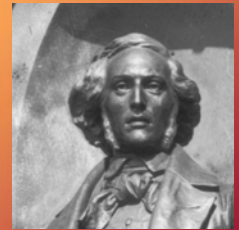
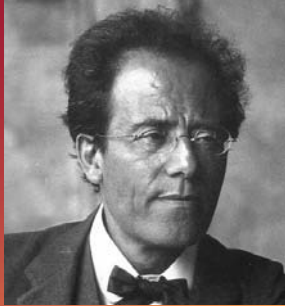




Neue NC Chor szene



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

1/11

14

Themen

Editorial	Georg Lauer	3
„Schwerpunkt auf Musik der ersten Hälfte des 20. Jh.“ Gespräch mit GMD Andrey Boreyko	Konstanze Richter	4
Auferstehung für Felix Mendelssohn Bartholdy Die Wiedererrichtung seines Denkmals nimmt Gestalt an	Georg Lauer	7
Gustav Mahler: Das Klagende Lied - Inhalt, Entstehung und Aufführungsgeschichte des Mahlerschen Jugendwerkes	Erich Gelf	12
Peter Ruzicka Portrait einer Künstlerpersönlichkeit	Georg Lauer	18
Mit königlichen Ehren - Orchestre Philharmonique de Liege feierte 50. Geburtstag mit Mahlers 2. Sinfonie	Jens D. Billerbeck	28
„Bier, Rheinwein und viel zu essen.“ - Verdi zu Besuch in Köln Zum 200. Geburtstag Ferdinand Hillers	Dr. Ursula Kramer	34
Jan Seghers: Partitur des Todes Buchrezension	Dr. Th. Ostermann	48
Virtuose Neuentdeckung: „Les Paladins“ CD-Rezension	R. Großbimlinghaus	49
Eine kleine Sensation! Tonhallen-Tondokument von 1938 gefunden	R. Großbimlinghaus	50
Gerontius-Korrespondenzen Vorbereitungen für einen wissenschaftlichen Vortrag	Georg Lauer	53
Auf den Spuren der Hanse: Hamburg - Stade - Osnabrück Reisebericht über die Fahrt nach Hamburg und ins Alte Land	Hanna Leyknieper	56
TonArt2- „Air“-lebnis oder „Air“-gernis? Bericht vom Airport-Chorfestival	Dr. Th. Ostermann	61
Bausteine einer heilen Welt Der Archaismus an sich und Ballebüskes	Udo Kasprovicz	64
Erkrather erhält Düsseldorfer Martinstaler OB Dirk Elbers ehrt MV-Vorsitzenden Manfred Hill	Presseverlautbarung der Stadt Düsseldorf	66
Termine Vorschau Ausgabe 2/11 Impressum		67
Die letzte Seite		68



Liebe Leserinnen und Leser!

Schumann und (k)ein Ende!

Ein Jubiläumsjahr besonderer Güte, Klasse und Masse ist in den großen und kleinen Schumann-Hochburgen zu Ende gegangen. Was bleibt, sind vor allem die vielen kleinen, bisher weniger bekannten Stücke, die im Laufe des Jahres immer öfter gespielt, wahrgenommen und einem vertraut wurden! Wie oft habe ich im Radio die Fantasiestücke op 73 gehört, mal im Original für Oboe und Klavier, mal für Cello arrangiert, immer mehr eine Ohrwurmfassung werdend.

In Düsseldorf war (fast) alles zu hören, „Das ganze Werk“ jedenfalls, die raren Stücke (Chorballaden) wie die symphonischen Schlager („Die Rheinische“), das „Imaginäre“ (Geistervariationen für Klavier und Orchester) wie das „Spektakuläre“ („Manfred“). Letzteres gipfelte zweifelsohne in der Visualisierung, Deutung und Ausführung des dramatischen Gedichtes in der Regie von Johannes Deutsch und allen Mitwirkenden (siehe letzte Umschlagseite!). Darüber wird in dieser Ausgabe nicht berichtet, das muss man (ge)sehen (haben)!

Mahler - mittendrin!

Die Marketingerfindung eines „Mahler-Doppel-Jubiläumsjahres“ machen wir - in bescheidenem Umfang - mit: 2010 im Oktober - zum 150. Geburtstag - die „Auferstehungssinfonie“ in Lüttich, 2011 - zum 100. Todestag - „Das Klagen Lied“ in Düsseldorf. Mit der Lektüre von Inhalt, Entstehung und Aufführungsgeschichte sollten Sie für die drei Konzerte in der Tonhalle im kommenden März gut vorbereitet sein!

Aber auch das Leben und Wirken des 2011 200jährigen Ferdinand Hiller wird ausführlich gewürdigt.

Technik auf dem Vormarsch!

Rundfunkübertragungen von Konzerten gehören heute zum Alltag. Ist man - z.B. als Chor - selbst *live* daran beteiligt, kann man das „Ereignis“ kurz danach zu Hause im Wege konservativer Bandgeräte-Aufzeichnungen oder innovativer Datenverarbeitungs-PC-Aufzeichnungen nacherleben: In der MP3-Mobile-Handy-Fassung ist mein Lieblingsstück dann immer dabei, das Radio-Recorder-Angebot der verschiedenen Sendeanstalten macht's möglich. Das war früher anders. Wie es z.B. 1938 war, können Sie hier nachlesen!

Was z. B. die Tonhalle seit einiger Zeit außerhalb ihres eigentlichen Geschäftes wie Programmvorschau und Kartenverkauf im Internet anbietet, das ist schon beachtlich *trendy*: mit *Facebook*, *Posterous*, *Flickr* oder *Playvideo* kann jeder sich sein eigenes Bild von der Kultur machen.

Auch der Musikverein geht mit auf diesen Neuen Bahnen: Klicken Sie einfach mal auf das „f“, das Sie auf jeder unserer Homepageseiten finden! Oder: Geben Sie einfach mal ein www.neue-chorszene.de, sofort landen Sie umweglos auf der Musikvereinsseite, auf der wir Ihnen alle Ausgaben dieser Zeitung im PDF-Format präsentieren und zukünftig noch mehr aktuelles Wissenswertes.

Bleiben Sie also am Ball und uns gewogen, das wünscht sich auch für 2011

Ihr

„Künftig Schwerpunkt auf Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“

GMD Andrey Boreyko

im Gespräch mit Konstanze Richter

Seit der Spielzeit 2009/10 ist Andrey Boreyko Generalmusikdirektor der Düsseldorfer Symphoniker. Erstmals seit seinem Antritt hatte der Städtische Musikverein zum Ende 2010 Gelegenheit, in zwei Konzerten mit ihm zusammenzuarbeiten. Die NeueChor-szene (NC) sprach mit dem GMD unter anderem über seine Pläne für künftige Chor-Konzerte. Nos num



NC: In den beiden letzten Sinfoniekonzerten 4 und 5 der Sternzeichenreihe - sowohl in Schumanns „Manfred“ als auch beim „Adventlied“ - spielt der Chor ja eine eher untergeordnete Rolle. Was würden Sie künftig gerne einmal mit dem Düsseldorfer Musikverein aufführen?

Boreyko: Es sollte sich auf jeden Fall um Werke handeln, in denen der Chor auch mal im Mittelpunkt steht. Dabei möchte ich einen Fokus auf die Musik der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts legen, beispielsweise die Kantaten von John Adams, Stücke von Igor Strawinsky oder Frank Martin, oder aber den „Dream of Gerontius“ von Edward Elgar. Ich möchte auf jeden Fall auch Werke aufführen, die für den Chor neu sind und damit das Repertoire des Düsseldorfer Musikvereins erweitern.

NC: Glauben Sie, dass das Publikum den eher modernen Komponisten gegenüber aufgeschlossen ist?

Boreyko: Düsseldorf ist eine Stadt, in der noch gerne klassische Musik ge-

hört wird. Ich bin sehr glücklich darüber, dass die Aufführungen fast immer gut besucht sind, was ein generell großes Interesse für die Konzerte zeigt. Beim hiesigen Publikum sind zwei Tendenzen erkennbar: Zum einen gibt es diejenigen, welche populäre Werke der Klassik bevorzugen, zum anderen aber zieht die Tonhalle auch durchaus Liebhaber eines eher moderneren Repertoires an. Dadurch wird die Programm-Gestaltung der Konzerte erschwert. Denn um alle zufrieden zu stellen, muss man die richtige Mischung finden. Das macht auch meine Arbeit nicht einfacher.

NC: Sind Sie der Meinung, dass die Zukunft der Konzertsäle in großen, zum Teil auch multimedialen Ereignissen wie beispielsweise der Inszenierung des „Manfred“ liegt?

Boreyko: Konzerte sollten etwas bieten, das der Einzelne nicht per CD und Musikanlage zuhause imitieren kann. Also müssen wir Formen des Musikgenusses finden, die mehrere Sinne ansprechen – ähnlich wie bei

„Manfred“ geschehen. Aber auch herkömmlich inszenierte Konzerte bieten dem Hörer mehr, als die Anlage im Wohnzimmer. Das fängt schon bei der Auswahl der gespielten Stücke an. Die Verantwortlichen treffen diese Wahl ja mit Bedacht und stellen ein Programm unter bestimmten Kriterien zusammen. Dadurch bekommt das Konzert als Gesamtwerk eine besondere Bedeutung. Diese Auswahl trifft man in der Regel zuhause nicht.

NC: Könnte durch derartige multimediale Aufführungen möglicherweise auch ein anderes, eventuell jüngeres Publikum angesprochen werden?

Boreyko: Möglicherweise. Bei der ganzen Diskussion darum, wie man auch die Jugend in die Konzertsäle bekommen kann, darf man aber eines nicht vergessen: Klassische Musik gehört zum täglichen Bedarf von Erwachsenen, weniger von Kindern und Jugendlichen. Obwohl meine Mutter immer wollte, dass ich Musiker werde, habe ich die echte Liebe zur Musik erst viel später entdeckt. Auch ich hatte meine Phasen als junger Mann, in denen ich Rock und Jazz bevorzugt habe. Eine Zeitlang war ich sogar Mitglied einer Rockband. Wichtig ist, dass zuhause überhaupt klassische Musik gespielt wird.

Die verschiedenen Konzert-Modelle der Tonhalle, die speziell für die einzelnen Gruppen und Altersstufen entwickelt wurden, sind aber ein richtiger Ansatz. Mit der „Milchstraße“ für Kinder, dem Schulprogramm „Voll auf die Ohren“ und dem Programm der „Jungen Tonhalle“ bietet das Konzerthaus dem jugendlichen Publikum Stufen auf dem Weg hin zur Klassik.

NC: Wie bewerten Sie die Tatsache, hier in Düsseldorf einen Traditionschor zur Verfügung zu haben?

Boreyko: Mit einem so großen Oratorienchor kann man viele Werke besser umsetzen. Der Klang ist homogener, als wenn ich, um die für das Stück erforderliche Anzahl an Sängern und Sängerinnen zu bekommen, zwei oder drei kleinere Chöre zusammenfasse.

NC: Sie haben bereits in der Vergangenheit mit Laienchören zusammengearbeitet. Gibt es Ihrer Ansicht nach auch Vorteile darin, keine Profis zu dirigieren?

Boreyko: Seit ich 1997 nach Deutschland kam, habe ich nur noch wenig mit Profi-Chören gearbeitet. Das liegt auch an der finanziellen Situation vieler Städte und Konzerthäuser. In der Regel sind nur noch die kleineren, spezialisierten Ensembles mit ausgebildeten Profisängern besetzt.

Der größte Vorteil von Laienchören ist eindeutig die Freude der Mitglieder, zusammen zu musizieren. Ich habe selbst seit meinem 7. Lebensjahr lange im Chor gesungen und kann sie deshalb gut nachempfinden. Diese Freude springt mir bei den Konzerten förmlich wie ein Funke entgegen. Das ist bei Profis nicht immer der Fall. Es erfordert einiges an Disziplin und Engagement an einem Abend wie diesem nach einem langen Arbeitstag trotz Eis und Schnee zur Probe zu erscheinen (Anm. d. Redaktion: Die „Schneewalze“ hatte Düsseldorf gerade erreicht). Laiensänger freuen sich darauf, auf der Bühne zu stehen und sind neugierig darauf, etwas Neues zu lernen. Das ist sicherlich der größte Vorteil. Außerdem ziehen die

Chormitglieder wiederum Freunde und Familie als Publikum in die Konzerte.

Zudem können Laienchöre ja durchaus auf hohem Niveau musizieren. Dass der Düsseldorfer Musikverein beispielsweise Arnold Schönbergs „Gurrelieder“ zu seinem Repertoire zählte, hat mich sehr beeindruckt. Es gibt aber immer noch Raum zur weiteren Entwicklung und Verbesserung. Ich denke, das ist für uns alle klar: Es kann immer besser werden. Das macht Musizieren auch so spannend.

NC: Gibt es auch Werke oder Komponisten, zu denen Sie keinen Zugang haben und die Sie aus diesem Grunde nicht dirigieren?

Boreyko: Jeder Dirigent hat zu bestimmten Zeiten seines Lebens Komponisten oder musikalische Strömungen, denen er sich besonders verbunden fühlt – oder eben auch das Gegenteil. So habe ich beispielsweise fast alle symphonischen Werke von Mahler dirigiert. Derzeit befinde ich mich aber in einer Phase der Veränderung – weg von

den großen Symphonien Mahlers hin zu kleineren Werken ohne die riesigen Orchester, beispielsweise das „Lied von der Erde“ oder die „Kindertotenlieder“.

Gar nichts anfangen kann ich dagegen mit den Orchesterwerken von Franz Liszt. Die sind für mich ein Buch mit sieben Siegeln. Es ist das Recht eines jeden Profis, diese Werke dann eben Anderen zu überlassen.

NC: Wie stehen Sie zum Barock?

Boreyko: Ich habe früher selbst Cembalo gespielt. Heute wird Barockmusik allerdings häufig von sehr spezialisierten Ensembles für sich beansprucht und es herrscht die Meinung vor, dass große Orchester oder Chöre sich dafür nicht eignen. Das entspringt auch der derzeitigen Mode, Barockmusik nur in originalgetreuer – also kleiner - Besetzung aufzuführen. Das empfinde ich als unnötige Einschränkung. Nur weil einige Gruppen sich auf Barockmusik spezialisiert haben, heißt das ja nicht zwangsläufig, dass andere sich daran nicht wagen dürfen. Wir sind moderne Menschen und dürfen auch die alte Musik durchaus in moderner Form genießen – also in anderer Besetzung als der im Original vorgesehenen. Beide Varianten haben ein Recht auf Existenz und das Eine sollte das Andere nicht ausschließen.

Zum Schluss möchte ich noch die Gelegenheit nutzen, allen Damen und Herren vom Düsseldorfer Musikverein und Ihrer Direktorin Frau Rossetto - mit der ich sehr gerne zusammenarbeite - ein frohes neues Jahr zu wünschen. Ich freue mich schon jetzt auf die weitere Zusammenarbeit!



Auferstehung für Felix Mendelssohn Bartholdy

Die Wiedererrichtung seines Denkmals nimmt Gestalt an zusammengetragen von Georg Lauer

„Späte Rückkehr“ - so titelte die Frankfurter Allgemeine Zeitung am 23.11.2010 ihre Meldung über die Gründung des „Fördervereins zur Wiederaufstellung des Mendelssohn-Denkmal“ in Düsseldorf. Auch die örtliche Presse hatte bereits 2009 - zum 200. Geburtstag Mendelssohns - und Anfang November 2010 über die Initiativen berichtet, mit der nun Repräsentanten aus Kultur, Wirtschaft und Politik mit der Idee an die Öffentlichkeit gingen, die Rekonstruktion des in der Nazidiktatur zerstörten Denkmals voranzutreiben.

Mendelssohns Wirken in Düsseldorf

Die Niederrheinischen Musikfeste, die seit 1818 in Köln, Aachen, Elberfeld und Düsseldorf mit großem Erfolg und überregionalem Echo stattfanden, hatten das Organisationscomité und den darin vertretenen Musikvereinsvorstand dazu bewogen, den 24-jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy zur Leitung des Musikfestes 1833 nach Düsseldorf einzuladen. Der bereits in ganz Europa gefragte Komponist nahm dieses Engagement tatsächlich an und eröffnete am 26.05.1833 das Musikfest mit Händels „Israel in Ägypten“. Der Erfolg war so groß, dass ihm der Posten des Städtischen Musikdirektors angetragen wurde. In den knapp zwei Jahren, die er diese Position innehatte und damit auch für die Kirchenmusik an St. Maximilian zuständig war, dirigierte er mehr als 40 Konzerte in Düsseldorf.

Als ihm die Stadt Leipzig Mitte 1835 die Stelle des Gewandhauskapellmeisters anbot, konnte ihn die kulturbeflissene Kleinstadt Düsseldorf nicht mehr halten. Es war kein Abschied für immer, schon ein Jahr später stand er beim Niederrheinischen Musikfest 1836 am Pult des aus Orchester und Chor bestehenden Musikvereins und leitete die Uraufführung seines Oratoriums „Paulus“. Darauf sind die Nachfahren dieses Vereins bis heute stolz!

Auch 1838 in Köln und wieder 1839 und 1842 in Düsseldorf war Mendelssohn gefeierter Gastdirigent bei den Niederrheinischen Musikfesten, die bis 1958 (!) in Aachen, Köln, Wuppertal, Duisburg und natürlich Düsseldorf ihren festen Platz im Konzertkalender der Region behielten.

Initiative zur Jahrhundertwende

Es dauerte bis 1896, ehe sich in Düsseldorf eine Initiative gründete, dem schon 1847 verstorbenen Komponisten ein Denkmal zu setzen¹. Eigentlicher Auslöser hierfür war allerdings, dass sich die Stadt in diesem Jahr vor allem an den 100ten Geburtstag von Carl Leberecht Immermann erinnerte, der als Schriftsteller, Lyriker und Dramatiker von 1834 bis 1837 das Theater in Düsseldorf leitete und hier am 25. August 1840 44jährig verstarb.

Dem Denkmalausschuss, der sich demnach für die Errichtung zweier Standbilder einsetzte, gehörten der Oberbürgermeister Ernst Heinrich Lindemann als erster Vorsitzender, der Maler Heinrich Deiters als zweiter Vorsitzender, der Staatsanwalt Dr. Cretsch-

¹ Yvonne Wasserloos - Heros und Schandfleck, Die Denkmäler für Felix Mendelssohn Bartholdy in England und Deutschland 1860-1936 aus „Die Tonkunst“ Ausgabe Oktober 2009.



Das Mendelssohn-Denkmal von 1901 bis 1936 in der Mauernische links vom Haupteingang der alten Oper - schon bald wieder an exponierter Stelle in Düsseldorf?

mar als Schriftführer und der Bankier Wilhelm Pfeiffer jun. als Schatzmeister an.

In nur fünf Jahren gelang es einer Bürgerbewegung aus Künstlern, Industriellen, Juristen, Medizinern und Politikern, den zur Errichtung erforderlichen Gesamtbetrag von 28.000 Mark zu sammeln. Etliche Beigeordnete und viele bedeutende Persönlichkeiten der Stadtgeschichte sind namentlich mit ihrer Spende überliefert. Auch die Familie Mendelssohn - vertreten durch den Neffen Ernst von Mendelssohn Bartholdy - beteiligte sich mit Spenden über 2.000 Mark an der Finanzierung. Weitere Einnahmen für den „Fond zur Errichtung des Mendelssohn-



Das (verschnittene) Immermann-Denkmal - von 1901 bis 1936 in der Mauernische rechts vom Haupteingang der alten Oper - seit 1940 an der sog. Goltsteinparterre im Hofgarten

Immermann-Denkmal“ wurden durch Theateraufführungen und Benefizkonzerte erwirtschaftet.

Bei einem solchen Konzert in der Düsseldorfer Tonhalle im Mai 1898, bei dem ein Mitwirken des Musikvereins nicht überliefert ist, wurden Werke von Mendelssohn („Laudate pueri“), Mozart (aus „Cosi fan tutte“), Bruch („Frithjof auf seines Vaters Grabhügel“), Rheinberger („Maitag“) und Lieder von Ferdinand Hiller zu Gehör gebracht. Gerade letztere müssen beim Publikum großen Anklang gefunden haben!

Clemens Buscher

Der Auftrag zur Modellierung der beiden Bronzestandbilder ging an den Bildhauer. Der am 19. Juni 1855 in Gamburg - heute ein Ortsteil der Gemeinde Werheim im Main-Tauber-Kreis

geborene Künstler - war zum 1. April 1883 als Fachlehrer für ornamentales und figurales Modellieren, Holzschnitzen und Freihandzeichnen an die Kunstgewerbeschule Düsseldorf berufen und dort 1898 zum königlich preußischen Professor ernannt worden. Als Mitglied des Künstlervereins *Malkasten* schuf er u.a. die Büste des Düsseldorfer Landschaftsmalers Andreas Achenbach, aber auch bedeutende Großplastiken im idealisierenden Stil des Historismus, so z. B. monumentale Standbilder des Kaisers Wilhelm I. in Mülheim a.d. Ruhr, Bochum und Frankfurt am Main; letzteres wurde - wie viele Glocken und Bronzestatuen in Deutschland - im Zweiten Weltkrieg wegen des Bedarfs an Edelmetallen eingeschmolzen.



Die beiden über 2,7 Meter hohen Skulpturen von Mendelssohn und Immermann fanden am 3. August 1901 in zwei Nischen neben dem Eingang zum 1875 errichteten Stadttheater - dem heutigen Opernhaus - einen angemessenen Platz. Ihr Schöpfer Clemens Buscher starb am 8. Dezember 1916, er wurde auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof beerdigt.

Mendelssohns Schicksal 1936

Die rassistischen Säuberungsaktionen, die die Nazis gegen jedwedes Judentum angeordnet hatten, führten am 30.07.1936 zu einem Beschluss des Beirates für Kunst und Wissenschaft, das Mendelssohndenkmäl aus dem öffentlichen Raum der Stadt Düsseldorf zu entfernen. Um geringes Aufsehen zu erzeugen verschwanden - unter dem Vorwand der Renovierung der Oper - nicht nur die Mendelssohn- sondern auch die Immermannskulptur in einer Lagerstätte des Ehrenhofes.

Schon seit 1933 wurden die musikalischen Werke des großen Romantikers wegen seiner jüdischen Abstammung von allen Spielplänen der deutschen Opern- und Konzerthäuser getilgt.

1940

Zweiter Weltkrieg, Hitlers Geburtstag stand bevor, reichsweit wurde zu „Me-

tallspenden“ aufgerufen. Da erinnerte man sich auch in Düsseldorf an die seit Jahren eingelagerte Mendelssohnsche Bronzeplastik. Zusammen mit vielen großen und kleinen Metallgegenständen - darunter auch die bronzene Heinrich-Heine-Plakette vom Geburtshaus Heines in der Bolkerstraße - wurde sie am 15. April 1940 mit einem Lastkahn zum Einschmelzen verschifft. Dieses Schicksal blieb der Immermannplastik erspart, sie fand am 12.3.1940 im Bota-



nischen Garten an der Goltsteinstraße ihren neuen Standort, wo sie bis heute - in der Nähe des Schauspielhauses - im Hofgarten ihren Platz behalten hat.

Das Schicksal des Düsseldorfer Mendelssohnstandbilds ereilte auch das Denkmal, das die Leipziger 1892 ihrem Gewandhauskapellmeister errichtet hatten. Hier wurde am 26. Mai 1892 - vierundzwanzig Jahre nach der Gründung eines Denkmal-Komitees zu Ehren des Komponisten und 45 Jahre nach dessen frühem Tod 1847 - im Musikerviertel an der Ostseite des alten Gewandhauses das nach Entwürfen von Werner Stein geschaffene Bronzedenkmal eingeweiht:

„Auf einem 4 m hohen Granitsockel steht eine ca. 3 m hohe Bronzestatue des Künstlers, auf den Stufen des Denkmals sitzt die Muse der Musik, an den Seiten gruppieren sich je zwei musikie-



Das Mendelssohn-Denkmal in Leipzig:

links bis 1936 am alten Standort vor dem Konzerthaus,

rechts seit 2008 am neuen Standort bei der Thomaskirche

rende und singende Putten. Der Sockel trägt auf der Vorderseite die Inschrift „Felix Mendelssohn Bartholdy“ und auf der Rückseite die Inschrift „Edles nur künde die Sprache der Töne“. An den Seiten symbolisieren Medaillons die kirchliche und weltliche Musik.“

2008 / 2009

In vielen Städten weltweit wurde 2009 der 200. Geburtstag Mendelssohns festlich begangen, so auch in Düsseldorf und natürlich in Leipzig, wo der gefeierte Gewandhauskapellmeister bis zu seinem frühen Tod wirkte. Dort war - ausgehend von einer Vereinbarung aus dem Jahr 2003 zwischen dem damaligen Oberbürgermeister Wolfgang Tiefensee und dem Ehrendirigenten des Gewandhausorchesters Prof. Kurt Masur, die Wiedererrichtung des Mendelssohn-Denkmal beschlossen; es wurde im Herzen der Stadt am Dittrichring gegenüber der Thomaskirche am neuen Standort aber in alter Gestalt wiedererrichtet und am 18. Oktober 2008 neuerlich eingeweiht.

In nationalsozialistischer Zeit galt der evangelisch getaufte Mendelssohn Bartholdy als Jude und „könne“ - so der NSDAP-Bürgermeister Haake - „als solcher nicht als Exponent einer deutschen Musikstadt heraus gestellt werden“. Auch das Leipziger Mendelssohn-Denkmal wurde am 9. November 1936 abgerissen. Ob es dann 1940 wie in Düsseldorf tatsächlich eingeschmolzen wurde, ist bis heute ungeklärt, es blieb auf dem Weg zur Gießerei jedenfalls verschwunden.

In Düsseldorf präsentierte im Jubiläumsjahr 2009 das Heinrich-Heine-In-

stitut in der viel beachteten Ausstellung „Übrigens gefall ich mir prächtig hier“ zahlreiche Erinnerungsstücke an den vielseitig begabten Künstler: Noten aus seiner Zeit als Musikdirektor in Düsseldorf mit eigenhändigen Ergänzungen, Zeichnungen von Düsseldorfer Stadtansichten, historische Fotografien und vieles mehr. Der stellvertretende Leiter des Instituts Prof. Dr. Bernd Kortländer brachte bei den diversen Treffen der aktiven und inaktiven Kulturschaffenden Düsseldorfs das Mendelssohn-Denkmal in Erinnerung: *„Es wurde der Vernichtung preisgegeben, die Rekonstruktion ist ein Akt der Wiedergutmachung.“*

Seitdem wurde und wird in der Landeshauptstadt darüber diskutiert, wie das im Stadtmuseum erhaltene Gipsmodell des Mendelssohnsmonuments als Vorlage für eine Rekonstruktion genutzt werden kann. Dieser Idee hat sich auch der ehemalige Kulturdezernent Bernd Dieckmann verschrieben. Er sammelte bereits die ersten hundert Unterschriften für eine Rekonstruktion des Mendelssohn-Denkmals auf der Basis des Gipsmodells: *„Das kann man*

mit Computern hochziehen, eine Form daraus machen und abgießen, wie in Leipzig.“

Die Liste hat er inzwischen seinem Nachfolger Hans-Georg Lohe übergeben. Auch der Musikverein ist durch seinen Vorsitzenden Manfred Hill in dieser Liste vertreten: *„Mendelssohn ist mindestens so wichtig für Düsseldorf wie Robert Schumann. Er ist bisher völlig unterrepräsentiert. Das Denkmal ist dringend nötig.“*

10. November 2010.

An die Spitze der Initiatoren hat sich inzwischen der erste Bürger der Stadt gesetzt: am 10. November 2010 unterzeichnete Oberbürgermeister Dirk Elbers die Satzung des neu gegründeten Fördervereins und bekannte sich zu dessen Zielen: *„Es ist ein lange fälliger Akt, wenn das damals zerstörte Denkmal wieder aufgestellt wird und Mendelssohn wieder deutlich sichtbar seinen prominenten Platz in der Stadt einnimmt.“*

Damit hat der Initiatorenkreis einen wichtigen ersten offiziellen Schritt in die

Öffentlichkeit getan, nämlich Spender und Sponsoren für die Rekonstruktion des Mendelssohn-Denkmals zu gewinnen, etwa 120.000 € will man dafür zusammenbringen.

