



Neue NC Chor szene



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

1/2013

18

Themen

Editorial	Georg Lauer	3
Rheinabwärts stets nach oben Mit Martin Schläpfer unterwegs	Udo Kasprowicz Georg Lauer	4
Mit SingPause-Tafel ausgezeichnet Die BürgerStiftung machts möglich	Georg Lauer	18
Die BürgerStiftung macht mehr möglich Was alles, erzählt Suzanne Oetker-von Franquet	Georg Lauer	22
Die „Bürgerbewegung Musikverein“ Zur Wiederaufstellung des Mendelssohn Denkmals	Rainer Großimlinghaus	26
“They are English!” Sir Roger und seine Vorfahren	Thomas Ostermann	28
Der Internetauftritt des Städtischen Musikvereins Eine Zeitreise in drei Etappen	Thomas Ostermann	30
Aufstellung, Fall und Auferstehung des Düsseldorfer Musikdirektors Felix Mendelssohn Bartholdy	Eine Geschichte in bunten Bildern	33
Immer am Drücker Susanne Diesners Leidenschaften und Projekte	Thomas Ostermann	37
César Franck seine Herkunft und Zeit, sein Leben und Werk	Erich Gelf	41
Auf dem Weg zur Schumann-GA Die Forschungsstelle der Robert-Schumann-Gesellschaft	Georg Lauer	51
Aus dem Nähkästchen des Chorleiters Vom Konzept zum Konzert	Jens D. Billerbeck	59
Oh, Du schöner Bayerischer Wald Ein Reisebericht	Franzis Hill, Anne- bärbel Bierbach	60
Donau so blau, helau, helau! Auch eine Nähkästchengeschichte mit Rezept	Udo Kasprowicz	63
Termine / Vorschau / Konzerte 2013 Impressum		67
Anzeigen		68

Titelbild: b.09 Martin Schläpfer „Ein Deutsches Requiem“
Tänzer: Maksat Sydykov, Alexandre Simões, Andriy Boyetskyy,
Solist: Boris Statsenko (Bariton), Chor der Deutschen Oper am Rhein
Foto: Gert Weigelt

Liebe Leserinnen und Leser!

Ins neue Jahr 2013 wurden wir klassik-affinen Musikliebhaber mit Wagner und Verdi vor die Lautsprecher von Funk und Fernsehen und in Opernhäuser und Konzertsäle gelotst. Das war auch in Düsseldorf am Neujahrstag nicht anders, wo der japanische Dirigent und Wahlwiener Joji Hattori (bitte auf der ersten Silbe betonen!) in der Tonhalle zu Gast war. Nach dem Auftakt mit Verdis Nabucco-Ouvertüre und dem Amboss-Chor aus „Il Trovatore“ nahm er das Publikum mit Operettenmelodien aus der Feder Kálmáns und Lehárs für sich ein, ehe das Programm mit Eduard, Josef und Johann Strauss (Sohn) - bis hin zu den Zugaben - ganz wienerwalzerisch wurde. Weil Zugaben im Programmheft nicht verraten werden, lüften wir Ihnen die Textgenese zur schönen blauen Donau auf Seite 63 dieser Ausgabe!

Bis Sie (lesend) so weit gekommen sind, haben Sie entweder eine lange (Interview-)Reise rheinabwärts mit dem Düsseldorfer Ballettdirektor Martin Schläpfer gemacht oder bereits rekapituliert, was „BürgerStiftung“ und „Bürgerbewegung“ für Düsseldorf bedeuten, oder Sie sind beim Blättern auf der Suche nach der blauen Donau an etwas hängen geblieben, was es in den 17 Ausgaben dieser Zeitschrift zuvor nicht gab: Mehr Farbe im Inneren! Die Wiedererrichtung des Mendelssohn-Denkmal, über dessen Fall wir hier schon mehrfach schrieben, war es uns wert, darüber an zentraler Stelle zu berichten, ohne Worte, dafür mit Bildern und in Farbe!

Auf Seite 41 haben wir ein Thema fortgesetzt (und sind mit ihm auch noch nicht ganz zu Ende), das wir bereits vor einem Jahr in dieser Zeitschrift besprachen: Zur Vorbereitung einer Konzert-

reise nach Brüssel, bei der im April 2012 César Francks Sinfonische Dichtung „Psyché“ zur Aufführung kam, stellte Erich Gelf dieses Werk und seinen Komponisten vor. Diese in der Fassung mit Chor äußerst selten aufgeführte Komposition wird nun im Juli 2013 auch in Düsseldorf zu hören sein. Dies nehmen wir zum Anlass, auf Herkunft und Zeit sowie Leben und Werk dieses hierzulande immer noch unterschätzten belgisch/französischen Komponisten mit deutschen Wurzeln noch einmal ausführlicher einzugehen.

Auch wenn zuvor „Klassiker“ - im Mai Beethovens Neunte und im April Orffs Carmina - zu hören sein werden und Wagner und Verdi (kein Requiem!) in unseren Konzertprogrammen nicht auftauchen, wir uns also mit Erinnerungen an konzertante Meistersinger in Kölns Philharmonie und eine Aida in der Düsseldorf-Arena begnügen müssen, so möchten wir den dritten Jahresjubiläum 2013 hier nicht unerwähnt lassen. Wenn aus Anlass von Benjamin Britzens 100. Geburtstag am Freitag, dem 22.11.2013 (Verdis 200. ist übrigens auch erst am 10.10.!) 80.000 Kinder in einem britischen Gesangsprojekt Britzens Liederkreis „Fridays Afternoon“ aufführen, dann erinnert das unbedingt daran, dass sich in Düsseldorf zweimal wöchentlich 12.000 Schüler in ihren Grundschulen zu einem Projekt versammeln, das unter dem Namen SingPause bekannt ist. Machen Sie nun bitte keine Pause, sondern lesen Sie einfach auf Seite 18 weiter und bleiben Sie den Kindern und uns gewogen!

Herzlichst Ihr



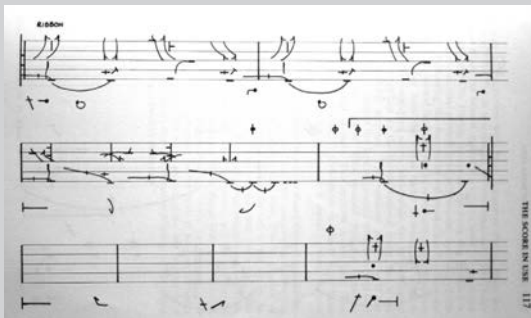
Rheinabwärts stets nach oben

Mit Martin Schläpfer unterwegs

Udo Kasprowicz und Georg Lauer

In der Ausgabe 17 dieser Zeitschrift stellten wir im Beitrag „Wie Pauker pauken“ unseren Leserinnen und Lesern den sog. „Drum key“ vor, eine Fünflinien-Notation ohne Notenschlüssel, die es Schlagzeugern gestattet, ihre Instrumente in der richtigen Reihenfolge zu bedienen. Kurz darauf begegnete der Redaktion bei einer Romanlektüre eine weitere artfremde Notierung im Bereich einer Kunstgattung mit Musik, die neugierig machte: die „Benesh Notation“! Auch hierbei wird das bekannte fünflinige Notensystem benutzt, hier aber, um damit Tanzschritte so aufzuzeichnen, dass sie zu einer reproduzierbaren Ballett-Wiedergabe führen.

Dabei entsprechen die Linien von oben nach unten dem Kopf, den Schultern, der Hüfte, den Knien und den Füßen des Tänzers, in die mittels abstrakter Symbole die Dimensionen und die Qualität der Tanzbewegungen eingezeichnet werden. Wir nahmen uns vor, einen Fachmann auf diesem Gebiet zu diesem Thema zu befragen und dachten, dass der Düsseldorfer Ballettdirektor Martin Schläpfer dazu bestens geeignet sei. Bis es dazu kam, floss allerdings noch einiges Wasser rheinabwärts.



Probe im Balletthaus

Die Terminvereinbarungen für ein Gespräch mit dem Ballettdirektor koordiniert seine persönliche Referentin Karin Bovisi. Zur Vorbereitung für ein derart „chorfernes“ Thema hat sie vorab drei Empfehlungen: Erstens die Lektüre von Bild- und Lesematerial, das sie uns bereitstellt, zweitens den Besuch einer Probe im Balletthaus und drittens einen Ballettabend im Opernhaus. Dafür empfiehlt sie - wie schon der GMD der Oper Axel Kober beim NC-Sommergespräch - das chorbekannte Brahms-Requiem, welches unter der Ankündigung b.09 für den Dezember 2012 wieder in den Duisburger und Düsseldorfer Spielstättenplan aufgenommen ist.

Mitte November erreicht die Redaktion ein pfundschweres Paket mit Veröffentlichungen der Ballettsparte der Deutschen Oper am Rhein aus den drei Spielzeiten seit 2009: Lesestoff in Fülle, Bilddokumente in künstlerischer Vollendung, Anregungen ohne Ende.

Ende November ist die Zeit für Empfehlung zwei gekommen: kurz vor sechs Uhr am Abend treffen wir im Balletthaus am Niederkasseler Kirchweg im linksrheinischen Düsseldorf ein, wo für das „Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg“ ein Trainingszentrum eingerichtet ist. Frau Bovisi empfängt uns und leitet uns ein Stockwerk höher in den großen Saal, in dem sich bereits einige Tänzerinnen und Tänzer aufhalten. Wir finden Platz in einer um zwei Stufen erhöhten seitlichen Wand-



Das Balletthaus der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf Niederkassel, Trainingsquartier für 48 Tänzerinnen und Tänzer, eine Ballettschule und das Team um Ballettdirektor Martin Schläpfer.

nische, in der auch ein Flügel seinen Platz hat; er wird heute nicht gebraucht.

Wir blicken in den 330 m² großen, hell erleuchteten, fast quadratischen Raum, einer ausgeräumten Turnhalle nicht unähnlich, deren eine Seitenwand deckenhoch verspiegelt die Richtung markiert, die im Opernhaus die Sicht zum Publikum angeben würde.

Ringsum in Wandnähe sitzen - teils in spielerischer Pose, teils hoch konzentriert - etwa 20 Balletttänzerinnen oder -tänzer, einige im extremen Spagat sich dabei die Füße knetend. Andere bringen im Sitzen ihre Fußsohlen gegeneinander, während ihre Knie - völlig unangespannt - seitlich den Boden berühren. Ringsum herrscht eine große Ruhe, hin und wieder unterbrochen durch den Gruß eines Neuankömmlings, der sich ohne Eile einen freien Platz sucht und

bald darauf in eine Pose quasi fernöstlicher Meditation versinkt. In dieser uns so fremden Umgebung umfängt uns im Nu eine kontemplative Aura. Da betritt auch Martin Schläpfer den Saal, begrüßt uns kurz auf der kleinen Besuchertribüne und begibt sich auf seinen Choreografenplatz, ein Hockerwürfel vor der zentralen Spiegelwand.

In seiner Nähe sitzt hinter einem Notenpult der Korrepetitor, der heute nicht den Flügel, sondern zur Klangerzeugung einen technischen Apparat bedient. Als die Musik einsetzt, gerät auch ein einzelner Tänzer in Bewegung, der bis dahin leicht verloren in der Mitte des Raumes stand. Mit ausladenden Armbewegungen, gewaltigen Sprüngen und expressiven Körperdrehungen tanzt er eine Solosequenz. Unbeteiligt verharren die übrigen Tänzerinnen und

Tänzer in ihren Positionen, die sie am Boden oder an den übrigen drei Wänden mit den Ballettstangen eingenommen haben. Die Aktivität in der Mitte des Raumes scheinen sie nicht wahrzunehmen.

Die Lautsprechermusik setzt aus, Brahms war das nicht. Eine englisch sprechende Stimme wird im Raum vernehmbar, sie kommt aus der Richtung vor dem großen Spiegel, wo Martin Schläpfer die Leitung der Ballettprobe übernommen hat. Mit dem heutigen Probenprogramm bereitet er die kurz bevorstehende Gastspielreise nach Paris vor. Dort wird man mit der gesamten Düsseldorfer Compagnie erstmals im Théâtre de la Ville zu Gast sein und Schläpfers Choreografien von Schuberts „Follenquintett“ und Morton Feldmans Oper „Neither“ präsentieren.¹

Im Probensaal erklingt jetzt mit Feldmanns Oper „Neither“ aus dem Lautsprecher eine Musik, die wir nicht kennen, dazu erleben wir ein Tänzerpaar, dessen Bewegungen wir nicht deuten können, die aber perfekt aufeinander abgestimmt sind. Oder etwa nicht?

¹ Siehe Pressemitteilung www.rheinoper.de/download_open.php?id=78400: „Premiere gelungen: Großer Zuspruch zum ersten Gastspiel des Balletts am Rhein im Théâtre de la Ville, Paris“.



Probenfoto „Ein Deutsches Requiem“: Martin Schläpfer und (im Spiegel) Sonny Locsin, Alexandre Simões, Maksat Sydykov
FOTO Gert Weigelt

Wenn die modernen Klänge anhalten, setzt eine schweizerisch gefärbte Ansage ein, die die Tänzer mit hintergründiger Autorität darin berät, den ein oder anderen Bewegungsablauf zu wiederholen und dabei in einer Nuance zu korrigieren. Sanft und gleichzeitig eindringlich bittet Schläpfer die Tänzer um Korrektur und Wiederholung eines Bewegungsablaufs, ja zeigt seine Vorstellung von dieser Passage mit seiner eigenen Schrittfolge und perfekter Drehung um die eigene Achse.

Derweil hat sich in einer anderen Ecke des Tanzsaales eine Gruppe von sechs Tänzerinnen formiert, die einen synchronen Bewegungsablauf von höchster Eleganz zeigt. Da keine Musik zu hören ist, fragen wir uns vergeblich, woher die Damen das Zeitmaß für ihre übereinstimmenden Bewegungen gewinnen.

Während wir noch gespannt die komplizierten Bewegungen einzelner Tänzerinnen verfolgen, steht unversehens Frau Bovisi wieder neben uns: unsere Zeit ist abgelaufen! Auf leisen Sohlen verlassen wir den Ort, dessen so andersartige Atmosphäre uns aus der Wirklichkeit des Lebens entrückt hatte.

Nach dem Besuch des Balletts „b.09 - Ein Deutsches Requiem“ am Freitagabend treffen wir Martin Schläpfer am folgenden Montag zum Gespräch.

Zur festgesetzten Zeit finden wir uns nun zum zweiten Mal im Balletthaus am Niederkasseler Kirchweg ein, wo wir im Sekretariat erwartet werden. Die Tür zum Chefbüro sehen wir bereits halb geöffnet, der Ballettdirektor unterbricht seine Tätigkeit am Bildschirm und bittet uns in sein schlichtes Büro. Nach der freundlichen Begrüßung setzen wir uns um den kleinen Arbeitstisch, auf dem eine Karaffe Wasser zur Erfrischung bereitsteht. Mit den vorbereiteten Fragen wollen wir zunächst Stationen der bisherigen Karriere abschreiten. Dabei begegnen wir einem aufmerksam zuhörenden Gesprächspartner Anfang 50, der seine Antworten klug überdenkt, bevor er sie - mitunter wie zu sich selbst sprechend - einer quasi privaten Öffentlichkeit preisgibt.

Die Jugendzeit am jungen Rhein

NC: Herr Schläpfer, Altstätten ist eine Kleinstadt im St. Galler Rheintal in der Schweiz. Der Rhein hat noch 25 km, bis er in den Bodensee fließt, und auch die bekannteren Städte Appenzell und St. Gallen sind in einer knappen halben Autostunde erreichbar, der historische Markort hat derzeit etwa 10.000 Einwohner. Unter den hier geborenen Persönlichkeiten der letzten 200 Jahre führt Wikipedia derzeit 21 Namen - Politiker, Bischöfe, Maler, Musiker und andere Künstler - darunter auch den am 26. Dezember 1959 geborenen Tänzer und Choreografen Martin Schläpfer....

MS: Ist das wahr? (lacht sichtlich erstaunt)

NC: Wir haben weiter gelesen, dass Sie in jungen Jahren auf dem Weg waren, Eiskunstläufer zu werden! Können Sie auch das bestätigen?“

MS: Ich war nur ganz kurz in Altstätten an der Spitalstraße zu Hause. Schon bald sind meine Eltern mit mir und meinen Brüdern zusammen nach St. Gallen gezogen. Dort war ich im Eiskunstlaufclub hobbymäßig aktiv, aber die Privatlektionen waren für meine Eltern leicht zu teuer. Ich hätte das schon gerne gemacht, so denke ich inzwischen, aber es war nicht etwa eine Karriereplanung.

NC: Sie waren erst fünfzehn, als die St. Galler Tanzpädagogin Marianne Fuchs Sie beim Eislauftraining beobachtete!

MS: Beim Schaulauf! Ich war schon so weit, dass ich den dritten Kürtest bestand und begabt war. Die Tests vor-



her gingen wie nichts. Als Kür habe ich Beethovens Fünfte gemacht, aber das möchte ich hier nicht kommentieren.

NC: Gehört zur Ausbildung eines Eiskunstläufers auch Ballettunterricht?

MS: Nicht so eigentlich. Es war aber sofort klar, dass es ein „Entweder / Oder“ geben musste. Weder ich noch meine Eltern wussten, was Ballett ist. Meine Eltern waren nicht kultur-affin, mein Vater war noch ein Bauernsohn, hatte dann aber Karriere gemacht als Stahlhändler. Zuhause war ein Gefälle zwischen Politik und Kultur, und Kultur hatte keinen Stellenwert. Da gab es also eine Diskussion, ob ich zum Ballett soll oder nicht.

Mit dem Eislaufen war für den 15-Jährigen damit sofort Schluss. Obwohl nämlich Eiskunstläufer hinsichtlich der Bewegungskoordination vom Ballettunterricht profitieren, wirkt sich dieser Sport auf Ballettschüler offensichtlich „verheerend“ aus, wie Martin Schläpfer es beschreibt.

MS: Im Eiskunstlauf springt man primär von einem Fuß zum andern, Drehungen finden auf einem Bein statt. Beim Ballett springt man häufig von

zwei auf zwei, es dauert mindestens eineinhalb bis zwei Jahre, bis man auf zwei Beinen landen kann. Im Eiskunstlauf ist alles von Schwung zu Schwung. Ballett ist gut für Eiskunstläufer. Aber es ist nie andersherum möglich.

NC: Frau Fuchs hat Sie also in ihre Ballettschule aufgenommen und es dann geschafft, dass Sie sehr schnell einen Preis gemacht haben, nach nur anderthalb Jahren!

MS: Ich muss schon ein Ausnahmetalent gewesen sein, normalerweise dauert eine Tanzausbildung 8-9 Jahre. Marianne Fuchs hat mich an einem Wettbewerb angemeldet, viel zu früh, das war ihr Schachzug, das habe ich gar nicht so realisiert. Durch den Gewinn des „Prix de Lausanne“² wurde es dann legitim, diesen Beruf zu ergreifen. Ich hatte ein Stipendium gewonnen für die Royal Ballett School in London für ein Jahr, und somit konnten meine Eltern eigentlich nichts mehr sagen.

Zum Oberrhein nach Basel

NC: Wenn der Rhein bei Stein den Bodensee verlässt, erreicht er etwa 120 km weiter die deutsch-schweizerische Grenzstadt Basel. Dort trafen sie zum ersten Mal Heinz Spoerli?

MS: Es ist anders gewesen. Heinz Spoerli war in der Jury, als ich den Prix de Lausanne gewann. Gewisse Direktoren sind auch immer auf der Suche nach Talenten. Dadurch, dass ich Schweizer war - und Schweizer Tänzer sind relativ selten - war es eigentlich vereinbart zwischen ihm und Marianne

² Der Prix de Lausanne ist weltweit einer der berühmtesten Wettbewerbe für junge Tänzer, der jährlich im schweizerischen Lausanne stattfindet.

Fuchs, dass ich als Eleve nach Basel gehe. Ich wollte eigentlich lieber in London bleiben, und so gab es ein Streitgespräch. Ich hatte aber den Vertrag schon unterschrieben und ging also nach Basel. Ich habe dazu nicht viel gesagt, und viel gefragt hat man mich auch nicht, das war arrangiert. (lacht)

NC: Als Sie in Basel eine Ballettschule gründeten, war da schon ein Ende Ihrer Tänzerkarriere in Sicht?

MS: Ich habe als Tänzer 1978 begonnen, war aber relativ zerrissen in mir was den Tänzer-Beruf angeht. Ich habe etwas gesucht und nicht gefunden. Ich war ein Jahr in Kanada als Solist beim Royal Winnipeg Ballet. Ich hatte ein Angebot am Hamburger Ballett von John Neumeier und habe es abgelehnt, auch am Nederlands Dans Theater hatte ich eins und habe es nicht angenommen. Ich habe jahrelang gesucht und verschiedene Dinge ausprobiert, war auch wieder Solist beim Basler Ballett und habe dann nach zwölf Jahren - mit 27 - zum ersten Mal aufgehört zu tanzen, das war 1990. Da sagte mein Vater: „Was jetzt?“ Er war ein eher autoritärer Mensch. Also habe ich eine Ballettschule aufgemacht, und das war aus seiner Sicht dann gut, weil es etwas wie ein Geschäft war oder hätte sein können. Ich habe das einfach begonnen und sehr ernsthaft gemacht und die Schule „Dance Place“ aufgebaut. Dazu bekam ich ein Darlehen meines Vaters, der kurz darauf leider starb.

Ein Jahr später schon habe ich die Leitung der Schule in andere Hände gelegt und in Zürich ein Musikstudium aufgenommen, natürlich immer auf Tanz bezogen. Als junger Mensch habe ich Geige gespielt, aber ungern, weil ich

immer Klavier spielen wollte. Ich bekam aber eine Geige und das hat mich sehr enttäuscht.

NC: Es gab im Elternhaus kein Klavier?

MS: Nein, mein Elternhaus war sehr politisch, die Diskussionen waren politischer Natur. Meine Brüder sind Psychiater und Herzchirurg. Das war immer ein Traum meines Vaters, der immer Arzt werden wollte. Da bin ich ein bisschen aus der Familie gefallen.

Ich ging ein halbes Jahr nach New York, dann wieder zurück und habe wieder gesucht. Durch die Erbschaft konnte ich mir leisten, bis 1994 in der Welt herumzuirren.

Konsolidierung in Bern

NC: Schon sehr bald gab es wieder einen bedeutenden Schritt in Ihrer Karriere: Sie wurden 1994 Direktor des Berner Balletts! Wie ist es dazu gekommen?

MS: In Bern hatte ich einige Male unter François Klaus getanzt, kannte das Haus also, als dort 1994 die Stelle frei wurde. Da habe ich mich beworben und bekam sie. Dieses Engagement hat mir wieder irgendwie einen bürgerlichen Platz gegeben. Ich hatte wieder eine Aufgabe, so schien es mir zumindest, die sich lohnt und die mich festigt. Dadurch habe ich auch viel gelernt.

