensgeschichte Jesu im Stil der Nazarener. Wunderschöne gotische Maßwerfenster bekamen nach dem 2. Weltkrieg eine Neuverglasung. Im unteren Teil der Fenster sind die Wappen aller Mainzer Bischöfe von Willigis bis Kardinal Karl Lehmann abgebildet.

Um 12:30 Uhr geht es weiter mit dem Bus zum Stephansberg. Dort besichtigen wir die Kath. Pfarrkirche St. Stephan. Sie wurde 990 von Erzbischof Willigis auf der höchsten Erhebung der Stadt gegründet. In seiner heutigen Form ist St. Stephan eine dreischiffige gotische Hallenkirche mit Chören im Osten und Westen sowie

mit einem großen achteckigen Glockenturm über dem Westchor. Der spätgotische Kreuzgang an der Südseite der Kirche soll der schönste Kreuzgang in Rheinland-Pfalz sein.

Einzigartig in Deutschland sind

die Chorfenster der Stephanskirche, die ab 1978 von Marc Chagall gestaltet wurden. Bis zu seinem Tod 1985 schuf Chagall insgesamt 9 Fenster, die in ihren verschiedenen leuchtenden Blautönen biblische Gestalten und Ereignisse darstellen. Eine der bekanntesten Szenen ist die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Nach Chagalls Tod wurde die Arbeit an den restlichen Fenstern von einigen seiner Schüler fortgesetzt.

Nach diesem letzten Highlight treten wir nun endgültig unsere Heimreise an. Wir bedanken uns bei Gisela Kummert und auch bei Ernst-Dieter Schmidt, unserem Schatzmeister, für ihre routinierte Organisation dieser Reise. Ein ganz besonderer Dank gilt unserem stets freundlich fröhlichen Reiseführer Erich Gelf. Durch seine akribischen, umfangreichen Vorbereitungen und sein immenses Wissen über Geschichte, Kultur und Architektur war diese Reise ein Erlebnis und wird uns allen sicherlich noch lange in positiver Erinnerung bleiben.



Neologismen...und was dahintersteckt!

Vom „Händelsohn“ zum „Linsengericht“

von Udo Kasprowicz

Nichts ist in unserer Sprache so verkannt, nichts bereichert sie aber auch mehr als der gelungene Neologismus, also jene Wortneuschöpfung, auf die die Sprachgemeinschaft gewartet zu haben scheint, um eine kommunikative Lücke zu füllen. Erinnert sei hier an das schlichte „fernsehen“, mit dem seit dem 17. Jahrhundert die inzwischen verbreitete Benutzung des Teleskops bezeichnet wurde, bis es im 20. Jahrhundert in sprachpflegerischer Absicht das griechisch-lateinische Kunstwort „Television“ ersetzte, oder an „Rundfunk“, der sich seit 1924 neben dem griechischen Radio behauptet.

Als Euphemismus durchschaut und deshalb ironisch gebraucht, kommen „Entsorgungspark“ und „Lebensabschnittsgefährte“ daher. Jahrhundertalt, aber eben doch nicht Urdeutsch sind die Neuschöpfungen „Finsternis“ (Luther), „Leidenschaft“ (Zesen) und „empfindsam“ (Lessing) aus unserem Sprachgebrauch nicht mehr wegzudenken.

Brandneu - oder „flammneu“ wie der große Vorsitzende es auszudrücken pflegt - sozusagen in der Erprobungsphase und auch in seinem Ironiegehalt ungeklärt ist das Kunstwort, das Intendant Michael Becker dem Publikum von „Israel in Ägypten“ vorstellte: „Händelsohn“. Er erläuterte es als eine Mixtur aus Händel und Mendelssohn.

Lassen sich zwei Musiker, die einander im Leben nicht begegnen konnten, weil der eine 50 Jahre tot war, bevor der andere geboren wurde, die des-

halb zwei unterschiedlichen musikalischen Epochen angehören und deren Lebensmittelpunkte in zwei weit voneinander entfernten Ländern lagen, zu einem verschmelzen?

