

Neue NC Chor szene



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

1/12

16

Themen

Editorial	Georg Lauer	3
Ralph Vaughan Williams: „A Sea Symphonie“ unter Sir Roger Norrington	Jens D. Billerbeck	4
Sinfonia, Sinfonie oder Symphonie? Ein Streifzug durch die Musikgeschichte	Georg Lauer	10
César Franck: „Psyché“ - Eine Sinfonische Dichtung	Erich Gelf	18
Julius Rietz Zum 200. Geburtstag des Städt. Musikdirektors	Thomas Ostermann	24
Geislers Saal und die Tonhalle Zur Geschichte zweier Konzertsäle in Düsseldorf (1818-1864)	Bernhard R. Appel	34
Fußball und Chorsinfonik im Verein Ein Gespräch mit Michael Becker - Tonhallenintendant Düsseldorf	Thomas Ostermann	43
Mitgliederentwicklung im Städtischen Musikverein Eine Statistik über 40 Jahre	Thomas Ostermann	48
Über den Tellerrand: Demografie hilft CD-Absatz	Rainer Großimlinghaus	53
„Professioneller Musikapparat muss Laienchorwesen mittragen“ Eine Podiumsdiskussion zur Zukunft der Chormusik	Konstanze Richter	54
Ein Denkmal für Düsseldorf Die Bürger tun's!	Georg Lauer	56
Unterwegs in Bayern Ein Reisebericht über die Fahrt nach München und Umgebung	Lie Kittler Linde Dingerkus	57
Vom Singen außerhalb des Chores Betrachtungen eines Chorbassisten mit Rezept: „Neujährchen“	Udo Kasprovicz	61 63
Tödlicher Applaus Buchrezension	Thomas Ostermann	63
Herzlicher Applaus! Stadtförderpreis der PSD Bank Rhein-Ruhr eG für die Singpause!	Jens D. Billerbeck	65
Termine / Vorschau / Festivals		66
Konzerte 2011/12 mit dem Städtischen Musikvereins in Düsseldorf und auf Konzertreisen		
Schumannfest 2012		67
Impressum		



Liebe Leserinnen und Leser!

Seit Beethoven sie erfand - die Sinfonie mit Schlusschor - haben sich viele Komponisten mit dieser Werkgattung auseinandergesetzt, bis in unsere Tage!

Allerdings wird im *Sternzeichen 9* der laufenden Saison Ende März eine *Chorsinfonie* zu hören sein, die es nur sehr selten auf den Programmplan eines Konzerthauses schafft: Ralph Vaughan Williams' „*A Sea Symphony*“. Mit unserem Titelbeitrag möchten wir Sie auf dieses Ereignis und das Wiedersehen mit Sir Roger Norrington bestmöglich vorbereiten. Wir verfolgen das Thema *Sinfonie* in dieser Ausgabe noch weiter, wenn wir Ihnen erläutern, was es mit den Synonymen *Sinfonie* und *Symphonie* auf sich hat, und wohin uns die Weiterentwicklung zur *Sinfonischen Dichtung* führt. Auch dafür haben wir mit César Francks „*Psyché*“ ein konkretes Beispiel: der Chor des Städtischen Musikvereins präsentiert dieses ebenfalls äußerst selten zu erlebende Werk zunächst im kommenden April in Brüssel und 2013 - ebenfalls unter der Stabführung unseres GMD Andrey Boreyko - auch in Düsseldorf.

Mit den Beiträgen zum Gewandhauskapellmeister und Düsseldorfer Musikdirektor Julius Rietz und zur Geschichte zweier Konzertsäle dieser Zeit nehmen wir Sie mit in einen Abschnitt der Stadtgeschichte, die zu den fruchtbarsten zählt, was den Aufenthalt und die Fülle ihres Schaffens angeht: die Zeit Mendelssohns und Schumanns in Düsseldorf und die ihres Kollegen Julius Rietz. Ihm ist ein ausführlicher Beitrag ge-

widmet, steht doch am Ende des Jahres sein 200. Geburtstag bevor! Nach Mendelssohn-, Schumann- und Liszt-Jahren wird es 2012 sicher kein Rietz-Jahr geben, dennoch ist es bestimmt lohnend, auch diesem zeitweiligen Düsseldorfer Bürger ein Denkmal zu setzen, wenn auch nur ein in Worte gegossenes.

Schließlich berichten wir in aller Kürze noch über den Stand, den die Wiedererrichtung des Mendelssohndenkmals in Düsseldorf erreicht hat, womit wir flugs in der Gegenwart angelangt sind, die sich mit der Zukunft des Chorwesens im Allgemeinen und mit der des Musikvereins im Besonderen befasst. Was der Intendant Michael Becker in diesem Zusammenhang zu sagen hat, dürfte ebenfalls auf Ihr Interesse stoßen.



Wenn Sie dann diese Ausgabe bei Seite gelegt haben und über www.neue-chorszene.de

die Internetseiten des Städtischen Musikvereins aufsuchen, werden Sie hoffentlich schon bald auf das o. a. NC-Logo stoßen, mit dem wir Sie auf aktuelle Informationen aus der Welt der Musik und auf Beiträge aufmerksam machen, die es aus Platz- und Aktualitätsgründen nicht mehr in die Druckausgabe dieser Zeitschrift geschafft haben. Auch diese Seiten empfehle ich wie immer Ihrer Aufmerksamkeit verbunden mit dem Wunsch: bleiben Sie uns gewogen!

Herzlichst Ihr

Ralph Vaughan Williams:

„A Sea Symphonie“ unter Sir Roger Norrington in Düsseldorf

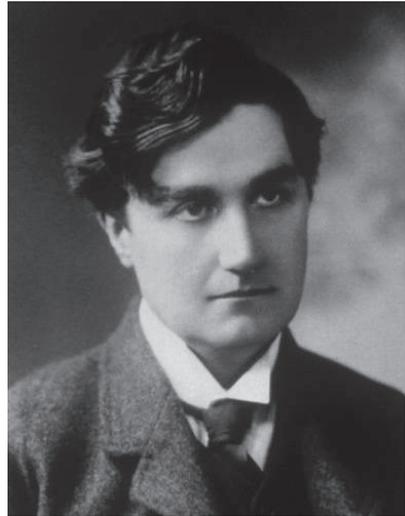
Jens D. Billerbeck

Zufall der Musikgeschichte?

Im Herbst des Jahres 1910 kam es gleich zu zwei denkwürdigen Uraufführungen, in deren Mittelpunkt große Symphonien standen, in denen dem Chor eine bis dahin ungekannte Rolle zukam. Die eine ist den Mitgliedern des Musikvereins seit vielen Jahrzehnten bestens bekannt: Gustav Mahlers 8. Symphonie, die so genannte „Symphonie der Tausend“. Sie erklang in einem großen Konzert am 12. September 1910 erstmals in München in einer Ausstellungshalle, die man noch heute besichtigen kann: Sie beherbergt mittlerweile unweit der Bavaria die Verkehrsabteilung des Deutschen Museums.

Die zweite Uraufführung führt uns ins englische Leeds: Exakt einen Monat später, am 12. Oktober, erklang dort im Rahmen des Leeds-Festivals erstmals die erste Symphonie des just an diesem Tage 38 Jahre alt werdenden Komponisten Ralph Vaughan Williams, die „Sea Symphony“, und das in einem Konzertmarathon, der seinesgleichen sucht: Am Vormittag des 12. Oktober führten Chor (rund 360 Sängerinnen und Sänger!) und Orchester Felix Mendelssohn Bartholdys Elias auf, am Abend erklang dann zunächst das 2. Klavierkonzert von Sergej Rachmaninoff mit dem Komponisten am Flügel und dann die „Sea Symphony“ von Dr. Vaughan Williams, der glücklicherweise anwesend war um das Werk selbst zu dirigieren“, wie es in einer zeitgenössischen Ankündigung heißt.

Vaughan Williams war in Leeds kein unbekannter mehr. Bereits drei Jahre



Ralph Vaughan Williams um 1900

Foto: www.dailymail.co.uk/...

zuvor hatte er die Uraufführung eines Liedes für Chor und Orchester geleitet, das den Titel trug „Toward the unknown Region“. Die zugrunde liegende Dichtung war von dem amerikanischen Dichter Walt Whitman, den Vaughan Williams Zeit seines Lebens sehr schätzte. Der große Erfolg dieser Komposition ließ das Festival-Komitee nicht zögern, den Komponisten für das ungleich größere Projekt im Herbst 1910 zu verpflichten.

Das großangelegte Werk für Bariton- und Sopransolo, großen gemischten Chor und Orchester beschäftigte Vaughan Williams bereits seit 1903 und basiert ebenfalls auf Versen von Walt Whitman. Ursprünglich als „Songs of the Sea“ geplant, später dann als „The Ocean“ apostrophiert, erkannte Vaughan Williams früh, dass die Anlage eher „symphonisch denn erzählerisch oder

wirklich dramatisch“ sei, wie der Komponist selber ausführte.

„Das Orchester hat den gleichen Anteil wie Chor und Solisten an der Vermittlung der musikalischen Ideen.“

Um es vorweg zu nehmen: Trotz großer Nervosität des Dirigenten und des engen Zeitplanes, wurde die Uraufführung warm und enthusiastisch aufgenommen. Das erste große, symphonische Werk des jungen Komponisten ebnete den Weg zu seinem Ruhm, der sich allerdings weitgehend auf die englischsprachige Welt beschränkte.

Der Komponist

Wer war dieser Ralph Vaughan Williams? Geboren wurde er am 12. Oktober 1872 in Down Ampney in der Grafschaft Gloucestershire. Der Vater war ein Geistlicher, der bereits 1875 verstarb. Die Mutter entstammt der bekannten Wedgwood-Töpferfamilie (Charles Darwin war sein Großonkel) und Vaughan Williams besuchte daher die Eliteschule Charterhouse School. Ersten Musikunterricht erhielt er schon im Kindesalter von seiner Tante. Ab 1890 studierte er am Londoner Royal College of Music bei Hubert Parry und Charles Villiers Stanford, später dann am Trinity College der Universität Cambridge bei Charles Wood. Weiteren Unterricht nahm Vaughan Williams 1897 in Berlin bei Max Bruch und sehr viel später 1908 in Paris bei Maurice Ravel.

In seiner Londoner Zeit ab 1896 – er wirkte dort auch als Organist – begann seine tiefe Freundschaft mit Gustav Holst, der in Deutschland vor allem als Komponist der „Planeten“ bekannt ist. Gemeinsam durchstreiften beide viele Monate lang die englische Provinz und sammelten alte Volksweisen. In dieser

populären Musik, aber auch in der gerade zum Beginn des 20. Jahrhunderts wiederentdeckten Musik der elisabethanischen Epoche, sieht Vaughan Williams seine Wurzeln: „Haben wir nicht überall um uns herum musikalische Ausdrucksformen, die wir übernehmen, läutern und zu einem großen Kunstniveau emporheben können?“ Gleichzeitig ist er Realist genug, um zu sagen: „Nicht jeder Komponist kann erwarten, eine Botschaft für die ganze Welt zu haben. Er kann aber wohl annehmen, eine bestimmte Botschaft für sein eigenes Volk zu haben.“

Kein Wunder also, dass seine Musik vielen als eine der charakteristischsten Englands gilt. Ein in den Frühwerken – so auch der *Sea Symphony* – manchmal etwas pathetischer Tonfall mag dem Zeitgeschmack geschuldet sein. In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg waren halt Imperialismus und nationale Gefühlswallungen durchaus en vogue.

Das symphonische Schaffen

Bis zu seinem Tod am 26. 08. 1958 in London hat sich Vaughan Williams in praktisch allen musikalischen Gattungen bewegt. Auch er gehört zu jenen Komponisten, die es in ihrem Werkverzeichnis auf neun Symphonien gebracht haben – neun Werke, die eine erstaunliche stilistische Bandbreite aufweisen (und die er lange nicht mit Nummern versehen hat). Nach der *Sea Symphony* folgte als zweite die so genannte „London-Symphony“. Sie wurde 1913 uraufgeführt und später mehrfach überarbeitet. Sie ist, trotz des Titels, keine Programmmusik im klassischen Sinne, sondern erfasst Stimmungen der Stadt an der Themse. Dabei ist sie, verglichen mit dem heutigen, quirligen London, überraschend ruhig mit faszinierenden Klangentwicklungen.

Im ersten Weltkrieg diente Vaughan Williams in Frankreich. Die Kriegserlebnisse flossen in seine dritte Symphonie für Sopran und Orchester ein, die den Beinamen „Pastorale“ trägt. Die vierte Symphonie von 1943 ist ein sperriges, bisweilen fast groteskes Stück mit zum Teil aggressiven Klängen, aber auch den für Vaughan Williams typischen lyrischen Momenten. Im scharfen Kontrast dazu dann die durchgehend eher lyrische 5. Sinfonie von 1947. Sie widmete Vaughan Williams dem großen finnischen Komponisten Jean Sibelius, dessen symphonischen Stil er sich über die Jahre immer stärker verbunden fühlte. Vaughan Williams hatte Sibelius nicht um Erlaubnis gefragt, dieser zeigte sich aber höchst geehrt:

„Ich hörte Dr. Ralph Vaughan Williams' neue Sinfonie in Stockholm unter der exzellenten Leitung von Malcolm Sargent Diese Sinfonie ist ein hervorragendes Werk ... Die Widmung macht mich stolz und dankbar ... Ich frage mich, ob Dr. Williams eine Vorstellung davon hat, welche Freude er mir damit bereitet hat?“¹

Besonders hervorzuheben ist noch die 7. Sinfonie mit dem Beinamen „Antarctica“ aus dem Jahr 1952. 1947 hatte Vaughan Williams den Auftrag bekommen, die Musik zum Film „Scott of the antarctic“ zu schreiben. Aus dieser Musik stellte er dann später die 7. Sinfonie für Sopran, Chor und Orchester zusammen. Chor und Solistin haben ausschließlich Vokalisieren zu singen, die Klangfarben sind höchst expressiv und lassen den Hörer die Stimmung der gescheiterten Antarktis-Expedition unmit-

telbar miterleben. Die 9., seine letzte Symphonie beendete er im hohen Alter von 85 Jahren.

Jede einzelne der neun Symphonien hat ihren eigenen Reiz, und es ist durchaus bedauerlich, dass sie sich auf deutschen Konzertpodien nicht stärker durchsetzen konnten. Ein Schicksal, das Vaughan Williams aber in gute Gesellschaft führt, denn auch die Symphonien eines Elgar, Nielsen, Rachmaninoff oder Sibelius (von den „Schlagern“ 1 und 2 einmal abgesehen) fristen hierzulande ein Schattendasein. (Für die Düsseldorfer Symphoniker wäre das sicher eine reizvolle Aufgabe: Wie in der Spielzeit 2009/10 die tollsten neun Sinfonien zu spielen – aber eben aus den Randbereichen des Repertoires. Was gäbe es da für Schätze zu heben...)

Die Vorbilder

Auch von den acht Opern Vaughan Williams hat es nicht eine dauerhaft ins Repertoire geschafft – darunter mit „Sir John in Love“ eine Bearbeitung des Falstaff-Stoffes. Besonders getroffen hat Vaughan Williams die kühle Aufnahme der oratorischen Oper „The Pilgrim's Progress“ im Jahr 1951. Über vierzig Jahre beschäftigte ihn der Stoff und viele der Themen sind z.B. in der 5. Sinfonie verarbeitet worden. Die literarische Vorlage von John Bunyan aus dem 17. Jahrhundert schildert allegorisch die Reise einer Seele ins Jenseits.

Da tun sich Parallelen zu Edward Elgars *Dream of Gerontius* auf. Wie auch im Schlusssatz der *Sea Symphony*, wo es ja gleichermaßen - stark verkürzt - um die Wunder der Natur geht, in deren Angesicht die menschliche Seele sich gestärkt auf die Reise ins Ungewisse, in die Ewigkeit macht.

¹ Quelle: Wikipedia



Stürmische See: Thomas M. Jensen (1831-1916) - Dänisch-Amerikanischer Vertreter der
Maritimkunst

Foto: privat

*O my brave Soul!
O farther, farther sail!
O daring joy, but safe! are they not all
the seas of God?
O farther, farther, farther sail!*

*O meine tapfere Seele!
O segle, weiter, weiter!
O wagemutige Freude, und doch sicher!
Sind dies nicht alles Gottes Meere?
O segle weiter, weiter, weiter!*

In der Tat hat Vaughan Williams Anfang des 20. Jahrhunderts bei Elgar angefragt, um von dem großen Vorbild Kompositionsunterricht zu erhalten. Doch Sir Edward hatte keine Zeit. Daraufhin tat Vaughan Williams das, was auch andere große Komponisten vor ihm taten: Er studierte die Partituren des Meisters. Im britischen Museum beschäftigte er sich vor allem mit dem „Dream of Gerontius“ und den Enigma Variationen. Und gibt selber zu: „Das Vorbild hört man deutlich in der Einleitung des letzten Satzes“, und letztlich auch in den Schlusstakten auf die oben zitierten Verse.

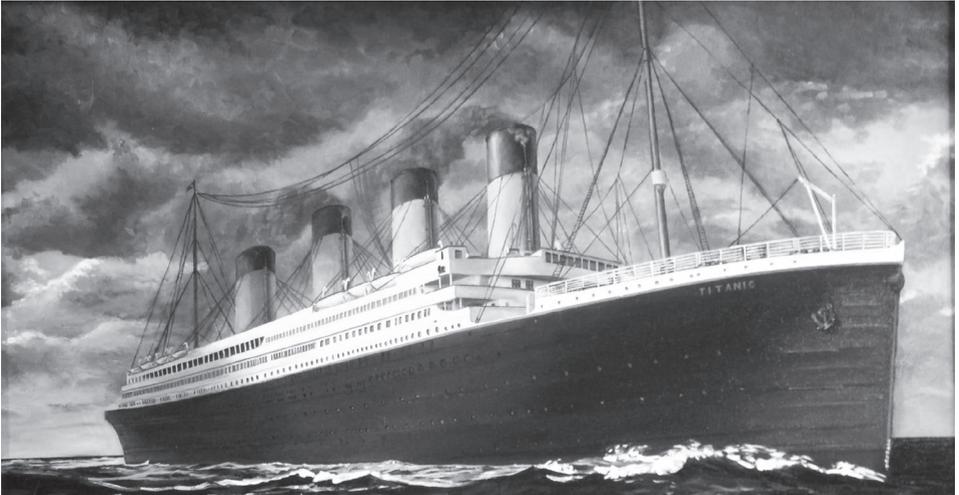
Das Werk

Damit sind wir wieder bei der Sea Symphony, jenem ersten großen Werk, das Vaughan Williams vollendete und auch der längsten seiner neun Symphonien. Grundlage sind wie erwähnt, einige Gedichte von Walt Whitman (1819 – 1892), einem Wegbereiter der modernen amerikanischen Lyrik, der aber nicht zuletzt aufgrund homoerotischer Anklänge in seinen Werken zeitlebens auch umstritten war. Die Texte zu den vier Sätzen der Symphonie sind dem großangelegten Gedichtzyklus „Leaves of Grass“, zu deutsch „Grashalme“, entnommen.

Die Sätze sind überschrieben: „A Song for all Seas, all Ships“, „On the Beach at Night alone“, „The Waves“ (Scherzo) und „The Explorers“.

Das Werk beginnt mit einer Hymne an die See, an die unbezwingbaren Seeleute und damit auch an die Unbezwingbarkeit der menschlichen Seele:

*Schau, das Meer selbst,
Und auf seinen endlosen wogenden
Schaumkronen die Schiffe;
Sieh, wie ihre weißen, im Wind
geblähten Segel
das Grün und Blau sprenkeln.*



Die „Titanic“ - ein Meilenstein in der stürmischen Entwicklung von der Segel- zur Dampfschiffahrt. Bei ihrer Indienstellung vor genau 100 Jahren war sie das größte Schiff der Welt. Auf ihrer Jungfernfahrt am 14. April 1912 kollidierte sie etwa 300 Seemeilen südöstlich von Neufundland mit einem Eisberg und sank zwei Stunden und 40 Minuten nach dem Zusammenstoß. Etwa 1500 der über 2200 an Bord befindlichen Personen kamen dabei ums Leben, eine der ganz großen Katastrophen der Seefahrt. Bild: Internet

*Sieh die Dampfer kommen und gehen,
in den Hafen ein- und ausfahren.
Sieh die langen Rauchfahnen düster aufsteigen.*

Der zweite Satz geht vom Bild des einsamen Menschen am nächtlichen Strand aus und preist die große Ähnlichkeit aller Dinge im Universum. Das Scherzo ist ein lyrisches Stimmungsbild der Wellen, die die Schiffe umspielen. Und der letzte, längste Satz („Die Forscher“) schließlich vergleicht die lange Seereise nach Indien (Passage to India) metaphorisch mit der letzten Reise der menschlichen Seele.²

2 Deutsche Übersetzung der Texte gibt es auf folgenden Websites: www.duisburger-philharmoniker.de/downloads/Programm%2011.Philharmonische%20Konzert.pdf dazugehörig eine kurze Werkeinführung unter: www.youtube.com/watch?v=nNN9fXVT_eg sowie unter: www.col-can-holzminden.de/sea-symphony.htm.

Kein Oratorium

Die vier Sätze folgen prinzipiell dem Aufbau der „klassischen“ Sinfonie: Schneller Einleitungssatz, langsamer Satz, Scherzo und Finale. Trotzdem weichen sie in sich auch vom Formschema der Sinfonie ab. Gerade während der Instrumentationsphase studierte Vaughan Williams für wenige Wochen bei Maurice Ravel in Paris. Die starke Verwendung von Pentatonik und Ganztonleitern in der Sea Symphony wird z. T. auf diesen Einfluss zurückgeführt. Trotzdem imitiert er nicht den Stil Ravels, der selber sagte:

„Vaughan Williams ist der einzige meiner Studenten, der nicht so komponiert wie ich.“

(Übrigens entstand zu jener Zeit neben vielen englischen Kompositionen, die sich des Themas „Meer“ bedienen, auch Claude Debussys „La Mer“.)

Die Rezeption

der Sea Symphony war für den Komponisten wie für die symphonische Musik Englands von großer Bedeutung. In seinem Buch „Vaughan Williams Symphonies“ schreibt der britische Historiker Hugh Ottoway:

„Die englische Sinfonie ist fast vollständig eine Schöpfung des 20. Jahrhunderts. Als Vaughan Williams 1903 anfing, Lieder für Chor und Orchester zu komponieren, die dann später zur ‚Sea Symphony‘ wurden, hatte sich Elgar noch nicht als Sinfoniker gezeigt. Und ungewöhnlich genug wurde Elgars erste Sinfonie von 1908 überhaupt die erste Sinfonie eines englischen Komponisten, die ins Repertoire aufgenommen wurde ... Und als Vaughan Williams seine Neunte Sinfonie 1958 beendet hatte, einige Monate vor seinem Tod im Alter von 85, war die englische Sinfonie als Gattung ein eigenständiges Thema geworden. Und es ist ganz offensichtlich, dass Vaughan Williams eine entscheidende Rolle in diesem Prozess gespielt hat. Während dieser ganzen Periode war er ständig in das musikalische Leben des Landes integriert und aktiv, nicht nur als Komponist, sondern auch als Lehrer, Dirigent, Organisierer und zunehmend als Tutor junger Menschen.“³

Die Aufführung

der Sea Symphony in der Tonhalle Düsseldorf im März 2012 steht unter der Leitung von Sir Roger Norrington, einem ausgewiesenen Experten nicht nur für historisch Aufführungspraxis sondern auch für englische Musik. Es verspricht also in jeder Hinsicht eine authentische Produktion zu werden.

3 Quelle: Wikipedia



Sir Roger Roger Norrington CBE⁴, Feb. 1992 in New York am Pult des Orchestra of St. Luke's

Und für viele Sängerinnen und Sänger bedeutet es fast auf den Tag nach 20 Jahren ein Wiedersehen mit jenem Dirigenten, mit dem der Musikverein sein US-amerikanisches Debüt gab: Zwei Konzerte mit dem hochkarätigen Orchestra of St. Luke's und einem Mendelsson-Programm (A Midsummer Nights Dream und Die erste Walpurgisnacht) ließen ihn als präzisen, lebhaften und humorvollen Musiker erleben.

Anlässlich Norringtons erster Zusammenarbeit mit den Düsseldorfer Symphonikern im Februar 2009 machte der Verfasser dieser Zeilen dem Maestro seine Aufwartung und erinnerte an die New Yorker Konzerte. Auf den vorsichtig geäußerten Wunsch, ob er sich bei einer Wiederkehr nach Düsseldorf nicht auch ein Chorkonzert vorstellen könne, sang Norrington ohne eine Sekunde zu überlegen den Beginn des Scherzos „After the sea-ship, after the whistling winds“ und sagte:

**„Vaughan Williams:
Sea Symphony!“**

4 CBE steht für *Commander of the Order of the British Empire*, dritte Stufe des britischen Ritterordens. Der weltweit gefragte Dirigent (* 16.3.1934 in Oxford) war von 1998 bis Juli 2011 Chefdirigent beim Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, seit der Saison 2011/12 nimmt er diese Position beim Züricher Kammerorchesters ein.

Sinfonia, Sinfonie oder Symphonie?

Ein Streifzug durch die Musikgeschichte

Georg Lauer

In früheren Ausgaben dieser Zeitschrift haben wir uns bereits mit dem Thema „*Gattungen in der Musik*“ beschäftigt und die Frage beantwortet: „Was ist eigentlich ein Requiem“? (siehe NC 1/08) Diese lose Reihe wollen wir im Folgenden fortsetzen und uns mit dem Thema „Sinfonie“ (oder: „Symphonie“??) und ihren Ausformungen über die Jahrhunderte beschäftigen.

Eingangsklärung

Chorsängerinnen und -sängern begegnen Sinfonien bei ihren Aufführungen relativ häufig: Außer Oratorien singen sie immer wieder - und nicht nur zum Jahreswechsel - Beethovens Neunte, aus besonderem Anlass ab und zu Mahlers Achte, kürzlich zum ersten Mal Blarrs Vierte, oft und gern Mendelssohns Zweite (eine *Sinfoniekantate!*), Williams Erste (*A Sea Symphonie*) in der laufenden Saison erstmals. Diese Werke des 19., 20. und 21. Jahrhunderts seien hier stellvertretend für viele andere große Sinfonien mit Chorpartien genannt.

In den drei Jahrhunderten Musikgeschichte zuvor sind Sinfonien allerdings immer rein instrumental besetzt, anfangs für kleine Ensembles, später für größere Streicherbesetzungen, zu denen sich in klassischer Zeit Bläser hinzugesellen. Dabei hat sich auch die Form der Sinfonie nach Aufbau, Inhalt und Anzahl ihrer Teile weiterentwickelt.

Schwerpunkte dieser Sinfoniegeschichte über sechs Jahrhunderte lassen sich festmachen für die Zeit des **Barock** (etwa 1550 bis 1730), für die kurze Periode der **Vorklassik** (bis 1780), für die **Klassik** als Hochzeit der klassischen Sinfonie (1770 bis 1827), für die mit **Romantik** bezeichnete Zeit (1830 bis 1900) und auch noch für die **Musik des 20. Jahrhunderts**, in der der Sinfoniebegriff aufgrund der stilistischen Zersplitterung der „Moderne“

kaum mehr für die zahlreich entstandenen Sinfonie-Kompositionen einheitliche Anwendung findet.