NC: Wie waren Ihre Erfahrungen in dieser für Sie neuen Doppelfunktion?

MS: Ich wurde Direktor in Bern unter sehr viel Kritik in aller Presse, weil ich als unstet bekannt war und auch noch nie choreografiert hatte. Ich habe sofort gute Gäste geholt, falls ich mit meinen Cho-

reografien nicht reüssieren könnte. Ich habe Kurt Jooss, George Balanchine und Hans van Manen gezeigt, die Stiftung „Visions of Dance“ gegründet und sehr viel vom eigenen Geld investiert. Ich war mir bewusst, was das heißt, Direktor zu sein, der ja auch öffentliche Gelder zu verwalten hatte.

Es ist immer eine Schwierigkeit: Es gibt die Direktoren und die Choreografen, und es gibt die paar Ausnahmen, die beides können. Schlussendlich finde ich das Amalgam von Choreografie und Direktor, also die Verbindung zwischen Kunst und Leitung, schwierig, eigentlich müsste man das teilen, aber dazu hat ein kleines Theater nie das Geld. Auch die größeren teilweise nicht.

Nach fünf Jahre hatte ich genug investiert und wollte in Bern nicht mehr weitermachen, weil mir die Strukturen und die Möglichkeiten zu klein waren. Nach langer Überlegung bin ich dann dem Ruf meines Landsmannes Georges Delnon nach Mainz gefolgt. Wir kannten uns noch von Bern und Koblenz, wo er bis 1999 Intendant des Stadttheaters war und dann in dieser Funktion nach Mainz an das Staatstheater ging.

Das war der Beginn einer großen Erfolgsgeschichte. Mit dem „ballett-mainz“ eroberte Martin Schläpfer die Herzen des Publikums und die seiner Tänzerinnen und Tänzer, die er schnell zu einer der nicht nur in Deutschland beliebtesten und angesehensten Compagnien formte. Die Presse schrieb, dass sich seine Bedenken, ob er da als Choreograf auf den Chefsessel gehöre, spätestens seit der Auszeichnung mit dem „Prix

Benois de la Danse 2006“ in Moskau und Einladungen nach Den Haag, Salzburg und Amsterdam zerstreuten.

1999 ging es dann zum bisher letzten Mal rheinabwärts. In Düsseldorf galt es, in die Fußstapfen von Heinz Spoerli und Youri Vámos zu treten.

Weiter rheinwärts
Richtung Mainz

NC: In Mainz sind Sie dann schon die doppelte Zeit geblieben, nämlich zehn Jahre! Wie groß war die dortige Compagnie, die bei Ihrem Antritt noch nicht besonders renommiert war?

MS: Die Truppe hatte keinen deutschlandweiten Ruf, war aber eine, die anständig gearbeitet hat. Anfangs hatte ich vielleicht 14 oder 16 Leute, dann habe ich mehr verlangt und sie auf 20 aufgestockt.

An Köln vorbei
zum Niederrhein

NC: Konnten Sie beim Wechsel von einer Landeshauptstadt zur nächsten sicher sein, dass die von Ihnen so erfolgreich formierte Compagnie Ihnen fast vollständig folgen würde?

MS: Natürlich nicht. Ich fand es eher ein Angebot von mir her, dass ich alle mitnehmen würde, falls sie es wollten. Mit den meisten bin ich ja auch seit vielen Jahren zusammen. Ich fand es auch einen Akt des Anstands, sie mitzunehmen und nicht ständig zu evaluieren, stimmt es nun künstlerisch oder nicht; die meisten sind doch viele Jahre mit mir einen Weg gegangen.



NC: Wie gelingt die Integration, wenn 20 neue Mitglieder, die ja 20 alte verdrängen, mit den 28 bleibenden eine neue Einheit bilden sollen?

MS: Es ist tatsächlich so - Youri Vámos³ und davor Heinz Spoerli⁴ und in gewissem Grade früher auch Erich Walter⁵ - jeder hat seine Vorstellung von Tanz und Kunst und ein eigenes Kunstverständnis. Die Vorstellung von Vámos ist natürlich nicht meine. Da gibt es auch keine Debatte, und man muss sich einen Weg suchen, wen man halten kann - der Künstler ist ja kein Beamter - , da muss man einfach sagen: die und die bringe ich, die behalte ich von der Vámos-Truppe, und die bringe ich in ein neues Engagement, und so ist es eben ein neuer Anfang.

Es ist ja keine Pariser Oper, die eine unabhängige Institution ist und selbst bestimmt, wer da jetzt der Chef ist oder nicht. Eine Compagnie steht oder fällt mit der Person, die den künstlerischen Weg vorgibt. Aus diesem Grund war ich der neue Direktor und musste schauen, dass es mehr oder weniger stimmt. Da

arbeitet man mit den Tänzern am besten, mit denen man sich das vorstellen kann. Es ist dann immer noch ein Prozess von Jahren, bis man ein wirkliches Ensemble wird. Da darf man auch nicht zu sozial ansetzen in der Kunst. Ein schwieriges Thema natürlich, weil wir lange Verträge und soziale Sicherheit hier haben. Ein Tanzensemble ist in keinsten Weise zu vergleichen mit einem Chor oder einem Orchester. Wenn wir diese Sicherheiten im Tanz hätten, wäre es fatal.

Angekommen: Was nun?

NC: Nun kamen Sie in Düsseldorf an ein Doppelspielstättentheater, Duisburg liegt nur wenige Stromkilometer rheinabwärts, mussten Sie da gewisse Traditionen wahren? Wie bringt man da Neues in einen laufenden Betrieb?

MS: Wissen Sie, es ist immer ein Unterschied, als Direktor zu agieren oder als Choreograf. Als Künstler gilt es nur zeitgenössisch zu sein. Und das ist jetzt die Analyse: was ist zeitgenössisch?

Alles, was heute entsteht, ist in dem Sinne zeitgenössisch, und der Akt des Modernen ist eh im Kopf, es ist nicht eine Frage des Spitzenschuhs oder Nicht-Spitzenschuhs.

Diese Debatte ist im Tanz zumindest müßig, geschieht aber viel häufiger als in der Musik zum Beispiel. Da hinterfragt man den Impressionismus auch nicht. Ob Ravel gespielt wird, hinterfragt man nicht. Im Tanz ist es schon eher, wenn man ein altes Stück zeigt, dass man hört: ‚Oh wie ist das angestaubt‘. Das hat wiederum mit der Partitur zu tun, bzw. dass wir Tanz nicht wirklich aufschreiben können oder nur bedingt, darauf kommen wir noch zu sprechen.

³ Von 1996 bis 2008, Ballettdirektor in Düsseldorf.

⁴ Von 1991 bis 1996, Ballettdirektor in Düsseldorf.

⁵ Von 1964 bis 1983, Ballettdirektor in Düsseldorf.

Tanz ist ja auch nicht verankert in den Schulen wie es in Amerika der Fall ist, wie das mit der Musik auch in Deutschland ist, wenn auch immer weniger natürlich. Im Abendland ist der Tanz nicht wirklich verankert. Tradition ist für mich eine grundlegende Sache, bzw. alte Meisterstücke aufzuzeigen, ist mir sehr wichtig. Allerdings will ich nicht die klassischen Handlungsballette zeigen, das hatte Vámos auch nicht gemacht, er hat sich selbst seine eigenen Werke daraus gemacht. Er hat ein eigenes „Dornröschen“ gemacht und das dann ins zaristische Feld verlegt, und das ist ja nicht wirklich das, was wir Klassik nennen, die „Giselle“, das „Dornröschen“, das mache ich nicht, weil ich eine andere Compagnie habe.

Ich habe eine Compagnie aus vielen Persönlichkeiten, aus verschiedenen körperlichen Größen. Ich habe keine Ballette, die Linien bilden. Das muss München tun, das soll Stuttgart tun und das soll Hamburg bis zu einem gewissen Grade tun. Das will ich nicht und das kann ich auch nicht. Meine Tänzer würden sterben, wenn sie das machen müssten.

Man kann auch nicht alles haben. Ich habe mich entschieden, Meisterwerke von Tudor⁶, Balanchine⁷ und Ashton⁸ zu zeigen, und ich beginne jetzt auch mit Cunningham⁹ Meisterwerke des modernen Tanzes aus Amerika ins Repertoire zu nehmen, aber die wirklichen Handlungsballettklassiker werde ich nie integrieren können und wollen.

⁶ Antony Tudor (1908-1987) englischer Balletttänzer, Choreograf und Tanzpädagog.

⁷ George Balanchine (1904-1983) einer der bedeutendsten Choreografen des 20. Jahrhunderts.

⁸ Frederick William Mallett Ashton (1904-1988) englischer Balletttänzer und Choreograf.

⁹ Merce Cunningham (1919 -2009) US-amerikanischer Tänzer und Choreograf.

Die dritte Dimension für Brahms

NC: Den Begriff Handlungsballett brauchen wir also nicht weiter zu vertiefen. Welche Rolle spielt nun ein Ballett in einer Musik, in deren Komposition ein Ballett nicht vorgesehen ist, nehmen wir also das Requiem von Brahms: Orchester und Chor sind beide Interpreten des Werkes, und jetzt kommt etwas Drittes hinzu. Was ist es, was Sie da hinzufügen?

MS: Ich muss immer wie bei allen Meisterwerken, bei aller Musik wissen, was sie kann, was sie nicht kann. Eine Musik zu interpretieren, ein Meisterwerk zu interpretieren ist Kunsthandwerk. Wir können der Partitur nie gerecht werden. Wir können Bachs „Kunst der Fuge“ im Tanz nicht aufzeigen, es ist auch nicht unsere Aufgabe. Unsere Aufgabe ist es, einen Theaterabend zu kreieren, in einer anderen Ebene und für ein anderes Erlebnis dieses Werkes. Das muss geschehen mit größtem Respekt vor der Musik und mit größtem Respekt vor dem Text. Das kann gelingen und das kann scheitern.

Beim Requiem von Johannes Brahms ist es eigentlich ein Suizid. Ich hatte damals nicht viel Auswahl, wissen Sie. Ich hatte eine Premiere am 1. Juli, mitten im Sommer, hatte ein Riesenhaus zu füllen und dann kannte ich diese Musik seit ich jung bin. Und so dachte ich: „Dornröschen“ mache ich keins, und „Wie kriege ich dieses Haus voll?“ Und dann ist man der Direktor und ich sagte mir o.k.: deutsches Kulturgut, jetzt musst du springen! Entweder wird es ein Flop oder man schafft es. Irgendein Schlüssel, um diese Türe zu öffnen und eine andere Ebene zu zeigen, wird sich finden. Und dann ist es immer noch sehr subjektiv, ob das gelungen ist oder nicht.

NC: Dieses Requiem hat ja eine eigene Geschichte. Haben Sie bei der Choreografie dem Werk bzw. den Tänzern noch eine neue Geschichte mitgegeben?

MS: Da ist natürlich der Text ganz ganz wichtig, und er hat mich lange beschäftigt, und vieles zu Brahms Umfeld habe ich gelesen. Und dann gibt es ja auch meinen eigenen Zustand. Was Gott ist, was Gott nicht ist, meine Zweifel, wie ich durchs Leben gehe, wie ich andere Menschen beobachte. Man erkennt, wie radikal Brahms diese Bibeltexte umgedeutet hat. Eigentlich ist er im sechsten Satz wieder völlig zurückgefallen in das Alttestamentarische, und das ist eher enttäuschend, und dann gab es für mich irgendwann nur noch die Möglichkeit mich hinzusetzen, weil ich diesen Text nicht mehr ertragen konnte. Sieg und Ehre, Tod wo ist dein Stachel? Dort ist Brahms völlig aus seinem modernen Gedankengut wieder herausgefallen. Und da ist es auch der sechste Satz, wo ich eigentlich sage, jetzt interessiert mich das Stück nicht mehr.

NC: Dann ist nicht eine parallele Geschichte zur Musik das Entscheidende, weil das ja wieder in die Nähe von Handlung ginge, vielleicht ist es die Suche nach einer absoluten Erkenntnis, aus der heraus die Bewegung des Tanzes kommt?

MS: Das wäre natürlich das Ideale. Aber natürlich gibt es keinen Tanz ohne Handlung und es gibt keinen Tanz ohne Denken. Es gibt Schritte, die nichts bedeuten, diese Schritte, die nichts bedeuten, müssen aber auch einen Grund haben. Zu zeigen nämlich, dass vieles viel zu hohl ist, zu schnell oder zu physisch, ohne Substanz. Sie brauchen immer einen Text und es ist so, dass viele Menschen gar nicht geschult sind,

Tanz zu lesen, weil er nicht verankert ist in dem abendländischen Kulturgut. Und die Leute, die Handlungsballett lieben, verstehen ja nicht den Tanz, sondern nur die Handlung und deshalb denken sie, sie lieben es mehr. Und auch den so genannten absoluten Tanz muss man lesen lernen. Da wächst aber etwas in Düsseldorf, dadurch dass ich so viel Repertoire zeige, und dadurch dass wir uns bemühen zu schreiben und zu reden, und darum sind solche Gespräche ganz wichtig.

NC: Die Rezensentin der Süddeutschen Zeitung hat Ihnen eine solche absolute Erkenntnis unterstellt, sie schreibt: „Schläpfer schafft eine Schöpfung-Liturgie!“

MS: Das sind natürlich wunderbare Worte. Nur, ich bin da halt bescheidener. Ich bin froh, dass ich es irgendwie geschafft habe, dieses Brahms-Requiem einigermaßen stimmig nicht nur darzustellen, sondern ihm etwas dazuzustellen, ohne ihm - dem Text, der Musik und den Interpreten - etwas wegzunehmen. Das war ja auch eine dieser Schwierigkeiten dieser Ebenen: hinten der Chor, ganz weit oben, musikalisch problematisch in der Kommunikation zum Dirigenten. Wir mussten es schaffen, dass der Tanz, der ja nur durch das Auge wahrgenommen wird, sein Feld hat. Dass Axel Kober a priori darauf einging und nicht etwa gesagt hat: da sind solche Schwierigkeiten, das mache ich nicht, sondern es gemacht hat, das finde ich fantastisch. Hier geht es um Theater und nicht um die bestmögliche akustische Realisierung dieses Werkes. Und das finde ich großartig vom Generalmusikdirektor. Da würden manche sagen: das mache ich nicht, das ist mir zu gefährlich.

Die Sicherung der Zukunft

NC: In kurzer Zeit dreimal Brahms: neulich die „Ungarischen Tänze“, 2013 haben Sie die 2. Sinfonie vor sich, sein schwieriges Requiem haben Sie geschafft. Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, wie Sie Ihre Lebensleistung über ihre Existenz hinaus sichern?

MS (lacht): Das ist natürlich ein Thema, das erst langsam in mir aufkeimt, weil es einen häufig noch nicht interessiert. Das ist natürlich ein Fehler. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, z.B. die „dance notation“, das ist Benesh, sie haben sie vorhin genannt. Diese Notation lernt man über Jahre, sie wird über Linien aufgeschrieben. Dann gibt es das „Laban Notationssystem“.¹⁰ Dazu braucht man aber das nötige Geld, bzw. müsste man eine oder zwei Stellen in der Compagnie haben für Choreologen oder Choreologinnen, die die Werke dann notieren, um sie wieder einstudieren zu können. Das wird immer noch gemacht im Royal Ballet London. Ich glaube, das Stuttgarter Ballett hat auch eine solche Position, zumindest gehabt, und auch das Hamburger Ballett. Aber eine normal aufgestellte Compagnie kann sich das nicht leisten.

NC: Heute arbeitet man sicher viel mit Videoaufzeichnungen?

MS: Das ist richtig. Video-DVDs sind heute gang und gäbe. Man muss aber wissen, irgendwann wird das zu „Schnee“, und man muss das sehr kostspielig präservieren.

Es gibt verschiedene andere Felder: zum Beispiel den George Balanchine Trust in New York, mit einem Kopf von acht Personen und verschiedenen Leuten, die diese Werke einstudieren auf der ganzen Welt. Dieser Trust hat den Augapfel darauf und sagt, wie es zu sein hat, wie es beleuchtet werden muss, wie die Kostüme zu sein haben. Diese Aufführungen gehen dann durch die Welt. Das geht so lange gut, solange diese Leute die Werke getanzt haben und Balanchine gekannt haben. Die Ballette werden immer schlechter, je größer die Distanz zum Schöpfer und zum Original wird. Es gibt noch andere Modelle wie Merce Cunningham, der seine Kompanie aufgelöst hat mit den Worten: Nach meinem Tod gibt es keine Cunningham Compagnie mehr. Sehr radikal gedacht. Es gibt aber einen Trust, d.h. seine Werke werden einstudiert.

Hans van Manen hat ebenfalls eine Stiftung gegründet und ein großes Umfeld von Compagnien, die seine Werke wieder einstudieren. Und dann gibt es noch 1000 Ballette, die einfach zerfallen.

Ich weiß nicht, wie ich mit meinen Stücken umgehe, weil ich das Gefühl habe, ich bin überhaupt noch nicht angekommen. Auch interessiert mich das „jetzt“ immer noch mehr als das „danach“. Aber natürlich merke ich auch, dass das ein Thema wird: Wie, falls ich nicht mehr wäre, wird ein Stück von mir verwaltet? Ich merke das ja schon in Vertragsverhandlungen, wenn z.B. in Zürich ein Ballett von mir einstudiert wird. Da ist es normal, dass das meine Ballettmeisterin macht, ich komme dann nach für zwei oder drei Wochen. Es werden Rechte ausgehandelt, die z.B. zwei Jahre gelten, wenn diese dann erlöschen, muss man wieder neu verhandeln.

¹⁰ Rudolf von Laban (eigentlich Rezső Laban de Váraljas, auch Rudolf Laban oder Rudolph von Laban; * 15. Dezember 1879 in Pressburg; † 1. Juli 1958 in Weybridge, Surrey) ungarischer Tänzer, Choreograf und Tanztheoretiker. Er begründete die nach ihm benannte Labanotation.



NC: Müssen die anderen Häuser dann auch mit denselben Kostümen arbeiten, mit derselben Lichtregie etc.?

MS: Dieselben Kostüme auf jeden Fall. Das Licht ist immer etwas, das in jedem Haus anders reagiert. Sobald ich sehe, dass ein Schritt oder eine musikalische Lösung für eine Tänzerin nicht gut ist, werde ich als lebender Choreograf natürlich reagieren, aber nur bei meinen eigenen Arbeiten.

NC: Eigene Choreografien dürfen Sie ändern, aber: Balanchine lebt nicht mehr!

MS: Genau! Und jetzt sind wir bei einem sehr interessanten Thema. Wie hält man ein Original am Leben? Indem man es einfriert? Das tun die meisten. Oder indem man es am Leben lässt und den Mut hat, im Sinne des Choreografen Änderungen vorzunehmen, die auch aus Respekt vor dem Original passieren. Wenn Sie ein Meisterwerk eines Balletts original zeigen, kann man das nicht anschauen, weil die Ausstattung derart Old fashioned ist. Jetzt haben wir ein richtiges Problem. Bei Balanchine nicht, weil der das alles wegließ. Er hat ja nur eine Operafolie und einen Raum, also eine Blackbox. Deshalb ist Balanchine zeitlos. Der Tudor Trust macht, wie ich finde, etwas sehr Richtiges: Wenn

wir demnächst „Jardin aux lilas“¹¹, dieses Meisterwerk von Antony Tudor, auf die Bühne bringen, dann machen wir das im Dialog mit dem Tudor Trust und dem Einstudierenden Donald Mahler, ein Tudor-Experte: Der Trust lässt uns das jetzt neu ausstatten, neue Kostüme, neues Bühnenbild. Das ist das einzig Richtige, wie man mit einem Erbe umgehen muss. Wenn man das so lässt, wie früher, dann ist das nicht mehr anschaulich.

NC: Aber man muss Tantiemen zahlen dafür.

MS: Ja, dazu müssen wir Aufführungsrechte zahlen. Das Stück wird verkauft, wir zahlen Tantiemen pro Vorstellung und denen, die es einstudieren, Gage, Quartier und Flüge. Das ist ein ganzes Paket.

NC: Uns würde noch interessieren, ob Sie als Choreograf schon einen eigenen, wiedererkennbaren Stil entwickelt haben. Wird ein Fachmann also sagen können: das ist ein typischer Schläpfer?

MS: Ja, bestimmt, allerdings nicht in dieser Reinheit, wie das früher möglich war, da war ja auch eine singuläre ästhetische Sprache möglich. Dieses Paradies haben wir heute nicht mehr.

Das Ende vom Rhein?

NC: Sie hatten Hans van Manen zu Gast in Düsseldorf. Er war Gründungsmitglied des Nederlands Dans Theaters und von 1961-71 dessen künstlerischer Leiter mit Sitz in Den Haag. Das liegt von hier aus noch einmal 250 km rhein-

¹¹ „b.14“ ab Februar 2013 im Theater Duisburg

abwärts im Delta von Rotterdam, wo der Rhein sich in die Nordsee ergießt. Auch wenn Sie jetzt ihr Engagement in Düsseldorf verlängert haben, könnte es nicht in fünf Jahren ein nächstes Ziel sein, das Nederlands Dans Theater als neue Wirkungsstätte anzustreben?

MS: Ich glaube schon, dass ich mich im deutschen Raum wohler fühle. Hans van Manen ist seit zehn Jahren wieder beim Nationalballett in Amsterdam. Er hat sich am Leben erhalten, indem er alle 10-15 Jahre die Compagnie wechselt: National Ballett - NDT - National Ballett. Er hatte immer ein Zuhause. Ich habe als Gast zwei Stücke in Amsterdam gemacht, aber ich bin da sehr vorsichtig, weil ich mich nicht verzetteln will und schon eh zu viel arbeite. Zuerst musste ich das Ballett am Rhein aufbauen und dieses Doppelhaus kennenlernen und jetzt auch diese Stadt gewinnen. Düsseldorf ist nicht eine einfache Stadt, auch keine Weltstadt, wie es einige manchmal so denken. Ich meine, dass es insgesamt eine zweite Runde braucht, insofern habe ich kein Ziel und das NDT hat jetzt mit Paul Lightfoot und Sol León zwei neue künstlerische Direktoren. Das ist es nicht, was ich mit 60 machen werde. Im Moment konzentriere ich mich voll auf dieses Düsseldorf und Duisburg. Danach schaue ich weiter.

NC: Der Presse haben Sie kürzlich gesagt, Sie bräuchten einen Acker.

