



Neue NC Chor szene



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

1 / 2014

20

Themen		Seite
Editorial	Georg Lauer	3
Die Rheinoper und ihr Generalintendant Chr. Meyer	Georg Lauer Corina Kiss	4
Stefan Niculescu - ein zeitgenössischer Komponist	Corina Kiss	16
Wales - Land of Song?	Susan Jones	19
Dr. Sommer-Sorgente: Der Dramaturg der Tonhalle	Georg Lauer	24
Das Verzeichnis der deutschen Oratorien 1800-1950	Dominik Höink Rebekka Sandmeier	30
Ein Oratorienchor ist ein Oratorienchor ist ein . . .	Georg Lauer	37
Wer wüsste nicht, was Toleranz bedeutet!	Udo Kasprowicz	48
Ari Rasilainen im Gespräch nach den „Glocken“	Corina Kiss	51
Die Krönungsmesse unter mit Sir Neville - ein Event?	Georg Lauer	53
Die Mendelssohn-Preis-Verleihung zu Leipzig	Manfred Hill	54
KULTURMEINLEBEN: 16 Fragen an . . .	Bernd Dieckmann	56
Die vom Musikverein seit 1818 meistaufgeführten 20 Werke		57
Fundsache: Das „Mozart-Ohr“	Erich Gelf	58
Ein letzter Lesevorschlag: Verdis letzte Versuchung	Jens D. Billerbeck	60
Neues vom Buchmarkt: Herr Mozart wacht auf/Choral des Todes	Thomas Ostermann	62
Mensch bleiben! Oder: Wer singt denn da so laut?	Thomas Ostermann	64
MV-Reise nach N-O	Kurt Blank	66
Indignez – vous!	Udo Kasprowicz	78
BILDER-PREIS-RÄTSEL	zum 10-Jährigen	79
Das Rezept: Mit Mozart	kugeln	82
Das Impressum	mit der Redaktion	83
Mit Bruckner / Mozart	geht es weiter!	84

Das Titelbild zeigt die diagonal geschnittenen Ansichten der beiden Häuser der Deutschen Oper am Rhein: unten das Opernhaus Düsseldorf, oben das Stadttheater Duisburg. Dessen Frontgiebel ziert ein Zitat aus Friedrich Schillers „Huldigung der Künste“:
 „Mit all seinen Tiefen, seinen Höhen roll ich das Leben ab vor deinem Blick.
 Wenn du das große Spiel der Welt gesehen, so kehrst du reicher in dich selbst zurück.“

Liebe Leserinnen, liebe Leser!

Das Neue Jahr liegt vor uns wie ein unbeschriebenes, weißes Blatt Papier. Gehören auch Sie zu den Menschen, die zu Jahresbeginn ihre Vorsätze aufschreiben und Pläne schmieden: Spielplanpläne, Konzertterminpläne, Probenpläne, Urlaubspläne, Baupläne, Renovierungspläne, Finanzierungspläne, Sparpläne, Ratenpläne, Heiratspläne, Sozialpläne, Rentenpläne, usw. usw.

Gewiss fallen Ihnen noch weitere Zukunftspläne ein, deren Niederschrift aber einfach nicht gelingen will, weil sie gedanklich noch unausgereift sind.

Auch diese zwanzigste Ausgabe der Musikvereins-Zeitschrift hatte zunächst viele weiße Seiten. Beiträge gingen nur tropfenweise ein, Schreiben wurde vor sich hergeschoben, war quasi eingestellt. Dann traf und trat etwas ein, das die Redaktion zwischenzeitlich bewog, eine Protestseite unbedruckt weiß zu lassen! Wir entschlossen uns zu einer anderen Lösung.

Weitere unerwartete Dinge trafen ein, z.B. die Einladung an den Chor, am 3. Mai 2014 - ein im OTON der Tonhalle bisher nicht verplanter Termin! - bei einem Konzert zum Gedenken an die Verfolgung der Sinti und Roma unter der Leitung von Adam Fischer Mozarts Requiem aufzuführen. Nicht, dass das Anlass gewesen wäre, das Thema „Was ist eigentlich ein Requiem“ erneut aufzugreifen, nein, das Thema *Mozart* durchstreift die NeueChorszene subtiler.

Ein weiterer Schwerpunkt im Konzertprogramm von Tonhalle und Musikverein wird im April die Aufführung eines großen geistlichen Werkes aus der Feder Anton Bruckners sein: Seine mehr als 50 Minuten beanspruchende große

Messe Nr. 3 in f-Moll wird erklingen. Wir thematisieren dieses Ereignis unter dem Schlüsselthema „Oratorienchor“ und lassen hier jemanden zu Wort kommen, der 1997



bei der letzten Aufführung dieses Werkes in der Tonhalle mit den Düsseldorfer Symphonikern unter der Leitung des damaligen GMD Salvador Mas Conde Chordirektor des Städtischen Musikvereins war: Prof. Raimund Wippermann.

Stichwort genügt: Die Düsseldorfer Symphoniker feiern 2014 ihren 150. Geburtstag, seit sie 1864 als Städtisches Orchester aus dem Städtischen Musikverein in die Zuständigkeit der Stadt Düsseldorf überführt wurden.

Musikverein und Redaktion gratulieren dazu sehr herzlich mit dem Versprechen, dass dieses Kapitel in unserer Berichterstattung nicht weiß bleibt, sondern zur Jahresmitte in der 21. Ausgabe unserer Zeitschrift NeueChorszene 2/2014 einen würdigen Rahmen findet. In dieser Ausgabe bleibt es erst einmal dabei, dass wir die Wirkungsstätten des Orchesters außerhalb der Tonhalle, also die Häuser der Deutschen Oper am Rhein in Duisburg und Düsseldorf mit ihrem Generalintendanten vorstellen.

Mit diesem Hinlenken auf einige Themen dieser Ausgabe wünschen wir Ihnen alles Gute für 2014, die Zeit zum Lesen auch der kleineren, Sie vielleicht nicht weniger interessierenden Themen und - last, not least - das Entdecken unseres erstmaligen Bilder-Preis-Rätsels: Machen Sie mit, gewinnen Sie mit Mozart und bleiben Sie uns gewogen. Das wünscht sich und Ihnen herzlichst Ihr

Die Rheinoper und ihr Generalintendant

Christoph Meyer und seine Häuser

Corina Kiss, Georg Lauer

Die *Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg gGmbH* ist eine Theatergemeinschaft der Städte Düsseldorf und Duisburg. Sie verfügt über eines der größten Ensembles in Deutschland.

Wir sprachen mit dem Chef dieser Institution - dem Generalintendanten Prof. Christoph Meyer - und warfen vorab einen Blick auf die Entstehungs- und Kooperationsgeschichten der beiden Häuser in Duisburg und Düsseldorf.



Das 1875 eröffnete Stadttheater und spätere Opernhaus an der Düsseldorfer Alleenstraße wurde 1943 durch zwei Luftangriffe stark beschädigt: Das Bild oben von 1904 zeigt an den Außenbereichen der repräsentativen Front die Wandnischen, in denen die überlebensgroßen Bronzestatuen von Karl Immermann (rechts) und Felix Mendelssohn Bartholdy (links) ihren Platz hatten.

Foto: [http://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Düsseldorf, Stadttheater und späteres Opernhaus an der Alleenstraße, Außenansicht, erbaut von Giese von 1873 bis 1875, farbiger.jpg](http://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Düsseldorf,_Stadttheater_und_späteres_Opernhaus_an_der_Alleenstraße,_Außenansicht,_erbaut_von_Giese_von_1873_bis_1875,_farbiger.jpg)

Die Errichtung neuer Theaterbauten in Düsseldorf und Duisburg im ausgehenden 19. Jahrhundert erfolgte im Abstand von etwa 10 Jahren:

In Düsseldorf wurde 1875 auf städtischem Boden nach Plänen des Architekten Ernst Giese (1832-1903) ein neues Theater im Stile des Dresdner Opernhauses mit 1350 Plätzen er-

öffnet; dabei wurden die technischen Einrichtungen an private Unternehmer verpachtet.

In Duisburg fanden Theateraufführungen ab 1887 in der damals neuerbauten (Duisburger!) Tonhalle statt. Schon im gleichen Jahr schlossen sich die Spielstätten Düsseldorfs und Duisburgs zu einer ersten Kooperation zusammen.



Die Tonhalle Duisburg ist von 1887 bis zur Einweihung des Stadttheaters 1912 gem. Kooperationsvertrag auch Spielort für Düsseldorfer Ensembles. Der 1942 bei einem Bombenangriff zerstörte Bau wird 1962 durch die „Mercatorhalle“ als neue Spielstätte der Duisburger Philharmoniker ersetzt, 2005 muss sie am gleichen Standort dem Neubau eines Spielcasinos weichen; als Mercatorhalle geht sie im neuen Kongresszentrum „CityPalais“ 2007 als Konzert- und Mehrzweckhalle wieder in Betrieb.

Bilder (oben/unten): http://www.duisburg.de/theater/theater_duisburg/geschichte.php



Bei den Renovierungsarbeiten der 50iger Jahren konnte das Erscheinungsbild des 1912 eröffneten Duisburger Stadttheaters weitgehend wiederhergestellt werden.

Bild: http://de.wikipedia.org/wiki/Theater_Duisburg / Raimond Spekking 2008

Der auf Anregung des Duisburger Oberbürgermeisters Karl Lehr 1902 gebildete Theaterbauverein brachte in den nächsten Jahren so viel Kapital zusammen, dass schon 1912 ein neues großes Theater eröffnet werden konnte. Die bestehende Partnerschaft mit dem Düsseldorfer Stadttheater wurde noch einige Zeit fortgesetzt, dann aber 1921 zugunsten eines Zusammenschlusses mit dem Bochumer Theater aufgekündigt. Darauf übernahm die Stadt Düsseldorf „ihr“ Theater in „eigene Regie“.

Die Theaterbauten von Duisburg und Düsseldorf wurden durch die Bomben des zweiten Weltkrieges unterschiedlich in Mitleidenschaft gezogen:

In Duisburg konnte das Haus nach 1945 in mehreren Bauphasen, die sich bis in die sechziger Jahre zogen, innen modernisiert und außen in den Vorkriegszustand versetzt werden.

In Düsseldorf waren umfangreiche Umbauarbeiten erforderlich, die bis 1956 zu einem wesentlich veränderten Erscheinungsbild der Oper gegenüber dem Ursprungsgebäude führten.

Im gleichen Jahr schlossen sich die Theater Duisburg und Düsseldorf - unter dem bis heute bestehenden Namen **Deutsche Oper am Rhein** - wieder zu einer Theatergemeinschaft zusammen.