Eine allgemeingültige Definition dieser vielschichtigen Musikgattung liest sich heute bei Wikipedia - aber auch in konventionellen Musiklexika - etwa so:

„Die **Sinfonie** oder **Symphonie** (von griechisch σύμφωνος [*sýmphōnos*] ‚zusammenklingend‘, ‚harmonisch‘, auch ital. **Sinfonia**) ist eine seit Beginn des 17. Jahrhunderts gebräuchliche Bezeichnung für Instrumentalwerke von über die Jahrhunderte wechselnder Form und Besetzung. Nach klassischem Verständnis handelt es sich dabei um ein aus mehreren (in der Regel vier) Sätzen bestehendes Stück für Orchester ohne Solisten. Seit der 9. Sinfonie von Ludwig van Beethoven ist auch der Einsatz von Gesangstimmen (Solisten und/oder Chor) gebräuchlich, ohne jedoch die dominierende Funktion des Orchesters aufzugeben.“

Sinfonien folgen - jedenfalls die klassischen und auch die nicht immer - in ihrem Satzbau weiteren Regeln, z. B. was die Kompositionsform, das Tempo sowie deren jeweilige Tonart betrifft:

Der **1. Satz** („Kopfsatz“) folgt der sog. *Sonatensatzform* und ist - oft nach einigen gemächlichen Eingangstakten - schnell (z.B. als *Allegro*) angelegt und bestimmt

die (Grund-)Tonart (*Tonika*) des Werkes. Der **2. Satz** in *Lied- oder Variationenform* hat ein eher langsames Tempo (*Adagio, Andante*) und nutzt oft die Dur- oder Mollparallele der Grundtonart oder deren Dominante oder Subdominante.

Der **3. Satz** ist oft ein *Menuett* oder *Scherzo*, mittelschnell bis sehr schnell und kommt in der Grundtonart daher.

Der **4. Satz** nutzt als *Finale* noch einmal die Form des *Sonatensatzes* oder die *Rondo*- oder auch *Variationenform* in schnellem Tempo (*Allegro Vivace* oder *Presto*) und steht wieder in der Grundtonart.

An dieser Stelle müssen wir einen kleinen Exkurs zum gerade aufgetauchten Begriff *Sonatensatzform* einschieben, den man in der Literatur auch findet unter dem Stichwort:

Sonatenhauptsatzform

Da die Sinfonie in ihrer klassischen Anlage eine *Sonate für eine große Besetzung* ist, finden wir in ihrer kompositorischen Ausformung die gleichen Elemente wie bei einem Werk, das für einzelne Instrumente (Klavier- oder Violinsonate) oder kleine Besetzungen (Bläsertrio oder Streichquartett) angelegt ist.

Dabei gehorcht der 1. Satz - manchmal auch der 4. - folgendem drei- bis fünfteiligen Aufbau:

1. Einleitung (optional)

2. Exposition:

Hier wird das thematische Material des Satzes vorgestellt: im *Hauptsatz* ein erstes Thema (oft *männlich-kraftvoll*), ein zweites Thema im *Seitensatz* (meist *lyrisch-weich* und in der Dominant-Tonart des ersten)

3. Durchführung

In diesem Mittelteil des 1. Satzes der Sonate (bzw. der Sinfonie) wird das

in der Exposition vorgestellte Material (Hauptthema oder Seitenthema oder beide) motivisch-thematisch weiter verarbeitet. Dabei kommt es oft zum Rollentausch in der Themencharakteristik und zu Modulationen in harmonisch weit entfernte Bereiche.

4. Reprise

Sie setzt mit der Wiederkehr des Hauptthemas in der Tonikatonart ein und ist eine leicht veränderte Wiederholung der Exposition.

5. Coda (optional)

Setzt man die Wikipedia-Recherchen fort, stößt man alsbald auf eine „Liste der Sinfonien“, in der nahezu 1.000 Werke aus der Feder von fast 200 Komponisten verzeichnet sind, noch nicht mitgerechnet die der Vielschreiber Josef Haydn (108), Johann Christian Bach (90) oder Wolfgang Amadeus Mozart (41).¹

Seit ihren Ursprüngen, die sich zurück ins 18., 17. und 16. Jahrhundert verfolgen lassen, hat sich das Erscheinungsbild der anfangs auch mit „Sinfonia“ bezeichneten Musik in Form, Inhalt und Ausmaß jedenfalls stark gewandelt. Ein kurzer Gang durch die Musikgeschichte wird helfen, ein wenig Licht in das sinfonische Dunkel zu bringen.

Die zeitliche Entwicklung in Barock und Vorklassik

Bevor sich im 18. Jahrhundert der Begriff *Symphonie* auf in der Regel viersätzig orchestrierte Werke verengt, taucht er im 16. Jahrhundert als Titel für Musikstücke auf ohne eine bestimmte Gattung

¹ Wie unvollständig diese Aufstellung ist, kann man daran ablesen, dass Ralph Vaughan Williams' Sinfonie Nr. 1 mit dem Namen „A Sea Symphony“ in dieser Aufstellung nicht enthalten ist, obwohl es dazu an anderer Stelle einen ausführlichen Wikipedia-Beitrag gibt!



Abb. 1 Einleitungsthema zur Ratswahlkantate BWV 29 = Beginn der Partita E-Dur für Solovioline BWV 1006 in beiden Fällen von Bach als „Sinfonia“ bezeichnet.

zu kennzeichnen. Außer dass er damals auf Mehrklangmusik angewendet wird, ist er auch Bezeichnung für ein Tasteninstrument und sogar für das Ensemble selbst, das da zusammen spielt.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist die Bezeichnung *Symphonia* (in Deutschland) bzw. *Sinfonia* (in Italien) ein feststehender Begriff für Instrumentalmusik. Ihm steht zunächst der Begriff *Sonata* als Bezeichnung für mehrsätzliche Ensemble-Kompositionen austauschbar zur Seite. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts trennen sich die Begriffe dann zunehmend dadurch, dass sich *Sonata* auf kleinere Besetzungen beschränkt, während die auf ähnlichen Kompositionsregeln beruhenden und für größere Orchester bestimmten Werke immer häufiger „Sinfonie“ genannt werden. Die Verwandtschaft kommt dadurch zum Ausdruck, dass deren Kopfsätze wie bereits dargelegt nach dem Prinzip der *Sonatenhauptsatzform* gebildet werden.

Alessandro Scarlatti ist es, der um 1680 zum ersten Mal eine dreisätzliche *Sinfonia* mit den Tempoangaben schnell-langsam-schnell vorstellt, ein Muster, dass sich nach 1700 schnell verbreitet.

Auch die rein instrumentalen Vor- und Zwischenspiele der italienischen Oper werden nun als *Sinfonie* bezeichnet. Dabei wird etwa um 1770 - quasi in einer Gegenbewegung - die dreisätzliche *Opern-Sinfonie* vom nur noch einsätzigen Vorspiel abgelöst, das jetzt *Overtura* (Ouvertüre) heißt.

Auch Händel und Bach nennen Einleitungsmusiken zu ihren Oratorien oder

Kantaten hin und wieder noch *Sinfonia*. Ein schönes Beispiel hierfür findet sich in der *Sinfonia zur Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“* (BWV 29).

Dass Bach im Einleitungssatz dieser festlichen Orchestermusik zum jährlichen Wechsel des Leipziger Rats der Orgel einen virtuosen Solo-Part zuweist, ist Beleg für die noch nicht festgeformte Gattung. (Dass er dazu die Partita in E-dur für Solovioline BWV 1006 benutzt, steht auf einem anderen Blatt, siehe Abb. 1). Auch Bachs Partita Nr. 2 für Cembalo solo, eine Folge von 6 Tänzen, wird mit einer *Sinfonia* eröffnet!

Eine lose Berührung mit einer *Sinfonia* als Einleitung zu einem Händelwerk gab es für Ausführende und Zuhörer bei der Aufführung von „Israel in Egypt“ im November 2009 in der Tonhalle Düsseldorf. Hier erklang das Oratorium allerdings nicht im englischen Original, sondern in der deutschen Textfassung so, wie Felix Mendelssohn Bartholdy das Werk 1833 beim Niederrheinischen Musikfest zur Aufführung brachte und dabei die einleitende *Sinfonia* durch seine eigene festliche „Trompeten-Ouvertüre“ ersetzte, was als deutliches Indiz für die Verwandtschaft von *Sinfonia* und *Ouvertüre* angesehen werden kann.

Die Klassik: Der Siegeszug mit Haydn, Mozart und...

Mit dem Aufblühen des privaten und öffentlichen Konzertwesens steigt ab etwa 1730 der Bedarf nach Instrumentalwerken. In Mailand entwickelt Giovanni Sammartini

ni die Gattung der *Konzertsinfonie*. Sie ist gekennzeichnet durch die dreiteilige Satzfolge, die Anwendung der Sonatensatzform und den vierstimmigen Streichersatz, die Bläser werden etwa ab 1760 fester Bestandteil der Besetzung. Gleichzeitig verliert das *Concerto grosso* der Barockzeit, bei dem Solisten- und Tuttigruppe einander gegenüberstehen, bis zum Verschwinden an Bedeutung.

Am kurfürstlichen Hof in Mannheim (mit Johann und Carl Stamitz) und an weiteren Musikzentren Europas (in Paris mit François-Joseph Gossec, in London mit Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel, in Eisenstatt bzw. auf Schloss Esterházy mit Joseph Haydn) setzt sich die *Konzertsinfonie* in der dreisätzigen Form durch. In den habsburgischen Ländern fügt man als dritten Satz gerne ein Menuett ein, und so wird in Wien die Form der Sinfonie zur klassischen Viersätzigkeit vollendet. Dank Joseph Haydns² Fleiß und Mozarts Genie wird die Donaumetropole zum wichtigsten Zentrum der Sinfonie.

Haydn verbreitet ab 1770 seine Sinfonien mit großem Aufführungserfolg in ganz Europa, setzt dabei den viersätzigen Sinfonietyp durch und verfeinert die Möglichkeiten dieser Gattung bis zur 104ten im Jahre 1795 immer weiter. Auftragsarbeiten für die Orchester in Paris und London mit Bezeichnungen wie *L'Ours* (Der Bär), *La Poule* (Die Henne), *La Reine* (Die Königin) oder *Oxford, Mit dem Paukenschlag, Mit dem Paukenwirbel* oder *Die Uhr* zeugen von der Popularität seiner Kompositionen.

Mozart schreibt seine „großen“ viersätzigen Sinfonien (*Haffner-, Linzer-, Prager-g-moll-, Jupiter-Sinfonie*) in den Jahren 1778 bis 1788 und verleiht ihnen durch deren

Individualitäten ein eigenes Gewicht. Sie werden von den Zuhörern zunächst nicht angenommen, weil die schnellwechselnde musikalische Themenfülle sie überfordert, und die satztechnischen und formalen Unregelmäßigkeiten Befremden auslösen. Die Bewunderung für Mozarts Sinfonien stellt sich erst ein, nachdem sich der Dritte Klassiker im Bunde als Überwinder der Form seinen Weg gebahnt hat, nämlich mit Ludwig van...

... Beethoven

Er benötigt nur neun Versuche, um aus den klassischen Vorbildern sinfonische Werke zu schaffen, die die einengende Klammer der Sonatenhauptsatzform überwinden und zusätzlich Träger von ethischen und weltanschaulichen Inhalten werden. In seiner dritten Symphonie³, der *Eroica*, klingen z.B. die freiheitlichen Ideen der Französischen Revolution an, seine sechste - die *Pastorale* - schildert in kontemplativer Weise Szenen und Empfindungen aus dem Landleben. Damit kommt er auch dem Geschmack des Publikums entgegen, das anfängt, reine Instrumentalmusik langweilig zu finden und nach *Programmmusik* verlangt, die über die reinen musikalischen Vorgänge hinausgeht.

Beethoven schließt sein symphonisches Schaffen mit der Komposition seiner 9. Symphonie ab, in der er im vierten Satz erstmals einen Text vertont und vier Gesangssolisten und einen gemischten Chor zur Deklamation von Schillers *Ode an die Freude* einsetzt. Mit diesem Werk schafft Beethoven Musik für staatstragende Anlässe und Festlichkeiten von Weltgeltung. Der Schluss

3 Zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollzieht sich mit Beethovens Werken auch der orthografische Wandel von der italienischen Schreibweise (*Sinfonie*) zur gräzisierten (*Symphonie*).

2 Haydn siedelt nach dem Tode des Fürsten Esterházy 1790 nach Wien um.



schor wandelt sich - in Karajans Instrumentierung für großes Blasorchester - zur Europahymne, und das Autograph des Werkes wird 2001 als Kulturerbe in das Weltregister aufgenommen.

Die Symphonie in der Romantik zwischen „Absoluter Musik“ und „Programm Musik“

Mendelssohn und Schumann tun sich in der sinfonischen Nachfolge Beethovens fast so schwer wie Johannes Brahms. Die „Düsseldorfer“ Romantiker experimentieren mit dem Stoff: sie variieren die Anzahl der Sätze (vier-, fünf- bis zehnteilig⁴), lassen sie zum Teil ineinanderfließen⁵ oder versuchen, die Themen aus einer Urzelle zu gestalten. Dabei bleiben sie aber immer - wie auch noch Brahms 30 Jahre später - auf der Linie der sog. *Absoluten Musik*, also frei von nicht-musikalischen Einflüssen wie Dichtung, Malerei oder Natur. Diese Einflüsse tauchen in den Werken anderer Komponisten in zunehmendem Maße auf:

Berlioz z.B. greift das Modell von Beethovens *Pastorale* auf und schafft schon 1830 mit seiner *Symphonie fantastique (Episoden aus dem Leben eines Künstlers* op. 14) ein programmatisches Werk mit autobiografischen Zügen, dessen fünf Sätze wie folgt überschrieben sind:

1. Träumereien, Leidenschaften
2. Ein Ball
3. Szene auf dem Lande
4. Der Gang zum Richtplatz
5. Hexensabbath

Das Werk ist der Versuch des Komponisten, eine junge Frau zu beschreiben, die

4 Mendelssohn 1840 in seiner *Sinfonie-Kantate Lobgesang*, deren 1. Satz mit *Sinfonia* überschrieben ist.

5 Schumann 1851 in seiner 4. Symphonie

seinen Idealvorstellungen entspricht. Ihr widmet er einen musikalischen Gedanken, der als Leitmotiv (*idée fixe*). in allen Sätzen dort verarbeitet wird, wo die geliebte Person einzelnen Szenen zugeordnet ist. Die Symphonie gilt als eines der bedeutendsten Werke der Romantischen Musik und zugleich als wichtiger Vorläufer der *Sinfonischen Dichtung*, eine weitere neue musikalische Gattung, die Franz Liszt 20 Jahre später etabliert.

In Deutschland ist Louis Spohr (*5.4.1784 in Braunschweig, †22.10.1859 in Kassel) bereits zu Lebzeiten eine Berühmtheit. Nach Beethovens Tod (1827) bis zum Durchbruch der Werke Schuberts, Mendelssohns und Schumanns ab Mitte der 1840er Jahre gilt er als der bedeutendste lebende deutsche Komponist. Wie man den Untertiteln seiner Werke ansehen kann, schreibt er *Programmsinfonien*:

- Nr.4 F-Dur *Die Weihe der Töne*, charakteristisches Tongemälde nach einem Gedichte von Carl Pfeiffer op. 86 (1832)
- Nr.6 G-Dur *Historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte* op. 116 (1839) oder
- Nr.7 C-Dur *Irdisches und Göttliches im Menschenleben* für zwei Orchester op. 121 (1841).

Mendelssohn beendet die Periode seines sinfonischen Schaffens - 12 Streichersinfonien (Jugendwerke) und fünf „Große“ - 1842 zu einer Zeit, als Schumann sich noch mit dem Übervater Beethoven auseinandersetzt. In der von ihm gegründeten Publikation *Neue Zeitschrift für Musik* schreibt er 1839 zum Thema *Symphonie*, die im Ausland auch als eine typisch *Deutsche Gattung* angesehen wird:

„Wenn der Deutsche von Symphonien spricht, so spricht er von Beethoven; die beiden Namen gelten ihm für

eines und unzertrennlich, sind seine Freude, sein Stolz. Wie Italien sein Neapel hat, der Franzose seine Revolution, der Engländer seine Schifffahrt etc., so der Deutsche seine Beethoven'schen Symphonien; über Beethoven vergisst er, dass er keine große Malerschule aufzuweisen, mit ihm hat er im Geist die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er selbst Shakespeare gleich zu stellen“.

Zwei Jahre später traut sich Schumann an seine erste Komposition dieser Gattung und nennt sein Werk *Frühlings-Symphonie*! Die vier Sätze sind (italienisch) überschrieben:

1. Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace
2. Larghetto – attacca:
3. Scherzo (Molto vivace)
4. Allegro animato e grazioso

Bis 1851 arbeitet er noch an drei weiteren Sinfonien, dabei entsteht innerhalb eines Monats in Düsseldorf die dritte (*Rheinische*“, deren fünf(!) Sätze (deutsch) übertitelt sind mit:

1. Lebhaft
2. Scherzo: Sehr mäßig
3. Nicht schnell
4. Feierlich
5. Lebhaft

Nach dieser *Romantischen Periode*, in der die *Programmsymphonie* zur Blüte kommt, entsteht in Deutschland eine fast 25 Jahre währende Lücke, in der kaum ein sinfonisches Werk entsteht, das die Zeit überdauert.

Das Zweite Zeitalter der Sinfonie

Wie schwer sich Brahms in der Nachfolge Beethovens als Symphoniker tut, ist dem oft zitierten Brief zu entnehmen,

den er 1873 (vierzigjährig!) an den Dirigenten Hermann Levi schreibt:

„Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff, wie unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört!“

Seine 1. Sinfonie, die er 1862 begonnen hatte, wird erst 1876 von der Großherzoglich Badischen Hofkapelle Karlsruhe unter dem Dirigat seines Freundes Felix Otto Dessoff⁶ uraufgeführt.

Brahms bringt die Idee der „reinen“ Instrumentalmusik noch einmal zum Höhepunkt als einer Musik, die zwar Inhalte haben mag, aber eines Programmes nicht bedarf.

Die Zuhörerreaktionen seiner Zeit zu seinen vier Sinfonien sind geteilt: Die Anhänger der *Absoluten Musik* erleben zwar bei den Werken dieser Spezies die klassische Viersätzigkeit mit *Sonatenhauptsatzform* und konventionellen (italienischen) Satzbezeichnungen, aber sie können sich mit den ungewohnten harmonischen Wendungen nicht anfreunden. Die anderen sehen Brahms nur als Epigonen Beethovens und vermissen die Aktualitäten der modernen Programmmusik. Diese wird von Liszt und Wagner als *Neudeutsche Musik* propagiert.

Der eine schreibt nun keine Sinfonien mehr sondern ein Dutzend *Sinfonische Dichtungen*, der andere treibt seine Ideen zum *Musikdrama* voran und erklärt, die Sinfonie könne nur im Rahmen eines Gesamtkunstwerkes in Verbindung mit Bühnenbild und Gesang weiter existieren.

⁶ Auf die Bedeutung dieses Kapellmeisters, Komponisten und Schülers von Julius Rietz für Düsseldorf und auf seinen Urenkel, unseren Leser Gerhard Albert Jahn, werden wir in der nächsten Ausgabe dieser Zeitschrift näher eingehen!

Und noch ein Exkurs:

Sinfonische Dichtungen

Zwar veröffentlicht Liszt noch zwei seiner Orchesterwerke als *Sinfonien*, doch können diese Kompositionen - die zweisätzliche *Dante-Sinfonie* (nach Dantes *Divina Commedia*⁷) und die dreisätzliche *Faustsinfonie*, deren Teile den Figuren *Faust*, *Gretchen* und *Mephistopheles* gewidmet sind, auf Grund ihres programmatischen Bezugs getrost schon *Sinfonische Dichtungen mit* (Frauen- bzw. Männer-)Chor genannt oder - allgemeiner - als *Programmmusik* beschrieben werden.

Kennzeichnend für dieses Genre ist, dass die Komponisten versuchen, außermusikalische Inhalte mit musikalischen Mitteln zu beschreiben, beispielsweise Menschen, Sagengestalten, Landschaften und Volksmusikelemente, später z. B. auch Gemälde. Zuweilen folgt die sinfonische Dichtung wie bei Franz Liszt oder Richard Strauss auch direkt einer literarischen Vorlage.

Zu den oft - insbesondere im vergangenen Jahr - gespielten Sinfonischen Dichtungen Liszts zählen *Les Préludes*, *Ma-zep-pa*, *Hamlet* und *Orpheus*.

Weitere bekannte Kompositionen dieser Werk-gattung sind *Der Zauberlehrling* (Paul Dukas), *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* (Modest Mussorgski), *Danse Macabre* („Totentanz“) (Camille Saint-Saëns), *Finlandia* (Jean Sibelius), *Mein Vaterland* (Bedřich Smetana), *Also sprach Zarathustra*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Eine Alpensinfonie(!)* (Richard Strauss), *Die Seejungfrau* (Alexander Zemlinsky) oder *Psyche von César Franck*⁸.

Fast zeitgleich mit Brahms entdecken auch der Böhme Antonín Dvořák, der Russe Pjotr Iljitsch Tschaikowski und der Ober-

Österreicher Anton Bruckner ihre sinfonische Mission und schaffen Repertoirestücke mit wahrhaft großen (*sinfonischen*) Ausmaßen. Ihre Symphonien sind i.d.R. viersätzlich, gehorchen als *absolute Musik* den Regeln der Sonatenhauptsatzform und dauern oft mehr als 60, 80 Minuten.

Hinsichtlich der Form wahrt Bruckner konsequent das von den Wiener Klassikern überkommene Modell des viersätzigen Sinfonieschemas, füllt es aber mit neuen Inhalten. Seine Kritiker werfen ihm schon zu Lebzeiten vor, in seinen Sinfonien über Gebühr Elemente des „Dramatischen“ zu verwenden. Seinen Werken gibt der hauptamtliche Kirchenmusiker und Organist an der Linzer Stiftskirche St. Florian oft eine sakrale Komponente, seine 9. (und letzte) Sinfonie widmet er „Dem lieben Gott“.

Mit Peter Tschaikowski sehen wir jemanden, der sechs seiner Sinfonien als *Ab-solute Musik* nach den Regeln der *Sonatenhauptsatzform* schafft:

1. Sinfonie g-Moll op. 13 - „Winterträume“ (1866)
2. Sinfonie c-Moll op. 17 „Kleinrussische“ (1872)
3. Sinfonie D-Dur op. 29 „Polnische“ (1875)
4. Sinfonie f-Moll op. 36 „Fatum“ (1877)
5. Sinfonie e-Moll op. 64 (1888)
6. Sinfonie h-Moll op. 74 „Pathétique“ (1893).

Alle Sinfonien sind - bis auf die fünfteilige „Polnische“, deren zweiter Satz *Alla tedesca. Allegro moderato* überschrieben ist - viersätzlich angelegt.

Mit der *Manfred-Sinfonie h-Moll op. 58 in vier Bildern nach Byron* (1886) entsteht - außerhalb der Sinfonien-zählung! - eine *Programm-Sinfonie*, die einer *Sinfonischen Dichtung* sehr nahe kommt. Jedem der vier Sätze des Werks stellt Tschaikowski kurze prosaische Inhaltsangaben zum Byrontext

⁷ von Brahms als „Unmusik“ bezeichnet, die auf den Misthaufen gehöre!

⁸ siehe Beitrag in dieser Ausgabe ab Seite 18!

voran. Der 1. Satz folgt nicht wie üblich dem Muster eines Sonatensatzes, sondern ist in dreiteiliger Fantasieform angelegt.

Die Sinfonie im 20. Jahrhundert

Eines der populärsten Werke der Gattung *Sinfonie* kommt 1893 in der New Yorker Carnegie Hall zur Uraufführung: Dvořáks Neunte *Aus der neuen Welt*. Und zwei Jahre später, 1895, erklingt in Berlin erstmals vollständig Gustav Mahlers 2. Sinfonie, an der er seit 1885 gearbeitet hatte: Welch ein Unterschied in Klang, Formgebung und Besetzung dieses fünfteiligen Werkes! Der vierte Satz erscheint als Orchesterlied mit Alt-Solistin, die ein Wunderhorn-Gedicht (*Urlicht*) vorträgt. Im Schlusssatz intonieren Sopran- und Alt-Solistin zusammen mit dem Chor Klopstocks Gedicht *Die Auferstehung*, wonach das großartige Werk auch seinen berühmten Namen bekommen hat.

Mit dem Überschreiten der Jahrhundertwende entstehen weitere große Werke der Gattung Sinfonie: über Mahlers Achte von 1912 könnte hier ausführlich berichtet werden, über Ralph Vaughan Williams' nur vier Wochen später uraufgeführte *Sea Symphonie* haben wir das ab Seite 4 dieser Zeitschrift bereits getan!

Die Komponisten des 20. Jahrhunderts - wie Sergei Prokofjew (7), Dmitri Schostakowitsch (15), Bohuslav Martinů (6), Karl Amadeus Hartmann (8), Hans Werner Henze (10), Philip Glass (8), Allan Pettersson (17) oder Alfred Schnittke (9) - schaffen vor und nach 1945 Symphonien (Klammerzahl = Anzahl), die es ins Repertoire der Sinfonie-(Symphonie-?) Orchester schaffen, von einem einheitlichen Sinfoniebegriff, der ihren Werken als gemeinsame Klammer dient, kann bei den Zersplitterungen der *Modernen Musik* allerdings nicht mehr die Rede sein,

da tun sich im Angebotspektrum enorme Bandbreiten auf, z.B. hinsichtlich ihrer Ausdehnung: die (dreisätzige!) 1. Sinfonie *Printemps* op.43 von Darius Milhaud dauert nur wenig mehr als drei Minuten, dagegen benötigt die *Sinfonie X* von Dieter Schnebel (Jahrgang 1930) dreieinhalb Stunden (!) und einen riesigen Besetzungsaufwand! Was steckt dahinter?

Oder: warum nennen Reger und Janáček ihre Kompositionen *Sinfonietta* und Charles-Marie Widor acht seiner für Orgel solo gesetzten Werke *Symphonien*?

Am Schluss dieses Streifzuges bleiben
Fragen über Fragen!

Wenigstens zwei davon können wir nach der Lektüre aber getrost als beantwortet ansehen: erstens gestattet die deutsche Rechtschreibung die Schreibweisen *Sinfonie* und *Symphonie* ungestraft nebeneinander, und zweitens trägt ein Orchester wie die *Düsseldorfer Symphoniker* zu Recht diesen Namen, schließlich spielen sie alles, was ihnen aufs Notenpult gelegt wird, sei es kurz oder lang, sei es in großer oder kleiner Besetzung, sei es Oper in der Oper oder Konzert in der Tonhalle!

Und was die Werke mit Chorpartien der Herren Blarr, Mahler oder Williams angeht, so bleibt der Verdacht, dass sie den Gattungsbegriff *Sinfonie* auch deshalb gerne gewählt haben, weil sich das Werk schon bei seiner Niederschrift, Einstudierung und spätestens dann bei seiner Aufführung als lang und gewichtig herausgestellt hat.

Literaturhinweise:

- Partituren, Magazin für Klassische Musik Nr.1, Friedrich Berlin Verlag, 2005
- MGG Musik in Geschichte und Gegenwart, Deutscher Taschenbuchverlag 1989
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Sinfonie>
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Sonatensatzform>

César Franck:

„Psyché“ - Eine Sinfonische Dichtung

Erich Gelf

Der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf geht auf Konzertreise nach Brüssel. Dort führt das Orchestre National de Belgique unter der Leitung des Düsseldorfer Generalmusikdirektors Andrey Boreyko, der ab 1. September 2012 dort auch Chefdirigent ist, die selten gespielte Sinfonische Dichtung „Psyché“ in der Komplettfassung mit Chor von César Franck auf. Die Konzerte finden am 20. und 22. April 2012 im Palais des Beaux Arts statt, auch für Düsseldorf ist 2013 eine Aufführung geplant. Wir nehmen dies zum Anlass, das zur Aufführung gelangende, selten zu hörende Werk hier vorzustellen.