MS: Schlussendlich bin ich ein Bauer. Ich meine das im positiven Sinne. Ich bin jemand, der von innen nach außen arbeitet. Ich finde, Internationalität und Weltklasse zeigen sich nicht darin, dass man auf dem ganzen Planeten herumrennt. Das sehe ich anders. Ich sehe

immer die Qualität, und ich bin offensichtlich jemand, der auch noch fähig ist, eine Compagnie zu inspirieren und aufzubauen. Im Moment sind das Ensemble und ich sehr verhakht; das merkt man durchaus auch an der Sprache, dass das meine Compagnie ist. Und wenn ich das aufgebe, gebe ich auch ein Stück weit mich auf. Natürlich kann ich frei arbeiten. Ich habe den Namen dazu. Aber irgendwo brauche ich einen Ort, wo ich weiß, da kann ich Dinge tun und verbessern und einen Weg gehen, und das ist ja gerade das Interessante, nicht die Vorstellung, die Performance.... Mich interessiert viel mehr, was im Saal passiert, und jetzt bekomme ich in einer schwierigen Zeit ein klares Zeichen, hier bessere Bedingungen zu bekommen, nicht im Finanziellen aber ganzheitlich und mit einem neuen Probenraum, und da finde ich, gehört „Ja“ dazu oder „Nein“. Das hatte jetzt gefällt werden müssen, und ich habe mich für „Ja“ entschieden. Und jetzt will und muss ich schauen, was ich mache, denn ich bin ja kein Künstler, der ohne Zweifel und Ambivalenz seinem Beruf gegenübersteht. Ich kann mir durchaus vorstellen noch etwas anderes zu machen.

NC: Lassen wir unseren Zukunftsgedanken abschließend noch ein wenig freien Lauf: 2018 sind Sie noch im Amt und es gibt den Städtischen Musikverein. Der feiert in diesem Jahr 2018 ein großes Jubiläum und wird 200 Jahre alt. Der Musikverein hat viel mit Schumann und Mendelssohn in Düsseldorf erlebt. Könnten Sie sich vorstellen, ein chor-symphonisches Werk wie den „Lobgesang“ zu choreografieren und den Chor des Musikvereins dazu als Partner in die Oper zu holen?

MS: Das müsste man sehr frühzeitig diskutieren und planen, vor allem mit der Oper und mit dem Opernchor.

NC: Herr Kober hat die Mendelssohn-Sinfonie ja schon mit uns in der Tonhalle gemacht, vielleicht kann er sich dieser Idee ja auch anschließen.

MS: Dann kommt natürlich die Plattform Tanz dazu, wo wir eine Bühne benötigen. Und die Frage, wo man denn die Dekoration aufbaut. In der Oper wäre wahrscheinlich der geeignete Aufführungsort gefunden. Das müsste man mit Christoph Meyer zeitig anregen. Das ist ein sehr schöner Gedanke, und man müsste beizeiten schauen, ob er realisierbar ist, und ich das choreografisch schaffen könnte.

NC: Wieviel Vorlauf braucht man überhaupt für so eine Produktion.

MS: Ach wissen Sie, es kommt immer ein bisschen darauf an, also zweieinhalb Jahre wären schon gut. Dieses Doppelhaus ist nicht so leicht zu disponieren. So früh, wie wir immer tun, sind wir höchstens in den Kontakten zu ganz bekannten Choreographen oder zu Regisseuren. Aber wirklich eintüten können wir das auch immer erst wesentlich später.

Ich würde sagen, jetzt, wo die Verlängerung ausgesprochen ist, bleiben wir einfach im Gespräch.

Die Redaktion bedankte sich für das aktuelle Gespräch und wünschte dem Düsseldorfer Ballettdirektor Martin Schläpfer für seine Produktionen an Rhein und Ruhr alles Gute und viel Erfolg.



Die Tänzerinnen und Tänzer des Balletts am Rhein mit Martin Schläpfer

FOTO Gert Weigelt

Mit SingPause-Tafel ausgezeichnet

Die BürgerStiftung macht's möglich

miterlebt von Georg Lauer



Die SingPause - eine Marke!

Unseren Leserinnen und Lesern noch etwas Neues zum Thema *SingPause* anzubieten, bedeutet fast so viel wie das sprichwörtliche Eulennachathentragen. Das oben abgebildete Motiv dürfte in Düsseldorf eigentlich jedem Bürger schon einmal begegnet sein.

„Ist das eigentlich nicht grün?“, hören wir jemanden sagen. Richtig! In der grünen Originalfarbe ist es auf der Rückseite dieser Zeitschrift zu sehen, und in dieser Farbfassung ist es sogar als „Wort-Bildmarke“ geschützt! Das Deutsche Patent- und Markenamt (DPMA) für Waren und Dienstleistungen hat das Logo in der Leitklasse 41 registriert; diese umfasst die Bereiche Erziehung, Ausbildung, Unterhaltung, sportliche und kulturelle Aktivitäten, insbesondere Dienstleistungen. Im Behördendeutsch des Patentamtes ist das Logo wie folgt

beschrieben: *Drei (!) vorherrschende Farben - Buchstaben in besonderer Schrift - Köpfe oder Büsten von Mann und Frau (Paar), Köpfe oder Büsten eines Erwachsenen und eines Kindes* - . Als Inhaber der Wort-Bildmarke „SingPause“ ist der Städtische Musikverein zu Düsseldorf e.V. geg. 1818 mit Aktenzeichen, Registernummer, Anmeldetag (29.06.2011) und Tag der Eintragung im Register (31.08.2011) angegeben.

Das Projekt SingPause tritt bei seinen Veröffentlichungen auf Plakaten, Liederheften oder Internetpräsentationen auch mit mehr als zwei Personen-silhouetten auf, der von links hellgrün nach rechts dunkelgrün changierende Hintergrund ist als Markenzeichen aber immer erkennbar!

So ist auch die neu entworfene Tafel gestaltet, die seit einigen Wochen in der Heinrich-Heine-Grundschule in Düsseldorf-Heerdt angebracht ist. Und das kam so:

Dienstag, der 27.11.2012

Am Morgen dieses herrlichen Frühwintertages versammeln sich über 30 Kinder der Heinrich-Heine-Grundschule Düsseldorf-Heerdt in der Vorhalle des großen Treppenhauses zu einer besonderen Pause, zur SingPause nämlich, einer zweimal wöchentlich stattfindenden Unterbrechung des Unterrichts für 20 Minuten. Vor ihnen steht keine Lehrerin, die den Kindern Schreiben, Lesen oder Rechnen beibringt, sondern Radmila Brovdiy, eine in der Ukraine ausgebildete Mezzo-Sopranistin und Gesangspädagogin.



60 Kinderarme recken sich mit Begeisterung in die Luft, wenn das australische Lied „Kookaburra sits on an old gum tree“ erklingt!

Die Kinder kennen Radmila! Sie begrüßen ihre SingPause-Leiterin mit einem laut und fröhlich gesungenen „Guten Morgen, Frau Brovdiy!“ Das gehört zum Begrüßungsritual der „Ward-Methode“, nach der die inzwischen mehr als 12.000 Schülerinnen und Schüler an den 58 am SingPause-Projekt beteiligten Düsseldorfer Grundschulen unterrichtet werden.

Heute verzichtet Radmila auf den nächsten Unterrichtsschritt „Stimmbildung“, auch entfallen die Intonationsübungen; heute wird zur Feier des Tages mehr praktisch gesungen als theoretisch geprobt! Denn heute ist seltener Besuch angesagt, die Schulleiterin Annette Anner begrüßt lauter Vorsitzende!

Es sind: die Vorstandsvorsitzende der BürgerStiftung Düsseldorf Suzanne Oetker-von Franquet und der Vorsitzende des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf Manfred Hill; erstere ist Mitbegründerin der BürgerStiftung Düsseldorf, treibende Kraft beim Auffinden von unterstützungswürdigen Projekten

und Multiplikator für Sponsorengelder, der andere ist Organisator und Miterfinder der SingPause und vor allem erfolgreicher Sucher und Finder von Sponsoren. Sogar die Presse ist gekommen, und mehrere Fotografen halten fest, was heute in der Heinrich-Heine-Grundschule los ist!

Die Kinder haben sich aufgestellt und singen mit großer Begeisterung und in vielen Sprachen ihre erlern-

ten Lieder, begleiten sie mit Gesten, die zum Text passen, wenn z.B. der Floh den Jim irgendwohin beißt, und fangen an zu schunkeln, wenn Düsseldorf als „schöne Perle am Rhein“ besungen wird und als „Klein-Paris ... die große Liebe sein“ soll!

Eindrucksvoll stellen die kleinen Sängerinnen und Sänger unter Beweis, dass sie Kinder einer singenden Grundschule sind! Zur Feier des Tages werden sie im Hintergrund von Stefan Sarnberger, dem zweiten SingPause-Leiter an der Schule, dezent am Keyboard begleitet.



Radmila Brovdiy, Stefan Sarnberger, Suzanne Oetker-von Franquet, Manfred Hill und 30 fröhliche Kinder mit der neuen SingPause-Tafel



Manfred Hill und Suzanne Oetker-von Franquet, die Vorsitzenden von Musikverein und Bürgerstiftung, halten die SingPause-Tafel in Händen, die wenige Augenblicke später am Eingang zur Heinrich-Heine-Grundschule in Heerdt angebracht wird und diese als „Singende Schule“ ausweist.

Erfahrungen beim Singen von Liedern in fremden Sprachen. Die erzählen begeistert, dass sie schon Lieder aus Frankreich und Italien, Finnland und Japan, Australien und Russland, der Türkei und Ghana und sogar ein Lied der Maori, der Ureinwohner von Neuseeland, singen können!

Anschließend erläutert Manfred Hill, dass das SingPause-Projekt, das in der Trägerschaft des Städtischen Musikvereins steht und 2006 zusammen mit der Stadt Düsseldorf aus der

Und dann ist der feierliche Augenblick gekommen: Manfred Hill enthüllt eine aus Metall gefertigte von hellgrün nach dunkelgrün changierende Tafel mit der zentralen Inschrift SingPause. Ihr zeigen rechts davon fünf singende Kindersilhouetten ihr singendes Profil. Darunter ist der eingerahmte Text zu lesen:

**„Wir sind eine SingPause-Schule
und danken unserer SingPause-
Patin Bürgerstiftung Düsseldorf
für die finanzielle Unterstützung.“**

Dieser Dank wird rechts vom Signet der BürgerStiftung flankiert. Und jetzt offenbart sich auch die Funktion, in der Frau Oetker-von Franquet heute die Schule besucht! Sie überzeugt sich heute persönlich davon, dass die von ihr verwalteten Bürgerspenden mit nachhaltiger Wirksamkeit zielführend und erfolgreich zum Einsatz gelangen!

Im Lehrerzimmer der Schule befragen die Vertreterinnen der Presse die Vertreterinnen der SingKlasse nach ihren

Taufe gehoben wurde, von Beginn an von engagierten Bürgern mitgetragen wurde. Nach erfolgreichem Probelauf an ausgewählten Schulen unterrichten inzwischen 37 in der Ward-Methode¹ ausgebildete GesangspädagogInnen 12.000 Kinder an 58 Düsseldorfer Grundschulen unter der Führung von Marieddy Rossetto, der SingPause-Projektleiterin und Chordirektorin des Städtischen Musikvereins! Für Schulung und Einsatz der Lehrkräfte, für die Kosten von Lern- und Notenmaterialien

¹ Justine Bayard Ward (1879 bis 1975) amerikanische Musikpädagogin - siehe: <http://www.sing-pause.de/ward-methode.html> oder <http://www.dirk-bechtel.de/wiki/index.php/Ward-Methode>.



Presse interviewt SingPause-Kinder!

und nicht zuletzt für die Durchführung der inzwischen 14 Abschlusskonzerte in der Tonhalle kann man den durchschnittlichen Aufwand pro Schüler und Jahr mit 50 € ansetzen. Das hört sich günstig an, ist es auch, aber 600.000 € jährlich aufzubringen ist eine Aufgabe, die Jahr für Jahr neu gestemmt werden muss. Dabei kommen etwa zwei Drittel dieses enormen Betrages von der Stadt Düsseldorf.

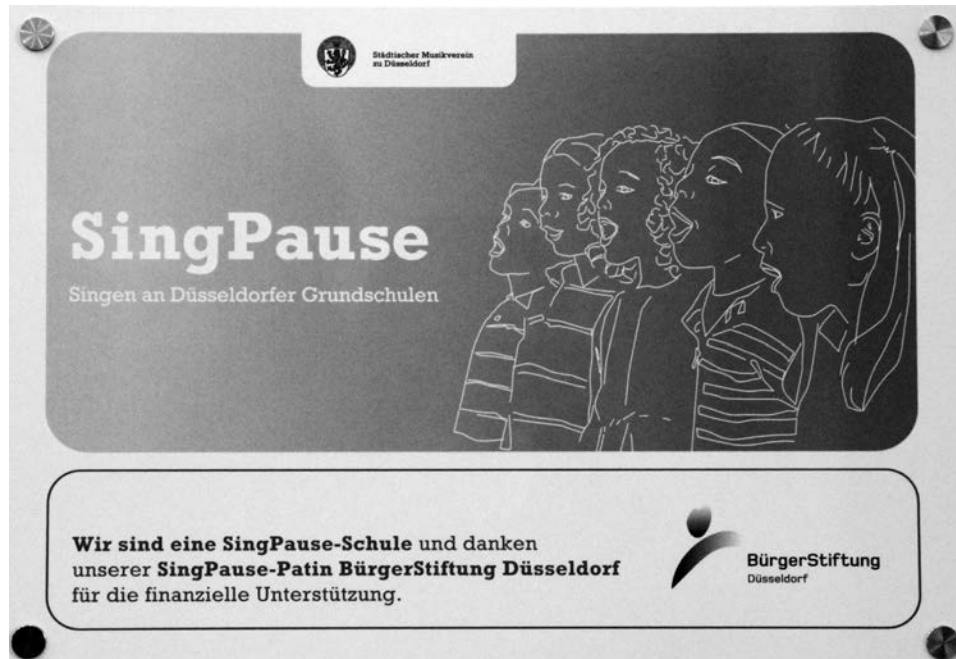
Dass die Beschaffung des letzten Drittels eine Aufgabe sein könnte, der sich auch die BürgerStiftung annimmt, das erkannte Frau Oetker bereits 2008! Seitdem jedenfalls stimmen Vorstand und Stiftungsrat den jährlich neu zu begründenden Anträgen jeweils zu und unterstützen das SingPause-Projekt mit hohen Förderbeiträgen. Mit ausschlaggebend war und ist dabei, dass mit der Vermittlung musischer Grundlagen für

Grundschulkinder ein Konzept gefördert wird, das auf Dauer und Nachhaltigkeit angelegt ist und darüberhinaus in einem Umfeld wirkt, in dem soziales Engagement besonders wichtig ist.

Mit der Stiftung ist Frau Oetker der Ansicht, dass das Projekt „SingPause“ die gesellschaftspolitische Forderung nach gleichen Bildungschancen für alle ohne Blick auf Herkunft und sozialen Hintergrund in nahezu idealer Weise umsetzt.

Dieser Ansicht konnten sich Schulleiterin Annette Anner und Konrektorin Gisela Wolf-Bauwens am Ende der Pressekonzferenz vorbehaltlos anschließen.

Der Einladung von Frau Oetker-von Franquet, die BürgerStiftung und weitere sozial-kulturelle Projekte näher kennenzulernen, folgte die Redaktion wenige Tage später.



Die neu angebrachte SingPause-Tafel in der Heinrich-Heine-Grundschule in Düsseldorf-Heerdt

Die BürgerStiftung macht mehr möglich

Was alles, erzählt Suzanne Oetker-von Franquet

Georg Lauer

Beim Termin zur Übergabe der SingPause-Tafel Ende November in der Düsseldorfer Heinrich-Heine-Grundschule wurde die BürgerStiftung Düsseldorf als SingPause-Patin einer SingPause-Schule vorgestellt. Was und wer hinter diesem Engagement steckt, erfuhren wir bei einem Gespräch mit Frau Oetker-von Franquet. Wir wollen es - den vorangegangenen Beitrag ergänzend - unseren Lesern nicht vorenthalten.

Merkmale einer Bürgerstiftung

Die Idee, dass sich Bürger mit gemeinnützigen Stiftungen und Spenden für Bürger in ihrem näheren Umfeld einsetzen, ist auch in Düsseldorf nicht neu. Dieses bürgerschaftliche Engagement war zuletzt noch eindrucksvoll bei der Wiedererichtung des Mendelssohn-denkmals zu erleben.

Dass es für die Spendenbereitschaft einzelner Personen - dazu gehört z.B. auch der Einsatz von nachgelassenem Vermögen - förderlich ist, dem potentiellen Spenderkreis ein wohlorganisiertes Haus anzubieten, unter dessen Dach er seine Zuwendung bestens verwaltet und zum richtigen Einsatz gebracht sieht. Diese Einsicht hat sich gerade in den letzten Jahren in vielen Städten und Gemeinden durchgesetzt und in den sogenannten „Bürgerstiftungen“ etabliert.

Für deren Einrichtung hat sich ein Kanon von Bedingungsmerkmalen herauskristallisiert, die sich in folgenden Kernaussagen bündeln lässt:

- Eine Bürgerstiftung ist gemeinnützig und unabhängig, handelt autonom und verfolgt einen möglichst breit angelegten Stiftungszweck.
- Sie engagiert sich nachhaltig und dauerhaft für das Gemeinwesen in einem geografisch begrenzten Raum.

- Sie unterstützt in diesem definierten Einzugsgebiet mit ihrer Arbeit das bürgerschaftliche Engagement, das hier angestrebt und eingesetzt wird.

Gründung in Düsseldorf

Das 3. Jahrtausend der modernen Zeitrechnung steckte noch in den Anfängen, als sich in Düsseldorf immer wieder einmal einige in besonderer Verantwortung für das Gemeinwesen der Stadt stehende Persönlichkeiten trafen und dem Gedanken nachgingen, wie man bestimmte Projekte zur Durchführung verhelfen könnte, wenn die öffentliche Hand dazu keine Mittel hatte. Der damalige Stadtdirektor Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff gehörte zu den treibenden Kräften, die private Mäzene (wieder einmal gehörte der Düsseldorfer Ehrenbürger Udo van Meeteren dazu) und öffentliche Einrichtungen (dazu gehörte die Stadt-Sparkasse Düsseldorf) hinter die Idee scharen konnte, eine Stiftung zu gründen.

2005 war es dann soweit: 15 Stifter, darunter die Stadtparkasse, die Stadt Düsseldorf, Udo van Meeteren sowie weitere BürgerInnen und Unternehmen gründeten die Bürgerstiftung Düsseldorf mit einem Kapital von 1,4 Mio. Euro. Gleichzeitig wurde die erste Treuhandstiftung zur Begabtenförderung mit einem Stiftungskapital von 800 Tsd. Euro eingerichtet.



So präsentieren sich die führenden Köpfe der BürgerStiftung Düsseldorf auf ihrer Internetpräsenz - <http://www.buergerstiftung-duesseldorf.de/>

Stiftungszwecke

Getreu den Merkmalen, die eine Bürgerstiftung auszeichnen, wurde eine selbständige Stiftung bürgerlichen Rechts gegründet, deren eingesetzte Mittel laut Satzung folgenden Bereichen zugute kommen:

- Bildung und Erziehung
- Wissenschaft und Forschung
- Kunst und Kultur
- Umwelt und Naturschutz
- Heimatpflege und Denkmalschutz
- Jugend- und Altenhilfe
- Gesundheitswesen sowie
- Sport und Völkerverständigung

Treuhandeisch verwaltet die BürgerStiftung von Beginn an die „Stiftung Begabtenförderung“. Diese fördert die unterschiedlichsten Begabungen von Kindern und unterstützt die Ausbildung von Erziehern zur frühen Erkennung von besonderen Begabungen im Kindesalter. Diese Begabungen können auch im musisch-kreativen, handwerklich-technischen, sportlichen und sozialen Bereich liegen.

Organisatorischer Aufbau

Das oberste Organ der BürgerStiftung ist die *Stifterversammlung*, die lt. Satzung alle 2 Jahre tagt. In ihr sind alle Stifter der BürgerStiftung vertreten, die mindestens 25 Tsd. Euro in das Stiftungskapital eingezahlt haben. Die Stifterversammlung wählt den maximal 15köpfigen *Stiftungsrat*, das Kontrollorgan der BürgerStiftung, der mindestens zweimal jährlich einberufen wird. Den Vorsitz dieses Gremiums hat seit der Gründung der Gemeinschaftsstiftung Albrecht Woeste inne. Geborene Mitglieder des Stiftungsrates sind der Oberbürgermeister Düsseldorfs sowie ein von der Stadtparkasse zu benennendes Mitglied. Die Wahlperiode beträgt jeweils fünf Jahre.

Der Stiftungsrat wiederum benennt die sieben Personen des Vorstands, der die Geschäfte der BürgerStiftung führt. Dieser wählt den Vorsitz sowie den Stellvertreter aus seiner Mitte für eine jeweils vierjährige Wahlperiode. Geborene Mitglieder des Vorstands sind ein von der Stadt Düsseldorf zu

benennendes Mitglied sowie eines von der Stadtparkasse Düsseldorf. Den Vorsitz des Vorstands hat seit der Gründung Suzanne Oetker-von Franquet inne. Als Geschäftsführerin unterstützt Dr. Britta Schröder die operative Tätigkeit des Vorstands.

Als Anhörungsgremium ist das Stifterforum in der Satzung der Stiftung verankert. Hier sind alle Stifter und Spender ab 2.000 Euro eingeladen mitzuwirken.

Wer in der Lage und willens ist, der BürgerStiftung größere Beträge zur Verfügung zu stellen, der hat bei einem Betrag ab 50.000 € die Möglichkeit, seinen Beitrag zum Stiftungskapital mit dem eigenen Namen zu versehen und die Erträge einem ganz bestimmten Zweck zuzuführen. Ab einem Betrag von 75.000 € ist die Einrichtung einer unselbständigen Unterstiftung¹ möglich, die die Bürgerstiftung dann verwaltet.

Bei der Auswahl der Projekte unterscheidet die BürgerStiftung grundsätzlich nach „Eigenen Projekten“ und „Förderprojekten“. Darüber hinaus verwaltet sie auch „Treuhandstiftungen“, die ihre Förderungen in einem eigenen Gremium beschließen.

Eigene Projekte sind z.B.:

- Stipendien für Schüler und Studenten
- kostenlose Krebsberatung
- Leselöwen
- gesund & munter
- Seniorenkonzerte
- Theater der roten Nasen
- Knigge-Kurs für Hauptschüler

¹ Hierbei überträgt der Stifter der Dachstiftung treuhänderisch sein Stiftungsvermögen, welches von der Dachstiftung getrennt von ihrem eigenen Vermögen verwaltet wird.

Förderprojekte sind z.B.:

- SingPause
- trebeCafé für Obdachlose Mädchen
- ambulante Hilfe für Familien lebensbedrohlich erkrankter Kinder
- Hilfe im Schwangerschaftskonflikt
- Sport statt Straße
- Klasse(n)buch
- internationales Düsseldorfer Orgelfestival
- Theaterprojekte mit Kindern
- Blasinstrumente für Schulklassen
- FH-Forschungsprojekt für Kinder
- kreative Schulhofgestaltung durch Schüler
- Begleitung von Kindern aus hiv-betroffenen Familien
- big sister
- eine Reise durch Israel
- Mendelssohndenkmäl
- usw.