Das Düsseldorfer Opernhaus nach der Instandsetzung 1956.

Foto: http://de.wikipedia.org/wiki/Opernhaus_Düsseldorf Egon Steiner 1959



Prof. Christoph Meyer - seit der Spielzeit 2009/10 Generalintendant der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf und Duisburg - an seinem Büroarbeitsplatz im Düsseldorfer Haus.

Die Generalintendanz dieser Partnerschaft hatten inne: Dr. Hermann Juch (bis 1964), Grischa Barfuss (bis 1986), Kurt Horres (bis 1996) und Tobias Richter (bis 2009). Mit dessen Nachfolger **Christoph Meyer (CM)** kam die **NeueChorszene (NC)** Anfang Dezember zu einem Gedankenaustausch zusammen.

Nach dem freundlichen Empfang durch die Assistentin der Intendanz Renate Henze lässt auch der Herr des Hauses (besser: „der Häuser“!) nicht lange auf sich warten und stellt uns vor die Wahl, an seinem Schreibtisch oder am niedrigen Couchtisch in der Ecke seines schlichten, geräumigen Büros Platz zu nehmen. Wir entscheiden uns für die gemütlichere Variante, stellen das Mikrofon auf, und uns vor und beginnen - während über den Hintergrundlautsprecher von der Bühne leise, aber vernehmlich die laufende Probe zur bevorstehenden Premiere von Kálmáns Csárdásfürstin läuft - das Gespräch mit der ersten Frage:

DIE WURZELN

NC: Herr Prof. Meyer, dieses stattliche Gebilde aus zwei Häusern Namens Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg hat viele Ein- und Ausgänge. Das trifft - im übertragenen Sinne - auch auf die Oper als Zusammenschluss von vielen Künsten zu: Da gibt es die Musik, das Libretto, die Kostüme, die Regie, die Requisiten und vieles mehr. Durch welche Tür haben Sie dieses „Gebäude der Künste“ betreten, und wer nahm sie dabei zuerst an die Hand?

CM: Der zweite Teil Ihrer Frage lässt sich einfacher beantworten als der erste, ich komme aus einem Pastorenhaushalt: Mein Vater war - wie viele andere in der Familie - Pastor, sein Bruder war Pastor, seine beiden Schwestern waren mit Pastoren verheiratet, und auch meine Mutter kam aus einem ähnlichen Umfeld.

NC: Heißt das, es wurde viel gesprochen (gepredigt!) oder mehr musiziert?

CM: Da wurde auf jeden Fall viel Musik gemacht, vor allem bei Verwandtschaftstreffen! Ich habe an die zwanzig Cousins und Cousinen, von denen nahezu jeder wenigstens ein Instrument gelernt hat! Bei mir waren es zehn Jahre Klavier und - parallel - acht Jahre Querflöte. Lesen-, Schreiben- und Notenlernen war von Kindesbeinen an eins! An dem Gymnasium der schönen romantischen Stadt Lüneburg in Norddeutschland, wo ich herkomme, gab es auch ein Schulorchester, in dem ich mitmachte.

In diese Zeit fällt ein für mich wegweisendes Ereignis: ein Freund fragte mich nämlich, ob ich ihn nicht als Statist am Theater vertreten könnte, da war ich sechzehn. Das Lüneburger Haus galt damals - das war noch vor dem Mauerfall! - als kleinstes Drei-Sparten-Theater in Deutschland. Ich bekam also einen ersten Kontakt dorthin, als ich in „Hello, Dolly!“ die Statistenrolle meines Freundes übernahm. Da habe ich - wie man so sagt - „Lunte gerochen“ und mich kurz danach auf eine freie Stelle im Extrachor beworben. Der Opernchor bestand damals aus zehn festengagierten Profichorsängern, weiblich und männlich, und zehn Extrachorleuten, auch gemischt. Nach dem Vorsingen habe ich tatsächlich die Stelle bekommen und dort bis zum Abitur vier Jahre am Stadttheater im Chor gesungen. Gespielt wurden viele Operetten und mindestens einmal pro Spielzeit eine Spieloper wie z.B. „Don Pasquale“. In der Schule hatte ich zudem das große Glück zusammen mit sechs anderen Schülern an dem weit und breit einzigen Musikleistungskurs mit einem fantastischen Musiklehrer teilnehmen zu können. Diese zahlreichen musikalischen und künstlerischen An-

gebote in meiner doch verhältnismäßig kleinen Heimatstadt haben dann gegen Ende der Schulzeit den Entschluss reifen lassen, den Weg ins Musiktheater zu versuchen.

DIE AUSBILDUNG

NC: Sie waren Anfang 20, als Sie 1980 nach dem Abitur Lüneburg verließen und nach München gingen, um Theater und Musikwissenschaften zu studieren. Schon in dieser Zeit waren sie als Regieassistent an verschiedenen Häusern in Deutschland tätig. Galt Ihr Interesse schon damals ausschließlich der Oper, oder haben Sie auch an Schauspielhäusern gearbeitet?

CM: Ich habe immer im Musikbereich hospitiert oder assistiert bis auf zwei Ausnahmen: Einmal in Augsburg beim Schauspiel, das andere Mal konnte ich auf einer Schauspielertournee - von Oer-Erkenschwick über Hameln bis Sindelfingen - Erfahrungen sammeln. Verantwortlich für Regieassistenz, Beleuchtung, Inspizienz, Requisite und Ton durfte ich selbst auch noch eine halbe Stunde eine kleine Rolle mitspielen.

NC: Auch in dieser frühen Phase der Ausbildung hat die Musik ihren Vorrang behalten!

CM: Absolut! In Stuttgart, Augsburg, Saarbrücken und Berlin habe ich während des Studiums ausschließlich in der Oper als Regieassistent gearbeitet und gelernt.

NC: Ist Ihnen aus dieser Zeit eine Erinnerung geblieben, an der Ihr Herz noch heute besonders hängt?

CM: Das lässt sich schwer sagen, weil die Erfahrungen so vielseitig wa-

ren, u.a. natürlich besonders die breite Palette der Begegnungen mit sehr unterschiedlichen Regisseuren. Die Erlebnisse an der Deutschen Oper in Berlin bzw. der zeitliche Rahmen waren für mich z. B. besonders eindrucksvoll, wenn man bedenkt, dass ich zwanzig Jahre nach meiner Assistenz dort das Angebot von Prof. Götz Friedrich bekam, seine rechte Hand zu werden.

DIE ZEIT MIT HAMPE

NC: Dazwischen lagen aber noch einige andere Stationen! Ihr erstes Festengagement hatten Sie nach Abschluss Ihres Studiums 1985 für vier Jahre als Abendspielleiter am Nationaltheater Mannheim, ehe es 1990 bis 95 nach Köln ging.

CM: Ja, meine Zeit in Köln fiel in die Ära von Prof. Michael Hampe, bei dem ich - glaube ich - mit am meisten gelernt habe!

NC: In dieser Zeit waren Sie als Spielleiter Chefdisponent und Leiter des künstlerischen Betriebsbüros u.a. für die Erstellung des Spielplans verantwortlich. Haben Sie aus der Zusammenarbeit mit Herrn Hampe Erfahrungen mitgenommen, die Sie bis heute als unentbehrliche Maxime in Ihrem Arbeitsalltag bewahren, weitergeben und fortgesetzt sehen möchten?

CM: Neben allen „handwerklichen“ Erfahrungen war ein bedeutendes Anliegen von Hampe, dass es wichtig ist, andere zu fördern und eigene Erfahrungen weiterzugeben, damit andere groß werden, und das ohne Rücksicht auf eigene Egoismen.

NC: Das ist ja eine Charaktereigenschaft...

CM: ... absolut! Dazu gehört beispielsweise auch nicht nachtragend zu sein, Dinge zu vergessen, negative Erlebnisse, die es ja immer wieder mal gibt, nicht in den Vordergrund rutschen zu lassen, sondern an bestimmte Menschen zu glauben und diesen auch Türen zu öffnen für den Verlauf der eigenen Karriere. Das war eine ganz große Stärke von Michael Hampe!

NC: Wie muss man sich das vorstellen, wenn Sie eine Hampe-Produktion an anderen großen Häusern im In- und Ausland in Szene gesetzt haben?

CM: Er hat viele seiner Produktionen verkauft oder vermietet, ist also Kooperationen eingegangen, was wir hier ja auch machen. Wir Assistenten haben dann vor Ort seine oder auch die Regie anderer Regisseure übertragen. Man war dann z.B. vier Wochen im Teatro La Fenice in Venedig tätig, hat dort die Produktion vorbereitet, also praktisch Regie nach fremder Regie geführt, Hampe oder der jeweilige andere Regisseur kam dann für die letzten Tage dazu. Dadurch haben wir natürlich fantastische internationale Erfahrungen machen können. Hervorragende Regisseure wie z. B. Willi Decker oder Andreas Homoki¹ sind da groß geworden. Diese 20 Jahre währende Hampezeit in Köln war insbesondere auch deshalb sehr fruchtbar, als dass aus dieser Zeit sechzehn oder siebzehn Intendanten herausgewachsen sind, mich eingeschlossen.

NC: Sie haben Michael Hampe in der laufenden Saison für eine Produktion

1 H. war von 1987 bis 1993 Regieassistent und Abendspielleiter an der Kölner Oper. In Kooperation mit dem Theater Bonn wird die an der Oper Leipzig 1996/97 erstaufgeführte Produktion von Verdis *La Traviata* von Februar bis Juli 2014 an der Rheinoper zu sehen sein.



nach Düsseldorf geholt, ab Februar 2014 wird in 16 Vorstellungen Mozarts „Le nozze di Figaro“ zu erleben sein.

Können Sie noch ergänzen, was Ihnen für Ihre künstlerischen Aufgaben aus der Intendantenzeit Hampes bis heute besonders wichtig ist?

CM: U.a. eine gesunde Mischung zu bilden aus dem, was man dem Publikum anbietet. Also auf der einen Seite Repertoireangebote wie Tosca, Carmen z.B. *Hänsel und Gretel*, diese seit 1969 hier laufende Inszenierung, die seitdem schon ganze Generationen begeistert, andererseits müssen Werke gezeigt werden, die es hier noch nie gab, wie z.B. den Brittenzyklus, den wir zur Eröffnung der Saison 2009 mit *Peter Grimes* starteten, gefolgt von *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Gerade erst haben wir zum 100. Geburtstag von Benjamin Britten alle drei Opern innerhalb weniger Tage als kleines Festival gezeigt. Auch die Rameaus-Reihe gab es hier noch nie, *Les Paladins* war 2010 sogar die erste szenische Auffüh-

rung in Deutschland!² Also eine gesunde Repertoiremischung ist mir ein großes Anliegen.