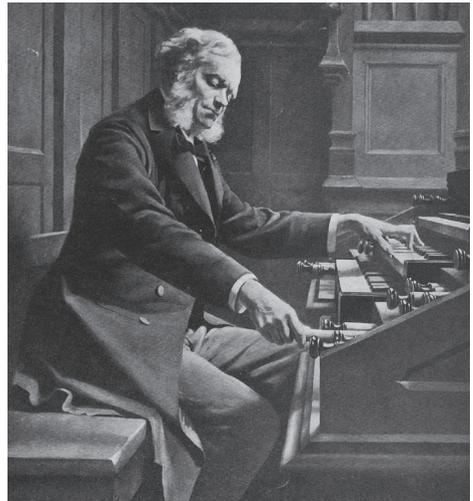
César Franks Leben und Schaffen

César Franck – geb. am 10. 12. 1822 in Lüttich / gest. am 8. 11. 1890 in Paris – war ein französischer¹ Organist, Lehrer und Komponist, der für die Entwicklung der französischen Musik und Musikkultur in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auch noch posthum eine wichtige Rolle gespielt hat.

Er hat im Gegensatz zu den Strömungen in der französischen Musik seiner Zeit durch seine Instrumentalmusik – insbesondere durch seine Kompositionen für Orgel – das Ideal der „absoluten Musik“ wiederentdeckt. In seinem Stil verbindet sich die polyphone Fugentechnik (unter dem Einfluss Bachs) mit romantischem Harmoniereichtum².

¹ Über seine nationale Identität streiten sich deutsche, belgische und französische Wissenschaftler. Seine Mutter stammte aus Aachen, sein Vater (ein Bankangestellter) aus dem im Dreiländereck im französischen Sprachraum gelegenen Grenzdorf Gemmenich. Nach ihrer Hochzeit 1820 zogen die Eltern in das damals noch niederländische Lüttich, wo César 1822 geboren wurde. Durch die Gründung des Staates Belgien wurden Gemmenich und Lüttich 1830 belgisch. Seit 1837 war Paris – mit einer kleinen Unterbrechung 1842-1844- bis zu seinem Tode der Lebensmittelpunkt César Francks. Er nahm förmlich die französische Staatsangehörigkeit an.

² Literaturverzeichnis Nr. 3, Seite 444



César Franck 1885 an der Orgel von Ste-Clotilde, Paris (de.wikipedia.org/wiki/César_Franck)

Beruflich ausgelastet war César Franck durch seine Tätigkeiten als katholischer Kirchenmusiker, auch mit routinemäßigem Unterricht, an verschiedenen Kirchen in Paris und ab 1872 zusätzlich als Professor für Orgel am Pariser Konservatorium. Deshalb komponierte er relativ wenig. Einen Namen machte er sich zunächst hauptsächlich als Organist und Lehrer und nicht als Komponist. Erst von 1876 an bis zu seinem Tode erschienen die Werke, die den Kern des Schaffens von

César Frank darstellen. In diesen letzten 14 Jahren seines Lebens vollendete er in fast ununterbrochener dichter Reihenfolge seine Meisterwerke, an denen er zum Teil seit Jahren mühevoll gearbeitet hatte.

César Franck komponierte Opern, Oratorien, Geistliche Werke, Orchesterwerke, Kammermusik, große Orgelwerke, kleinere Werke für Harmonium oder Orgel, Klaviermusik und Lieder.

Seine Kompositionen blieben allerdings zu Lebzeiten überwiegend ohne Erfolg. Bei seinen Vokalwerken ist das teilweise auch darin begründet, dass er seine genialen musikalischen Motive an schwache und schwülstige Texte verschwendete.³ Einige seiner Werke konnten sich nach Beginn des 20. Jahrhunderts im Konzertbetrieb durchsetzen. Seine großen Orgelwerke sind öfter zu hören.

„Psyché“ (Poème symphonique pour orchestre et chœurs)

Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Gattung der Sinfonischen Dichtungen

³ César Franck hätte in der französischen Musik des 19. Jahrhundert einen noch gewichtigeren Platz einnehmen können, wenn sein Leben anders verlaufen wäre. Seine Eltern, insbesondere seine Mutter, waren fromme Katholiken. Der ehrgeizige Vater nutzte das pianistische Ausnahmetalent Césars, um ihn ab einem Alter von zehn Jahren als „Wunderkind“ auftreten zu lassen. Durch den einseitigen musikalischen Drill wurde die Allgemeinbildung Césars sträflich vernachlässigt. Später tauchte er als Organist in die spezielle, abgeschlossene Welt der katholischen Kirche und Kirchenmusik in Paris ein. So blieb er literarisch ungebildet und konnte sich bei der Auswahl seiner Texte für die Opern, Chor- und Vokalwerke nur auf seinen zeitbedingten Geschmack eines christlichen Musikers verlassen.

entwickelt. Angeregt von Hector Berlioz entstanden diese Programmsinfonien nach literarischen Vorlagen – ohne Worte, also eigentlich keine Chormusik. Verwendet wurden Originaltexte oder von einem Librettisten oder dem Komponisten selbst nachempfundene neu-geschriebene oder zusammenfassende Texte. Die Musik charakterisierte das Geschehen oder die Gefühlszustände. Das „Programm“ der sinfonischen Dichtung wurde bei den Aufführungen den Konzertbesuchern zum besseren Verständnis in die Hand gegeben.

Franz Liszt hat in dieser Gattung bahnbrechende Orchesterwerke hervorgebracht.

César Franck schrieb sechs Sinfonische Dichtungen. Mit den beiden, die zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurden, konnte er sogar einige der wenigen Erfolge erringen.

Zu diesen beiden erfolgreichen sinfonischen Dichtungen gehört „Psyché“ (Poème symphonique pour orchestre et chœurs). Das Werk ist die letzte der sinfonischen Dichtungen César Francks. Sie gehört zu seiner späten Schaffensphase mit seinen fruchtbarsten Werken. Er schrieb „Psyché“ 1887/88. Gewidmet ist sie „à mon ami Vincent d'Indy“. Ausführende sind ein romantisches Orchester und ein gemischter dreistimmiger Chor ohne Basstimmen.

Die Dreistimmigkeit des Chores ist für die französischen Kompositionen dieser Epoche nicht ungewöhnlich - öfter fehlt eine tiefe Frauen- oder Männerstimme. Damit trugen die Komponisten auch dem Umstand Rechnung, dass zur Aufführung vielstimmiger Chorkompositionen geeignete Ensembles

fehlten. Es gab in Frankreich damals keine nennenswerte Chorbewegung, wie in England ab Mitte des 18. und in Deutschland ab Anfang des 19. Jahrhunderts.

„Psyché“ hat eine Aufführungsdauer von 50 Minuten

Die Uraufführung fand am 10. 3.1888 in der Société Nationale de Musique statt. Diese Gesellschaft war unter Beteiligung von Franck gegründet worden. Inzwischen war er ihr Präsident, so dass der punktuelle Erfolg auch einem wohlwollenden Publikum zugerechnet werden kann.

Die Sinfonische Dichtung „Psyché“ ist das längste, umstrittenste und merkwürdigste Werk César Francks dieser Gattung. Die Atmosphäre der Musik ist einzigartig, von dunkler und voller Tonqualität. Den formalen Rahmen der „Sinfonischen Dichtung“ sprengt César Franck durch die für diese Gattung äußerst seltene Verwendung eines Textes, der vom Chor zu singen ist.

Bei einer ersten Betrachtung stellt sich die Frage, was den 66jährigen, frommen, katholischen Kirchenmusiker veranlasst hat, nach diesem Sujet eine Sinfonische Dichtung zu komponieren. Immerhin ist der Typus aus den Darstellungen der bildenden Kunst bekannt. „Eros (Amor⁴) und Psyche“ sind ein sich umschlingendes mehr oder weniger nacktes junges Paar, sie mit bunten Schmetterlingsflügeln und er mit weißen Schwingen, wie die eines Schwanes. Die Geschichte von Eros und Psyche gehört doch zu den klas-

sischen Erzählungen aus der Antike oder dem Alten Testament, nach denen Maler und Bildhauer ungestraft (meist weibliche) unbedeckte Menschen darstellen durften!

Die Fassung des antiken Stoffes die César Francks „Psyché“ zu Grunde liegt, ist jedoch nur ein Ausschnitt aus dem antiken Märchen von „Psyche und Eros“.⁵

Nach folgender gekürzter Version hat César Franck seine Sinfonische Dichtung gestaltet:

Vorgeschichte (nicht in die Musik eingeflossen)

Ein König hatte drei hübsche Töchter. Die jüngste, Psyche, ist die Schönste. Sie ist so schön, dass sie wie eine Göttin verehrt wird. Dies verärgert Venus, die legitime Göttin der Schönheit und der Liebe. Sie befiehlt ihrem Sohn Eros, durch seine Künste Psyche dazu zu bringen, sich unglücklich zu verlieben. Gleichzeitig hatte das Orakel des Gottes Apollon dem Vater von Psyche befohlen, sie in einem Brautkleid auf eine einsame Bergspitze zu führen, wo ein furchtbarer Dämon auf sie wartet, um sie zu heiraten.

Eros erliegt aber selbst der Schönheit Psyches. Er verhindert die Heirat mit dem Dämon, indem er Psyche von Zephyr, dem Herrn der Winde, entführen lässt.

⁵ César Franck war maßgebend an der Textfassung beteiligt. Mögliche Mitautoren sind: Francks Sohn Georges (Gymnasiallehrer und Dozent für Kunstgeschichte); Louis de Fourcaud (Journalist und Schriftsteller, Übersetzer von Wagners „Tristan und Isolde“ und Textdichter von Francks Lied „Nocturne“ /1884) u. a. Zitiert nach Literaturverzeichnis Nr. 17, Seite 192

⁴ In der griechischen Mythologie ist „Eros“ der Gott der begehrenden Liebe. „Amor“ entspricht ihm in der römischen Mythologie.

Hier beginnt die Handlung der Sinfonischen Dichtung:

Erster Teil

1. *Le Sommeil de Psyché*

(Der Schlaf Psyches)

Psyche ist eingeschlummert. Ihr Geist erlebt im Traum Momente absoluten Glücks, die nicht von dieser Welt stammen.

2. *Psyché enlevée par les zéphirs*

(Psyche, geraubt von den Winden)

Plötzlich frischt der Wind auf, begleitet von fremdem Getöse.

Zweiter Teil

3. *Les jardins d'Eros*

(Die Gärten des Eros)

Psyche wird von Zephir in die Gärten des Eros gebracht. Dort erwacht sie in einem Blumenhain.

4. Chorsatz:

Amour! Source de toute vie!

(Liebe! Quelle allen Lebens!)

Hier singt der Chor beispielsweise:

„Il va venir, l'époux mystérieux,

Dans ton sein virginal,

Verser de saints délires.“⁶

5. *Psyché et Eros*

Eros besucht Psyche in seinem Garten Nacht für Nacht als geheimnisvoller Geliebter. Psyche darf nicht erkennen, wer der nächtliche Besucher ist. Deshalb entschwindet Eros tagsüber. Sie darf auch nichts unternehmen, um den Geheimnisvollen je zu Gesicht zu bekommen.

Dritter Teil

6. Chorsatz:

Amour! Elle a connu ton nom.

Malheur sur elle!

⁶ Übersetzung: Er kommt daher, Dein geheimnisvoller Gatte, um in deine jungfräuliche Brust heilige Ekstase zu gießen.

(Liebe! Sie hat Deinen Namen erkannt. Unglück über sie/ Wehe ihr!)

Aber Zweifel überfielen das Herz von Psyche. Sie erforscht den Namen von Eros.

7. *Le châtiment – Souffrance et plaintes de Psyché*

(Die Strafe – Leiden und Klagen der Psyche)

Eros bestraft Psyche. Sie wird aus den heiligen Gärten verbannt. Auf Erden irrt sie in Schmerz und Leid umher, immer allein. Die Wege sind steinig und ihre Füße sind wund. Sie klagt und weint.

Schlusschor:

Eros a pardonné.

(Eros hat ihr vergeben.)

Eros verzeiht Psyche unter dem Jubel von Himmel und Erde. Als Krönung und Höhepunkt (Apothéose) verlässt Psyche die Erde in den Armen ihres unsterblichen Gatten. Sie steigen (begleitet von Harfenklang) auf in das Licht, in das Paradies.

Man kann feststellen, dass diese Kurz-Fassung des Psyche-Stoffes um viele insbesondere auch erotische Szenen reduziert ist. So ist beispielsweise in der vollständigen Version am Ende die Aufnahme der Psyche in den Olymp deshalb möglich, weil Eros von Jupiter die Erlaubnis erhält, Psyche zu heiraten, und Jupiter, der oberste Gott, Psyche auf Bitten von Eros unsterblich macht. Weiterhin: Psyche gebiert Eros eine wunderschöne Tochter. Diese erhält den Namen *Voluptas* (die Lust).

Der Stoff der Psyche-Fabel ist seit der Antike bekannt. Legendenforscher haben seine Grundmotive aber schon in indogermanischen, babylonischen,

ägyptischen und altpersischen Quellen nachgewiesen⁷. In die Kultur des Abendlandes übernommen wurde eine von Apuleius⁸ im 2. Jahrhundert n. Chr. aufgeschriebene handlungs- und personenreiche Märchenerzählung. Die Darstellung von Eros und Psyche gibt es aber in der bildenden Kunst der Antike schon viel früher.

In Frankreich wurde der Psyche-Stoff in vielen Variationen zu unterschiedlichen Zeiten immer wieder aufgegriffen⁹. Im 19. Jahrhundert gab es dort Bearbeitungen von verschiedenen geistesgeschichtlichen Strömungen. Eine davon ist das 1841 veröffentlichte Epos von Victor de Laprades: „*Psyché*“. Darin wird die Gestalt der Psyche im Sinne christlicher Anschauung allegorisierend gedeutet. Die Leidensgeschichte Psyches soll der Entwicklungs- und Heilsweg der menschlichen Seele hin zu ihrer Rettung sein. Ähnliche Veröffentlichungen anderer christlicher Autoren folgten 1842, 1864, 1876.

Eine solche Deutung des Psyche-Stoffes wird ausgelöst durch die Bedeutung des Namens „*Psyché*“. Er ist aus dem altgriechischen Begriff „*Psyche*“ abgeleitet, ψύχω [psýcho] bedeutet dort „ich atme, hauche, blase, lebe“. Er wurde auch als Bezeichnung für die Belebtheit im umfassenden Sinne verstanden, wie etwa im Deutschen das Wort „Seele“.

Im Christentum gibt es Lehren von der Unsterblichkeit der Seele, von der Rettung der Seele durch die Auferstehung Christi und dessen Himmelfahrt.

7 Literaturverzeichnis Nr. 17, Seite 197

8 Apuleius war ein antiker Schriftsteller, Redner und Philosoph, geb. um 123 in Madauros im Nordosten Algeriens, gestorben wohl nach 170

9 Diese und nachfolgende Informationen sind dem Beitrag im Literaturverzeichnis Nr. 17, Seite 199 entnommen



„*Le Ravissement de Psyché*“ 1895
(Die Entführung / Entzückung der Psyche)
Ölgemälde von William-A. Bouguereau (Wikipedia)

Manche Darstellungen der Vereinigung von Eros und Psyche bei ihrem Übergang in den Götterhimmel gleichen auch einer Himmelfahrt.¹⁰ Die allegorisierende christliche Fantasie sieht in Eros einen Engel.

Die französische *Rosenkreuzbewegung* zeigte 1893 in einer Ausstellung in Paris etliche solcher Psyche-Bilder.

10 Eros wird in der bildenden Kunst traditionell mit Flügeln dargestellt, weil die erotische Liebe als flüchtig empfunden wird (flatterhaft!). Die gelegentliche Darstellung von Psyche mit Schmetterlingsflügeln hat einen etymologischen Hintergrund: Im Altgriechischen ist das Wort Psyche auch die Bezeichnung für Schmetterlinge - wie ein Hauch!

Wohin die menschliche Fantasie sich versteigen kann, zeigt der deutsche Maler des Symbolismus Max Klinger (1857-1920). Er schuf 1903 ohne Vorbilder in Theologie oder Religionsgeschichte das Gemälde „Christus im Olymp“, auf dem Psyche als Symbolgestalt der menschlichen Seele im Götterhimmel vor Christus kniet.

César Franck, der in seinem Pariser Milieu in die religiösen katholischen Strömungen seiner Zeit eingebettet war, wird durch die christliche Deutung des Psyche-Stoffes zu seiner Komposition angeregt worden sein.

Können wir also dem Franck-Schüler Victor d'Indy glauben? Er behauptete, das Werk César Francks sei gänzlich frei von Leidenschaft. Es sei die Absicht des Komponisten gewesen, einen überirdischen Dialog zu schaffen, der von der ewigen Wahrheit zwischen der Seele und einem Seraphim aus dem Paradies erzählt.

Viele Kommentatoren können mit dieser Interpretation nichts anfangen. Sie erkennen in dem Stück offene Erotik, verweisen auf den Charakter der Musik und sprechen von einer sinnlichen ja sogar sexuellen Atmosphäre. Einige bezeichnen diese Sinfonische Dichtung als „Liebessymphonie“.¹¹

César Franck hat mehrere Aufführungsversionen dieses Werkes geschaffen. Neben der Orchesterfassung gibt es eine „Reduction“ für Klavier zu vier Händen und Chor, auch in deutscher und englischer Sprache. Da ein fehlender Chor oft das Hindernis für eine Aufführung bildete, fasste César Franck die orchestralen Stücke zu einer 25minütigen viersätzigen Suite ohne Chor als „Quatre fragments pour orchestre“ zusammen. In dieser Fassung wird „Psyché“ häufiger dargeboten.

¹¹ Siehe Literaturverzeichnis Nr. 15

Literaturverzeichnis

1. Maurice Kunel, César Franck, L'homme et son oeuvre, Bernard Grasset, Paris, 1947
2. Angelus Seipt, César Francks symphonische Dichtungen (Kölner Beiträge zur Musikforschung ; Bd. 116) Bosse Regensburg 1981.
3. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Digitale Bibliothek 60 Berlin, 2001
4. Das Große Buch der Musik, Herder Freiburg i. Br., 1962
5. Meyers Taschenlexikon Musik, Bibliographisches Institut Mannheim, 1984
6. Harenbergs Kulturführer Konzert, Meyers Lexikonverlag Mannheim, 2007
7. Harenbergs Chormusikführer, Harenberg Dortmund, 1999
8. César Franck, www.wikipedia.org
9. Biografie César Franck. www.klassikakzente.de
10. César Franck, <http://portraits.klassik.com>
11. Belgien, <http://de.wikipedia.org>
12. Neutral-Moresnet, <http://de.wikipedia.org>
13. Plombières, <http://de.wikipedia.org>
14. Drei Grenzen, www.trois-frontieres.org
15. Booklet zu Decca 417 487-2 Franck: Sinfonie d-moll und Sinfonische Variationen
16. Booklet zu Chandos 9342, Franck: Le Chasseur Maudit und Psyché
17. Booklet zu Fuga libera 542, Nymphes & Fleurs, French Choral Works
18. Amor und Psyche, <http://de.wikipedia.org>
19. Eros (Mythologie), <http://de.wikipedia.org>
20. Psyche (Begriffserklärung), <http://de.wikipedia.org>
21. Psyche, <http://de.wikipedia.org>

Julius Rietz - Städtischer Musikdirektor

der Musikverein gratuliert zum 200. Geburtstag

Thomas Ostermann

Als Nachfolger Felix Mendelssohn Bartholdys ist Julius Rietz vor Ferdinand Hiller und Robert Schumann einer der Direktoren des Städtischen Musikvereins, die diesen in der Zeit von 1835 bis 1855 künstlerisch prägten. Im Gegensatz zu den Vorgenannten verblasste Rietz' Ruhm jedoch schnell. Heute ist Musikliebhabern allenfalls noch seine oft eingespielte Flötensonate op.42 bekannt.

Die Stadt Düsseldorf bewahrt die Erinnerung an ihn dadurch, dass sie im Stadtteil Urdenbach eine Straße nach ihm benannt hat. Sein runder Geburtstag in diesem Jahr gibt uns Gelegenheit zu einem Rückblick auf den vergessenen Musikdirektor.

„Es war während des Winterhalbjahres 1839–40, als in einem der Gewandhausconcerte zu Leipzig zum ersten Male die Concertouverture eines jungen 28jährigen Componisten aufgeführt wurde. Allgemeiner Beifall ward dem Werke, damals ein Erfolg, der nicht zu unterschätzen war, denn wer einen solchen errang, dem war der Paß für die ganze gebildete musikalische Welt des Continents ausgestellt.“

So beginnt der Eintrag von Moritz Fürstenau in der Allgemeinen Deutschen Biographie von 1889. Um wen es sich bei diesem jungen Künstler handelt wird sogleich aufgelöst:

„Der glückliche Empfänger dieses Passes war Julius R[ietz], zu jener Zeit städtischer Musikdirector in Düsseldorf.“¹

Biografisches

Julius Rietz wurde vor 200 Jahren als Sohn des Kammermusikers Johann Friedrich Rietz am 28. Dezember 1812 in Berlin geboren, sein Todestag in Dres-

¹ http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Rietz,_Julius



Julius Rietz.
Nach einer Photographie auf Holz geschnitten von Adolf Heumann.

Julius Rietz zum 60. Geburtstag

aus „Die Gartenlaube“ Seite 819, Leipzig 1972
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1872\)_b_819.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1872)_b_819.jpg)

den fällt auf den 12. September 1877. Sein Vater Johann Friedrich Rietz hatte das Handwerk des Schneiders erlernt, war aber sein Leben lang bemüht, sich als Violinist zu profilieren². So findet

² Meyers Konversationslexikon (51897) berichtet, dass J.F. Rietz Bratschist war. (aus: Meyers Konversationslexikon, Leipzig und Wien 51897, Bd XIV, S. 758.)

sich in seiner Heiratsurkunde aus dem Jahre 1793 die Berufsbezeichnung „Musicus“³. Wie es scheint, hat er anfangs unentgeltlich Vertretungen bei Kammermusiken übernommen, bis es ihm schließlich gelang, immerhin als Mitglied der königlichen Kapelle in Berlin, wenn auch nur als letzter Violinist, sein Geld zu verdienen.

Eine weitere musikalische Prägung erlangt Rietz durch seinen zehn Jahre älteren Bruder Eduard Theodor Ludwig, der bereits mit 17 Jahren den Titel des königlichen Kammermusicus trägt. Zusammen mit Ferdinand David bilden Felix Mendelssohn und die Brüder Rietz ein Streichquartett: Man trifft sich zum gemeinschaftlichen Musizieren im Hause der Mendelssohns, wie es der damals üblichen Tradition der Hausmusikkonzerte entsprach. Außerdem arbeitet Mendelssohn mit Julius am Klavier. In diesen gemeinsamen Stunden entstehen die ersten Kompositionsversuche von Julius Rietz⁴.

Seinen ersten Instrumentalunterricht erhält er mit acht Jahren auf dem Violoncello, Theorieunterricht erteilt ihm Carl Friedrich Zelter. Die Grundsätze der Berliner Liederschule, wie sie von Zelter propagiert wurden, bilden für Rietz bereits seit seinen ersten Liedkompositionen eine verpflichtende Grundlage. Der objektive Abstand zum Text, der in der Berliner Liederschule

gefordert wurde, bleibt z.B. in den Liedern op. 8 („Zwölf Gesänge“; im Lied Nr. 10 „Der Soldat“) fühlbar⁵.

Ein für Rietz prägendes Erlebnis ist die Wiedereröffnung der Königlichen Schauspiele 1821. Neben Gasparo Luigi P. Spontinis „Olympia“ steht der „Freischütz“ von Carl Maria von Weber auf dem Programm, dessen Uraufführung der neunjährige Rietz am 18. Juni 1821 erlebt; ein Ereignis, das ihn durch und durch prägen soll. So lebt in ihm die „Idee eines echt deutschen Operntheaters in Webers Geist auf“⁶, die er in späteren Stationen seiner beruflichen Laufbahn, besonders in Düsseldorf, gerne verwirklicht hätte. Stark geprägt wird dieses Opernbild durch den Generalmusikdirektor und Generaloberintendanten Spontini zu dessen Programm Werke von Heinrich Marschner, Albert Lortzing, Konrad Kreutzer, Gioacchino Rossini, Luigi Cherubini, Daniel François E. Auber, Louis Spohr, Christoph W. Gluck, Wolfgang A. Mozart und eigene Kompositionen gehörten. Das sind die Opernkomponisten, mit deren Werken Rietz aufwächst und die er intensiv zu schätzen lernt.

Als der Vater 1828 stirbt, ist Julius 16 Jahre alt. Sein Bruder Eduard hat zu diesem Zeitpunkt seine Anstellung verloren, seine Schwester findet sich nach dem Tod ihres Ehemannes mit ihren zwei Kindern wieder im elterlichen Haus ein. Um der Position des Ernährers gerecht zu werden, strebt Julius

3 GÖTHEL, FOLKER: „Jullus Rietz“. Artikel in: BLUME, FRIEDRICH (HRSG.): „Musik In Gegenwart und Geschichte .. Allgemeine Enzyklopädie der Musik“, Basel 1963, Sp.500.

4 vgl. LAMPADIUS, WILHELM ADOLF: „Felix Mendelssohn Bartholdy- Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens“, Leipzig 1886, S:199; zit. n.: ZIMMER, HERBERT (1943), S.13, (Zimmer nennt keinen Erschelungsort).

5 vgl. ZIMMER (1943), S.78.

6 SCHNORR, HANS: „Dresden: Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur - Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdener Oper“, Dresden o.J., S. 212.

eine Anstellung im königlichen Dienste an und wird Violoncellist im Orchester des Königsstädter Theaters. Leider hat dieses Theater keinen guten Ruf, Mendelssohn bezeichnet einen dortigen Posten als „tödlich und erschlaffend“ da der Spielplan nur „Jokko, Vaudevilles, Melodramen, Springerstücke, mit einem Wort Schund“ enthalte⁷. Da die musikalische Qualität des Orchesters gering ist, kann davon ausgegangen werden, dass nur die schlechte finanzielle Lage seiner Familie Rietz von dieser Anstellung überzeugen konnte. Dies wird auch durch die Aussage von Rebecca Mendelssohn bestätigt:

„Julius Rietz ist beim Königsstädter Theater und gibt Stunden; auf dem Armen ruht die Last, seine Mutter und die beiden Kinder seiner verstorbenen Schwester zu ernähren und seine entsetzlich eingefallene Figur, sein Husten und die in seiner Familie erbliche Krankheit sagen ihm aber leider auch kein langes und kein frohes Leben voraus.“⁸

Der Einstieg als Dirigent

Durch die Anstellung am Königsstädter Theater lernt Rietz Carl von Holtei (1798 -1880) kennen, der als Sekretär, Schauspieler und Hausdichter am Theater beschäftigt ist. 1832 betraut er Julius Rietz das erste Mal mit der musikalischen Ausgestaltung eines seiner Werke. Diese erste Gemeinschaftsarbeit mit dem Titel „*Herr Heiter*“, einem dreiaktigen Lustspiel, ist leider kein Erfolg. Nach den Worten des Autors „*fällt es förmlich durch*“⁹. Das zweite

gemeinsame Werk „*Lorbeerbaum und Bettelstab*“ entsteht unter Rietz' größerer Mitwirkung. Er bearbeitet die Vorschläge Holteis, bringt aber auch neue Ideen ein und komponiert ganze Lieder neu. Holtei selbst berichtet:

„Einige Melodien hatte ich gewählt, andere erfand er neu. Die Entractes und melodramatischen Piecen waren durchgängig von ihm, letztere so sinnig und schön. daß ich nichts Edleres in dieser Gattung wußte. Wie sehr mir selbst meine Arbeit gefiel, kann ich gar nicht sagen.“¹⁰

Die Uraufführung am 16. Februar 1833 ist ein großer Erfolg. Rietz' folgende Werke sind Vertonungen von acht Goethe-Gedichten, die er der Prinzessin Albrecht von Preußen (dem Prinzen oder seiner Frau?) widmet, was nicht völlig selbstlos geschieht. Die Arbeit in Berlin füllt ihn künstlerisch nicht mehr aus und er hofft, durch die Widmung auf sich aufmerksam machen zu können, um vielleicht eine neue Stellung angeboten zu bekommen. Doch leider erfüllt sich diese Hoffnung nicht.