Auf der Homepage² der BürgerStiftung werden alle Projekte detailliert vorgestellt, vor allem kann man dort den jährlich zu stellenden Förderungsantrag downloaden!

Projektfindung und -förderung

Der bereits erwähnte Gründungstifter Udo van Meeteren wird in den Publikationen der BürgerStiftung mit dem Satz zitiert:

„Düsseldorf ist meine Heimatstadt. Deshalb übernehme ich hier gerne Verantwortung, um das Gemeinwohl aktiv mitzugestalten und das Leben in dieser Stadt, aber auch das Leben derjenigen, die der besonderen Unterstützung bedürfen, lebenswerter zu machen.“

Frau Oetker-von Franquet bündelt die Motivation, mit der sie ihre Aufgabe

² <http://www.buergerstiftung-duesseldorf.de/>



Die Vorstandsvorsitzende der Bürger-Stiftung
Düsseldorf Suzanne Oetker-von Franquet
Bild: BürgerStiftung / Internet

an der Spitze der Stiftung angeht, in dem Bekenntnis:

„Bürgerliches Engagement in Düsseldorf bedeutet für mich, von dem Glück, das ich im Leben hatte, etwas an die Menschen in meiner Stadt weitergeben zu können.“

Dass sie das kann und umsetzt, verdankt die Mutter zweier erwachsener Kinder und Oma dreier Enkel auch ihrer beruflichen Zweigleisigkeit: ihrer Ausbildung als Bankkauffrau hat sie noch ihren Abschluss als Diplompädagogin hinzugefügt, und als Geschäftsführerin der ROI Verwaltungs GmbH mit Sitz an der Königsallee hat sie Erfahrungen sammeln und Kontakte knüpfen können, die ihr an der Spitze einer Stiftungseinrichtung von unschätzbbarer Hilfe sind.

Ein verbindliches Merkmal von Bürgerstiftungen ist, dass die in Frage

kommenden Stiftungsprojekte öffentlich gemacht werden, um allen Bürgern in der Region die Möglichkeit zu geben, sich an den Projekten zu beteiligen.

Das geschieht durch eigene Veröffentlichungen, eine transparente und aktuelle Internetpräsenz sowie durch die Berichterstattung der örtlichen Presse, vor allem aber natürlich durch „Weitersagen“! So scheint gerade auf diesem Gebiet der Alltagsspruch „Tut Gutes und redet darüber“ von fruchtbringender Konsequenz.

Die BürgerStiftung im Jahre 2012

In ihrem aktuellen Jahresbericht weist die Stiftung ein auf 2,6 Mio Euro angewachsenes Stiftungskapital aus, wozu inzwischen 54 Bürger und Unternehmen ihre Beiträge leisten!

Der Schwerpunkt der Förderung lag auch im abgelaufenen Jahr wieder im Bereich „Bildung und Erziehung benachteiligter Kinder und Jugendlicher“:

Zur Leseförderung flossen Spendengelder in die Anschaffung von Büchern, zur musischen Förderung in Kindergärten und Schulen wurden Gitarren und Blasinstrumente angeschafft, erhebliche Mittel flossen zweckgebunden in das SingPause-Projekt des Musikvereins, das gesunde Aufwachsen von Grundschulkindern wurde mit Lebensmitteln und in Form von Ernährungsschulungen und Fitnesstagen gefördert, Hauptschülern wurden Knigge-Kurse zur Erhöhung der Chancen auf eine Ausbildungsstelle angeboten. Zehn zielstrebige und sozial engagierte Studenten der Universität und der Fachhochschule erhielten Stipendien.

Auf ein wie die SingPause musisch verortetes Projekt lenkt Frau Oetker un-

sere besondere Aufmerksamkeit, es ist das Projekt „JelGi“ (*Jeder lernt Gitarre*), in dem der Komponist und Musikerzieher Dr. Udo Zilkens, Oberstudienrat am Schloß-Gymnasium Benrath, an vielen Einrichtungen Kinder und ErzieherInnen mit einer von ihm entwickelten Methode Gitarrenunterricht erteilt. Schon nach kurzer Zeit spielen die Kinder mit Begeisterung und werden auf diese Weise früh zur Musik gebracht. Mehr als 100 Gitarren für Erwachsene und, in kleinerer Ausführung, für die Jüng-

sten hat die BürgerStiftung zur Unterstützung dieses sinnvollen Vorhabens angeschafft.

Noch mehr ist möglich

Bei soviel nachahmungswürdigen Förderbeispielen kann man der BürgerStiftung nur eine allzeit glückliche Hand bei der Projektauswahl wünschen und eine anhaltende Kontinuität beim Hinzugewinn neuer Spender und Sponsoren.

Die „Bürgerbewegung Musikverein“

Eine kleine Zusatzbetrachtung zur Wiederaufstellung des Düsseldorfer Denkmals für Felix Mendelssohn Bartholdy

Rainer Großimlinghaus

Ja, es ist wahr: in Düsseldorf gibt es eine Robert-Schumann-Gesellschaft, ein Schumann-Fest, ein Schumann-Haus usw. Und was ist mit Felix Mendelssohn Bartholdy?

Die wirklich sehr lesenswerte Festschrift zur lange überfälligen Wiederaufstellung des Mendelssohn-Denkmals am 27. September 2012 gab mir dann doch auch Anlass zum Grübeln. Haben wir Mendelssohn vergessen oder vernachlässigt?

Lassen wir doch einmal das Denkmal für einen kurzen Moment beiseite und fragen wir uns: wie „lebt“ der erste wirklich bedeutende Musikdirektor unseres Chores in seinen Werken bei und mit unserer Arbeit an der Musik? Wie war das nach dem 2. Welt-

krieg beim Städtischen Musikverein zu Düsseldorf? Elisabeth von Leliwa hat zu Recht darauf verwiesen, wie schütter die Anfänge nach der unsäglichen Nazi-Diktatur in punkto Mendelssohn Bartholdy waren. Ein Blick in unsere Chronik zeigt, dass Heinrich Hollreiser

am 20. November 1946 den ELIAS aufführte, damals noch mit dem stark kriegsbedingt reduzierten Musikvereinschor unter zusätzlicher Verpflichtung des „Chores der Städtischen Bühnen“. Danach aber folgte wieder eine - sagen wir - große Pause, nämlich bis zum 12. März 1964!

Die etwas jüngere Vergangenheit scheint mir da deutlich dankbarer in Sachen Mendelssohn: Es war der Musikverein, der die Initiative zu den



Schallplattenproduktionen von PAULUS (1976/77) unter Frühbeck de Burgos und ELIAS (1996) unter Conlon (beide EMI) gab. Im Juli 1984 war der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf Gast im Münchner Nationaltheater und konnte sich neben Dietrich Fischer-Dieskau, Margaret Price und Peter Schreier unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch als umjubelter Partner des Bayerischen Staatsorchesters mit einer denkwürdigen Aufführung des ELIAS profilieren.

1987 in der Berliner Philharmonie und 1988 in Düsseldorf sah sich der Chor gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern - erneut unter Wolfgang Sawallisch - bei Konzerten und Schallplatteneinspielung (EMI) von Mendelssohns LOBGESANG-Symphonie. Am 31.12.1987 war der Chor in Jerusalem zu Gast: wieder war es auch die 2. Symphonie von Mendelssohn Bartholdy (Comissiona), fast möchte man sagen als Gegenstück zur Carmina Burana von Carl Orff. Bei der vielbeachteten DDR-Tournee vom Mai 1989 (!) stellte sich der Chor mit den Düsseldorfer Symphonikern unter der Leitung des damaligen Chefdirigenten David Shallon u.a. erneut mit der LOBGESANG-Symphonie in Berlin, Dresden und Leipzig vor. Es gab TV- und Rundfunkaufzeichnungen dieses Werkes mit dem Chor des Städtischen Musikvereins aus Frankfurt/Main, Düsseldorf, Berlin (Ost/West), Dresden, Jerusalem.

Der Chor des Städtischen Musikvereins gastierte im Januar 1992 erstmals in den USA: New York, Lincoln Center unter Sir Roger Norrington mit EIN SOMMERNACHTSTRAUM und der ERSTEN WALPURGISNACHT. Vom

18. – 22. Mai 1997 kam es zu hervorragenden Konzerten mit Mendelssohns ELIAS in Berlin (Konzerthaus), Düsseldorf und Duisburg mit dem damaligen Berliner Sinfonie-Orchester (heute: Konzerthausorchester) unter Michael Schönwandt. Nicht vergessen darf man in diesem Zusammenhang die bislang unerreichte Interpretation der ERSTEN WALPURGISNACHT unter Bernhard Klee vom Mai 1985, ein Werk, das wir zwar in unserem Schallarchiv verzeichnen können, das wir aber in Sachen CD-Einspielungen bislang schmerzlich vermissen und hier auf die Zukunft hoffen.

In den Düsseldorfer Symphoniekonzerten konnte man zuletzt Mendelssohns ELIAS unter John Fiore (12.-15. Januar 2007) und die 2. Symphonie (Lobgesang) mit Axel Kober am Pult (20. - 23. November 2009) erleben.

Auf einen PAULUS, der ja immerhin dem Musikverein gewidmet und durch unseren Chor unter der Leitung des Komponisten 1836 uraufgeführt worden ist, warten die Düsseldorfer Musikliebhaber seit dem 25./26. März 1971 (Frühbeck de Burgos) vergeblich, aber man ist in Düsseldorf ja offensichtlich längere „Pausen“ gewohnt (siehe oben)...



“They are English!”

Sir Roger und seine Vorfahren

angefragt und notiert von Thomas Ostermann

Die Freitags-Premierenfeier im Grünen Gewölbe der Tonhalle hat sich schon manchenmal als gute Kontaktmöglichkeit zu den Solisten und Dirigenten herausgestellt. Auch die folgenden Fragen entstanden bei einem Glas Altbier mit dem Dirigenten von Vaughan Williams Sea Symphony, Sir Roger Norrington.



Dear Sir Roger,
first of all I wish to say thanks for this very enthusiastic and exiting weekend of sailing with you which we really enjoyed. Perhaps you remeber that I asked you for some words for our journal "Neue Chorszene" and you asked me to email my thoughts and questions. Here they are.

The "Musikverein Düsseldorf" is one of the big semi professional lay choirs in Germany with a long tradition. What about the UK? Is there something similar? And how has it developed?

There are many such choirs in Britain: London Bach Choir and Philharmonia Chorus, Oxford Bach Choir, Huddersfield Choral Society, Leeds Festival Chorus (who premiered the Sea Symphony), Edinburgh Festival Chorus, etc etc. Of course Mendelssohn's Elias was commissioned for Birmingham.

What is your experience with lay choirs? Some conductors refuse to work with them others like them.

I love to work with amateur choruses (if they are good!). My parents both sang in the Oxford Bach

Lieber Sir Roger,

zunächst einmal möchte ich Ihnen für das aufregende und enthusiastische „Segel-Wochenende“ danken, das wir sehr genossen haben. Vielleicht erinnern Sie sich daran, dass Sie ein paar Worte für die „NeueChorszene“ schreiben wollten. Hier nun also meine Fragen:

Der „Musikverein Düsseldorf“ ist einer der großen semiprofessionellen Laienchöre in Deutschland mit einer langen Tradition. Wie sieht es in Großbritannien aus? Gibt es dort etwas Ähnliches? Und wie hat es sich dort entwickelt?

Es gibt viele solcher Chöre in Großbritannien: den London Bach Choir and Philharmonia Chorus, den Oxford Bach Choir, Huddersfield Choral Society, Leeds Festival Chorus (der bei der Uraufführung der Sea Symphony dabei war), den Edinburgh Festival Chorus, usw. Wie sie ja wissen, war Mendelssohn's Elias für das Birmingham Choir Festival vorgesehen.

Wie ist Ihre Erfahrung mit Laienchören? Einige Dirigenten verweigern ja eine Zusammenarbeit, andere wiederum mögen solche Chöre.

Ich arbeite sehr gerne mit Amateurchören zusammen (wenn sie gut sind!). Meine Eltern sangen beide im Oxford Bach

and when I was young I sang in The London Bach Choir and the Philharmonia Chorus. They are the voice of the people!

Do you have a special relation to Vaughan Williams? You told us, you have lived in the same region he did.

VW was born not far from where we now live, and in London again near me in Primrose Hill. I met him a several times in Oxford, and even played under his baton. He was the great musical figure in the England of my youth.

We have done Elgars "Dream of Gerontius" some years ago and now it's Vaughan Williams' "Sea-Symphony". We always felt something special about this kind of music. What makes these pieces so different from i.e. Schumann, Mendelssohn or Brahms?

They are English! The Sea Symphony is especially so because Britain is an island nation. We needed the sea.

Are there one or two pieces of English symphonic choir music you would "recommend" us to do? Something unknown or seldomly played? Or just your favorite?

Walton's Belshazzar's Feast, Tippett's A Child of Our Time and Britten's War Requiem are all great suggestions.

Some final words for our choir?

You sang wonderfully in Vaughan Williams Sea Symphony. Congratulations. And continue the good work until I return!

Sir Roger

Choir. Als ich jung war, habe ich im London Bach Choir und dem Philharmonia Chorus gesungen. Sie sind die Stimme des Volks!

Haben Sie eine spezielle Beziehung zu Vaughan Williams? Sie haben uns erzählt, dass Sie in der Nähe von ihm gelebt haben.

VW wurde in der Nähe des Ortes geboren, an dem wir jetzt leben. Auch in London wohnte er in meiner Nähe, in Primrose Hill. Ich habe ihn mehrmals in Oxford getroffen und sogar unter seinem Dirigat gespielt. Er war eine der musikalischen Größen im England meiner Jugend.

Vor einigen Jahren haben wir Elgars „Dream of Gerontius“ gesungen und nun Vaughan Williams' „Sea-Symphony“. Wir haben diese Art von Musik immer als etwas Besonderes empfunden. Was unterscheidet diese Stücke von denen Schumanns, Mendelssohns oder Brahms'?

Sie sind englisch! Die Sea Symphony ist so, weil Großbritannien ein Inselstaat ist. Wir brauchten die See.

Gibt es ein oder zwei Stücke englischer Chorsinfonik, die Sie uns „empfehlen“ können? Etwas Unbekanntes oder selten Gespieltes? Oder einfach nur Ihre Lieblingsstücke?

Walton's Belshazzar's Feast, Tippett's A Child of Our Time und Britten's War Requiem sind sehr empfehlenswerte Stücke.

Ein paar abschließende Worte für unseren Chor?

Sie haben wundervoll in VW gesungen. Herzlichen Glückwunsch dafür. Und machen sie so weiter, bis ich wiederkomme!

Sir Roger

Der Internetauftritt des Städtischen Musikvereins

Eine Zeitreise in drei Etappen

von und mit Thomas Ostermann

In dieser Zeitschrift wird häufig über Jubiläen von Komponisten oder selten gehörte Chorsinfonik berichtet. Auch heute steht ein Werk im Vordergrund, das 2012 ein Jubiläum feiert: Der Internetauftritt des Musikvereins zu Düsseldorf, der seine jetzige Gestalt vor 10 Jahren annahm. Allerdings gab es, ähnlich wie beispielsweise bei Bruckners Sinfonien, auch hier Vorversionen, die die jetzige Endfassung noch einmal in einem ganz anderen Licht erscheinen lassen. Aber lesen sie selbst:

„Man solle doch im Vorstand überlegen, ob der Städtische Musikverein an das World Wide Web, also das Internet angeschlossen werde.“ So erinnere ich mich an eine Anfrage an Herrn Exler, der damals Vorsitzender des Städtischen Musikvereins war. Das „damals“ war vor 12 Jahren, und kurz darauf war ich „Internetbeauftragter“ des Musikvereins und konnte mich um eine Adresse und einen ersten Auftritt im Netz kümmern. Dies war zu der Zeit noch mit einigem Aufwand verbunden, da die entsprechende Infrastruktur damals noch recht bescheiden war: Baukästen für die eigene Webseite oder Speichervolumen in den heutigen Größenordnungen waren nicht oder nur für teures Geld vorhanden.

Trotzdem konnte der erste Auftritt des Musikvereins mit dem Erwerb der Domäne www.musikverein-duesseldorf.de im April 2000 mit 8 Webseiten und Mailfunktion realisiert werden (Abb.1).

Relativ schnell wurde die Adresse des Musikvereins mit anderen Webseiten z.B. der Tonhalle verlinkt.

Die damit verbundenen Forderungen an Layout und Funktionalität führte allerdings bald zu Überlegungen, die Homepage in die Hände eines Profis zu geben. Zugegeben: Die Bordinstrumente in Bezug auf Programmierung und Web-Layout waren begrenzt, und so gab es 2001 in Person von Andreas Neetenbeek nicht nur einen neuen Webmaster, sondern auch ein neues Design (Abb.2). Aber nicht nur das Design war

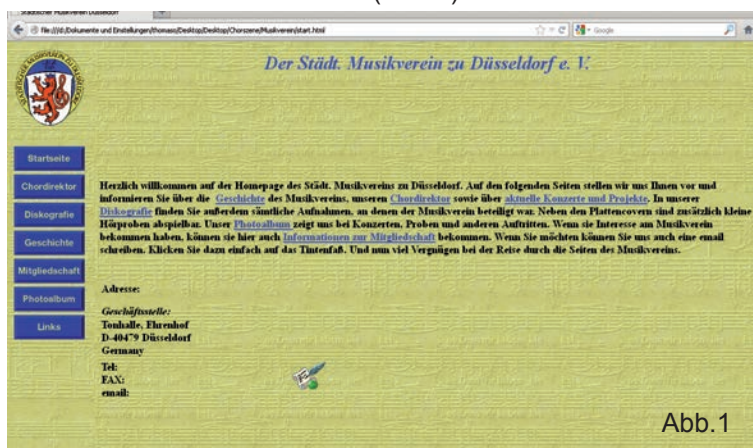


Abb.1

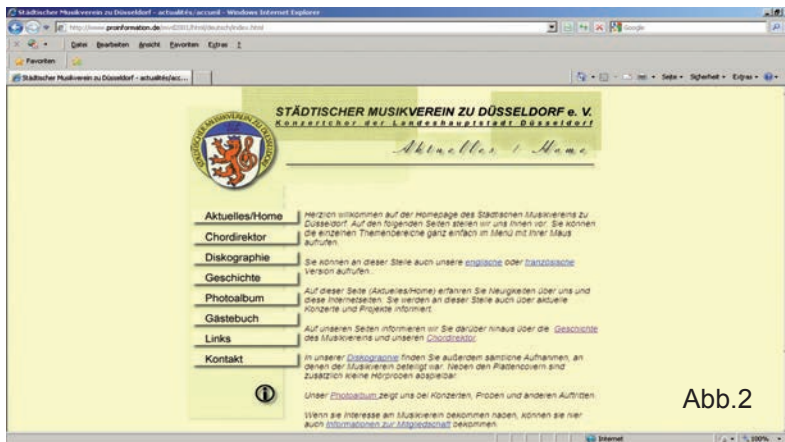


Abb.2

ternetbeauftragten vom 31.10.2000 belegt. Dort heißt es u.a. zu den Perspektiven für die Internet-Darstellung des Musikvereins

*Sinnvoll
[für den*

Aufbau eines elektronischen Archivs] wäre z.B. ein Hochleistungs-server mit Datenbank und CD-Brenner, auf dem alle relevanten Daten gespeichert und bei Bedarf auf CD gebrannt werden könnten. Zudem wäre eine digitale Kamera sinnvoll, mit der Photos direkt digital gespeichert und auf dem Server abgelegt werden könnten.¹

So kam es im Juli 2002 zu einem erneuten Wechsel in der Administration der Webseiten, und mit Marc Steinhoff wurde die Vision eines umfassenden Management-Systems entworfen und umgesetzt. Neben den bekannten Features wurden u.a. auch eine Mitgliederdatenbank, ein Probenverwaltungssystem sowie eine Finanzbuchhaltung in das System integriert und miteinander verbunden. (Abb. 3 zeigt das Einstiegsbild in die Internetpräsentation im Dezember 2012.)

So kann heute bspw. anhand der Probenverwaltung per Mausklick die tagesaktuelle Konzertstärke ermit-

¹ Man beachte, dass damals der Erwerb einer digitalen Kamera extra Erwähnung findet, was in der heutigen Zeit eher kurios anmutet

neu. Die Webseite sollte auch erweiterte Möglichkeit zur Kommunikation erhalten. Dies hatte zweierlei Konsequenzen: Der Musikverein wurde um englische und französische Seiten ergänzt und war nun dreisprachig im Netz verfügbar. Außerdem entstand neben den bereits bestehenden Seiten ein Gästebuch. Dies wurde von den Besuchern zunächst häufig genutzt, auch, um auf orthografische oder inhaltliche Fehler in den Texten hinzuweisen.

Auch ein weiteres Feature kam hinzu: Eine Seite, auf der „Aktuelles“ mitgeteilt werden sollte (u.a. der Probenplan). Hier zeigte sich ein größeres Problem. Die Pflege der Seiten musste langfristig vom Webmaster auf den Musikverein übergehen, d.h. es musste ein System programmiert werden, dass es dem Vorstand des Musikvereins ermöglichte, Texte selbst zu ändern und neue Texte einzubauen. Was sich heute wie eine Selbstverständlichkeit anhört, war damals schwierig und so entstand die Idee, eine komplett neue Struktur aufzubauen, die diese Forderungen umsetzte. Darüber hinaus gab es schon seit längerem die Überlegungen, die Seiten zu erweitern, wie ein Brief des In-

telt werden. Auch die Versendung von Briefen und die Verwaltung der Jahresbeiträge erfolgt über dieses System. Nicht zuletzt sollte auch erwähnt werden, dass die NeueChorszene ebenfalls auf den Seiten des Musikvereins gehostet wird. Dementsprechend ist es auch nicht verwunderlich, dass das Seitenvolumen des Musikvereinsauftritts rapide angestiegen ist: Waren es ursprünglich 8 Seiten, so stieg dieser Wert in der zweiten Version schon auf das vierfache an und liegt derzeit bei etwa 780 Seiten. Auch die Anzahl der Bilder ist (vielleicht aufgrund der digitalen Kamera) um ein vielfaches gestiegen. Auf der Webseite des Musikvereins wurden umfassende Galerien angelegt, die das Konzertleben des Chores in vielen Facetten dokumentieren.

Mehr als zehn Jahre nach den ersten Schritten im Netz ist der Web-Auftritt des Musikvereins nun im wahrsten Sinne groß geworden. Herzlichen Glückwunsch und alles Gute für die nächsten 10 Jahre!