DAUERND UNTERWEGS

NC: Nach Köln ging es 1995 für fünf Jahre als Künstlerischer Produktionsdirektor nach Barcelona an das Gran Teatre del Liceu, das nach einem Brand im Jahr zuvor immer noch in Schutt und Asche lag und erst 1999 wiedereröffnet werden konnte. Was zog Sie an dieses Haus?

CM: Ich denke, dass man sein Leben mischen muss mit Auslandserfahrungen. Vor allem wollte ich meine bis dahin eher flüchtigen Erkenntnisse von Regiearbeiten in Paris, Tokio, Venedig oder auch Barcelona auf eine breitere Basis stellen, neue Erfahrungen sammeln, eine neue Sprache lernen. Es war für mich eine tolle Zeit, an diesem großartigen Haus, das gerade im Wiederaufbau begriffen war, als künstlerischer Produktionsdirektor - wie das damals da hieß - zu arbeiten.

NC: Nach abermals fünf Jahren holte Sie Götz Friedrich im Juni 2000 an die Deutsche Oper nach Berlin. Durch dessen plötzlichen Tod im Dezember 2000 hatten Sie nur ein halbes gemeinsames Jahr! Was hatten Sie sich von dem Sprung in die Bundeshauptstadt versprochen, und entsprach die Stelle mit der etwas nichtssagenden Bezeichnung „Generalsekretär“ Ihren Erwartungen?

² Siehe Besprechung in *NeueChorszene* Nr.14 1/11 S. 49: Jean Philippe Rameau, *Les Paladins*, Chor der Deutschen Oper am Rhein, Neue Düsseldorfer Hofmusik, Konrad Junghänel, 2 CDs, Label: Coviello, DDD, 2009, Bestellnummer: 4898728



Der riesige Kostümfundus der Deutschen Oper am Rhein ist unter der Heinrich-Heine-Allee in unterirdischen Räumlichkeiten untergebracht, die beim U-Bahnbau für die Rheinbahn entstanden.

CM: Generalsekretär war dort damals einfach eine andere Bezeichnung für Operndirektor.

Ich wusste, dass die Zeit mit Götz Friedrich bis 2001 beschränkt war, weil da sein Vertrag auslief. Ich bin nach Berlin gegangen, weil ich - verstehen Sie das Wort jetzt bitte nicht falsch - von dem letzten „Dinosaurier“ der Opernintendanten etwas lernen wollte.

NC: Ab 2001 folgten die Stationen Ihrer künstlerischen Laufbahn in kürzeren Schritten, bis 2003 hatten Sie verschiedene Beraterverträge und waren dann von 2003 bis 2006 Operndirektor des Theaters Basel. Lernten Sie dort bereits Martin Schläpfer kennen, der inzwischen rheinabwärts für Furore sorgt?

CM: Nicht persönlich, aber ich habe fantastische Arbeiten von ihm gesehen!

AUF DEM WEG AN DEN RHEIN

NC: Jetzt sind wir bei dem vorentscheidenden Schritt von Basel nach Leipzig, wo Sie am 1. Januar 2007 als Operndirektor anfangen, aber parallel dazu bereits im Herbst desselben Jahres die „*Generalintendanz an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg vorbereiteten*“. So kann man das jedenfalls öffentlich lesen, und das sollten Sie unseren Leserinnen und Lesern bitte genauer erklären: Wie ging das zusammen?

CM: Es war so, dass ich im April 2007 eine Anfrage bekam, ob ich Interesse hätte, in den Kreis der Kandidaten für die Intendanz in Düsseldorf einzutreten. Das habe ich intern in Leipzig mit meinem Intendanten abgesprochen, der das auch sehr unterstützt hat. Als dann im Sommer 2007 die Entscheidung auf mich fiel, habe ich angefangen, von Leipzig aus die Spielzeit Düsseldorf

2009/10 vorzubereiten. Im Sommer 2008 habe ich den Vertrag in Leipzig beendet, habe noch eine Nachfolgerin für mich mitgesucht und bin im Herbst 2008 an den Rhein gezogen. Mit einem Vorvertrag ausgestattet habe ich hier dann weiter die neue Saison vorbereitet und dann mit Beginn der Spielzeit 2009/10 die Generalintendanz angetreten.

DAS GROSSE DOPPELHAUS

NC: Das Haus in Leipzig ist größer als das Düsseldorfer, dafür sind Sie hier nun für ein Doppelhaus mit zwei Spielstätten verantwortlich. Wie an allen derartigen Einrichtungen gibt es neben dem Künstlerensemble das - nennen wir es einmal - „*Werkstattpersonal*“ wie z.B. Beleuchter, Maschinisten, Maskenbildner, Schneider, Schlosser, Tischler, Tonmeister, Waffenmeister und mehr.

Kann man ungefähr das Verhältnis von Ensemblemitgliedern auf der Bühne zu Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern hinter der Bühne einschließlich an Schreibtischen in der Verwaltung abschätzen? Für wie viele Menschen sind Sie an der Deutschen Oper am Rhein damit insgesamt verantwortlich?

CM: Das sind derzeit etwa 550 festangestellte Mitarbeiter, die Musiker der beiden Orchester in Duisburg und Düsseldorf noch nicht mit eingerechnet. Zusammen mit den Ensemblemitgliedern und den Gastkünstlern kommen da leicht 1.000 Personen zusammen!

NC: Wir haben einmal nachgezählt: Das Düsseldorfer Haus hat in der laufenden Saison etwa 200 Termine zu bewältigen, in Duisburg sind es nur 112. Laut Kulturreport der Stadt Düsseldorf lag die Auslastung 2011/12 hier bei knapp 77%,

in Duisburg etwas unter 60%. Nimmt die Spielplangestaltung Rücksicht auf das Publikumsinteresse in den jeweiligen Städten, deren soziales Umfeld doch recht unterschiedlich ist!?

CM: Generell macht man eine Produktion für beide Häuser. Da die Bühnen kompatibel sind, kann ich eine Produktion, die in Duisburg läuft, auch hier spielen und umgekehrt, das ist ja das Grundprinzip dieser Kooperation. Deswegen ist die Idee, die Düsseldorfer Oper mit der Kölner zusammenzulegen, völlig unefektiv, da die Kölner Bühne von den Ausmaßen her viel größer ist.

Das Anpassen eines kleineren Bühnenbildes an eine größere Bühne oder umgekehrt verursacht höhere Kosten. Das wissen hier sowieso alle, das habe ich aber auch in Barcelona gelernt, wo ein großer Teil meines Jobs war, Kooperationen mit London, Hamburg, Glyndebourne oder Paris zusammenzuführen.

Aber zurück zur Frage: Wir machen grundsätzlich Produktionen für beide Bühnen. Ich halte es nicht für richtig zu sagen, das Publikum in Düsseldorf braucht etwas anderes als das in Duisburg. Natürlich gibt es Unterschiede in der Besucherstruktur, aber ich würde mir im Leben nicht erlauben, das irgendwie zu werten! Und was die etwas niedrigeren Besucherzahlen dort angeht, beobachten wir gerade folgende Bewegung: Im Zusammenhang mit der Diskussion um die Theaterhehe wurde das Gerücht aufgebracht, die Duisburger wollen kein Ballett! Völliger Quatsch! Richtig ist, dass es nach den 69.000 Unterschriften pro Theaterhehe gerade im Ballettbereich einen Schub gegeben hat und die Auslastungsquote

hier auf über 80% gestiegen ist! Auch das tolle Konzert zur Feier 100 Jahre Theater Duisburg im vergangenen Jahr zog 6.000 Besucher auf den Opernplatz! Bei der Wiederholung in diesem Jahr kamen im September wieder 6.000 zum „1. Haniel Klassik Open Air“. Da tut sich doch was!

NC: Ziehen Sie mit dieser Art von „Event-Konzerten“ denn tatsächlich zusätzlich Leute auch in die Oper?

CM: Mit so einem Event signalisiert man, dass unsere Arbeit nicht für eine bestimmte Klientel bestimmt ist, sondern für alle. Zudem ist es eine gute Möglichkeit, die Schwellenangst zu lösen.

NC: Apropos „Oper für alle“: Gerade heute verkündete eine große örtliche Tageszeitung, dass sie zum Besuch der Tonhalle einlädt mit Konzert und Schnittchen für alle, wenn Sir Neville Marriner am Freitagmorgen des Sternzeichenkonzertes mit den Düsseldorfer Symphonikern eine offene Probe abhält. Eine Parallele zur „Oper für Alle“ kann man da schon ziehen.

CM: Letztlich geht es darum, dass wir alle an einem Strang ziehen, die Türen öffnen und dabei auch den Nachwuchs ins Haus holen.

JUNGES PUBLIKUM

NC: Da können wir in der Tat einen guten Vergleich ziehen: Was für den Musikverein das fantastische *Sing-Pause-Projekt* ist, bei dem inzwischen allein in Düsseldorf über 12.000 Grundschulkindern deutsches wie internationales Liedgut vermittelt wird, was dann bei den großen Abschlusskonzerten in

der Tonhalle den staunenden Eltern, Sponsoren und Kulturpolitikern vorgeführt wird, das ist für die Oper das Projekt *„Junges Publikum - Musiktheater für Kinder und Jugendliche“*

CM: So ist es! Ich will da jetzt nicht angeben, aber wir sind wirklich sehr stolz darauf, dass wir inzwischen bei über 37.000 Kindern pro Jahr angelangt sind, die in Duisburg und Düsseldorf in die Oper gehen!

NC: Machen Sie das mit speziellen Produktionen für Kinder?

CM: Wir haben hier an der Oper 2009 eine neue Abteilung „Junges Publikum“ gegründet. Seitdem vermitteln unsere beiden Musiktheaterpädagoginnen Karoline Philippi und Maike Fölling die Welt des Musiktheaters an Kinder, Jugendliche und Familien, die dadurch oft zum ersten Mal mit Oper und Ballett in Berührung kommen.

Dazu gibt es spezielle Stücke wie „Robin Hood“, „Der gestiefelte Kater“ oder „Die Prinzessin auf der Erbse“, aber auch Opern- und Ballettabende aus dem Erwachsenenspielplan. Zur Vorbereitung gehen unsere Pädagoginnen in die Schulen und machen Lehrermappen und Workshops.