Immermanns Theater in Düsseldorf

Trotzdem verlässt Rietz das Königsstädter Theater bereits zwei Monate vor Ablauf seines Vertrages im Juli 1834. Er hat Aussicht auf eine Stelle als Violoncellist und Kapellmeister am Immermannschen Theater in Düsseldorf. Hier macht sich erstmals der Einfluss Mendelssohns bemerkbar: Er ist als Direktor des Städtischen Musikvereins auch mit der musikalischen Führung in diesem Hause betraut und bietet Rietz

7 ZIMMER (1943), S.13

8 ZIMMER (1943), S.13

9 ZIMMER (1943), S.14

10 HOLTEI, CARLVON: „40 Jahre“, S.302; zit. n.: ZIMMER (1943), S.14.

die lang ersehnte Möglichkeit einer neuen Anstellung und eines besseren Gehaltes. Nun ist es Rietz auch möglich, Therese Kindermann zu heiraten. Die Hochzeit findet am 4. September 1834 in Berlin statt.¹¹

Der folgende Ausschnitt eines Briefes Mendelssohns an seine Eltern beschreibt die Situation in Düsseldorf aus der Sicht des unverständenen, unzufriedenen, in seinem Amt noch jungen Dirigenten:

*„Solch Hinversetzten nach Hause that mir doppelt wohl in den letzten Wochen, wo ich über Düsseldorf und Kunsttreiben, und Aufschwung am Rhein, und neues Streben dermaßen wettete und schimpfte, wie selten. Ich war hier in eine entsetzliche Verwirrung und Hetze hineingerathen und mir ging es schlimmer, als in der geschäftigsten Zeit in London. Wenn Ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Takt; - da kamen unzufriedene Choristen, die man anfahren, ungeschickte Sänger, die man einstudieren, schäbige Musikanten, die man engagieren mußte, und wenn es so den ganzen Tag fortgegangen war und ich mir dann sagen mußte, das sei nun Alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich: endlich vorgestern entschloß ich mich, machte einen salto mortale, sprang aus der ganzen Geschichte heraus, und bin nun wieder ein Mensch.
Freilich war es eine fatale Aufgabe,*

dies unserm Theaterselbstherrscher, alias Bühnenmufti beizubringen, und der kneift die Lippen über mich zusammen, als wollte er mich kauen, aber ich hielt dem Verwaltungsrath eine kurze, sehr schöne Rede, sprach von meinen eigenen Arbeiten, an denen mir mehr läge, als am Düsseldorfer Stadttheater, so viel mir auch usw.; kurz, sie ließen mich heraus mit der Bedingung, daß ich von Zeit zu Zeit dirigieren solle, und das versprach ich und das werde ich auch halten..“¹²

Aus diesen Zeilen wird nur allzu deutlich, dass weder Mendelssohn mit der Situation zufrieden ist, noch seine Musiker und Sänger mit einem unausgeglichenen Dirigenten arbeiten können und wollen. Keine leichte Aufgabe wartet auf den Nachfolger Mendelssohns, der sich in dieser Atmosphäre des allgemeinen Unmuts und der durch schlechte Erfahrungen entstandenen Voreingenommenheit behaupten sollte.

Nachdem Mendelssohn entschieden hat, das Theater zu verlassen, kann er sich aber doch nicht vollständig von ihm lösen. Er möchte weiterhin noch die letzte Entscheidung über die musikalischen Geschäfte haben und sich um die Zusammensetzung des Orchesters und die Engagements der Sänger kümmern¹³.

Jeden Monat will er eine Oper dirigieren. Um dem Theater entgegenzukommen, entscheidet er, diese Aufgaben

11 ZIMMER (1943), S.16. Dort zit. n. dem Aufgebot der St. Hedwigskirche zu Berlin, Jg. 1834 Nr.121.

12 ELVERS, RUDOLF: „Felix Mendelssohn Bartholdy - Briefe“, Frankfurt a.M. 1984, S.171.; zit. n.: RICHTER, ARNDT (1994), S.196

13 vgl. ZIMMER (1943), S.33.

unentgeltlich zu erledigen. Somit erhält er sich den uneingeschränkten Zugang zur Oper. Sein Mitbestimmungsrecht kann ihm aufgrund der Tatsache, dass er immer noch erster Dirigent ist, nicht entzogen werden. Die eigentliche Arbeit des Dirigenten soll jedoch ein anderer übernehmen. Dieser zweite Dirigent am Immermannschen Theater in Düsseldorf wird Julius Rietz.

In einem Brief Felix Mendelssohns an Rietz vom 10. März 1834 verspricht dieser ihm die Stelle in Düsseldorf und versichert, dass er nicht einmal einen Mitbewerber habe. Er beteuert ihm, dass er „prächtigen Umgang“ finden wird und „Gelegenheit viel zu wirken“. Schließlich drückt Mendelssohn auch noch seine Freude darüber aus, dass sein Jugendfreund Rietz nach Düsseldorf kommen wird:

*„Wie herzlich es mich persönlich freuen würde, Sie hier zu sehen und zu haben, und mit einem so recht gleichgesinnten Musiker zusammen zu arbeiten, brauche ich Ihnen nicht zu sagen“.*¹⁴

Rietz beginnt sein Amt mit der Einstudierung von Marschners „Der Templer und die Jüdin“ und dem Weberschen „Oberon“. Er übernimmt alle Proben, schreibt gleichzeitig an der Schauspielmusik zu „Macbeth“, studiert diese ein und gibt aufgrund finanzieller Engpässe Privatstunden in Gesang, Klavier und Violoncello. In der gehobenen, intellektuellen Düsseldorfer Schicht erwirbt er sich bald durch seine „geistige Beweglichkeit, gesellschaftliche Sicherheit und berufliche Tüchtigkeit“ Ansehen.



Julius Rietz - undatiertes Jugendbild:
http://sv.wikipedia.org/wiki/Julius_Rietz

Gute Freunde werden ihm die Schüler Friedrich Wilhelm von Schadows, die mit diesem aus Berlin an den Rhein übersiedelten. Auch Musikerkollegen sind gern gesehene Gäste im Hause Rietz, wie das Stammbuch von Julius Rietz erkennen lässt. In ihm finden sich neben kurzen, fast flüchtig wirkenden Grüßen, Gedichten und Zeichnungen (z.B. von Susette Hauptmann, der Ehefrau von Moritz Hauptmann) auch kleine Kompositionen, u.a. Solokonzertanfänge oder kurze Lieder. So kann man z.B. ein Cello-Solo von Mendelssohn, das bis heute noch nicht im Druck erschienen ist, eine schlecht lesbare Preludio-Skizze von Franz Liszt, einen Kanon von Spohr, ein Quartettfragment von Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859) und ein Scherzo von F. David entdecken. Schumann notierte in ihm die Eröffnungstakte seines Streichquartetts und Fanny Hensel die Nr.1 ihres op.7.

¹⁴ Zit.n.: ELVERS, RUDOLF (1984), S.167-169,

Der Bruch

Das Problem der Kompetenzverteilung im Theater unter Immermann und Rietz führt zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen den beiden. Die Tatsache, dass Immermann sich in personelle Fragen der Oper einmischte, ohne mit Rietz Rücksprache zu halten, trübte schon bald das Verhältnis zwischen Intendant und Dirigent. Viele Erkrankungen der Mitwirkenden erschweren in der Spielzeit 1834 die Arbeit, so dass man auf ein Ersatzprogramm - bestehend aus musikalischer Untermalung lebender Bilder und sinfonischen Werken - zurückgreifen musste. Ohne Rietz davon in Kenntnis zu setzen, engagierte Immermann eine neue Sopranistin und einen Tenor, um die Einhaltung des Spielplans zu gewährleisten. Rietz reagiert ablehnend: Enttäuscht darüber, dass man ihn bei dieser Entscheidung übergangen hat, fordert sein Trotz, die

beiden neuen Sänger zu ignorieren. Er hält starrköpfig an seiner Version des Spielplans fest. Es kommt zu einer terminlichen Verschiebung der Opern, die sich Immermann aufgrund seiner Personalaufstockung nicht erklären kann.

Das Resultat dieser Unstimmigkeiten ist, dass Rietz Mendelssohn davon unterrichtet. Dieser ist jedoch wegen längerer Abwesenheit nicht mehr über den Stand der Arbeiten informiert und bringt die Angelegenheit „vor dem Verwaltungsrate höchst ungeschickt und taktlos“¹⁵ vor und tritt nun endgültig von den Theaterangelegenheiten zurück. Das Verhältnis zwischen Rietz und Immermann jedoch bleibt weiterhin gespannt.

Der Spielplan für die Saison 1834/35 wird zu einem neuen Streitpunkt zwischen Rietz und Immermann:

15 Zimmer (1943), S.39,

Land	Komponist	„Titel der Oper“ (Anzahl Aufführungen)
Deutschland	MOZART	„Titus“ (2), „Don Giovanni“ (4), „Zauberflöte“ (3) „Figaros Hochzeit“ (2), „Entführung aus dem Serail“ (3)
	BEETHOVEN	„Fidelio“ (4)
	WEBER	„Oberon“ (6), „Freischütz“ (7), „Abu Hasan“ (2)
	MARSCHNER	„Der Tempeler und die Jüdin“ (11), „Hans Heiling“ (1)
	WEIGEL	„Die Schweizerfamilie“ (5)
	GLÄSER	„Adlers Horst“ (5)
	SCHENK	„Der Dorfbarbier“ (2)
	SEYFRIED	„Das Ochsenmenuett“ (2)
Frankreich	AUBER	„Fra Diavolo“ (9), „Die Stumme von Portiei“ (3), „Lestocq“ (3)
	BOYIELDIEU	„Johann von Paris“ (7), „Die weiße Dame“ (4)
	HEROLD	„Zampa“ (2)
	CHERUBINI	„Der Wasserträger“ (1)
	SPONTINI	„Die Vestalin“ (2)
	GRETRY	„Richard Löwenherz“ (1)
Italien	ROSSINI	„Tancred“ (3), „Othello“ (2), „Die Belagerung van Korinth“ (2), „Graf Ory“ (2) „Wilhelm Tell“ (2), „Der Barbier von Sevilla“ (1)
	BELLINI	„Romeo und Julia“ (7)

Rietz wendet sich in seiner Werkauswahl mehr und mehr der deutschen Opernkultur zu und vernachlässigt die italienischen Werke, die die Häuser zwar füllten, jedoch seiner Meinung nach zu affektiert und zu sehr dem allgemeinen Geschmack folgten und dadurch an Qualität einbüßten. Diese Entscheidung kann Immermann nicht akzeptieren, er entschließt sich, den Posten des Operndirektors neu zu besetzen. Rietz wird entlassen.

Trotz seiner Entlassung und der schwierigen Lebensbedingungen bleibt Rietz in Düsseldorf. Mendelssohn bietet ihm eine Stelle im Konzertbetrieb an, wo er als Orchestercellist, Solist und die meiste Zeit als Hilfsdirigent arbeitet. In der Wintersaison 1834/35 steigt durch sein Engagement die Zahl der Aufführungen beträchtlich an¹⁶. Am 9. April 1835 leitet er die Aufführung der 8. Symphonie Ludwig van Beethovens, die unter seiner Leitung in Düsseldorf zum ersten Mal aufgeführt wird. Am 29. Mal 1835 teilt er dem Präsidenten des Komitees für Tonkunst seine Bedingungen für die Nachfolge im Amte Mendelssohns mit. Schließlich kann er am 1. Oktober 1835 das Amt des Städtischen Musikdirektors, das er sich bis Ende Juli 1835 mit Mendelssohn im Bereich der Konzertarbeit geteilt hatte, antreten. Mendelssohn verlässt Düsseldorf, wird aber bis 1842 jährlich die Leitung des Niederrheinischen Musikfestes übernehmen.

Die musikalische Landschaft der Stadt Düsseldorf

Als städtischer Musikdirektor steht Rietz in seinen Konzertveranstaltungen in engem Kontakt mit Düsseldorfer Bürgern, da viele als Laienmusiker Mitglied in Musikvereinen¹⁷ sind. Die unterschiedlichen Fähigkeiten, resultierend aus der Begabung sowie dem Ausbildungsstand der Mitwirkenden, verlangten vom Dirigenten ein hohes Maß an Ausdauer und Geduld¹⁸. Man machte es sich dennoch zur Aufgabe, in der Wintersaison sechs bis acht Konzerte aufzuführen, sowie die Messen an hohen kirchlichen Feiertagen (maximal neunmal im Jahr) musikalisch auf besondere Art zu gestalten.¹⁹

Der Düsseldorfer Musikverein bestand zum Großteil aus Mitgliedern der Düsseldorfer Malerschule und zählte im Jahr 1833 ca. 90 Mitglieder. Diese Zahl stieg bis 1835 auf ca. 120 an. Es war damals üblich, dass Mitglieder der Oper in dieser Vereinigung mitsangen. Solopartien wurden zum größten Teil in

17 u.a. dem 1818 nach dem ersten Niederrheinischen Musikfest gegründeten *Düsseldorfer Musikverein*

18 „Ich versichere Dich, wenn man niederschlägt und alle fangen einzeln an, aber keiner recht tüchtig und beim piano hört man, wie die Flöte zu hoch stimmt, und Triolen kann kein Düsseldorf deutlich spielen ... und jedes allegro hört noch einmal so schnell auf als es anfängt und die Hoboe spielt ein c-moll ...Bel alle dem sind ein paar Musiker dabei, die jedem Orchester...Ehre machten, aber das ist eben das Elend in Deutschland, daß die Baßposaune und der Pauker und der Kontrabaß vortrefflich sind und alle übrigen höchst niederträchtig.“ HILLER, FERDINAND: „Felix Mendelssohn Bartholdy“, Köln 1874, 8.41; zit. n.: Zimmer (1943), 8.49.

19 vgl. Zimmer (1943), 8.48.

16 vgl. Zimmer (1943), 8.47.

den Aufführungen von ihnen übernommen, gelegentlich aber auch von Chormitgliedern ohne gesangliche Ausbildung. Erst in den späteren Jahren lud man bekannte Sänger nach Düsseldorf ein, um einerseits die Sänger des Chores nicht zu überlasten und andererseits dem Publikum einen zusätzlichen Anreiz zu bieten. Mit der Zeit und der steigenden Begeisterung für die Tradition der Gesangsvereine in der Bevölkerung entstanden in Düsseldorf immer mehr Vereine, die gegeneinander konkurrierten.

Rietz bemühte sich um eine Konzentration der Kräfte, und im Jahre 1845 erreichte er den Zusammenschluss dieser einzelnen Vereine zu einem Allgemeinen Musikverein.

Ähnlich wie mit dem Chor verhielt es sich bezüglich der Zusammensetzung des Orchesters. Rietz versuchte, der Lage mit einem strengen Regiment Herr zu werden, und wie man Berichten aus dieser Zeit entnehmen darf, gelang es ihm:

*„Als ich gegen Ende des Jahres (1847) als Dirigent nach Düsseldorf gekommen [war], fand ich die Musik dort auf einer ganz anderen Stufe stehend, Julius Rietz hatte nicht vergeblich dort eine zwölfjährige Wirksamkeit entfaltet.“*²⁰

so Ferdinand Hiller über die musikalische Situation, die Rietz seinem Nachfolger übergab, Herbert Zimmer weist auf die Unerbittlichkeit von Rietz' Erziehungsarbeit hin, die nach seinem Weggang aus Düsseldorf geradezu

20 HILLER, FERDINAND (1874), S.43; zit. n.: ZIMMER (1943), S.50,

legendär wurde²¹. In dem Erreichten zeigt sich die Hartnäckigkeit, mit der Rietz sein Ziel verfolgt: Ein emsig Arbeitender, der bemüht ist, sich den nötigen Respekt bei seinen Musikern zu verschaffen, um sie so an seine Musikauffassung heranzuführen, wurde in diesem Fall mit zunehmendem Erfolg belohnt.

In Düsseldorf dirigiert Rietz Werke des von ihm sehr geschätzten Gluck, von Weber, Franz Schubert, Mendelssohn, Cherubini und Spohr. Neben diesen etablierten Komponisten nahm er auch Werke von Bernhard Romberg, Norbert Burgmüller, Franz Lachner, Ferdinand Ries, Ferdinand David, Ignaz Moscheles, Ferdinand Hiller, Moritz Hauptmann und Heinrich Ludwig Egmont Dorn in sein Programm auf²². Auch seine eigenen jeweils aktuellen Neukompositionen kamen zur Aufführung.

Aufgrund seiner eigenen Religiosität sowie der des Düsseldorfer Publikums entscheidet Rietz auch, Werke von Händel in sein Repertoire aufzunehmen. Auch ist es ihm ein Anliegen, sich öffentlich über den Zusammenhang zwischen Musik und Religion und seiner Auffassung zu deren Abhängigkeit voneinander zu äußern. So erscheint folgendes Zitat im Rahmen einer Konzertbesprechung in der Düsseldorfer Zeitung Nr. 330 vom 1. Dezember 1841:

„Die Kunst ist heilig, sie soll den Geist erheben und nicht erniedrigen, sie soll den Menschen in Zustände bringen, von denen ihn das

21 vgl. ZIMMER (1943), S.49,

22 vgl. ZIMMER (1943), S.54.

111_Nimmer, nimmer, das glaubt mir

Komponist: Julius Rietz 1812- 1877

Text: Johann Christoph Friedrich Schiller 1759-1805

Allegro vivace

Nim - mer, nim - mer, das glaubt mir, er - schei - nen die Göt - ter, nim - mer

nim - mer, nim - mer al - lein, nim - mer al - lein, nim - mer al - lein. Kaum dass ich

Abb. 2: Beginn des Chorsatzes „Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter“ aus dem Orchesterwerk „Dithyramb“

materielle Leben so häufig scheidet, sie soll ihn zur Schönheit und Freiheit, sie soll ihn zu Gott erheben. Und das kann sie ebenso wohl im Konzertsaal als in der Kirche, wenn sie der Hörer nur fromm und richtig zu faßen weiß.“

Aus diesen Worten spricht die tiefe religiöse Empfindung, die Rietz sein Leben lang begleitet.

Komponisten, die dem musikalischen Empfinden Rietz' eher widersprachen, aber trotzdem in seinem Programm einen Platz fanden, sind Hector Berlioz („Vehmrichter-Ouvertüre“; 1842) und Felicien Cesar David (1810 -1876) („Die Wüste“, eine Symphonie-Ode; 1846). Diese beiden Komponisten in seinem

Programm zu finden, könnte ein Indiz dafür sein, dass er angesichts des äußeren Drucks anfängt sich äußerlich von seinen Grundsätzen abzuwenden. Mit dem Zugeständnis an die oben genannten Programmpunkte sieht sich Rietz nicht mehr in der Lage, seiner musikalischen Linie treu zu bleiben. Er zieht für sich einmal mehr die Konsequenz aus dieser Tatsache und geht:

„Ich bin durch die wahrhaft widerwärtigen hiesigen Verhältnisse und durch die über alle Beschreibungen gehende Gemeinheit der hiesigen Musiker, die ich 12 Jahre lang habe erleiden müssen, gleichsam gezwungen worden, meine Stelle aufzugeben und weiß nicht, wann mir das Glück eine andere zufüh-

*ren wird. Es ist hart genug, wenn jemand, der immer treu an der guten Sache gehalten hat, immer mehr zurückkommt, indes die Allerfrivolsten mit Auszeichnung und Wohlhabenheit überschüttet werden.*²³

In der nun folgenden Zeit ohne eine feste Anstellung kann Rietz auf die Angebote seiner Verleger zurückgreifen, die an ihn Arrangements Mendelssohnscher und Schumannscher Werke herantragen. Durch diese Gelegenheitsarbeiten ist es ihm möglich, sich und seine Familie zu ernähren. Bemühungen um die Nachfolge für die Kapellmeisterstelle in Berlin scheitern trotz der Fürsprache Mendelssohns. Am 1. Oktober 1847 endet seine Zeit in Düsseldorf, er wird Theaterkapellmeister am Leipziger Stadttheater.

Trotz der Stelle als Direktor des städtischen Musikvereins bleibt das chorsinfonische Schaffen deutlich hinter dem von Mendelssohn, Hiller oder Schumann zurück. Neben dem 1842 entstandenen Altdeutschen Schlachtgesang für einstimmigen Männerchor und Orchester, op.12 ist das Orchesterwerk „Dithyramb“ („Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter“) für Männerstimmen, Solo und Orchester op. 20 von 1846 zu nennen, die beide in seiner Zeit in Düsseldorf entstanden. Als spätere chorsinfonische Werke sind noch das „Lied vom Wein“ für Männerchor und Orchester, op.36, von 1856 und das Offertorium („Laudate Dominum“) für Baritonsolo, Chor und Orchester, op. 48 von 1867 zu nennen, welches sogar im Druck vorliegt. Weitere

Messen in F-Dur und Es-Dur sowie drei Kantaten sind bei Zimmer als ursprüngliche Opuszahlen 42 - 47 genannt.

Eine vollständige Liste aller Werke von Rietz ist in der Magisterarbeit von Susanne Böhm als Anhang enthalten. Dem dort vor 10 Jahren bereits erwähnten kritischen Zustand einiger Dokumente könnte durch geeignete Digitalisierungsmaßnahmen vielleicht begegnet werden. Zumindest wäre dies ein erster Anfang.

Dank

An dieser Stelle möchte ich Frau Susanne Böhm für die uneigennützigere Bereitstellung ihrer vor einigen Jahren entstandenen Magisterarbeit über Julius Rietz danken.

Mit Zustimmung der Autorin sind in diesen Artikel viele Passagen aus Ihrer Arbeit eingeflossen, die die Biografie und den Aufenthalt des Dirigenten und Komponisten in Düsseldorf zum Inhalt haben. Darüberhinaus enthält die Arbeit weitere Kapitel, die sich den Kollegen von Julius Rietz Mendelssohn und Schumann und der Aufführung ihrer Werke unter seiner Leitung insbesondere im Gewandhaus Leipzig widmen.

Aus dem Werkverzeichnis des Komponisten Julius Rietz stellt die Autorin im 2. Teil ihrer Arbeit exemplarisch seine 1. Sinfonie vor.

Insgesamt stellt die Magisterarbeit von Susanne Böhm 60 Jahre nach der ideologisch gefärbten Promotion von Herbert Zimmer aus 1943 das umfangreichste und ausführlichste Werk über Julius Rietz dar. Bei Interesse an der vollständigen Arbeit kann der Kontakt zur Autorin gerne hergestellt werden.

²³ Korrespondenz Rietz' mit Klstner vom 5. Mai 1846; zit. n.: ZIMMER (1943), S.58.

Geislers Saal und die Tonhalle

Zur Geschichte zweier Konzertsäle
in Düsseldorf (1818-1864)

Bernhard R. Appel

Unter der Rubrik „*Lebenslauf / Chronik: Geschichte - Daten - Episoden*“ hat der Vorsitzende des Städtischen Musikvereins Manfred Hill eine Vielzahl wichtiger Daten und Ereignisse aus der bald 200-jährigen Vereinsgeschichte zusammengetragen; diese ist mit der Kulturgeschichte der Stadt Düsseldorf in weiten Teilen eng verknüpft. Diese Chronik - im Internet unter www.musikverein-duesseldorf.de nachzulesen - protokolliert zum Datum 11.5.1818 das 1. Konzert der legendären *Niederrheinischen Musikfeste*, das im *Jansenschen Gartensaal* am Flinger Steinweg stattfand. An dieser Stelle zitiert der Chronist aus einer Veröffentlichung Bernhard R. Appels, dessen Ausführungen zu den Vorgängerbauten der Düsseldorfer *Tonhalle* im 19. Jahrhundert wir hier dankenswerter Weise vollständig wiedergeben können.*)

Am Flinger Steinweg (seit 1851: Schadowstraße), außerhalb der damaligen Stadtgrenzen Düsseldorfs, befand sich seit etwa 1810 inmitten eines Parkgeländes ein Saalbau, in dem spätestens seit 1816 öffentliche Konzerte stattfanden. Mit seinen privaten Besitzern wechselte der Saal mehrmals seinen Namen: *Jansensches Local*, *Gartensaal von Anton Becker* (ab ca. 1830), *Geislerscher Saal* (ab ca. 1850). In diesem geschichtsträchtigen Gebäude, dessen Bauhistorie sich leider nicht lückenlos dokumentieren lässt, wurde 1818 das erste der *Niederrheinischen Musikfeste* abgehalten.

Der Saal war das öffentliche Podium prominenter Städtischer Musikdirektoren wie Felix Mendelssohn Bartholdy (1833-1835), Julius Rietz (1835-1847), Ferdinand Hiller (1847-1850) und Robert Schumann (1850-1853). Zahlreiche Uraufführungen fanden hier statt; Mendels-

sohns Oratorium *Paulus* (22. Mai 1836) beispielsweise und Schumanns *Rheinische Sinfonie* op.97 (6. Februar 1851) und seine 4. Sinfonie op. 120 (2. Fassung; 3. März 1853), um nur die bedeutendsten Werke zu nennen, wurden hier erstmals aufgeführt. Louis Spohr, Clara Novello, Clara Schumann und Joseph Joachim traten in diesem Konzertsaal auf. 1852 wurde in unmittelbarer Nachbarschaft des seinerzeit *Geislerscher Saal* genannten Raumes ein zweiter, wesentlich größerer Konzertsaal errichtet, die *Tonhalle*, die in der einschlägigen Literatur notorisch mit dem älteren *Geislerschen Saal* verwechselt wird.

1868 veröffentlichte der Mitbegründer der *Niederrheinischen Musikfeste*, der in Düsseldorf, später in Köln lebende Steuerrat Wilhelm Hauchecorne, einen Rückblick auf die fünfzigjährige Geschichte der *Musikfeste*.¹ Hauchecorne

¹ *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste. Allen Theilnehmern gewidmet von einem früheren langjährigen Mitwirkenden*, Köln 1868. Das Buch erschien anonym.

*) erstveröffentlicht in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Tutzing 1997

war seinerzeit „für die Local-Einrichtungen und die übrigen nicht direct zu den musikalischen Erfordernissen gehörigen Gegenstände“² zuständig und verfügte über „eine getreue Abbildung [...]“ der „Original-Zeichnung über die Eintheilung und Verwendung dieser“³ Räumlichkeiten,³ d.h. des Jansenschen Saales in Düsseldorf. Diese Grundrisszeichnung findet sich im Anhang seines Buchs (siehe Abb. 1).