Becker verwies bei seinem Vor-Konzert-Auftritt auf einen Berührungspunkt: Während seines Londonaufenthaltes fahndete Mendelssohn nach Händels Oratorium „Israel in Egypt“, exportierte es nach Düsseldorf, passte es behutsam dem Zeitgeschmack an und führte es 1833 in Düsseldorf auf.

Der Städtische Musikverein hatte im vergangenen Herbst dreimal die Gelegenheit, die Qualität dieser Bearbeitung zu erproben. Und es bestätigten sich Beckers Worte: „*Nicht barocker Braten mit romantischer Soße*“ sind das Ergebnis, sondern ein gestrafftes Oratorium mit einer den dramatischen Charakter unterstützenden Ouvertüre sind entstanden. Also bemächtigte sich nicht der Jüngere des Älteren, sondern bereicherte ihn. Die Eigenständigkeit des neuen Werkes wird durch den Neologismus „Händelsohn“ also vollendet.

Aber unser materialistisches Zeitalter vertraut dem Gleichklang der Seelen allein nicht gern. Der Geist weht, wo er will, und die Sprache des Herzens ist trügerisch. Wahre Seelenverwandtschaft gründet sich auf Handfestes, auf Substantielles, das dennoch auf größere, geistige Zusammenhänge verweist. Die Lösung findet sich wie so oft bei den Dingen, die Körper und Seele zusammenhalten.

Ein Grundnahrungsmittel mit jahrtausendealter Tradition und wegweisender Bedeutung im Hause Mendelssohn-Bartholdy war die braune Linse. Schon in der Thora las der kleine Felix die Geschichte vom Erwerb des Erstgeborenenrechtes¹, das Jakob den Weg ebnete, die Verheißung des Herrn zu erfüllen. Auch Felix war jünger als seine nicht minder begabte Schwester Fanny.

Aber die Zeiten waren andere. Es bedurfte keiner Bestechung durch ein Linsengericht, um den Segen für eine musikalische Karriere zu erhalten. Junge zu sein wog den Nachteil der späten Geburt auf. Und doch wird ihr jedes Linsengericht einen kleinen Stich versetzt haben, zeigt es doch wie ein Dingsymbol, aus welchem banalem Grund sie dem Bruder den Vortritt auf die Podien der Konzerthäuser Europas, insbesondere Düsseldorfs, lassen musste.

Diese Bedeutung der Linse belastete Händel nicht.

Linzen waren das Hauptnahrungsmittel der deutschen Bevölkerung bis ins 18. Jahrhundert. Um ihren Genuss rankten sich zahlreiche Mythen. Linzen am Heiligen Abend, zu Silvester, Neujahr, Gründonnerstag und Karfreitag

¹ Die Bibel (1. Buch Mose 25:29-34) erzählt von Jakob, dem jüngeren Sohn Isaaks, der seinem älteren Bruder Esau dessen Erstgeburtsrecht angeblich gegen einen Teller Linzen (wörtlich allerdings nur "etwas Rotes") abkaufte, als Esau von der Feldarbeit erschöpft heimkehrte. Daraus gewann das Linsengericht im übertragenen Sinne die Bedeutung einer momentan verlockenden, in Wahrheit aber geringwertigen Gabe im Tausch für ein sehr viel höherwertiges Gut. (aus WIKIPEDIA)



Georg Friedrich Händel in Erwartung eines Linsengerichtes?

sorgten dafür, dass der Strom an Geldmünzen nie versiegt. In einzelnen Quellen werden ihnen Einfluss auf den Kindersegens zugeschrieben.