Dass sich auch Tonhallenchef Michael Becker mit GMD Andrey Boreyko an der Spitze der Düsseldorfer Symphoniker und des Musikvereins mit einem Benefizkonzert engagieren wollen, gilt als sicher.



Bei der Unterzeichnung der Satzung des „Fördervereins zur Wiederaufstellung des Mendelssohn-Denkmals“ am 10.11.2010: Oberbürgermeister Dirk Elbers (als Erster Vorsitzender), dahinter von links Bernd Dieckmann (als stellvertretender Vorsitzender, Prof. Dr. Bernd Kortländer (als Schatzmeister), Dr. Sabine Brenner-Wilczek, Hans-Georg Lohe, Manfred Hill, Georg Dan Bronner, Dr. Wulff Aengevelt und Herbert Hennig.

Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf wird in dem Sternzeichen-Konzert Nr. 9 der Düsseldorfer Symphoniker bei den drei Aufführungen am 11., 13. und 14. März 2011 mitwirken und als Konzertchor der Stadt Düsseldorf die Chorpartie in Gustav Mahlers Kantate „Das klagende Lied“ übernehmen. Das Konzert steht in der Reihe des Mahler-Zyklus der Düsseldorfer Tonhalle. Gustav Mahler, geboren am 7. Juli 1860, starb am 18. Mai 1911. Nach seinem 150. Geburtsjubiläum im Jahre 2010 jährt sich nunmehr sein Todestag im Jahre 2011 zum 100. Male. Der folgende Beitrag gliedert sich in zwei Teile: Der erste (A) bietet eine allgemeine Einführung in das Werk sowie spezielle Ausführungen zu der im März in Düsseldorf zur Aufführung gelangenden Fassung. Im zweiten Teil (B) findet der interessierte Leser vertiefende Ausführungen zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Mahlerschen Frühwerkes.

A Allgemeine Werkeinführung und Informationen zur Aufführung im März 2011

I. Die Bedeutung des „Klagenden Liedes“ innerhalb der Kompositionen Mahlers

Gustav Mahler hat mit seinem Werk „Das klagende Lied“ eine aus dem Geiste der Romantik empfundene sinfonische Märchen-Kantate geschaffen. Den Text verfasste er 1878 selbst.

Der bei der Vollendung des Werkes im Herbst 1880 erst zwanzigjährige Student komponierte ohne jede praktische Erfahrung im Umgang mit einem großen musikalischen Apparat eine **ausführbare** Mischform von Lied, Kantate, Oratorium, Oper und Sinfonie für Soli, Knabenchor, gemischten Chor, großes Orchester und Fernorchester in gewaltigen Dimensionen. Ja, er fand in diesem Werk zwischen allen Gattungen bei aller herauszuhörenden Verehrung für Bruckner und Wagner schon sicher seinen eigenen Stil.



Gustav Mahler, 1881

Abb. aus J.M. Fischer, Gustav Mahler Der fremde Vertraute, Bärenreiter/dtv, 2010 Österreichische Nationalbibliothek

„Das klagende Lied“ ist ein „Schlüsselwerk“ zum Verständnis der Kompositionen Mahlers. Es bietet bereits den „Bauplan“ für sein späteres Schaffen: die Entwicklung der sinfonischen Form aus dem

Lied, das Spiel zwischen Dur und Moll und mit Dissonanz und Harmonie, das durchgehende musikalische Motiv, den Einsatz der menschlichen Stimme in Soli und Chor zur Erweiterung der sinfonischen Aussagekraft sowie das bewusst abgestimmte Verhältnis von Wort, Musik und Form.

Auch die Organisation eines kristallklaren Orchesterklanges mit einem ganz neuen Raumeffekt ist bereits erkennbar, wozu insbesondere der im „Klagenden Lied“ schon vorgesehene und später oft praktizierte Einsatz von „Fernorchestern“ aus Blechbläsern und Perkussion zählt: „Die Musiker sollen *fortissimo* blasen, jedoch nur *piano* gehört werden“.¹

II. Kurze Entstehungs- und Aufführungsgeschichte

Nachdem Gustav Mahler die Arbeit an der Musik beendet hatte, schrieb er am 1. November 1880 an seinen früheren Klassenkameraden Emil Freund:

*„Mein Märchenspiel ist endlich vollendet – ein wahres Schmerzenskind, an dem ich schon über ein Jahr arbeite. Dafür ist es aber etwas Rechtes geworden. Mein nächstes ist: die Aufführung desselben mit allen nur erdenklichen Mitteln zu betreiben.“*²

Bis das Werk **aufführbar** wurde, sollte Mahler allerdings noch viele weitere Schmerzen erfahren. Über zwanzig Jahre mussten vergehen, ehe das Werk 1901 in Wien erstmals erklang. Aber auch dann konnte Mahler nur eine von ihm um den Teil 1 gekürzte und für übliche Orchesterdimensionen überarbeitete Revisionsfassung uraufführen.

Über den Verlauf der interessanten Entstehungs- und Aufführungsgeschichte wird im Folgenden noch ausführlich zu berichten sein.

Zum besseren Verständnis der Aufführung der Düsseldorfer Symphoniker hier zunächst nur so viel:

Ein Manuskript Gustav Mahlers mit dem „Klagenden Lied“ aus dem Jahre 1880 - vollkommen unbekannt und nie vollständig aufgeführt - gelangte im Jahre 1969 in den Besitz der Yale University zu New Haven, Connecticut. Nach dieser „Erstfassung“ gab der New Yorker Verlag Belwin-Mills Publishing Corp. 1973 erstmals Aufführungsmaterial für den ersten Teil „Waldmärchen“ heraus. Die beiden anderen Teile blieben unbearbeitet und unveröffentlicht, da sie noch bis 1981 urheberrechtlich geschützt waren.³

Die von Mahler für die Aufführung im Jahre 1901 erarbeitete zweisätzig Version der ursprünglichen Teile 2 und 3 (Aufführungsfassung) war 1899 im Verlag Eberle/ Weinberger, Wien, erschienen und wurde später von dem Wiener Verlag Universal Edition übernommen, der das Werk Mahlers seither umfassend betreut.⁴

Bei Aufführungen und Aufnahmen des „Klagenden Liedes“ bis 1970 konnte verständlicherweise nur die zweisätzig Version herangezogen werden. Danach erschienen eine ganze Reihe von „Gesamt“-Aufnahmen, die aus den beiden oben genannten Publikationen zusammengesetzt waren. Erstmals spielte Pierre Boulez diese Mischfassung 1970 mit dem London Symphony Orchestra ein. Auch die Decca-CD-

1 Hardenbergs Chormusikführer, 1999, Zitat ohne Quelle, S.538

2 Kubik, Partitur, S. 11 / Kennedy, Spalte 2 / deutsche Übersetzung

3 Kubik, Partitur, Vorwort, S. VIII – dort auch Fußnote 10

4 Kubik, Partitur, Kritischer Bericht S. 230

Aufnahme unter Riccardo Chailly aus dem Jahre 1989, bei der der Städtische Musikverein zu Düsseldorf mitwirkte, ist eine „Hybridfassung“ nach diesen beiden Druckversionen.⁵

Für die überarbeitete Gesamtausgabe der Werke Gustav Mahlers im Verlag Universal Edition Wien erstellte Reinhold Kubik eine „Erstfassung in drei Sätzen (1880)“ nach gründlichen Studien des Manuskriptes in der Yale University und weiterer fragmentarisch erhaltener Vorarbeiten Mahlers. Diese Fassung erschien 1997/1998 im Druck. Aufgeführt wurde die Urfassung erstmals am 7. Oktober 1997 von dem Hallé Orchestra and Choir in Manchester unter Kent Nagano.⁶

Im Sternzeichenkonzert Nr. 9 im März 2011 wird die „Erstfassung in drei Sätzen (1880)“ erstmals in Düsseldorf in einer Aufführung des Klagenden Liedes erklingen. Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich deshalb zunächst auf diese neue, seit 1997 vorliegende Erstfassung.

III. Die Erstfassung von 1880

1. Textbuch

Im Jahre 1878, also im Alter von 18 Jahren, bestand Gustav Mahler als Abschluss seiner Schulausbildung die Reifeprüfung in seinem Heimatort Iglau (Mähren) und zum Abschluss seiner Ausbildung am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien die Fachprüfungen in Klavier und in Komposition. Zunächst besuchte er noch die

Universität Wien, an der er schon seit 1877 eingeschrieben war und in jedem Semester eine andere Mischung von Vorlesungsfächern belegte. In diesem Jahre 1878 schrieb er auch den Text seines dreiteiligen Balladenzyklus „Das klagende Lied“ zu Ende. Eine ebenfalls geplante Oper mit dem Titelhelden „Rübezahl“⁷ wurde bald verworfen. Davon ist nur das Libretto erhalten. Doch gibt auch dieses Vorhaben ein Bild von der literarisch-romantischen Welt des Schülers und Studenten. Anregungen für seine Dichtung erhielt Mahler aus einer Geschichte mit eben diesem Titel „Das klagende Lied“ aus dem „Neuen deutschen Märchenbuch (1856)“ von Ludwig Bechstein und aus dem Märchen „Der singende Knochen“ aus den „Kinder- und Hausmärchen“ (1812) Nr. 28, das auch Elemente aus der Bechsteinschen Geschichte enthält. Der Stoff entspricht der allgemeinen Vorliebe für den damals modischen Historismus mit einer Prägung auf das deutsche Mittelalter.

2. Handlung

Mahler formte aus Stoff der oben genannten Vorlagen sein schlichtes gereimtes Libretto für die Kantate in drei Teilen in einer altertümelnden Sprache mit einem anscheinend volksliedhaften Tonfall. Diese „Volksliedhaftigkeit“ prägt interessanterweise auch die von Mahler für seine späteren Kompositionen ausgewählten Texte aus „Die Lieder eines fahrenden Gesellen“ und aus der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“, die er zu dieser Zeit aber sehr

⁵ Siehe Literaturverzeichnis F2

⁶ Kubik, Partitur, Vorwort S. XII (Der Herausgeber Kubik der Erstfassung von 1880 bedankt sich bei den Mitwirkenden und Kent Nagano für die Fehlersuche im neu hergestellten Aufführungsmaterial) Siehe Literaturverzeichnis F3

⁷ Fischer, Seite 126

(Rübezahl ist ein launischer Riese und Berggeist aus dem Riesengebirge, von dem zahlreiche Volkserzählungen und Märchen handeln)

wahrscheinlich noch nicht kannte.⁸ Die Handlung kann zusammengefasst wie folgt beschrieben werden:

(1.) Waldmärchen

In diesem Teil der Ballade wird die Vorgeschichte dargelegt:

*„Es war eine stolze Königin,
gar lieblich ohne Maßen,
kein Ritter stand nach ihrem Sinn,
sie wollt' sie alle hassen.*

*O weh! Du wonnigliches Weib!
Wem blühet wohl dein süßer Leib!?“*

Doch der Rittersmann, der im Wald eine rote Blume findet, der könnte die Frau gewinnen.

Zwei ungleiche Brüder, der jüngere sanftmütig, „der andere (ältere) konnte nur fluchen“, also ruchlos, gewaltbereit, machen sich gemeinsam zum Walde auf, um die Blume zu suchen.

Im Walde trennen sie sich.

Der „Junge“ „braucht nicht lang zu gehen“, „von Ferne bei der Weid“ sieht er die rote Blume steh'n. Er steckt sie an seinen Hut und legt sich unter der Weide zum Schlafen. Die rastlose Suche des „Alten“ bleibt erfolglos.

Gegen Abend kommt dieser zur „grünen Weide“, wo er „am Hut am grünen Band“ des Schlafenden die Blume entdeckt, die blinkt und glänzt wie Blut.

Rotkehlchen und Nachtigall werden ohne Erfolg aufgefordert, den armen Ritter zu „erwecken“.

Der Alte zieht sein „Schwert von Stahl“ und „lacht unterm Weidenbaum“. Der Junge lächelt wie im Traum.

Der Tau bedeckt die Blumen schwer wie Tränen.

*„Ihr Winde, was weht ihr so traurig daher.
Was will euer Raunen und Wähnen?“*

*„Im Wald, auf der alten Heide,
da steht eine alte Weide.“*

So endet der erste Teil. Der Leser (der Hörer von der Tonmalerei unterstützt) muss annehmen, dass ein Mord geschah und der ältere Bruder die rote Blume an sich nahm.

(2.) Der Spielmann

Zunächst wird das Motiv des Weidenbaums zur Überleitung erneut aufgegriffen:

*„Beim Weidenbaum im kühlen Tann,
da flattern die Eulen und Raben,
da liegt ein blonder Rittersmann,
unter Blättern und Blüten vergraben ...“*

Von nun an zieht sich der Refrain: „O, Leide, weh, oh Leide!“ durch den ganzen Text.

Der fahrende Spielmann, von dem dieser Teil handelt, kommt auf seinem Weg bei der Weide vorbei und sieht „ein Knöchlein blitzen“. „Er hob es auf“ und schnitzte daraus eine Flöte.

Als der Spielmann die Knochenflöte erklingen lässt, geschieht ein Wunder. Die Flöte beginnt „seltsam traurig“ zu singen: *„Ach Spielmann, lieber Spielmann mein,
das muss ich dir nun klagen.
Um ein schönfarbig Blümelein
hat mich mein Bruder erschlagen.*

*Im Walde bleichet mein junger Leib,
mein Bruder freit ein wonnig Weib.
O Leide, weh, o Leide!“*

Der Spielmann zieht mit der Wunderflöte durch die Lande, bis er die Eingebung hat, dass er das klagende Lied

⁸ Kubik, Partitur, Vorwort Seite VII – dort auch Fußnote 5

in „des Königs Saal, hinauf zu des Königs holdem Gemahl“ bringen muss.

(3.) Hochzeitsstück

Zu Beginn dieses Teiles wird ein glänzendes Fest auf dem Felsenschloss vorgestellt. Wir erfahren, dass der „stolze Sinn“ „der stolzen Königin“ gebrochen ist und sie mit dem „braunen Rittersmann“ Hochzeit feiert. Der Bräutigam allerdings ist merkwürdig bleich und stumm.

Da tritt der Spielmann auf und aus seiner Flöte ertönt das klagende Lied vom Brudermord.

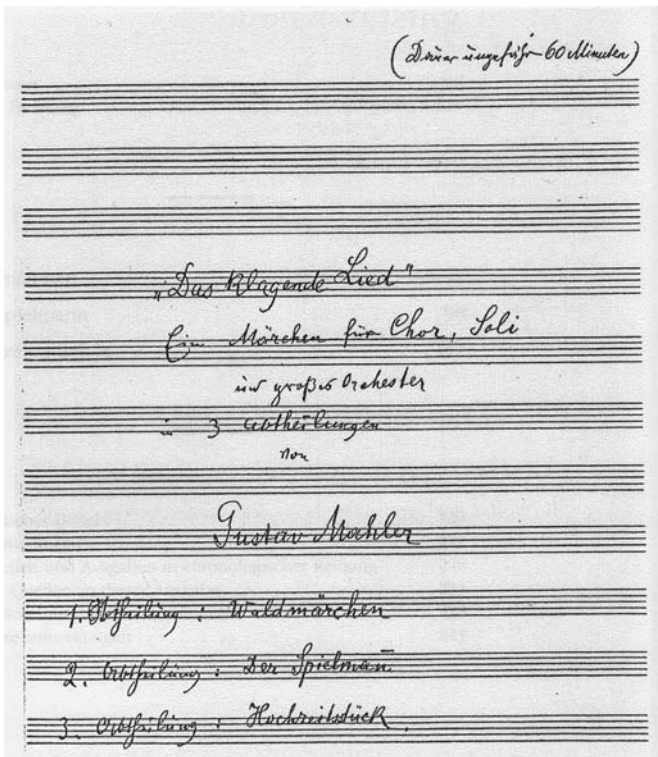
Der König hört es, springt vom Throne, ergreift selbst das Instrument und spielt darauf.

Jetzt aber spricht die Stimme der Flöte zu dem König selbst und klagt ihn des Brudermordes an:

*„Ach Bruder, lieber Bruder mein,
das muss ich dir nun klagen!
Du hast mich ja erschlagen!
Nun bläst du auf meinem Totenbein!
Das muss ich ewig klagen!“*

*Was hast du mein junges Leben,
dem Tode schon gegeben!“⁹*

⁹ Aus den beiden von der Flöte gesungenen Geschichten des Mordes leitet sich der Titel der Ballade ab, und zwar in der doppelten Anspielung auf „klagen“ und „anklagen“.



Autographes Titelblatt: oben rechts Angabe der Spieldauer. Im Oktober 1891 an Dr. Ludwig Strecker nach Mainz geschickt, dem Mahler das Werk in seiner dreisätzigen Fassung anbot.

Archiv des Verlagshauses Schott Musik International, Mainz, seit 1980 verloren, Fotokopie aus der Int.-Gustav-Mahler-Gesellschaft Wien - IGMG

Die königliche Braut sinkt ohnmächtig zu Boden, die Musik verstummt, die Gäste fliehen vor Schrecken und „die alten Mauern sinken“.

*„Die Lichter verlöschen im Königssaal.
Was ist wohl mit dem Hochzeitsmahl!?“
Ach Leide!“*

3. Die Komposition

a) Unterschiede zwischen der „Erstfassung“ und der „Aufführungsfassung“

Mahlers „Erstfassung“ von 1880 weicht von der von ihm für die Aufführung im Jahre 1901 revidierten Fassung nicht nur durch den überdimensionalen Umfang des vokalen und instrumentalen

Apparates, sondern auch durch eine andere Einstellung zum Orchesterklang ab.¹⁰ Mahler hat bei der Revision die Instrumentierung der Bläserstimmen dem klassischen Sinfonieorchester angepasst, wie es ihm in Wien ohne weiteres zur Verfügung stand. So entfiel die Verwendung der sonst in der Militärmusik gebräuchlichen Instrumente, wie z. B. Naturhorn, Flügelhorn, Piston oder Flöte in Des.¹¹ Außerdem setzte er „weichere“ Instrumente als in der Erstfassung ein (Klarinetten statt Oboen, Hörner statt Trompeten und Posaunen). Dadurch erreichte der reifere Mahler gegenüber seinem ursprünglich geforderten „authentischen“ Klang eher wärmere und satte Farben.

In der Erstfassung setzt Mahler ein Fernorchester so ein, dass - wie er in der Partitur schreibt - zum Beispiel „die Hochzeitsklänge“ so dargestellt werden, „wie sie vom Winde bald deutlich, bald verweht herübergetragen werden“. Das kleine Zweitorchester muss nicht nur in der Ferne aufgestellt werden, um akustisch wie von Ferne zu klingen. Um die „Ferne“ auch musikalisch darzustellen, greift der junge Mahler darüber hinaus noch zu rhythmischen und harmonischen Mitteln. Er setzt beispielsweise im Fernorchester einen 3/4-Takt gegen einen 4/4-Takt im Hauptorchester, ebenso wie C-Dur gegen C#-Dur.

Um „Das klagende Lied“ **aufführbar** zu machen, hat Mahler über Jahre hinweg mehrmals an seinem Werke gearbeitet.

¹⁰ Kubik, Klavierauszug, Vorwort, S. I

¹¹ Im „Hochzeitsstück“ verlangt Mahler Waldhörner mit Dämpfer um die Erinnerung an früher musikalisch erfahrbar zu machen. Darunter sind ventillose Naturhörner zu verstehen (corno da caccia). Piston ist ein Blechblasinstrument aus der Familie des Horns, Kurzbezeichnung für das Kornett (frz. cornet à piston /kleines Horn mit Pumpventilen) Kubik, Partitur, Kritischer Bericht, S. 240

Neben der Reduzierung der benötigten Musiker und Sänger (zum Beispiel nur 2 statt 6 Harfen, nur 4 statt 11 Gesangssoolisten, kein Knabenchor) strich er hierbei zunächst das Fernorchester vollkommen und arbeitete die Noten wo nötig in die Orchesterpartitur ein. Später nahm er das Fernorchester wenigsten in den zweiten Teil „Hochzeitstück“ der Aufführungsfassung wieder auf, allerdings ohne die rhythmischen und harmonischen „Radikalismen“ der Urfassung.

Die Musik des Klagenden Liedes weist in beiden o. g. Fassungen dem Chor eine wesentliche Partie als Träger der Handlung zu. Meist erzählen die Solisten die Handlung, während der Chor für einen Kommentar dazu sorgt. Die Aufteilung des Textes auf Solisten und Chor ist jedoch stellenweise verändert. In beiden Fassungen unterlegen die Instrumente die Handlung mit großer Tonmalerei: da werden Passagen im Volksstil, andere mit großem, epischem Glanz und sogar gewollt groteske Stücke nebeneinander gestellt. Dabei verändert Mahler gelegentlich die Instrumentierung.

In der Urfassung wird die Stimme der Flöte von Knaben dargeboten. Die Flöte ist die einzige ausgeschriebene „Rolle“ mit wörtlicher Rede in dem Stück. Alles weitere sind Darstellungen von Situationen. Diese besondere vokale Aufgabe ruft geradezu nach einer außergewöhnlichen Darbietung. Man darf sicher annehmen, dass Mahler darum bewusst dafür Knabenstimmen gewählt hat. Obwohl in der Aufführungsfassung die Knabenstimmen nicht mehr vorgesehen sind, schien Mahler doch auf diese musikalische Farbe weiterhin Wert zu legen. In einer 1899 gedruckten Partitur, die Mahler für eine Aufführung in Amsterdam im Jahre 1906

verwendete, schrieb er seine letztmaligen Überarbeitungen ein. Bei den Worten der (Knochen-)Flöte (Alt-Solo) vermerkte er: „Womöglich durch eine Knabenstimme auszuführen!“

b) Zur Musik der Erstfassung

Im ersten Teil „Waldmärchen“, der mit einer idyllischen Einleitungsmusik beginnt, sind die vokalen Aufgaben schon zu erkennen: Stolz Königin, Überwindung des Stolzes durch die „Rote Blume“, Suche der beiden Brüder nach dieser Blume, Brudermord werden auf Soli und Chor aufgeteilt.

Das Auffinden der Roten Blume wird mit der Chorbegleitung des Sopran-Solos unterstrichen. Ein kurzes Zwischenspiel schildert den friedlichen Schlaf des jüngeren Bruders. Bei Andeutung des Mordes tritt wieder der Chor mit großer Dramatik („ein Schwert von Stahl“) zu den Solo-Stimmen hinzu. Gegen Ende des Satzes deutet das Orchester mit absteigenden Tonlinien jene klagenden „Leide“-Rufe an, die im weiteren Verlauf bis zum Ende gesungen und instrumental erklingen werden und die Musik prägen.

Auch der zweite Teil „Der Spielmann“ beginnt mit einer stimmungsvollen Einleitung des Orchesters. Danach tragen die Solisten die Handlung voran, der Chor kommentiert. Eine Knabenstimme artikuliert „von Ferne“ geheimnisvoll die Stimme der Flöte: „Ach Spielmann, lieber Spielmann mein...“. Nach einem „beruhigenden“ Orchesterstück berichten der Solo-Alt und der Chor von den weiteren Unternehmungen des Spielmanns, bis dieser Teil mit den Leid- und Weh-Rufen des Frauenchors und des Orchesters beendet wird.

Der dritte Teil „Hochzeitsstück“, wird vom Orchester „Mit höllischer Wildheit“ eingeleitet. Danach stellt der Chor im selben

drängenden Zeitmaß mit großem Klang die Örtlichkeit und ein Fest vor: „Vom hohen Felsen erglänzt das Schloss, die Pauken erschallen und Zinken erschall'n. Dort sitzt der mutigen Ritter Tross, die Frau'n mit goldenen Ketten.“ Das danach einsetzende Fernorchester schildert wie aus großer Entfernung noch einmal musikalisch das Fest.

In den Klang des Fernorchesters hinein leiten Alt-Solo und Tenor-Solo die Auflösung der Frage nach dem Anlass des Festes ein, die der Chor mit den Worten „Die Königin hält Hochzeit heut“ „sehr zurückhaltend“, das kommende Unheil ahnend, gibt. Die Alt-Solostimme stellt fest: „Was ist der König so bleich und stumm!“, kurz bevor der Chor den Auftritt des Spielmanns vor der Hochzeitsgesellschaft schildert und mit dem Ausruf „O Leide, Leide, weh“ wiederum kommentiert. Nach einer choralartigen Überleitung singen Knaben (Sopran- und Alt-Solo) „geheimnisvoll“ die Stimme der Flöte. Darauf trägt das Orchester mit dem Chor „Wild bewegt“ vor, wie der König aufspringt und „mit frevelndem Hohn“ selbst auf der Knochenflöte spielt. Nach einer kurzen Generalpause führt der Knabensopran die nun vom König selbst geblasene Stimme der Flöte fort, die ihn jetzt selbst direkt anspricht und des Brudermordes anklagt. Die daraus resultierende Schlusskatastrophe wird von Orchester und Chor in „langsamer doch stetiger Steigerung“ vom Pianissimo bis zum Fortissimo „... die alten Mauern sinken“ dargestellt.

Danach fällt die Musik in sich zusammen. Bariton-, Alt- und Knabensopran-Solo intonieren einen leisen Abgesang. Ein kurzer, vollkommen überraschender Fortissimo-Akkord des Orchesters setzt den Schlusspunkt.



Gustav und Justine Mahler

Foto: Internet picture-alliance / IMAGNO/Österr/IMAGNO

B. Vertiefende Ausführungen zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte

Um über die im März 2011 in der Tonhalle Düsseldorf zur Aufführung gelangende Version des Klagenden Liedes zu unterrichten, wurde in den bisherigen Ausführungen der Fokus überwiegend auf die Erstfassung von 1880 gerichtet. „Das klagende Lied“, später¹² von dem Komponisten als „das erste meiner Werke, in dem ich mich als Mahler fand“ bezeichnet und als zum „Opus 1“ seiner Werke bestimmt, hat

¹² bei Fischer, Seite 126 – nach Herta Blaukopf, Gustav Mahlers Briefe (1996) S. 205: In biografischen Informationen Mahlers (Mitte der neunziger Jahre) / bei Bastian Schulz: 1896

jedoch eine so interessante und einmalige Entstehungs- und Aufführungsgeschichte, dass die darüber noch nicht vermittelten Fakten dem interessierten Leser nicht vorenthalten werden sollen.