Aus der Zeichnung werden nicht nur die Raumgröße und Disposition, sondern auch die Orchester- und Chordisposition sowie die Besetzungstärke ersichtlich, wie sie am 10. und 11. Mai

1818 beim 1. Niederrheinischen Musikfest anlässlich der Aufführungen der beiden Haydn-Oratorien (*Die Jahreszeiten* und *Die Schöpfung*) anzutreffen waren. Der eigentliche Konzertsaal samt *Vor-Saal*, der mit einer Publikums-Galerie überbaut war, verfügte über eine Grundfläche von etwa 86 x 40 Fuß; d.h. der Saal bot auf einer Län-

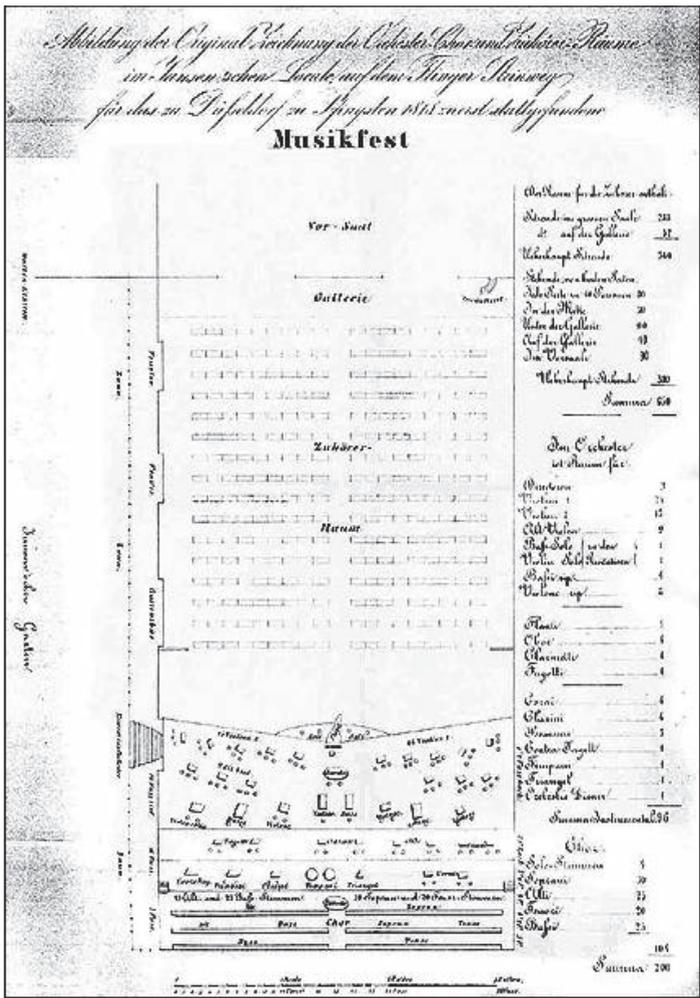


Abb. 1: Original-Bestuhlungsplan des Jansenschen Gartensaales zum 1. Niederrheinischen Musikfest am 11.5.1818

ge⁴ von ca. 28,6 m und einer Breite von ca. 12,6 m, Hauchecornes Angaben zufolge, seinerzeit 850 Menschen Platz (650 Zuhörer und 200 Ausführende).

4 Der für die preussischen Rheinlande gültige Fuß misst 0,31385 m. Vgl. 1. C. Nelkenbrecher's allgemeines Taschenbuch der Münz-, Maaß- und Gewichtskunde [...] bearb. v. F. C. Feiler u. F. W. Grimm, Berlin 1858, S. 61. Alle Maßangaben in Metern beruhen auf ab- bzw. aufgerundeten Umrechnungen der originalen Fuß-Angaben

2 Ebda., S. 2.
3 Ebda., S. 5.

Der Zutritt zum Saal erfolgte für das Publikum vermutlich sowohl über das Vestibül als auch über eine seitliche Gartentür, während Instrumentalisten und Choristen einen weiteren Seiteneingang benutzen konnten, der ebenfalls direkt ins Freie führte.

Der Orchester- und Chorraum mit einer Grundfläche von ca. 12,6 m (Breite) x 7,5 m (Tiefe) war sechsfach abgestuft, wobei das über eine seitliche Treppe zu erreichende dreistufige Podium für die Chorsänger deutlich von den drei Ebenen der Instrumentalisten abgehoben war (siehe Abb. 1). Auffallend ist bei den Violinen und Bratschen die Dreifachbesetzung pro Pult. Die Leitung der Aufführung oblag, wie der Grundriss-Zeichnung zu entnehmen ist, zwei „Directoren“. Johann August Burgmüller (aus Düsseldorf) dirigierte das Orchester. Für die Chordirektion war Friedrich Johannes Wetschky (aus Düsseldorf) zuständig, während Johannes Schornstein (aus Elberfeld) am Flügel saß.⁵ Ein anonymes Berichterstatter zum 1. Niederrheinischen Musikfest hob diese Orchester- und Chor-Anordnung als besonders geglückt hervor:

Vor Allem hat die Einrichtung des Orchesters gefallen, das in zwei [sic!] Absätzen sämtliche Instrumente nach ihrer Wirkung und architektonischen Verhältnissen unter einander sehr glücklich vertheilt enthielt; der Chor höher als alle Instrumente, stand hinter diesen, die Solostimmen vornan. Der vorzügliche Ausdruck, den dadurch z.B. der Wechselgesang im Schlusschore der ‚Jahreszeiten‘ gewann, hat diese Einrichtung treff-

lich bewährt; sie gewährte dem Ohre Alles, und war doch nicht unbeachtet zu lassen, entzog dem Auge nicht nur nichts, sondern gab demselben durch leichten Ueberblick und Ordnung um so mehr Genuss, als die Sängerinnen des Chores in weissen einfachen Gewanden und im grossen Halbkreise recht freundlich über das Geschwirre und Pfeifen und Klingen zu ihren Füßen herüber leuchteten.⁶

Für das zeitgenössische Publikum, das nur selten Gelegenheit hatte, derart aufwendige Konzertmusik zu hören, war demnach die Aufstellung des Klangkörpers nicht nur hinsichtlich der raumakustischen Verhältnisse von Bedeutung, sondern auch bezüglich der Möglichkeit, kompositorische Strukturen „sehend“ mitzuvollziehen. Hauchecorne weist auf die „merkwürdige“ Aufstellung des Chores auf erhöhter Position „hinter“ dem Orchester hin und versichert, dass diese Anordnung für spätere Musikfeste nicht mehr uneingeschränkt gegolten habe.⁷

Beim 3. Niederrheinischen Musikfest, das wiederum in Jansens Saal stattfand, bestätigt sich der Zusammenhang zwischen auditiver und optischer Rezeptionsweise ex negativo, weil man für die Aufführung von Händels *Samson* (am 21. Mai 1820) eine andere Aufstellung gewählt hatte:

Wenn wir ja etwas dabei nicht rühmen können, so betrifft es die topische Anordnung des dabei wirkenden Personals. Die Kunst, gleichviel ob

6 Zit. nach Hauchecorne, a.a.O., S. 6f.

7 Ebda., S. 5.

5 Hauchecorne, a.a.O., S. 7.

beim sichtbaren oder hörbaren Gebilde, muss die Masse zurück und die gegliederten Theile näher stellen, wenn das Kunstwerk ganz und klar aufgefasst werden soll; darum bleibt es mangelhaft, wenn, wie es hier der Fall war, der Chor den Vordergrund einnimmt und die, die kleineren Zeitmomente bildenden Solopartien mit ihm vermischt stehen, und die, in noch kleineren Zeittheilen sich regende, ausschmückende Orchestra als Hintergrund schliesst. Den Solopartien des Gesanges den Vordergrund, der Orchestra, erhöhter, den Mittelgrund, und wiederum höher den Hintergrund dem Chore, in einem nicht den Halbkreis überschreitenden Kreisabschnitte aufgestellt, anzuweisen, bleibt unzweifelhaft die wirkungsreichste Anordnung. Auch sollte bei eben dieser Anordnung nie ausser Acht gelassen werden, dass in der Orchestra den Bässen und den Blech-Instrumenten und beim Chor dem Basse und Tenore die Mitte gebührt.⁸

Bei dem Musikfest in Aachen (1829) wurde jedoch eine Anordnung gewählt, die danach „fast überall [also auch bei Aufführungen im Jansenschen Saale] beibehalten worden“ ist:

Das Orchester füllte die geräumige Bühne [des Aachener Theaters] und erhob sich ziemlich steil terrassenförmig. Ueber demselben war, um das Verhalten des Tones zu verhindern, eine platte Decke angebracht, von welcher herab sieben grosse Lüstres hinreichendes Licht verbreiteten und alle weitere Erleuchtung an den Pulten entbehrlich

8 Anonymer Bericht im *Niederrheinischen Beobachter* vom 25. Mai 1820, zit. nach Hauchecome, a.a.O., S. 10-11.

machten. Das Instrumental-Orchester war in einem spitzen Winkel zwischen dem Sänger-Personal bis an das Directions-pult vorgeschoben, und diese Spitze enthielt vorzugsweise die zur Solo-Begleitung und für die Piano's bestimmten Instrumente. Auch die Blas-Instrumente für die Soli schlossen sich an dieses kleinere Orchester an, und neben und hinter ihnen breiteten sich die Massen der übrigen Ripien-Instrumente aus. Alle Pianostellen, selbst in den Symphonieen, wurden ausschließlich von dem kleineren Solo-Orchester vorgetragen, welches dann im Crescendo und Forte durch die Ripien-Pulte mehr und mehr bis zum Fortissimo der ganzen Masse verstärkt wurde.⁹

Bei den Musikfesten der Jahre 1822 und 1826 reichten die Platzverhältnisse des *Jansenschen Saales* nicht mehr aus, so dass man die Aufführungen in den Rittersaal des Düsseldorfer Schlosses bzw. ins Schauspielhaus der Stadt verlegte.

Für das Musikfest des Jahres 1830 wurde der - nach einem Besitzerwechsel nunmehr *Anton Beckerscher Saal* genannte - Konzertraum „fast um die Hälfte“ erweitert, um die 448 Mitwirkenden im Orchesterraum und das Publikum aufnehmen zu können.¹⁰

9 Ebd., S. 28. Diese Aufstellung deckt sich ungefähr mit der Aufführungsanordnung, die Ferdinand Simon Gassner für die beiden Aufführungen von Haydns *Schöpfung* am 5. und 9. November 1843 in der Winterreitschule in Wien angibt. (*Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe 1844 (Reprint Straubenhardt 1988), Beilage 1.

10 *Das grosse niederrheinische Musikfest zu Düsseldorf Pfingsten 1830*, in: *Caecilia*, XII. Jg. 1830 S.304.

Am 26. Mai 1833 dirigierte hier Mendelssohn u.a. das Oratorium *Israel in Ägypten* von G. F. Händel. In einem Brief an seine Frau berichtet Mendelssohns Vater:

[...] auch das Lokal selbst trägt viel zur eigentümlichen Gestalt des Ganzen [Musikfestes] bei. An der Landstraße von Berlin, etwa zweitausend Schritt vor der Stadt, in einem großen, schattenreichen, zu einer Gastwirtschaft gehörigen Garten, ist ein Saal von einhundertfünfunddreißig Fuß [= ca. 42,3 m] Länge, etwa siebenzig Fuß [= ca. 22 m] Breite und leider nur siebenundzwanzig und einem halben Fuß [= ca. 8,6 m] Höhe (offenbar zehn bis fünfzehn Fuß zu wenig) hineingebaut, ganz ohne alle und jede Verzierung und - ich erröte - geweißt!! - [...]. Der Saal faßt ungefähr eintausendzweihundert bis eintausenddreihundert Menschen; ein Drittel davon ist für Chor und Orchester abgeteilt, den übrigen Teil füllen Reihen Stühle, welche aber am Boden befestigt und nummeriert sind.¹¹

Beim 1. Männerchorfest zu Pfingsten 1850 erwiesen sich die Raumverhältnisse für die 5000 bis 6000 anwesenden Personen erneut als zu eng.¹²

11 S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, 15. Aufl. Berlin 1911, S. 380.

12 Vgl. den Rückblick im *Düsseldorfer Journal und Kreis-Blatt*, Nr. 104, 30. April 1852. Im Festbericht *Der erste deutsche Gesang-Wettbewerb. Zur Erinnerung an das Männergesang-Fest zu Düsseldorf am 19. und 20. Mai 1850*, hrsg. vom Fest-Comité, Düsseldorf [1850] findet sich eine Zeichnung von F. Wieschebrink, welche die Preisverleihung festhält und Teile des *Geislerischen Saales* zeigt.

Das Gebäude war mittlerweile in den Besitz des Hofkonditors Franz Geisler übergegangen. Um die für das 2. Männerchorfest (1. bis 4. August 1852) zu erwartende Menschenmasse aufnehmen zu können, wurde ein Neubau¹³ beschlossen, wobei die große Sängerkirche im holländischen Arnheim als Muster diente.¹⁴ Die Bauplanung lag in den Händen des Düsseldorfer Stadtbaumeisters Eberhard Westhofen.¹⁵ Das Gebäude wurde ausdrücklich als Provisorium¹⁶ bezeichnet, das bis 1863 bestand. Die Maße des mit dem Namen *Tonhalle* belegten neuen Gebäudes veröffentlicht das *Düsseldorfer Journal* am 30. April 1852: Hofkonditor Geisler hat sich demnach bereiterklärt, „das neue Lokal unmittelbar an den jetzigen großen Saal anzubauen, so zwar, daß die rechte Wand in gerader Linie an die des alten Saales anschließt, die linke dagegen soviel, als der neue Saal breiter wird, in den Garten vorspringt. Das Mittelschiff der neuen Sängerkirche wird 40 Fuß breit [ca. 12,5 m], die Seitenschiffe 20 Fuß breit [ca. 6,3 m] und die Länge des Ganzen soll sich soweit aus-

13 Eine Außenansicht der Sängerkirche findet sich auf dem Innentitel des Programmheftes *Großes Gesangfest. Gesangwettbewerb, Compositions-kampf, Concert und Großes Künstlerfest der Gesellschaft Malkasten am 1., 2. 3. und 4. August 1852. Programm und Festordnung* [...], Düsseldorf [1852]. Diese Darstellung findet sich auch in der Berichterstattung *Das Gesang- und Künstlerfest zu Düsseldorf am 1. bis 4. August 1852* in der *Illustrierten Zeitung*, Nr. 477, S. 125

14 Beschreibung und Abbildung dieser 1847 gebauten Sängerkirche vgl. K. F. E. Langenhoff, C. Seebach, *De Muzen omsingeld. Musis sacrum 1847-1983*, Arnheim 1983, S. 7ff.

15 Westhofens Bauzeichnung (Quer- und Längsschnitt) zur Tonhalle befindet sich im Archiv der Stadt Düsseldorf, Akte II, 611, fol. 162.

16 Vgl. *Düsseldorfer Zeitung*, Nr. 188, 6. August 1852

dehnen, daß für etwa 5000 Personen Raum im Innern ist“.¹⁷ Davon geringfügig abweichende, aber mutmaßlich korrekte Maße nennt die Berichterstattung zum Gesangsfest. Die *Tonhalle*, „inmitten der schönsten Gartenanlagen, umfaßte drei große Schiffe und war 180 Fuß lang [= ca. 56,5 m], 76 Fuß breit [= 24,79 m] und 40 Fuß hoch [= 12,55 m]“¹⁸. Die Gesamtfläche des Raumes belief sich auf 13680 Quadratfuß, wo-

von der Zuhörerraum 10640 Quadratfuß beanspruchte¹⁹ (siehe Abb. 2).

Tagsüber erhielt der Raum Licht von den in das *Pappdeckeldach*,²⁰ auf das der Regen laut hörbar trommelte, eingelassenen großen Glasflächen sowie von seitlichen Fenstern; abends wurde der Raum mit Gaslicht beleuchtet. Über eine Heizung verfügte der Saal offenbar nicht.

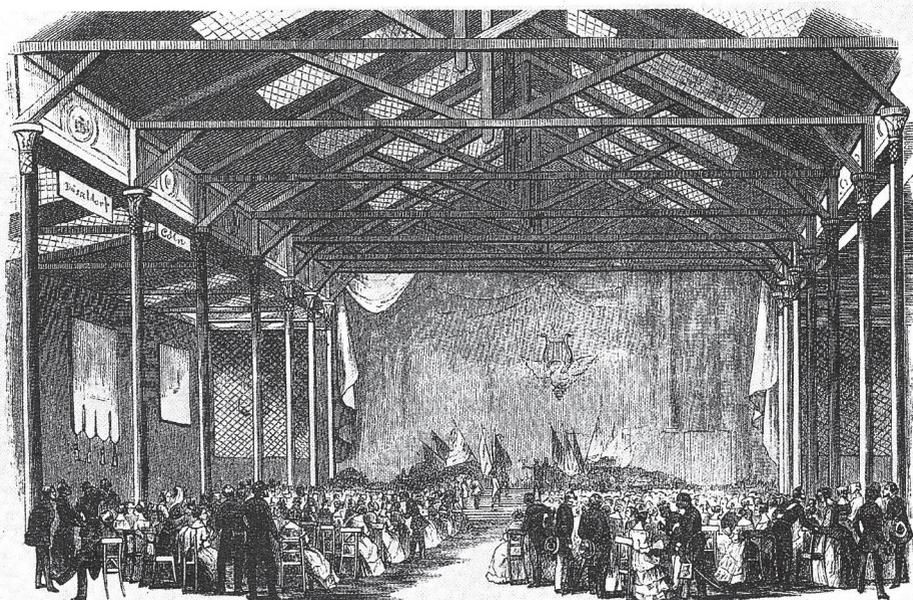
17 *Düsseldorfer Journal und Kreis-Blatt*, 14. Jg., Nr. 104,30. April 1852.

18 *Das Gesang- und Künstlerfest zu Düsseldorf am 1. bis 4. Aug. 1852*, in: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 477, S. 125. Die *Düsseldorfer Zeitung*, Nr. 180, 8. August 1853, nennt wiederum abweichende Maße: 189 Fuß Länge, 78 Fuß Breite und 40 Fuß Höhe. Dem in Anm. 15 genannten Aufriß sind die wohl korrekten Maße zu Breite und Höhe zu entnehmen, die sich mit den Angaben der *Illustrierten Zeitung* decken: Mittelschiff 40 Fuß; Seitenschiffe: 18 Fuß; Höhe des Mittelschiffs: 40 Fuß.

Beim 2. Männerchorfest (1.-4. August 1852), mit dem die *Tonhalle* eingeweiht wurde, war Robert Schumann übrigens Mitglied der Jury, die über den Gesang- und Kompositionswettkampf entschied.

19 *Düsseldorfer Journal und Kreis-Blatt*, 14. Jg., Nr. 190, 10. August 1852.

20 So die Bezeichnung in der *Düsseldorfer Zeitung*, Nr. 195, 14. August 1852.



Die Verteilung der Preise beim Gesangsfest in Düsseldorf am 3. August 1852.

Abb. 2: „Die Verteilung der Preise beim Gesangsfeste in Düsseldorf am 3. August 1852“
Der zur Gewerbeausstellung 1852 erweiterte und zum Sängeresangereits vom 1. bis 4. 8.1852 festlich dekorierte „Geislersche Saal“ - auch „Tonhalle“ genannt - Quelle:

Im „Großen Vocal- und Instrumental-Concert“, welches am 3. August stattfand, dirigierte Schumann die Uraufführung seiner *Ouvertüre zu Shakespeares Julius Caesar*, op. 128. Clara Schumann trat als Pianistin auf. Ein amerikanischer Augen- und Ohrenzeuge dieses Musikfestes beklagte, dass am ersten Festtag (1. August) während der musikalischen Darbietungen unerträglich geraucht worden sei, weshalb für die nächsten Tage ein entsprechendes Verbot erlassen worden sei.²¹ Von dem Neubau profitierte das folgende 31. Niederrheinische Musikfest, bei dem u. a. Robert Schumann seine 4. Sinfonie op. 120 dirigierte und seine *Ouvertüre mit Gesang über das Rheinweindlied* op. 123 uraufführte. Für die Abonnementskonzerte, die Robert Schumann von 1850 bis 1853 leitete, wurde jedoch nach dem Neubau der *Tonhalle* weiterhin der kleinere *Geislersche Saal* genutzt, über dessen Akustik sich die Hamburgerin Louise Japha, Bekannte von Johannes Brahms und Klavierschülerin von Clara Schumann, in einem Brief an Julius Schaeffer vom 20. November 1852 positiv äußert: „Der Concertsaal ist sehr schön und größer als unser Hamburger Apollosaal; es klingt darin gut, besonders wenn der Saal recht gefüllt ist, was bisher bei jeder Aufführung der Fall war“.²²

Wolfgang Müller von Königswinter beklagte jedoch im Anschluss an dieses 31. Niederrheinische Musikfest, dass die *Tonhalle* in mancherlei Hinsicht doch un-

geeignet sei für eine würdige Musikdarbietung. Müller bemängelte die *akustische Unzweckmäßigkeit* [des Raumes]. *In einem so leicht aufgeführten bretternen Gebäude sollte man keine ächten Musikfeste feiern. Für die roheren Männergesangvereine reicht ein solches Haus hin, wie es denn auch für einen solchen Wettstreit aufgeführt worden ist. Wenn es aber auf Feinheit der Nüancen und Modulationen ankommt, dann muß der Ton an scharfen und festen Wänden wiederklingen. [...] Außerdem haben wir das Publicum zu tadeln, welches sich während der Concerte in viel größerm Maß in den umgebenden Gärten als in der Tonhalle einfand, theilweise um die wahren Festgenossen zu begaffen, theilweise um vielleicht hie und dort einen Ton durch die dünnen Holzwände zu erhaschen. [...] Nun aber, als es galt Händel, Bach, Gluck, Beethoven, Weber und Mendelssohn ein edles Angedenken zu weihen, und die besten Söhne des heutigen musikalischen Deutschlands zu hören, war die Halle nur mäßig gefüllt.*²³

Eine Zusammenschau von personalem Aufgebot an Musikern bei den in Düsseldorf durchgeführten Niederrheinischen Musikfesten einerseits und der schnell wachsenden Einwohnerzahl andererseits belegt deutlich die Expansion des Konzertwesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Mitwirkende bei den in Düsseldorf durchgeführten Niederrheinischen Musikfesten:²⁴

21 Lowell Mason, *Musical Letters from abroad: Including detailed accounts of the Birmingham, Norwich, and Düsseldorf Musical Festivals of 1852*, New York 1854 (Reprint: New York 1967), S. 191.

22 Brieforiginal im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf; Akzessionsnummer: 52.2468.

23 *Allgemeine Zeitung*, Nr. 145, 25. Mai 1853, S. 2323.

24 Sämtliche Angaben nach Hauchecome, a.a.O., 2. Teil, *Verzeichnisse der auf den niederrheinischen Musikfesten in den Jahren 1818-1867 zur Aufführung gelangten Tonwerke* [...], S. 2ff.

Fest-Nr.	Datum	Chor	Orchester	Gesamt (mit Solisten und Dirig.)	Einwohnerzahl
im Jansenschen Saal:					
1.:	10.-11.5.1818	100	95	209	ca. 20 000
3.:	21.-22.5.1820	ca.100	ca.100	ca. 208	
im Rittersaal des Düsseldorfer Schlosses:					
5.:	26.-27.5. 1822	190	123	321	
im Düsseldorfer Schauspielhaus:					
9.:	14.-15.5.1826	ca.200	ca.130	ca.341	ca. 26 000
im erweiterten Beckerschen Saal:					
13.:	30.-31.5.1830	274	163	448	
15.:	26.-27.5.1833	267	142	419	
18.:	22.-23.5.1836	356	172	538	
21.:	19.-21.5.1839	411	155	574	
24.:	15.-17.5.1842	403	170	581	
27.:	11.-12.5.1845	246	ca.120	375	
in der Tonhalle:					
31.:	15.-17.5.1853	490	160	660	ca. 43 000
33.:	27.-29.5.1855	649	165	820	
34.:	11.-13.5.1856	723	164	895	
37.:	27.-29.5.1860	630	160	796	ca. 51 100
40.:	24.-26.5.1863	781	140	935	63 389

In der Zeit vom 24. bis 26. Mai 1863 fand zum letzten Mal ein Niederrheinisches Musikfest, das vierzigste, in der *Tonhalle* statt. Über 900 Instrumentalisten, Solisten und Chorsänger wirkten dabei mit. Das Musikfest-Comité regte im Anschluss an das Fest den Ankauf des Festsaales durch die Stadt an. In der Eingabe an den Magistrat vom 3. Juni 1863 heißt es: Die *Tonhalle*, der einzige Raum der Stadt, der für große Veranstaltungen in Anspruch genommen werden könne, reiche angesichts der steten „Zunahme im Besuche der fremden Gäste“ nicht mehr aus. Die

Tonhalle sei „nur ein provisorisches Bauwerk von Holz, in der rohesten Bearbeitung, isoliert ohne die notwendigen Nebenräume; bei schlechtem Wetter nicht einmal trockenen Fußes zu erreichen, undicht und im Laufe der Zeit von sehr bedenklicher Sicherheit“²⁵. Noch im selben Monat beschloss die Stadt, das Gebäude zu kaufen und auszubauen. Der Kaufvertrag wurde am 15. Oktober 1863 geschlossen.

²⁵ Zit. nach Hugo Weidenhaupt, *Mit Jansens Garten fing es an*, in: *Tonhalle Düsseldorf Vom Planetarium zur Konzerthalle*, Düsseldorf 1978, S. 56.

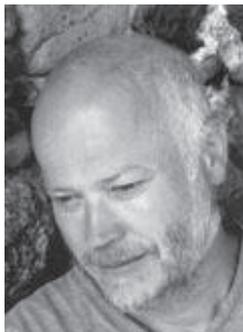
Es ist kaum zufällig, dass am 24. Oktober 1864 die Düsseldorfer Stadtverwaltung den Beschluss fasste, das Orchester des Allgemeinen Musikvereins in ein Städtisches Orchester umzuwandeln. Das aus etwa 34 Musikern bestehende Ensemble ²⁶ „ist das erste Orchester in Deutschland, welches aus der demokratischen Gemeindeverfassung des 19. Jahrhunderts hervorgeht“.²⁷ Noch im selben Jahr wurde der Erweiterungsbau der Städtischen Tonhalle begonnen, wobei die alte hölzerne Tonhalle stufenweise durch gemauerte Gebäude ersetzt wurde. Die Westseite erhielt 1864 eine 6 Meter breite Glashalle. Im Süden wurde ein großer Festsaal mit einer Orgel und einem Mittelraum nach Plänen des Stadtbaumeisters Eberhard Westhofen hinzugefügt. Der Mittelbau wurde aufgestockt, um späteren Gewerbeausstellungen Platz bieten zu können.²⁸ Der Konzertsaal, ab 1877 im Anschluss an einen Besuch Kaiser Wilhelms I. als Kaisersaal bezeichnet, verfügte schließlich über eine Grundfläche von 1189,43 Quadratmetern und war seinerzeit der größte Konzertsaal Deutschlands.²⁹

26 Faksimile einer Besoldungsliste aus dem Jahre 1864, in: *100 Jahre Düsseldorfer Symphoniker 1864/1964*, Düsseldorf 1964, S. 22.

27 Julius Alf, *Bürgerliche Musikpflege. Düsseldorfs Musikleben seit der Französischen Revolution*, in: *Tonhalle Düsseldorf Vom Planetarium zur Konzerthalle*, Düsseldorf 1978, S. 65.

28 Weidenhaupt, a.a.O., S. 56-58.

29 *Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier des Städtischen Musikvereins Düsseldorf und zum hundertjährigen Bestehen der Niederrheinischen Musikfeste [...]*, Düsseldorf 1918, S. 46.



Der Autor

Prof. Dr. Bernhard R. Appel, Studium von Musikwissenschaft, Germanistik, Linguistik und Philosophie, war von 1977 bis 1984 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Assistent am musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes, wo er 1981 mit einer Arbeit über Robert Schumann promoviert wurde.