Im Ergebnis gibt es für mich nichts Schöneres, als wenn da 1.200 Kids durch das Haus flitzen und sich freuen.

NC: Die Essener Oper macht eine ähnliche Arbeit und hat Chöre für Kinder und Jugendliche gegründet!

CM: Die machen es ähnlich, wir gehen jetzt noch einen Schritt weiter und treten ab dieser Spielzeit in einen Verbund mit Dortmund und Bonn und produzieren die Kinderoper dann zu Dritt: Die Uraufführung „Vom Mädchen,



das nicht schlafen wollte“ - im Februar im Theater Duisburg und ab Juni 2014 auch im Opernhaus Düsseldorf - wird dann auch an die Häuser unserer Kooperationspartner gehen, das spart Kosten, und wir streuen das Ergebnis noch weiter in NRW.

NC: Wer ist der Komponist?

CM: Das ist der Berliner Marius Felix Lange³, dessen „Schneewittchen“ 2011 mit großem Erfolg an der Oper Köln ur-

3 Marius Felix Lange, geboren 1968 in Berlin, mit acht Jahren erster Violin- und mit elf Jahren erster Klavierunterricht, zahlreiche Preise bei „Jugend musiziert“ und bei Kammermusikwettbewerben, Mitgliedschaft im Festivalorchester des Schleswig-Holstein Musik Festivals unter Leonard Bernstein (1987). 1993 bis 2002 Studium Schul- und Filmmusik sowie Sounddesign an der Filmakademie Baden-Württemberg, 2005 erster Preis für die Oper „Das Operschiff oder Am Südpol, denkt man, ist es heiß“ auf ein Libretto von Elke Heidenreich. Info auf: http://www.sikorski.de/4459/de/lange_marius_felix.html

aufgeführt wurde, das Libretto stammt vom preisgekrönten Düsseldorfer Kinderbuchautor und -illustrator Martin Baltscheit⁴, der u.a. mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis 2011 ausgezeichnet wurde, die Inszenierung übernimmt der beim Deutschen Filmpreis für den Kinderfilm „Wintertochter“ mit der Goldenen Lola ausgezeichnete Regisseur Johannes Schmid.

Erst gestern Morgen war ich im Hildegardisgymnasium in Duisburg, wo vor 10 Jahren die Geschichte mit den Kooperationsschulen anfang und Maika Fölling aus Anlass des Jubiläums einen Workshop gestaltet hatte. Allein von dieser Schule kommen jährlich 1.000 Kinder!

4 Martin Baltscheit, geboren 1965 in Düsseldorf, studierte Kommunikationsdesign an der Folkwangschule Essen, anschließend tätig als Illustrator, Sprecher, Bilderbuch-, Prosa-, Hörspiel- und Theaterautor.



NACHWUCHSARBEIT

NC: Werfen wir zum Schluss noch einen Blick in die Zukunft und fragen, ob es auch in der nächsten Spielzeit wieder einige besonders attraktive Gesangssolisten und -solistinnen geben wird und wo Sie diese herholen.

CM: Wenn Sie sich unsere Jahresvorschau anschauen, dann finden Sie da ein Ensemble von über 50 festengagierten Sängern, dazu kommen etliche nationale und internationale Gäste. Dies ist schon allein deshalb nötig, weil wir für bestimmte Produktionen wie z.B. „Xerxes“ gleich zwei Countertenöre benötigen, die natürlich im Ensemble nicht fest verpflichtet sind.

Aber kommen wir noch zu einem weiteren Teil meiner Aufgaben als Intendant, der genauso schön ist wie das, was man für Kinder macht: die Möglichkeit und Aufgabe, junge Talente zu suchen. Hierfür haben wir das Opernstudio eingerichtet, in dem sieben junge Menschen nach ihrem Studium weiterlernen können, Praxis bekommen und z.B. pro Jahr an vier Meisterkursen mit

weltberühmten Leuten wie Sir Thomas Allen, Deborah Polaski oder Linda Watson teilnehmen können.

Erlauben Sie mir, in diesem Zusammenhang noch etwas Spezielles zum Nachwuchs aus Rumänien zu erzählen:

Vor drei Jahren war ich mit unserem Operndirektor Stephen Harrison in New York und habe mir über 100 talentierte Leute angehört und eine Sängerin engagiert.

Zwei Monate später waren wir in Cluj⁵, haben 24 Leute gehört, und vier engagiert! So weit ich weiß, war ich - von Ioan Holender⁶ einmal abgesehen - der erste Intendant seit 1977, der sich da den Nachwuchs angehört hat.

NC: Der Bariton Bogdan Baciu ist ein schönes Beispiel für die gute Nachwuchsarbeit des Hauses: Auch er absolvierte die Musikakademie „Gheorghe Dima“ in Cluj-Napoca, war Mitglied des Opernstudios der Deutschen Oper am Rhein und ist seit der Spielzeit 2012/13 hier festes Mitglied des Sängerensembles. Bei unserer Carmina-Burana-Aufführung im April in der Tonhalle bestritt er eine der drei Solopartien!

CM: Sie haben Recht - aus Rumänien kommen richtig tolle Sänger, wie z.B. Stefan Pop, Adrian Sâmpetrean oder Angela Gheorghiu, ein Weltstar!

⁵ Cluj-Napoca, [ˈkluːʒ naˈpoka] (deutsch Klausenburg, ungarisch Kolozsvár) ist die Hauptstadt des Kreises Cluj in Siebenbürgen, mit 325.000 Einwohnern nach Bukarest die zweitgrößte Stadt in Rumänien.

⁶ Ioan Holender, 1935 in Temeswar/Rumänien geboren, war von 1992 bis 2010 Direktor der Wiener Staatsoper.

NC: Da erübrigt sich fast die Frage, warum Sie nach Cluj gefahren sind und nicht nach Bukarest!

CM: Das entstand übrigens durch den Kontakt zu Adrian Sâmpetean, der auch Gesang an der Musikakademie von Cluj studiert hat und von 2009 bis 2011 Ensemblemitglied an der Deutschen Oper am Rhein war. Er war es auch, den ich gefragt habe, ob man nicht mal ein paar Sängerinnen und Sänger hören könnte, die an seiner Akademie ausgebildet wurden. Ich bin also dahin und habe auch seinen Vater kennengelernt, der dort Professor am Konservatorium ist.

ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN

NC: Bei der Fülle der Aufgaben an diesem Haus - können Sie da eigentlich hin und wieder noch selbst Regie führen?

CM: Ich denke, dass das Arbeitsfeld und die Verantwortlichkeit hier so groß sind, dass ich mir die Zeit ausschließlich für die aufgezeigten Aufgaben nehmen muss. Es gibt Kollegen, die beides machen, ich kann und will das nicht.

NC: Eine so große Kooperation braucht sicher auch einen größeren zeitlichen Vorlauf in der Vorbereitung einer neuen Spielzeit als ein kleineres Haus. An welcher Saison arbeiten Sie denn derzeit?

CM: Wir planen gerade bis Ende 2017; 18, 19 ist auch schon gedanklich da; bis 2017 ist jetzt erst mal der Bestand der Theaterreihe gewährleistet...

NC: ...und auch Ihr eigenes Engagement hier!...

CM: ...bis 2019! Wenn allerdings der Theatergemeinschaftsvertrag zwischen

Düsseldorf und Duisburg nicht hält, bricht hier einiges zusammen! Vielen Menschen sind die engen Verzahnungen und Vernetzungen in dieser Häusergemeinschaft gar nicht bewusst.

NC: Apropos Vorlauf: 2018 ist auch für den Städtischen Musikverein ein ganz wichtiges Jahr: Wir feiern dann unseren 200sten Geburtstag! Im Gespräch mit Martin Schläpfer im vergangenen Jahr haben wir schon einmal das Thema „Ballett und Musikverein“ angeschnitten. Herr Schläpfer erzählte uns damals, dass er nach dem vielfach ausgezeichneten Ballett *Ein Deutsches Requiem* weiter an Choreografien von Brahms- und Mahlersinfonien arbeite und sich auch Schumann oder Mendelssohn vorstellen könne. Bei Mendelssohns „Lobgesang-Sinfonie“, die wir 2009 mit Herrn Kober in der Tonhalle musiziert haben, benötigt man einen Chor. Könnten Sie sich vorstellen, bei einer Realisierung eines solchen Choreografie-Projektes den Musikverein einzusetzen?

CM: Da sind alle Türen offen! In der Tat braucht ein solches Projekt einen Vorlauf von drei, vier Jahren, und warum sollte man nicht einmal darüber nachdenken, was möglich ist, und miteinander sprechen. Vielleicht bringen Sie Ihre Ideen einfach mal zu Papier, und dann können wir da ja mal ein Gespräch drüber führen. Why not?

Dem war nichts mehr hinzuzufügen, und so beendeten wir das Gespräch mit dieser Perspektive, bedankten uns für den ausführlichen Gedankenaustausch und verabschiedeten uns, nicht ohne eine Tragetüte voller Operninformationen entgegengenommen zu haben.

Stefan Niculescu

Ein zeitgenössischer Komponist

Corina Kiss

Stefan Niculescu (31.07.1927 in Moredeni - 27.01.2008 in Bukarest) war ein rumänischer Komponist. Er hat mehr als 700 Musikstücke geschrieben. 1971 bis 1972 war er „composer-in-residence“ des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin. 1972 erhielt er den Preis der Académie des Beaux-Arts in Paris und 1994 den Herder Preis in Wien.

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts stellt eine besonders fruchtbare Zeit dar, eine ungewöhnliche Komplexität innerhalb der Entwicklung der Klangkunst und in der Schöpfung der Komponisten, die in den modernen Stil Landschaften einbringen, die sowohl durch neue Klangquellen als auch durch eine neue Art der Organisation des akustischen Materials der Zeit entsprechen. Das künstlerische Denken des 20. Jahrhunderts und vor allem die zweite Hälfte des Jahrhunderts steht in Bezug zur Wissenschaft und zur Mathematik, wobei die serielle Musik über die Stochastik und die aleatorische Musik, den Minimalismus und den Jazz im Techno-Stil mündet.

Sowohl in der internationalen Welt der Musik als auch in Rumänien schafften Komponisten der Generation 1920 bis 1925 wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, György Ligeti und in Rumänien Aurel Stroe, Pascal Bentoiu und Stefan Niculescu die Wiedergeburt und die Verbindung zu den ausgearbeiteten Standards der freien Welt.