I. Entstehungsgeschichte

1. Die Dichtung vor der Komposition

Den ersten Teil des Klagenden Liedes, das spätere „Waldmärchen“, dichtete Gustav Mahler als „Ballade vom blonden und braunen Reitersmann“ im Frühjahr 1878. Er steht auf undatierten Seiten eines Briefes an Anton Krisper (einem engen Studienfreund am Wiener Konservatorium), deren übriger

Inhalt darauf hinweist, dass er kurz vor Ostern geschrieben wurde.¹³ Den Text zu allen drei Teilen schrieb Mahler schon bald danach am 18. März 1878 nieder, so dass die Jahreszahl des Briefes an Krisper eindeutig ist. Allerdings ist diese erste vollständige Niederschrift verlorengegangen; ihr Datum ist aber aus Vermerken in späteren Abschriften bekannt. Auf einer solchen Abschrift aus dem Jahr 1893 vermerkt Mahler nicht ohne Stolz, dass er zum Zeitpunkt der Dichtung „also 17 ½ Jahr alt!“ war.

Einfluss auf den Inhalt der Ballade Mahlers werden die damals in der Kindheit bei der Erziehung üblichen, aus dem Gedächtnis der Erwachsenen nach der Überlieferung erzählten Märchen und Sagen genommen haben. Darin gab es viele Versionen von rivalisierenden Söhnen und Töchtern aus Königshäusern oder armen Bauernhäusern, die um ihr Glück (das Glück) zu gewinnen, eine bestimmte Aufgabe erfüllen mussten, die in Mord und Totschlag enden. Auch das Motiv des Knochenflötchleins wurde in Variationen verwendet. Die Gebrüder Grimm und Ludwig Bechstein haben Anfang/Mitte des 19. Jahrhunderts diese Märchen und Erzählungen gesammelt, niedergeschrieben und in Büchern veröffentlicht.

Eine weitere Beeinflussung aus Folgendem ist wahrscheinlich: Die Chorballaden Robert Schumanns gehörten zu Mahlers Studienzeit in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts durchaus zum aufgeführten Repertoire anspruchsvoller Gesangsvereine und dürf-

ten in Wien Mahler bekannt geworden sein. Schumanns op. 140 „Vom Pagen und der Königstochter“ nach Balladen von Emanuel Geibel enthält ebenfalls das Motiv vom Neid-Mord und der aufdeckenden Kraft der Musik allerdings auf einer Harfe aus einem Knochen des Ermordeten.

Ein solches Thema zu wählen lag damals nahe, da der Historismus mit einer Vorliebe für das deutsche Mittelalter im Schwange war. Mahler hat bei seinen Studien an der Universität Wien mittelhochdeutsche Übungen und Vorlesungen zur Altdeutschen Literaturgeschichte belegt.¹⁴ Musikstudenten erlagen dieser Mode durch die Bewunderung der Werke Richard Wagners, der sich seine Operntexte nach historischen Texten aus den deutschen Götter- und Heldensagen selbst schrieb.

Die Forschung hat Hinweise, dass die erste vollständige Niederschrift der Dichtung Mahlers noch unter Überschrift „Ballade“ stand. Die endgültige Bezeichnung kannte Mahler aber schon von einer Aufführung des dramatischen Gedichtes von Martin Greif am 3. Mai 1876 durch Schauspielerschüler des Wiener Konservatoriums mit dem Titel: „Das klagende Lied“.¹⁵

Gustav Mahler setzte seine Ballade aus Versatzstücken aus verschiedenen Quellen und Anregungen zusammen, die er inhaltlich variierte. Eine Geschichte mit demselben, von Mahler abschließend gewählten Titel, findet sich in der Sammlung deutscher Volkssagen und Legenden „Neues Deutsches Märchenbuch“ von Lud-

¹³ Kubik, Partitur, Vorwort, S. VII, steht in einem undatierten Brief an Anton Krisper Fischer S. 129, findet sich als Beilage zu einem Brief „Der dazugehörige Brief ist nicht erhalten, deshalb ist die Datierung nicht ganz exakt möglich.“

¹⁴ Kubik, Partitur, Vorwort S. VII und Anm. 3
¹⁵ Fischer, S.128/129

wig Bechstein. Hier sind Bruder und Schwester als Rivalen auf der Suche nach einer Blume, die den Königsthron sichert. Die Suche des Mädchens ist erfolgreich. Aber während sie schläft, ermordet sie der Bruder. Ein Bauer findet später einen Knochen, aus dem er sich eine Flöte schnitzt. Als er auf der Flöte spielt, erschallt aus dem Instrument eine Kinderstimme, die die Geschichte von der Ermordung des Mädchens erzählt. Die von Mahler vorgenommene Veränderung an dieser Geschichte basiert auf Elementen des Grimmschen Märchens „Der singende Knochen“. Hier sind es drei Brüder, die um eine Königstochter streiten und es kommt zum Mord des jüngsten der Brüder. Das Motiv der Knochenflöte bei den Brüdern Grimm ist nahezu identisch mit dem bei Bechstein.

2. Die Erstfassung in drei Sätzen (Urfassung)

Eine Abschrift des dreiteiligen Textes mit der Überschrift „Ballade“, noch ohne Überschriften der einzelnen Teile, für den Freund Josef Steiner vom 27. Februar 1879 enthält erstmals Hinweise darauf, dass Mahler seinen Text vertonen will. Tatsächlich begann Mahler mit der Komposition ein halbes Jahr später im Herbst 1879. Das ergibt sich aus dem oben schon zitierten Brief vom 1. November 1880 mit dem er seinem Mitschüler Emil Freund mitteilt: „Mein Märchenspiel ist endlich vollendet - ein wahres Schmerzenskind, an dem ich schon über ein Jahr arbeite...“¹⁶

Die wichtigste und einzige vollständige Quelle für die dreiteilige Urfassung ist die Partiturabschrift, die heute im

Besitz der Yale University zu New Haven, Connecticut, ist (siehe auch oben bei Anmerkung 10).¹⁷ Die Partiturabschrift ist sogleich nach Abschluss der Kompositionsarbeiten oder teilweise im Vollzug mit der Komposition von mehreren Kopisten geschrieben worden. Wahrscheinlich erlaubte Mahlers finanzielle Situation die Erstellung einer Reinschrift nur durch die Mitarbeit von Freunden und Kollegen.

Über den vorherigen Verbleib der bisher unzugänglichen, jetzt für die Mahler-Rezeption so wichtig gewordenen Erstfassung ist folgendes bekannt geworden:¹⁸

Mahler schenkte die Partitur seiner Liebblingsschwester Justine (1868 - 1938) zu ihrer Hochzeit mit Arnold Rosé (1863 - 1946) im März 1902, die sie allerdings mindestens seit 1898 in ihrem Besitz hatte.¹⁹ In der Folge gelangten die Noten (als Erbe) an ihren Sohn Alfred Rosé (1902 - 1975).

¹⁷ Dieser Manuskriptband ist mit rotbraunem Leinen eingebunden, und zwar vor 1938 in Österreich oder Süddeutschland, was anhand des von der Buchbinderei verwendeten Papiers für den Buchrücken festgestellt werden konnte. Dabei wurde dem Notenteil ein vollständiger Gesangstext vorangebunden, der aber nicht völlig mit dem Text in der Partitur übereinstimmt, sondern eine eigenständige Textredaktion darstellt. Nach Kubik, Partitur, Kritischer Bericht, S 137

¹⁸ Umfassende Einzelheiten, die nur in bewundernswerter und in faszinierender, wissenschaftlicher Kleinarbeit zu Stande gekommen sein können, bei

Kubik, Partitur, Vorwort, S. VIII und Anm. 10
Kubik, Partitur, Vorwort, S. X und Anm. 15
Kubik, Partitur, Kritischer Bericht, S. 237/238

¹⁹ Mahler nahm nach dem Tode der Eltern im Jahre 1889 die acht Jahre jüngere Schwester Justine, mit der ihn Verständnis und Freundschaft verband, zu sich. Sie führte ihm viele Jahre den Haushalt, bis beide im März 1902 heirateten. 1898 hatte Mahlers jüngste Schwester Emma den Bruder Eduard, des o.g. Ehemannes ihrer Schwester Justine, Arnold Rosé, geheiratet. Die Brüder waren Musiker im Philharmonischen Orchester von Wien und mit Gustav Mahler befreundet.

¹⁶ siehe Anmerkung 2

Alfred Rosé floh 1938 nach Cincinnati, Ohio, USA. Sein Vater Arnold emigrierte nach England; er nahm die gesamte Familiensammlung dorthin mit.

Die Sammlung kam 1948 geschlossen zu Alfred Rosé. Seine Schwester Anna war 1944 in Auschwitz ermordet worden und sein Vater Arnold verstarb 1946 in der Emigration.

Alfred Rosé bot das Manuskript der Library of Congress in Washington als Geschenk an mit der Auflage, dass das Werk niemals aufgeführt werden dürfe. Da diese Bedingung von der Bibliothek nicht akzeptiert wurde, verkaufte Alfred Rosé den Band am 21. Februar 1969 an den Sammler und Mäzen James M. Osborn. Dieser schenkte sie schon am 4. März desselben Jahres der nach ihm benannten Osborn Collection in der Beinecke Rare Book und Manuscript Library der Yale University zu New Haven, Connecticut, USA.

3. Die erste Revision

In seinen Hamburger Jahren (1891 – 97) konnte Mahler als nun erfolgreicher Kapellmeister hoffen, das auch seine Werke anerkannt würden. Darum revidierte er 1893 ältere Werke, um sie zur Aufführung zu bringen. So trug er in diesem Jahr auch in die Partitur der o. g. Erstfassung des „Klagenden Liedes“ von 1880 erste Veränderungen ein, die anhand des Schreibwerkzeugs, des Schriftstils und der verwendeten Tinte eindeutig identifiziert werden konnten. Das Ausmaß der Eintragungen beweist, dass zunächst nicht an die Streichung des ersten Satzes gedacht war. Das Fernorchester wurde völlig gestrichen.²⁰ Nur im 3. Satz wurden die Noten in das

Hauptorchester eingearbeitet. Zu einer Aufführung kam es nicht.

4. Die zweite Revision

Im Jahre 1898 erarbeitete Mahler, jetzt Opernchef in Wien mit Aussicht auf eine realistische Aufführungsmöglichkeit, die zweisätzliche Aufführungsversion (Revisionsfassung). Viele Glättungen an der Instrumentierung aus der Revision von 1893 blieben bestehen, doch wurde das Fernorchester wieder in den (jetzt) zweiten Satz „Hochzeitsstück“ eingefügt.

5. Die Erstausgabe

Nach einer handschriftlichen Partiturabschrift der zweiten Revision von 1898 und nach einer ebenfalls handgeschriebenen Stichvorlage für den Druck, deren beider Verbleib nicht bekannt ist, hat der Wiener Verlag Eberle/Weinberger 1899 die Erstausgabe der Partitur und des Klavierauszuges der zweisätzigen Revisionsfassung des Klagenden Liedes gedruckt. Gedrucktes Orchestermaterial gab der Verlag 1900 heraus. Diese Ausgaben wurden vertraglich 1909/1910 in die Universal Edition Wien übernommen.

6. Die dritte Revision

In ein Exemplar der gedruckten Erstausgabe der Partitur der zweisätzigen Revisionsfassung von 1899 trug Mahler für eine Aufführung in Amsterdam im Jahre 1906 Korrekturen ein. Diese wurden vom Verlag bei der Neuauflage in die Druckausgaben eingearbeitet.

7. Neue Ausgaben unter Verwendung der Erstfassung von 1880

Wie in der Aufführungsgeschichte noch mitzuteilen sein wird, hat es doch

²⁰ Kubik, Partitur, Vorwort, S. XII

schon Aufführungen eines Teiles der Erstfassung von 1880, und zwar des Waldmärchens, gegeben. Dafür hat Alfred Rosé 1934 (wahrscheinlich dem Wiener Musikverlag Doblinger) den Auftrag gegeben, handschriftliches Aufführungsmaterial herzustellen. Partiturabschrift, Chorstimmen und Klavierauszug hiervon haben sich erhalten.²¹

Als im Jahre 1969 die Partitur der Erstfassung von 1880 bei der Yale University wieder an die Öffentlichkeit kam, wurde sogleich am Aufführungsmaterial gearbeitet, das in New York 1973 im Druck erschien.²²

Im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe sämtlicher Werke Gustav Mahlers im Verlag Universal Edition Wien gab Reinhold Kubik 1998 nach gründlichen Arbeiten an der wieder zugänglichen Erstfassung von 1880 und anderen überkommenen autographen Arbeiten für „Das klagende Lied“ als Supplement Band IV „Das klagende Lied, Erstfassung in drei Sätzen - 1880 - für Soli, Chor, großes Orchester und Fernorchester“ heraus. Vorwort und kritischer Bericht dieses Bandes zeugen von einer immensen und überragend sachkundigen Fleißarbeit an dem historischen Material. Neben der Partitur erschienen 1997 - ebenfalls herausgegeben von Reinhold Kubik - bei Universal Edition Wien ein Klavierauszug, sowie als Leihmaterial eine Dirigierpartitur, ein Chorparticell und das Orchestermaterial.²³

²¹ Kubik, Partitur, Kritischer Bericht, Seite 231, OM2

²² siehe Literaturverzeichnis A1 und D3, außerdem erschien zur selben Zeit im selben Verlag die Partitur von David Stivender – Vorwort ebenfalls von Jack Diether

²³ siehe Literaturverzeichnis A3

II. Aufführungsgeschichte

1. „Es klang so alt, und war doch so neu“²⁴

Die Aufführungsgeschichte der Mahlerschen Komposition „Das klagende Lied“ ist für lange Zeit eine Nichtaufführungs-Geschichte. Ein Hindernis für eine Aufführung war sicherlich der monumentale Aufwand in der instrumentalen und vokalen Besetzung des Stückes, wobei die Verwendung seltener, ungebräuchlicher Instrumente teils aus der Militärmusik erschwerend hinzu kommt. Vor allem aber war die Komposition in ihren harmonisch-melodischen Gestaltungsmitteln für die Zeitgenossen gewöhnungsbedürftig, ja fremd. Mahler macht hier schon erste Schritte aus der Tradition zur Avantgarde. Er steht an der Schwelle zur Neuen Musik, deren frühe Vertreter Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern sich auf ihn beriefen. Über zwanzig Jahre dauerte es, bis „Das klagende Lied“ in einer überarbeiteten, gekürzten Fassung erstmals aufgeführt wurde.

2. Erster Versuch: Der Beethovenwettbewerb des Konservatoriums in Wien

Wie Mahler am 1. November 1880 in dem schon zitierten Brief an seinen Kommilitonen Emil Freund schrieb,²⁵ wollte er als nächstes sogleich nach der Fertigstellung der Komposition die Aufführung „mit allen nur erdenklichen Mitteln betreiben“. Dieser Wunsch sollte sich zu seinen Lebzeiten nur zum Teil erfüllen.

²⁴ Richard Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Zweiter Aufzug-Dritte Szene

²⁵ siehe Anmerkung 2

Mahlers erstes Bemühen um eine Aufführung war die Einreichung der Komposition beim Beethoven-Wettbewerb 1881, an dem seit 1875 alljährlich ehemalige und noch studierende Kompositionsschüler des Konservatoriums der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde teilnehmen konnten.²⁶ Der erste Preis bestand nicht nur aus dem Geldbetrag von 500 Gulden – für den mittellosen Musiker Mahler ein hochwillkommener Beitrag zum Lebensunterhalt (zum Vergleich: im Sommer 1880 erhielt Mahler bei seinem ersten Engagement als Kapellmeister in Bad Hall eine Monatsgage von 30 Gulden) – sondern auch aus der Aufführungsmöglichkeit des preisgekrönten Werkes in Wien.²⁷

Ohne Umschweife: Gustav Mahler fiel mit seinem Klagenden Lied durch. Zwölf Konkurrenten hatten 17 Werke eingereicht. Der erste Preis ging an seinen ehemaligen Harmonielehrer Robert Fuchs (1847-1927) für ein traditionelles Klavierkonzert. Die weiteren Preise erhielten unbedeutende Studienkollegen.²⁸

In der Jury saßen:

Josef Helmensberger, als Direktor des Konservatoriums, Johannes Brahms, J. N. Fuchs (Lehrer und Dirigent – Bruder des ersten Preisträgers), Karl Goldmark, Wilhelm Gericke (Dirigent), Franz Krenn (Kompositionslehrer Mahlers) und Hans Richter (Hofopern-Chef und Wagner-Dirigent).²⁹ Mit welchem Abstimmungsergebnis die Preise verteilt wurden, ist nicht bekannt. Einer der

Juroren, Karl Goldmark, schien jedenfalls mit dem Ergebnis nicht zufrieden zu sein. Er ließ in das Protokoll der entscheidenden Sitzung vom 16. 12. 1880 die beachtliche Grundsatzfrage eintragen, ob “bei der Schätzung die technische Gewandtheit und Geschicklichkeit der Mache oder das, wenn auch in dieser Richtung minder fertige, Talent den Vorzug verdiene.”³⁰

Über diesen Misserfolg war Mahler sehr enttäuscht. Die Preisvergabe an seinen Lehrer, den renommierten 34jährigen Professor, der das Geld kaum nötig hatte, muss er als persönliche Kränkung aufgenommen haben. Die wirklich tiefe Verbitterung Mahlers ist daraus zu entnehmen, dass er später, noch nach zwanzig Jahren darüber klagt, die Entscheidung im Wettbewerb von 1881 hätte ihn gezwungen, seinen Lebensunterhalt in „der Tretmühle des Dirigierens“ zu sichern, und ihm die Möglichkeit genommen, ausschließlich als Komponist leben zu können. (Dabei täuscht ihn allerdings seine Erinnerung. Schon 1880 nahm er eine Dirigententätigkeit für zweieinhalb Monate am Sommertheater in Bad Hall an. Am 3. September 1881 begann der Vertrag über das Engagement als 1. Dirigent am Landschaftlichen Theater in Laibach / heute Ljubljana, Hauptstadt der Republik Slowenien. Der Vertrag lief am 2. April 1882 aus. Er hatte sich also schon vor der Entscheidung des Wettbewerbs am 16. Dezember 1881 auf das Dirigieren eingelassen.)³¹

26 Fischer, S. 141 ff.

27 Kubik, Partitur, Vorwort, Seite XI und Anm. 14 und 15

28 Morgener, Literaturverzeichnis D5, S. 8

29 Kennedy, Literaturverzeichnis D 4

30 Kubik, Partitur, Seite XI und Anm. 15

31 Zitiert nach Kennedy, Literaturliste D4, und Morgener, Literaturliste D5

3. Zweiter Versuch: Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Weimar 1883

Mahlers nächster Versuch, eine Aufführung des Klagenden Liedes zu verwirklichen, richtete sich an Franz Liszt. Ihn bittet er, "Das klagende Lied" in das Programm des in Weimar stattfindenden Musikfestes des Allgemeinen deutschen Musikvereins aufzunehmen. Am 13. September kam die Partitur zurück mit der Ablehnung von Liszt, der als Grund dafür „das Gedicht“ anführte. Den Durchfall seines Werkes bei den eher konservativen Wiener Preisrichtern konnte Mahler wahrscheinlich noch nachvollziehen. Die Ablehnung Franz Liszt's, dem Haupt der „Neudeutschen Schule“, der doch Verständnis für die Kühnheit der Komposition zeigen müsste, hat Mahler tief deprimiert. Dass die Absage kam, weil Liszt die Dichtung missfallen hatte, musste Mahler zusätzlich auch deshalb schwer treffen, weil er in seiner Studienzeit ernsthaft daran gedacht hatte, Dichter zu werden.³²

4. Dritter Versuch: Angebot zur Drucklegung an den Musikverlag Schott in Mainz

Nach dem Scheitern seines Aufführungsanliegens in Weimar ließ Mahler sein „Schmerzenskind“ ein paar Jahr in der Schublade. Aber im Jahre 1891, in der Saison, als er zum Kapellmeister am Hamburger Stadttheater bestellt wurde, lernte Mahler im Hause Weber in Leipzig, Dr. Ludwig Strecker, den Leiter des

Schott-Verlages Mainz kennen. Ihm bot er mit einem Brief vom 16. Oktober 1891 verschiedene Kompositionen, u. a. auch „Das klagende Lied“ zum Druck an. Es wurde nicht angenommen, wohl aber 14 Lieder und Gesänge, die im Februar 1892 dann von Schott veröffentlicht wurden.³³ Der Vorgang ist in der Korrespondenz des Verlags archiviert. Auf dem im Teil A dieser Ausführungen abgedruckten autographen Titelblatt zu „Das klagende Lied“ ist die Aufführungsdauer für die ungekürzte Fassung in drei „Abtheilungen“ mit ungefähr 60 Minuten angegeben. Demnach wollte Mahler noch elf Jahre nach der Komposition das Werk in seiner Urfassung zur Drucklegung bringen.³⁴

5. Die Revisionen

Über den Zeitpunkt und die Inhalte der Revisionen wurde bei der Entstehungsgeschichte (siehe oben) schon berichtet. Der unmittelbare Anlass für Mahler, sein Werk einer Revision zu unterziehen, waren diese oben beschriebenen Zurückweisungen. 1893 schreibt Mahler an seine Schwester Justine nach einer Durchsicht des Klagenden Liedes: „Die Nüsse, die ich da aufzuknacken gegeben habe, sind vielleicht die härtesten, die mein Baum je hervorgebracht.“ Ungebrochen war seine Überzeugung von dem Wert der nun schon 13 Jahre alten Komposition. Darum versuchte er 1893 dem Werk einen leichteren Weg zur

³³ Kubik, Partitur, Vorwort, S.XI
Fischer, S.143 und 904

³⁴ Bei der ersten CD-Einspielung der Erstfassung (siehe Literaturverzeichnis F3) beträgt die Aufführungsdauer 62'32". Das Blatt wurde in der Ausstellung „Gustav Mahler: Werk und Interpretation vom 30.10.1979 bis zum 6.1.1980“ gezeigt. Danach ist das Autograph abhanden gekommen. Zitiert nach Kubik, Partitur, Vorwort, S. 11 und Anm. 19

³² Richard Specht, Gustav Mahler, Berlin [1905], S. 17 / zitiert nach Kubik, Partitur, Vorwort, S. XI

Aufführung zu verschaffen, in dem er die Aufführungsdauer durch den Strich der ersten Abteilung „Waldmärchen“ kürzte, die Instrumentierung vereinfachte, einige Gesangssolisten und das Fernorchester strich sowie die kühnsten Stellen seiner Partitur entschärfte. Aber auch das half dem Werk nicht auf das Podium. Als sich nach seiner Übersiedlung von Hamburg nach Wien eine realistischere Möglichkeit zur Aufführung auftat, sah Mahler offensichtlich ein, dass er zu weit gegangen war. 1898 setzte er wenigstens das Fernorchester im letzten Satz wieder ein.³⁵

6. Die (teilweise) Uraufführung

Nach fast 21 Jahren konnte endlich eine gekürzte Fassung des „Klagenden Liedes“ zur Uraufführung gebracht werden. Mahler, nunmehr Hofoperndirektor, dirigierte am 17. Februar 1901 in einem außerordentlichen Konzert der Wiener Singakademie im Großen Musikvereinsaal mit dem Hofopernorchester und -chor sowie den besten Kräften seines Hauses sein Schmerzenskind „Das klagende Lied“, wenn auch nur in einer eigenständigen Kurzfassung. Das Publikum war beeindruckt. Dazu trug auch der äußere Aufwand bei, denn es waren rund 500 Mitwirkende (wie ein Vorgriff auf die „Symphonie der Tausend“) auf dem Podium. Die Kritiker reagierten ablehnend. Wie zusammenfassend zitiert Max Kalbeck, ein Förderer von Johannes Brahms, im Neuen Wiener Tageblatt vom 19. 2. 1901 die Meinung der Rezensenten wie folgt:

„Das klagende Lied gilt uns eher für ein geschickt disponiertes Gemenge größerer und feinerer akustischer Ef-

fekte als für einen künstlerisch geformten und beseelten musikalischen Organismus.“ Mahler hat das Werk in Wien nie wieder dirigiert.³⁶

7. Weitere Aufführungen

Erst Mitte der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde bekannt, dass eine ursprüngliche, dreisätzigige Fassung des Klagenden Liedes existierte. Alfred Rosé, der von seiner Mutter, der Schwester Justine Gustav Mahlers, die Partiturabschrift der dreisätzigigen Erstfassung (siehe oben: Die Erstfassung in drei Sätzen – Urfassung) geerbt hatte, ließ danach Aufführungsmaterial für den 1. Satz „Waldmärchen“ anfertigen, den er in einer von Radio Brno (Brünn) verbreiteten Sendung als Uraufführung in tschechischer Sprache aufführte. 1935 kombinierte Alfred Rosé diesen 1. Teil mit der Revisionsfassung der ehemaligen Sätze 2 und 3 aus 1898/1906 in einer Aufführung des Wiener Rundfunks. Danach verbarg er die Partitur vor der Öffentlichkeit bis sie schließlich 1969 bei der Yale University (siehe oben: Die Erstfassung in drei Sätzen – Urfassung) wieder auftauchte.³⁷

Bis 1969, als die dreisätzigige Fassung wiederentdeckt wurde, wurde gelegentlich die zweisätzigige Revisionsfassung³⁸ gespielt. Danach wurde häufiger eine aus heutiger Sicht fragwürdige dreisätzigige Mischfassung aus dem wiederentdeckten Waldmärchen³⁹ und der Revisionsfassung aufgeführt und auf Tonträger aufgenommen.

36 Fischer, Seite 144

37 Kubik, Klavierauszug, Vorwort

38 siehe Literaturverzeichnis A2

39 siehe Literaturverzeichnis A1

35 Fischer, Seite 144

8. Die Uraufführung der Urfassung

Nachdem neues Notenmaterial nach der Erstfassung von 1880 in einer kritischen Gesamtausgabe von Reinhold Kubik 1997 im Universal Edition Musikverlag Wien publiziert wurde, konnte die Uraufführung der Urfassung stattfinden.

Am 7. Oktober 1997 wurde „Das klagende Lied“ in der von Gustav Mahler ursprünglich gewollten Fassung - 117 Jahre nach seiner Entstehung - erstmals vollständig in der Bridgewater Hall zu Manchester von dem Hallé Orchestra and Choir, mit den Solisten

Eva Urbanová, Sopran, Jadwiga Rappé, Alt, Hans Peter Blochwitz, Tenor, Hakan Hagegard, Bass sowie den Solisten der Wiener Sängerknaben Terence Way, Sopran, und Otto Jaus, Alt, unter der Leitung von Kent Nagano mit durchschlagender Wirkung zu Gehör gebracht. Gleichzeitig wurde die erste CD dieser Fassung aufgenommen.⁴⁰

Die erste deutsche Aufführung dieser Fassung fand am 28. November 1997 in der Hamburger Laeishalle wiederum unter der Leitung von Kent Nagano statt.