Als Sohn eines Wundarztes kannte auch Händel das Wissen der Volksmedizin um die Hülsenfrucht. Linzen tauchen in den Rezepten gegen Gelbsucht auf. Linzen waren in großen Mengen zu geringem Preis verfügbar, gleichwohl aber wertvoll, denn sie garantierten den Fortbestand der Arbeits- und Schöpferkraft. Insofern trifft im übertragenen Sinne die alttestamentarische Bedeutung des „Linsengerichtes“ zu. Ein Nahrungsmittel von geringem Wert setzt gewaltige geistige Potentiale frei, wandelt sich in schöpferischen Menschen zur Kulturleistung. Nirgendwo spiegelt sich dieser Gedanke besser, wenn auch vielleicht unfreiwillig wider als im Namen des Chores „belcanto-Linsengericht“ der gleichnamigen Gemeinde in der Nähe von Gelnhausen in Hessen...²

² www.belcanto-linsengericht.de

Als Kontrastprogramm zur alljährlichen Weihnachtsmastgans und als schlichter Abgesang vom „Händelssohn“-Jahr - als Fastenspeise die Vorfreude auf das Schumannjahr weckend und verbunden mit den besten Wünschen der Redaktion für die Verheißung der Linse - empfehlen wir hier unser

Linsengericht:

Zutaten für 6 – 8 Personen

- 1 ½ Tassen gewaschene, grüne oder braune Linsen, die über Nacht in 5 Tassen Wasser eingeweicht wurden.
- 1 große Zwiebel, gewürfelt
- 2 zerstoßene Knoblauchzehen
- 2 Teelöffel Margarine
- 6-7 Tassen Wasser
- 2 Esslöffel Rindersuppenpulver oder 2 Suppenwürfel
- 1 Teelöffel Salz
- ½ Teelöffel Pfeffer
- 3 mittelgroße Kartoffeln, gewürfelt

und - hier sind Konzessionen unumgänglich -

3 Rinds- oder

Wiener Würstchen in Scheiben, auch Rauchfleisch vom Rind oder Schwein.

Zubereitung:

In einem großen Kochtopf Zwiebeln und Knoblauch in der Margarine 5 Minuten braten, häufig umrühren.

Linse abgießen und in den Topf geben, weitere 2 bis drei Minuten anbraten.

Wasser, Gewürze und Suppenwürfel hinzufügen, erhitzen und eine Stunde lang kochen. .

Kartoffeln hinzufügen und weitere 20 Minuten lang kochen, bis die die Kartoffeln gar sind.

Würstchen oder Räucherfleisch hinzufügen und noch einige Minuten lang ziehen lassen.



Aus: TAMI LEHMAN-WILZIG und MARIA BLUM: Der Schmelztiegel. Israels Spezialitäten, schnell und einfach zubereitet. Herzlia (Israel) o.J. S. 26f.

Erkrather wird Düsseldorfer des Jahres

center.tv ehrt MV-Vorsitzenden Manfred Hill

von Jens D. Billerbeck

Kurz vor Weihnachten verlieh der Lokalsender center.tv Düsseldorf in einer feierlichen TV-Gala zum ersten Mal die Auszeichnung „Düsseldorfer des Jahres“. Geehrt wurden Menschen, die sich in besonderer Weise um die Landeshauptstadt verdient gemacht und Herausragendes geleistet haben. Der "Düsseldorfer des Jahres" wurde in den Kategorien "Wirtschaft", "Sport", "Kultur", "Lebenswerk", "Soziales Engagement" sowie "Fairness & Courage" vergeben. Preisträger im Bereich Kultur war der Vorsitzende des Städt. Musikvereins Manfred Hill.

Michael Becker, Intendant der Tonhalle, hielt die Laudatio, ohne zunächst den Namen des Preisträgers zu verraten. „Dass es in Düsseldorf so schön ist, daran hat der Düsseldorfer des Jahres im Bereich Kultur viel beigetragen,“ begann er. „Seit acht Jahren leitet er einen Verein. Stars wie Gary Bertini, John Elliot Gardiner oder Roger Norrington arbeiteten mit dem Verein. Und damit ist klar, es geht nicht um Fußball, es geht um Musik - aber da auch um Bundesliga.“ Becker rühmte den Preisträger als jemanden, der mit großer Begeisterung und ebensolcher Begeisterungsfähigkeit von Dirigenten erzähle, denen er definitiv nie persönlich begegnet sei.