Webmaster / Zeitraum	Volumen / Anzahl	
Thomas Ostermann 2000	Webseiten:	8
	Bilder/Grafiken:	32
	Audio-Dateien:	4
	Features: Mail	
Andreas Neetenbeek 2000-2002	Webseiten:	2
	Bilder/Grafiken:	62
	Audio-Dateien:	8
	Features: Mail, Gästebuch, Aktuelles	
Marc Steinhoff 2002-2012	Webseiten:	ca. 780
	Bilder/Grafiken:	ca. 22.000
	Audio-Dateien:	ca. 120
	Features: Mitgliederbereich, Anwesenheits-/Probenkontrolle, Proben- terminverwaltung inkl. Kontrollen und Berechnungen, komplette Vereins-/ Mitgliederverwaltung inkl. kompl. Fibu und Belegverwaltung Pressemeldungen und Archiv, Newsletter- und Rundschreiben- System mit Archiv, umfangreiche öffentliche dynami- sche Seiten, individual CMS (Con- tent-Management-System), Proben- terminverwaltung inkl. Kontrollen und Berechnungen, dynamischer „Lebenslauf“ (Vereinsgeschichte), und vieles mehr	



Abb.3

1901



Zum Denk-Mal:

Aufstellung, Fall
und „Auferstehung“
des Düsseldorfer
Musikdirektors
Felix Mendelssohn
Bartholdy



1901 haben Düsseldorfer Bürgerinnen und Bürger Felix Mendelssohn Bartholdy an der Oper ein Denkmal errichtet. 1936 wurde es von Nationalsozialisten wegen der jüdischen Herkunft des Komponisten von seinem Standort entfernt und 1940 zerstört. 2012 haben Düsseldorfer Bürgerinnen und Bürger es originalgetreu wiedererrichtet.



27. September 2012







8.12.2012





Sie ist eine „alte Bekannte“. Und doch weiß man nur wenig über sie. Die Rede ist von Susanne Diesner, die die Künstler der Tonhalle immer „im Focus“ hat. Heute berichtet sie vom Fotografieren, über ihre Beziehung zur Musik und ihre Projekte.

NC: Susanne, viele im Chor kennen Dich aus den Konzerten der Tonhalle, die Du mit deiner Kamera begleitet. Wie bist Du auf die Musik als Fotoobjekt gekommen?

SD: Ich komme aus einer musikalischen Familie und meine Eltern haben meinen Spaß am Singen früh erkannt und mir Musikunterricht ermöglicht. Mit 14 habe ich dann begonnen, in der Schulband zu singen, später folgten unterschiedliche Musikprojekte. Damals hatte ich auch vor, Musik zu studieren. Es kam dann doch anders und ich habe Kunstgeschichte, Anglistik und Informationswissenschaften in Düsseldorf und London studiert. Dort habe ich auch die Liebe zur Fotografie entdeckt, die mich bis heute begleitet. In der Tonhalle bin ich seit 2006 als Hausfotografin aktiv.

NC: Deine Bilder strahlen eine gewisse Lebendigkeit aus. Wie kommt das?

SD: Ich versuche immer solche Momente einzufangen, in denen die Komposition eine besondere, verdichtete Resonanz in den Musikern hervorbringt. Es kann aber auch bei einem Dirigenten eine für ihn typische Geste sein oder bei einem Solisten die Intensität seines Ausdrucks während eines Schlussakkordes. Solche Schlüsselmomente, die Atmosphäre der Kreativität, das musikalische Spannungsfeld, das live-Erlebnis einzufangen – darum geht es mir. Zugleich ist natürlich absolute Rücksichtnahme auf Musiker und Publikum von höchster Priorität. Die Tatsache, dass ich möglichst unbemerkt fotografieren muss, bestimmt meine Arbeit elementar und so ist jedes Konzert immer wieder eine Herausforderung.

NC: Da bist Du ja in einer gewissen künstlerischen Tradition: Editha Hackspiel, die die Künstler der Tonhalle gezeichnet hat (NC 1/2010) hat dies in einem Interview ganz ähnlich beschrieben: „Im Gegensatz zum sturen Modell [...] habe ich hier viel mehr, was mich interessiert: ich habe Portrait, ich habe Hände, ich habe Instrumente, ich habe Bewegung und vor allem die Atmosphäre, die Musik.“

SD: Ich kenne die Arbeiten von Frau Hackspiel aus der Ausstellung in der Tonhalle. Leider habe ich sie bisher nie näher kennen gelernt, auch wenn wir uns in den Proben der Düsseldorfer Symphoniker ein paar Mal begegnet sind. Ich könnte mir vorstellen, dass es

ganz spannend wäre, Fotografie und Zeichnung gegenüberzustellen! Zur Zeit arbeite ich aber noch an anderen Projekten.

NC: Worum geht es da?

SD: Ich arbeite konkret an zwei Projekten. Das erste ist der Dokumentarfilm „visiting improvisation“. Gemeinsam mit zwei Kameramännern versuche ich dem Thema der Improvisation in der Musik näher zu kommen. Es geht mir darum das Phänomen der Improvisation in unterschiedlichen musikalischen Landschaften zu beleuchten. Mich interessiert auf welche Weise Improvisation in der Musik entsteht, wie die Musiker Zugang zur ihrem kreativen Potential gewinnen, wie Improvisation vermittelt wird, wie sie sich anfühlt...

Von barocker Musik über Orgel-Improvisation, von Weltmusik bis free jazz, von Komposition bis vocal improv - der Film wird Fenster zu unterschiedlichen Genres öffnen. Auch die Musiktherapie, Musikpsychologie oder Neurowissenschaft liefern zum Thema Improvisation in der Musik sehr interessante Erkenntnisse. Basis für den Film sind Video-



Editha Hackspiel „GMD John Fiore mit seinem Orchester“
Pastellzeichnung 2007 - „Aus Liebe zur Musik“ (Droste)

sequenzen aus Interviews, Konzerten und Proben.

NC: Ich kann mir vorstellen, dass das Element der Improvisation je nach



Susanne Diesner: „Phil Minton mit Feral Choir“
(siehe auch: <http://www.philminton.co.uk/feral-choir/>)



Susanne Diesner: „John Fiore und die Düsseldorfer Symphoniker“
Oktober 2012 - Tonhalle Düsseldorf („Peer Gynt“)

Künstler ganz verschieden ausfällt. Im Chor ist es ja eher ein Mittel, um schwierige Passagen zu meistern und wird dementsprechend eher „indirekt“ eingesetzt.

„Feral Choir“, der sehr eindrucksvoll war.

NC: Aber auch Bobby McFerrin ist ein Beispiel für vokale Improvisation, die er dem Musikverein ja 2003 in einer Improvisations-

session versucht hat näher zu bringen.

SD: Das ist vielleicht die größte Herausforderung bei der Improvisation. Wie kann man das Improvisieren weitergeben? Ein gemeinsamer Nenner aus dem bisherigen Material ist vielleicht das



Susanne Diesner: „Phil Minton mit Feral Choir“
(siehe auch: <http://www.philminton.co.uk/feral-choir/>)

„Loslassen“ können. „Loslassen“ ist natürlich auch über die Musik hinaus ein stärkendes Element im Alltag.

NC: Wann können wir denn mit „visiting improvisation“ rechnen?

SD: Eigentlich wollten wir bereits Ende 2012 fertig sein, aber wie immer kommen dann andere Projekte dazwischen. Gerade im letzten Jahr war ich viel mit der Kamera unterwegs und wurde von vielen Konzertveranstaltern angefragt, was mich sehr glücklich gemacht, aber auch zu viel Arbeit geführt hat! Ich möchte das Projekt aber gerne 2013 fertig stellen. Das bin ich auch meinen Mentorinnen und Mentoren schuldig: Michael Becker, Udo Flaskamp und Elisabeth von Leliwa von der Tonhalle Düsseldorf und auch Wolfram Goertz, Isolde Ruck und Katrin Weizel haben u.a. viel zum Gelingen des Projektes beigetragen. Und natürlich die Kameramänner Arne Birken und Nicola Neuse.

NC: Du hast vorhin von zwei Projekten gesprochen...

SD: Das zweite Projekt heißt „Musik ist...“. Hier frage ich die Künstler der Tonhalle danach, was Musik für sie bedeutet und begleite die Antworten durch fotografisches Material. Da bin ich aber noch in den Anfängen.

NC: Und was ist Musik für dich?

SD: Musik ist ein wesentlicher Bestandteil meines Lebens. Das meine ich ganz praktisch aber auch im übertragenen Sinne: Musik ist für mich Sprache der Seele, Katharsis, Leidenschaft, Kommunikation, Meditation, ... Von Musik umgeben zu sein und Musik zu machen gibt mir Energie. Im Konzert selber zum Teil des Resonanzraumes zu werden ist einfach ein großartiges Erlebnis! Deshalb freue ich mich natürlich sehr auf das neue Jahr mit all seinen Konzerten!

NC: Vielen Dank für das Interview.



Susanne Diesner „Der Chor des Städtischen Musikvereins Oktober 2012“

César Franck

seine Herkunft und Zeit, sein Leben und Werk

Erich Gelf

Am 12., 14. und 15. Juli 2013 wird im Sternzeichenkonzert der Düsseldorfer Symphoniker César Francks Sinfonische Dichtung „Psyché“ in der Erstfassung mit dem Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf aufgeführt. Die Leitung hat der Generalmusikdirektor Andrey Boreyko.

Andrey Boreyko, der seit der Saison 2012/2013 auch Chefdirigent des Belgischen Nationalorchesters Brüssel ist, hatte den Musikvereinschor eingeladen, bei der Aufführung dieses Werkes in Konzerten seines belgischen Orchesters im April 2012 in Brüssel mitzuwirken.¹ Aus diesem Anlass veröffentlichte unsere Zeitschrift in der Ausgabe 1/12 Nr. 16 bereits eine ausführliche Einführung in diese selten gespielte Fassung der Sinfonischen Dichtung.²

Bei der Beschäftigung mit César Francks „Psyché“ eröffneten sich dem Verfasser durch die Biografie des Komponisten hochinteressante Einblicke in ein persönliches und politisches Milieu der Zeitgeschichte, das er in dieser Zusammenschau noch nicht dargestellt gefunden hat. Die Aufnahme des Werkes von César Franck in das letzte Düsseldorfer Sternzeichenkonzert der Saison 2012/2013 nehmen wir zum Anlass, den fast unbekannten Komponisten und sein Umfeld in einer komprimierten Biografie vorzustellen.

Zum Einstieg ein biografischer Überblick

César Franck – geb. am 10. 12. 1822 in Lüttich / gest. am 8. 11. 1890 in Paris – war ein französischer Organist, Lehrer und Komponist, über dessen nationale Identität sich deutsche, belgische und französische Musikwissenschaftler streiten. Sein Wirken und sein Werk spielten für die Entwicklung der französischen Musik und Musikkultur in den letzten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle.

Im Gegensatz zu den Strömungen in der französischen Musik seiner Zeit, die weitgehend durch Opern- und Unterhaltungsmusik bestimmt waren, entdeckte er das Ideal der „absoluten Musik“ wieder, insbesondere in seinen Orgelkompositionen. Die französische

Musik stand zur Zeit César Francks unter dem Einfluss zweier Faktoren: Zum einen war da das Gefühl der nationalen Schande über die Niederlage im deutsch-französischen Krieg 1870/71, weshalb die französischen Künstler alle Einflüsse von „jenseits des Rheins“ ablehnten und der Idee einer unbeeinflussten „Ars gallica“ anhingen. Andererseits gab es in Frankreich immer mehr Anhänger für die in Form der Oper auftretende „neue“ Musik Richard Wagners, aber auch Bach, Bruckner, Beethoven und Schubert blieben nicht unbekannt. César Franck verband in seinem Stil klassische Formendisziplin mit einer romantischen, emotionsgeladenen Musiksprache. Damit überbrückte er in seiner Musik die Distanz zwischen den beiden zeitbedingten Strömungen.

¹ Einen Bericht über die Konzertreise veröffentlichte unsere Zeitschrift in der Ausgabe 2/12 Nr. 17 S. 57ff, nachzulesen unter: www.musikverein-duesseldorf.de/pdf/nc/NC2_12.pdf.

² In diesem Beitrag kann auf das einzelne Werk César Francks nicht mehr in aller Ausführlichkeit eingegangen werden. Wir empfehlen daher unseren Lesern, insbesondere zur Vorbereitung auf das Konzert im Juli 2013 mit César Francks „Psyché“ in Düsseldorf, die Lektüre unserer Einführung in Heft 1/12 Nr. 16 S. 18 ff, nachzulesen unter: www.musikverein-duesseldorf.de/pdf/nc/NC1_12.pdf.

César Franck hätte in der französischen Musik des 19. Jahrhunderts einen viel bedeutenderen Rang einnehmen können, wenn sein Leben anders verlaufen wäre. Seine Eltern stammten aus der ländlichen Umgebung im Drei-Länder-Eck bei Aachen. Sie waren, ganz besonders seine Mutter, fromme Katholiken. Der ehrgeizige Vater nutzte das pianistische Ausnahmetailent Césars wirtschaftlich aus und ließ ihn ab einem Alter von zehn Jahren als „Wunderkind“ auftreten. Wegen eines einseitigen musikalischen Zwangs wurde die Allgemeinbildung

des Heranwachsenden sträflich vernachlässigt. Sie dürfte sich auch nach seinem Eintauchen als Organist in die damalige spezielle, abgeschlossene Welt der katholischen Kirche und ihrer Kirchenmusik in Paris nicht grundlegend verbreitert haben.

Durch seine beruflichen Tätigkeiten als katholischer Kirchenmusiker an verschiedenen Kirchen in Paris und ab 1872 zusätzlich als Professor für Orgel am Pariser Konservatorium waren César Francks Tage voll ausgelastet. Deshalb komponierte und veröffentlichte er zunächst relativ wenig. Einen Namen machte er sich hauptsächlich als Organist und Lehrer und nicht als



Das Medaillon mit dem Porträt des Komponisten César Franck schuf sein Freund August Rodin für das Grabmal auf dem Friedhof Montparnasse in Paris (s.S. 49). In den „Kragen“ gravierte er über Notenslinien die Worte „Les Béatitudes“ ein zur Erinnerung an eines der bedeutendsten geistlichen Werke Francks. Die NeueChor-szene wird in ihrer Ausgabe 2/2013 über dieses Meisterwerk berichten.

Bild: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Komponist. Erst ab 1876, in den letzten vierzehn Jahren seines Lebens (etwa ab dem 54. Lebensjahr), erschienen die Werke, die den Kern des Schaffens von César Franck bilden.

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

Seinen Kompositionen blieb zu seinen Lebzeiten überwiegend ein anhaltender Erfolg verwehrt. Einige seiner Werke konnten sich nach Beginn des 20. Jahrhunderts im Konzertbetrieb durch-

setzen und einen Platz im Repertoire behalten. Seine großen Orgelwerke waren und sind öfter zu hören.

„Wunderkind“ und Jugendzeit

César und sein drei Jahre jüngerer Bruder Joseph erhielten am Königlich-Belgischen Konservatorium in Lüttich den ersten Musikunterricht. César begann seine Studien in den Fächern „piano“ und „solfège“³ im Oktober 1830. Er wurde sogleich ein Meisterschüler. 1832 gewann er bei der sommerlichen

³ Solfège ist eine musikalischer Grundausbildung in Komposition, Harmonielehre und Gesang. Dass die einzelnen Gebiete in Lüttich fächerübergreifend gelehrt wurden, war für die damalige Zeit eine einmalige, fortschrittliche Methode.

Halbjahresprüfung mit 9 ½ Jahren den 1. Preis in Gesang und 1834 ebenfalls den 1. Preis für Klavierspiel.

Schon mit zwölf Jahren beeindruckte César Frank durch sein virtuosos Klavierspiel in belgischen Städten um Lüttich und in Aachen. Angehalten wurde er dazu von seinem ehrgeizigen Vater, der die musikalische Begabung Césars auf dem Klavier und die seines jüngeren Sohnes Joseph auf der Geige in Konzerten als „Wunderkinder“ ausnutzen wollte. Wegen des mäßigen wirtschaftlichen Ertrages in Belgien zog die Familie 1835 nach Paris, wo sich der Vater bessere Aussichten auf Einnahmen erhoffte.

César, der eigentlich eine Karriere als Komponist anstrebte, trat weiterhin als Klaviervirtuose auf, weil der Vater es so wollte. Er versuchte jedoch, daneben einen Studienplatz am Pariser Konservatorium zu erhalten, wurde allerdings zunächst abgewiesen, weil er noch zu jung und weil er kein Franzose war.

Daraufhin nahm César Privatunterricht bei dem aus Böhmen stammenden, angesehenen Konservatoriums-Professor und Komponisten Anton Reicha⁴ in Kontrapunkt, Fuge und Kompositionslehre. César Francks Studien bei Reicha fanden zwar schon nach knapp einem Jahr durch dessen Tod am 28.5.1836 ein vorzeitiges Ende. Zweifellos hat Franck aber von ihm entscheidende Anregungen erhalten, die seinem Genie den Weg vorzeichneten und bis an sein Lebensende in seinen Kompositionen fruchtbar wurden.

⁴ Reicha, der heute nur noch bei Spezialisten als Komponist von virtuoson Bläser-Quintetten bekannt ist, verfasste weltliche und geistliche Musik mit beachtlichem Erfolg und veröffentlichte in viele Sprachen übersetzte einflussreiche Schriften zur modernen Kompositionslehre. U. a. zählten Hector Berlioz, Franz Liszt und Charles Gounod zu seinen Schülern.

Als Césars Vater, Nicolas Franck, und mit ihm nach französischem Recht alle Familienmitglieder, die französische Staatsangehörigkeit erhielten, entfielen die Bedenken gegen ein Studium des erst fünfzehnjährigen „Ausländers“ César Franck am Konservatorium von Paris. César wurde im Oktober 1837 in die Kompositionsklasse und in die Klavierklasse aufgenommen. Von nun an gewann er bei den Abschlussprüfungen Jahr um Jahr Preise: Bereits Ende 1837 den „Grand Prix d'Honneur“ für Klavierspiel; 1838 den 1. Preis für Klavierspiel; 1839 einen 2. Preis für Komposition und Fuge und 1840 den 1. Fugenpreis. Nachdem er 1840 auch in die Orgelklasse eintreten durfte, erspielte er sich 1841 den 2. Preis für Orgel.

Versuch einer Karriere als Klaviervirtuose

Danach hätte sich César Frank auf den Rompreis⁵ 1842 vorbereiten können. Aber bevor der Wettbewerb begann, siedelte der Vater seine Familie wieder nach Belgien um, weil César seinen Bekanntheitsgrad als Preisträger bei den Wettbewerben am Pariser Konservatorium nun ausschließlich für eine attraktive Virtuosenlaufbahn einsetzen sollte. In Brüssel gründete und managte der Vater ein Klaviertrio aus seinen beiden Söhnen und einem ebenfalls in seiner Ausbildung erfolgreichen verwandten Cellisten. Diese Formation stellte er dem belgischen König vor, der das Trio als national-belgisches Vorzeigensembel mit einer Medaille auszeichnete.

⁵ „Prix de Rom“ war ein Kompositionsstipendium des „Conservatoire de Paris“, das auch zur Reputation des Preisträgers in der Pariser Musikszene erheblich beitrug

César Franck komponierte seine op. 1 und 2 veröffentlichten Klaviertrios für dieses Ensemble. Franz Liszt, den César in Brüssel kennen lernte und der ihn fortan förderte, regte mit Erfolg deren Druck bei dem deutschen Verleger Schubert in Hamburg an. Er spielte diese Trios auch selbst.

Nach dem Willen des Vaters sollten seine Söhne sich vor dem Publikum produzieren, damit er als ihr Agent das große Geld kassieren konnte. Die frühen 1840er Jahre waren jedoch in dem erst seit zehn Jahren bestehenden Staat Belgien politisch unruhig und wirtschaftlich instabil. Das junge Land befand sich im Übergang zu einer Epoche der Industrialisierung. Deshalb, und womöglich auch wegen einer dem breiten Publikumsgeschmack gegenüber kompromisslosen Auswahl der zur Aufführung gebrachten eigenen Werke, stellten sich für das Trio aus den jungen hochbegabten Musikern die erhofften großen wirtschaftlichen Erfolge nicht ein.

Es kam zu Auseinandersetzungen mit dem Vater, aufgrund derer César seine Virtuosenlaufbahn beendete. Danach zog die Familie Franck 1844 wieder und diesmal endgültig nach Paris. Dort erteilten die beiden Brüder privaten Musikunterricht und musizierten gelegentlich in verschiedenen Formationen. César konnte als Organist an der Kirche Notre-Dame de Lorette noch etwas hinzuverdienen. Auf diese Weise sicherten die Söhne den Lebensunterhalt der Familie.

César Franck als früher Komponist

Obwohl er zum Broterwerb gezwungen war, zeitraubende, oft untergeordnete musikalische Tätigkeiten zu über-

nehmen, nahm César Franck sich vor, unter allen Umständen jeden Tag zwei Stunden mit Komposition oder dem Studium von Musik und Literatur zuzubringen. Diesem wegen der Tagesarbeit oft nur in den frühen Morgenstunden und in Nachtstunden bis an sein Lebensende durchgehaltenen Entschluss sind alle wesentlichen Werke César Francks zu verdanken. Als erstes bedeutendes Werk konnte so im Januar 1846 ein kleines Oratorium „Ruth“, eine biblische Erzählung, aufgeführt werden.

Heirat und Berufsalltag

1848 kam es zum endgültigen Bruch mit dem Vater, nachdem César ihm mitgeteilt hatte, er beabsichtige seine 23jährige Schülerin Felicité Desmousseaux zu heiraten. Felicité war die Tochter einer bekannten Schauspielerin der Academie francaise, die aus einer in ganz Frankreich bekannten und erfolgreichen Theaterfamilie stammte. Diese Abstammung missfiel dem altmodischen Vater und er verbot seinem Sohne, seine Schülerin weiterhin in der Wohnung der Familie Franck zu unterrichten.

Daraufhin verließ César seine Familie und zog in ein Zimmer an der Rue Blanche, in der Nähe der Familie Desmousseaux. Der Vater gab an César nichts heraus, weder Bücher noch Noten und auch nicht das Klavier, das César von der Klavierfabrik Erard aus Anlass seines „Grand Prix d'honneur“ geschenkt bekam. Dafür nahm ihn die Familie seiner Braut herzlich auf. Abbé Dorcel, der Geistliche der Kirche Notre-Dame de Lorette, der César Franck als Organist aus den Bewerbern ausgewählt hatte, kannte die Familie Desmousseaux als ehrenwerte Leute, die ihn in seiner Gemeindegarbeit unterstützten. Er be-



Ste. Clothilde, Paris, große Hauptorgel von Aristide Cavaillé-Coll

Bild: <http://praestant.eu/3.html>

fürwortete die Heiratsabsichten seines Organisten und legte bei dessen Eltern gute Worte für die Braut ein. Die Mutter ließ sich erweichen. Aber bei dem Vater fruchtete es nichts: In seine Familie soll die Tochter einer Schauspielerin aufgenommen werden? Niemals!