40 siehe Literaturverzeichnis F3

Literaturverzeichnis:

A. Noten:

1. Gustav Mahler, Waldmärchen / A Forest Legend (Das klagende Lied: I) Klavierauszug, Belwin-Mills Publishing Corp., New York, SB 907, 1973
2. Gustav Mahler, Das klagende Lied (1. und 2. Abteilung), Klavierauszug, Universal Edition, Wien, U.E. 1694, Erscheinungsjahr ? nach 1906
3. Gustav Mahler, Erstfassung in drei Sätzen (1880), Partitur (1998) und Klavierauszug (1997) Universal Edition Wien, UE 13840/UE 30424

B. Lexika:

1. Meyers Taschen Lexikon Musik in 3 Bänden, Mannheim, 1984
2. Harenberg Chormusikführer, Dortmund, 1999

C. Musikliteratur:

1. Jens Malte Fischer, Gustav Mahler – Der fremde Vertraute, dtv/Bärenreiter München/Kassel, 2010
2. Paul Bekker, Gustav Mahlers Sinfonien, Hans Schneider, Tutzing, 1969, Reprint der Auflage von 1921

D. Artikel und Aufsätze

1. Reinhold Kubik, Vorwort und Kritischer Bericht zur Partitur: Gustaf Mahler, Erstfassung in drei Sätzen (1880), siehe A3
2. Reinhold Kubik, Vorwort zum Klavierauszug: Gustav Mahler, Erstfassung in drei Sätzen (1880), siehe A3
3. Jack Diether, Forword /Vocal Score by Herbert Haufrecht: Gustav Mahler, Waldmärchen, 1973, siehe A1
4. Michael Kennedy, Begleittext zur LP EMI 27 0136 1: Mahler, Das klagende Lied, 1984

5. Jörg Morgener, Boklet zur CD Decca 425 719-2: Mahler, Das klagende Lied, 1991

E. Internetrecherche (verwendete Seiten)

1. Wikipedia-Artikel: Gustav Mahler, Das klagende Lied, Ludwig Bechstein, Grimms Märchen, Rübezahl
2. Wienbibliothek, Objekt des Monats Juli 2010, Partitur des Mittelsatzes des Klagenden Liedes, www.wien.gv.at
3. WDR 3, Das klagende Lied - ein Märchen, 05.06. 2010, www.wdr3.de
4. Universal Edition Wien: Gustav Mahler, Das klagende Lied, 2010, www.universaledition.com
5. dradio, Mahler allerorten - außer in Wien von Ullrich Bohn, 04.07.2010, www.dradio.de
6. Mahler in Hamburg 2010/2011, Das klagende Lied von Bastian Schulz, zum Konzert am 19./20.06.2011, www.mahler-in-hamburg.de

F. Tonträger

1. LP = Mahler, Das klagende Lied, Döse, Hodgson, Tear, Rae; CBSO Chorus; City of Birmingham Orchestra; Leitung Simon Rattle; EMI 27 0136 1, 1985
2. CD = Mahler, Das klagende Lied, Dunn, Fasssbaender, Hollweg, Schmidt, Markus Baur, Knabenalt; Städtischer Musikverein zu Düsseldorf; Radio-Symphonie-Orchester Berlin; Leitung Riccardo Chailly ; Decca 425 719-2, 1989
3. CD = Gustav Mahler, Das klagende Lied, Urbanová, Rappé, Blochwitz, Hagegard, Terence Way, Knabensopran, und Otto Jaus, Knabenalt; Hallé Orchestra and Choir Manchester; Leitung Kent Nagano; elatus - 092749016 2, 1998

Peter Ruzicka

Portrait einer Künstlerpersönlichkeit

von Georg Lauer

Der Chor des Städtischen Musikvereins folgte am 30. September 2010 einer Einladung zum Beethovenfest nach Bonn. Dort erklang - wie bereits 2008 in der Tonhalle Düsseldorf - Beethovens 9. Symphonie in der Fassung von Gustav Mahler, auch damals stand die Staatskapelle Weimar unter der Leitung von Peter Ruzicka. Der Dirigent bedankte sich einen Tag nach dem Bonner Konzert in einem Schreiben an den Chor für die „*Interpretation voller Präzision, Intensität und musikalischer Leuchtkraft*“ und resümierte, dass er dem Chor *in wechselnder künstlerischer Funktion seit mittlerweile drei Jahrzehnten verbunden* sei. In der Reihe unserer Komponistenportraits gibt dies die Gelegenheit, einige dieser Begegnungen in Erinnerung zu rufen und den Künstler, der in Bonn als „Composer und Artist in Residence“ vier Konzertabende bestritt, im Spiegel seiner Werke vorzustellen.

Musiker, Jurist, Intendant, Autor

Peter Ruzicka, am 3. Juli 1948 in Düsseldorf geboren, studierte am Hamburger Konservatorium Klavier, Oboe und Kompositionstheorie, Hans Werner Henze und Hans Otte zählen zu seinen Kompositionslehrern. Das Studium der Musik- und Rechtswissenschaften in München, Hamburg und Berlin schloss er 1977 mit einer interdisziplinären Dissertation über das „*Ewige Urheberpersönlichkeitsrecht*“ ab. Zu seinen Kompositionen hat er auch immer wieder eigene kommentierende Texte veröffentlicht.

Stationen, Begegnungen

Erste Berufserfahrungen sammelte er von 1979 bis 1987 als Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin. In diese Zeit fällt die erste Begegnung mit dem Städtischen Musikverein, der im Mai 1985 mit dem Berliner Orchester unter der Leitung von Riccardo Chailly an einer Schallplattenproduktion von Schönbergs Gurrelieder beteiligt war. Die Vorbereitungen zur Einspielung des „Klagenden Liedes“ von Gustav Mahler mit gleichem Orchester und Dirigenten fallen ebenfalls in diese erste Intendantenzeit, im März 1989 entstand die für einen Grammy nominierte Aufnahme.



Nächste Station als Musikmanager war für Peter Ruzicka von 1988 bis 1997 die Staatsoper Hamburg mit dem Philharmonischen Staatsorchester. Mit diesem Klangkörper führte der Chor des Städtischen Musikvereins unter der Leitung von Gerd Albrecht 1989 dreimal das Berlioz-Requiem in der Hamburger Musikhalle auf.

1996 übernahm Ruzicka als Nachfolger Hans Werner Henzes die künstlerische Leitung der Münchener Biennale, parallel dazu wurde er 1997 Künstlerischer Berater des Royal Concertgebouw Orchesters Amsterdam. Zu diesem Klangkörper hatte es schon 1988 Kontakte gegeben, als zu dessen Einhundertjahrfeier Mahlers Achte unter Bernhard Haitink aufgeführt wurde. Eine Fortsetzung der Zusammenarbeit

ergab sich zum Internationalen Mahlerfest 1995 in Amsterdam, bei dem Riccardo Chailly noch einmal Mahlers *Klagendes Lied* mit dem Amsterdamer Orchester und dem Düsseldorfer Chor zur Aufführung brachte.

2001 übernahm Ruzicka als Intendant die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele, die er im Mozartjahr 2006 mit der ersten zyklischen Gesamtauführung aller 22 Mozart-Opern glanzvoll abschloss. Auch in dieser Zeit erreichte den Musikverein eine Einladung aus Salzburg, 2005 zum 100. Geburtstags des italienischen Komponisten Giacinto Scelsi den kammermusikalischen Chorpart in dessen *„La Nascità del Verbo“* zu übernehmen. Dieses Engagement konnte vor allem aus Zeitgründen nicht realisiert werden.

Zu diesen Intendanzzeiten gesellten sich seit 1990 auch noch Lehrtätigkeiten als Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Die Mitgliedschaften in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Freien Akademie der Künste Hamburg sowie seit 1999 die Präsidentschaft der Bayerischen Theaterakademie ließen dem Komponisten Ruzicka erst seit 2006 wieder mehr Zeit, sich wieder stärker als Komponist oder Dirigent zu betätigen.

Dirigent, Komponist

Die Liste der Orchester, denen Peter Ruzicka als Dirigent vorstand, umfasst nahezu alle namhaften Orchester wie z.B. das Royal Concertgebouw Orchester Amsterdam, die Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchester, die Münchner Philharmoniker, die Tschechische Philharmonie, die Wiener Symphoniker, das New York Philharmonic Orchestra, das Yomiuri Symphony Orchestra Tokyo oder das China Philharmonic Orchestra, mit dem er im Oktober 2010 seine „Hölderlin-Symphonie für Bariton und Orchester“ uraufführte.

Auch das Orchester seiner Heimatstadt Düsseldorf kam 2002 zum Zuge, als er in der Tonhalle Rolf Liebermanns Orchesterfassung von Schuberts Klavierfantasie *f-moll*, Ravels *„Pavane“* und *„La valse“* und zwei eigene Werke dirigierte: sein *„Satyagraha. Annäherung und Entfernung für Orchester“* von 1984 und sein *„Recherche (-Im Innersten)“*. Den Chorpart in diesem Stück, das auch in seiner ersten, 2001 uraufgeführten Oper *„Celan“* Verwendung gefunden hat, übernahm der Musikverein.

Celan

Der Komposition dieses Werkes ging eine Begegnung mit Paul Celan voraus, die das Leben des damals 22-Jährigen nachhaltig beeinflusst hat.

Peter Ruzicka hatte dem 1920 in Czernowitz (damals Rumänien, heute Ukraine) in einer deutschsprachigen jüdischen Familie geborenen Lyriker Paul Celan kurz vor dessen Freitod 1970 in Paris besucht. Die Begegnung in einer leergeräumten Wohnung ohne jegliche Bücher, in der kein Dialog mit dem einsamen, psychisch verletzten Menschen zu Stande kam, hat den Komponisten Ruzicka, wie er selbst sagt, für den Rest seines Lebens geprägt. Das Schicksal und die Beweggründe dieses Poeten und sein einzigartiges Werk haben ihn seitdem nie losgelassen. Schon 1969/70 entstand eine der frühesten Kompositionen im Werkverzeichnis Peter Ruzickas: die *„TODESFUGE - Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband auf Texte von Paul Celan“*.

30 Jahre später bringt Ruzicka in Dresden sein erstes siebenteiliges Bühnenwerk zur Aufführung, das er in der Erinnerung an die Begegnung mit dem Dichter und dessen Werk *„CELAN“* nennt, eine Oper über den Holocaust, die die größte, wohl niemals sich schließende Wunde

des 20. Jahrhunderts anhand von fiktiven Lebenssituationen des Dichters spiegelt.

Die auch für den vierten (innersten) Teil der Celan-Oper genutzte Komposition „*Recherche (-Im Innersten)*“ erläutert das Programmheft der Tonhalle von 2002 wie folgt:

„Recherche“ spürt den Kern der Oper nach und bildet als vierter und mittlerer Teil auch formal deren „Innerstes“, das sich beständig um die Seelenwelt Paul Celans mit der ihn beherrschenden traumatischen Erfahrung dreht: der Tod seiner Eltern in einem Konzentrationslager der Nationalsozialisten und die verzweifelte Frage des Dichters, warum sie und nicht er selbst ermordet wurden. Dieses Trauma, das ihn schließlich 1970 in den Selbstmord trieb, ließ Celan ins „Innerste“ der Sprache vordringen...

Singt der Chor zu Beginn zunächst textlose Vokalisieren, so kristallisiert sich im weiteren Verlauf des Werks ein einziges Wort heraus: „Jerusalem“.¹

Die Anrufung Jerusalems wird in variierenden Gestalten bis zum schmerzlichen Aufschrei in vierfachem forte gesteigert. Diesem emotionalen Höhepunkt folgen drei Hammerschläge, die an die als Schicksalsschläge apostrophierten Hammerschläge in Gustav Mahlers sechster Sinfonie gemahnen...⁴²

¹Im Oktober 1969, wenige Monate vor seinem Tod, unternahm Celan seine erste und einzige Reise nach Jerusalem, wo er im Rahmen von Lesungen alten Freunden aus der Bukowina und israelischen Dichtern begenete. Getragen von zahlreichen biblischen Anspielungen verbinden sich in den entstandenen Gedichten in der Tradition jüdischer Jerusalemdichtungen das Werben um Jerusalem mit dem erotischen Preisen seiner Geliebten. Zeugnisse dieser Begegnungen sind ihr Briefwechsel, die Erinnerungen seiner Jugendfreundin Ilana Shmuelis unter dem Titel „*Sag, dass Jerusalem ist*“

²Kurz vor Redaktionsschluss erreicht den Chor bedauerlicherweise eine Absage aus Hamburg, wo am 19. April 2011 eine Recherche-Aufführung mit dem Städtischen Musikverein geplant war.

Hölderlin

Mit seiner zweiten Oper „*Hölderlin*“, die 2008 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden uraufgeführt wurde, stellt der Komponist eine direkte Verbindung zu Celan her, der als letztes Buch eine Hölderlin-Biographie gelesen hat, die an der Stelle aufgeschlagen war, wo es um den Tod geht.

Auch Hölderlin, der große rätselhafte Hymnendichter einer Zeit des Umbruchs, ist ein Autor, der an den Widersprüchen seiner selbst und seiner Umwelt zerbrach. Wie bei „*Celan*“ gruppieren sich auch um die Oper „*Hölderlin*“ mehrere Kompositionen, die das Werk vorbereiten und begleiten, wie z.B. „...*INS OFFENE*...“, eine Komposition für 22 Streicher.

Bonn

Das gesamte Beethovenfest 2010 hatte sich das Motto *INS OFFENE* zu Eigen gemacht, und so nahm es nicht Wunder, dass das Werk am letzten Abend der vierteiligen Ruzicka-Portrait-Reihe zusammen mit Beethovens Neunter zur Aufführung gelangte.

Düsseldorf

Eine weitere Begegnung mit der Musik Ruzickas gab es Anfang November zum Schumannjahr 2010 in der Tonhalle Düsseldorf, als die 1981 entstandene Komposition „*ANNÄHERUNG UND STILLE - Vier Fragmente über Schumann für Klavier und 42 Streicher*“ erklang.

Aachen

Anfang Februar 2011 steht Peter Ruzicka am Pult des Aachener Sinfonieorchesters, das Clara Schumanns Klavierkonzert mit Ruzickas *ANNÄHERUNG UND STILLE* und Schuberts 9. Symphonie kombiniert.

...

Diese Termin- und Werkinformationen und vieles mehr findet der interessierte Leser auf der aufschlussreichen und so übersichtlich wie ausführlich gestalteten Homepage www.peter-ruzicka.de!

Mit königlichen Ehren

Orchestre Philharmonique de Liege feierte 50. Geburtstag mit Mahlers 2. Sinfonie

von Jens D. Billerbeck

In Stein gemeißelt sieht man den Namen des Musikvereins nur selten. Doch betritt man das Foyer des Salle Philharmonique in Lüttich, dann findet sich dort eine Marmortafel, die an die Wiedereröffnung des aufwändig renovierten Saales im September 2000 erinnert. Das Festkonzert damals: Mahlers 2. Sinfonie „Auferstehung“ mit dem Orchestre Philharmonique de Liege unter Gabriel Chmura.

La Salle Philharmonique restaurée
(anc. Salle du Conservatoire)
a été inaugurée le 14 septembre 2000
avec la Symphonie n°2 «Résurrection»
de Gustav Mahler
par l'Orchestre Philharmonique de Liège,
le Chœur du Städtischer Musikverein de Düsseldorf,
Marie Devellereau, Carolyn Watkinson,
dir. Gabriel Chmura

Fast auf den Tag genau zehn Jahre später, am 22. Oktober 2010, stand der Musikverein wieder auf der Bühne des prachtvollen Lütticher Saales, auf dem Programm wieder die 2. Sinfonie von Gustav Mahler. Am Pult des Orchesters stand der brasilianische Dirigent John Neschling. Auch dieses Konzert würde es verdienen, in Marmor gemeißelt zu werden: Das Orchester feierte seinen 50. Geburtstag und erhielt als Auszeichnung den Ehrentitel „Orchestre Royale“.

Verglichen mit vielen Orchestern in Deutschland ist es also ein junges Orchester, dem der Musikverein in langjähriger künstlerischer Partnerschaft verbunden ist. Und diese Partnerschaft umfasst immerhin auch schon 40 Jahre. Es war also ein „Teenie“ unter den Orchestern, dem der Chor im Jahre 1970 bei den Basilika-Konzerten in Tongeren erstmals begegnete. Und dann gab es gleich einen dicken Brocken zu stemmen: Die Missa Solemnis von Ludwig

van Beethoven unter der Stabführung von Ljubomir Romansky.

In den Folgejahren kam es anlässlich der zur Tradition werdenden Besuche in Tongeren immer wieder zu Begegnungen mit dem Lütticher Orchester: 1972 mit Brahms „Ein deutsches Requiem“ unter Wolfgang Trommer, 1975 mit Schumanns „Das Paradies und die Peri“ unter Prof. Hartmut Schmidt, 1981 folgten die „Szenen aus Goethes Faust“ von Schumann unter dem damaligen Orchesterchef Pierre Bartholomee, 1983 dirigierte Hartmut Schmidt Händels „Israel in Ägypten“ und 1985 wiederum leitete Pierre Bartholomee Gustav Mahlers „Das klagende Lied“.

Auch mit dem ersten Chef der Lütticher Musiker, dem Dirigenten Paul Strauss, kam es zweimal zur Zusammenarbeit. Das erste Mal, 1975, gastierten Chor und Orchester gemeinsam in St. Quentin anlässlich des „Jahres der Gotik“ und musizierten Beethovens 9. Sinfonie. Mit diesem Stück trat man dann auch 1976

erstmal in der Heimatstadt des Orchesters im damaligen Saal des Konservatoriums auf, der dann 2000 zum Salle Philharmonique ausgebaut wurde.

Das gleiche Werk, Beethovens 9., wurde später von Pierre Bartholomee im Dezember 1985 in einem wahren Parforce-Ritt gleich viermal in kurzer Folge aufgeführt: In Lüttich, in Verviers, in Siegen und wieder in Lüttich. Wer damals dabei war, wird sich erinnern: Im Chor sprach man angesichts der „vier mal neun“ nur noch von Beethovens „sechsuunddreissigster“.

In den darauf folgenden 15 Jahren klafft dann eine Lücke in der gemeinsamen Chronik der Lütticher Musiker und des Musikvereins. Viele der Konzerte in Tongeren gestaltete der Musikverein dann mit den Orchestermusikern aus Antwerpen. Erst im Jahr 2000 kam man wieder mit den Lüttichern zusammen, zur bereits erwähnten feierlichen Eröffnung des Saales. Mit Louis Langree - seinerzeit ebenfalls Chef des Lütticher Orchesters - kam es dann 2008 zu einem kleinen Brahms-Zyklus: Zunächst das „Deutsche Requiem“ und dann am Folgetag die „Alt-Rhapsodie“ und die Zigeunerlieder.

Und jetzt 2010 dann die 2. Mahler unter John Neschling. Der österreichstämmige Brasilianer (der auch als Komponist aktiv ist und z.B. die Filmmusik zu „Kiss of the Spider-Woman“ schrieb), musizierte die Mahler-Sinfonie äußerst spannungsreich und mit sehr flexiblen Tempi. Kaum einer der wahrlich zahlreichen Hinweise, die Mahler nach der Uraufführung in seiner Partitur aufnahm, blieb unbeachtet, und das nicht akademisch, sondern wirklich mit Leben erfüllt. Dem Chor forderte Neschling

extreme Flexibilität ab, da er die Tempi auch im Chorpart sehr variabel gestaltete. Der Jubel des Publikums in Lüttich (und zwei Tage später beim Abstecher nach Maastricht) galt einer grandiosen Leistung des gerade „beförderten“ Orchesters und einer wirklich eindrucksvollen Interpretation der Auferstehungs-Sinfonie.

Bleibt der Wunsch auf eine weitere Zusammenarbeit, den auch der Vorsitzende des Musikvereins in seinem Glückwunsch an das Orchester formulierte:

„Sehr geehrte Damen und Herren, gestatten Sie mir, Ihnen auch auf diesem Wege nochmals die herzlichsten Glückwünsche zu Ihrem Jubiläum, besonders aber zur Anerkennung des Titels „Royal“ dem Orchester auszusprechen.

Seit unserem ersten gemeinsamen Musizieren im Jahre 1970 beim Flandern-Festival / Basilika-Konzerten in Tongeren (Beethoven: Missa solemnis) verbindet Ihr Orchester und den Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf eine wunderbare künstlerische Partnerschaft.



Schon zur Wiedereröffnung Ihres herrlichen Konzertsaaes im Conservatoire hatten wir die Ehre, bei und mit Ihnen sein zu dürfen.

Nun haben wir es als eine ganz besondere Auszeichnung empfunden, wiederum die 2. Mahler anlässlich Ihres „Geburtstages“ und der damit verbundenen Verleihung des so ehrenvollen Titels „Royal“ mit Ihnen musizieren zu dürfen. Wir freuen uns mit Ihnen über eine solche Auszeichnung, die nicht nur die künstlerische Qualität, sondern sicher auch das musikalische Schaffen des Orchesters weit über die Grenzen des heimischen Konzertsaaes hinaus würdigt.

Der Jubel des Publikums am 22. Oktober 2010 möge Sie und Ihre so wertvolle Arbeit auch in Zukunft treu begleiten. Das wünschen Ihnen von ganzem Her-

zen, auch in der Hoffnung, recht bald wieder an Ihrer Seite musizieren zu dürfen, alle Mitglieder des Chores des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf. gez. Manfred Hill“

Dem ist an dieser Stelle nichts mehr hinzuzufügen, außer vielleicht dem Hinweis, dass zahlreiche der im Text erwähnten Konzerte auch im Schallarchiv des Musikvereins dokumentiert sind. Der Marmortafel-gewürdigte Konzertmitschnitt von 2000 allerdings fehlt, aber es existiert zumindest eine mündliche Zusage seitens des Orchesters, dass dieser alsbald nachgereicht wird...

Bis dahin muss man sich mit einer Video-(Mono-)Aufnahme begnügen, die im Internet unter www.youtube.com/user/BWArtistsCHMURA zu sehen ist.



Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf und das L'Orchestre Philharmonique Royal de Liège unter der Leitung von John Neschling am 22.10.2010 im Salle Philharmonique de Liège beim Schlussapplaus zu Mahlers Auferstehungssymphonie

„Bier, Rheinwein und viel zu essen.“

Ferdinand Hiller lädt Giuseppe Verdi zum Niederrheinischen Musikfest nach Köln ein *)

von Dr. Ursula Kramer

Hiller in Düsseldorf und Köln

Kaum ist das Schumannjahr 2010 vorbei, schon hat das Rheinland einen weiteren 200. Geburtstag - diesmal den von Ferdinand Hiller - zu feiern.

Ferdinand Hiller war eine einflussreiche Persönlichkeit des deutschen Musiklebens, als Sohn eines jüdischen Kaufmanns wurde er am 24. Oktober 1811 in Frankfurt am Main geboren. Schon früh galt er als musikalisches Wunderkind: Bereits mit zehn Jahren war sein Klavierspiel so fortgeschritten, dass er mit einem Konzert Mozarts auftreten konnte und Schüler von Johann Nepomuk Hummel in Weimar wurde. 1828 zog es Hiller nach Paris, wo er bis 1836 zahlreiche bedeutende Komponisten seiner Zeit traf. Unter ihnen befand sich auch Chopin, für den sich Hiller nach dessen Tod einsetzte. Die nächsten sechs Jahre bis 1842 verbrachte Hiller vornehmlich in Italien, bevor er sich 1844 in Dresden niederließ und dort freundschaftliche Kontak-

*) Den hier etwas gekürzten Beitrag hat die Gastautorin bereits unter „Bier, Rheinwein und viel zu essen“. *Giuseppe Verdi und seine Beziehung zu Deutschland. Die Freundschaft mit Ferdinand Hiller.* veröffentlicht in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Tutzing 1997, S. 702-719. Die erhaltenen Dokumente über Verdis Köln-Episode hatten bis dahin nur in italienischer (Verdi) bzw. französischer Sprache (Hiller) vorgelegen und wurden für den genannten Artikel erstmals übersetzt. Aus diesem Grund werden sie hier nochmals relativ ausführlich wiedergegeben.

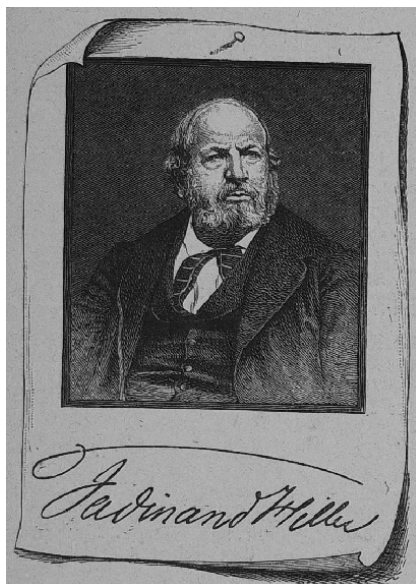


Abb.aus „Die Gartenlaube“ von 1885 - Nachruf auf den am 11. Mai 1885 verstorbenen F. Hiller ([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1885\)_367.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1885)_367.jpg))

te zu Robert Schumann und Richard Wagner pflegte. 1847 wurde Hiller nach Düsseldorf berufen, um als Städtischer Musikdirektor und unmittelbarer Vorgänger Robert Schumanns die Konzerte des Musikvereins zu leiten. 1850 trat Hiller das Amt eines Städtischen Kapellmeisters in Köln an und kümmerte sich mit dem Aufbau des Konservatoriums zugleich um den musikalischen Nachwuchs. Auch die Leitung der Niederrheinischen Musikfeste gehörte zu seinem Aufgabengebiet; er hatte sie zwischen 1853 und 1883 elfmal inne. Die Stadt Düsseldorf hat ihm zu Ehren im Musikerviertel des Ortsteils Urdenbach eine Straße nach ihm benannt.

Die Einladung

Der Kontakt zwischen Verdi und Hiller kam 1877 zustanden: Am 20. Januar wandte er sich als „Mitglied des Programmkomitees des Musikfestes“ an Verdi¹ und lud ihn ein, im Rahmen des 54. Niederrheinischen Musikfestes sein *Requiem* selbst in Köln aufzuführen:

In diesem Jahr begehen wir während der Pfingsttage das Rheinische Festival in Köln. Das Komitee, dem anzugehören ich die Ehre habe, hat mir eine Aufgabe übertragen, die ich sehr gern erfülle. Sie besteht darin, Euch mitzuteilen, daß Euer wunderbares Requiem, das ich als erster in Deutschland aufgeführt habe, als Teil des Programms vorgesehen ist, und Euch um den Gefallen zu bitten, persönlich die Aufführung des Werkes zu leiten, mit dem Taktstock in der Hand. [...] Die Generalproben beginnen am 18. Mai - das erste Konzert ist am Sonntag, dem 20., bei dem Euer Requiem aufgeführt werden soll, gefolgt von Beethovens Neunter Sinfonie. Der dritte Tag ist immer den Instrumental- und Vokalsolisten gewidmet.²

Hiller bemühte sich sichtlich, seine Anfrage nicht nur in künstlerischer Hinsicht schmackhaft zu machen:

Es versteht sich von selbst, daß die vorbereitenden Proben der Chöre mit größter Gewissenhaftigkeit abgehalten werden. Wir haben die bestmöglichen Solisten. Das Orchester wird immer besonders ausgewählt. Es besteht aus ungefähr 100 Streichern, der Rest

proportional. Der Chor zählt etwa 500 Mitglieder. [...] Sowohl die Künstler als auch die hervorragenden Laien kommen von überall her, aus Belgien, aus Holland, aus England und aus allen Teilen Deutschlands. Der Präsident des Komitees würde sich sehr glücklich schätzen, wenn Ihr ihm die Ehre erweist, bei ihm zu wohnen, und es ist unnötig, hinzuzufügen, dass alle ihr Möglichstes tun werden, um Euch den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu machen. Wir sind hier in der schönsten Gegend des Rheins, und wenn es auch nicht die Schönheiten Eures Landes bietet, denke ich doch, daß Ihr die Schönheit seiner Ufer genießen werdet, die - mit vollem Recht - einen besonderen Ruf haben.³

Am 7. März teilte Verdi dann seinem Jugendfreund Giuseppe Pirolì mit, er werde „vielleicht nach Deutschland fahren, um meine *Messa* zu dirigieren.“⁴ Verdi musste Hiller inzwischen längst zugesagt haben,⁵ und am 14. April wandte sich dieser nochmals mit zwei Fragen an ihn:

Wir haben vor das Requiem die Ouvertüre von Mozarts Zauberflöte ins Programm aufgenommen. Sie ist nicht sehr lang, aber sie bewirkt, daß das Publikum beim Beginn Eures Werkes physisch und moralisch aufs Zuhören eingestellt ist - es wäre zu schade, wenn die ersten Takte nicht gehört würden wie sie es sollten. Wenn Euch dies je-

3 Übersetzt nach CVH, S. 317, 318.