„Der Mendelssohn hat das so gemacht, mit Schumann haben wir das schon 1852 gesungen,“ zitierte er den Düsseldorfer des Jahres und merkte ironisch an: „Ich wundere mich manchmal, dass unter den Verträgen mit Mendelssohn, Schumann, Hiller oder Burgmüller nicht sein Name steht.“ Der Preisträger sei zudem einer der intimsten Kenner der Düsseldorfer Stadtgeschichte und internationalen Gastdirigenten ein fulminanter Fremdenführer. Aber die Arbeit des Preisträgers sei keinesfalls nur rückwärtsgewandt: „Er schuf ein Zukunftsmodell, das in Deutschland seinesgleichen sucht.“ Die Singpause. In Düsseldorf lernen Kinder von sechs bis zehn Jahren aus verschiedenen Nationen und sozialen Schichten singen. „Das Konzept,“ so Becker, „ist so genial, das es sich leisten kann einfach zu sein: Die Kinder lernen Lieder, so viele schöne Lieder.“ Und er berichtete von der Begeisterung einer seiner Töchter:



„Da ist klar, in zehn Jahren singt die im Chor.“

Becker weiter: „So etwas kann man nicht professionell planen ohne Herz, ohne unbändige Freude am Singen. Die hat er, und die gibt er gerne weiter. Und dafür dankt ihm seine Stadt!“ Ein kurzer Spielfilm stellte nun die Singpause und den Preisträger Manfred Hill vor. Dieser dankte sichtlich bewegt, und verwies augenzwinkernd auf einen „Makel“ in seinem Lebenslauf: „Ich bin in den Kriegswirren in Bayern geboren. Weil ich aber Düsseldorfer bin und für diese Stadt so brenne, wird dieser Preis jetzt vor diesen Makel gestellt, damit man sieht, dass ich ein echter Düsseldorfer bin.“

Er nehme diesen Preis stellvertretend entgegen, sagte Hill weiter: „Stellvertretend für die 32 Singleiter und Singleiterinnen, die tagtäglich in den rund 40 Grundschulen mit den Kindern eine wunderbare Arbeit leisten.“ Aber auch die Lehrerinnen und Lehrer und die Schulleiter der Schulen schloss Hill in seinen Dank ein: „Denn wir alle gemeinsam wir schaffen hier Bildung! Und zwar für alle Kinder in der Grundschule. Das war mein größtes Anliegen.“ Hill weiter: „Und dieses Anliegen ist von den Verantwortlichen der Stadt in wirklich wunderbarer Weise unterstützt worden.“ In der Anfangsphase 2006 habe man ja noch keine Erfahrungswerte vorzuweisen gehabt, dennoch habe der Kulturausschuss und das Kulturamt innovativ entschieden und den ersten Zuschuss für den Start des Projektes bewilligt. Und daraus habe sich - nicht zuletzt dank zahlreicher Spender - die Singpause in ihrer heutigen Größenordnung entwickelt. „Wir erreichen heu-



te rund 9000 Kinder. Und damit kann sich die Stadt wirklich schmücken: Wir haben hier das größte musikalische Bildungsprojekt für Grundschul Kinder in Europa.“

Einen besonderen Dank sprach Manfred Hill seiner Ehefrau Franzis aus, „die mich praktisch nie sieht, denn ich bin im Prinzip immer unterwegs in Sachen Musikverein oder Singpause. Ich danke Dir, dass Du das so gut erträgst.“

Die weiteren Preisträger waren: Stefan Piecuch in der Kategorie "Fairness & Courage". Der Düsseldorfer hat nicht nur das Leben eines Polizisten gerettet, sondern sich selbst dabei auch in Gefahr gebracht. In der Kategorie "Sport" wurde Fortuna-Trainer Norbert Meier als "Düsseldorfer des Jahres" ausgezeichnet. Den "Düsseldorfer des Jahres" in der Kategorie "Soziales Engagement" erhielt die pädagogische Leiterin des Kinderhospizes Regenbogenland, Melanie van Dijk. In der Kategorie "Wirtschaft" wurde der Düsseldorfer Unternehmer Albrecht Woeste ausgezeichnet. Abschließend wurde die Auszeichnung "Düsseldorfer des Jahres" in der Kategorie "Lebenswerk" von Weihbischof Dr. Heiner Koch an Engelbert Oxenfort übergeben.