Niculescu ist der Komponist und der Musikwissenschaftler, der zur Perfektionierung der Schule der rumänischen

Komposition beiträgt. Er wird nicht nur vom „Spiel der Klänge“ angezogen, sondern auch vom „Spiel der Ziffern“. Nach dem Abschluss seines Studiums an der Königlichen Musikakademie (1941-46 Bukarest) folgte sein Studium am Polytechnischen Institut (1946-50 Bukarest). Ein explizites Motiv von Stefan Niculescu ist die Verwendung der mathematischen Grammatik in der musikalischen Schöpfung, so zum Beispiel die lineare Algebra, die analytische Geometrie, die Mengenlehre usw. Als guter Kenner der Lehren der Mathematik, was geradezu „ein Hilfsmittel der musikalischen Vorstellung“ und der formalen Sprachen darstellt, studierte Stefan Niculescu gründlich das Werk von George Enescu und jenes der meisten modernen und zeitgenössischen Komponisten wie Bartók, Strawinski, Webern, Hindemith, Messiaen. Dadurch erschuf er seinen eigenen Plan eines musikalischen Diskurses, in der die syntaktische Kategorie, die Heterophonie (eine Musizierform zwischen Einstimmigkeit und einer ansatzweisen Mehrstimmigkeit) genannt wird, eine bedeutende Rolle spielt. Die Bezeichnung HETEROPHONIE wurde 1901 von dem deutschen Musikwissenschaftler Carl Strumpf (1848-1936) in die Musik aufgenommen. Die Heterophonie ist, wie schon gesagt, eine Komponente der syntaktischen Kategorien. Sie ist eine Superposition von Monodien, die zwischen zwei Zuständen schwingen: der vollkommenen Abhängigkeit und der totalen Unabhängigkeit der Ebenen. Der Einfluss der Heterophonie wird für den Komponisten Stefan Nicu-

lescu zu einer besonderen Beschäftigung und bringt ihn dazu, sich eigene Organisationssysteme vorzustellen, Systeme, in denen die Mathematik eine wichtige Rolle spielt. Niculescu hat als erster innerhalb der rumänischen Musik das Konzept der Heterophonie in einer „planetarischen Grammatik“ definiert. Er war ständig mit der Klarheit, der Kohärenz und der formalen Logik beschäftigt, erforschte eine der heterophonen Schriftart angemessene musikalische Struktur, die der Technik der Begleitstimme assoziiert werden oder in unterschiedlichen Kombinationen mit syntaktischen Kategorien stehen. Er platziert die Polyphonie zwischen die Heterophonie und die Homophonie.

1952 liest er nicht nur das Buch des französischen Komponisten Olivier Messiaen *Technique de mon langage musical* (Die Technik meiner musikalischen Sprache), das 1944 erschienen ist, er schreibt es auch ab, da es zu der Zeit noch keine Fotokopierer gab. Durch dieses Buch erschließt sich ihm ein neuer Horizont zur Musik. Der Komponist ist fasziniert von den mathematischen Strukturen, von der Serie der Zwölftonmusik, von der neuen Technik der Lautfolge, von dem Gedanken der Symmetrie der Laute und der rhythmischen Struktur, die von antiken und exotischen Rhythmen inspiriert wurde. In diesem Stil verfasst er die Stücke wie *Formants* für Orchester mit 17 Solostreichinstrumenten (1995), *Hétéromorphie* für großes Orchester (1967), *Tastenspiel* für Klavier (1968).

Stefan Niculescu sagt in einem Interview in „Planetarische Grammatik“, das in MusikTexte 45 - Deutschland, 1992 erschienen ist: „Messiaen hat uns meh-

re Facetten der traditionellen oder modernen, der europäischen oder außereuropäischen Musik gezeigt und bewiesen, dass jeder Klang aus der Natur - wie zum Beispiel



Stefan Niculescu - <http://cimpro.ro/stefan-niculescu/>

das Zwitschern der Vögel oder das Rauschen des Wassers – in die Musik übertragen werden kann.“

Nicht nur als musikalischer Widerhall, sondern auch aus Respekt für diesen Komponisten, schreibt Niculescu zum Todestag von Messiaen 1992 eine zweite Partitur für Klavier, eine „Hommage an Messiaen“, *Melodie en Grappes d'Accord* für Klavier, ein kurzes Stück bestehend aus nur 19 Takten. Es ist im Stil Messiaens geschrieben und erinnert an seine Technik mit „Akkordtrauben“: reichen Akkorden mit sechs, sieben, acht Klängen in einer Hand. Es beinhaltet antike und exotische Rhythmen und eine extreme Dynamik von *ff* (fortissimo) bis *pp* (pianissimo), die an Vogelgesänge erinnern.

Die religiös-orthodoxe Ader Niculescus und die byzantinische Musik stellen seit den 60er Jahren entscheidende Quellen seiner Musik dar, was dazu führt, dass er im Jahr 2005 ein rumänisches Requiem komponiert für Bass-Solo, Chor und Orchester in sieben Sätzen. Stefan Niculescu hat sein Werk *Pomenire* (Gedanken) genannt und beschrieb es als „musikalische Meditation mit rituellen rumänischen

Texten, die aus der Jahrtausende alten Tradition des orthodoxen Kultes und der mündlichen archaischen Tradition des rumänischen Bauern gewählt wurde.“

Das Requiem, das er anlässlich der Einladung des Direktors des Modernen Wiener Festivals, Karsten Witt, komponierte, stützt sich auf Teile, die aus der sogenannten „orthodoxen Ordnung“ stammen, aus der Begräbnisliturgie und aus den Trauerliedern, die in der mündlichen Tradition der rumänischen Bauern überliefert wurden.

Die Idee des Requiem ist in der Tat eine Liturgie aller Religionen und aller Menschen, die sich mit transzendenten Dingen beschäftigen, aber Niculescu wie auch Brahms und sogar Henze (mit seinem instrumentalen Requiem) haben diese Messe den Verirrten näher gebracht, egal an welche Religion sie glauben. Sie hatten vielmehr Interesse an der experimentellen Seite, wie man aus einer Form der Realität in eine andere übergehen kann, als dass sie die philosophische Seite des Transzendenten gezeit hätten.

So wie das *Deutsche Requiem* von Brahms, das 1867 komponiert wurde, 1869 eine maximale Resonanz genoss, und wie nur kurze Zeit später das Requiem von Verdi (*Messa da Requiem*) durch seine aufwühlende Pathetik für viel Aufsehen gesorgt hatte, so steht es außer Frage, dass auch das Requiem von Niculescu in die Reihe der bedeutendsten Schöpfungen Rumäniens eingegangen ist, wobei die Bedeutung der Interpreten sich immer der des Schöpfers beugt. Die erste Aufführung des Werkes war im März 2006 mit Philharmonie und Chor „George Enescu“ Bukarest.

Bibliographie:

Nemescu Octavian: Capacitațile semnatice ale muzicii, Editura Muzicala, Bukarest, 1983

Sandmann Thomas: Effekte und Dynamics, Edition Ppv Medien, Bergkirchen, 2003

Sandu-Dediu Valentina: Rumänische Musik nach 1944, Verlag Pfauf, Saarbrücken, 2006.

Sava Iosif: Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX, Editura Muzicala, Bukarest, 1991

Schimdt Christoph: Komposition und Spiel, Verlag Studio, Köln, 1995

Strol M. Wolfgang: Zur Soziologie der elektronischen Musik, Verlag Berg, Zürich, 1975

Winkler Hartmut: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, Verlag Boer, München, 1997

Dr. Corina Kiss

Die Autorin des Beitrages ist in Rumänien/Siebenbürgen geboren und Mitglied des Städt. Musikvereins und der Redaktion NeueChorszene.

Sie kam 1997 nach Deutschland und lebt seitdem in Düsseldorf. Über ihre Eltern und Geschwister kam sie schon sehr früh mit Musik in Berührung und erhielt bereits mit 3 Jahren ersten Klavierunterricht. Schon früh trat sie als Pianistin auf und gewann nationale Preise. In Bukarest besuchte sie zuerst ein Musikgymnasium und schloss das Musikstudium an der dortigen Universität mit dem Diplom ab; gleichzeitig studierte sie ein Jahr lang Journalistik an der Universität von Kronstadt (Brașov). An der Kultur- und Kunstakademie von Kronstadt und an der dortigen Oper sowie beim klassischen Ballett-Theater „Oleg Danowski“ wirkte sie als Pianistin.

In Düsseldorf ist sie ebenfalls als Pianistin und als Dozentin an der Volkshochschule tätig. Dort gibt sie Klavierunterricht, macht Übungen zur Gehörbildung und gibt Solfeggio-Kurse. Mit einer Dissertation über „Stilistische Aspekte in den Klavierwerken des deutschen Komponisten Hans Werner Henze“ schloss sie 2009 an der Nationalen Universität Bukarest ihre musikwissenschaftlichen Studien mit der Promotion zum Dr. phil. ab. Weitere Veröffentlichungen über methodologische, musiktheoretische und mediengeschichtliche Themen sind in Deutschland, Belgien, Rumänien, Australien, Kanada und USA erschienen.



Deutschland gilt in Europa als Land der Chöre. Im 19. Jhd. entstand im Zuge eines romantischen Nationalismus eine Chorbewegung, die etwa 100.000 Männer in ca. 1.100 Vereinen umfasste. Auf regelmäßigen, regionalen Musikfesten präsentierten sie ihr Können. Auch die Wurzeln des Musikvereins liegen in jener Zeit.

Unsere Sopranistin Susan Jones weitet unseren Blick und stellt uns ihre Heimat Wales als vergleichbar musikalisch produktive Landschaft vor, die mit ihren Musikfesten bis heute 6% der Bevölkerung mobilisiert.

Land des Gesangs?

Wenn ich jemandem erzähle, daß ich im Musikverein singe, wird mir oft gesagt: Klar, Sie sind musikalisch, Sie kommen aus Wales!

Diese Reaktion überrascht mich immer wieder. Für mich ist die eigentliche Musik des Walisen eher eine andere, die gar nichts mit Tönen zu tun hat, sondern mit der Art, mit der der walisische Poet die Klänge seiner schönen Sprache in ein Kunstwerk verwandelt, das uns mit einer Sprachmusik für die Ohren bezaubert. Wenn der Waliser sagen möchte: dieser Poet - oder Barde (walisisch: Bardd) - dichtet an die Lerche, zum Beispiel, dann sagt er: er SINGT an die Lerche.

Aber warum denkt jeder, daß wir musikalisch sind? Es ist sicherlich zu erwarten, daß aus den 2,5 Millionen Walisern (ein Fünftel davon spricht die Sprache) jede Generation mindestens einen berühmten, walisischen Künstler auf dem Gebiet der Musik nennen kann.