4 Übersetzt nach Alessandro Luzio (Hrsg.), Carteggi Verdi-Pirolì; in: Carteggi Verdiani, Bd. III, Rom 1947, S. 123 (im folgenden abgekürzt als CVP).

5 Ein entsprechendes Antwortschreiben liegt heute jedoch nicht mehr vor; der Briefwechsel weist immer wieder Lücken auf.

1 Übersetzt nach Carteggi Verdi-Hiller, S. 317 (im Folgenden abgekürzt als CVH).

2 Brief Hillers vom 20.1.1877; übersetzt nach CVH, S. 317.

doch nicht gefällt, bedarf es nur eines Wortes von Eurer Seite, und die Ouver-türe wird wieder aus dem Programm ge-strichen. Wir zählen auf Eure Güte, am dritten Tag noch einmal das Agnus Dei wiederholen zu dürfen. Unsere Sänger werden auf keinen Fall die Kraft für ein großes Stück haben. Aber es wäre zu traurig, wenn Ihr beim Abschluss des Festes nicht mehr dabei wäret.⁶

Zusage unter Bedingungen

Verdi stimmte letzterem Vorschlag zu, fragte aber zugleich an, ob es nicht möglich sei, auch sein Streichquartett - mit chorisches besetzten Stimmen - zu spielen: „[...] wenn es nicht deplaziert wäre im Rahmen dieser Feierlichkeiten, könnte man jede Stimme von 10 oder 12 Musikern spielen lassen, und ich würde selbst das Orchester dirigieren wie beim Requiem.“⁷ Mit dem Hinweis auf die nicht vorhandene Probenzeit musste Hiller jedoch ablehnen. (Allerdings kam es im Rahmen des Musikfestes dann doch noch zu einer Aufführung, wenn auch durch ein anderes Ensemble, über das sich Verdi begeistert äußerte: „Ich habe auch eine Quartettvereinigung gehört, die mir mein Quartett auf höchst hinreißende Weise aufgeführt hat.“⁸)

Verdi wurde vorab über die gedrängte Disposition des Festes informiert:

Freitag abend, Probe der Jahreszeiten. Samstag morgen, Probe des Requiems und der Neunten Sinfonie. Samstag abend, Probe der Jahreszeiten. Sonntag morgen, Gesellschaft bei uns, wenn

es Euch nicht zu unpassend ist. Sonntag abend, die Jahreszeiten. Montag morgen, Probe der Sinfonie und des Requiems. Montag abend, Aufführung des Requiems und der Sinfonie. Dienstag morgen und Dienstag abend, Probe und Aufführung eines gemischten Konzertes, Sarasate, aber eine Sinfonie, alle Sänger usw. usw. und, wenn Ihr Eure Zustimmung gebt, Euer Agnus. Ihr werdet sehen, daß die Zeit völlig ausgefüllt ist. Dies ist gut so wegen der Künstler, die von weit her kommen und während der Tage des Festes bezahlt werden.⁹

Ankunft in Köln

Um den 10. Mai¹⁰ verließ Verdi Sant' Agata und traf am 15. Mai in Köln ein, wo Hiller ihm „einen großen Salon und ein besonders großes Schlafzimmer in der ersten Etage des Hotels Victoria am Heu-markt“ bestellt hatte.¹¹ In Hillers Tagebüchern finden sich die folgenden Einträge:

15. Mai: Um 2 kommt Verdi, lange mit ihm geplaudert, [...] Probe unter Verdi.

16. Mai: Verdi zu uns geholt [...] mit ihm auf dem Dampfschiff bis zum botanischen Garten gefahren [...] in denselben gegangen, dann zurück, die Einladung der Militärkapellmeister an Verdi, Probe Requiem, meine Rede und ein Vivat auf Verdi.

17. Mai: Verdi bei uns zu Tisch [...] um 9 Festabend im Männergesangverein, Adresse an Verdi, Lieder, ich improvisiere ein bißchen, mit Verdi nach Hause.

19. Mai: Verdi probt sein Requiem.

6 Übersetzt nach CVH, S. 318.

7 Übersetzt nach nach Franco Abbiati, Giuseppe Verdi, Bd. IV, Rom 1959, S. 31.

8 Brief Verdis an Piroli vom 22.5.1877; übersetzt nach CVP, S. 126.

9 Brief Hillers vom 24.4.1877; übersetzt nach CVH, S. 319.

10 Vgl. Brief Verdis an Piroli vom 27.3.1877; übersetzt nach CVP, S. 125.

11 Übersetzt nach CVH, S. 319.

20.Mai: *Empfang bei uns, Verdi unwohl, seine Frau bei uns, das Comité zieht mit dem Album hinüber zu ihm, nachher Frau Verdi abgeholt zum Diner bei Schnitzlers, wo es sehr hübsch.*¹²

Die Aufführung(en)

Am 21. Mai - und damit am Vorabend des dritten Jahrestages von Alessandro Manzoni's Tod, zu dessen Ehren Verdi das Requiem komponiert hatte - fand schließlich die Aufführung statt. In den *Signalen für die musikalische Welt* wird darüber berichtet:

Maestro Verdi, welcher aus Anlass des dort stattfindenden rheinischen Musikfestes mehrere Tage in Köln weilte, ist daselbst Gegenstand vielfacher Ovationen gewesen. Das Comité des Musizierfestes machte ihm ein Ehrengeschenk mit dem neuen Rhein-Album von Professor Caspar Scheuren in Düsseldorf. Der Meister Scheuren hat zu diesem Exemplare zwei Titelblätter componirt und ausgeführt. Auf dem Haupttitel sind Ansichten von Köln und Florenz in der reizenden leichten Art Scheuren'scher Aquarelle, dazwischen und darüber das Bild Verdi's mit Inschrift seines Namens, seines Geburtsortes und Geburtsjahres, darunter drei Bilder, in der Mitte eines, welches sich auf das Requiem bezieht, links ein kleines, welches die letzte Scene aus Aida darstellt, und rechts eines bezüglich auf ein Streichquartett Verdis. Lichte Blumen-Arabesken, worin musicirende Kinder, umrahmen das Blatt. Das zweite Titelblatt enthält die Widmung mit den Unterschriften, darüber eine An-

sicht des Gürzenich-Saales und in der Arabesken-Umrahmung die Wappen des deutschen Reiches und des Königreiches Italien und der drei zu den Musikfesten verbündeten rheinischen Städte Köln, Aachen und Düsseldorf.

Der Kölner Männergesang-Verein veranstaltete dem Maestro zu Ehren eine Liedertafel, an welcher Verdi und dessen Frau theilnahmen und die glänzend ausfiel. Verdi ließ dem Verein seinen herzlichsten Dank aussprechen. Er habe, äußerte er, schon sehr viele Ehrenbezeichnungen in der Welt erfahren, allein einen Empfang, wie Köln ihn biete, habe er noch nicht erlebt. Dann müsse er auch gestehen, dass die Leistungen des Vereins alles übertrafen, was er je auf dem Gebiete des Männergesangs gehört. [...]

Den zweiten Festtag leitete Mozart's Zauberflöten-Ouverture ein, dann trat der Held des Festes, Maestro Verdi, an das Pult, um sein Requiem persönlich zu dirigiren. Von Orchesterfanfaren und stürmischem Beifall begrüßt, mußte er zuerst aus den Händen einer Dame einen ihm vom Chor verliehenen Tactstock entgegennehmen, dessen goldener Griff in einem Kranz von Lorbeerblättern auf blauem Email seine Initiale, ein V mit Diamanten besetzt, trägt. Nach Ueberreichung dieser kostbaren Spende begann das Werk, das in seinem Verlaufe die Hörer zu begeisterten Beifallsausbrüchen inflammirte und am Schluß selbstverständlich in den schmeichelhaftesten Ovationen für den Componisten, Uebergabe eines silbernen Lorbeerkranzes mit goldener Schlinge ec. ec. culminirte. Ueber die Ausföhung selbst war der Maestro des Lobes voll, namentlich wusste er

¹² Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. IV (1876-1881). *Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Köln 1965, S. 33.

sich nicht anerkennend genug über die Chor- und Orchesterkräfte zu äußern.¹³

Bier, Rheinwein und viel zu essen

Nach dem Konzert schrieb Verdi gleich mehrere Briefe nach Hause: An die langjährige Freundin Clarina Maffei, an Piroli und an Opprandino Arrivabene, in denen er von der hervorragenden Aufführung, aber auch den anstrengenden Ereignissen der letzten Tage berichtete:

Ich bin jetzt schon acht Tage hier und ich habe mich noch nie in einem solchen Rummel und in so vielen Geschäften befunden. Ich sage Euch nichts über die Mittag- und Abendessen, die ich - so weit ich konnte - abgelehnt habe; aber ich konnte mich nicht den musikalischen Einladungen entziehen. Ich habe zum Beispiel eine Chorvereinigung gehört, die Gesänge ihrer berühmtesten Meister aufgeführt hat. Es war die schönste Sache, die man sich vorstellen kann. [...] Gestern abend endlich die Messa mit ungefähr 500 Chorsängern und 200 Orchestermigliedern. Hervorragende Ausführung von Chor und Orchester, dürtig die vier Solisten. Ausgezeichneter Erfolg. Die Damen des Chores haben mir einen Stock aus Elfenbein zum Dirigieren geschenkt. Die Damen der Stadt einen großartigen Kranz aus Silber und Gold: auf jedem Blatt steht ein Name [...].¹⁴

Stellt Euch den musikalischen Tumult in diesen Tagen des Musikfestes vor:

Klänge, Gesang überall, verschiedene Orchester, Bläserkapellen, Quartette, Serenaden, Matineen und dazu Einladungen bis in die Nächte hinein, Diners und Soupers. Vor allem Soupers, weil hier jede Aufführung - sonst ginge die Welt unter - um zehn Uhr abends beendet sein muß, damit man danach in die Restaurants gehen kann, wo sich niemals eine Flasche Wasser findet, aber Bier, Bordeaux, Rheinwein, Champagner und viel zu essen [...] Was die Konzerte angeht, gelangen sie prachtvoll, und die Messa wurde gut aufgenommen [...] Auch das Quartett, in Mailand mit so viel Herablassung beurteilt, wird hier anerkannt und oft gespielt [...].¹⁵

Auf das Abschlusskonzert, bei dem neben der Wiederholung des *Agnus Dei* auch Hillers neue Sinfonie, Mendelssohns Violinkonzert, Arien, Lieder und Violinsoli auf dem Programm standen, folgte ein großer Empfang im Kasino, den Verdi ebenfalls lebhaft schilderte:

Gestern nach dem Konzert, das das letzte war, lud uns die Festspielgesellschaft zum Souper ins Kasino ein. Wir waren wohl mehr als fünfhundert [...] mit Wein und Trinksprüchen; und am Ende wurde an jeden ein gedrucktes Lied verteilt, und alle Welt, Männer wie Frauen, fing zu singen an. Es war kurios! Später teilten sie ein anderes Lied aus - stellt Euch vor, auf Italienisch mit den nettesten Schnitzern der Welt - und alle fingen wieder zu singen an. Die Lieder waren für mich gemacht.

¹³ *Signale für die musikalische Welt* 35 (1877), Nr. 35, Mai (ohne genaues Datum), S. 552 und 553.

¹⁴ Brief vom 22.5.1877; übersetzt nach CVP, S. 126. Siehe auch einen weiteren Brief identischen Inhalts an Opprandino Arrivabene (in: Abbiati, Verdi, Bd. 4, S. 39).

¹⁵ Busch, Verdi Briefe, S. 138f. Allerdings ist die von Verdi mit 22. Mai angegebene Datierung falsch: da der erwähnte Empfang erst am 22. Mai stattfand, kann Verdi diese Zeilen erst am 23. geschrieben haben.

Schließlich machte Hiller einen Spruch auf französisch zu Ehren Italiens und Deutschlands, mit dem Wunsche, daß sie, wie sie jetzt künstlerisch verbunden sind, stets als Nationen verbunden sein mögen usw. [...] Da gab es ein furchterregendes und in dem Moment aufrichtiges Hurra [...].¹⁶

Auszeichnung für Hiller?

Verdi dankte persönlich und wandte sich in einer kleinen Ansprache an den Freund Hiller:

Wenn ich eine Rede halten könnte wie Ihr, [...] würde ich jenen schönen Damen des Chores sagen, daß ich voller Bewunderung und Anerkennung für ihre Hingabe und ihr Können bin, [...] das eine außerordentliche Aufführung ermöglicht hat. Ich kann nicht gut Worte machen, nicht gut Komplimente verteilen, und ich wende mich an Euren Esprit und Eure Liebenswürdigkeit, damit Ihr erratet, was ich empfinde, und bitte Euch, allen meine Glückwünsche und meinen Dank zu überbringen [...] Ich fühle mich sehr geehrt und stolz, dass man mich zu diesem größten Festival eingeladen hat, an dem schon all Eure bedeutenden Komponisten teilgenommen haben [...].¹⁷

In seinem Brief an Piroli bat Verdi den Freund, sich beim Minister für eine Auszeichnung Hillers zu verwenden:

Jetzt schiene es mir eine gute Sache, wenn Ihr vom Minister eine Auszeichnung für Hiller erhalten könntet, und zwar nicht nur die eines einfachen Ritters, sondern vielmehr die eines Offiziers. Ferdinand Hiller ist Doktor

der Musik: er ist einer der größten Musiker Deutschlands, ein höchst tüchtiger Komponist [...] sehr gelehrt in der Literatur und ein hervorragender Schriftsteller [...].¹⁸

Über einen Monat später - nach Zwischenstationen in Holland, Belgien und Paris - nach Hause zurückgekehrt, fragte Verdi bei Piroli diesbezüglich nochmals nach.¹⁹ Eine weitere Notiz vom 14. Juli deutet jedoch an, dass die Angelegenheit niedergeschlagen wurde.²⁰

Die befreundete Gräfin Maffei hatte Verdi offensichtlich einen Artikel über das Kölner Musikfest zugeschickt; Verdi bedankte sich bei ihr mit folgendem Kommentar:

Ich danke Euch für den Artikel von Hiller. Es ist der einzige, den ich über das Festival von Köln gelesen habe. Zumindest in dieser Hinsicht nehmen sie die Sache ein bisschen zu würdevoll - man vermisst den einen Satz, den man in fast allen italienischen Artikeln über Musik liest. „Schöne Musik! Ich habe mich gut unterhalten! Unterhalten!“²¹

Doch bevor Verdi nach Abschluss des Musikfestes seine Heimreise zunächst in Richtung Holland antrat, blieb er noch etwa drei Tage in Köln, wo er sich unter anderem jene Aufführung von Schillers *Fiesco* ansah, von der im Zusammenhang mit der Arbeit am *Simon Boccanegra* in einem Brief an Boito berichtet wird.²²

¹⁸ Übersetzt nach CVP, S. 126.

¹⁹ Brief vom 22.6.1877; übersetzt nach CVP, S. 127.

²⁰ Übersetzt nach CVP, S. 128.

²¹ Brief vom 1.7.1877; übersetzt nach Quartetto Milanese, S. 342.

²² Brief vom 1.8.1881: „Ich habe den *Fieschi* tatsächlich in Köln auf deutsch gehört. aber er

¹⁶ Ebda., S. 139.

¹⁷ Übersetzt nach CVH, S. 320.

Im Tagebuch Hillers findet sich folgender Eintrag:

23. Mai: *Um ½ 3 zu Tisch bei Verdis im Victoriahotel, dann nach der Flora, wo die 6 hiesigen Regimenter zu Ehren Verdis ein Concert veranstalten, viel Leute, hübscher Anblick [...] Mit Verdi zu den Chören im Garten [...] Verdi nach dem Theater gebracht („Fiasco“).*

24. Mai: *Verdis, mit ihnen um 5 Uhr bei v. Rath's gespeist [...] Verdi spielt viel und trefflich Billard.*

25. Mai: *Abendbesuch von Verdis...²³*

Verdis musikalische Hinterlassenschaft in Köln bestand in einem Albumblatt für die Sängerin und Ehefrau seines Freundes, Antolka Hiller, mit den ersten acht Takten zu einem Klavierstück.²⁴

Vortreffliche publicistische Einführung der Composition und ihres Autors - begeisterter Empfang - Hervorhebung der Großmuth, mit welcher der Autor auf jedes Honorar für seine Mitwirkung verzichtet - als Dankespende goldener Lorbeerkranz, Tac-tirstock, Festessen - das war alles ganz gut gemacht und sprach sehr zum Vortheil des gastgeberischen Pflichtverständnisses unserer rheinischen Landesleute. Leider wurde aber weder das Requiem noch sein Autor um ein Haar besser dadurch.²⁵

konnte mir nichts für den *Boccanegra* suggerieren.“ Wiedergegeben nach: Hans Busch (Hrsg.), Verdi-Boito. Briefwechsel, Berlin 1986, S. 51.

23 Sietz, Hillers Briefwechsel, S. 33f.

24 Zuletzt 1979 im Katalog Nr. 618, Stargardt, Marburg, S. 282, Nr. 971. Eine Kopie befindet sich im Hiller-Archiv Köln.

25 J. Schrattenholz, Extra-Beilage zum 54. Niederrheinischen Musikfest in Köln; in: NZfM Bd. 73, Nr. 46 vom 9.11.1877, o. S.

Kritik über ein Medienspektakel?

Der Vorwurf des Rezensenten ist klar und unmissverständlich: Der Erfolg, den Verdis *Requiem* in Köln erzielte, sah dieser Kritiker als Ergebnis eines entsprechenden Medienspektakels und machte seinem Ärger über derartige Lenkbarkeit des Publikums Luft:

Ich kenne Leute, denen ein gemalter Theatermondschein immer lieber ist als der wirkliche, und auch das Publikum eines Musikfestes besteht nur zum kleinsten Theile aus Musikfreunden und Kunstverständigen und jauchzt dem Neuen, Unbekannten, wenn dasselbe in gehöriger Weise eingeführt wird, aus vollem Halse entgegen. Und an dem letzteren, der Einführungsweise, ließ man nichts mangeln.²⁶

Anlass für solche Worte war die Wut desjenigen, für den das Verdische Werk nicht im Einklang mit den Erfordernissen der Gattung *Requiem* stand:

Geben wir auch einmal zu, dass dem Componisten eine kirchliche Verwendung des Requiems gänzlich fern gelegen und er nur [...] ein Concertsaal-Requiem im Auge hatte, auch ein solches bleibt immer ein Requiem und kann und darf seinem idealen Hauptziele: der Wiederbeschaffung einer frommen, geistigen Todtenfeier im Hirne des Hörers nicht untreu werden. Das wird aber nicht erreicht durch Anwendung der vollen Mittel moderner Orchester- und Gesangstechnik und aller raffinierten Erfahrungen einer mehrjährigen Opernpraxis. Das wird nicht erreicht durch fein spintisirte Schlageffecte, durch subtile Reflexionen [...].²⁷

26 Ebda.

27 Ebda.

Allerdings ist dieses Urteil keinesfalls repräsentativ für die übrige deutsche Kritik, die dem Werk überwiegend positiv gegenüberstand.²⁸

Verdis Requiem wurde schon bald in zahlreichen anderen Städten Deutschlands so häufig aufgeführt, dass man in der NZfM nach den beiden Aufführungen in Köln und München auf weitere Berichterstattung verzichtete, um die Leser nicht zu langweilen.²⁹

Freund und Theater-Pessimist

Verdi und Hiller blieben auch nach dem Kölner Besuch in regelmäßigem Kontakt; wobei allerdings (sofern nicht eines Tages noch weitere Dokumente aufgefunden werden) von 1881 an die Abstände zwischen den Briefen immer größer wurden. Im gegenseitigen Austausch kultureller und politischer Ansichten vermittelt sich bei aller Übereinstimmung der Geisteshaltung zugleich

28 *Signale für die musikalische Welt* 33 (1875), Nr. 32, Juni, S. 497f.; 34 (1876), Nr. 20, März, S. 309. *AmZ* 11 (1876), Nr. 6 vom 9.2., Sp. 83ff.; Nr. 7 vom 16.2., Sp. 100ff.; Nr. 8 vom 23.2., Sp. 118ff.; Nr.9 vom 1.3., Sp. 134ff.; Nr. 13 vom 29.3., Sp.202f.; NZfM: Bd. 72 (1876), Nr.7 vom 11.2., S. 67f. Für Wien siehe auch Theodor Jauner, *Fünf Jahre Wiener Operntheater 1875-1880. Franz Jauner und seine Zeit*, Wien 1962, S. 157-163.

29 Vgl. *Neue Zeitung für Musik* (NZfM) Bd. 72 (1876), Nr. 3 vom 14.1.76, S. 25 die Fußnote der Redaktion, mit der eine vom Korrespondenten angekündigte Verschiebung der Besprechung von Verdis Requiem kommentiert wird: „*Sehr zu billigen, denn es sind so viele Beurtheilungen dieser Verdi'schen Musik in Sicht, daß, da wir unseren Lesern unmöglich mehr wie 2- bis 3mal Dasselbe bieten können, wir nur wenige derselben aufnehmen können.*“ Weitere Aufführungen lassen sich anhand von Kritiken nachweisen für: Wien, Triest, Leipzig, Dresden, Hamburg, Leipzig, Heilbronn, Bremen, Elberfeld, Schwerin, Weimar, Stuttgart etc.

auch das Bild sehr unterschiedlicher Lebensweisen: Hiller, aktiv eingebunden in die musikalische Tagespolitik, erkundigte sich für andere bei Verdi nach geeigneten Gesangslehrern in Italien, berichtete von seinen schriftstellerischen Tätigkeiten (Liszt-Portrait)³⁰ und bevorstehenden Konzerten.³¹ Aus Verdis Antworten spricht eine gewisse Müdigkeit und Resignation - die Resignation desjenigen, der die aktuelle musikalische Situation in seinem Land zunehmend vom Verfall bedroht sah:

Ich erzähle Euch nichts über die Politik, weil [...] es mich anwidert, von unfrohen Dingen zu sprechen. Ja, ja, in ganz Europa ist es schlecht, aber bei uns ist es am schlimmsten. Alle wollen Präsidenten und Minister sein, und an das Vaterland denke, wer will! Die musikalischen Dinge laufen nicht besser als die politischen, ein wahres Chaos! Sie haben alles durcheinandergebracht, ohne sich um unser Wesen und unsere Natur zu kümmern! Einige Theater haben sich gut gehalten wie Mailand, Turin usw., aber man produziert nicht, soll heißen man produziert schlecht. Die Oper von Gomez, ‚Maria Tudor‘ ist an der Scala durchgefallen! Andere Opern in anderen Theatern genauso, etwas besser ist es ‚L'ero e Leandro‘ von Bottesini ergangen [...] aber wird sie besser sein?³²

Ähnlich pessimistisch bewertete Verdi auch die Situation in Paris anlässlich der

30 *Offener Brief an Franz Liszt. Zu einem Bildnisse Liszts in der Zeitschrift ‚Nord und Süd‘*; in: Hiller, *Künstlerleben*, S. 202-212.

31 Brief vom 6.9.1877; übersetzt nach CVH, S. 322. 50 Brief vom 14.4.1879; übersetzt nach CVH, S. 330.

32 Brief vom 14.4.1879; übersetzt nach CVH, S. 330.



Eröffnung des Italienischen Theaters: „*Ich glaube nicht, und es tut mir weh, es zu sagen, an die Auferstehung unseres Theaters in Paris [...] Es ist nicht die Unerfahren-*

*heit mit den Stimmen, nicht das Fehlen eines außerordentlichen und großen Gespürs für Dramatik und theatralische Proportionen - es ist nicht das, was ich fürchte, aber ich fürchte das Fehlen wirklicher italienischer Sänger und der italienischen Oper überhaupt.*³³

Hiller komponiert, Verdi ackert

Hillers Klagen wirken demgegenüber rein rhetorisch, schienen sie doch den Nerv der eigenen Schaffenskraft nicht zu treffen: „*Ich weiß nicht, ob es in Italien eine ähnliche Stagnation in allen Dingen gibt, aber zumindest hier wird überall geklagt und das Ende all dieser Sorgen ist noch nicht einmal abzusehen.*“³⁴ Verdi bewunderte die künstlerisch offensichtlich ungebrochene Aktivität des Freundes, während er selbst sich in Sant’ Agata anderen Dingen widmete: „*Was mich angeht, bin*

ich Bauer und bin höchst beschäftigt mit Maurerarbeiten. Wie wollt Ihr also, daß ich mich mit Musik beschäftige? Wie denkt Ihr Euch das? Ehrenwort, mir scheint, ich kenne überhaupt keine Noten mehr.“³⁵ Hiller ließ sich davon nicht beirren und forderte Verdi noch ein weiteres Mal auf, für die Kölner Konzerte ein Chorstück zu schreiben,³⁶ doch noch eineinhalb Jahre später fiel die Antwort auf die erneute Anfrage nicht positiver aus:

*Ihr seid glücklich, dass Ihr immer so viel Eingebug und so viel Aktivität zum Arbeiten habt, um der musikalischen Welt neue Schöpfungen zu geben! Ich beneide Euch, aber ich kann es Euch nicht nachmachen. Je älter ich werde, desto mehr verspüre ich den Wunsch, nichts zu tun. Vielleicht das ‚dolce far niente‘ der Italiener! Ich schäme mich deswegen und habe Gewissensbisse, aber ich weiß nicht, was ich tun soll. Wie wollt Ihr also, daß ich einen ‚schönen Chor für Eure Konzerte‘ schreiben soll, wenn mir sogar die Lust fehlt, ganz schlechte zu machen? Ich vertue meine Zeit ein bißchen mit Herumbummeln in dieser gebirgigen Gegend, ein bißchen mit Lesen von so manchem schlechten neuen Buch, ein bißchen mit Spazierengehen in meinen Feldern, was mich immer am meisten befriedigt [...]*³⁷

Die Entstehung von Hillers neuester Komposition, der Idylle *Rebecca*, verfolgte Verdi mit regem Interesse und studierte das ihm überlassene Exemplar eingehend.