Termine, Termine ...Vorschau auf die

Konzerte mit dem Städtischen Musikverein im Schumannjahr 2010

JANUAR 2010 - Tonhalle Düsseldorf

01.01.2010 Freitag 11 Uhr

Neujahrskonzert

Freitag 01.01.2010 11 Uhr

Tonhalle Düsseldorf

Robert Schumann

«*Neujahrslied, Rheinweinielied*»

Düsseldorfer Symphoniker

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

Marieddy Rossetto, Einstudierung

Hubert Soudant, Dirigent

FEBRUAR 2010 - Tonhalle Düsseldorf

Symphoniekonzert - Sternzeichen 7

Fr 05.02. / So 07.02. / Mo 08.02.2010

Robert Schumann

«*Das Glück von Edenhall op 143*»

Düsseldorfer Symphoniker

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

Marieddy Rossetto, Einstudierung

Alexander Vedernikov, Dirigent

Sonnenwind 4

Sonntag 28. Februar 2010 - 16.30 Uhr

Robert Schumann

«*Der Königssohn*»

Düsseldorfer Symphoniker

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

Marieddy Rossetto, Einstudierung

Gregor Bühl, Dirigent

APRIL 2010 - Tonhalle Düsseldorf

Symphoniekonzert - Sternzeichen 9

Freitag 16.04.2010 - 20 Uhr

Sonntag 18.04.2010 - 11 Uhr

Montag 19.04.2010 - 20 Uhr

Robert Schumann

«*Szenen aus Goethes Faust*»

Düsseldorfer Symphoniker

Simona Saturova, Gretchen

Dietrich Henschel, Faust

Peter Mikulás, Mephisto

Werner Gura, Ariel

Ingeborg Danz, Alt

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

Marieddy Rossetto, Einstudierung

Bernhard Klee, Dirigent

MAI 2010 - Tonhalle Düsseldorf

Schumannfest 2010 Eröffnung

Freitag 28.05.2010 - 20 Uhr

Robert Schumann

«*Nachtlied op. 108*» u.a.

Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

Marieddy Rossetto, Einstudierung

Thomas Søndergård, Dirigent

JULI 2010 - Tonhalle Düsseldorf

Donnerstag 08.07.2010 - 20 Uhr

Robert Schumann

«*Der Rose Pilgerfahrt*»

Orchester der Robert-Schumann-Hochschule

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

Marieddy Rossetto, Einstudierung

Raimund Wippermann, Dirigent

für September / Oktober sind

Konzerte in Bonn, Essen

Lüttich und Maastricht mit

Beethovens 9. Sinfonie bzw.

Mahlers 2. Sinfonie

geplant.

NOVEMBER 2010 - Tonhalle Düsseldorf

Symphoniekonzert

Fr 26.11. / So 28.11. / Mo 29.11.2010

Robert Schumann

«*Manfred*»

Düsseldorfer Symphoniker

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

Marieddy Rossetto, Einstudierung

GMD Andrey Boreyko, Dirigent

DEZEMBER 2010 - Tonhalle Düsseldorf

Symphoniekonzert

Fr 17.12. / So 19.12. / Mo 20.12.2010

Robert Schumann

«*Adventlied*»

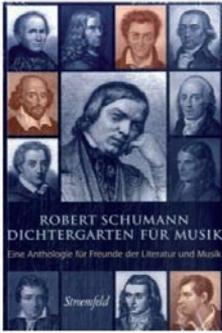
Düsseldorfer Symphoniker

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

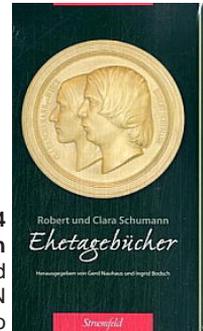
Marieddy Rossetto, Einstudierung

GMD Andrey Boreyko, Dirigent

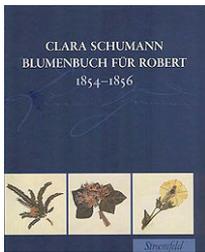
Änderungen möglich, aber nicht beabsichtigt!