Namen aus dem 20. Jahrhundert

Während meiner Kindheit sangen der Baß-Bariton, (Sir) Geraint Evans und der Tenor, Richard Lewis große Rollen an der Londoner Oper, Covent Garden; in der Popszene verbreitete (Sir) Tom

Jones die Sehnsucht nach dem *Green, Green Grass of Home* weit über die Grenzen unseres Landes hinaus, und (Dame) Shirley Bassey wird mit vielem mehr als dem Titellied zum Film *Goldfinger* in Verbindung gebracht.

Die Kohlenbergbautäler von Südwales haben seit langem eine bekannte Tradition der Männerchöre, und mit den Emigranten überquerte die Chortradition den Atlantik bis Nordamerika.

Das *Llangollen International Eisteddfod*, das in den 1940er Jahren gegründet wurde, findet jedes Jahr in der zweiten Juliwoche statt. Dort treten etwa 5.000 Sänger, Tänzer und Instrumentalisten aus vielen Ländern zu einem bunten Wettbewerbsfest an.

Das Walisische Wettbewerbsfest - Eisteddfod¹

Genau so wie die *Last Night of the Proms* im Ausland grosse Aufmerksamkeit erregt - aber die wenigsten ausserhalb Großbritanniens wissen, daß die *BBC Proms* ein achtwöchiges Sommerfest mit über 70 großartigen Orchesterkonzerten in der Londoner Royal Albert Hall sind - so auch wissen die wenigsten ausserhalb von Wales, dass das Llangollen Eisteddfod nur eines ist von vielen Wettbewerbsfesten mit dem Na-

¹ bedeutet etwa : Stelle zum gemeinsamen Sitzen

men Eisteddfod, die im Laufe des Jahres in verschiedenen Teilen von Wales stattfinden und den Kern und Brennpunkt der walisischen Kulturszene bilden.

Man findet das *Eisteddfod*, zum Beispiel in Schulen, oft am 1. März, Tag des Schutzheiligen Sankt David, aber auch jährlich in einigen kleinen Dörfern oder in einem ganzen Landkreis. Einige werden von einer wohlhabenden Familie veranstaltet.



Blick auf Eisteddfod mit Hauptpavillon - Bild:[http://www.eisteddfod.org.uk/english/2013/eisteddfod-week/pavillon/](http://www.eisteddfod.org.uk/english/2013/eisteddfod-week/pavilion/)

Das größte davon ist das *Welsh National Eisteddfod*² - jährlich in der ersten Augustwoche. Es dauert vom Eröffnungskonzert am Freitagabend bis zum Samstag der darauffolgenden Woche. In geraden Jahren wird das Fest von einer Stadt oder Gemeinde in Südwales ausgerichtet, in ungeraden Jahren wird es irgendwo im Norden abgehalten, und es lockt regelmässig mehr als 150.000 Besucher im Laufe der Woche an - eine hohe Zahl für eine so kleine Bevölkerung.

Es lohnt sich sehr - auch für nichtwalisisch-sprechende Besucher - einen Tag auf dem August-*Eisteddfod* zu verbringen, da so viele von den Wettbewerben sich dem Chor-, Solo- oder Gruppen-gesang widmen. Dolmetschgeräte (ins Englische) sind kostenlos verfügbar für die Veranstaltungen im Hauptpavillon, wo die meisten Chorwettbewerbe stattfinden.

Die Chöre können Männer-, Frauen-, gemischte, Kammer-, Rentner-, und traditionelle Volkschöre sein, mit einer größeren oder kleineren Anzahl von Sängern. Unter den anderen Gesangs-

wettbewerben sind Erwachsenen solos für die 6 Stimmlagen: Sopran, Mezzo, Alt, Tenor, Bariton und Bass, und die jeweiligen 6 Gewinner der einzelnen Stimmlagen gehen weiter in einen 7. Wettbewerb um den Solotitel, der einen beträchtlichen Geldpreis verspricht, der gut für ein Gesangsstudium genutzt werden könnte.

Es gibt auch Wettbewerbe in den Bereichen Volkstanz, Rezitation (solo und in Gruppen), Drama, und walisische Literatur (verfassen von Gedichten und Prosa). Es besteht ein Bereich für Walisisch-Lernende. Aus diesem Bereich wird *Der Sprach-Lernende des Jahres* ermittelt.

Weitere Attraktionen sind die Kunst- und Wissenschaftspavillons, kleine Aufführungsbühnen und viele Stände von walisischen Institutionen, Universitäten, Kirchen, Stiftungen, Tourismus, und es gibt einige sorgfältig ausgewählte kommerzielle Einrichtungen wie die Buchverlage, keltische Harfen und Konzertharfen, gewebte Wollkleider u.s.w. Die Jugend wird abends mit Pop- und Volkskonzerten in einem eigenen Bereich unterhalten.

² <http://www.eisteddfod.org.uk/english/>

Es ist für viele Einheimische DIE gesellige Woche des Jahres, wo man einen Wohnwagen am Ort mietet und die Zeit mit Freunden und Familie - und viel Kultur - genießt!

Ende Mai findet auch ein Nationales Jugend-*Eisteddfod* (genannt *Urdd Eisteddfod*) statt, wo die Besten (7 bis 24-jährigen ‚Kinder‘) aus den regionalen *Urdd-Eisteddfod*-Veranstaltungen teilnehmen.

Gesang im 21. Jahrhundert³

Man kann also davon ausgehen, dass die Mehrzahl der großen walisischen Künstler in der Musikwelt heute - als Einzelperson und als Gruppe - ihre Talente und Aufführungserfahrungen ab einem jungen Alter über viele Jahre in der *Eisteddfod*-Tradition entwickelt haben.

Das gilt in jedem Fall für einen unserer größten heutigen Sängerhelden, den weltberühmten Baß-Bariton **Bryn Terfel**. Er gelangte zu Weltruhm durch den Wettbewerb: **BBC Singer of the World**

in Cardiff. Diese zweijährige Veranstaltung wurde 1983 zum ersten Mal durchgeführt, und die finnische Sopranistin Karita Mattila gewann dabei den ersten Preis. Für klassische Opern- und Konzertsänger am Anfang ihrer Karriere ist diese Reihe schnell zur Hauptbühne geworden. 1989 kam ein Preis für Liedgesang dazu. Damals wurde der erst 23-jährige Bryn Terfel von dem älteren Russen Dmitri Hvorostovsky⁴ im Hauptwettbewerb besiegt, aber Bryn konnte diesen ersten Preis für Liedgesang dort gewinnen! Deutschlands Anja Harteros gewann den Hauptpreis 1999, 2013 gingen beide Preise an die Amerikanische Mezzo-Sopranistin Jamie Barton. Seit 2003 wird auch noch ein Publikumspreis verliehen. Dieser heißt heute *Dame Joan Sutherland Audience Prize*; er ist benannt nach der ersten Schirmherrin dieser Veranstaltung. Seit 2011 ist Dame Kiri Te Kanawa die Schirmherrin.

Viele der Chöre, die im *Eisteddfod* singen, geben auch Konzerte in Wales.⁵



Männerchor: Cor Godre'r Aran, Nordwales

Bild: <http://www.corgodreraran.org.uk>

3 Hinweis: Kurze Video-Auszüge können in vielen der unten angeordneten Internetsuchvorschläge abgehört werden.

4 H. gastiert am 9.2.2014 um 19 Uhr in der Tonhalle Düsseldorf!

5 Eine Auswahl der Chöre findet man unter: en.wikipedia.org/wiki/Category:Welsh_choirs.

Die **Three Welsh Tenors**, alle auch professionelle Opernsänger, sind in Wales als Trio in Konzerten und auf CD beliebt.

Und nun wird die Tradition der Männerchöre in den Tälern wiederbelebt, dank einem Visionär, Tim Rhys-Evans, einem klassisch ausgebildeten Sänger, der früher GMD der Jugendoper *Welsh National Youth Opera* war. Er hat drei spannende neue Initiativen gegründet:

Only Men Aloud⁶ - 2000 gegründet. Eine kleine Gruppe kompetenter Sänger, deren Repertoire alles von A-cappella-Madrigalen bis zu bekannten Crossover-Melodien beinhaltet. Sie sind 2008 in ganz Großbritannien bekannt geworden, als sie den ersten Preis bei einer britischen Fernsehwettkampfsreihe, *Last Choir Standing*, gewannen.

Only Boys Aloud - 2010 etabliert, ist für Jungen im Alter von 14 bis 19. Diese Jungen werden in Gruppen in verschiedenen Orten unterrichtet und zwar von den Mitgliedern aus *Only Men Aloud*, erfreulicherweise auch im klassischen Repertoire. 2012 erreichten die ‚Boys‘ den 3. Platz in einem weiteren, sehr beliebten britischen Fernsehwettkampfbewerb, *Britain’s Got Talent* (in dem Paul Potts einmal erfolgreich war).

Only Kids Aloud - gegründet 2012 für Jungen und Mädchen von 9 bis 13. Einige dieser Kinder sangen im Eröffnungskonzert der Londoner Olympiade.

Zurück zu den Wurzeln

Also, wie kam das *Eisteddfod* überhaupt zustande? Die Antwort bringt uns zurück zur Poesie, aber die Geschichte ist ziemlich lang. Wales wurde früher in getrennten Fürstentümern regiert. Jeder Prinz hatte einen Chef der Abendunterhaltung, der mit seiner Gruppe auch als (mündlicher) Chronist, Barde/Dichter und Erzähler fungierte. Da in der Geschichte des Volkes viele Daten und Einzelheiten wie die Namen von adeligen Helden, Schlachtfeldern u.s.w. sehr genau festgehalten werden mussten, um diese mündlich an das Volk und an die späteren Generationen weiterzugeben, war es einfacher, diese in Gedichtform zu fassen und noch einfacher, wenn innerhalb der Zeile des Gedichts manche Buchstaben ein zweites Mal in der gleichen Reihenfolge erschienen! Und so hat es sich über viele Jahre mindestens ab dem 6. Jh. eine spezialisierte Form der Poesie mit Regeln für den Gebrauch dieser wiederholten Buchstaben entwickelt.