1985/86 führte er an der Universität Köln ein Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur „Ermittlung der Standorte von Autographen Robert Schumanns“ durch, das grundlegend für die Robert-Schumann-Gesamtausgabe war, deren Gründungsredakteur Appel ist. Von 1986 bis 2006 war er leitender Mitarbeiter der Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf. Im Jahr 2000 erfolgte die Habilitation an der Universität Dortmund, 2003 die Ernennung zum Professor. Seit Januar 2007 ist Bernhard R. Appel Leiter des Beethoven-Archivs und des Verlages Beethoven-Haus in Bonn. Hier ist ein Aufgabenschwerpunkt die Editionsleitung der *Neuen Gesamtausgabe „Beethoven Werke“*.

Empfehlung der Redaktion:
www.beethoven-haus-bonn.de

Fußball und Chorsinfonik im Verein

Ein Gespräch mit dem Intendanten der Tonhalle Düsseldorf

Michael Becker und

Thomas Ostermann



Archivbild www.knabenchor-hannover.de

NC: Die Tonhalle ist ja in den sozialen Medien sehr aktiv. Dort findet man auch ein Foto des Hannover Knabenchores.



MB: Ja, da bin ich in der ersten Reihe der Vierte von rechts. Aber auch Hajo Frey, der inzwischen als Impresario durch die Welt zieht oder Adrian Rovatkay, ein gefragter Fagottist im Barockbereich, sind auf diesem Foto zu sehen. Meine zwei älteren Brüder waren ebenfalls im Chor, der eine war Sopran, der andere war Alt 1, ich war im Alt 2. Alt 2, das waren die, die eigentlich nicht singen konnten.

ist ein Ros entsprungen“ Solo singen durfte und das war mein Leben damals. Aber verglichen mit dem, was meine Brüder gemacht haben, die beide bei den ersten Harnoncourt-Aufnahmen in Harlem für das komplette Kantatenwerk von Bach waren, war das eher bescheiden. Mein Bruder Markus ist auch auf einigen CD-Aufnahmen als Solist z.B. bei Ceremony of Carols zu hören. Ich bin dann mit 13 ausgetreten und zu Hannover 96 gewechselt, das war dann ein Trauma für meine Eltern. Dort habe ich dann in der gleichen Mannschaft den Bruder von Adrian Rovatkay wieder getroffen, der ebenfalls ausgetreten war.

NC: Also Trauma, oder doch Traum?

MB: Nein, Trauma überhaupt nicht! Ich war damals ganz glücklich, als ich Weihnachten die 27. Strophe von „Es

NC: Das heißt also: Chormusik schon lange in der familiären Tradition?

MB: Ja, mein Vater war ja der Chef des Männergesangsvereins Bad Iburg von 1891 und das ist für ihn bis heute eine ganz große Zeit gewesen. Es wird auch immer wieder von *der Carmina Burana* erzählt, die damals aufgeführt worden

ist. Insofern ist mir das Chorsingen mit oder ohne Orchester schon ganz früh sehr selbstverständlich begegnet.

NC: Die Männergesangsvereine sterben ja nach und nach aus...

MB: Das hat sicher auch damit zu tun, dass der Männergesangsverein nicht nur als musikalische Heimat gesehen wurde, sondern auch die Dimension der Geselligkeit gehört, die an ganz vielen Stellen ausstirbt. Heute ist ein Rückzug in eine Fernsehen-gesteuerte Intimität zu beobachten, die ja auch ganz traurig ist, wenn man sieht, was gerade in Dorf- und Kleinstadt-Zusammenhängen dadurch zerbricht und diese zu Pendler-Übernachtungsstätten werden. Dafür bricht es an anderen Stellen auch wieder auf, man findet neue Wege wieder zusammen zu musizieren.

NC: Hilmar Hoffmann hat 1979 in „Kultur für alle“ gesagt: „Ein Indiz dafür, ob eine Stadt wirklich Kultur auf breiter Basis besitzt, ist der Grad aktiver künstlerischer Betätigung breiter Teile der Bevölkerung, die Kunst nicht professionell ausüben.“ Zu der Zeit hatte der Städtische Musikverein etwa 240 aktive Sänger. Mittlerweile sind wir auf die Hälfte geschrumpft. Also doch nicht mehr Kultur für alle?

MB: Der Musikverein ist ja nicht der einzige Maßstab. So sind ja in der Zwischenzeit mit dem Jungen Konzertchor oder dem gemischten Kinderchor von Frau Wanat auch neue Initiativen entstanden, die musikalisch interessierte Schichten auf anderen Wegen erreichen als ein großer Chor wie der Musikverein, der aufgrund seiner Größe auch verstärkt auf große Chorwerke festgelegt ist. Das heißt aber nicht,

dass der Musikverein nicht mehr aktuell ist. Hier müssten die Einfahrtswege bzw. Einflugschneisen für einen solchen Chor den aktuellen Entwicklungen angepasst werden. Und gerade in Düsseldorf werden ja momentan viele solche Schneisen geschlagen. Ich hoffe, dass es nicht die 30 Jahre dauert, bis die Kinder aus der Singpause das Alter erreicht haben, bei dem man überzeugt sagen kann: „Ich gehe jetzt in diesen Chor“, sondern dass wir auch einige Brücken für die Zwischenzeit bauen können. Dadurch könnten wir auch Befürchtungen von interessierten Sängern entgegen wirken, die beim „Musikverein“ mehr den Verein als die Musik sehen. „Verein“, das klingt eben nach Bindung und wenn man bedenkt, wie bindungsschwach Menschen heute z.B. bei Wahlen oder Automarken sind, um nur zwei Beispiele zu nennen, dann muss man vielleicht Elemente dazwischenschalten und neu erfinden, die einen geringeren Bindungsgrad haben und trotzdem so begeistern, dass man aus Überzeugung dabei bleibt.

NC: Der Bindungsgrad steht andererseits auch für Qualität. Die Frage ist also, wie kann das Überbrücken passieren ohne Qualität zu verlieren?

MB: Das aus dem Stand zu beantworten würde ja bedeuten ich wüsste die Lösung für das Nachwuchsproblem. So einfach ist es nicht. Wenn man Chorsänger gewinnen will, die schon ein gewisses Verhältnis zur Chormusik entwickelt haben, so muss man natürlich die Literatur anbieten, mit der die potentiellen Interessenten etwas anfangen können. Der Schwerpunkt wird dann wohl beim großen oratorischen oder chorsinfonischen Werk liegen. Wenn man z.B. einen Aufruf

für einen großen Laienchor für eine Auf-
führung von Mahlers 8. Sinfonie starten
würde, so kann ich mir gut vorstellen,
das 200 bis 300 Leute bei uns vor der
Tür stehen würden, die das mitmachen
wollen würden. Das hieße aber, dass
man die strenge Wochentagsbindung
für einen Chor wie den Musikverein ein-
fach überlegen muss. Natürlich – es ist
wie beim Fußball: Freitags nachmittags
ist Training und da muss jeder hin, der
spielen will. Aber leider wird die Freizeit
heute derartig zugeplant, dass man ver-
sucht, alles, was nicht zwingend verplant
werden muss, auch offen zu lassen.
Das merke ich auch bei mir selber: Ich
möchte nicht immer noch mehr zusagen,
damit ich - zumindest theoretisch - mal
zwei Stunden mit meinen Kindern durch
den Wald spazieren kann. Und ich meine
dabei meinen Terminkalender und den
meiner Kinder. Und deswegen haben es
die Vereine heute grundsätzlich schwer,
das hat nicht mit Qualität oder Inhalten
zu tun. Ein Verein, das bedeutet: Men-
schen kommen zusammen, zu einem be-
stimmten Zeitpunkt, an einem bestimm-
ten Ort, mit einem bestimmten Regelmaß
und einer gemeinsamen Absicht, einem
Ziel. Vielleicht muss man diesen Kanon
sprengen, um mit Projekten auch Men-
schen anzuziehen, die als Nichtmitglie-
der dann feststellen: das ist ja gar nicht
so ein Verein, vor dem man Angst haben
muss. Die Form, wie man das gestaltet,
muss der Verein dann selber finden, da
gibt es sicher viele Möglichkeiten.

**NC: Obwohl es beim Fußball ja auch kei-
ne Projektfußballmannschaften gibt...**

MB: Doch: Denken Sie einmal an die Eu-
ropameisterschaft 1992: Dänemark hat-
te eine Projektmannschaft. Anders kann
man das nicht nennen. Und wer wurde

Europameister? Ich erinnere mich an die
Unisport-Zeiten, wo ich als Nicht-Sport-
student jeden zweiten Tag auf dem Platz
gestanden habe und mit gespielt habe,
weil es immer Trainingsspiele gab und
man war einfach froh, wenn jemand da-
bei war, der vernünftig kicken konnte. Da
gibt es doch auch das Phänomen der ar-
beitslosen Fußballer. Jemand wie Sascha
Rösler, der sich vor zwei Jahren arbeits-
los gemeldet hatte und bei der Fortuna
höflicherweise mittrainieren durfte, weil
er sich fit halten wollte, ist heute einer der
entscheidenden Spieler im Kader. Dieses
etwas weniger statisch Organisierte und
etwas Unverbindlichere ist ein ganz ent-
scheidender Ansatz, der auch in anderen
Lebensbereichen vorkommt. Da löst sich
etwas nicht auf, aber es löst sich eben.

**NC: Die aktuellen Werke des Musikver-
ein, also Beethoven „Chorfantasie“,
Dvoraks „Stabat mater“, Vaughan
Williams’ „Sea Symphony“ und Cesar
Francks „Psyche“ sind ja in Bezug
auf den chorsinfonischen Anteil ganz
unterschiedliche Werke. Wie ist da die
gefühlte Intendanten Schmerzskala?**

MB: Das *Stabat Mater* ist ja nicht bei
uns. Und das ist auch eines der Werke,
bei dem ich nicht sicher bin, ob es im
Konzertsaal gut aufgehoben ist. Da bin
ich vielleicht etwas zu katholisch. Es gibt
natürlich bestimmte Stücke, auch orato-
rische oder kirchenmusikalische Werke,
die sind Allgemeingut wie Händels *Mes-
sias*, das Händel selbst vielleicht schon
mehr auf der Unterhaltungsskala gese-
hen hat. Aber Vaughan Williams’ *Sea
Symphony* ist ein grandioses, etwas
kolonialistisch angehauchtes Werk, das
definitiv in den Konzertsaal gehört. Auch
Cesar Francks *Psyche*, die ja eine Art
Entdeckungsmusik ist und auch nicht oft

gespielt wird, die genau wie das Werk von Vaughan Williams extrem zeitverhaftet ist und genau da angesiedelt ist, wo die großen Musikvereine gegründet wurden oder ihre große Zeit hatten. Und sie trafen z.B. in England natürlich auch auf eine Bürgerbewegung, die damit etwas anfangen konnte.

Nimmt man hingegen ein Werk wie Pendereckis *Stabat Mater*, so wird man damit kaum neue Mitglieder gewinnen und handelt sich eher noch einige Krankmeldungen ein. Das liegt auch daran, dass diese Stücke extrem schwierig sind und sich diese Schwierigkeit dem Publikum gar nicht erschließt. Wir haben damals dieses Werk mit dem Knabenchor gesungen, und uns mit Fünftolen, Septolen und 13-tolen herumgeschlagen, und fanden es ganz toll, es nachher singen zu können. Als wir dann die Aufnahme gehört haben, haben wir dann festgestellt: das hört ja kein Mensch!

Es ist schon wichtig, dass man auch vordergründig erfreuliche Sachen singt, wie etwa die *Carmina Burana* oder vielleicht die *Liebeslieder-Walzer*, die als „Chorwerke“ etwas wirklich Chorbetontes haben, und man als Chor nicht das Gefühl hat, man ist nur tönender Hintergrund, der als Zeitphänomen einfach dazugehört hat. Als Beispiele Sibelius' *Finlandia*, die es genau wie Griegs *Peer Gynt* mit und ohne Chor gibt. Wir machen *Peer Gynt* mit Chor.

NC: Wo ist dann chorsinfonisch der Unterschied zwischen einem *Stabat Mater* und Schumanns *Faust Szenen*?

MB: Na ja, es ist vielleicht der säkulare Rahmen, der solche geistlichen Werke nicht voll zur Ausbreitung kommen lässt: Eine Matthäus-Passion in der

Tonhalle gibt es schon hin und wieder und sie ist dann auch schön. Meine Matthäus Passion ist aber immer noch die von Günther Jena im Hamburger Michel mit dem Knabenchor Hannover, sechs Sekunden Nachhall, Peter Schreier als Evangelist und alles halb so schnell wie man es heute kennt. Eine halbwegs historisch informierte Aufführung der Matthäus Passion ist in der Tonhalle einfach etwas verloren und trocken, zu real. Da braucht man vielleicht nicht Weihrauch, aber doch den kirchlichen Rahmen, finde ich jedenfalls persönlich.

Wenn man sich jetzt aber darauf einigt, dass der Musikverein das große chorsinfonische Werk aufführt, dann muss man also schauen, welche weltlichen Werke gehören dahin. Bei vielen Werken gibt es sicher auch langjährige Chormitglieder, die diese Werke kennen und wissen, dass sie wieder mal „dran“ sind. Beethovens Neunte kann man nicht immer singen und Mahlers Achte ist eben auch ein Riesenaufwand. Aber da sind wir mit Manfred Hill als Vorsitzendem des Musikvereins auch immer im Dialog.

Wir versuchen natürlich auch immer einen Bezug herzustellen zwischen den Werken, dem Haus und der Stadt. Deswegen machen wir ja keinen Tschajkovsky Schwerpunkt, der sicher auch schön wäre, sondern bringen Schumann oder Mendelssohn, weil die hier in Düsseldorf was zu suchen haben, oder wir streuen Burgmüllers Werke oder Spohr mit ein. Das sind dann lokal historische Begründungen. Und so kann man auch begründen, dass es hier eben einen großen Chor mit langer Tradition gibt, der diese Stücke auch präsentiert.

Die Frage ist nur, ob es clever ist, seltene Stücke zu bergen, wenn man auf der anderen Seite neue Mitglieder für den Chor sucht. Dann wäre es sicher besser, einmal im Jahr, wie es jetzt ja auch festgelegt wurde, ein Sonderkonzert für den Chor zu machen, in dem der singen kann, was er möchte. Daran könnte man auch für die Mitgliederwerbung andocken, dass man hier die Möglichkeit schafft, vielleicht zwei Monate oder sechs Wochenenden mitzuprobieren und zu singen, um dann zu sehen, ob und wohin es läuft.

Für mich ist Chorsinfonik in einem weltlichen Konzerthaus, das wir ja sind, dann eher auf der Seite der „Sea Symphony“ zu suchen. Und da gibt es sicherlich noch einige ungehobene Schätze, die man bergen kann. Man muss das nur in einem Gesamt-Saisonprogramm unterbringen, dass dann auch schlüssig ist und sich logisch erschließt. Wir haben ein Publikum, dass in einem sinfonischen Zyklus abonniert hat und dann stellt sich die Frage, ob das chorsinfonische Hauptwerk dort hinein gehört oder ein Zwanzigminüter. Ich würde behaupten es ist das große Chorwerk. Man muss sich aber auch klarmachen, wer dirigiert. Denn der Dirigent ist nicht unerheblich für den Kartenverkauf und nicht jeder Dirigent möchte mit einem lokalen Amateurchor arbeiten, oder er bringt schon eine Präferenz mit, das ist leider so. Da kann man den Dirigenten sonst was erzählen, die werden auf ihrem Standpunkt beharren. Es gibt eben Dirigenten, die nicht mit Laienchören zusammenarbeiten wollen.

NC: Ein paar Jahre weiter, dann ist es 2018, dann ist der Musikverein 200 Jahre alt. Da sind die Erwartun-

gen ja groß. Gibt es da schon Ideen die man der NeuenChorszene verraten könnte?

MB: Das ist momentan noch zu lange hin bis 2018. Erst einmal ist ja 2014 das Orchesterjubiläum in der Planung. Und da sind einige auch historisch interessante Aspekte zu bearbeiten. Das Orchester hat ja im Nationalsozialismus eine gewisse Rolle gespielt, die nicht wirklich aufgearbeitet ist, und das Bedürfnis besteht, diese Dinge etwas mehr an die Oberfläche zu bringen. Ein Orchester, das die Aufgabe hatte, die gesamte nationalsozialistische Ästhetik in der Jahren 1937/38 nach vorne zu treiben und damit quasi als drittes nationalsozialistisches Reichsorchester behandelt wurde, das muss sich einer solchen Vergangenheit auch aktiv stellen. In den 80er Jahren ist das durch die kommentierte Ausstellung „Entartete Musik“ etwas passiert, aber die eigene Geschichte ist trotzdem noch nicht aufgearbeitet. Da ist ja der ganz große Vorteil, dass die Geschichte des Musikvereins auf 900 Seiten im Internet mehr oder weniger lückenlos aufgearbeitet ist. Das Jubiläum des Musikvereins gehen wir dann ganz in Ruhe danach an.

NC: Wir haben ja auch immer wieder das Thema Fußball angerissen: Abschließend noch eine Prognose für das nächste Jahr: Fortuna Düsseldorf gegen Hannover 96. Wie geht's aus?

MB: Kommt drauf an. Zuhause gewinnt die Fortuna 2:1, in Hannover verlieren sie 3:0.

NC: ... das ist doch ein guter Abschluss!?

MB: Ja, finde ich auch. Vielen Dank!

AWA 2005

Singen

Frage: "Spielen Sie ein Instrument oder singen Sie in einem Chor, einem Gesangsverein oder in einer anderen Gruppe?"

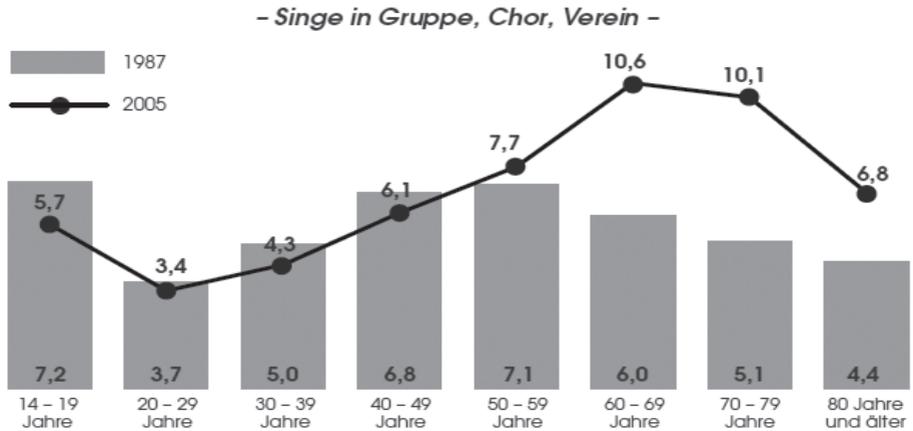


Abb. 1: Umfragewerte zum Thema „Singen“ des Allensbach Instituts [1]

Die letzte Umfrage des Allensbacher Instituts für Demoskopie zum Thema Musik und Freizeit ergab, dass 4,5 Millionen Menschen ab 14 Jahren in einem Chor, Verein oder in einer anderen Gruppe singen [1]. Allerdings zeigt die Abb. 1 aus der Umfrage auch eine deutliche Verschiebung im Altersspektrum der aktiven Chorsänger von 1987 zu 2005: Während 1987 eine deutlich ausgeglicheneres Verteilungsmuster vorlag, so ist 2005 jeder dritte Sänger älter als 50 Jahre.

Zudem scheint sich die Chorlandschaft weiter auszudifferenzieren: Die Chöre werden kleiner (durchschnittlich 27 aktive Mitglieder in 2005 zu 26 im Jahr 2010) sowie eine Zahl von etwa 20 inaktiven Mitgliedern [2]. Während die Zahl der Chöre in den kulturellen Zen-

tren vor allem in Segmenten wie dem Gospel- und Barber-Shop Gesang stetig wächst, so ist das Singen in einem Gesangsverein vor allem im Bereich der Männerchöre deutlich rückläufig [3].

Leider gibt es neben Umfragewerten aus Querschnitterhebungen nur wenig Daten, die den Zeitverlauf des Mitgliederaufkommens umfassend beschreiben. Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf hat als eingetragener Verein durch die Jahresberichte des Schriftführers Zugriff auf entsprechendes Datenmaterial. Neben der Entwicklung in den jeweiligen Stimmgruppen liegen hier außerdem noch Werte für die inaktiven, fördernden und Ehrenmitglieder vor, die nachfolgend für den Zeitraum 1969-2010 dargestellt werden .

Aktive Sänger in den Stimmgruppen

Wenn Mendelssohn 1837 in Bezug auf die Komposition des „Elias“ in seinem Brief vom 18.02.1837 an Karl Klingemann von der Möglichkeit des Gebrauchs von "recht dicken, schweren und vollen Chören" spricht [4], so gilt dies 130 Jahre später für „seinen“ Chor immer noch. 1969 weist der Städtische Musikverein eine nominelle Stärke von insgesamt 270 aktiven Sängern aus, wobei genau ein Drittel (90) allein auf den Sopran entfällt, gefolgt vom Alt mit 80 Stimmen und dem Bass mit 65 Stimmen. Einzig die Tenorfraktion liegt mit 35 Stimmen deutlich an vierter Stelle. Während sich in dieser Rangfolge der Stimmen bis zum Jahr 2000 keine Veränderung ergibt, so sinkt die Zahl der aktiven Sänger in den jeweiligen Fraktionen in diesem Zeitraum im Trend kontinuierlich (Abb.2).

In den Jahren 2001-2005 kam es zu einem deutlichen Einschnitt vor allem im

Sopran. Waren im Jahr 2000 noch 50 Sopranistinnen aktiv, so sinkt dieser Wert um mehr als 30% im Folgejahr mit nur noch 34 aktiven Sängerinnen und um weitere 5 Sänger auf 29 aktive Sopranistinnen in 2002. Dieses Niveau hält sich bis 2005, erst danach kommt es wieder zu einer Fraktionsstärke um die 40, die auch heute noch gehalten wird. Auch im Alt kommt es bereits von 1999 auf 2000 zu einem Verlust von 7 Sängerinnen. Im Folgejahr verlassen noch einmal 7 Sängerinnen den Alt, der sich in den Folgejahren allerdings wieder knapp unter das Niveau von 1999 einpendelt. Auch der Tenor wird von 1999 auf 2000 um ein Drittel seiner aktiven Sänger von 21 auf 14 dezimiert.

Dieses Niveau wird allerdings gehalten und in den letzten drei Jahren mit 17 bzw. 16 Aktiven leicht überschritten. Nur der Bass scheint die Krise zum Jahrtausendwechsel gut überstanden zu haben. Abgesehen von der üblichen Fluktuation

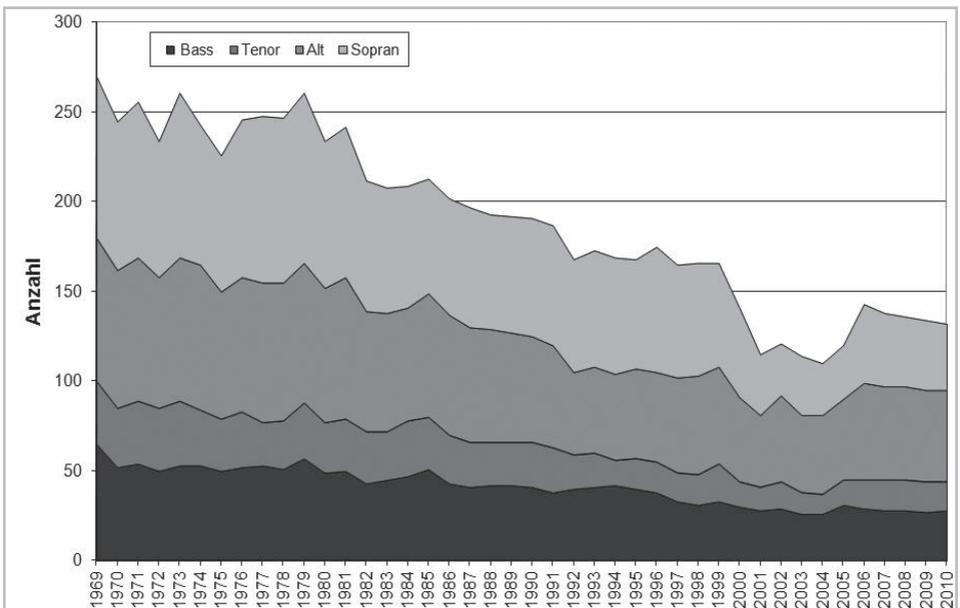


Abb. 2: Anzahl der aktiven Sänger des Städtischen Musikvereins aufgeteilt nach Stimmgruppen

pendeln die Werte zwischen 28 und 33 aktiven Sängern. Heute singen insgesamt 122 aktive Sänger im Städtischen Musikverein. Dies ist gemessen an den Zahlen vom 1969 nur unwesentlich höher als die Besetzung der Sopranfraktion.

In der Relation zueinander sind die Verhältnisse in diesem Zeitraum hingegen stabil. Der Sopran hält einen Anteil zwischen 30% und 40%, der Alt liegt zwischen 27% und 33%, der Bass zwischen 19% und 25% und der Tenor zwischen 8% und 13% (Abb.3).

Inaktive, Fördernde und Ehrenmitglieder

Wie bereits eingangs dargestellt bestehen Chöre neben den aktiven Sängern auch aus inaktiven, fördernden oder Ehrenmitgliedern. Abb. 4 zeigt die Entwicklung in diesem Bereich. Insbesondere zu Beginn der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts hatte der Musikverein

die größte Anzahl inaktiver, fördernder und Ehrenmitglieder, wobei vor allem die fördernden Mitglieder einen Anteil von etwa 25% besaßen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung ist etwa um 1993 zu datieren, in dem 187 inaktive (70,0%), 71 fördernde (26,6%) und 9 Ehrenmitglieder (3,4%) dokumentiert waren. Während der Anteil der inaktiven auch aktuell noch vergleichbar bei 70,9% liegt, so hat sich der Anteil der Ehrenmitglieder in dem fraglichen Zeitraum von 9 auf 24 (13,9%) verdreifacht. Dies ist z.T. dadurch erklärbar, dass Mitglieder des Städtischen Musikvereins mit einer Mitgliedschaft von mehr als 40 Jahren zum Ehrenmitglied ernannt wurden.