Trotz der schlechten Zeiten und der politischen Unruhen, die in Paris an der Tagesordnung waren, wollte der väterlich fürsorgliche Abbé Dorcel dem Wunsche des Paares entsprechen und ihre Verbindung segnen. Genau an dem Tag, als in Paris die Revolution aufflammte, am 22. Februar 1848, fand die Trauung in der Kirche Notre-Dame de Lorette statt. Auf dem Heimweg musste das Brautpaar – wie ein Symbol seiner erlebten Heiratshindernisse – über die Barrikaden am unteren Ende der Rue Blanche (dort wo später in den 1860er Jahren die Kirche St. Trinité erbaut wurde) steigen.

Das Ehepaar hatte vier Kinder, von denen aber nur zwei Söhne ein hohes Alter erreichten. Die zweitgeborene Tochter und der letztgeborene Sohn starben schon nach einem bzw. drei Lebensjahren. Die Ehefrau Felicité

Franck lebte 93 Jahre bis zum 1. Dezember 1918.

Wenn Franck Zeit zum Komponieren hatte, dann entstanden hauptsächlich Orgelstücke zur Verwendung im Gottesdienst für den „einfachen“ Organisten. Ab 1853 konnte er seinen Lebensunterhalt als Organist der Kirche St. Jean - St. Francois im Marais besser absichern. 1858 wurde er zunächst als Organist, 1859 auch als Kantor und Kapellmeister an die im neogotischen Stil neuerrichteten Kirche Ste. Clothilde im (vornehmen) 7. Arrondissement von Paris berufen. Im Jahre 1859 konnte die große Hauptorgel von Ste. Clotilde von Aristide Cavaillé-Coll fertiggestellt werden, so dass César Franck auch hier (wie schon in den beiden vorherigen Kirchen) ein vorzügliches Instrument dieses genialen Orgelbauers zur Verfügung hatte. An einer „Cavaillé-Coll“ zu spielen, bedeutete für einen Organisten dasselbe, wie das Spielen auf einer Stradivari für einen Geiger. César Franck versah an Ste. Clothilde das Amt des „organiste titulaire“ bis an sein Lebensende 1890.

Die politischen Verhältnisse in Frankreich und ihr Einfluss auf Leben und Werk César Francks

Seit der Revolution von 1820 kam Frankreich innenpolitisch nicht zur Ruhe, weil die Nation in Republikaner und Anhänger der Monarchie gespalten war. Durch Wahlen oder Staatsstreich wurden die Ideale und Ziele der einen oder anderen Gruppe mehrmals wechselweise zum Modell für die Gestaltung der Staatverfassung. Der Klerus der katholischen Kirche war auf der Seite der Monarchie. Durch seine hauptberufliche Anstellung als Kirchenmusiker war César Franck im „Elfenbeinturm“ der katholischen Kirche eingebunden. Dass er im Revolutionsjahr 1848 heiratete, unterstreicht, wie wenig er sich für die „weltliche“ Politik interessierte.

„Draußen“ spielte sich in Frankreich in den Jahren von 1820 bis 1848 und von 1848 bis 1852 ein turbulenter innenpolitischer Streit um die Verfassungsform ab.

An dessen vorläufigem Ende standen eine neue Monarchie mit einer Verfassung für ein französisches Kaiserreich und die Thronbesteigung Napoleons III. am 2. Dezember 1852.

Auch die darauffolgenden Jahre bis 1870 waren bei scheinbarer Ruhe politisch instabil. Sie brachten aber neuen industriellen Reichtum. Der Kaiser regierte mit Hilfe eines von ihm ernannten Staatsrates, die parlamentarische Mitwirkungsrechte waren eingeschränkt. Stützen der Macht waren Repressionsdrohungen von Militär und Verwaltung gegenüber Oppositionellen sowie materielle und politische Zugeständnisse an konforme Gruppen. Zu den konformen Gruppen gehörte auch die katholischen Kirche. Sie richtete direkte Appelle zur Unterstützung des Kaisers

an die wenig aufgeklärten Wählermassen. César Franck, der im Dienste der katholischen Kirche geborgen war, wird sich weiterhin mit Politik nicht viel beschäftigt haben.

Nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 bezog César Franck politisch allerdings eindeutig Stellung, und zwar für Frankreich. In den fast dreißig Jahren seit seiner Übersiedlung aus Belgien nach Paris war er von französischer Kultur und französischer Musik völlig eingenommen worden. Er fühlte sich auch politisch ganz als Franzose. So war César Franck Mitbegründer der Société Nationale de Musique und später deren Präsident. Diese Gesellschaft wurde 1871 (auch) aus patriotischen Motiven gegründet.

Die katholische Kirche in Frankreich stand der neuen Republik wegen deren laizistischer Verfassung mit der strikten Trennung von Kirche und Staat ablehnend gegenüber. Der in der Kirche tief verwurzelte Musiker César Frank sah sich deshalb Anfeindungen ausgesetzt, ihm fehle als gebürtiger „Flamand“⁶ das rechte patriotische Bekenntnis zu Frankreich.

Um allen Zweifeln an seiner staatsbürgerlichen Gesinnung die Basis zu entziehen, nahm César Franck 1873 durch einen von ihm beantragten förmlichen Akt noch einmal persönlich die französische Staatsangehörigkeit an, obwohl er durch die Naturalisierung seines Vaters im Jahre 1837 längst französischer Staatsbürger war.

Die Spannungen des kulturellen Frankreich waren in der Zeit nach 1871 vor allem dadurch bestimmt, dass die

⁶ Die Bezeichnung César Francks als „Flamand“ (Flame) war unrichtig. Sein Geburtsort Lüttich lag in der französisch geprägten und frankophonen Wallonie.

Niederlage im deutsch-französischen Krieg 1870/71 als nationale Schande empfunden wurde. Deswegen entstand unter französischen Künstlern die Idee einer unabhängigen „Ars gallica“.

In der Herz-Jesu-Bewegung der katholischen Kirche sammelten sich die Geister, die die Niederlage als Gottes Strafe für die Entchristlichung des französischen Staates deuteten. Mit mystifizierenden Schriften warben sie u. a. für den Bau einer Kirche in einem neuen urfranzösischen Stil als Versöhnungsoffer. Das Ergebnis dieser Bewegung ist die Kirche Sacre Coeur auf dem Montmartre.

Auch in der Musik war man den Strömungen „von jenseits des Rheins“ gegenüber überwiegend ablehnend eingestellt. Auf der anderen Seite fand „la musique germanique“ oder „la Nouvelle Ecole Allemande“ – allen voran die Opern Wagners, aber auch Werke von Bach, Beethoven, Bruckner und Schubert – in Frankreich immer mehr Anhänger. Es war César Francks Verdienst, die Kluft zwischen beiden Strömungen zu überbrücken. Er bemühte sich als Komponist und Pädagoge, die klassischen Formen bei Bach, Bruckner und Wagner mit einer französischen, romantischen, emotionalen Musiksprache zu verbinden. Die grundlegenden Kenntnisse dafür erwarb César Franck schon in seiner Jugend durch das Kompositionsstudium bei dem Böhmen Anton Reicha. Vorbilder waren für ihn sicherlich Meyerbeer, Bruckner, Wagner und Liszt. Einen großen Einfluss auf seinen Stil übten allerdings auch die Harmonik der Orgel, mit der er sich seit seinem 30. Lebensjahr hauptberuflich beschäftigte, und seine Religiosität aus. In der Orgelmusik begründete César Franck

eine eigene, mehr der Polyphonie verbundene, neue französische Schule.

Professur für Orgel am Pariser Konservatorium

1872 wurde César Franck – für ihn selbst überraschend – als Professor der Orgelklasse an das Pariser Konservatorium berufen. Um diesen durch die Pensionierung seines ehemaligen Orgellehrers François Benoist freigewordenen Posten hatte er sich gar nicht beworben. Hier scharte er im Laufe der Zeit eine große Schar von Schülern⁷ um sich, so dass er auch über das Orgelfach hinaus zum prägenden Lehrer einer ganzen französischen und zum Teil auch ausländischen Musikergeneration wurde.

Die wichtigen Kompositionen erscheinen als Spätwerk

Mit der Professur an dem Konservatorium veränderte sich auch der Focus Francks auf die Musik, der bisher durch seine Organistenämter in katholischen Parochien von Paris bestimmt und eingengt war. Die neuen Erfahrungen machten sein Genie frei für neue Kompositionen. So war César Franck ein ausgesprochener „Spätentwickler“. Von 1876 an (etwa ab dem 54. Lebensjahr) bis zu seinem Tode erschienen in fast ununterbrochener Reihenfolge die Meisterwerke César Francks. In diesen letzten 14 Jahren seines Lebens konnte er

⁷ Zu seinen Schülern, die als „bande à Franck“ in die französische Musikgeschichte eingingen, gehörten: Vincent d'Indy, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Charles Bordes, Guy Ropartz, Pierre de Bréville, Ernest Chausson, Augusta Holmès, Arthur Coquard, Camille Benoît, Gaston Vallin, Louis de Serres, Gabriel Pierné (Francks Nachfolger an der Orgel von Ste. Clotilde), Henri Dallier, Louis Vierne, aber auch Ausländer wie der Belgier Guillaume Lekeu oder der Engländer John Hinton u. a..

endlich die Werke vollenden, an denen er in den Nacht- und Morgenstunden neben seiner beruflichen Tätigkeit voll Disziplin und unter Belastung seiner Gesundheit gearbeitet hatte.

Aufnahme der Kompositionen durch Publikum und Kritik

Die Anerkennung für die Werke César Francks beschränkte sich zu seinen Lebzeiten fast nur auf den Kreis seiner - allerdings zum Teil namhaften und im französischen Musikleben einflussreichen - Schüler.

Im Rahmen der von César Franck mitgegründeten Societe Nationale de Musique konnte gelegentlich eines seiner Werke einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt werden.

1887 veranstalteten seine Schüler im „Cirque d'hiver“⁸ ein „Franck-Fest“, bei dem einige wichtige Kompositionen aufgeführt wurden. Diese Schüler gründeten auch die Schola cantorum, eine Musikschule, die sich der Pflege seiner Werke und der Fortführung seiner Unterrichtsmethode widmete.

Nennenswerte Erfolge einzelner Werke stellten sich aber erst nach dem Tode César Francks durch den beständigen Einsatz seiner Schüler für das Schaffen ihres hochgeschätzten Lehrers ein. Etwa um die Jahrhundertwende regte sich ein vermehrtes Interesse an neuer französischer Musik in Frankreich selbst und in den umliegenden Ländern. In Deutschland engagierten sich Hans von Bülow und Franz Liszt für die Werke César Francks. Später nahmen sich einzelne Chorvereinigungen der Chorwerke an. Durchgesetzt haben sich bei uns erst seit den 1920er Jahren wenige symphonische Werke,

einige Orgelwerke und kammermusikalische Stücke. Die geistlichen und weltlichen Chor- und Vokalwerke werden äußerst selten aufgeführt. Seine vier Opern wurden in Deutschland noch überhaupt nicht gespielt, nachdem sie in Frankreich entweder unaufgeführt oder bei wenigen Aufführungen erfolglos geblieben waren.

Gründe für die ausbleibende Anerkennung der Kompositionen

Dass César Francks Kompositionen bei dem breiten Publikum und der Kritik zu Lebzeiten wenig Erfolg hatten, ist in vielen Umständen seiner Zeit begründet.

Hier seien zunächst einige *äußere Gründe* genannt:

- Die Pariser Gesellschaft war während der Schaffenszeit von César Franck musikalisch fast völlig auf Unterhaltung und Zerstreuung durch Opern und Operetten fixiert. César Franck galt als ein Komponist von absoluter Musik und damit im Grunde als unfähig, eine gute Oper zur Unterhaltung zu komponieren.
- Die Möglichkeiten zur Aufführung moderner Musik waren nicht nur durch den allgemeinen Publikums-geschmack, sondern auch durch den Mangel an Aufführungsorten und qualifizierten Interpreten beschränkt. Es gab in Paris und in Frankreich keine nennenswerte Chorbewegung wie in England ab Mitte des 18. und in Deutschland ab Anfang des 19. Jahrhunderts, durch die Aufführungen der großen Oratorien möglich wurden. In Paris gab es eine Société chorale d'amateurs für das ganze große Spektrum der in Paris produzierenden Komponisten. Qualifizierte

⁸ „Winterzirkus“ (=Gebäude in Paris)

Chöre bestanden nur an den Opernhäuser. Die Verpflichtung dieser Berufssänger scheiterte nicht zuletzt auch an mangelnden Finanzen.

- Der von César Franck bevorzugte Kompositionsstil der kunstvollen Satzverknüpfungen als „zyklisches Prinzip“ stand im Gegensatz zu den Auffassungen anderer zeitgenössischer Komponisten wie z.B. Berlioz, Saint-Saens oder Debussy, die als „französischer“ empfunden wurden.
- Manche Konkurrenten spielten gegen César Franck eine patriotische Karte aus. Sie nannten ihn einen französischen Organisten belgischer Herkunft oder „un Flamand“, obwohl er aus der Wallonie gebürtig war. Ernsthaft wurde das Einfließen alter Kompositionsformen in seine Werke, wie Fuge und Kontrapunkt, darauf zurückgeführt, dass er in sich eine starke rheinische Tradition trage, da er eine deutsche Mutter habe und Vater wie Großvater Deutsche (Germaines) seien.

Es zeigen sich aber auch *innere Schwächen* an den Kompositionen, die im Verlauf des Lebens von César Francks angelegt waren und die einem nennenswerten Erfolg seines Schaffens im Wege standen und noch stehen:

- Da ist zunächst zu berücksichtigen, dass César Franck in erster Linie nur für seinen jeweiligen Wirkungskreis arbeiten musste. Er komponierte für sich selbst und seine jugendliche Virtuosenlaufbahn effektvolle kurzlebige Klavierwerke. Später als katholischer Kirchenmusiker war er ganz in die liturgischen Bedingungen dieses Amtes eingebunden. Hierfür komponierte er katholische Kirchenmusik zum Gebrauch und für die Besetzungen,

die an den Kirchen zur Verfügung standen.

- Komponierte er einmal Werke zur Aufführung außerhalb seines beruflichen Wirkungskreises, krankten diese Kompositionen an fragwürdigen Texten, und zwar nicht nur aus heutiger Sicht. Hier ist Franck ein Opfer des einseitigen Drills auf die frühe Virtuosenlaufbahn, wobei die allgemeine Bildung sträflich vernachlässigt wurde. Er blieb literarisch ungebildet und konnte sich bei der Auswahl seiner Texte für die Opern, Chor- und Vokalwerke nur auf seinen zeitbedingten Geschmack eines französisch-katholischen Musikers verlassen. Dadurch verschwendete er oft seine genialen musikalischen Einfälle an schwache oder schwülstige Textvorlagen.

César Francks Lebensende und letzte Ruhestätte

Die reife Schaffensperiode César Francks endete tragisch an den Folgen eines Verkehrsunfalls. Im Mai 1890 wurde er von einem Pferdeomnibus angefahren, wobei ihn dessen Deichsel schwer an der Seite verletzte. Seitdem kränkelte er, schonte sich aber bei seinen beruflichen Pflichten nicht. Nach einem frühen Kälteeinbruch im Herbst wurde er mit einer schweren Brustfellentzündung bettlägerig, an der er am 8. November 1890 im Alter vom 68 Jahren starb.

Beerdigt wurde die sterbliche Hülle César Francks zunächst auf dem kleinen Friedhof des Vorortes Montrouge im Süden von Paris. Zeitlebens hatte Franck erklärt: „Ich verdiene so viel, wie ich brauche!“ und fand bei jedermann 15 Francs für eine Unterrichtsstunde in



Grabmal César Francks auf dem Pariser Friedhof Montparnasse
Bild: <http://portfotolio.net/stefanwatzinger>

seiner Wohnung als ausreichend. Nicht auf seine frühen Tod vorbereitet starb er arm. Er hinterließ insgesamt 10.000 Francs⁹. Unter diesen finanziellen Bedingungen war nur der schlichte Begräbnisplatz auf dem Friedhof außerhalb von Paris erschwinglich.

Aber César Francks Meisterschüler Vincent d'Indy und mit ihm verbundene weitere Musiker und Künstler wollten nicht hinnehmen, dass ihr verehrtes Vorbild außerhalb der Mauern von Paris zur letzten Ruhe gelangt war. Sie legten ein Kapital zusammen, das die Errichtung eines schlichten und doch würdigen Grabmales zur Erinnerung an César Franck auf dem Friedhof Montparnasse, innerhalb der Stadt, ermöglichte. Den Bauplan entwarf der preis-

gekrönte Architekt des Louvre, Gaston Redon. Auguste Rodin fertigte ein Medaillon mit dem Kopfbild César Francks für die Stirnseite des Mausoleums. Am 19. September 1891 konnte der Sarg von Montrouge nach Montparnasse übergeführt werden.

Zuvor hatte sich Vincent d'Indy schon dafür eingesetzt, dass das Konservatorium von Paris der Witwe César Francks eine angemessene Rente bewilligte.

In der nächsten Ausgabe dieser Zeitschrift werden wir die kleine Reihe zu Cesar Franck mit einem Beitrag abschließen, in dem wir auf die Nationalitätenfrage eingehen und dabei ein interessantes Kapitel europäischer Regionalgeschichte aufschlagen. Gleichzeitig werden wir auch seine bekanntesten und wichtigsten Werke, die dennoch selten aufgeführt werden, vorstellen.

Literaturverzeichnis: Leben und Werk Biografie:

1. Maurice Kunel, César Franck, L'homme et son oeuvre, Bernard Grasset, Paris, 1947
Lexika:
2. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Digitale Bibliothek 60 Berlin, 2001
3. Das Große Buch der Musik, Herder Freiburg i. Br., 1962
4. Meyers Taschenlexikon Musik, Bibliographisches Institut Mannheim, 1984

Kompendien:

5. Harenbergs Kulturführer Konzert, Meyers Lexikonverlag Mannheim, 2007
6. Harenbergs Chormusikführer, Harenberg Dortmund, 1999

Internet-Recherche:

7. César Franck, www.wikipedia.org
8. Biografie César Franck. www.klassikakzente.de
9. César Franck, <http://portraits.klassik.com>
10. Vincent d'Indy, <http://de.academie.ru>
11. Anton Reicha, <http://de.wikipedia.org>
12. Notre-Dame-de-Lorette, <http://de.wikipedia.org>
13. Ste.-Clotilde, <http://de.wikipedia.org>
14. Sacre-Coeur de Montmartere, <http://de.wikipedia.org>

⁹ Ein Versuch der Umrechnung anhand des damaligen Verkehrswertes einer Münze von 20 Francs ergibt: 15 Frs = 25 € / 10.000 Frs = 17.000 €.

Auf dem Weg zur Schumann-GA

Die Forschungsstelle der Robert-Schumann-Gesellschaft

Georg Lauer

Das „Schumann-Portal“ ist nicht, wie man auch annehmen könnte, das große Tor zu Schumanns letzter Düsseldorfer Wohnstätte in der Bilkerstr. 15. Dort gehen zwar die Besucher der hier eingerichteten Schumann-Gedenkstätte ein und aus, und auch die Robert - Schumann-Gesellschaft hat ihren Sitz an dieser historischen Stätte und lädt zu Hauskonzerten und Vorträgen in „Schumanns Salon“ ein.

Wenn man aber das Internet-Tor www.schumann-portal.de öffnet und dort das virtuelle Haus betritt, dann kann es einem leicht passieren, dass man von einem interessanten Thema zum anderen klickt und dabei die Zeit verliert, die man für seine eigentliche Recherche einsetzen wollte.

Da findet man (natürlich!) die biographischen Daten der Familien Schumann und Wieck ebenso wie die der Freunde und Kollegen Roberts und Claras; es gibt einen tagesaktuellen Veranstaltungskalender mit Hinweisen auf nationale wie internationale (Schumann-)Konzerte; im Schumann-Netzwerk sind die Initiatoren und Mitwirkenden des Portals aufgelistet und unter den Schumann-Städten findet man nicht nur Zwickau, Bonn und Düsseldorf.

Ist man hier angekommen, kann man sich entscheiden, ob man den nächsten Klick auf „Heinrich-Heine-Institut“, „Schumann-Gedenkstätte“, „Robert-Schumann-Gesellschaft“, „Robert-Schumann-Forschungsstelle“, „Städtischer Musikverein“ oder „Schumannfest Düsseldorf“ macht. Wir entschieden uns für die „Forschungsstelle“, weil wir hier noch nicht waren!



Schumanns letztes Wohnhaus in Düsseldorf, Bilkerstr. 15

Zu Besuch in der Robert-Schumann-Forschungsstelle

Bei der virtuellen Entdeckungsreise im Schumann-Portal stießen wir - von verschiedenen Seiten kommend - zunächst auf die Spuren der „Robert-Schumann-Gesellschaft“ und - jeweils in deren unmittelbarer Gefolgschaft - auf die „Robert-Schumann-Forschungsstelle“; beide sind - da „Mutter“ und „Tochter“ - eng miteinander verbunden.

Einen etwas irritierenden Unterschied nahmen wir gleich zu Beginn wahr: während die „Mutter“ ihren Domain-Namen im Internet schlüssig angibt mit www.schumann-gesellschaft.de, wählte die Forschungsgesellschaft www.schumann-ga.de. Es war das „ga“, was einer Erklärung bedurfte. Nicht nur, damit sich Leser, die mit der virtuellen Internetwelt wenig bis keine Kontakte pflegen, nicht so allein gelassen fühlen, verließen wir das „WorldWideWeb“ und vereinbarten einen „körperlichen“ Besuchstermin bei der Forschungsstelle in Düsseldorf.



Das Karl-Arnold-Haus an der Palmenstraße 16 in Düsseldorf-Unterbilk beherbergt die *Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste* und - im 1. OG am südlichen Ende auf einer Achse in Gebäudetiefe - die *Schumann-Forschungsstelle*.
Bild: Wikipedia

Die Forschungsstelle - Räumlichkeiten und Archiv

Dr. Armin Koch, einer der drei hauptamtlichen Mitarbeiter in der Robert-Schumann-Forschungsstelle, empfängt den Besucher im Karl-Arnold-Haus an der Palmenstraße, wo die Forschungsstelle seit 2007 mietvertraglich zu Hause ist. Beim Rundgang durch die Räumlichkeiten vermittelt Dr. Koch Umfang und Bedeutung der ganz unterschiedlichen zur Verfügung stehenden wissenschaftlich genutzten Quellen. Da fällt zunächst der lange Flur auf, der zur Aufstellung eines deckenhohen Bücherregals genutzt wird. Mit etwa 10.000 Titeln findet sich hier die (vermutlich) weltweit größte Spezialbibliothek mit Veröffentlichungen zu Robert und Clara Schumann sowie deren Umfeld.