33 Brief Verdis an Hiller vom 10.(?) 9.1883. Dieser Brief ist nicht in den Carteggi Verdiani enthalten; Das Original gehört(e) zum Bestand des Hiller-Archivs in Köln. Darüberhinaus ist er - in italienischer Sprache - abgedruckt in: Reinhold Sietz, *Ferdinand Hillers Briefwechsel*. Bd. 5 (1882-1885). *Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Köln 1966, S. 52.

34 Brief vom 23.12.1877; übersetzt nach CVH, S. 324.

35 Brief vom 13.9.1877; übersetzt nach CVH, S. 323.

36 Briefe vom 6.9.1877 und 31.1.1879; übersetzt nach CVH, S. 323 und 329.

37 Brief vom 14.4.1879; Übersetzt nach CVH, S. 329.

*Ich habe Rebecca erhalten und bewundere das Stück sehr. Es ist eine von oben bis unten gute Arbeit, für die ich Sympathie sowohl im ganzen als auch in den Einzelheiten hege. Ich liebe, neben allem anderen, besonders das Präludium, die Szene von Rebecca, die andere folgende Szene a due, das letzte Solo Rebeccas wenn sie geht [...] Also: hervorragend, bravo [...].*³⁸

Gleichermaßen positiv reagierte Verdi auf Hillers Psalmvertonung des *De Profundis* nach Dante³⁹ und setzte sich bei Giulio Ricordi für ihre Veröffentlichung ein:

*Hiller gab mir ein Stück für Solostimme und Klavier, damit es gedruckt und bekannt wird in Italien, zumal, da die Verse italienisch sind. Es handelt sich um das De Profundis, übersetzt von Dante [...] Wenn Ihr also dieses Stück druckt [...] tut Ihr mir einen wirklichen Gefallen. Es ist ein gutes Stück, von einem wirklichen Künstler [...] Ihr werdet sehen, was für Harmonien. Dabei ist er Wagner gegenüber sogar feindlich eingestellt. Aber in diesem Stück ist er noch fortschrittlicher als Wagner.*⁴⁰

Aus seiner Abneigung gegenüber der Neudeutschen Schule machte Hiller nie einen Hehl; während all der Jahre, in de-

nen er für die Niederrheinischen Musikfeste verantwortlich zeichnete, gelangte nur ein einziges Mal ein Werk von Liszt zur Aufführung. Verdi gegenüber erwähnte Hiller den Namen Wagners nur am Rande; er berichtete von einem „wahren Fiasko“ bei der Aufführung des *Siegfried*⁴¹. Später sann er über die aktuelle Spielplanpolitik nach, die Wiederbelebung von Lortzings Opern deutete er als reaktionären Akt: *„Wenn bei uns jetzt ein guter Melodiker aufträte, gäbe es keinen Zweifel daran, daß er einen außerordentlichen Erfolg hatte - denn die Wagner-Manie ist zu einem sehr hohen Grad eine Manie [...] aber zweifellos ist damit auch ein hohes Maß an Langeweile einhergegangen.“*⁴²

Das Pater Noster

Ende Juli 1879 hatte Verdi wohl zum ersten Mal Hiller gegenüber die Komposition seines *Pater Noster* erwähnt: dieser muss sich spontan dazu entschlossen haben, das Werk in Köln aufzuführen, Verdi selbst griff dieses Thema Ricordi gegenüber auf:

Als ich in Mailand war, spracht Ihr mir davon, das ‚Pater Noster‘ in einem Wohltätigkeitskonzert zu machen. Ich ließ die Sache dann fallen, aber jetzt muß ich sie wieder auf die Beine bringen, und ich sage Euch auch warum. Hiller hat mir geschrieben und will es beim Kölner Festival im nächsten Jahr aufführen. Das ist gut, aber ich will, daß es zunächst in Italien aufgeführt und veröffentlicht wird. Da wäre Rom anlässlich der Palestrina-Feste, aber das ist zu spät. Seht also, ob es

38 Brief vom 18.5.1878, Übersetzt nach CVH, S. 326

39 „Beim Lesen und Wiederlesen dieses Eures Stückes konnte ich - davon abgesehen, daß es viel Charakter hat und wunderschön ist wie Eure anderen Sachen - nicht anders als ausrufen: ‚Zum Teufel.‘ der Hiller schreibt auch italienisch! [...] und er schreibt es wie wir und besser als viele von uns! [...] Hervorragend, hervorragend!“ Zit. nach Busch, Verdi-Briefe, S. 153.

40 Übersetzt nach Abbiati, Verdi, Bd. IV, S. 98

41 Brief vom 24.4.1880; übersetzt nach CVH, S. 335.

42 Brief vom Januar. 1884; übersetzt nach CVH, S. 343.

möglich ist, das Projekt zum Erfolg zu führen. Vorwände für Wohltätigkeitsveranstaltungen gibt es genug [...].⁴³

Bereits Anfang Januar 1880 nahmen diese Pläne konkrete Gestalt an, und Verdi berichtete Hiller:

Mein ‚Pater noster‘ wird in der Fastenzeit in Mailand aufgeführt, in einem Benefizkonzert mit etwa 300 Sängern. Es ist für fünf Stimmen geschrieben, ohne Begleitung im Palestrina-Stil, aber ganz bewusst mit Modulationen und modernen Harmonien, vielleicht auch mit zu vielen Modulationen speziell am Anfang. Aber es ist nicht schwer. Es wird schon zum Konzert gedruckt sein, so daß Ihr es wunderbar bei Eurem Festival aufführen könnt. Ich werde Euch meine Meinung darüber sagen, die viel offener und ernster sein wird als alles, was Ihr in den Zeitungen lesen könnt.⁴⁴

Allerdings ergaben sich bezüglich einer Aufführung in Köln Schwierigkeiten, und Hiller erkundigte sich nach Verdis *Ave Maria*:

Was ich jetzt vor allem haben möchte, ist das ‚Pater‘ und auch das ‚Ave‘. Leider läßt sich das erstere beim Musikfest nicht mehr aufführen, da es niemals in so kurzer Zeit neben all den anderen Werken einstudiert werden könnte, die unseren Leuten schon genug Mühe bereiten - es wäre für den nächsten Winter.⁴⁵ Aber

das ‚Ave‘ könnten wir vielleicht noch in unser Programm aufnehmen - ist es für Alt oder für Sopran?⁴⁶

Verdis unmittelbare Antwort enthielt weitere Informationen für Hiller; die Uraufführung beider Werke hatte inzwischen stattgefunden:

*Ein guter Chor mit mehr als 350 Stimmen hat die paar Noten des ‚Pater‘ hervorgehoben, und ein Orchester von vier Streichern mit Dämpfern hat beim ‚Ave‘ Effekt gemacht. Ich schicke Euch beide. Wenn Ihr das ‚Ave‘ aufführen wollt, wie Ihr sagt, könnt Ihr bei Ricordi nach den Orchesterstimmen fragen, dem ich das Eigentum überlassen habe. Ihr könnt all Eure Streicher mit beliebiger Zahl spielen lassen, weil sie den Gesang niemals erdrücken können. In Mailand waren es 24 erste Violinen, 20 zweite, 16 Bratschen und 16 Violoncelli. Bedenkt, dass auch die Celli in drei Stimmen geteilt sind und daß die letzte, die das *g* spielt, stärker besetzt werden muss als die beiden anderen.⁴⁷*

Am 18. Mai 1880 kam es schließlich unter Hillers Leitung in Köln zur Aufführung von Verdis *Ave Maria*.⁴⁸

in diesem Zusammenhang das unterschiedliche Verlagsgebaren in Deutschland und Italien:

„Was unangenehm ist: Ricordi verleiht das gesamte Notenmaterial nur. In Deutschland ist man gewohnt, alle großen Werke zu kaufen und öfter zu spielen [...] Aber die Konzertdirektionen ziehen ein Gesicht, wenn sie genauso viel bezahlen müssen, um das Material zu leihen wie es zu kaufen, und das ist von großem Nachteil, weil man die gute Musik oft hören muß, um sie ganz zu verstehen.“ Übersetzt nach CVH, S. 339.

46 Brief vom 24.4.1880; Übersetzt nach CVH, S. 334.

47 Brief vom 3.5.1880; Übersetzt nach CVH, S. 335f.

48 Siehe Wilhelm Hubert Fischer, *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier des städtischen Musikvereins und zum hundertjährigen Bestehen der niederrheinischen Musikfeste*, Düsseldorf

43 Brief an Giulio Ricordi; Übersetzt nach Abbiati, *Verdi*, Bd. IV, S. 104

44 Brief vom 7.1.1880; Übersetzt nach CVH, S. 333. Die Uraufführung fand am 18.4. in Mailand statt.

45 Ein weiterer Brief Hillers vom 21.5.1881 belegt, dass er im darauffolgenden Jahr die Aufführung des *Pater noster* erwog. Er beklagte

Hillers aktive Teilnahme am musikalischen Leben seiner Stadt war noch immer ungebrochen: neben der Organisation des Musikfestes komponierte er weiterhin verschiedene Stücke (u.a. eine Kantate zur Vollendung des Kölner Domes). Während Verdi stets neue Werke von Hiller erhielt (darunter ein *Sanctus*), beschäftigte er sich seinerseits nicht mit Musik. Hiller jedoch hatte vom Plan zu einer *Otello*-Komposition gehört und Verdi darauf angesprochen; dieser beschied allerdings negativ:

*Die Musik ist eingeschlossen in meinem Cembalo, und da Ihr mich darüber fragt, Otello schläft ruhig, ohne Desdemona oder irgendeine Öffentlichkeit umgebracht zu haben. Ihr wisst, daß ich das Libretto erst seit Ende dieses Frühjahrs von Boito hatte, dem Autor des Mefistofele. Ich habe das Libretto gekauft und habe es zwischen meine Papiere gesteckt und nicht eine einzige Note geschrieben*⁴⁹

Fazit

Als der Briefwechsel einsetzte, war Verdi 63, Hiller 65 Jahre alt. Trotz gleichen Alters ist das Bild, das sich aus den Briefwechseln ergibt, höchst unterschiedlich: Hiller, eingebunden in tagespolitische Ereignisse des Musiklebens, erscheint in den Briefen auch als ebensolcher Berichterstatler. Verdi hingegen, „höchst zufrieden“ - wie er sich einmal

dorf 1918, S. 91 (Programm des 57. Musikfestes vom 16.-18. Mai 1880).

49 Brief vom 14.9.1880; CVH, S. 337. Verdis Ausführungen entsprechen nicht ganz den Tatsachen: Im Sommer hatte er von Boito eine neue Version des 3. Finales erhalten und sich in einem langen Brief vom 15.8. dazu geäußert. Nach der Erörterung dieser Szene wurde die Arbeit dann aber tatsächlich zugunsten der Umarbeitung des *Simon Boccanegra* unterbrochen.

nach seiner Rückkehr von Paris aus Sant' Agata vernehmen ließ - „höchst zufrieden, nicht länger über Opern reden zu hören, über Autorenrechte“, atmete in der häuslichen Zurückgezogenheit auf. Losgelöst von jeglicher Tageshektik gelangte er zu allgemeineren, übergeordneten Einsichten; deutlich spürt man aus seinen Äußerungen und Urteilen jener Zeit die Objektivität des Alters. Charakteristisch dafür ist seine Reaktion auf Hillers Bericht über drei englische Künstler,⁵⁰ die er mit einer generellen Bewertung der zeitgenössischen musikalischen Situation beantwortete:

*Ich kenne nichts von den jungen englischen Komponisten, von denen Ihr mir so löblich sprecht. Es wäre schön, wenn jene Nation, die noch nie musikalisch gewesen ist, uns nun unter die Arme griffe! Warum nicht! Ihr Deutschen, die Ihr so viel Großes geleistet habt, übertreibt jetzt und schießt übers Ziel hinaus. Wir haben auf unsere Individualität und auf unsere Neigungen verzichtet und haben uns selbst umgebracht. Die Franzosen schaffen, schaffen und schaffen und finden es nie [...] Seien drum die Engländer willkommen!*⁵¹

50 Brief vom 15.11.1883; Übersetzt nach CVH, S. 341: „Stellt Euch vor, innerhalb von zwei Wochen hat unsere alte Stadt drei englischen Musikern applaudieren können [...] davon sind zwei Komponisten. Zunächst ließ sich der junge Pianist d'Albert hören, [...] mit all dem Erfolg, den eine unglaubliche Virtuosität mit sich bringt, ohne aber sehr interessant zu sein. Im Konzert meiner Gesellschaft hat Maestro Cowen eine eigene Sinfonie dirigiert, 'Skandinavien' genannt, die wirklich sehr effektiv ist, vor allem was die Farbe und die Instrumentation angeht, die Aufführung war bewundernswert. Und gestern abend haben wir die Oper ‚Esmeralda‘ gehört, nicht unter der Leitung, aber in Anwesenheit des Komponisten Goring Thomas.“

51 Werner Otto (Hrsg.), *Giuseppe Verdi. Briefe*,

Bereits zuvor hatte sich Verdi mehrmals zu Fragen der deutschen und italienischen Musiktradition geäußert und ging dabei von der festen Überzeugung aus, dass die nationalen Differenzen schwerer wogen als alles andere: *„Unsere jungen italienischen Komponisten sind keine guten Patrioten. Wenn die Deutschen mit Bach beginnend bei Wagner angekommen sind, machen sie Oper wie gute Deutsche, und damit gut. Aber wir Nachkommen Palestrinas begehen ein musikalisches Verbrechen, indem wir Wagner nachahmen, und tun damit ein nutzloses, sogar schädliches Werk.“*⁶² Und auch in einem Brief an Boito fielen ähnliche Bemerkungen:

*Gestern abend bin ich im ‚Orpheus‘ gewesen [...] Der zweite Akt ist wirklich schön. Als ich ihn hörte, konnte ich mir nur bestätigen, dass die Deutschen Deutsche bleiben müssen und die Italiener Italiener. Auch damals, als man im Theater nur Melodien machte oder, besser gesagt, melodische Phrasen, schuf der Deutsche Besseres im Instrumentalen, trotz der Spärlichkeit der damaligen Orchester. Gerade in diesem zweiten Akt sind der Chor der Dämonen und die Ballette stark; aber die Noten, die Orpheus sich zur Leier begleitend singt, sind mangelhaft. Er hat keine ruhige, breite und gefühlvolle Melodie finden können, wie es erforderlich war. Statt dessen kalte, von Modulationen (damaligen Modulationen) gepeinigte Phrasen.*⁵³

Berlin 1983, S. 288.

52 Brief an Franco Faccio vom 14.7.1889; zitiert nach: Busch, *Briefwechsel Verdi Boito*, S. 199.

53 Brief vom 20.4.1890; zitiert nach Busch, *Briefwechsel Verdi Boito*, S. 384.

Kritisch, ja verständnislos stand Verdi jener jüngeren zeitgenössischen Generation in Italien gegenüber, die seiner Meinung nach viel zu stark nach Norden schielte anstatt sich auf ihre eigenen Wurzeln zu besinnen. Seine Enttäuschung war umso größer, als er die Zusammenhänge zwischen lautstarker Propagierung dieser neuen Kunstrichtung durch die Presse und der Reaktion des unwissenden Publikums durchschaute:

*Der Dilettantismus (schrecklich in allen Künsten), aus Neigung zu Neuartigkeit und Mode, ist hinter dem Unbestimmten, Seltsamen her und führt - indem er Begeisterung vorgaukelt - zu Langeweile bei einer fremden Musik, die man ‚klassisch‘ und ‚große Kunst‘ nennt. Außerdem rühmt der Journalismus (eine andere Geißel unserer Zeit) solche Musik, um die Aufmerksamkeit darauf zu ziehen und um glauben zu machen, daß man versteht, was die anderen nicht oder weniger verstehen. Die unsichere und unentschiedene Menge schweigt und läuft hinterher. Trotzdem erschrecke ich nicht, ich wiederhole, überzeugt, daß diese so artifizielle und oftmals absichtlich seltsame Kunst unserer Natur nicht gemäß ist. Wir sind positiv und zum großen Teil skeptisch. Wir glauben wenig, und wir können auf lange Sicht nicht an die Phantastereien jener fremden Kunst glauben, der die Natürlichkeit und Einfachheit fehlt. Kunst, der Natürlichkeit und Einfachheit fehlt, ist keine Kunst.*⁵⁴

Nicht immer jedoch gab sich Verdi so überzeugt davon, dass es sich bei die-

54 Brief an Clarina Maffei vom 17.12.1884; übersetzt nach di Ascoli, *Quartetto Milanese*, S. 404f.

ser neuen Richtung nur um eine temporäre Erscheinung handelte; vielmehr überwog zumeist die resignativ-pessimistische Haltung.

Das Urteil, das er über Hillers *De Profundis* abgab, wirft ein eindeutiges Licht auf das italienisch-deutsche Verhältnis: Hier wurde die fortschrittliche Harmonik durchaus anerkannt: „*Das gefällt mir im Deutschen; aber bei einem Italiener beklage ich es. Bei ihnen ist es natürlich; bei uns ist es Gewalt und Kunstgriff. Unter ihren Herbheiten findet sich von Zeit zu Zeit ein starkes Stück; bei uns das Verdrehte, das Triviale, das Gewöhnliche. Traurig, traurig. Und während wir wie wild ihr verworrenes Zeug studieren, verlieren wir die Qualität, die uns wirklich auszeichnet. Ah, ah, ah! Ich lache über mich selbst, weil ich die Dinge ernst nehme [...].*“⁶⁵

Sofern man Verdis positives Urteil Hiller gegenüber nicht nur als reine Geste der Höflichkeit abtun will, muss man seinen tieferen Grund wohl eindeutig in der nationalen Zugehörigkeit dieser Musik suchen. Hiller war Deutscher, und der deutschen Kunst erkannte Verdi aufgrund ihrer historischen Wurzeln Neuerungen zu, die er bei seinen eigenen Landsleuten kritisierte.

Eines jedoch lässt sich daraus schließen: An die im Rahmen des Empfangs im Kölner Kasino proklamierte Einheit zwischen Italien und Deutschland auch in künstlerischen Dingen mochte der Ehrengast selbst am wenigsten glauben - Verdi war und blieb eben doch Italiener.

⁶⁵ Verdi an Giulio Ricordi; übersetzt nach Abbiati, *Verdi*, Bd. IV, S. 98.



Skulpturengruppe am Kölner Rathaus: links Ferdinand Hiller, rechts Karl Joseph Daniel DuMont
(© Raimond Spekking / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0 & GFDL)

Die Autorin

Ursula Kramer studierte Musikwissenschaft, Germanistik, Anglistik und Italienisch sowie Schulmusik in Mainz. Nach Staatsexamen und Magister Artium schloss sie ein Diplom-Studium im Fach Fagott an. Nach der Promotion ging sie 1991 für vier Jahre als Musikdramaturgin ans Staatstheater in Mainz. 1995 wurde sie Hochschulassistentin am Musikwissenschaftlichen Institut in Mainz; es folgte 2001 die Habilitation mit einer Arbeit über die Geschichte der Bläserkammermusik. Nach drei Jahren als Hochschuldozentin übernahm sie von 2004-2007 die Lehrstuhlvertretung am Musikwissenschaftlichen Seminar in Göttingen; seit 2007 ist sie Professorin am Musikwissenschaftlichen Institut in Mainz.

Jan Seghers: Partitur des Todes

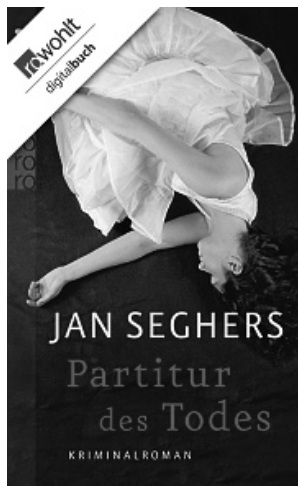
Buchrezension

von Dr. Thomas Ostermann

Unlängst war ich wieder auf Dienstreise in den schwäbischen Teil Deutschlands und habe vor dem Eintritt in das Grossraumabteil des Wagens 28 noch einen kurzen Abstecher zum Bahnhofsbuchhändler meines Vertrauens gemacht. Neben Linus Reichlins „Die Sehnsucht der Atome“, das die Versprechen auf dem Cover nach einem „grandiosen Krimi“ und einem „fulminanten Debüt“ mühelos einhält und wirklich „famos erzählt“ ist, fiel mein Blick auch noch auf ein anderes Buch:

Jan Seghers „Partitur des Todes“. Vielleicht denkt der fleißige NC Leser jetzt das, was mir spontan durch den Kopf ging: Wieder so eine Verschwörungsgeschichte mit geheimen Texten und noch geheimen Bündeln! Und ja, in gewisser Weise hat dieses Buch tatsächlich etwas mit einem geheimen Text zu tun und auch finstere Mächte spielen eine Rolle in diesem Buch. Allerdings hebt sich dieser Roman deutlich von anderer Dutzendware ab. Musikalisch dreht es sich dieses mal um eine verschollen geglaubte Operette des Komponisten Jacques Offenbach, die Georges Hofmann, ein jüdischer Revuetheaterbesitzer, in einem Briefumschlag erhält, nachdem er vor laufender Kamera im Fernsehsender ARTE von seiner durch die Nationalsozialisten zerstörten Familie erzählt hatte. Diese Partitur gelangt dann über die Journalistin nach

Frankfurt in den Einflussbereich von Hauptkommissar Robert Marthaler, der gerade einen brutalen Mord an fünf Menschen auf einem Restaurantschiff in Frankfurt aufklären muss. Daneben plagen ihn noch private Sorgen und ein ehemaliger Schulkamerad taucht auch noch auf. Alle Handlungsstränge stehen scheinbar nebeneinander, bis sich die Motivfrage immer mehr lichtet und die verschiedenen Ebenen gegen Ende der Geschichte zu einem Ganzen führen.



Insgesamt liest sich dieses Buch sehr flüssig, das Thema Auschwitz wurde präzise recherchiert und die Atmosphäre wird dicht und ereignisreich erzählt, auch wenn einige Szenen, wie die Erkennung eines Bauernhofes durch einen Kollegen Marthalers doch recht unwahrscheinlich anmuten. Allerdings gibt es immer wieder Stellen im Buch, an denen der Leser stockt und hier liegt

der einzige Wermutstropfen. Dieses Buch ist der dritte Fall für Kommissar Marthaler. Und auch wenn man die Vorgänger für diese Geschichte nicht unbedingt gelesen haben muss, wird die private Geschichte des Kommissars Marthaler vielleicht besser verständlich. Die Partitur selber spielt, und auch dies sei abschließend verraten, nur eine Nebenrolle und taucht über lange Passagen des Buches nicht auf.

der einzige Wermutstropfen. Dieses Buch ist der dritte Fall für Kommissar Marthaler. Und auch wenn man die Vorgänger für diese Geschichte nicht unbedingt gelesen haben muss, wird die private Geschichte des Kommissars Marthaler vielleicht besser verständlich. Die Partitur selber spielt, und auch dies sei abschließend verraten, nur eine Nebenrolle und taucht über lange Passagen des Buches nicht auf.

Fazit:

Auch als Stand-Alone-Buch lesenswert. Wenn man Serienbücher mag, ist die Figur des Robert Marthaler sicher eine gute Alternative zu man-

chem schwedischen Krimi-Export. Das Buch ist bei Rowohlt sowohl als Digitalbuch (ISBN: 978-3-644-20251-1) für 9,99 € als auch als Taschenbuch (ISBN: 978-3-499-24535-0) für 9,95 € erhältlich.

Virtuose Neuentdeckung: „Les Paladins“

CD-Rezension

von Rainer Großimlinghaus

Schaut und hört man ein wenig abseits, so findet man manchmal Erstaunliches! So geschehen, als jüngst eine Neuerscheinung auf dem CD-Markt vorgestellt wurde: Jean-Philippe Rameau „**Les Paladins**“ mit der Neuen Düsseldorfer Hofmusik!

Abgesehen davon, dass das Werk an sich völlig in Vergessenheit geraten war, stellt man beim näheren Hinsehen erfreut fest: wir haben es mit einer Produktion aus Düsseldorf zu tun! Die beim Label „Coviello Classics“ unter der Best.-Nr.: COV 21013 erschienene Doppel-CD ist

eine Gemeinschaftsproduktion mit der Deutschen Oper am Rhein, dessen Chor unter der sachkundig-engagierten Leitung von Konrad Junghänel jegliche Routine des Opernalltags abstreift, und ganz hervorragend auf die musikalisch-delikate Sprache des französischen Spätbarocks einzugehen vermag.

Seit 1997 ist das 22-köpfige Spezialistenensemble - angeführt von seiner auch international viel beachteten Konzertmeisterin Mary Utiger - auf CD vertreten, mal unter ihrer Leitung, mal un-

ter der Stabführung von Dirigenten wie Christoph Spering, Andreas Stoehr oder Jörg Straube. Inzwischen sind nicht weniger als 14 Produktionen erhältlich. Hinzu kommt eine intensive Aufnahmetätigkeit für den WDR, die Deutsche Welle und Deutschlandradio Kultur. Ab-

soluter Höhepunkt der Medienarbeit war sicher die Verleihung des „Echo“ im Jahre 2002 für eine Einspielung von Telemann-Werken. Die seit 2001 höchst erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Deutschen Oper am Rhein wird sicher auch in Zukunft weitere in-

teressante Einblicke in hochinteressante Ausgrabungen des Barock und der Frühklassik bieten. Für Düsseldorf als Musikstadt jedenfalls ist es ein Glücksfall, neben den Symphonikern ein solch ambitioniertes und über die Grenzen der Stadt weit hinaus wirkendes Ensemble zu beheimaten. Den Damen und Herren des Chores der Deutschen Oper am Rhein in der Einstudierung von Gerhard Michalski darf man zu ihrem gelungenen, höchst flexiblen „Seitensprung“ nur gratulieren!



Eine kleine Sensation!

Tonhallen-Tondokument von 1938 gefunden von Rainer Großimlinghaus

Seit Jahren versucht der Städtische Musikverein zu Düsseldorf, Tondokumente nicht nur über sein Wirken in der Gegenwart, sondern auch alte Aufnahmen aus längst vergangener Zeit aufzuspüren. Das ist mitunter ein mühsames, weil meist ergebnisloses „Geschäft“. So sehr das Interesse an der Jetztzeit ist, so sehr scheint manchmal die Suche nach alten Schätzen zur nebensächlichen Unwichtigkeit zu degenerieren. Besonders drastisch hört man in dieser Richtung Kommentare von den Hütern der großen professionellen Archive wie z. B. der Rundfunkhäuser: „Wo kämen wir da hin, wenn wir alles aufheben wollten?!“

Eine solche Erfahrung habe ich als „Verwalter“ und „Walter“ des Schallarchivs inzwischen mehrfach machen müssen. Dabei haben wir in Deutschland, und in Nordrhein-Westfalen besonders, hinsichtlich unserer vielen Kulturorchester (=Sinfonieorchester) eine Landschaft, die, wenn nicht weltweit, so doch in Europa einmalig ist.