Die Aufgaben des Berufsdichters wurden so umfangreich, dass eine Lehre von 9 Jahren dafür nötig war! Während dieser Lehre mussten die Dichterlehrlinge von dem Hauptdichter regelmäßig geprüft werden, und es ist möglich, daß auch Wettbewerbe stattfanden. Das erste geschichtlich nachgewiesene *Eisteddfod* wurde 1176 von dem Prinzen, dem Lord Rhys in Südwestwales, gesponsert. Er hatte vermutlich von ähnlichen Festen unter den Normannen in Frankreich gehört. Das 3-tägige Treffen wurde im Voraus weit und breit als Diskussionstreffen für Dichter und Musiker angekündigt. Alle walisischen Barden wurden eingeladen, und es

⁶ Fußnote – Wörterspiel: Allowed = erlaubt, Aloud = laut

wurden Stühle im großen Saal für sie aufgestellt, so dass sie über ihre Kunst sprechen konnten. Diese Vorankündigung bleibt bis heute erhalten - jedes *Eisteddfod* wird ein Jahr vorher durch eine Zeremonie angekündigt.

In den nachfolgenden Jahrhunderten wird von einigen weiteren ähnlichen Festen berichtet, bis sie nach der Elisabethanischen Zeit weniger Interesse fanden. Dann, im späten 18. Jh. wurde das *Eisteddfod* durch einen etwas fanatischen Leihendichter, **Iolo Morganwg**⁷, wiederbelebt. Er hat Dokumente gefälscht, die behaupteten, die walisischen Barden seien die Nachfolger der Druiden.

Das heutige *Eisteddfod* findet regelmäßig seit 1861 statt (ausser 1940) und richtet sich teilweise nach den Richtlinien von Iolo. Auch wenn die Chorwettbewerbe sich großer Beliebtheit erfreuen, ist es bemerkenswert, daß die drei großen literarischen Zeremonien die meisten Zuschauer anziehen, und sie

werden im walisischen Fernsehkanal zum Teil live übertragen: Montagnachmittag (die Krönung des Dichters - für ein langes Gedicht in ‚freiem‘ Stil), Mittwochnachmittag (Verleihung der Medaille für Prosa - für einen Roman oder eine Geschichtensammlung) und, der Höhepunkt der ganzen Woche, Freitagnachmittag (Verleihung des höchsten Preises in Form eines Thrones an den Dichter - für ein langes Gedicht in der speziellen Schreibweise mit den wiederholten Buchstaben - genannt *Cynganedd*). Diese Zeremonie erinnert an das Aufstellen der Stühle im großen Saal im Jahre 1176.

Am Ende jeder Zeremonie wird die walisische Nationalhymne „Land meiner Väter“ (auf Walisisch, natürlich) von jedem der mehr als ein Tausend Zuschauer im großen Pavillon begeistert mitgesungen, aber das Singen von Tönen bleibt trotzdem nur ein Teil der ‚Musik‘, die die Ohren der Waliser in ihrer Kultur bezaubert!

⁷ spricht: jolo mor' ganug

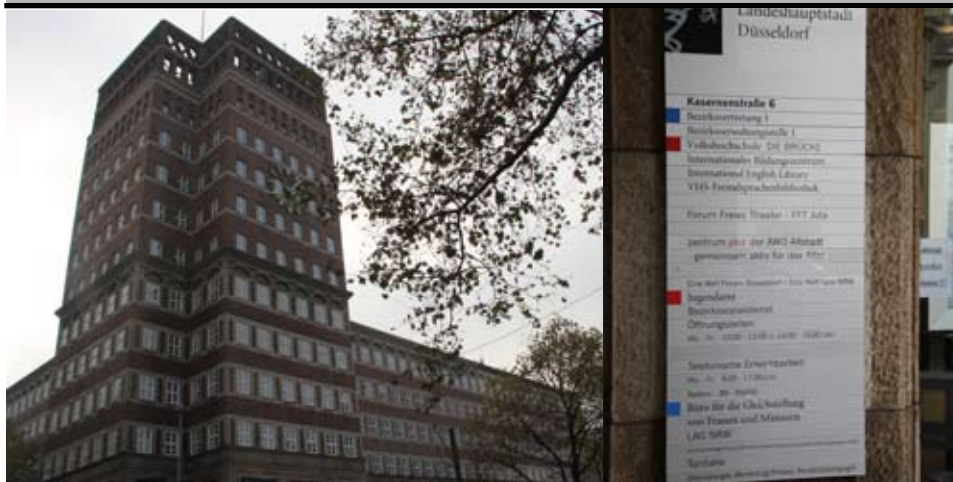


Die Barden als Druiden - Foto: http://www.bbc.co.uk/blogs/wales/posts/first_eisteddfod_christmas_1176

Das Wilhelm-Marx-Haus - eine Dependance der Tonhalle

Zu Besuch beim Leitenden Dramaturgen Dr. Sommer-Sorgente

Georg Lauer



Das Wilhelm-Marx-Haus ist ein Düsseldorfer Büro- und Geschäftshaus an der Heinrich-Heine-Allee im Nahbereich von Carschhaus und Kaufhof und in Sichtweite des Opernhauses. Es verdankt seinen Namen dem damaligen Düsseldorfer Oberbürgermeister Wilhelm Marx, in dessen Todesjahr 1924 es fertiggestellt wurde. Mit 57 Metern Höhe und zwölf überirdischen Geschossen war es eines der frühesten Hochhäuser in Deutschland und überragte die bestehende Bebauung in seiner Umgebung deutlich. Als ein Wahrzeichen Düsseldorfs steht es seit 1984 unter Denkmalschutz.

In seinen Mauern beherbergt es u.a. städtische Einrichtungen wie Bezirksregierung, Volkshochschule, Jugendamt und Büro für Gleichstellung bis hin zu Abteilungen der Tonhalle. Hier trifft man die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Konzertpädagogik, von Marketing und Kommunikation sowie den Leitenden Dramaturgen des Hauses Dr. Uwe Sommer-Sorgente (US) an. Ihn besuchten wir vor Ablauf seines ersten Jahres am Konzerthaus der Stadt.

NC: Herr Dr. Sommer-Sorgente, Sie haben Anfang des Jahres die Nachfolge von Elisabeth von Leliwa angetreten, die seit 1987 fast 25 Jahre Dramaturgin an der Tonhalle war, wie das Konzerthaus in Düsseldorf schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts heißt.

Sie sind 1964 in Bielefeld geboren und studierten - wie man nachlesen kann - nach dem Abitur Schulmusik, Instrumentalpädagogik, Germanistik und Musikwissenschaft. An welcher Universität findet man diese Fächerkombination?

US: Das geht in Hannover, da gibt es eine Universität und eine Musikhochschule. Zum einen liegt Hannover in einer Distanz von einhundert Kilometern noch relativ heimatnah, was aber nicht so ausschlaggebend war, vor allem suchte ich eine Hochschule, wo ich a) die Aufnahmeprüfung schaffe und b) unterrichtet da ein guter Gitarrenlehrer.

NC: Ein Instrument war also Pflicht!

US: Für Schulmusik Lehramt zwei ist die Zulassung relativ anspruchsvoll,

zwar nicht so hoch, wie für eine künstlerische Ausbildungsklasse, aber man hat eine Prüfung in Gitarre und ein zweites Pflichtinstrument wie Klavier, dazu kommt noch Gesang, Gehörbildung und Tonsatz. Das war schon relativ schwierig für mich, zumal ich nicht zu den Hochbegabten als Musiker zähle, aber es hat für diese Schulmusikausbildung gereicht, und so habe ich die Aufnahmeprüfung in Hannover bestanden. Das Glück war dann noch, dass dort in meinem Hauptfach ein Gitarrist eine Professur hatte, bei dem ich bereits Privatunterricht hatte, das fand ich dann auch ganz schön, und so habe ich in Hannover sieben Jahre schön studiert.

NC: Welchen Anteil haben Ihre Eltern daran, dass Sie diesen musischen Weg eingeschlagen haben?

US: Mit dem Instrument habe ich relativ spät angefangen, so mit dreizehn oder vierzehn. Musik hat mich schon viel früher interessiert. Ich erinnere mich gerne an Urlaubsfahrten mit meinen Eltern, die - als absolute Mozart- und Opernliebhaber - immer wieder Klassikkassetten in den Recorder schoben. Da gab es dann viel Verdi und immer wieder Carmen, vor allem, wenn wir in den südlicheren Gefilden unterwegs waren. Ich hatte dafür auch ein gutes Gedächtnis; die Melodien von damals habe ich jetzt immer noch im Kopf! Das hat mich schon ziemlich geprägt, und so ist mit fünfzehn/sechzehn Musik zum Mittelpunkt meines Lebens geworden, nicht nur Klassik, überhaupt nicht, ich war ein großer Jazzfan und hatte natürlich auch meine Pop-Phase, alles quer durch den Garten, stilistische Vielseitigkeit war - glaube ich - für mich immer schon ein charakteristisches Kennzeichen. Ich erinnere mich zum Beispiel, dass ich wäh-



rend des Zivildienstes, den ich in Bielefeld an einer Schule für geistig Behinderte absolvierte, ein Radiofeature über brasilianische Popmusik gehört habe. Das hat mich bis heute nicht verlassen, weil das für mich eine Fundgrube voll Musik war, die mich extrem angesprochen hat, und das bis heute immer noch tut.

NC: Der Elterneinfluss auf eine klassische Musikausbildung war offenbar nicht so groß wie in anderen Familien.

US: Eine Art künstlerische Veranlagung gibt es schon: Mein Vater ist bildender Künstler! Und: seitdem ich mit einer Geigerin verheiratet bin hat auch meine Mutter wieder ihre Geige ausgepackt und übt wieder - es wird also wieder mehr Hausmusik gemacht. Aber ich bin in der Tat der Einzige in der Familie, der ein paar Schritte über die Hausmusik hinaus gegangen ist.

NC: Mit welchem Abschluss haben Sie das Studium beendet?

US: Ich war nach den sieben Jahren in Hannover Gymnasiallehrer mit erstem Staatsexamen. Das zweite habe ich dann nicht mehr gemacht, weil mir relativ schnell klar wurde, dass meine Zukunft nicht in der Schule liegen würde. Eigentlich hatte ich vor, in die Wissenschaft zu gehen, habe eine Promotion angestrebt und dazu den Studienort gewechselt. Ich brauchte ein anderes Umfeld, auch wissenschaftlich, obwohl das in Hannover schon für mich sehr

gut war. Einige Menschen haben mich da auch sehr geprägt, nicht zuletzt Peter Becker, der Vater von Michael Becker.

NC: Sie sind sich also schon damals begegnet?

US: Das blieb nicht aus! Peter Becker war damals an der Hochschule der Leiter der Schulmusikabteilung. Wir haben uns gut verstanden, weil ich wie er einen ausgesprochenen Draht zur zeitgenössischen Musik hatte.