In den Büros sind die Forscher umgeben von einer nahezu vollständigen Sammlung von Original- und Erstausgaben der Werke Schumanns, die überwiegend aus Kopien besteht, aber auch einige wertvolle Originaldrucke enthält. Diese Bestände lassen sich ergänzen

und nutzen durch die im Archiv des Heinrich-Heine-Instituts eingelagerten Notenbestände.

Das Kernstück des in der Forschungsstelle genutzten Archivmaterials bildet die Mikrofilm- und Kopien-sammlung von autographen und ab-schriftlichen Quellen. Hierzu gehören Noten und Briefe, autobiographische Aufzeichnungen und Essays wie Dokumente zur redaktionellen Tätigkeit Schumanns für die von ihm 1834 ge-gründete Neue Zeitschrift für Musik. Da Clara oft als Kopistin von Werken ihres Mannes tätig war, in seinem Auftrag Briefe mit Verlegern gewechselt und nach Schumanns Tod die Nachlass-edition überwacht hat, wurden in die Quellensammlung von Anfang an auch Dokumente zu ihrem Leben und Schaf-fen einbezogen.

Zu den genutzten Quellen gehört auch eine Sammlung von CDs mit vielen der bisher veröffentlichten Schumann-Werke, darunter auch etliche, bei denen der Musikverein beteiligt war. Hier drückte Dr. Koch sein Bedauern aus, dass noch

immer nicht alle Werke - wie z.B. die Romanzen und Balladen -, klanglich dokumentiert seien. Dass der Chor in Gesprächen steht, diese Lücken zu schließen, nahm er mit großem Interesse zur Kenntnis.

Gründung und Auftrag

Nun wurde es Zeit, nach der Abkürzung „ga“ in Domain-Namen und Mail-Adresse zu fragen. Das konnte Dr. Koch schnell mit „Gesamt-Ausgabe“ erklären und dazu die näheren Begleitumstände erzählen, die zur Gründung der Forschungseinrichtung führten.

Die 1979 von Dr. Gisela Schäfer gegründete Düsseldorfer Schumann-Gesellschaft veranstaltete 1981 ein erstes internationales Schumann-Symposium, auf dem Prof. Akio Mayeda (Osaka/Wien) eine neue historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns anregte. Die vor über 100 Jahren von Clara Schumann herausgegebene Gesamtausgabe war unvollständig, und die zugrundeliegenden editorischen Verfahren galten als überholt. Auch enthielt die alte Ausgabe weder „Kritische Berichte“ (Verzeichnisse der Varianten und Lesarten) noch Hinweise auf die Quellenbasis.

Schon 1982 konnte Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, wie Prof. Mayeda damals Mitglied im wissenschaftlichen Beirat der Schumann-Gesellschaft, bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft die Finanzierung eines Vorprojekts erwirken mit dem Ziel, eine weltweite Recherche nach Standorten von Schumann-Autographen durchzuführen. Die Arbeitsstelle wurde im Januar 1985 am Kölner Musikwissenschaftlichen Institut eingerichtet.

Als sich im Sommer 1985 auch die Union der Akademien der Wissenschaften



Dr. Armin Koch von der Robert-Schumann-Forschungsstelle vor den Regalen der Robert- und Clara-Schumann-Spezialbibliothek

in Mainz entschloss, eine Neue Schumann-Gesamtausgabe in ihr Förderprogramm aufzunehmen, eröffnete die Robert-Schumann-Gesellschaft im April 1986 eine Forschungsstelle in Düsseldorf, wo die in Köln begonnenen Arbeiten fortgesetzt wurden. Erster Vorsitzender der Forschungseinrichtung war Professor Klaus Wolfgang Niemöller, die Editionsleitung hatte Professor Akio Mayeda inne.

In einer internationalen Bibliotheks- und Archivumfrage, in die zwar die damalige DDR und Ungarn, nicht aber andere Staaten des Ostblocks einbezogen waren, wurden nun durch den ersten hauptamtlichen Mitarbeiter der Forschungsstelle, den Musikwissenschaftler Dr. Bernhard R. Appel, die Standorte von Schumann-Quellen ermittelt. Die Mitarbeit der Bibliotheken und Archive war fast überall positiv. Die

Umfrage bezog sich nicht nur auf Quellen zu Robert Schumann, sondern auch auf den Nachlass Clara Schumanns.

Nach der Wende konnte 1992 eine weitere Arbeitsstelle im Robert-Schumann-Haus-Zwickau eingerichtet werden, wo Frau Dr. Scholz (früher Bär) die Forschungsarbeiten unterstützt.

Mit dem Zwickauer Robert-Schumann-Haus bestand schon seit Beginn der Initiative zur Neuausgabe trotz damals schwieriger politischer Verhältnisse ein enger wissenschaftlicher Kontakt. Ohne die Zwickauer Mitarbeit wäre eine Editionsarbeit nicht durchführbar. Die auf den Titelblättern der Gesamtausgabe vermerkte Herausgeberschaft *in Verbindung mit dem Schumann-Haus Zwickau* bringt diese erfolgreiche Kooperation zum Ausdruck.

Gefördert werden die Editionsarbeiten weiterhin durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, aus Landesmitteln Nordrhein-Westfalens und Sachsens, der Stadt Düsseldorf und weiterer Sponsoren. Hierzu zählen u.a. die Friedrich-Flick-Stiftung, die Thyssen-Stiftung, der Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft sowie weitere internationale Firmen und Banken.

Seit 2009 setzt sich der Vorstand der Forschungsstelle zusammen aus Prof. Dr. Ulrich Konrad (Vorsitz), Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller (Stellvertreter) und Dr. Axel Baur, während die Editionsleitung bei Dr. Matthias Wendt liegt, dem am Standort Düsseldorf seit 2007 die hauptamtlichen Mitarbeiter Dr. Michael Beiche und Dr. Armin Koch sowie stundenweise wissenschaftliche Hilfskräfte als Editionsassistenz zur Seite stehen.

Die Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe (RSA)

Die Forschungsstelle beschreibt die mit der Herausgabe der Neuen Robert-Schumann-Gesamtausgabe verbundene Aufgabenstellung wie folgt:

Die RSA versteht sich als historisch-kritische Gesamtausgabe. Gemäß dem aktuellen Stand der musikwissenschaftlichen Editionstechnik sollen sämtliche Kompositionen sorgfältig aufbereitet und als Ganzes vorgelegt werden. Auch fragmentarisch gebliebene Versuche, Skizzen und Entwürfe, d. h. alles, was von Schumann authentisch überliefert und in den meisten Fällen von ihm bewusst aufbewahrt worden ist, wird gesammelt, in seiner Bedeutung untersucht und in der Gesamtausgabe dokumentiert.

Nicht zuletzt soll die kritische Ausgabe eine solide Grundlage schaffen für eine werktreue Pflege der Musik Robert Schumanns in der musikalischen Praxis.

Wo für die heutige Zeit Missverständnisse oder Verstehensschwierigkeiten gegeben sein könnten, wird textkritisch eingegriffen. Grundsätzlich wird jede editorische Maßnahme und jede Abweichung vom Basistext (Originalausgabe und/oder Autograph) kenntlich gemacht. Dies geschieht im Notentext selbst oder im Revisionsbericht. Schließlich will die Gesamtausgabe auch gattungs geschichtliche Aspekte ebenso wie rezeptions geschichtliche Daten und Zusammenhänge berücksichtigen.

Geplant sind ca. 53 Notenbände mit eingebundenen Kritischen Berichten sowie 7 Bände Studien und Skizzen bzw. Schriften und Supplemente. Seit 1991 sind 22 Bände erschienen, zwei befinden sich im Druck, weitere in Vorbereitung.

Gliederung der RSA

I ORCHESTERWERKE

1. Symphonien
2. Konzerte
3. Ouverturen

II KAMMERMUSIK

1. Werke für Streicher
2. Werke für Streicher und Klavier
3. Werke für versch. Instrumente und Klavier

III KLAVIER- UND ORGELMUSIK

1. Werke für Klavier zu zwei Händen
2. Werke für Klavier z.4 Hdn. u. f. 2 Klaviere
3. Werke für Pedalfügel oder Orgel

IV BÜHNEN- / CHORWERKE MIT ORCHESTER

1. Bühnenwerke
2. Oratorische Werke u. Chorballaden m. Orch.
3. Geistliche Werke

V CHORWERKE

1. Werke für Männerchor
2. Werke für Frauenchor
3. Werke für gemischten Chor

VI LIEDER UND GESÄNGE FÜR SOLOSTIMMEN

VII KLAVIERAUSZÜGE, BEARBEITUNGEN, STUDIEN und SKIZZEN

Stand der Gesamtausgabe

Für die Mitarbeit an der bei Schott in Mainz erscheinenden Gesamtausgabe konnten zahlreiche Forscher aus dem internationalen Kreis der Schumann-Spezialisten gewonnen werden. Die Gesamtausgabe ist auf über 50 Bände angelegt. Ihr Abschluss ist für das Jahr 2020 vorgesehen. Jeder Band enthält neben Werkpartituren und dem Kritischen Bericht ein Faksimile-Beiheft, in dem vor allem Skizzen, Werkfragmente, Partiturbilder und Titelblätter reproduziert sind.

1991 wurde bereits der erste Band vorgelegt. Er enthält die Missa sacra op. 147, ein Düsseldorfer Spätwerk, das Schumann selbst nicht mehr zum Druck befördert hat. Noch im gleichen Jahr folgten im zweiten Band die Werke für Frauenstimmen, 1993 das Requiem op. 148 und 1995 die 3. Sinfonie.

Die 1998 veröffentlichte Bildbiographie zu Robert Schumann wurde mit einhelliger Begeisterung von der Öffent-

lichkeit aufgenommen. Dieser Band ist mittlerweile ein „Bestseller“ geworden.

Es folgten Veröffentlichungen mit teils weniger bekannten Werken wie 2000 ein Band mit geistlicher Musik, der mit dem 150. Psalm auch ein Jugendwerk des Zwölfjährigen enthält, oder 2003 mit dem populären Klavierkonzert op. 54.

Nach über zwölfjähriger Arbeit erschien Anfang 2003 auch das über 1000 Seiten umfassende Thematisch-Bibliographische Robert-Schumann-Werkverzeichnis (RSW), das von Redakteuren, Antiquaren, Musikern und Bibliothekaren besonders begrüßt wurde. Es dokumentiert den heutigen Wissensstand über entstehungsgeschichtliche Daten und Quellen zu den bekannten Werken und nimmt erstmals den großen Bereich von Fragmenten und Kompositionsplänen in den Blick.

Jüngste Ergebnisse - 2010

Der Stand der Veröffentlichungen und die weiteren Aktivitäten der Forschungsstelle werden in den jeweiligen Jahresberichten festgehalten.

So ist im Bericht für das Jahr 2010 über das von Ute Bär (IV, 3, 1b) herausgegebene Adventlied¹ op. 71 beispielhaft u.a. Folgendes zu lesen:

Die bis heute nur wenig bekannten chorsymphonischen Werke „Adventlied“ op. 71 und „Neujahrslied“ op. 144, beide auf Texte Friedrich Rückerts, entstanden Ende der 1840er Jahre in Dresden. Am 7. Februar 1848 notierte Robert Schumann laut eigenhändiger Datierung das „Adventlied“ auf den

¹ Zuletzt aufgeführt in der Tonhalle Düsseldorf von den Düsseldorfer Symphonikern, Anke Krabbe, Sopran und dem Chor des Städtischen Musikvereins unter der Leitung von GMD Andrey Boreyko zum Ende des Schumannjahres im Dezember 2012.

ROBERT
SCHUMANN

Beispiel für eine RSA-Veröffentli- chung bei Schott

Adventlied op. 71,
Neujahrslied op. 144
Komponist:
Robert Schumann
Herausgeber:
Ute Bär

Übersetzer: Margit L. McCorkle

Verlag: Schott Music

Ausgabe: Partitur und Kritischer Bericht -
Gesamtausgabe

Reihe: Serie IV Bühnen- und Chorwerke
mit Orch.: 3. Werkgruppe: Geistliche Werke -
Band 1, Teilband 2

Serie: Robert Schumann - Neue Ausgabe
sämtlicher Werke

Ausgabenbeschreibung: + Faksimile-Beiheft
384 Seiten - Leinen

ISMN: 979-0-001-15611-0

ISBN: 978-3-7957-9329-6

Bestell-Nr.: RSA 1032-20

Preis: 292,00 €

Inhalt:

Vorwort

Abkürzungen und Siglen

Adventlied, op. 71

Neujahrslied, op. 144

Kritischer Bericht

Adventlied, op. 71: Werkgeschichte,

Quellen

Revisionsbericht

Neujahrslied, op. 144: Werkgeschichte,

Quellen

Revisionsbericht

Weihnachtslied Anhang I 13: Kompositionsplan

Register

Faksimile-Beiheft

Beschreibung

Auch wenn Schumann bei seiner Textwahl des Adventliedes auf das Kirchengesangbuch zurückgreift, ist die Komposition wohl vor allem politisch motiviert und – unter den Eindrücken der Revolutionsjahre 1848/49 – der Sehnsucht nach Frieden geschuldet. Das Adventlied stellt ebenso wie das Neujahrslied eine eigenartige Mischgattung zwischen geselligem, versteckt politischem und religiösem Gesang dar.

[http://www.schott-musik.de/shop/Noten/Gesamtausgaben/
Robert_Schumann/show,109450.html#show_content](http://www.schott-musik.de/shop/Noten/Gesamtausgaben/Robert_Schumann/show,109450.html#show_content)

noch heute in den Kirchengesangbüchern zu findenden Text „Dein König kommt in niedern Hüllen“ als Nr. 48 in eine von ihm und seiner späteren Frau Clara 1839 begonnene handschriftliche Sammlung von Gedichten, die sich ihrer Meinung nach zur Komposition eigneten. Die Abschrift, deren Anlass nur zu vermuten ist, erfolgte inmitten der Arbeit an seiner Oper „Genoveva“ op. 81. Möglicherweise suchte Schumann nach Texten für neue eigene Chorkompositionen, die er mit dem von ihm im Januar 1848 gegründeten „Verein für Chorgesang“ aufführen konnte. Mit der Komposition des Werkes begann er aber erst neun Monate später, am 25. November, dem Tag, an dem er sich erstmalig mit Rückerts „Makamen“ beschäftigte und vermutlich den Text zu „Verzweifle nicht im Schmerzensthal“ op. 93 in die „Gedichtabschriften“ übertrug. Möglicherweise war er dabei auf die Abschrift des „Adventliedes“ gestoßen und zur Komposition angeregt worden. Das Werk, das Schumann ursprünglich als Kantate bezeichnen wollte, schloss er am 19. Dezember 1848 ab.

2011/12

Über die nach ihrer Veröffentlichung



Anfang 2012 mit dem Musik-editionspreis „Best Edition“ des Deutschen Musikverlegerverbandes ausgezeichnete Neu-erscheinung *Das Brautbuch von Clara und*

Robert Schumann, herausgegeben von Bernhard R. Appel, Bonn, unter Mitarbeit von Susanna Kosmale, Zwickau (= RSA VII,3,3,2) Schott Music, Mainz, war zu lesen:

...Unter den überlieferten persönlichen Aufzeichnungen R. Schumanns ist das im Zwickauer Schumann-Haus aufbewahrte „Brautbuch“ von besonderer, eigentümlicher Art. Es enthält nicht nur musikalische Entwürfe und Gedichte aus der Feder des Komponisten, sondern überliefert auch biographisch bedeutsame Ereignisdaten inmitten von gepressten Blumen und kuriosen Fundstücken, die teilweise von Clara Schumann eingebracht worden sind. Im Verlaufe seines langjährigen Gebrauchs durch seine beiden Nutzer und Besitzer wechselte das kleine Büchlein mehrfach seine Funktion, so dass es weder als musikalisches Notizbuch, noch als Poesiealbum, noch als bloß biographisches Dokument hinreichend beschrieben werden kann.

Weitere Aktivitäten

Von Anfang an wirkte die Schumann-Forschungsstelle auch bei der Gestaltung der Düsseldorfer Schumannfeste mit und veranstaltete Symposien zu Schumann-Themen, deren Berichte (mittlerweile 19 Bände) in der von A. Mayeda und K. W. Niemöller begründeten Reihe „Schumann Forschungen“ des Schott Verlags auch gedruckt vorliegen.

Auch renommierte Künstler interessieren sich für die Editionsarbeiten. Zu den prominenten Besuchern der Düsseldorfer Forschungsstelle gehörten Claudio Arrau, Alfred Brendel und das Abegg-Trio. John Eliot Gardiner, Roger Norrington, Nicolaus Harnoncourt und

andere Dirigenten ersuchten die Forschungsstelle um wissenschaftliche Unterstützung. Rundfunk- und Fernsehanstalten, Platten- und Filmproduzenten lassen sich häufig von den Mitarbeitern der Forschungsstelle beraten.

Während die Ermittlung von Quellen, die sich in öffentlicher Hand befinden, relativ problemlos vonstatten ging, war und ist nach wie vor die Ermittlung von Privatbesitzern sehr schwierig, die noch oft - teilweise unwissentlich - im Besitz von forschungswürdigem Nachlass sind. Mit teilweise detektivischen Methoden versucht man deshalb, Privatbesitzer aufzufinden und sie um ihre Mitarbeit zu bitten. Die Forschungsstelle ist dankbar für jeden Hinweis auf Privatbesitzer, Stiftungen und öffentlich-rechtliche Institutionen, die im Besitz von Autographen oder andere Quellen von Robert und Clara Schumann sind. Diese Informationen werden auf Wunsch mit Diskretion behandelt.

Erst kürzlich konnte die Öffentlichkeit über eine überraschende Entdeckung informiert werden, über die die Forschungsstelle auf Ihrer Internetseite wie folgt berichtet:

Sensationeller Quellenfund in Den Haag

Im Nederlands Muziek Instituut in Den Haag wurde der bislang noch fehlende Teil der Stichvorlage für den Liederkreis Myrthen op. 25 entdeckt.

Die Handschrift enthält – noch in anderer Reihenfolge – die Nummern 4–7, 11 und 12 des Werks. Zwei der Lieder (Nr. 5 und 6: „Sitz' ich allein“ und „Setze mir nicht du Grobian“ nach Goethe) sind vollständig von Schumann geschrieben, die übrigen (Nr. 4: Jemand nach Burns, Nr. 7: Die Lotosblume nach Heine, Nr. 11: „Mutter,

Mutter“ und Nr. 12: „Lass mich ihm am Busen hangen“ nach Rückert) vom Kopisten Carl Brückner mit Korrekturen Schumanns.

Darüber hinaus wurden mehrere bisher ebenfalls unbekannte Briefautographe Robert und Clara Schumanns in der Sammlung entdeckt.

Sensationell ist der Fund insofern, als es bisher keinerlei Hinweis auf den Verbleib dieses Teils der Stichvorlage - etwa in Auktionskatalogen - gab und er daher als verschollen, wenn nicht gar verloren gelten musste (siehe die Angaben im Werkverzeichnis, besonders S. 111). Margit L. McCorkle, die Herausgeberin des Schumann Werkverzeichnisses, freute sich: „What great news! Goes to show that discoveries are always still possible!“

Der Robert-Schumann-Forschungsstelle wünschen wir weiter gutes Gelingen bei der Herausgabe der Schumann-GA und unseren Leserinnen und Lesern noch den ein oder anderen Erkenntnisgewinn beim Besuch der diversen Portale!

Quellen:

Robert-Schumann-Forschungsstelle
Düsseldorf e.V.

<http://www.schumann-ga.de/>

Robert-Schumann-Gesellschaft e.V.
Düsseldorf

<http://www.schumann-gesellschaft.de/>

Schumann-Portal
<http://www.schumann-portal.de>

Akademie der Wissenschaften und der
Literatur Mainz
<http://www.adwmainz.de/index.php?id=148>

Netherlands Music Institute (NMI)
<http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/collections/web-presentations/schumanns-mythen>



„Die Lotusblume“ n. H. Heine aus den „Myrthen“ von R. Schumann

(Bild: Nederlandsmuziekinstituut.nl)

Aus dem Nähkästchen des Chorleiters

Vom Konzept zum Konzert

eine Buchempfehlung von Jens D. Billerbeck

Wie bereitet sich ein Chorleiter auf seine Proben vor? Was passiert, wenn der Chorleiter auch das Orchester für ein Konzert vorbereiten muss? Wie geht er vor, wenn er den einstudierten Chor einem Konzertdirigenten überlässt? Wie hängt die Stimmung im Chor von der Probendisposition und der Programmauswahl ab? Wie kann ein Laienchor einem Profiorchester auf Augenhöhe begegnen?

Diese und viele andere Frage könnten Mariaddy Rossetto (und auch Manfred Hill) sicherlich aus eigener Erfahrung und aus ihrer Sicht beantworten. Aufgeschrieben hat die Antworten allerdings ein anderer und zwar aus seiner, wiederum ganz eigenen Sicht: Simon Halsey (geboren 1958) war lange Jahre Chordirektor des CBSO-Chores in Birmingham und schon da Partner von Simon Rattle. Seit einigen Jahren leitet er u.a. den Rundfunkchor Berlin und arbeitet auch dort wieder mit Rattle zusammen.

Langjährige Musikvereinsmitglieder kennen Halsey und seine Arbeit aus eigener Anschauung: Beim „Dream of Gerontius“ 1983 unter Sir Charles Groves in Düsseldorf stellten Mitglieder des CBSO-Chores den „Semi-Chorus“. Bei der 8. Sinfonie von Gustav Mahler unter James Conlon in Rotterdam 1993 kam es dann zur engen Zusammenarbeit mit dem gesamten CBSO-Chor, und Halsey leitete, wenn die Erinnerungen daran den Verfasser dieser Zeilen nicht täuschen, damals auch eine Probe hier in Düsseldorf. Wenig später ging von Halsey eine Initiative aus, ein Netzwerk der großen und leistungsfähigen europäischen Laienchöre zu etablieren. Eine Idee, die der Musikverein seinerzeit unterstützt hat, die dann aber leider nicht realisiert wurde. Möglicherweise wäre sie eine Wiederbelebung wert...

In seinem Buch „Vom Konzept zum Konzert“ plaudert Halsey nicht nur einfach aus dem Nähkästchen. Er berührt alle Aspekte der Chorarbeit – angefangen von der Mitgliederwerbung über eine attraktive Programmgestaltung (und den auch anderen Orten damit verbundenen Schwierigkeiten) bis hin zur Vorbereitung auf Proben und Konzerte sowie die Probendisposition und das Verhältnis zwischen Laienchören und Profiorchestern. Das ist für Mitglieder des Musikvereins eine durchaus erhellende Lektüre. Denn zumindest der CBSO-Chor als Laienchor, eingespannt in die Arbeit mit dem professionellen CBSO, ist in vielen Aspekten dem Musikverein vergleichbar. Das macht die Lektüre des Buches auch zu einem multiplen Déjà-vu-Erlebnis. „Das kennen wir“, „So ist es bei uns auch“, möchte man an vielen Stellen spontan ausrufen. In anderen Passagen hingegen, in denen man hinter die Kulissen des Phänomens „Chorleiter“ blicken kann, entsteht hingegen spontanes Verständnis für so manches eigene Erlebnis während der Proben in Düsseldorf - und wissende Sympathie für Handlungen der Chorleiterin.