Inzwischen haben wir herausfinden können, dass zumindest einige Tondokumente noch zu finden sind, und zwar im INA (=Institut national de l'audiovisuel) in Paris. Dort ruhen die Bänder folgender Aufführungen, an denen der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf beteiligt war, und die alle vom Französischen Rundfunk mitgeschnitten worden sind:

3.6.1958 Beethoven: Missa solennis (Szenkar)

8.4.1959 Haydn: La création (Aubin)

30.5.1961 Bach: Passion selon Saint Jean (Martinon)

9.9.1961 Mozart: Requiem (Martinon)

1.8.1981 Berlioz: Symphonie fantastique et Lelio (Inbal)

Leider sind die genannten Aufzeichnungen noch nicht digitalisiert; sobald das geschehen ist, kann der Städtische Musikverein erneut eine Anfrage stellen, und diese Schätze in sein Schallarchiv aufnehmen.

Dankbar sind wir alten Mitgliedern und Musikfreunden, die sorgfältiger als mancher „Profi“ mit Tonaufzeichnungen der Düsseldorfer Symphoniker bzw. des Städtischen Musikvereins umgegangen sind. Auf diese Weise konnten wir ausgezeichnete Aufnahmen z.B. der 8. Mahler unter Rafael Frühbeck de Burgos oder Hermann Scherchen bewahren. Je weiter wir jedoch in die Vergangenheit drangen, umso frustrierender wurden die Ergebnisse. Tatsächlich ist z.B. eine Aufnahme „Von Deutscher Seele“ aus dem Jahr 1949 (13./14. Mai) unter der Leitung von Heinrich Hollreiser nachgewiesen. Eine Spur, die wir derzeit mit Hilfe von Herrn Herbert Rommerskirchen verfolgen, führt nach Hamburg; wir werden sehen.....!

Zu einer kleinen Sensation wurde der Kontakt zum Deutschen Rundfunk Archiv in Frankfurt/Main. Hier fand ein äußerst hilfreicher Mitarbeiter des DRA in Form eines Ausschnitts aus der Programmzeitschrift „Der Deutsche Rundfunk“ den Nachweis, dass die „Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, Sender Köln-Langenberg“ am 26. Mai 1938 um 20:00 Uhr aus dem Kaisersaal der Tonhalle (siehe da, schon wieder) Pfitzners „Von Deutscher Seele“ unter der

Leitung von Hugo Balzer live übertragen hat. Zwar wurde bereits 1935 auf der Funkausstellung in Berlin von der Firma AEG das erste „Magnetophonband-Gerät“ vorgestellt, die Praxis sah jedoch - auch bei den Rundfunkanstalten - noch ganz anders aus, wie Jörg Wyrchow vom DRA mir eindrucksvoll erläuterte:

„.....Sie haben vollkommen recht: schon damals wurden Konzerte aufgezeichnet und zeitversetzt gesendet. Das heißt aber nicht, daß die Aufzeichnungen auch archiviert wurden. Aufzeichnungen, die nicht für die Dauerarchivierung vorgesehen waren, wurden von Schallfolien aus gesendet. Diese Schallfolien waren in der Regel Wachskuchen, die nach erfolgter Sendung plan geschliffen und so für weitere Aufzeichnungen „recycelt“ wurden. Später verwendete man Folien aus Decelith oder Acetat - auch diese Tonträger wurden nicht für die Dauerarchivierung benutzt. Aufnahmen, die langfristig aufgehoben werden sollten, wurden auf Schellackplatten festgehalten und in den Aufnahmekatalogen der RRG verzeichnet. Das Konzert mit der „Deutschen Seele“ vom 26.5.1938 ist NICHT verzeichnet, und das bedeutet, daß die RRG keine Aufzeichnung von diesem Konzert archiviert hat, und dies heißt nun wiederum, daß DEFINITIV KEINE Aufnahme dieses Konzertes existiert - weder bei uns noch anderswo. NB: der Auszug aus der Programmzeitschrift „Der Deutsche Rundfunk“, den ich Ihnen geschickt habe, belegt nur die Sendung, nicht die Aufzeichnung! Die Aufnahmekataloge der RRG enden Anfang 1939,

und so kann ich Ihnen nicht sagen, ob seinerzeit Mitschnitte von Beethoven (9. Symphonie/ Knappertsbusch) und Kurt Thomas (Saat und Ernte) von der RRG archiviert worden sind.

Im Deutschen Rundfunkarchiv gibt es diese Aufnahmen jedenfalls nicht (seien Sie versichert, daß ich alle Parameter abgefragt habe) - und, um etwaigen Nachfragen vorzugreifen, es gibt sie mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auch nicht bei anderen Institutionen.“

Nach diesen Aussagen und nach dem, was an Kriegszerstörungen hinter uns liegt, darf man derartige Tondokumente wohl als unwiederbringlich ansehen! Herr Wyrchow meinte zwar, „... so mancher Dachboden birgt ungeahnte Schätze!“, aber irgendwie muss man schon realistisch bleiben.

Meine sprichwörtliche Penetranz förderte dann doch noch einen „Schatz“ ans Tageslicht, der als solcher nirgendwo verzeichnet war, und sich hinter dem martialischen Namen „Kulturpolitische Kundgebung der NSDAP bei den **Reichsmusiktagen 1938** in Düsseldorf“ verbarg: **Richard Strauss dirigiert** das „Städtische Orchester Düsseldorf“ mit seinem „**Festlichen Präludium op. 61**“ und der Ouvertüre „**Leonore III op. 72a**“ von Ludwig van Beethoven. Da war es nun, was keiner für möglich gehalten hatte: Unser Orchester, die heutigen Düsseldorfer Symphoniker, in einer Aufnahme aus dem Jahr 1938 aus dem Kaisersaal der Tonhalle, und dazu noch mit einer eindrucksvollen Präsentation der großen **Sauer-Orgel**, gespielt von KMD Kurt Beer. Sicher die ältesten Aufnahmen

der Düsseldorfer Symphoniker und die einzige mir bekannte Musikaufnahme aus dem Kaisersaal der alten Tonhalle.

Beide Werke, Strauss und Beethoven, sind vollständig erhalten, wenn auch in einer Tonqualität, die das Aufnahmejahr, besonders aber die Jahre, die dann folgten, nicht verleugnen kann. Gleichwohl handelt es sich um ein unglaubliches Tondokument, zusammengeschnitten aus mindestens 8 Schellackplatten, das sicher keinen Musikhistoriker „kalt“ lässt.

Herr Wyrchow schrieb mir dazu:

„.....das Hörfunkarchiv des Tschechischen Rundfunks (früher „Tschechoslowakischer Rundfunk“) verfügt über einen relativ großen Bestand an RRG-Aufnahmen, und zwar in Form von Original-Matrizen und originalen Rundfunk-Schellackplatten. Wie sie nach Tschechien gekommen sind, kann ich Ihnen leider nicht genau sagen. Die Aufnahmen der RRG sind während und nach dem Krieg in alle Winde zerstreut worden. Große Teile des Tonbandarchivs sind nach Moskau verschleppt worden, etliche Rundfunkplatten fanden sich in Norwegen - bei Ausschachtungsarbeiten zur Erweiterung des NRK (Norwegischer Rundfunk).

Die RRG-Tonträger in Tschechien können durchaus aus dem Archiv des Reichssenders Böhmen stammen. Sie können auch aus Berlin gekommen sein. Die „Originale“ waren nicht notwendigerweise Unikate. Die „Kulturpolitische Kundgebung der NSDAP während der ersten Reichsmusikfestwoche in der Düsseldorfer Tonhalle“ wurde z.B. auf 23 Matrizen festgehal-

ten, von denen Schellackplatten in einer gewissen (auf jeden Fall kleinen) Auflage gepresst wurden. Die Schellackplatten haben nicht notwendigerweise ausschließlich im Reichssender Köln gelagert. Auf welchen Wegen das eine erhaltene Schallplatten-Set nach Tschechien gekommen ist, kann ich Ihnen - wie bereits erwähnt - nicht sagen. Der Tschechische Rundfunk hat uns seinerzeit dankenswerterweise eine Kopie der Originalaufnahme zur Verfügung gestellt.“

Eine geradezu abenteuerliche Geschichte müssen also diese Matrizen hinter sich gebracht haben, bis sie schlussendlich wieder „in deutsche Hände“ kamen. Umso erstaunlicher bleibt dann doch das, was zu hören ist!

Merkwürdig bleibt, dass weder das „Festliche Präludium“ noch die „Leonoren-Ouvertüre 3“ – jeweils unter der Leitung von Richard Strauss - in den offiziellen Dokumentationen des Orchesters bislang zu finden waren. Unabhängig von den unappetitlichen Begleitumständen der damaligen Zeit ist und bleibt es eine unbestreitbare Tatsache, dass Richard Strauss unser Orchester in zwei nicht unbedeutenden Werken der Literatur geleitet hat. Das Bild zu diesem „Ereignis“ gab es ja schon länger (siehe: „Aus Liebe zur Musik“, Seite 120) und natürlich www.musikverein-duesseldorf.de / *Der Chor / Lebenslauf-Chronik*.

Übrigens: Richard Strauss dirigierte bereits 1896, 1899 und 1902 das städtische Orchester, und zwar bei den jeweiligen „Niederrheinischen Musikfesten“ in Düsseldorf. Auch war er als

Operndirigent seiner eigenen Werke in unserer Stadt: 1930 „Ariadne auf Naxos“ und „Arabella“.

Und was „lernt“ das den Hüter des Schallarchivs? „Niemals aufgeben!“

P.S.: Sollten Sie, liebe Leserin, lieber Leser, bei sich oder befreundeten Musikliebhabern irgendwo noch alte Dokumente, die das Wirken des Städtischen Musikvereins in den ersten Nachkriegsjahren (oder davor) belegen, auffinden, wären wir natürlich für eine - auch leihweise - Überlassung sehr dankbar.

Konkret suchen wir Tonaufzeichnungen von folgenden Rundfunk-Übertragungen:

Hans Pfitzner: „Von Deutscher Seele“
26.5.1938

Kurt Thomas: „Saat und Ernte“
18.5.1939

Ludwig van Beethoven: „9. Symphonie“
21.5.1939

Hans Pfitzner: „Von Deutscher Seele“
13.5.1949

Zoltan Kodaly: „Te Deum“
20.5.1954

Franz Liszt: „Eine Faust-Symphonie“
20.5.1954

Ernst Pepping: „Te Deum“
2.6.1956

Bitte, wenden Sie sich an den Städtischen Musikverein zu Düsseldorf e.V. z.Hd. Herrn Manfred Hill, Ehrenhof 1 (Tonhalle), 40471 Düsseldorf oder info@musikverein-duesseldorf.de

Wir sind Ihnen für jeden Hinweis dankbar!

Gerontius-Korrespondenzen - *Vorbereitungen für eine wissenschaftlichen Vortrag* **zusammgetragen von Georg Lauer**

Es war Ende September 2010, als eine Kundin der Düsseldorfer Musikalienhandlung Fratz nicht fündig wurde bei ihrer Suche nach der deutschen Übersetzung zu Edward Elgars Oratorium „The Dream of Gerontius“, die der seinerzeitige Städtische Musikdirektor Julius Buths für die Düsseldorfer Erstaufführung 1901 selbst erarbeitet hatte. Da lag es auf der Hand, Kontakt zum Chor des Städtischen Musikvereins aufzunehmen, der damals mit dazu beigetragen hatte, dem Werk zum Durchbruch zu verhelfen, der diesem bei seiner Uraufführung in Birmingham im Jahr zuvor versagt geblieben war. Die NeueChorszene berichtete darüber in ihrer Ausgabe 1/04, das aktuelle Interesse an diesem Thema ist den nachstehend abgedruckten Mail-Korrespondenzen zu entnehmen. Die schreibenden Personen sind den Leserinnen und Lesern entweder bekannt oder sie stellen sich ihnen gleich selbst darin vor:

Do 30.09.2010 10:46

Sehr geehrter Herr Prof. Berger, nach dem gestrigen Telefonat mit Frau Borner aus Düsseldorf freue ich

mich, Ihnen bei der Recherche nach der deutschen Übersetzung des Gerontius-Textes¹ behilflich sein zu

1 Rainer Großimlinghaus, Berlin, sei gedankt, der den Text „just in time“ aus seinem Programmarchiv als Scan bereitstellte.

können. Das Werk wurde nach 1901 noch mehrfach - 1983 und 2005 im englischen Originaltext - in Düsseldorf aufgeführt. Dabei wurde in den Konzertprogrammen jeweils auch die deutsche Übersetzung von Julius Buths veröffentlicht. Die aus dem Programm von 1983 finden Sie im anhängenden Dokument.

Gerne machen wir Sie abschließend auch auf den Internetauftritt des Städtischen Musikvereins unter www.musikverein-duesseldorf.de im Allgemeinen und dort im Besonderen unter der Hauptrubrik „Chor“ und weiter unter „Lebenslauf / Chronik“ auf herausragende musikalische Ereignisse in Düsseldorf bzw. beim Städtischen Musikverein aufmerksam. Wenn Sie sich dort „alle Datensätze anzeigen“ lassen, finden Sie z. B. unter dem Datum 19.12.1901 auch einen Bericht über die deutsche Erstaufführung des „Gerontius“:

Anlässlich der Konzerte im Jahre 2005 haben wir das Thema auch in unserer Vereinszeitschrift „NeueChorszene“ aufgegriffen, die Sie unter „Aktuelles“ einsehen können.

Wir hoffen, dass wir Sie bei der Vorbereitung Ihres Vortrags, (- der möglicherweise im Zusammenhang mit der Seligsprechung von Kardinal Neumann steht?? -), ein wenig unterstützen konnten und verbleiben mit freundlichen Grüßen

Georg Lauer
Städtischer Musikverein zu
Düsseldorf
Redaktion NeueChorszene

Di 05.10.2010 19:24

Sehr geehrter, lieber Herr Lauer,
Ihre prompte Zusendung über das Um und Auf von Edward Elgars „The dream of Gerontius“ aus der Sicht der Düsseldorfer langjährigen Musikszene hat mich überrascht und bin hochofret darüber. Ich danke Ihnen herzlich, zumal die Verwendung Ihrer Zeit für solch ein „Nebenprodukt“, wie es mein Vortrag am 18. Oktober beim Kath. Akademikerverband Österreichs in Wien über E.Elgars „Traum“ sein wird, wahrer Luxus ist. Mit Interesse habe ich über Ihre Aktivitäten in der Düsseldorfer Musik- und Chorszene in den Beilagen Ihres mails gelesen: chapeau! Sie haben recht: die Seligpreisung oder – sprechung des „Texters“ von Elgars „Dream“ : John Henry Newman wird bestimmt zur Reanimation dieses Oratoriums beitragen. Allerdings hege ich Zweifel, ob die deutsche Fassung des Julius Buth diese Revitalisierung durchstehen wird. (In diesem Zusammenhang: vielen Dank für die Übersendung der Buthschen Version; in Wien war sie nicht aufzutreiben!) Die Semantik der Englischen Sprache scheint mir nicht kompatibel für eine Fassung in deutscher Sprache zu sein. Die Requiens von Mozart oder Verdi werden ja auch nicht „auf deutsch“ gesungen, und darüber hinaus: bei einer vokalen Doppelfuge versteht man sowieso kein Wort ob in deutsch, englisch, lateinisch oder Kisuaheli....
Kurz zu meiner Person: bis zu meiner Pension war ich Landesmusikreferent des Amtes der Burgenländischen Landesregierung; ich „residier-

te“ 23 Jahre auf Schloss Esterhazy in Eisenstadt, wo die Kulturabteilung der Landesregierung ihren Sitz hatte. (Fallweise fühlte ich mich als „Nachfolger“ von Joseph Haydn....) Seit 6 Jahre bin ich als Dramaturg bei J:OPERA Jennersdorf Festspielsommer engagiert und habe als Dramaturg die Opern Don Giovanni, Fidelio, Die lustigen Weiber von Windsor, Zar und Zimmermann, Il mondo della luna und Die Verkaufte Braut mitproduziert. Ich werde veranlassen, Ihnen einige Programmhefte zukommen zu lassen.

Ich danke Ihnen nochmals herzlich für Ihre „Traum“-hilfe und wünsche für Ihr musikalisches Wirken und Wollen gutes Gelingen.

Viele Grüße aus Breitenbrunn an den Gestaden des Neusiedler Sees
Rupert Berger

Di 26.10.2010 10:54

Sehr geehrter, lieber Herr Hill:

In der vergangenen Woche hatte ich das Vergnügen(?), vor dem Kath. Österreichischen Akademikerverband in Wien meine An- und Aussichten über Elgars „The dream of Gerontius“ darzulegen. Um es vorweg zu nehmen: es war ein großer Erfolg, zumal man hier in Wien doch stark „verbrahmst, verbrucknert und verstraust“ ist – von Haydn, Mozart, Schubert und Beethoven mal ganz abgesehen. Zum Erfolg beigetragen haben zweifellos sowohl Ihre als auch Herr Lauers „backgroundinformationen“ über Sir Edward, ich habe Sie namentlich in einem Vortrag erwähnt,

nochmals herzlichen Dank. Julius Buths – in Wien eine unbekannt große -, der Initiator der „Reincarnation“ des „Dreams“ 1901 in Düsseldorf habe ich entsprechend gewürdigt. Im Augenblick arbeite ich an einem schriftlichen Exzerpt meiner Elgar-Ausführungen, was mir schwieriger als gedacht erscheint; der Kontakt mit den Zuhörern ist nämlich bei freier Rede direkter und intensiver. Wenn mein „dreams – opus“ fertig gestylt ist, werde ich es Ihnen zusenden. Vorgestern war ich in Pressburg - oder sagen Sie Bratislava? - und entnahm den dort plakatierten Ankündigungen der „Filarmonia Bratislava“, dass Ende November Elgars Cellokonzert aufgeführt wird; Renaissance oder Eintagsfliege ? Ich werde es im Auge und vielleicht auch im Ohr behalten.... Angesichts Elgarscher Kompositionen wie „Salut d’amour, La Brunette, Die junge Kokotte, La Blonde“- ich habe sie als Schöpfungen mit „halbseidenem musikalischen Impetus“ gedeutet - fällt es fallweise schwer, Elgar auch als Komponist des „Dreams“ zu akzeptieren, aber wie beurteilte doch Heinrich Heine - zumal in Düsseldorf geboren - die in der „splendid isolation“ auf der Insel lebenden Engländer: „Diese Menschen haben kein Ohr, weder für Takt noch für Musik, und ihre unnatürliche Passion für Klavierspielen und Singen ist umso widerwärtiger.“ Und jetzt kann Edward Elgar einem leid tun.

Herzliche Grüße, ich freue mich auf ein Treffen in Düsseldorf.
Rupert Berger

Auf den Spuren der Hanse: Hamburg - Stade - Osnabrück

Ein Reisebericht über die Fahrt von inaktiven (und einigen noch aktiven) Mitgliedern nach Hamburg und ins Alte Land vom 25. bis 29. September 2010.
von Hanna Leyknieper

Fotos: Wolfgang Becker



Hallo, Rita Vaasen ich denke an Dich, wenn ich heute schreibe meinen Bericht, ich lehne mich an, an Prosa und Reim und so wirst Du geistig bei uns sein.

1.Tag

Und wieder kam im August ein Brief, der die inaktiven zur Reise rief – fünf Tage fröhliches Zusammensein mit den „Alten“ vom Musikverein. „Auf den Spuren der Hanse“ war diesmal das Motto und Hamburg war wie ein 6er im Lotto, aber dieses werde ich auch nicht bedichten, sondern in Prosa weiter berichten.

Natürlich war die Fahrt von unserer Reiseleiterin Gisela Kummert und dem „fröhlichen“ Reiseführer Erich Gelf wieder exzellent vorbereitet. Wir starteten pünktlich bei grauem Himmel am Samstag um 9⁰⁰ Uhr von der Tonhalle Richtung Hamburg und

fühlten uns bei unserem Fahrer Dirk, der uns ja schon nach Zwickau chauffiert hatte, gut aufgehoben. Nachdem wir zunächst einmal unsere Restmüdigkeit überwunden hatten, waren wir aufnahmefähig für einen lehrreichen Bericht über die Hanse.

Alles begann mit dem Zusammenschluss mehrerer Kaufleute, um aus Gründen der Sicherheit gemeinsam Handelskarawanen zu Land oder Flottenfahrten zur See auszurüsten und so zu sichern. Die „Deutsche Hanse“ ist ein seit 1356 unter der Führung Lübecks stehender Städtebund und hat ca. 200 Jahre gehalten.

Was haben wir alles erfahren über die ersten Bankgeschäfte – sichere Handelswege - Stapelrecht (z.B. Wein in Köln) etc. etc.. Abgerundet wurde der Bericht dann später noch durch einen Film, den Herr Gelf natürlich auch noch für uns im Gepäck hatte, als wir zwei Stunden im Stau standen.

An der Raststätte „Dammer Berge“ hinter Osnabrück gab es die verdiente Mittagspause für unseren Fahrer und für uns mit perfektem Buffet, organisiert von Franzis Hill und Helferinnen. Besagten Stau (14 km in 2 Stunden) überstanden wir dank guter profaner und geistiger Nahrung und kamen verspätet im Maritim in Hamburg an. Schnell waren alle in ihren „Einzelzimmern“ verteilt. Aus dem Stau heraus hatte es unsere Reiseleitung geschafft, die geplante Citytour zeitlich nach hinten zu verschieben. So konnten wir noch gegen 17³⁰ Uhr zu einer einstündigen informativen Stadtrundfahrt im eigenen Bus aufbrechen. Von der Milliardärs-Villa bis zur Reeperbahn hatten wir nun die ersten Eindrücke. Anschließend konnte jeder den Abend in eigener Regie verbringen und brauchte keine Rücksicht auf den Partner zu nehmen. Wir hatten ja alle Einzelzimmer - Dank unserer umsichtigen Reiseleiterin – oder?...

2. Tag.

Der Himmel weint.

Zur Hafentrundfahrt sind wir vereint.

Zu den Landungsbrücken die Bahn uns bringt-

dort schnell verstaut im Boot wir sind.

*Los geht's zu vielen Hafenbecken,
wo die Reichen ihre Yachten verstecken
oder sich Millionen Container stapeln
mit guten und mit schlechten Waren...*

*Am Nachmittag geht's dann weiter nach Stade,
durch's „Alte Land“ sind wir auch gefahren.*

*Wollt Ihr wissen wie es genau gewesen,
müsst ihr in Prosa weiter lesen.*

Nach erholsamen Schlaf und vom reichhaltigen Frühstücksbuffet gut gesättigt, fanden wir im nahe gelegenen Hauptbahnhof die richtige S-Bahn, die uns zu

den Landungsbrücken brachte. Hier lag unser Schiff startbereit um 10⁰⁰ Uhr zur Hafentrundfahrt.- Von oben Wasser – unter uns Wasser – eigentlich nicht so mein Tag. Der Herr neben mir war begeistert von all der Technik, den vielen Containern. 30 Millionen soll es weltweit geben. Welch eine Logistik steckt dahinter. Was ist aus der Hanse geworden. Aber immer gilt noch - im Handel steckt der Segen. Aber auch die größte Privatyacht sahen wir im Dock. Sie bekam noch ein Raketenabwehrsystem und kostete 850 Millionen. Sie gehört einem Russen, so wurde uns berichtet. Nach 1 ½ Stunden hatten wir viel gesehen und erfahren.

Um 14⁰⁰ Uhr stand unser Bus wieder abfahrbereit am Hotel. Es ging zur Hansestadt Stade und einer Rundfahrt durch's „Alte Land“. Natürlich fuhren wir nicht unvorbereitet los. Herr Gelf hatte uns schon gleich zu Beginn der Reise mit gutem Material ausgerüstet. Über Stade hatten wir außer einem Plan der Altstadt die wichtigsten Informationen über geografische Lage, Geschichte, Kultur, Sehenswürdigkeiten und Kirchen der Stadt – natürlich mit Bildern. Auf der Fahrt erzählte unser fröhlicher Reiseleiter noch einiges. Beim Rundgang sahen wir nun, worauf wir schon vorher eingestimmt waren. Hier einmal zwischendurch herzlichen Dank, Herr Gelf. Ich denke jeder hat etwas mitgenommen.

Anschließend stieg Frau Slier (eine Holländerin) aus Stade in den Bus und zeigte uns bei einer zweistündigen



Fahrt Ihr „Altes Land“ mit all den reetgedeckten Fachwerkhäusern und den riesigen Apfelplantagen.

Natürlich durfte da der Besuch eines Obsthofes nicht fehlen, wo die Äpfel in konzentrierter flüssiger Form, gut vergoren und gebrannt als Apfelnuss besonders gut waren.

Zum Abschluss gab es dann noch ein gemeinsames Abendessen im Fährhaus *Twielenfleth* am Elbufer. Ein besonderer Anblick war die Ausfahrt des Kreuzfahrtriesen „Deutschland“ über die enge Fahrinne der Elbe hinaus aufs Meer. Von unserer Gaststätte „mit Logenplatz an der Elbe“ wünschten wir „Gute Fahrt“. Trotz trüben Wetters hatten wir einen ausgefüllten schönen Tag und kamen müde aber reicher gegen 22⁰⁰ Uhr im Hotel an..

3. Tag

Die Hauptkirche St. Michaelis war erstes Ziel, wo es am dritten Tag vielen von uns besonders gut gefiel.

Die Orgel war der Mittelpunkt an diesem Tag Und das nicht nur an der guten Führung lag. Am Nachmittag lernten wir noch die Neustadt kennen

und abends waren wir Alten dann müde vom Rennen.

Doch mögt ihr es ausführlicher und breiter, dann lest es doch ruhig in Prosa jetzt weiter.

Auf geht`s um 8³⁰ Uhr mit dem Bus zum *Michel*, der bedeutendsten der fünf Hauptkirchen Hamburgs. Wir stehen vor der dritten an diesem Platze errichteten Michaeliskirche. Der erste, noch spätgotisch anmutende, 1661 eingeweihte Bau brannte schon nach knapp 90 Jahren 1750 durch einen Blitzschlag in den Turm völlig ab. An seine Stelle wurde bis 1762 von Ernst Georg Son-

nin eine große, durch die Dresdener Frauenkirche inspirierte Barockkirche gebaut. Der Michel und die Frauenkirche sind beides protestantische Gemeindekirchen und die ersten in Deutschland, die primär als Predigtkirchen angelegt wurden. Auch dieses Bauwerk fiel 1906 einer Brandkatastrophe zum Opfer. Wieder ausgehend vom Turm, nun veranlasst durch Lötarbeiten an der Kupferverkleidung, brannte die Kirche bis auf die Außenmauern aus. Allerdings bauten die Hamburger „ihren“ Michel diesmal bis 1912 nach den alten, barocken Plänen wieder auf.

In der Krypta, mit ihren Exponaten zur wechselvollen Geschichte des Michels, sahen wir zuerst einen sehr informativen Film. Dann hörten wir von außen das Turmblasen und bewunderten die größte Kirchenglocke Deutschlands, die erstmals einen Minutenzeiger bekam. Bis dahin hatten diese Uhren nur den Stundenzeiger. Nach einem Rundgang im Inneren erklärte uns Kirchenmusikdirektor Christoph Schoener „seine Orgeln“ gekrönt von einem exzellenten, vielgestaltigen Orgelkonzert. Beglückt verließen wir das bekannteste Wahrzeichen von Hamburg.