**Robert Schumann.
Dichtergarten für Musik
Eine Anthologie für Freunde der
Literatur und Musik**
Hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid
Bodsch. Textübertragung und
Kommentar von Leander Hotaki unter
Mitarbeit von Kristin R.M. Krahe.
Stroemfeld Verlag und StadtMuseum
Bonn. 2007. 489 S. ISBN 978-3-86600-
003-2. Preis 18 Euro



**Ehitagebücher 1840-1844
Robert und Clara Schumann**
Hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch. Stroemfeld
Verlag und StadtMuseum Bonn. 2007. 332 S. ISBN
978-3-86600-002-5. Preis 16 Euro



**Clara Schumann.
Blumenbuch für Robert. 1854-1856**
ISBN 3-86600-001-4. Preis 28,00 Euro.
(Faksimileausgabe mit biographischem und
botanischem Kommentar, z.Z. vergriffen,
Wiederauflage geplant),
Bonn, Frankfurt am Main und Basel 2006



Robert Schumanns „Album für die Jugend“
Autor: Bernhard R. Appel - Vorwort: Peter Härtling
Einführung und Kommentar; Widmung: Für Mechthild
Verlag: Schott Music - 321 Seiten - Hardcover
ISBN: 978-3-254-00237-2 Bestell-Nr.: ATL 6237 Preis: 39,95 €

Editha Hackspiel Düsseldorfer Ansichten

Mit Texten
von Joseph Anton Kruse

Düsseldorf ist sehenswert! Das zeigen Editha Hackspiels Radierungen in eindrucksvoller Weise. Die Künstlerin stellt Düsseldorfer Stadtteile und Örtlichkeiten mit feinem Strich detailgetreu dar. Die begleitenden Texte von Joseph A. Kruse, dem Leiter des Heinrich-Heine-Instituts in Düsseldorf, geben unterhaltsame und informative Erläuterungen, in gekürzter Version auch auf Englisch, Spanisch und Japanisch. So erhalten Besucher und Einheimische eine ganz besondere Sicht auf Altstadt, Hafen und Oberkassel, Kaiserswerth, Benrath und Meerbusch, auf Japanische und Internationale Schule, das Eko-Zentrum, Schloss Kalkum und vieles mehr.



Droste-Verlag Düsseldorf - 17,50 €

Der Städtische Musikverein

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)



Editha Hackspiel

Die Düsseldorfer Symphoniker „Aus Liebe zur Musik“

Vorwort: Michael Becker und Georg Lauer

Aus Liebe zur Musik kehrt Editha Hackspiel immer wieder zurück zu den Proben der Düsseldorfer Symphoniker, um dort bei Musik zu zeichnen und zu malen. Dirigenten, Solisten, musizierende

Musiker mit ihren Instrumenten oder ganze Orchesterszenen der Symphoniker und dem Städtischen Musikverein, von Heinrich Hollreiser und Michael Rühl, bis Bernhard Klee und Jens Langeheine, Rudolf Buchbinder oder Frank-Peter Zimmermann und vielen anderen Solisten, von John Fiore bis hin zu dem neuen Generalmusikdirektor Andrey Boreyko. Hunderte Bilder entstanden. Die Schönsten davon sind in diesem Bildband in Farbe gesammelt und stellen eine Dokumentation dar, wie es sie bisher noch nicht gegeben hat.

Droste-Verlag Düsseldorf - 19,95 €



Hermann Weber
Feuerlöscher GmbH
Feuerlöscherfabrik

Marie-Colinet-Straße 14

40721 Hilden

Ruf: +49 (0)2103-9448-0

Fax: +49 (0)2103-32272

E-Mail: info@weber-feuerloescher.de