Aktive versus passive Mitglieder

Bei einem gleichmäßigem Zustrom neuer Sänger und einer Verbundenheit auch nach dem aktiven Singen müsste vor dem Hintergrund einer immer län-

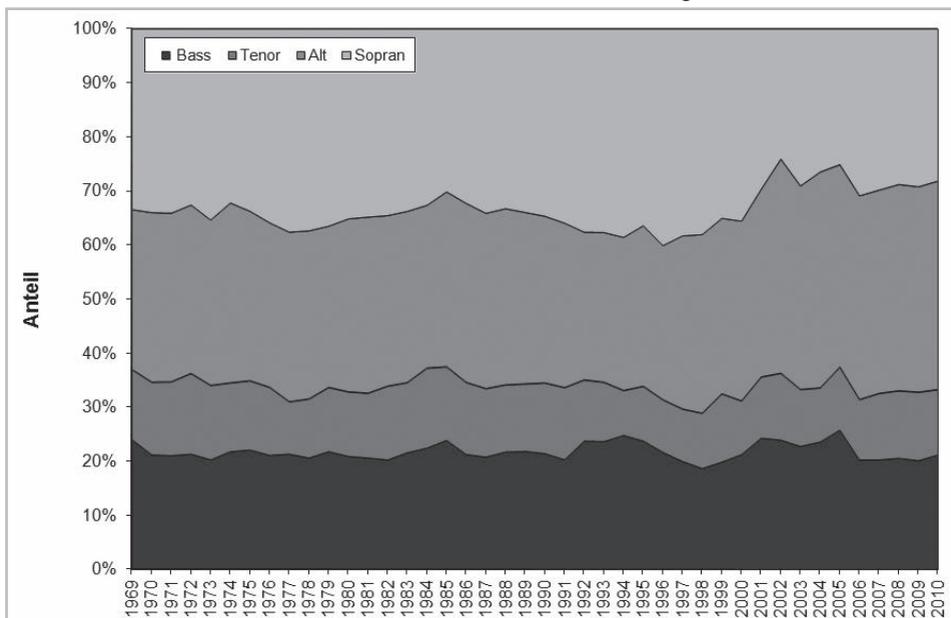


Abb. 3: Anteile der Stimmgruppen an der Gesamtzahl der aktiven Sänger

geren Lebenserwartung die Anzahl der inaktiven Mitglieder stetig wachsen. Allerdings sollte bei genügend großem Interesse der Anteil der aktiven Mitglieder möglichst höher sein als der der Inaktiven. Bis 1985 ist die Anzahl der aktiven Mitglieder tatsächlich größer als die der Inaktiven. Erst danach kippt das Verhältnis und erreicht 1992 ein Verhältnis von 261 inaktiven, fördernden und Ehrenmitgliedern (60,8%) zu 168 aktiven Sängern (39,2%). In den Jahren 2006 bis 2009 war das Verhältnis der inakti-

Perspektiven

Die tägliche Freizeit von Berufstätigen lag 1979 nach einer Umfrage des Allensbach Instituts bei dreieinhalb Stunden und hat sich seitdem auf drei Stunden und 16 Minuten in 2001 reduziert. Aktuelle Zahlen aus Österreich bestätigen, dass dieser Trend weiter anhält und die frei verfügbare Zeit bei Berufstätigen weiter abnimmt.

Was bedeutet das für das berufstätige, aktive Mitglied des Städtischen Musikvereins?

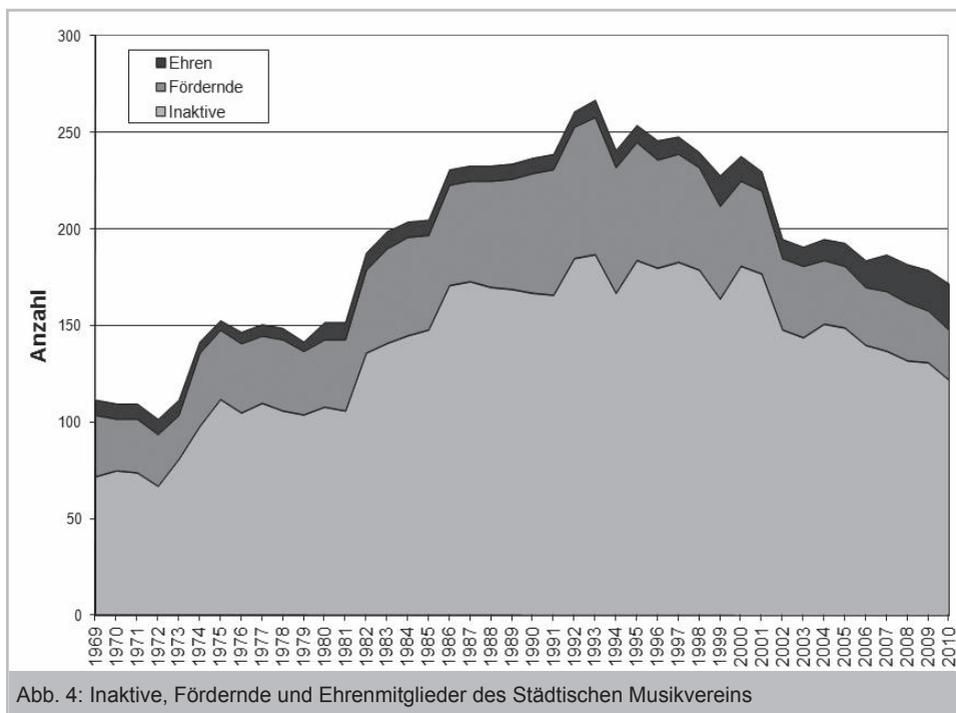


Abb. 4: Inaktive, Fördernde und Ehrenmitglieder des Städtischen Musikvereins

ven Mitglieder (ohne fördernde und Ehrenmitglieder) zu den aktiven Sängern ausgeglichen bei etwa 50%. Im letzten Jahr gab es eine leichte Verschiebung in Richtung der aktiven Sänger. Ob es sich dabei um eine Trendwende handelt, bleibt jedoch abzuwarten. Der gesamte zeitliche Verlauf ist in Abb. 5 dargestellt.

Bei durchschnittlich 10-12 Konzerten pro Jahr und 100 Proben werden damit etwa ein Viertel der verfügbaren Ressourcen berufstätiger Mitglieder des Städtischen Musikvereins für das Singen im Chor verbraucht. Sobald ein Ehrenamt hinzukommt nimmt dieser Anteil weiter zu.

Leider stehen hier keine weiteren Angaben zur Altersverteilung zur Verfügung. Ein Blick auf die Fotogalerien der letzten Jahrzehnte weist jedoch auf einen Alterungsprozess vor allem in den männlichen Stimmgruppen hin. Es kann daher nur gemutmaßt werden kann, wie sich die Mitgliederentwicklung im Chor fortsetzt. Eins ist jedoch klar: „Gegen die Zukunft kann man nicht kämpfen. Die Zeit ist auf ihrer Seite.“ (William Ewart Gladstone).

Dank

An dieser Stelle möchte ich Jutta Belen, Gisela Kummert und Georg Lauer danken, die mir die für die Statistiken notwendigen Daten schnell und unbürokratisch aus Ihren Unterlagen zur Verfügung gestellt haben. Nur die Jahre 1988-1990 musste ich mit Trendschätzern statistisch aus den vorhandenen Daten schätzen. Sollten Sie als Leser dieses Beitrags In-

formationen zu den Jahren 1988-1990 sowie zu den Jahren vor 1969 z.B. in Form von Jahresberichten des Schriftführers besitzen, so würden wir uns über eine Zusendung dieser Daten sehr freuen. Auch wenn Sie von anderen großen Konzertchören ähnliche Statistiken kennen, sind wir für entsprechende Hinweise auf Publikationen dankbar.

Literatur

1. Petersen T: Trends im Freizeitverhalten. AWA-Präsentation am 12. Juli 2005 in München. Institut für Demoskopie Allensbach (http://www.awa-online.de/presentationen/awa05_Freizeitrends.pdf)
2. Allen H. Vokales Laienmusizieren. In: Eckhardt, A.; Jakoby, R.; Rohlf, E. (Hrsg.): Musikalmanach 2003/2004
3. Reimers A: Laienmusizieren. Deutsches Musikinformationszentrum 2010 (http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/06_Laienmusizieren/reimers.pdf#)
4. [http://de.wikipedia.org/wiki/Elias_\(Mendelssohn\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Elias_(Mendelssohn))

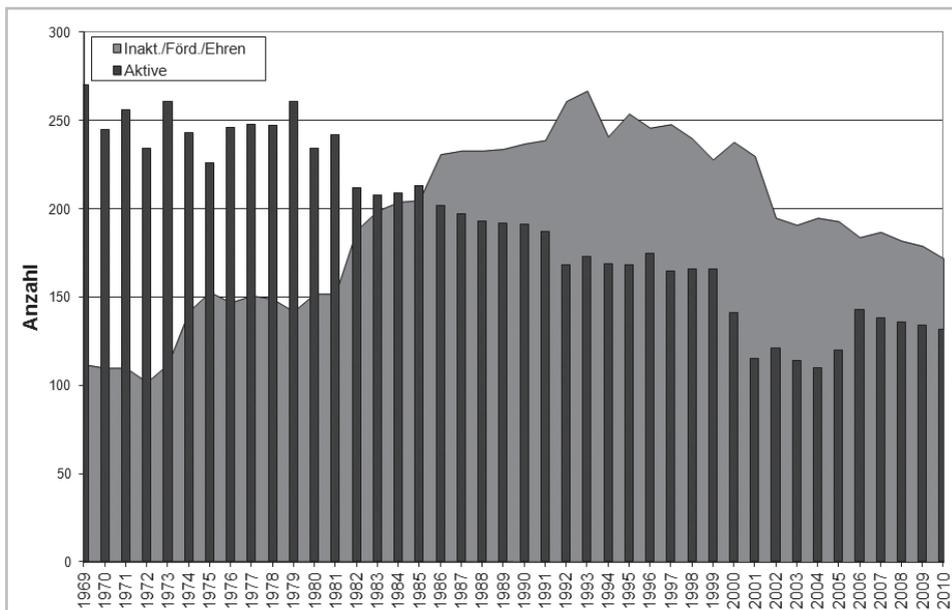


Abb. 5: Inaktive, Fördernde und Ehrenmitglieder im Vergleich zu aktiven Mitgliedern

In dem Buch „Ausgespielt – Aufstieg und Fall der Klassikindustrie (ISBN 978-3-7957-0593-0) beschreibt der Kulturjournalist Norman Lebrecht die Geschichte vom Aufstieg und Fall der Klassik-Tonträgerindustrie. Auch wenn es an den darin getroffenen Feststellungen und Erkenntnissen wenig zu rütteln gibt, lassen die in 2010, 2011 und 2012 von EMI in gebündelter Form wieder veröffentlichten Produktionen des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf hinsichtlich Schumann, Mendelssohn und Zemlinsky erneut über die Situation am Markt nachdenken. Darüber hinaus bewerten Dr. Bogdan Roscic (Sony) und Prof. Peter Schwenkow (Deutsche Entertainment AG) den Zustand der Klassik-Medien jüngst in einem Interview mit der Berliner Morgenpost neu.

Es ist wahr, in den USA beispielsweise gibt es kaum mehr Handelsflächen, die Musik-CDs speziell im Bereich der Klassik anbieten. „Tower-Records“ in Manhattan war über Jahrzehnte die Anlaufstelle für Musik-Liebhaber aus aller Welt. Tower-Records finden wir heute nur noch im Internet, also virtuell, Seite an Seite mit „Amazon“. „Früher wurde in Chicago, New York oder Boston produziert, aber US-Orchesteraufnahmen sind nicht mehr erschwinglich“, so Roscic. Die amerikanischen Orchester haben teilweise die Konsequenz daraus gezogen, und vermarkten ihre Aufnahmen auf eigenem Label, so wie jüngst der Mahler-Zyklus mit Michael Tilson Thomas und dem San Francisco Symphony. Schaut man da jedoch auf den Preis (= über 450,00 EURO für 17 CDs) wird einem doch recht schwindelig, und man findet sich unversehens

als Mäzen dieses großartigen Orchesters wieder. Ganz bitter war die Entwicklung des zu den „Big Five“ gehörenden Philadelphia Orchestra, das im Frühjahr 2011 Konkurs anmelden musste, und nun unter dem Mantel eines Schuldnerschutzprogramms die lange geplante Europa-tournee absolvieren musste. Roscic und Schwenkow analysieren trotzdem – ohne jeden Zweckoptimismus – zumindest für Europa eine gewisse, wenn auch eingeschränkte Klassik-CD-Zukunft: „Der Klassikmarkt wächst wieder!“

Hintergrund ist laut Roscic einerseits die viel diskutierte Alterspyramide. Diese führt ihm zufolge dazu, dass die Menschen länger interessiert bleiben. Damit geht dann auch der Wunsch nach einem „physischen Medium“ einher, der die CD wieder in die Nähe des „Kulturgutes Buch“ bringt. Es ist einfach nicht davon auszugehen, dass der älter werdende Mensch Freude daran hat, sich einen „Musicstream“ auf sein Home-Entertainment-Equipment zu laden, um eine Brahms-Symphonie oder „Carmen“ anzuhören. Natürlich gibt es da heute auch noch Qualitätsunterschiede, aber das ist zu vernachlässigen, denn die technische Entwicklung geht ja weiter. Dennoch, so wie das Buch – sowohl die Literatur als der aufwändige Kunst-Bildband – weiterhin seine Berechtigung hat, wird auch der physische Tonträger eine Zukunft haben, und zwar mehr in der Klassik als in der Pop-Musik, vielleicht auch noch im „Cross-over“.

Auch unter diesem Aspekt begrüße und empfehle ich für alle Musikfreunde die jüngsten Wiederveröffentlichungen der EMI und weise alle in die Schranken,

die mehr oder weniger abfällig von „alten Schätzchen“ sprechen. Der Chor des Städtischen Musikvereins bringt mit der erneuten Hebung dieser „klingenden Vi-

sitenkarten“ nicht nur sich, sondern auch die Musikstadt Düsseldorf erneut in den weiten Fokus einer – wie wir nun wissen – wachsenden Musik-Liebhaberschaft.

„Professioneller Musikapparat muss das Laienchorwesen mittragen“ - Podiumsdiskussion im Leipziger Gewandhaus zur Zukunft der Chormusik **Konstanze Richter**

Der Rundfunksender Deutschlandradio Kultur, der am 7. Oktober 2011 auch das Abonnementskonzert der Düsseldorfer Symphoniker („Sternzeichen 2“ - u.a. mit der Uraufführung der 4. Sinfonie von Oskar Gottlieb Blarr) live aus der Tonhalle übertrug, hatte am 10. November 2011 aus besonderem Anlass Ausschnitte aus einem außergewöhnlichen Chorkonzert im Programm:

Der Gewandhauschor zu Leipzig, der in diesem (und auch im nächsten) Jahr sein 150jähriges Bestehen feiert, hatte sein Publikum am 29. Oktober 2011 zu einem großen Festkonzert mit viel Chormusik aber auch mit einer Podiumsdiskussion ins Leipziger Gewandhaus eingeladen. Daraus übertrug der Rundfunk einen Zusammenschritt, in dem sich der Chor musikalisch präsentierte und sein Leiter Gregor Meyer sowie seine Kollegen Prof. Andreas Herrmann (Leiter des Philharmonischen Chores München), Prof. Jörg-Peter Weigle (Leiter des Philharmonischen Chores Berlin) und weitere namhafte Experten in einer Podiumsdiskussion die Frage erörterten, ob philharmonische Chöre noch eine Zukunft haben. Das weckte unser Interesse, die Antwort(en) haben wir hier für Sie zusammengefasst:

Haben semi-professionelle Laienchöre eine Zukunft?

Ganz eindeutig mit **JA** beantworteten diese Frage die Teilnehmer der o.g. Podiumsdiskussion! „Grundvoraussetzung ist allerdings eine Bereitschaft von Seiten des professionellen Musikapparates, das Laienchorwesen mitzutragen und dessen Mehrwert zu erkennen“, unterstrich Gregor Meyer, seit 2007 Leiter des Gewandhauschores zu Leipzig. In diesem Zusammenhang spielte die Frage, inwiefern das jeweilige Konzerthaus den Chor mittrage, auch immer eine gewichtige Rolle, sagte Dietrich Reinhold, Vertreter des Gewandhaus-Orchesters.

„Alle, die klassische Musik machen, sitzen in einem Boot“, meinte hierzu Andreas Herrmann, Chef des Philharmonischen Chors in München. „Man könnte genauso gut fragen: Hat klassische

Musik eine Zukunft? Können wir es uns denn leisten, auf Kultur zu verzichten?“ Die Antwort lieferte Herrmann gleich mit: Ganz klar Nein!

„Nicht, wenn wir nicht verarmen wollen“, pflichtete ihm Professor Friedhelm Brusniak, Inhaber des Lehrstuhls Musikpädagogik an der Universität Würzburg, bei, der auch die Festrede gehalten hatte. Schließlich sei es gerade die Kulturlandschaft in Mitteleuropa, die im Ausland ein besonderes Renommee genieße. „Das dürfen wir nicht aufs Spiel setzen.“

Trotz dieser breiten Zustimmung für Laienchöre wurden in der Diskussion auch die Probleme angesprochen, welche in der Praxis des Musikbetriebs auftreten. So könnten Laien, die schließlich nicht über eine musikalisch ausgebildete Stimme verfügen, bestimmte Schwierigkeitsgrade nicht meistern.

Profis als Partner

„Probleme gibt es oft bei der Dynamik“, nannte Jörg-Peter Weigle, Leiter des Philharmonischen Chors Berlin ein Beispiel. Hier sei dann eine genau Abstimmung mit dem Orchester gefragt. Das gelte aber nicht nur für Laienchöre, widersprach Meyer. „Bei der ersten Probe muss sich das Orchester immer wieder musikalisch von der symphonischen auf die Begleitung zur Chormusik umstellen – egal, welcher Chor da vorne steht.“

Allerdings räumte er vorsichtig ein, „dass das Instrumentarium der heutigen Zeit nicht immer vokalkonform ist“. Hier müsse man ein wenig Rücksicht nehmen und möglicherweise bei der Werkauswahl die Fähigkeiten der 50 Sängerinnen und Sänger berücksichtigen. „Wir können nicht alles bewerkstelligen“, gab Meyer zu. Ein möglicher Weg bei besonders anspruchsvollen Werken sei die Zusammenarbeit mit Profi-Chören, beispielsweise bei einem Stück wie Mahlers 8. Symphonie.

Das bedeutet aber nicht, dass die Laienchöre nicht selbst nach höchstem Niveau streben. Ziel seiner Arbeit im Gewandhaus-Chor ist laut Meyer, diesen durch ein sehr vielfältiges Repertoire mit unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden „vielseitig zu erziehen“. „Eine Brahms-Motette stellt andere Anforderungen als ein Jazz-Arrangement. Aus beiden kann man lernen.“ Und davon profitiere letztendlich auch die Qualität. „Wichtig ist auch für die Chorsymphonik, dass diese immer wieder geschärft wird, beispielsweise durch A-capella-Projekte.“

Doch was zieht die Menschen in der heutigen Zeit noch in den Chor? Und was hält sie dort? Schließlich bedeutet gerade die Mitgliedschaft in einem semi-professionellen Ensemble oft einen großen Zeitaufwand und viel Disziplin. „Es ist aber

auch ein totaler Ausgleich zum Alltag“, hielt Aminata Cisse-Schleicher, Sängerin im Gewandhauschor dem entgegen. „Es ist wie in einer Oase“, beschreibt sie ihre Erfahrung mit den Proben, die zwar mit Arbeit und Disziplin verbunden seien, was sie aber als „positiven Stress“ empfinde. „Wer einmal mit Leidenschaft Chorsänger ist, wird es auch bleiben“, zeigte sich auch Brusniak überzeugt. „Der Abend ist erfüllt und man geht freier nach Hause.“

Das Festkonzert

„Die Geschichte der Chormusik“ - so hatte der Leipziger Gewandhauschor Jubiläumskonzert und Chornacht anlässlich seines 150. Geburtstag überschrieben. Zu Gehör brachte er u.a. die „Nelson-Messe“ von Joseph Haydn sowie weltliche Chormusik von Johannes Brahms, Franz Schubert, Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy. Unter das gleiche Motto hatte Christoph Küstner eine Auftragskomposition gestellt, zu der der Kabarettist Herbert Feuerstein ein humoristisches Libretto verfasst hatte. Der Entertainer moderierte den Abend und war Sprecher der anspruchsvollen Jubiläumskantate, die die Zuhörer durch die verschiedene Epochen der Chormusik leitete. Die Uraufführung geriet zur Freude der Ausführenden wie des Publikums zu einem großem Erfolg, was die Ankündigung von Gregor Meyer bestätigte, das Jubiläumskonzert werde von traditionellen Festveranstaltungen abweichen. Dass dies bestens gelungen ist, davon konnten sich auch die Zuhörer am Radio überzeugen!

Für den weiteren Verlauf des Jubiläumsjahres darf man dem Chor noch viele schöne Konzerte und so erfolgreiche „Ausgrabungen“ wie bei der Wiederentdeckung und Aufführung von Ferdinand Hillers Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ wünschen!

Ein Denkmal für Düsseldorf

Die Bürger tun's!

Georg Lauer

Montagabend, 12.12.2012, „Star-talk“ in der Tonhalle Düsseldorf mit Edgar Jannott, Bernd Dieckmann und Prof. Bernd Kortländer (Bild v.l.n.r.)



Zum „Sternzeichen 5“ mit den Düsseldorfer Symphonikern und dem Städtischen Musikverein hatten sich zahlreiche Konzertbesucher in der Rotunde versammelt. Am Ende des Konzertes applaudierten sie dem Ensemble und vor allem dem Pianisten und Dirigenten Rudolf Buchbinder mit stehenden Ovationen, und auf dem Heimweg wünschten sich viele noch mehr „WeltKlassik“ für Düsseldorf und die Tonhalle!

Bereits vor diesem denkwürdigen Abend hatten die Besucher des Konzerts heftigen Beifall einer Initiative gespendet, die sich auf die Fahne geschrieben hat, einem Komponisten von Weltgeltung mit zeitweiligem Düsseldorfer Wohnsitz und großer Bedeutung für die Landeshauptstadt ein Denkmal zu errichten: Felix Mendelssohn Bartholdy!

Als Vertreter dieser Initiative berichteten die o. g. drei Gründungsmitglieder, wie es 2009 im Jahr von Mendelssohns 200. Geburtstag zur Idee und ein Jahr später zur Gründung des „Vereins zur Wiederherstellung des Mendelssohn-Denkmal e.V.“¹ kam. Mit ansteckender Begeisterung erzählte Dr. Jannott vom ersten Denkmal für Mendelssohn, das 1901 mit Hilfe zahlreicher Bürgerspendsen gestiftet und links vom Haupteingang der alten Oper in einer Mauernische gegenüber einer Immer-

mann-Skulptur errichtet wurde. Auch über die Entfernung des Denkmals durch die Nazis 1936 und dessen Einschmelzung 1940 als „Metallspende für Führer und Volk“ berichtete Jannott mit großer Verve und fast so ausführlich wie in seinen zahlreichen Vorträgen², in denen er beim Lions Club, Industrie-Club, den Düsseldorfer Jonges oder anderen potenten Vereinen mit anhaltendem Erfolg um Spenden aus den Reihen der Düsseldorfer Bürger wirbt.

Die Anstrengungen des Vereins, an dessen Spitze der Oberbürgermeister Dirk Elbers steht, und zu dessen Gründungsmitgliedern auch der Musikverein in Gestalt seines Vorsitzenden Manfred Hill zählt, lassen die optimistische Prognose zu, dass die Bürger den Betrag von ca. 120.000 € aufbringen werden, um mit Edgar Jannott zu sprechen: *Die Bürger tun's!*

Jedenfalls wurde inzwischen der Auftrag zur Anfertigung der metallenen Großplastik auf Basis des erhaltenen Gipsmodells erteilt und ein Einweihungs-Benefiz-Konzert für den 27. September 2012 anberaumt.

1 siehe: www.mendelssohn-in-duesseldorf.de

2 www.musikverein-duesseldorf.de -> Der Chor -> Lebenslauf/Chronik (Suchfilter: Mendelssohn-Denkmal)

Unterwegs in Bayern Ein Reisebericht
über die Fahrt von inaktiven (und einigen noch aktiven)
Mitgliedern nach München und Umgebung
vom 3. bis 7. September 2011

Text: Lie Kittler
Linde Dingerkus
Fotos: Franzis Hill
Christa Terhedebrügge-Eiling

Samstag

Bei bestem Wetter (was in diesem Sommer nicht selbstverständlich war) trafen sich 38 Ehemalige am frühen Morgen an der Tonhalle. Das war für uns, die wir zum ersten Mal dabei waren, ein freudiges Wiedersehen mit vielen, die wir seit Jahren nicht gesehen hatten, gleich war die alte Vertrautheit wieder da. Pünktlich um 8 Uhr ging es mit unserem freundlichen Fahrer Dirk los. Von Gisela Kummert bekamen wir Neulinge die Aufgabe, über die Reise zu berichten, und Irmgard Cohnen wurde zur "Kaffeetante" ernannt, was sie mit vorgebundener Schürze gewissenhaft erfüllte.

Richtung Würzburg ging es bis zum Rastplatz Spessart um die Essenspause zu machen. In Windeseile baute „Cateringfrau“ Franzis Hill mit ihren Helferinnen ein Buffet im Freien auf, das sich sehen lassen konnte. Wir wurden von dort rastenden Urlaubern beneidet. Es waren wirklich Köstlichkeiten!

Frisch gestärkt ging es weiter, und so kamen wir gegen 17 Uhr in unserem Hotel im Münchner Süden an. Eine Mitreisende fiel vor lauter Freude in München sein zu dürfen über ihren Koffer, und beinahe wäre sie der Kuppe ihres kleinen Fingers verlustig geworden. Ihr wurde von mitfühlenden Kollegen empfohlen, den „ungezogenen“ Koffer zu entsorgen, was sie aber mit schmerzverzerrtem Gesicht ablehnte. Nach Krankenhaus und Versorgung durch Herrn Dr. Eiling konnte das Schlimmste verhindert werden.



Nachdem die Zimmer verteilt und die Koffer ausgepackt waren, zog es uns in diverse Biergärten und Brauhäuser Münchens, wo wir etwas gewöhnungsbedürftiges Bier und bayerische Schmankerln kosteten und den Tag ausklingen ließen.

Sonntag

Pünktlich um 9 Uhr standen wir wieder, gestärkt durch ein gutes Frühstück, am Bus, wo uns eine sehr freundliche Münchnerin empfing und sich als unsere Stadtführerin für den Tag vorstellte. Mit sehr grundiertem Wissen zeigte sie uns ihre Heimatstadt. Vorbei ging es an der Wies'n, wo schon die ersten Attraktionen und Bierzelte für das Oktoberfest aufgebaut wurden. Wir sind ja in Düsseldorf einiges an Baustellen gewöhnt, aber nichts gegen München! Überall wurde gebuddelt im Hinblick

auf die Olympiade. Auch wenn sie nun doch nicht nach München kommt, müssen die Projekte durchgezogen werden. Hier muß unserem Fahrer Dirk ein großes Lob ausgesprochen werden, er fuhr uns sicher durch alle Engpässe.

Ja, München, wieviele schöne Erinnerungen waren wieder parat. Erinnerungen an so herrliche Musikerlebnisse wie „Genoveva“ und „Elias“ unter Sawallisch in der Bayerischen Staatsoper, oder die „8. Mahler“ als Benefizkonzert für die Unicef anlässlich des 60. Geburtstages von Lorin Maazel. Oder die herrliche Aufführung des „Berlioz-Requiem“s unter Kitajenko, alles scheint wie gestern.

An all' den schönen Bauten, die nach dem 2. Weltkrieg wieder originalgetreu errichtet wurden (München war sehr stark zerstört) vorbei, auch vorbei an unseligen Stätten, die zu den schrecklichen Erinnerungen unseres Landes gehören, ging es in den Norden mit seinen herrlichen großen Sportanlagen im Olympischen Viertel. Auch hier wurden wir an die schrecklichen Ereignisse während der so heiter begonnenen Spiele 1972 erinnert.

Ganz in der Nähe haben die Bayerischen Motorenwerke ihre BMW-Welt erbaut, ein monumentaler Glasbau, in dem alles, was BMW jemals hergestellt hat, zu sehen ist.

Dann ging es nach Schloß Nymphenburg, zu diesem herrlichen, im 17. Jahrhundert erbauten, Kleinod. Hier teilten wir uns in zwei Gruppen. Man merkte den Führerinnen merklich an, daß sie sich mit der Geschichte ihrer Könige identifizieren. Im Schönheitenkabinett bekamen wir manche frivole Geschichte zu hören von den Damen, die König Ludwig I. hier verewigen ließ.