Breiten Raum nehmen in dem Buch Abschnitte ein, in denen sich Halsey exemplarisch u.a. mit dem Brahms-Requiem oder Haydns „Schöpfung“ beschäftigt. Seine Analyse dient dabei nicht nur der chorischen Vorbereitung

des ja allseits bestens bekannten Werkes, er sieht es auch unter dem Blickwinkel des Dirigenten einer Aufführung. Hier erfährt der interessierte Leser also nicht nur etwas darüber, wie man ein solches Werk mit einem Chor vorbereitet, er lernt auch viele ganz praktische Probleme aus Sicht des Dirigenten kennen, die vor einer Konzertaufführung in den Orchesterproben gelöst werden müssen.

Ergänzt wird das Buch durch zwei DVDs, die einige der erwähnten Stük-

ke in Probe und Konzert vorstellen.

Das Buch ist erschienen bei Schott Master Class Chorleitung:

Vom Konzept zum Konzert.

Ausgabe mit

DVD zum Preis von EUR 39,95



Oh, Du schöner Bayerischer Wald

Fotos: Franzis Hill

Ein Reisebericht

Text: Annebärbel Bierbach

Do 13.9.2012

Um 8:00 Uhr war es wieder einmal so weit: 35 reisefreudige Menschen, inaktive und aktive Mitglieder des Musikvereins, teilweise mit Anhang, machten sich unter fürsorglicher Leitung von Gisela Kummert mit dem Bus (Fahrer Dirk) auf die Reise von der Tonhalle in Düsseldorf in den Bayerischen Wald - genauer nach Waldkirchen.

Waldkirchen liegt im Süden des Bayerischen Waldes ca. 25 Kilometer nördlich von Passau.

Nach langer Fahrt, angenehm unterbrochen durch „Büffet-Pausen“ - angerichtet von Francis Hill und ihren Mitstreiterinnen - kamen wir gegen 18:00 Uhr in unserem Hotel „Vierjahreszeiten“ an. Nach Zimmervergabe und kurzem Kofferauspacken ging es im Hotel zu einem wirk-

lich guten Abendessen à la carte in das gemütliche urbayerische Restaurant.

Fr 14.9.2012

Am nächsten Morgen - frisch gestärkt durch ein opulentes Frühstücksbüffet - fuhren wir mit dem Bus ins ca. 40 Kilometer entfernte Frauenau zur Glashütte Eisch. Hier wurden wir durch den Inhaber freundlich begrüßt und er-

hielten eine exzellente Führung. Diese Glashütte ist keine Schauhütte für Touristen, sondern ein wirklicher Herstellungsbetrieb. Wir durften zuschauen, wie vier Glasbläser Hand in Hand Rotweinkaraffen herstellten. Bemerkenswert, wie hier ohne Pause jeder Handgriff des einen in den des anderen überging.

Nach Rundgang durch das Glasmuseum und einen wunderschönen Glasgarten mit





Skulpturen (u.a. vier Sänger mit weit geöffneten Mündern) hatten wir Gelegenheit, direkt ab Fabrik einzukaufen, was einige Reiseteilnehmer auch ausgiebig taten.

Anschließend kam die Überraschung von Gisela Kummert: Über die Glasstraße fuhren wir nach Neuschönau zum weltweit längsten Baumwipfelpfad.

Dieser Baumwipfelpfad ist wirklich einzigartig: über Stege auf 27 Stützen geht man in 8 – 25 Metern Höhe, bis man zum Baumturm gelangt. Diesen Baumturm geht man barrierefrei (rollstuhlgeeignet) wie in der Kuppel des Reichstages stetig leicht bergauf. Oben angekommen befindet man sich in 44 Meter Höhe oberhalb der Baumwipfel und hat einen wundervollen Blick über den Bayerischen und den Böhmisches Wald. Zur Geschichte des Naturparks konnte das Hans-Eisenmann-Haus besucht werden oder man konnte sich im Wildpark die Füße vertreten.

Ein rundum gelungener Tag. Das Wetter spielte an diesem Tag freundlicherweise mit.

Sa 15. 9.2012

Nicht so am nächsten Tag: das Wetter war sehr gut für den Teint, aber nicht, um, wie eigentlich geplant, mit der Seilbahn auf den Großen Arber zu fahren. Wir machten das Beste aus dem Tag. Mit einem einheimischen Reiseführer fuhren wir nach Bodenmais und von

dort nach Lohberghütte, von wo wir mit der Kleinen Arberseebahn eine romantische Fahrt - leider ein wenig frisch - zum Kleinen Arbersee mit seinen schwimmenden Inseln unternahmen. Zu Fuß wurde der See umrundet und anschließend in der kleinen Restauration Seehäusl eine wärmende Mahlzeit genossen. Da das Wetter nicht mit spielte, fuhren wir zu einer Brennerei im Kötztlinger Land, das dort gebrannte Getränk konnte nicht nur gekauft, sondern auch vor Ort verkostet werden. Von beidem wurde rege Gebrauch gemacht. Den Abend verbrachten wir wieder im Hotelrestaurant mit einem gemeinsamen Abendessen.

So 16.9.2012

Am nächsten Tag fuhren wir nach Passau, der wunderschönen Dreiflüßseestadt, die einige von uns noch von einem sehr gelungenen Konzert her in Erinnerung hatten. Der Vormittag wurde zu einem ausgiebigen Stadtbummel incl. Besuch einer wunderbaren Chokolaterie genutzt. Gegen Mittag trafen wir uns im Dominnenhof, wurden dort vom Domorganisten abgeholt und auf die atemberaubende Orgelbühne geführt. Ich weiß gar nicht, wo ich anfangen soll, die Aussicht von der Orgelbühne in den wundervollen hochbarocken Dom war einfach unbeschreiblich und wurde nur noch übertrumpft von der größten





Kirchenorgel der Welt mit 17.974 Pfeifen und 233 Registern. Und der Domorganist verstand es, dieser Orgel die schönsten Töne zu entlocken, nicht das übliche großartige Rauschen, sondern ganz diffizil spielte er für uns Werke aus verschiedenen Epochen auf den verschiedenen angeschlossenen Einzelorgeln vor. Ein unvergessliches Erlebnis.

Im Anschluss an diesen Höhepunkt machten wir uns auf zum Donauufer, um mit dem Kristallschiff eine zwei-stündige Fahrt von Passau nach Kasten, Obernzell und zurück auf der Donau zu erleben. Das Kristallschiff ist ein faszinierender glitzernder Traum auf

dem Wasser mit Kristallwasserspielen, Neptuns Reich und weiteren Kristall- und Wassersehenswürdigkeiten. Und alle Kristalle sind Swarovski-Kristalle, entgegen mancher Befürchtung überhaupt nicht kitschig.

Eine Fahrt auf der Donau ist absolut empfehlenswert. Im Gegensatz zu einer Rheinfahrt fährt man hier die ganze Zeit stets durch Waldgebiet. Die Straßen sind ganz weit hinten, Privatstrände gibt es nicht und wenn auf der Rückfahrt in der Dämmerung Passau nach einer Kurve mit seinen vielen Türmen auftaucht, ist das schon wirklich sehenswert.

Mo 17.9.2012

Leider war am nächsten Morgen bereits die Rückfahrt angesagt.

Wir kamen heil und gesund am Abend in Düsseldorf an, müde, aber erfüllt mit wunderbaren Erlebnissen.

An dieser Stelle Dank an alle, die sich organisatorisch eingebracht haben, besonders an Gisela Kummert, die die ganze Reise in bewährter Manier über alles fest in ihrer freundlichen Hand hielt.



Donau so blau, helau, helau!

Auch eine Nähkästchengeschichte

Udo Kasprovicz

Alles Walzer oder was?

Der Musikverein ist ein Chor mit einem ausgeprägten historisch-politischen Bewusstsein. So entstehen während der Chorproben bisweilen (donau-)wellenhaften Auseinandersetzungen, die sich an den Texten der Chorwerke entzünden, weil es da Zeilen gibt, die sich durch permanentes Wiederholen tief in das Bewusstsein von im Grunde Sangeswilligen eingraben und manchmal Widerspruch provozieren.

Auf dem Programm des Neujahrskonzertes 2013 stand unter anderem der Johann-Strauß-Sohn-Walzer „An der schönen blauen Donau“, ursprünglich in der Textfassung von Franz Ritter von Gernerth, dessen erste Takte jedermann und -frau bekannt sind:

*„Donau so blau, so blau,
durch Tal und Au, durch Tal und Au...“*

Schon im Verlaufe der ersten Probe glaubten einige, einem Neujahrspublikum die Verse wie: *„treuer deutscher Sinn streut seine Saat von hier weithin“* nicht zumuten zu können, weil hier ein anachronistisches und auch überlebtes Sendungsbewusstsein zum Ausdruck gelange.

Protest löste auch die um der besseren Sangbarkeit wohlgemeinte Konjektur *„Reih´n“* anstelle von *„Reig´n“* aus, weil die dadurch entstehende Textzeile *„Schließt Brüder fest die Reih´n“* bei sensiblen Sängern und Hörern Assoziationen zu „die Reihen fest geschlossen“ auslöse.

Um Grundsatzdiskussionen zu umgehen, wer in welchem Umfang das Recht habe, die Texte historischer Chorwerke

politisch korrekt umzuformulieren, präsentierte die Chorleiterin in der folgenden Chorprobe die Textfassung der Uraufführung, die nur deshalb in Vergessenheit geraten ist, weil sie als Wiener Faschingslied lediglich lokalpolitische Ereignisse ironisiert.

Der Friede war wiederhergestellt, die Chorproben verliefen wie gewohnt diszipliniert und effektiv.

Ein neues Problem jedoch stand im Raum: Wie gelangt ein Walzer, der der Öffentlichkeit als Faschingslied präsentiert wurde, zu einer solchen Popularität, die weit über Österreich hinausreichte?

Wir wollen Ihnen das mal so erklären

Sich mit österreichischer Innenpolitik im 19. Jhdt. zu befassen hat nahezu den Reiz eines Orchideenfaches wie Onomastik oder Sinologie, blieb doch das alpine Kaiserreich mit den angeschlossenen Balkanprovinzen vom Pulsschlag der Weltgeschichte offenbar unberührt. Gleichwohl verliert das Thema seine Exotik, betrachtet man die Ereignisse in einem europäischen Zusammenhang.

Wir erinnern uns: auf den Schulwandkarten, in den Geschichtsbüchern begegnet uns immer das gleiche Bild: von Nordosten her erfasst eine leuchtend blaue Farbe in Etappen den westdeutschen Raum. Stand blau bis 1815 noch allein für Preußen, symbolisiert es seit 1834 bereits den Zollverein und nach 1871 das Zweite Deutsche Kaiserreich.

Dagegen kennzeichnet den südost-deutschen Raum ein rötliches Ocker, dessen Grenzen weit jenseits des deutschen Sprachgebietes im Osten verlaufen. Schon die unterschiedlichen Farben verdeutlichen es: Österreich sollte nicht mehr zum blauen, protestantischen Deutschland gehören.

600 Jahre nach einer Führungsrolle in Deutschland fühlten sich die Österreicher plötzlich von Deutschland ausgegrenzt und mussten eine neue Identität in einem vielsprachigen Staatsgebilde finden. Weiterhin galt es trotz der besonderen europäischen Randlage den Anschluss an die Modernität der Zentren nicht zu verlieren.

Also leitete Kaiser Franz Joseph 1857 die Umwandlung Wiens in eine moderne europäische Metropole nach Pariser Vorbild ein.

Dort erreichte Georges Eugène Haussmann 1853 – 1870 unter Zerstörung des historischen Stadtbildes eine Modernisierung mit Boulevards, Radialstraßen, Parks und Plätzen. Parallel dazu befahl der Kaiser in Wien, die Stadtbefestigungen zu schleifen und eine Ringstraße mit Repräsentationsbauten anzulegen. Allerdings betrieb er damit eine Stadtentwicklung, ohne an die Bedürfnisse der Menschen in der schnell wachsenden Hauptstadt nach billigem Wohnraum, Verkehrsmitteln, Industrialisierung zu denken. Die völlig unterentwickelte städtische Selbstverwaltung, der dieses soziale Problem auf den Fingern brannte, vermochte sich gegen den neoabsolutistischen Herrscher nicht zu artikulieren.

Schicksalsergeben, wie auch Düsseldorf den Umbau des Tausendfüßlers, das Projekt Köbogen und den U-Bahnbau ertragen, nahmen die Wie-

ner das Chaos der Großbaustellen hin. Ein Ventil für ihren Unmut wurde die Demolierer - Polka, die Johann Strauß 1862 flugs aus Anlass der Abrissarbeiten komponierte und die in vielen Ballsälen Wiens dem Stadtumbau eine heitere Note verlieh.

Damit bekam die Musik des Walzerkönigs musiksoziologisch gesehen eine systemstabilisierende Funktion. Kaiser Franz Josef bedankte sich bei Johann Strauß mit dem Titel eines k u k Hofballmusikdirektors.

Nach der Niederlage gegen Preußen, die jedem Österreicher vor Augen führte, dass der kleindeutsche Staat unausweichlich ist, in dem Österreich keinen Platz finden wird, lenkte Strauss den Blick seiner Landsleute nach Osten. Ungarn, 1867 durch die Einführung der Doppelmonarchie mit der Erhebung Budapests zum Regierungssitz aufgewertet, ist der Schauplatz des „Zigeunerbaron“. Das von Spannungen gekennzeichnete Verhältnis der beiden Nationalitäten erfährt in dieser Operette eine idyllische, romantische Verklärung.

Zurück zum Walzer der Walzer und seinem Uraufführungstext

Von den sozialen Spannungen in Wien lenkt Strauß durch sein Opus „An der schönen blauen Donau“ ab. Am 15. Februar 1867 präsentiert der Wiener Männergesangsverein die Uraufführung mit einem Text von Josef Weyl, der den Ärger über Preissteigerung und Einbußen an Lebensqualität wie ein Faschingslied heiter ironisch kommentiert.

So heißt es zur Steuerbelastung, die wegen der Umbaukosten spürbar anstieg:

*„Der Bauer kratzt sich sehr
Dass die Zeiten gar so schwer,
Nimmt sich an Rand ¹ mit Gwalt
Zum Steueramt rennt er halt hin und
zahlt.“*

Über einen Wohnungseigentümer
wird gesagt:

*„Ein dicker Hausherr, der ärgert sich sehr.
Es steh'n im Haus alle Wohnungen leer“*

Der Grund:

„D'Leut haben nix hint und vorn“

Die klamme Finanzlage des Staates
wird fatalistisch kommentiert:

*„Das Geld ist jetzt hin, das ist g'wiss.
Das geb'ns nit mehr heraus. (...)
Wann uns das Geld auch fehlt:
Es hat ja die ganze Welt kein Geld!“*

Für all diese schwerwiegenden Sor-
gen hält der Dichter Josef Weyl eine
Lösung bereit:

*„Ehrt das Faschingsrecht
Wenn auch noch so schlecht
Die Finanzen!
Lasst uns tanzen!“*

die Johann Strauß den Wienern im mit-
reißenden Dreivierteltakt so eindring-
lich verdeutlicht, dass

*„Selbst die politischen kritischen Herrn
Drehen weise im Kreise sich gern...“
„Drum nur zu,
tanzt ohne Rast und Ruh',
Nützet den Augenblick,
Denn sein Glück
Kehrt nicht zurück.“*

Der Walzer erlangte ungeheure Po-
pularität und wurde als „Friedensmar-
seillaise“ der Wiener bezeichnet. Der
historische Hintergrund: eine Wirt-
schaftskrise in Folge des verlorenen
„deutsch – deutschen“ Krieges 1865
blieb völlig ausgeblendet.

So werden Text und Vertonung, in ih-
rem historischen Kontext betrachtet, zu
wertvollen Quellen der Mentalitätsge-
schichte des 19. Jhdts.

Wirklich allein des 19. Jhdts?

Ganz so bürgerfern wie in Wien voll-
zieht sich die Modernisierung Düssel-
dorfs zu Beginn des 21. Jhdts nicht,
doch langsam verlieren die Einwohner
die Geduld. Das Riesenrad am Rhein
und gelegentliche Siege der Fortuna in
der Bundesliga können vom Missmut
über die Baustellen nicht völlig ablen-
ken. Obwohl: Ein schöner blauer Rhein
fließt vor der Haustür, direkt an der Ton-
halle vorbei.

Was fehlt, ist ein Johann Strauß!

So nehmen wir an einem Neujahrs-
morgen eben mit der „Schönen blauen
Donau“ vorlieb, deren Eingangsverse
1:1 übertragbar sind, wenn man „Wie-
ner“ durch „Bürger“ ersetzt und sich
„Düsseldorfer“ davor denkt:

„Bürger seid froh!

Oho wieso?

No, so blickt nur um!

Ich bitt warum?

Ein Schimmer des Lichts!

Wir seh'n noch nichts.

(...)

Drum trotzet der Zeit!

O Gott, die Zeit!

Der Trübseligkeit.

Ah. Das wär'g'scheit!

Was nützt das Bedauern,

Das Trauern,

Drum froh und lustig seid!“

¹ für: packt sich am Kragen

Die Fröhlichkeit des Neujahrmorgens war damit gerettet!

Zum Nachmittagskaffee, gewissermaßen als süßen Nachklang dieses Konzertes empfehlen wir immer wie-

der „Donauwellen“, denn mit den guten Vorsätzen zum Neuen Jahr sollte man weder als Wiener noch als Düsseldorfer Tonhallenbesucher nicht all zu streng mit sich selbst sein.

Das (Rheinufer-)Donauwellen-Rezept

Für den Teig:

250 g Margarine
250 g Zucker
6 Ei(er)
350 g Mehl
½ Pck. Backpulver
2 EL Kakaopulver
1 Glas Sauerkirschen

Für die Creme:

500 ml Milch
1 Pck. Puddingpulver (Vanille)
250 g Butter

Für den Schokoguss:

200 g Kuvertüre, dunkel
1 Becher Sahne

Arbeitszeit: ca. 30 Min.

Schwierigkeitsgrad: normal
ergibt: ein Blech

Zubereitung

Teig:

Butter, Zucker schaumig schlagen, Eier unterrühren. Mehl, Backpulver darüber sieben und unterziehen. Ofen auf 175°C vorheizen. Die Hälfte des Teiges auf ein gefettetes Backblech geben. Restlichen Teig mit Kakao mischen und auf den hellen Teig streichen. Die Kirschen abtropfen lassen und auf dem Teig verteilen. Kuchen ca. 35 Minuten bei 175°C backen.



Creme:

Pudding mit Milch und Zucker nach Packungsanleitung zubereiten. Weiche Butter unterziehen, zu einer glatten Masse verrühren, abkühlen lassen. Auf den erkalteten Kuchen streichen.

Schokoguss:

1 Becher Sahne aufkochen lassen, vom Herd ziehen und 200 g kleingeschnittene Kuvertüre einrühren. Ein klein wenig abkühlen lassen, dann mit einem Schöpflöffel an einer Seite am Rand entlang aufgießen und über den Kuchen laufen lassen. So wird der Guss schön glatt. Durch die Verwendung von Sahne wird der Guss nicht brüchig und lässt sich sehr gut schneiden.

Termine / Vorschau / Tonhallen-Konzerte 1. Hj. 2013

mit den Düsseldorfer Symphonikern und dem Chor des Städtischen Musikvereins

Sonderkonzert Musikverein
4.4.2013 Donnerstag 20 Uhr
"Sing along" - Carmina burana
"Düsseldorf singt!"
 Ein Konzert zum Mitsingen und Zuhören
Leslie Sukanandarajah, Dirigent

Die Proben für das Carmina-Projekt beginnen mit einer Damenprobe am Do 17.1.2013 und einer Gemeinschaftsprobe am Di 22.1.2013!

Sternzeichen 10
Beethoven, Symphonie Nr. 9
d-Moll op. 125
 24.5.2013 Freitag 20 Uhr
 26.5.2013 Sonntag 11 Uhr
 27.5.2013 Montag 20 Uhr
 Dara Hobbs, Sopran
 Uta Christina Georg, Alt
 Yosep Kang, Tenor
 Thomas Tatzl, Bass
Ryusuke Numajiri, Dirigent

PROBENORT

Die Proben finden im Helmut-Hentrich-Saal der Tonhalle statt, Ehrenhof 1, Eingang Rheinseite.
Bei Ihrem ersten Besuch sollten Sie gegen 19.00 Uhr dort sein!

Sternzeichen 12
Franck, Psyche. Symphonische Dichtung für Chor und Orchester
 12.7.2013 Freitag 20 Uhr
 14.7.2013 Sonntag 11 Uhr
 15.7.2013 Montag 20 Uhr
Andrey Boreyko, Dirigent

PROBENZEITEN

Gemeinschaftsproben finden i.d.R. dienstags von 19.25 Uhr bis 21.25 Uhr statt.
Proben mit chorischer Stimmbildung werden um 19 Uhr angeboten: montags für Herren und donnerstags für Damen.

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,

Titelbild: DOR „b.09 - Ein Deutsches Requiem“ - Gert Weigelt (s.S. 2)
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 - auch auszugsweise - oder sonstige Vervielfältigung nur mit schriftl. Genehmigung der Redaktion.



SingPause®



SingPause

Singen an Düsseldorfer Grundschulen



Wir sind eine SingPause-Schule und danken unserer SingPause-Patin **BürgerStiftung Düsseldorf** für die finanzielle Unterstützung.



BürgerStiftung
Düsseldorf

Von Düsseldorfern für Düsseldorfer.



BürgerStiftung Düsseldorf

Die BürgerStiftung fördert die unterschiedlichsten Projekte in Düsseldorf: Von der SingPause für Grundschüler über den Knigge-Kurs für Schulabgänger bis hin zu Nachmittagskonzerten für Senioren und die Beratung von kranken Menschen – die BürgerStiftung unterstützt in vielen Bereichen.

Helfen auch Sie mit! Durch Spenden, Zeit oder beides!

Wir danken  und **STRÖER** für Ihre Unterstützung.

www.buergerstiftung-duesseldorf.de

Weber

Feuerlöscher

Hermann Weber
Feuerlöscher GmbH
Feuerlöscherfabrik

Herderstr. 38
40721 Hilden
Ruf: 02103-9448-0
Fax: 02103-32272
E-Mail: info@weber-feuerloescher.de