Eigentlich war der Nachmittag frei - doch natürlich hatte Herr Gelf noch einen Rundgang durch die Hamburger „Neustadt“ im Angebot. Mit gut vorbereitetem Flyer starteten wir am Michel „der Kirche der Armen, denn der Kirchenspielfers von 1816 lautete: *St. Petri den Reichen - Nicolai des gleichen - Katharinen den Sturen (Vornehmen) - Jacobi den Buren - Michaeli den Armen, da mag wohl Gott erbarmen.*

Wir sahen die Hinterhofbebauung aus dem 17ten Jahrhundert, die Kramer-

amtsstuben, die alten Wohnhäuser des Gängeviertels. Schließlich gab es dann am Gänsemarkt, dem Ende des ehemaligen Kleineleute-Viertels, die ersehnte Kaffeepause. Über die Prachtstraßen Colonnaden, Jungfernstieg, Alsterarkaden wurde der aufschlussreiche Rundgang am Rathaus beendet.

4. Tag

*Am Dienstag ging es dann wieder auf's Wasser
Zur Fleetfahrt mit der Hafenbarkasse.*

*Wir lernten die Stadt von den Fleeten aus
kennen,*

und was die Hamburger liebevoll „Elphi“ nennen.

*Ein Rundgang durch die Altstadt stand auch
noch an,*

und zum Abschied ein gemeinsames Abendmahl.

Doch wie es ganz genau gewesen.

könnt ihr in Prosa weiter lesen.

Pünktlich stand der Bus am Hotel bereit und brachte uns zum Ponton am roten Feuerschiff, wo um 10⁰⁰ Uhr eine Hafenbarkasse zur historischen Fleetfahrt auf uns wartete. Eine junge Dame steuerte uns sicher durch die Fleete und Schleusen, und zeigte uns Hamburg vom Wasser aus. Auf den Fleeten wurden früher die Waren in die Stadt gebracht und die Lagerhäuser der Speicherstadt gefüllt, die so gebaut sind, dass sie immer gut durchlüftet sind und eine ständige Temperatur zwischen 7° und 15° haben (ohne Heizung und Klimaanlage). Diese denkmalgeschützten Backsteinbauten werden heute unterschiedlich genutzt. So gibt es dort z.B. das Miniatur-Wunderland, die größte Modelleisenbahn der Welt. Von verschiedenen Seiten konnten wir auch das teuerste Bauprojekt Hamburgs bewundern, die Elbphilharmonie.

Dort gibt es sogar Eigentumswohnungen mit sicherlich herrlichem Blick für 15.000 € je qm.

Der Nachmittag wurde unterschiedlich genutzt. Man ging shoppen oder ins Museum. Für müde Füße hatte Gisela Kummert sogar noch eine Extrafahrt zum „Willkommhöft“ in Wedel, wo die großen Schiffe bei der Ein- und Ausfahrt nach und von Hamburg begrüßt werden, organisiert, mit Kaffeestündchen und kleinem Spaziergang.

Fakultativ und alternativ konnte man mit unserem fröhlichen Reiseführer zu einem weiteren Rundgang aufbrechen. Es ging durch die Altstadt zu den anderen vier Hauptkirchen, den ehemals Stadtteil-Mittelpunkten. Von der St.Petrikirche über den ehemaligen Domplatz zur Jakobikirche - Treffpunkt der Pilger vom Jakobsweg - mit ihrer schönen Arp-Schnittger-Orgel. Weiter kamen wir zum Chilehaus und fanden ein Cafe zur kleinen Pause. Über die große Reichenstraße ging's zur Katharinenkirche und dann zum Mahnmahl Ruine St. Nikolai, die im 2. Weltkrieg ausbrannte, jetzt abgesichert ist und Erinnerung wachruft. An der Trostbrücke, die die bischöfliche Altstadt mit der gräflichen Neustadt verband, begrüßten uns noch die Figuren des hl. Ansgar und des Grafen Adolf III von Schaumburg, den bedeutendsten Herrschern Hamburgs im Mittelalter. Am Rathaus endete unser Rundgang. Herr Gelf hatte auch diesmal den Flyer, den er uns vorbereitet hatte, mit vielen Erklärungen exzellent abgearbeitet. – Bravo!

Zum Abschluss und Abschied gab es dann im Hotel ein gemeinsames Abendessen mit vorzüglichem Buffet, und manch einer ließ den Tag bei einem Absacker in der gemütlichen Bar ausklingen.

5.Tag

*Zur Heimfahrt um 9⁰⁰ waren wir bereit,
doch zu einem Besuch in Osnabrück blieb noch Zeit.
Gut informiert erreichten wir das Ziel
und was wir sahen uns gut gefiel.*

*Die Friedens- und Hansestadt Osnabrück
holt Interessierte sicher zurück.*

*Dann brachte uns Dirk mit seinem Bus
sicher nach Hause – und damit ist Schluss..*

*Gereimt ist genug – lest froh und heiter
Den Rest in Prosa bitte weiter.*

Wir nehmen Abschied von Hamburg und starten pünktlich um 9⁰⁰ Uhr in Richtung Osnabrück. Herr Gelf hatte uns kurze schriftliche Informationen über die Geschichte der Stadt an Hand gegeben mit Abbildungen der Sehenswürdigkeiten, die er uns auf einem Spaziergang zeigen wollte. Auch ein Stadtplan war dabei. Doch vorher gab es noch eine Imbisspause mit den Resten der Hinfahrt, die die Zeit leider nicht alle überstanden hatten. Im Nu war das köstliche, selbst gebackene Schwarzbrot von Else Skozowski verputzt, und schließlich waren doch alle satt, denn Dirk hatte ja auch noch reichlich Würstchen für uns.

In Osnabrück angekommen, besuchten wir zuerst die Johanniskirche, ein impo-

santes frühgotisches Bauwerk. Dann ging es zum Dom, wo unser Bus auch parken konnte und wir unseren Spaziergang begannen. Doch der Kaffeedurst war stärker. und so labten wir uns in einem beliebten Cafe an leckerem Kuchen. So gestärkt waren wir wieder aufnahmefähig, zu sehen und zu hören, worauf uns Herr Gelf in der wunderschönen Altstadt aufmerksam machen wollte: am Rathaus (hier und in Münster wurde der westfälische Frieden geschlossen), an und in der Marienkirche, und dann als Höhepunkt im Dom. Die Zeit war leider zu kurz, gerne wären wir noch länger in dieser auffällig sauberen Stadt geblieben, so stiegen wir aber in den Bus und wussten - auch Osnabrück ist eine Reise wert.

Rechtzeitig konnten wir noch einem dicken Stau ausweichen. Dirk setzte einige Meter zurück und dadurch konnten wir gerade noch von der B1 abfahren. So kamen wir etwas verspätet aber dennoch in der Zeit wohlbehalten an der Tonhalle an.

*Und so ist auch mein Bericht zu Ende.
Ich reiche denen dankend die Hände,
die diese Reise geplant und erdacht.
Leute ihr habt es Spitze gemacht.*



TonArt²- „Air“-lebnis oder „Air“-gernis?

von Dr. Thomas Ostermann



Unter dem Titel **Airport-Chorfestival reloaded: „TonArt² - Das Terminal der Stimmen“** fand am 07.11.2010 von 11.00-18.00 Uhr am Düsseldorfer Flughafen in Zusammenarbeit mit dem Chorverband NRW ein Festival der „besonderen“ Art und zwar im doppelten Wortsinn statt. Zunächst deutet einiges im Titel darauf hin, dass es sich hierbei um eine Wiederholung handelt. Und in der Tat fand dieses Chorfestival bereits 2009 erstmalig statt. Worum also geht es?

Die Chormusik soll wieder populär gemacht werden. Dazu haben sich die Veranstalter zu einem interessanten „Genre-Mix“ hinreißen lassen. So heißt es wörtlich:

„Neben der erfolgreichen britischen A-capella-Formation „Flying Pickets“, die ihren Welthit „Only you“ im Gepäck hat, [sind] auch Kinderliedersänger Detlev Jöcker, Chorurgestein Gotthilf Fischer und das niederländische Super-

talent 2010, Martin Hurkens mit von der Partie. Für Vokalkunst der Extraklasse sorgt zudem die Gruppe „6-Zylinder“. Die A-capella-Band aus Münster ist bereits seit mehr als 20 Jahren ein Garant für jede Menge Spaß, musikalisches Können und Humor.“

Und in der Tat wurden die genannten Künstler mit reichlich Applaus versehen, was aus meiner Sicht vor allem bei den 6-Zyindern (zu fünft) mehr als angebracht war, deren Programm sich neben stimmlicher Brillanz auch durch eine gut einstudierte und humorvolle Bühnenchoreografie auszeichnet.





Fünf der 6 Zylinder beim „Airport-Festival“ in Aktion

Soweit, so gut. Ein solches Programm könnte in jeder Volks- oder Kurparkbühne für ein volles Haus sorgen, vor allem, wenn wie hier der Eintritt frei ist und ein braungebrannter Gotthilf Fischer die Massen mit seiner volkstümliche Vitalität anzustecken vermag.

Tatsächlich waren zu den „Main acts“ auch mehrere hundert Zuschauer um die Hauptbühne verteilt. Sie hörten u.a. gerührt zu, wie Martin Hurkens sein Credo „I want to sing opera“ mit den üblichen Hits wie „Con te partiro“, „Nessun Dorma“ und „Una furtiva Lagrima“ an den Mann und an die Frau brachte. Da mag man vielleicht auch kritisch einwenden, dass es offenbar schon zum guten Ton (!) gehört, mittelmäßige Stimmen mit hohen Ambitionen in Massenveranstaltungen zu hören, während es offenbar ein „no go“ ist, das entsprechende Repertoire von ausgebildeten Sängern als Ganzes mit dem Anspruch „I do sing opera“ für einen kleinen Eintrittspreis zu erleben.

Und auch die gecasteten „German Silver Singers“ passen in dieses Bild. Natürlich kann man auch mit über 66 noch sehr musikalisch sein, was mir mittlerweile ein nicht unerheblicher Anteil der aktiven Sänger des Musikvereins sicherlich bestätigen wird. Aber das Alter der Mitglieder zum Marketing-Primer für den Erfolg einer Band zu machen?

Indes: Die Ton Art ² hatte mehr zu bieten. Und hier kommt der Chorverband NRW ins Spiel: Weitere Ensembles und Projektchöre aus ganz Nordrhein-Westfalen wie u. a. der Projektchor Pankrätius, die Choristocats, der Kölner Frauenchor 1930 und die Gelsenkirchener Swingfoniker bevölkerten die sechs Spielflächen auf der Abflugebene des Düsseldorfer Flughafens. Auch wenn es hier und da an Klangperfektion fehlte, was aufgrund der Unausgewogenheit der Lautstärkemischung zwischen Haupt- und Nebenbühne auch nicht verwunderlich war, so waren die

Teilnehmer sehr engagiert und einigermaßen auf die musikalische Landung in der Flughafenhalle vorbereitet.

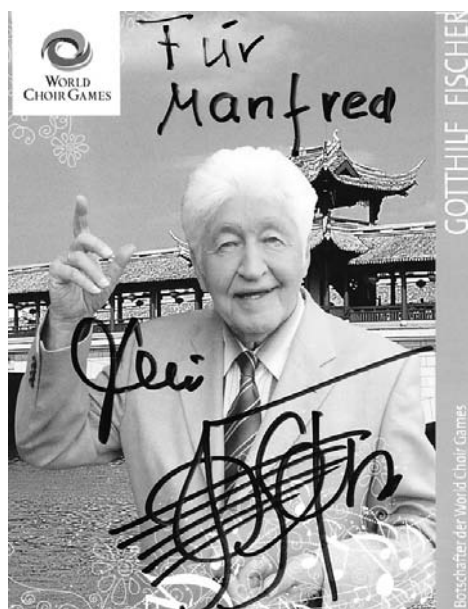
Allerdings: Ich bezweifle stark, dass das vorgelegte Konzept die Mitglieder-Stagnation im Bereich der Chormusik in NRW (die NC berichtete in der letzten Ausgabe darüber) signifikant verbessern wird. Zum einen war dafür die Präsenz der Projektchöre in dieser Veranstaltung vor dem Hintergrund der eingekauften Showacts nur marginal wahrnehmbar und zum anderen ist das von den Chören vorgestellte Repertoire nur ein wie ich meine nicht repräsentativer Ausschnitt aus dem Gesamtspektrum dessen, was allgemein als „Chormusik“ bezeichnet wird. Hier bekommen potentiell interessierte Sänger möglicherweise ein falsches Bild von dem, was in Chören tatsächlich musiziert wird und steigen dann enttäuscht wieder aus.

Nun kann man in einer solchen Veranstaltung nicht unbedingt mit Bruckners „Locus iste“ aufwarten und auch Palestrina's „Sicut cervus desiderat“ ist vielleicht eher ungeeignet. Trotzdem kann neben den dominierenden Barber-Shop und Gospel-Stücken vielleicht auch eine „Fair Phyllis“ von John Farmer oder ein modernes „Rautasjoure“ aus Gunnar Hahns „Rondo Lappónico“ präsentiert werden.

Und hier werden die Nicht-Musikvereins-Leser dieses Beitrags zu recht fragen: Wenn man schon kritisiert, welchen Beitrag hat denn der Städtische Musikverein zu Düsseldorf zu diesem Festival geleistet? Gibt es einen Projektchor, der sich dort vorgestellt hat? Die Antwort lautet „Nein“ und mag hier

vielleicht auch einige Mitglieder des Musikvereins überraschen, aber: Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf ist nicht Mitglied im Chorverband NRW. Dies gilt gleichermaßen auch für andere große Konzertchöre und hier schließt nun eine Frage an, die in der heutigen Gesellschaft von tragender Bedeutung ist: Was ist der Nutzen? Diese Frage möchte ich als Ausklang gerne an den Leser weitergeben in der Hoffnung, ein weiteres Steinchen im Bereich des Chormusik-Mosaiks in NRW beleuchtet zu haben.

Als nicht ganz ernst gemeinte Ermutigung kann ich nur auf die ermunternden Worte von Gotthilf Fischer an unseren derzeitigen Vorsitzenden auf der abgebildeten Autorgrammkarte verweisen, die als Mitbringsel an den Musikverein tatsächlich ein „Air“-staunliches Unikat darstellt.



Bausteine einer heilen Welt

Der Archaismus an sich und Ballebäuskes

von Udo Kasprowicz

Einmal im Jahr bauen wir uns eine heile Welt.

Auf den zentralen Plätzen unserer Innenstädte entstehen potemkinsche Dörfer, in denen wir kaufen, was wir überhaupt nicht gebrauchen können: Strickwaren und Filzpantoffeln, die in den Wintern rheinisch Kaliforniens (bislang) nie zum Einsatz kamen, Duftöle, von deren Geruch einem Zuhause schlecht wird, Dekorationsgegenstände, für die schon lange kein Platz mehr vorhanden ist. Oder auch nur Honig, Wein und Gebäck von einem anderen Planeten, auf dem die Backöfen noch mit Holz beheizt, die Weinetiketten von Hand beschriftet und die Bienen noch alle „Maja“ heißen.

Eigentlich wissen wir um den Zustand unserer Welt. Er tritt uns morgens in der Zeitung entgegen, verfolgt uns durch alle Fernsehprogramme und wird auch in der Tonhalle ins Bewusstsein gerufen, wenn der Städtische Musikverein *subito forte – diminuendo – crescendo – forte* intoniert: „Bebend bricht die Welt zusammen!“

Aber einmal im Jahr negieren unsere Sinne die Erkenntnis und liefern sich hingebungsvoll harmonischen Klängen und den Düften von Glühwein und Plätzchen aus.

Der sprachliche Baustein der heilen Welt ist der Archaismus, dieser seltsam unbeholfene Findling im Satz, über den die Zunge stolpert und der uns 11 Monate des Jahres zum Schmunzeln veranlasst. Wer von den jungen Herrn wollte als „holder Knabe“ bezeichnet werden? Welche Dame legte Wert darauf, „reine Magd“ gewesen zu sein? Auch auf erfreuliche Nachrichten, eine Gehaltserhöhung zum Beispiel, rea-

giert 11 Monate lang kein Mensch mit dem Ausruf: „wahrlich, eine gute Mär!“. Zu unserer weihnachtlichen Ersatzwelt gehören sie aber wie Spekulativus.

Auch der Städtische Musikverein bleibt vom Archaismus nicht verschont. Aber hier stolpern nicht die Zunge und der Kehlkopf, nein hier stockt der Verstand. Der Text zu einem Brahms'schen Walzerlied, das am Neujahrs Morgen erklang, lautet:

**„Der Vogel kam
in eine schöne Hand,
da tat es ihm,
dem Glücklichen, nicht and.“**

Wirklich „and“? Ja! und dazu noch mit explodierendem „d“ auf der Viertelpause des folgenden Taktes, damit es als Reimwort auf „Hand“ zur Geltung kommt! Ein Druckfehler kann es nicht sein, das „and“ ist in allen Textausgaben gleichermaßen zu finden!

Hilfe verspricht hier das Grimmsche Wörterbuch: Bei „and“ und seinen grafischen Varianten „ahnd“ und „ant“ handelt es sich nach den Brüdern Grimm um ein Prädikativum oder Adverb, das im 16. Jahrhundert, seltener im 17. Jahrhundert zu finden, danach aber nicht mehr nachweisbar ist.

Nach dem Tod des Barockdichters Georg Rudolf Weckerlin 1650 taucht das Wort in deutschen Texten nicht mehr auf. Die Grimms vermuten, dass zu seinem Untergang auch beigetragen habe, dass Luther es nicht gekannt und es deshalb in seinen Schriften nicht gebraucht hat. Zusammen mit „tun“,

„werden“, „haben“ und „sein“ übersetzt man es mit „ärgern“, „belästigen“, „unbequem“, „zuwider sein“.

So lauten die beiden Zeilen also:

„Der Vogel kam in eine schöne Hand. Da gefiel es ihm gut.“

Warum wohl?

Besonders im Advent, obwohl man ihn eigentlich zu den Fastenzeiten zählt, ruhen die schönen Hände nicht, den hübschen kleinen Vögeln Wohltaten zu erweisen. Der Chronist möchte das seine dazu beitragen und schlägt mit Blick auf die herannahende 5. Jahreszeit vor, ein Gebäck zu bereiten, davon ihm niemals „and“ ward:

Ballebäuskes

sind das rheinische Neujahrs- und Karnevalsgebäck, sie gelten als glücksbringend. Der Name dieses Fettgebäcks geht möglicherweise auf den französischen Ausdruck „bon baiser“ - guter Kuss zurück.

- 3 Eier
- 125 g Zucker
- 1 Prise Salz
- 500 g Mehl
- 1 Päckchen Backpulver
- 1 cl Rosenwasser
- 1 Teelöffel Zimt
- 1/4 Liter Milch
- 150 g Rosinen
- 1 kg Schweine- oder Butterschmalz

Die Eier trennen und die Eigelb mit dem Zucker und dem Salz schaumig rühren. Das Mehl mit dem Backpulver vermischen und mit der Eigelbmasse, dem Rosenwasser, dem Zimt und der Milch zu einem dickflüssigen Teig verrühren. Das Eiweiß zu steifem Schnee schlagen, mit den Rosinen zur Teigmasse hinzufügen und unterheben.

Das Schmalz auf 180 ° erhitzen. Das Fett ist heiß genug, wenn sich an einem Holzlöffel kleine Bläschen bilden.

Inzwischen aus dem Teig 2 cm große Klöße formen, anschließend im heißen Schmalz etwa 4 Minuten rundherum goldbraun backen, herausnehmen, abtropfen lassen und mit Zimt und Zucker bestreut servieren.



Alternativ kann man statt des Backpulvers auch 30 g Hefe nehmen: Mehl in eine Schüssel sieben, in der Mitte eine Vertiefung eindrücken, die zerbröckelte Hefe mit etwas lauwarmer Milch und einem Teelöffel Zucker hineingeben, mit etwas Mehl zu einem flüssigen Vorteig verrühren, der 30-40 Minuten an einem warmen Ort gehen muss. Vorteig mit Mehl und den übrigen Zutaten - außer den Rosinen - vermengen, mit dem Rührlöffel schlagen, bis sich der Teig von der Schüsselwand löst. Nun die Rosinen einarbeiten, den Teig noch einmal 40-50 Minuten an einem warmen Ort gehen lassen, bis er sich verdoppelt hat. Weiter wie oben.

Ballebäuskes schmecken warm am besten!

www.cologne-info.de/essen-trinken/rezpte-rheinland/ballebaeuskes/ballebaeuskes.htm

Erkrather erhält Düsseldorfer Martinstaler

OB Dirk Elbers ehrt MV-Vorsitzenden Manfred Hill

Presseverlautbarung der Stadt Düsseldorf

Zum neunten Mal verlieh die Landeshauptstadt Auszeichnungen für jahrelange ehrenamtliche Tätigkeit

Für ihr herausragendes ehrenamtliches Engagement wurden dreizehn Düsseldorferinnen und Düsseldorfer am 1. Dezember mit dem Martinstaler ausgezeichnet. Es ist das neunte Mal, dass die Stadt jahrelange ehrenamtliche Tätigkeit mit dieser Auszeichnung würdigt. Die Bürgerinnen und Bürger, die sich um das Wohl der Allgemeinheit in besonderer Weise verdient gemacht haben, konnten die Plakette bei einer Feierstunde im Rathaus aus der Hand von Oberbürgermeister Dirk Elbers entgegennehmen. *„Bürgerschaftliches Engagement ist eine wichtige Stütze in unserer Gesellschaft. Vieles läuft im Verborgenen ab, mit dieser Auszeichnung wollen wir das ehrenamtliche Handeln ans Licht bringen und entsprechend würdigen“*, erklärte der Oberbürgermeister.

Wie in jedem Jahr ist dem Aufruf im Sommer eine Flut von Vorschlägen gefolgt: *„Die Vielfalt der ehrenamtlichen Einsatzfelder beeindruckt mich jedes Mal aufs Neue“*, freut sich Dirk Elbers.

Der Martinstaler der Landeshauptstadt Düsseldorf wird jährlich an bis zu zehn Personen vergeben, die sich im besonderen Maße ehrenamtlich für das Gemeinwohl einsetzen. Voraussetzung ist eine mindestens zehnjährige Tätigkeit. Im Sommer waren die Düsseldorfer Bürger dazu aufgerufen worden, entsprechende Vorschläge einzureichen.



In der Kategorie „Neue Wege“ werden außerdem Menschen ausgezeichnet, die sich erst seit kurzem, dafür aber besonders innovativ engagieren. Für die Mitglieder des Haupt- und Finanzausschusses galt es dann aus knapp sechzig Vorschlägen die Preisträger auszuwählen, die nun die begehrte Bronzemedaille erhielten, darunter - in der Kategorie „Neue Wege“ - Manfred Hill:

Musik ist ein wichtiger Bestandteil seines Lebens. Seit 1966 Mitglied im Städtischen Musikverein Düsseldorf ist er seit 2002 dessen Vorsitzender. Herausragend ist das von ihm ins Leben gerufene Projekt SingPause. In Düsseldorfer Grundschulen erarbeiten in jedem Jahr fast 9.000 Kinder, unabhängig von Herkunft und Religion, mit ausgebildeten Sängern und Sängerinnen spielerisch musikalische Grundkenntnisse sowie ein breites, internationales Liederrepertoire. Höhepunkt ist das jährliche Konzert in der Tonhalle, das von allen Jungen und Mädchen gemeinsam aufgeführt wird.

Termine, Termine ...Vorschau auf die Konzerte mit dem Städtischen Musikverein 2011

JANUAR 2011 - Tonhalle

Sa 1.1.2011 Neujahrskonzert

u.a. J. Brahms: Aus den „Liebesliederwalzern“

- Rede, Mädchen, allzu liebes
- Am Gesteine rauscht die Flut
- Ein kleiner, hüschler Vogel
- Nein, es ist nicht auszukommen
- Wenn so lind dein Auge mir
- Am Donaustrande

Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V.

Marieddy Rossetto, Einstudierung

Düsseldorfer Symphoniker

Leitung: Gregor Bühl

MÄRZ 2011 - Tonhalle Düsseldorf

Fr 11./ So 13./ Mo 14.3.2011

Gustav Mahler

«Das klagende Lied»

Susan Gritton, Sopran

Dagmar Pecková, Mezzosopran

Christian Elsner, Tenor

Florian Boesch, Bariton

Städt. Musikverein zu Düsseldorf

Marieddy Rossetto, Einstudierung

Düsseldorfer Symphoniker

Leitung: Martyn Brabbins

VORSCHAU auf die NeueChorszene Nr. 15/ August 2011

- *Zum 200. Geburtstag von Franz Liszt am 22. Oktober 2011* erwartet Sie ein Beitrag von Dr. Beate Angelika Kraus, Bonn.
- Mit Frau Dr. Yvonne Wasserloos Veröffentlichung - *Heros und Schandfleck, Die Denkmäler für Felix Mendelssohn Bartholdy in England und Deutschland* werden wir Sie weiter über die Denkmalpflege in Düsseldorf auf dem Laufenden halten.
- Wie es mit den Vorgängerbauten der Tonhalle im 19. Jh. bestellt war, darüber klärt Sie Bernhard R. Appel mit seinem Artikel „*Geislers Saal und die Tonhalle*“ auf.
- Mit einem Beitrag zum Thema „*Was ist eigentlich eine Sinfonie?*“ knüpfen wir an die Auseinandersetzung mit Gattungsbegriffen an, wie wir sie zum Thema „*Requiem*“ bereits früher geführt haben (s. NC Nr. 7 - Ausgabe 1/08).

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

E-Mail: info@musikverein-duesseldorf.de

Internet: www.neue-chorszene.de

www.musikverein-duesseldorf.de

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

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

Titelbild(er): Mahler, Boreyko, Ruzicka, Mendelssohn: Internet/Musikverein

Textbilder: Städtischer Musikverein, Internet

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

Druck: Druckerei Preuß GmbH - Ratingen

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



Der Chor des Städtischen Musikvereins

probt jeweils um 19.25 Uhr

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

Gemeinschaftsproben für alle Stimmen finden i.d.R.

dienstags statt. Proben mit chorischer Stimmbildung werden

montags für die Herren und donnerstags für die Damen
um 19 Uhr angeboten.

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

ROBERT
SCHUMANN
MANFRED



FR
26. NOV
20UHR

SO
28. NOV
11 UHR

MO
29. NOV
20UHR

Das ist (noch) nicht das Cover für die DVD, die **ARRHAUS** voraussichtlich **im Mai 2011** in Zusammenarbeit mit dem ZDF zur Ausstrahlung bzw. in den Verkauf bringen wird!

An der dreimaligen Darbietung von Robert Schumanns Manfred - Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen op. 115 - in der Tonhalle Düsseldorf waren im November 2010 folgende Mitwirkende beteiligt:

Düsseldorfer Symphoniker / Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V. - Marieddy Rossetto, Einstudierung / Johannes Deutsch, Regie und künstlerische Visualisierung / Philipp Krebs, Realisierung der Live-Visualisierung / Johann von Bülow, Manfred / Stefan Wilkening, Gemenjäger, Geist / Tina Amon Amons, Alpenfee / Vera Bauer, Nemesis / Dieter Prochnow, Abt / Mechthild Bach, Sopran / Elisabeth Popien, Mezzosopran / Hans-Jörg Mammel, Tenor / Markus Flaig, Bass / Manfred Bittner, Bass / Ekkehard Abele, Bass / Tobias Berndt, Bass / GMD Andrey Boreyko, Dirigent

Weber 

Feuerlöscher 

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



ISSN-Nr. 1861-261X