Nach der Besichtigung der Anlage ging es in die Schloßwirtschaft „Zur Schwaige“, wo wir bei strahlendem Sonnenschein und bayrisch blauem Himmel im Garten unser Mittagessen bestellt hatten. Es dauerte ziemlich lange, bis wir alle etwas auf unserem Teller hatten, ja, ja, in Bayern gehen die Uhren anders, es ist alles gemütlicher, aber darum lieben wir Bayern ja auch!

Dann ging es zurück in die Stadt, und am Odeonsplatz teilten wir uns wieder. Eine Gruppe zog nach Schwabing, wo uns erklärt wurde, wie es um 1900 aus-

sah. Wir sahen das Haus, in dem Thomas Mann die „Buddenbrooks“ beendete und täglich sein Fahrrad in die 4. Etage schleppete. Im Jahre 1911 malte Kandinsky (Blaue Reiter) in Schwabing das erste nicht



gegenständliche Bild. Wir besuchten ein Hinterhoftheater, das in einer ehemaligen Badeanstalt aus der Jahrhundertwende untergebracht ist, und in dessen Entrée noch die alten Heizungsanlagen zu sehen sind. Eine Besonderheit bietet die Kirche St. Sylvester: sie besteht aus einer alten und einer neuen Kirche, die durch ein Gitter getrennt sind, Das alte Schwabing besteht fast nur aus Jugendstil, über manche Häuser ließen sich kleine Anekdotchen erzählen.

Die zweite Gruppe zog es auf musikalische Wege. Wir besichtigten das alte Residenztheater, das von Cuvillés erbaut und von weitsichtigen Münchnern unter Lebensgefahr im Krieg abgebaut und außerhalb eingelagert wurde. Das Theater überstand die Bombardierung schadlos und konnte später original wieder aufgebaut werden. Die Oper konnten wir leider nur von außen besichtigen. Wir hörten aber einiges über Internitas. Die Münchner sind mit der neuen Intendanz nicht sehr glücklich, da viele Inszenierungen sehr befremdlich sind.

Montag

Heute hatte uns Petrus mit dem guten Wetter verlassen. Es regnete Schnürle und manchmal auch heftiger. Aber das konnte unsere gute Laune nicht beeinträchtigen, und so fuhren wir um 9 Uhr los. Unsere erste Station war die Wieskirche, dieses herrliche Rokokokleinod. Der freundliche Pfarrer erzählte uns die Entstehungsgeschichte der "Wallfahrtskirche zum gezeisselten Heiland auf der Wies". Die Christusfigur, die lange auf einem Speicher lagerte, wurde von der Wiesbäuerin Maria Loch gefunden. Sie beobachtete ein „Tränenwunder“, worauf sie eine kleine Kapelle errichten



ließ, zu der viele Gläubige pilgerten. Als die Kapelle zu klein wurde, ließen die Herren von Steingaden durch den Baumeister Dominikus Zimmermann den Rokokobau errichten und sein Bruder Johann malte ihn aus.

Nach der Besichtigung waren wir reif für eine Stärkung. Gisela Kummert hatte sich ein besonderes Ziel gesetzt: den „Wiesbauer“ in Hopferau, nach einigem Suchen fanden wir ihn auch. Nach dem guten Essen hatten wir eine Führung in der alten Stiftskirche Steingaden.

Das Prämonstratenserklster wurde im 12. Jahrhundert von Herzog Welf VI als romanische Kirche gegründet. Im 15. Jahrhundert fand die Umgestaltung in Spätgotik statt. Nach einem Brand wurde sie im Renaissancestil erneuert, seit dem 18. Jahrhundert ziert das Kirchenschiff reiches Rokoko. Seit 2009 befinden sich Grabdenkmäler der Äbte aus dem 15. - 16. Jahrhundert im Welfenmünster.

An Kloster Ettal vorbei fuhren wir nach Oberammergau. Dort spazierten wir durch den Ort und bewunderten die schönen Lüftlmalereien. Einige hatten das Glück, das Festspielhaus zu besichtigen. Es schloß zwar gerade, aber Gisela Kummert konnte dem Angestellten klarmachen, daß wir "extra aus Düsseldorf" zu Besuch kamen.

Dienstag

Wieder ein Tag mit herrlichem Wetter. Gisela Kummert hatte uns eine halbe Stunde länger schlafen lassen, und so fuhren wir um 9,30 Uhr ins schöne Tegernseer Tal. In Tegernsee hatten wir genügend Zeit uns die ehemalige Klosteranlage und den Ort anzusehen. Gestärkt mit Kaffee und Kuchen oder einem Tegernseer Bräu machten wir eine Schiffstour auf dem See, vorbei an Rottach-Egern, Bad Wiessee und Gmund. Die Sonne meinte es so gut, daß sich einige einen Sonnenbrand holten.

Durch die schöne Landschaft fuhren wir weiter nach Bad Tölz. Hier konnte jeder nach eigenem Gusto das Städtchen erkunden. Die einen saßen danach gemütlich auf den Terrassen der Cafés, andere deckten sich mit Trachtenmoden, die es hier so wunderbar zu kaufen gibt, ein.

Für den Abend hatte uns das Hotel einen Grillabend angeboten, und so ließen wir den Tag bei gutem Essen ausklingen.

Mittwoch

Nun hieß es Abschied nehmen von München. Zur Mittagszeit rasteten wir auf einem Parkplatz. Fahrer Dirk hatte uns heiße Würstchen versprochen. Nun begann der Kampf mit dem neuen Dosenöffner: dieser wollte die Dose partout nicht öffnen! Als er seinen Geist aufgab, holte Dirk Schraubenzieher und Hammer, und so kamen wir doch noch an die Würstchen, die wir mit gutem Appetit verspeisten. Zur Kaffeetrinkenszeit hätten wir fast unsere Kaffeefrau Irmgard verloren, die in einer scharfen Kurve vor der Toilette landete.

Nachdem Herr Ley-Knieper für uns alle einige Dankesworte für Gisela Kummert und ihre Helfer gefunden hatte, landeten wir am frühen Abend in Düsseldorf.

Es war eine wunderschöne und harmonische Reise, und alle versprachen, im nächsten Jahr wieder mitzufahren.

Neue Ziele dürfen gerne von den Mitgliedern des Chores angeregt werden!



Vom Singen außerhalb des Chores

Betrachtungen eines Chorbassisten

Udo Kasprowicz

Alles hat seine Zeit.

Für die aktiven Mitglieder des Städtischen Musikvereins schlägt - je nach Stimmlage - die Stunde montags, dienstags und/oder donnerstags, wenn wir uns zur Chorprobe aufmachen und das nächste Konzert vorbereiten. In der Woche vor der Aufführung dürfen wir jeden Abend singen, bis unsere Zeit erfüllt ist.

Die Nutznießer unserer Leidenschaft bleiben rezeptiv, passiv, sie hören uns zu! Der Chorsänger präsentiert seine Freude am Gesang durch das Ergebnis, nicht aber durch eine Einladung zum Mitsingen. Wahrscheinlich käme auch niemand, denn öffentliches Singen, Singen in der Öffentlichkeit also, ist völlig aus der Mode gekommen, wird als uncool, als geradezu peinlich empfunden. Zur Zeit unserer Großeltern sang man bei der Hausarbeit, im Beruf und in der Freizeit, die berühmten „Küchenlieder“ künden noch davon; vielleicht erinnert sich noch eine Minderheit an „Fahrtenlieder“ mit Gitarrenbegleitung aus der Mundorgel in Jugendfreizeiten.

Allein zu Weihnachten sinkt die Hemmschwelle, die Weihnachtslieder sind so vertraut und schön. Mancher geht gerade deshalb in den Weihnachtsgottesdienst, um im Schutze der Anonymität „O du fröhliche“ zu singen.

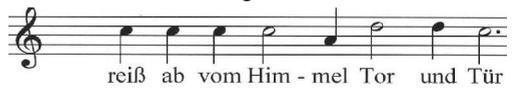
Auf einmal sind Chorsänger sehr geschätzte Stützen allerer, die sich nach einem Jahr musikpraktischer Abstinenz an den Gebrauch der eigenen Stimme wieder gewöhnen müssen. Und doch ist keine Rose ohne Dornen. Nicht für alle Chorsänger lautet die Devise:



Was für Sopran, Alt und Tenor in besonderem Maße, für Teile des ersten Basses immerhin noch gilt, erweist sich für den zweiten Bass als eine Qual.

Woran liegt's? Am Tonumfang!

Schon im Advent geht es los:



Das hohe „d“ ist ohne Einsingebungen anstrengend, nach fünf Strophen heiserkeitsfördernd.

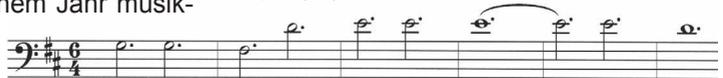
Die Tochter Zion zwingt uns sogar zweimal bis zum „es“.



Der unterlegte Text ist angesichts der Höhe und Dauer nur noch ironisch zu verstehen. Angesichts von drei Strophen wollen sechs „es“ forte erreicht werden. Wer sich drückt, erntet schäle Blicke: „Wie Du kannst das nicht? Ich denk', Du bist im Chor?“ Hinweise darauf, dass die Schreckensstelle für den Bass in der Neunten Symphonie



Ü - ber Ster - nen muss er woh - nen.
und



Die - sen Kuss der gan - zen, gan - - zen Welt!

mit acht „es“ und fünf „e“, die über 22 bzw 18 Schläge fortissimo ausgehalten werden müssen, genauso hoch lägen, aber

immerhin mit intensiven Proben und Ein-singeübungen vorbereitet würden, fruchtet hier nicht.

„Sing doch tiefer“ lautet die laienhafte Antwort. Als die Orgel „Es ist ein Ros entsprungen“ anstimmt, oktavierem wir. Befreit aufatmende Männer links und rechts. Das ist eine angenehme Lage. Jetzt zeigen wir der Damenwelt unter der Führung eines Chorsängers, was wir können... bis nach der Wiederholung die Treppe nach unten kommt.



und hat ein Blüm-lein bracht

Bis zum „f“ ist noch ein Dröhnen rings umher, dann wird es einsam in der Tiefe und Zeit für einen Soloton.

Jetzt im Sinne Gustav Mahlers „auf-erstehen“ zu dürfen! Aber nein, noch ist nicht Ostern. Also schwingen wir uns für das Schlusslied doch wieder auf die von

der Orgel vorgegebene Tonhöhe:



Nun sin - get und seid froh,

Auf dem Heimweg dann das niederschmetternde Urteil „Mit Dir kann man überhaupt nicht zusammen singen. Ich möchte wissen, warum Du im Chor bist.“

Alles hat seine Zeit!

Und so haben wir 2011, das Blarr-Jahr des Städtischen Musikvereins, mit einem Weihnachtslied des Komponisten aus dem Jahre 1980 ausklingen lassen. Es ist trotz aller Schwierigkeit so schön, dass es ins Liederrepertoire einer jeden Familie aufgenommen werden sollte. Und für den Fall, dass Ihre Weihnachtszeit nun doch schon zu Ende gegangen ist: wir werden es im nächsten Jahr rechtzeitig in Erinnerung rufen! Auch unser obligates...

Weihnachtslied

Strophen

1. In ei - ner Höh - le zu Beth - le - hem, in ei - ner dun - ke - len Höh - le
 2. Schwarz scheint die Son - ne von Ba - by - lon. Flüch - ten - de he - ben die Hän - de,
 3. End - li - che Stun - de: Je - ru - sa - lem, Eh - re und Frie - den auf Er - den!

B \flat C Am C Gm Am B \flat C D

1. kam er zur Welt, zu mei - ner Welt, zu dei - ner Welt, zu un - se - rer Welt:
 2. und Ne - bel fällt in mei - ne Welt, in dei - ne Welt, in un - se - re Welt.
 3. Herr - lich - keit fällt in mei - ne Welt, in dei - ne Welt, in un - se - re Welt.

Refrain F B \flat F Dm E \flat F

1.-3. Lie - ber, ich sing dir mein Weih - nachts - lied, und wer dich lieb hat, der sin - ge

Gm C B \flat C Dm Gm C F Gm C Dm Am Dm

mit. Fins - ter die Nacht, a - ber du machst sie hell, Je - sus, Lie - ber,

Gm7 C F Gm7 C Dm Am Dm Gm7 C F B \flat F (A7)

Im - ma - nu - el. Je - sus, Lie - ber, Im - ma - nu - el.

Text: Klaus Berg. Musik: Oskar Gottlieb Blarr © Strube Verlag, München Berlin

Aus: „Ich singe dir ein Weihnachtslied“ - mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber bereitgestellt. Zu beziehen über Strube Verlag GmbH Pettenkoflerstraße 24 D-80336 München (VS 6315)

...Rezept Sie sind hoffentlich gut ins Neue Jahr gekommen?
Wir wünschen Ihnen jedenfalls ein Gutes, am besten mit

„Neujährchen“

Dazu nehmen Sie:

- 500 g Weizenmehl
- 1 P. Hefe (42g)
- 75 g Zucker
- 1 TL Zesten (feine Streifen) von unbehandelten Zitronen
- 75 g Butter
- 200 ml lauwarme Milch (oder 5 EL saure Sahne)
- 1 Pr. Salz
- 2 kl. Eier
- 1 Eigelb zum Bestreichen
- 1 Schuss Rum (kann auch wegbleiben)

Zubereitung

Hefe und Zucker mit etwas lauwärmer Milch glatt rühren, Mehl in eine Schüssel sieben und in die Mitte eine Mulde drücken. In diese Mulde die Hefemasse gießen, mit Mehl bestäuben und einem Geschirrtuch abdecken. Diesen Vorteig ca. 15 Min. - z.B. bei 50° C im Herd - gehen lassen, bis er sich verdoppelt hat.

Danach die weiche Butter zusammen mit der Milch (sauren Sahne), dem Ei,

Zucker, Salz, Zitronenschale und dem Rest Milch zum Vorteig geben. Das Ganze zu einem glatten, festen Teig kneten bis er sich von der Schüssel löst und glänzt.

Den Teig wieder mit einem Tuch abdecken und bei Zimmertemperatur (oder im Herd) gehen lassen, bis er sich erneut verdoppelt hat.

Danach den Teig kurz durchkneten, in 3 Portionen teilen und Stränge von ca. 50 cm rollen. Aus den 3 Strängen einen Zopf flechten. Diesen zu einer Brezel formen, auf ein gefettetes Backblech legen und nochmals 15 Minuten gehen lassen. Alternativ lassen sich mit etwas Geschick und gerade zum Jahreswechsel auch die aktuellen Jahreszahlen formen und verschenken. (Das leicht verunglückte Foto sollte Sie dabei nicht entmutigen!)

Die Oberfläche mit dem Eigelb bestreichen und im vorgeheizten Backofen bei 180° C ca. 20 Minuten backen.



Tödlicher Applaus

Buchrezension

Thomas Ostermann

Wollten Sie schon immer wissen, wie die Tenöre ihre hohen Töne (namentlich das hohe C) so strahlend schön hinbekommen? Oder interessiert sie, wie man als Opernimpresario (möglicherweise auch als Intendant) erfolgreich wird? Vielleicht ist ihnen auch nicht klar, was die Ladenkette ALDI mit

Aushilfssängern zu tun hat? Wenn sie darüber hinaus mehr über die technischen Details der neuen Wirkungsstätte von John Fiore, der Oper von Oslo erfahren möchten, oder Ihnen der Begriff „Pling-Plong-Musik“ irgendwie bekannt vorkommt, dann sollten sie diese Buchbesprechung beiseite legen

und sich direkt den Krimi „Tödlicher Applaus“ von Øystein Wiik aus dem nächsten Büchersupermarkt oder dem Buchhändler an der Ecke kaufen. Aber vielleicht braucht es ja noch ein wenig Überzeugungsarbeit, ihnen dieses Erstlingswerk schmackhaft zu machen.

Auch wenn ich mir vorgenommen hatte, entsprechende Belletristik nur noch als E-Book anzuschaffen, um damit Platz in meinem Bücherregal zu schaffen, so konnte ich in der Flughafenhalle Düsseldorf dem folgenden Klappentext nicht widerstehen:

„Mord in der Oper 'Toska' in der neu eröffneten Oper in Oslo. Als der Weltberühmte Tenor James Medina während der Hinrichtungsszene zu Boden sinkt, ist sein Blut echt. 'Peter Grimes' bei den Bregenzer Festspielen: Startenor Francesco Aparta wird Opfer eines heimtückischen Anschlags mit einer Fuchsfalle. Treibt ein Wahnsinniger sein Unwesen in der Opernwelt? Als Journalist Tom Hartmann durch Zufall auf die Spur des Mörders gerät, eröffnet dieser die Jagd auf ihn...“

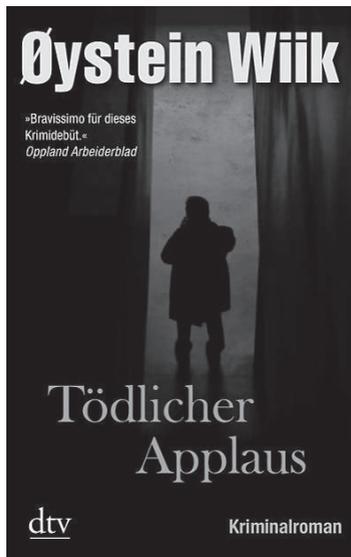
Geht es Ihnen jetzt auch so? Mal nicht ein verschwundenes Manuskript, keine geheimen Schriftzeichen oder Illuminaten, auch wenn ein ominöses Tagebuch in diesem Krimi eine zentrale Rolle spielt, soviel sei an dieser Stelle verraten.

Mir ist auf alle Fälle während der Lektüre dieses Romans von Øystein Wiik klar geworden, welch gefährlichen Job die Redakteure der „NeuenChorszene“ haben. Stellen Sie sich vor, Erich Gelf wäre während der Recherche für seine Mozart-Publikation plötzlich von einem (oder gar mehreren) Wahnsinnigen gejagt worden, und müsste über Stuhlreihen aus dem Parkett der Osloer Oper hechten, um einem Inferno zu entgehen! Unvorstellbar meinen Sie? Der Protagonist Tom Hartmann jedenfalls muss genau dieses erleben, auch wenn er zugegebenermaßen ansonsten nicht viel mit Erich Gelf gemein hat und er nicht über Mozarts „Requiem“ recherchiert.

Schade nur, dass Wiik diese Elemente nach interessantem Beginn und handwerklich gutem Mittelteil den Showdown am Ende des Krimis stark

überstrapaziert. Erste Indizien waren zwar schon hier und da spürbar, aber ein etwas gemäßigteres, dafür aber gut erzähltes Ende hätte dem Roman sicher gut getan. So ist „Tödlicher Applaus“ eine für Musikliebhaber zwar „fabelhaft erzählte Geschichte“ (O-Ton „Klassik Magazin“), aber gleichwohl in Bezug auf den kriminalistischen Plot ein nicht aus der Masse der Stapelbücher herausragender Krimi.

„Tödlicher Applaus“ ist bei dtv erschienen und hat ein Volumen von 448 Seiten. Es kostet 9,95 € als Taschenbuch und kann auf einer längeren Flugreise locker gelesen werden.



Herzlicher Applaus!

Stadtförderpreis der PSD Bank Rhein-Ruhr eG für die Singpause!

Ende November 2011 erhielt der Städtische Musikverein zu Düsseldorf den von der PSD Bank Rhein-Ruhr eG ausgelobten Stadtförderpreis. Der Preis ist für das Musikvereinsprojekt "SingPause" bestimmt und wurde in einer kleinen Feierstunde in Anwesenheit von Oberbürgermeister Dirk Elbers, vom Vorstand der PSD Bank Rhein-Ruhr e.G., Erhard Fellmin, an Marieddy Rossetto und Manfred Hill überreicht. Der Stadtförderpreis ist mit 20.000 Euro dotiert. „Diese Summe ermöglicht uns die Förderung von weiteren 400 Kindern in der SingPause für ein ganzes Jahr,“ freute sich Musikvereins-Vorsitzender Hill nach der Scheckübergabe.

Insgesamt würdigte die PSD Bank Rhein-Ruhr eG mit dem Stadtförderpreis 12 ehrenamtliche Projekte in ganz Düsseldorf mit insgesamt 100.000 Euro, die allesamt aus der Bürgerschaft für

die Bürgerschaft gelebt und getragen werden. In seinem Grußwort würdigte Oberbürgermeister Elbers dieses außergewöhnliche Engagement der Bank in schwierigen Zeiten aber auch das ehrenamtliche Engagement der Preisträgerinnen und Preisträger, ohne die ein heutiges Gemeinwesen nicht mehr funktionieren würde.

„Wir sind glücklich und auch ein wenig Stolz, dass unsere immerwährende Arbeit in dieser Weise gewürdigt wird und danken nicht nur der Bank für diese großartige Unterstützung sondern auch allen im Projekt tätigen Singleiterinnen und Singleitern und den vielen uns unterstützenden und tragenden Schulleitungen mit ihrem gesamten Lehrpersonal für ihre engagierte und hochwertige Arbeit,“ sagte die Chordirektorin des Musikvereins, Marieddy Rossetto.



Nach der Preisverleihung v.l.n.r. : Oberbürgermeister Dirk Elbers, Pfarrer Markus Hoitz, Bankvorstand Erhardt Fellmin, Marieddy Rossetto, Manfred Hill (Bild: PSD Bank Rhein-Ruhr eG)

Termine / Vorschau / Festivals 2011/12 in Düsseldorf

Konzerte 2011/12 mit den *Düsseldorfer Symphonikern*
und dem *Chor des Städtischen Musikvereins in Düsseldorf* und auf *Konzertreisen*

STERNZEICHEN 9

Fr 23.3.2012

So 25.3.2012

Mo 26.3.2012

Tonhalle Düsseldorf

Ralph Vaughan Williams

Symphonie Nr. 1

«A Sea Symphony»

Leitung: Sir Roger Norrington

**Benefiz-Konzert zur Wiedererrichtung des
Mendelssohn-Denkmales
in Düsseldorf am**

Do 27.9.2012

Felix Mendelssohn Bartholdy

Hymne: «Hör mein Bitten»

Düsseldorfer Symphoniker

Leitung: Stamatia Karampini

KONZERTREISEN:

Sa 14.1.2012 Maastricht

Maastricht Het Fridthof

Antonín Dvořák: «Stabat Mater»

Limburgs Symfonie Orkest

Leitung: Ed Spanjaard

Fr 20. und So 22.4.2012 Brüssel

Palais des Beaux Arts

César Franck: «Psychée»

Orchestre National de Belgique

Leitung: Andrey Boreyko

VORSCHAU auf die NeueChorszene Nr. 17/ August 2012

- **Was macht eigentlich ein/unser Webmaster?**
Ein Bericht über die Seiten des Musikvereins
- **Karl Immermann und sein Theater**
Der Schriftsteller, Lyriker und Dramatiker im Portrait
- **Deutschland - Chorland**
Weitere Betrachtungen zur nationalen Chorszene
- **Düsseldorfer Symphoniker**
Wie und wo trainiert ein Pauker?
- **Felix Otto Dessoff**
In Düsseldorf verliebt - in Wien gefeiert - in Chemnitz erforscht

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 (Mariedly Rossetto, Chordirektorin)



ROMANTISIERE DICH! SCHUMANNFEST.DE

24. MAI BIS 4. JUNI 2012 DÜSSELDORF

Robert Schumann gilt als „der“ deutsche Romantiker. Die Begegnung mit ihm weckt intensive Gefühle: Innerlichkeit, Sehnsucht, Neugierde, Leidenschaft. Unter dem Motto „Romantisiere Dich!“ bricht das Schumannfest Düsseldorf auf zu einem neuen Schumann-Bild: Schumann ist Pate, Ideengeber, Ausgangspunkt, nicht mehr museales Schaustück. Nach dem Jubiläumsjahr 2010, in dem „die“ Schumannstadt Düsseldorf „ihren“ Komponisten mit der Aufführung seiner sämtlichen Werke hochleben ließ, besteht nun die Gelegenheit, sich dem genialen Freidenker und Innovator, seinen Gedanken, seinen künstlerischen Vorbildern und Nachfolgern aus neuen, zeitgenössischen Blickwinkeln anzunähern.

Große Namen der Musik-Szene prägen das Festival: Emerson String Quartet, Tzimon Barto, die Camerata Salzburg, Hauschka, Owen Pallett, Kristjan Järvi, das Bundesjazzorchester, Katia & Marielle Labèque, Michael Barenboim, Igudesman & Joo, die 12 Cellisten der Berliner Philharmoniker. Das Festival bietet das große Spektrum der musikalischen Möglichkeiten, dazu gehören auch ungewöhnliche Aufführungskonzepte, aktuelle Klangadaptionen und Projekte für die Jugend, um nicht nur das der E-Musik ohnehin zugewandte Publikum, sondern auch eine neue Zuhörerschaft mit dem Werk, dem Leben und der geistigen Welt Schumanns vertraut zu machen. Alle Künstler haben sich darauf eingelassen, mit exklusiven Schumann-Kreationen das Publikum mit dem Werk, dem Leben und der geistigen Welt Schumanns vertraut zu machen. Immer auf Schumanns Spuren, aber immer auch ein wenig „neben der Spur“.

Telefonischer Vorverkauf & Reservierungen:
Tonhalle 0211.89 96 123 (Mo–Fr 10–19 Uhr, Sa 10–14 Uhr)
Karten online kaufen: www.schumannfest.de / www.tonhalle.de

Telefonischer Vorverkauf & Reservierungen:

Tonhalle 0211.89 96 123 (Mo–Fr 10–19 Uhr, Sa 10–14 Uhr)

Karten online kaufen: www.schumannfest.de / www.tonhalle.de

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
Bankverbindung: Stadtparkasse Düsseldorf
BLZ 300 501 10 - Kt.Nr. 140 004 42
V.i.S.d.P.: Georg Lauer - g.lauer@musikverein-duesseldorf.de
Redaktion: Jens D. Billerbeck, Erich Gelf, Georg Lauer,
Udo Kasprovicz, Thomas Ostermann, Konstanze Richter

Titelbild: Stürmische See: Thomas M. Jensen (1831-1916) (privat)

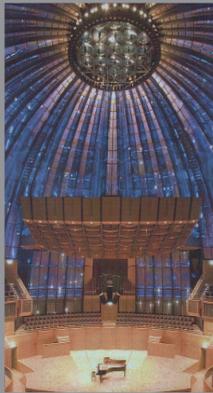
Textbilder: ungekennzeichnet: Städtischer Musikverein

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

Druck: Druckerei Preuß GmbH - Ratingen

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





**Gesellschaft der Freunde und Förderer
der Düsseldorfer Tonhalle e.V.**

unterstützt Singpause und Konzerte
mit dem Städtischen Musikverein u.a.

“Die Tonhalle Düsseldorf in ihrer Arbeit zu unterstützen, ist eine gewinnbringende Aufgabe für jeden, sei er Einzelmitglied oder Firmenmitglied, der sich unserer Stadt verpflichtet fühlt.”

Vorsitzender

Patrick Schwarz-Schütte

Geschäftsführer

Norbert Lier

Tel. 0211 - 89 96 168

EINLADUNG
zur Mitgliedschaft

FREUNDE UND FÖRDERER

**LABÈQUE
JÄRVI
BASHKIROVA**

**HAUSCHKA
GRUBINGER
BARTO**

BARENBOIM

**OWEN PALLETT
DIE ZWÖLF CELLISTEN**

**ROMANTISIERE DICH!
SCHUMANNFEST.DE**

24. MAI BIS 4. JUNI 2012 DÜSSELDORF

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