Wir haben uns nach meinem Weggang aus Hannover etwas aus den Augen verloren, aber dann gab es - lange vor meinem Engagement hier - wieder Kontakt, der durch meine Eltern zustande kam, weil mein Vater wie Peter Becker aus Schlesien kommt.

Nach dem Abschluss in Hannover bin ich nach Hamburg gegangen. Das hing auch ein wenig damit zusammen, dass ich meine Examensarbeit in Hannover über den Intendanten der Hamburgischen Staatsoper geschrieben habe, der ist nämlich Komponist: Peter Ruzicka!

NC: Den kennen wir! Unter seiner Leitung hat der Musikverein schon mehrfach gesungen!

US: Tatsächlich? Welche Stücke denn von ihm? Oder unter ihm?

NC: Von ihm und unter ihm! Zuletzt die Mahlerfassung von Beethovens Neunter beim Beethovenfest 2010 in Bonn, die Fassung, die wir auch schon hier in Düsseldorf mit der Staatskapelle Weimar aufgeführt hatten.

Aber auch ein Stück von ihm haben wir hier aufgeführt, das war etwas aus seiner Oper „Celan“¹.

US: Interessant, dass da eine Verbindung besteht!

NC: Irgendwie scheint er uns zu schätzen und so verschafft er uns hin und wieder ein Engagement.

US: Da ist er gut drin! Ich habe damals in Hannover meine Examensarbeit über seine Orchesterwerke geschrieben. Die fand er wohl ganz gut, worauf er mich fragte, was er für mich denn mal tun könne. Ich habe ihm geantwortet, ich hätte Interesse an einem Praktikum an der Hamburgischen Staatsoper. Das hat dann geklappt als Regiehospitant bei der Uraufführung von Wolfgang Riems Oper „Die Eroberung von Mexiko“, eine der phantastischsten Opern der Neuzeit in der Regie von Peter Mussbach, der ja auch nicht gerade unbekannt ist. Das war für mich der Einstieg in die Oper.

Ich habe also Hamburg lieben gelernt und dort mit der Promotion begonnen, aber den Kontakt zur Oper weitergepflegt, da konnte ich weitere Praktika in der Dramaturgie machen.

Letztlich ist es ein bisschen Peter Ruzicka zu verdanken, dass ich über Alexander Zemlinskis „Der König Kandaülis“ promoviert habe. Diese von Zemlinski nicht zu Ende komponierte Oper wurde mehr als 50 Jahre nach dessen Tod 1996 in Hamburg uraufgeführt, nachdem der Dirigent und Musikwissenschaftler Antony Beaumont das im Particell erhaltene Material rekonstruiert und die Instrumentation vollendet hatte. Gerade zu diesem Zeitpunkt wurde meine Doktorarbeit fertig, was insofern ein Glücksfall war, als der Erfolg der Oper auch den Druck der Doktorarbeit beflügelt hat. Das lief alles ganz prima.

Ich hatte aber auch weiterhin regelmäßig Kontakt zur Oper, und das hat mich dann letztlich mehr überzeugt, meinen Lebensweg dort zu finden als in der Wissenschaft. Die war mir zu praxisfern.

¹ Am 6., 8. und 9.12.2002 „Recherche (-im Innersten)“ für Chor und Orchester von Peter Ruzicka

Schon als Praktikant in der Operndramaturgie hatte ich viel Blut geleckt und mir dann gesagt: Das will ich machen!

Und dann kam es, dass der Dramaturg der Staatsoper Klaus Angermann², dem ich assistierte, das Angebot bekam, Chef dramaturg an der Oper in Nürnberg zu werden. Dorthin hat er mich 1998 mitgenommen, wo wir auf einen alten Bekannten stießen, nämlich den früheren Chef dramaturgen der Hamburger Oper Wulf Konold, der in Nürnberg Intendant war. Leider ist er vor ein paar Jahren verstorben.

In Nürnberg trat ich meine erste professionelle Festanstellung an einer Oper an.

NC: Hier blieben Sie bis 2005 und kehrten dann in Ihre Heimat Bielefeld zurück. Warum?

US: Nürnberg war meine erste Stelle, und ich wollte gerne noch etwas anderes kennenlernen. Außerdem war - nach diesen abermals sieben Jahren - schon etwas Routine eingekehrt, das Brennen der ersten Jahre, die Leidenschaft, die im Theater extrem wichtig ist, war schon ein wenig verfliegen. Obwohl es ja wie ein kleiner Rückschritt aussah - kleinere Stadt, kleineres Haus - so hat aber Bielefeld immer noch den Vorzug, ein sehr familiäres Haus mit hohem Niveau zu sein, gerade im Musiktheater. Dass es meine Heimatstadt war, empfand ich ebenfalls als Plus, war aber nicht der ausschlaggebende Punkt.

NC: Hier konnten Sie sich nach fast zwanzig Jahren Abwesenheit wieder richtig zu Hause fühlen.

2 A. war von 1992 bis 1998 unter den Intendanten von Peter Ruzicka und Albin Hänseroth Dramaturg an der Hamburgischen Staatsoper und betreute da u.a. die Uraufführung von Alexander Zemlinskys „König Kandaules“ und Helmut Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelholzern“.

US: Diese Rückkehr in meine Heimatstadt war vor allem deshalb wichtig für mich, weil ich hier meine Frau kennenlernte, die im Bielefelder Orchester spielte. Auch hier bin ich wieder die berühmten sieben Jahre geblieben, weil ich - ähnlich wie schon in Nürnberg - merkte, dass die Theaterleidenschaft allmählich nachließ und sich auch immer deutlicher - gerade jetzt, wo ich eine Familie gegründet hatte - herausstellte, wie familienfeindlich die Arbeit am Theater ist. Das wollte ich ändern, und da kam mir die Stellenausschreibung hier in Düsseldorf gerade recht.

NC: Gleich zu Beginn Ihrer Tätigkeit in Düsseldorf konnten Sie überprüfen, wie familienfreundlich der neue Job an der Tonhalle ist: sie wurden Vater von Zwillingen! Nach nun schon fast einem Jahr können Sie vergleichen, wo die Unterschiede liegen zwischen einer Dramaturgentätigkeit an einem Musiktheater und an einem Konzerthaus. Bietet Ihnen die Landeshauptstadt da ein größeres Spektrum?

US: Das würde ich jetzt so nicht sagen. Das Arbeitsspektrum in Düsseldorf ist ein völlig anderes als in Bielefeld oder Nürnberg. Während man als Dramaturg am Theater mit der Bühne, mit den Proben, mit der Konzeption der Aufführung zu tun hat, die dann live am Abend stattfindet, ist es hier in der Konzertdramaturgie etwas indirekter, weil man hier natürlich mehr mit der Planung von Konzertprogrammen zu tun hat, und mit der späteren Realisierung am Abend bei den Sinfoniekonzerten naturgemäß etwas weniger. Als Dramaturg am Theater hat man mit dem Regisseur einen engen Kontakt und ein gewisses Mitspracherecht, manchmal findet man dann sogar seine eigenen Ideen auf der Bühne wieder.



Chefdramaturg Dr. Sommer-Sorgente im Gespräch mit dem Leiter des Jugendsinfonieorchesters Ernst von Marschall
Foto: Susanne Diesner

Hier am Düsseldorfer Konzerthaus ist es so, dass ich Einführungen mache, die hier ja „Star-Talks“ heißen, und damit auch einen Teil der öffentlichen Vermittlung übernehme. Aber auch das war im Theaterbereich deutlich mehr, weil es da im Repertoirebetrieb zu jeder Vorstellung Einführungen gibt. Man macht die Führungen durch das Haus und hat sehr viel mehr Kontakt in die Öffentlichkeit hinein. Ich habe sehr viel moderiert, mit großer Leidenschaft vor allem Kinderkonzerte, 90 oder 100 insgesamt in Nürnberg und Bielefeld.

NC: Das ist hier eher selten.

US: Stimmt, das fehlt mir hier auch noch ein wenig, aber vielleicht wird das ja auch noch mehr. Dafür gibt es hier ganz viele Dinge, die ich am Theater nicht machen konnte, weil ich hier eigenverantwortlich für die Planung von einigen Konzertprojekten bin, speziell für zeitgenössische Musik, was ja auch Frau von Leliwa mit großer Leidenschaft gemacht hat. Darüber bin ich sehr glücklich.

NC: Dazu müssen Sie auch die Ausführenden suchen und finden?

US: Genau, die Interpreten und die Komponisten. Was ich sehr schätze, das ist der Kontakt zu Künstlern auf - in den

allermeisten Fällen - sehr hohem Niveau. Die Tonhalle ist ja eine der ersten Adressen in Deutschland!

NC: Hat ein GMD wie Andrey Boreyko, der für seine Programmzusammenstellungen viel Lob erhalten hat, nicht schon den Dramaturgenpart miterledigt, was bleibt da noch für Sie zu tun?

US: Das ist tatsächlich in vielen Konzerten so, aber speziell bei dem Programm der jetzt laufenden Saison gab es schon in der Planungsphase Momente, wo Herr Boreyko sowohl

Herrn Becker als auch vor allem mich fragte, was er denn hier und da noch ins Konzertprogramm packen könne, weil das Programm dieser Saison einen dramaturgischen Bogen schlägt, der nicht nur musikalisch begründet ist.

NC: Sie meinen die Aufarbeitung der totalitär geprägten Reichsmusiktage im Rahmen der 150-Jahrfeiern der Düsseldorfer Symphoniker im kommenden Jahr.

US: Da sind dann schon einige Ideen von mir eingeflossen. Mit Michael Becker habe ich einen sehr intensiven Gedankenaustausch, und da steht jetzt auch schon die Planung der Saison an, in der Herr Boreyko leider nicht mehr zur Verfügung stehen wird, da laufen die Gespräche jetzt mit Gastdirigenten und Herrn Becker, in die ich immer wieder mit einbezogen werde. Außerdem gilt es auch, neue Konzertformate zu entwickeln, da kann ich Ihnen aber leider noch nichts Konkretes verraten.

NC: Schade eigentlich. Werden wir in Düsseldorf auch wieder junge Künstler erleben, die auf dem Sprung in die Weltelite sind, wie z.B. vor einigen Jahren Gustavo Dudamel?

US: Das kann ich noch nicht versprechen, für die Sternzeichenkonzerte

sind wir jedenfalls schon in die Planung für die übernächste Saison eingestiegen. Da werden Künstler engagiert, die ihren Terminkalender oft Jahre im Voraus belegt haben.

NC: Ein Vorlauf von mindestens einem Jahr wäre auch für die Terminkalender der Musikvereinsmitglieder von Vorteil, was früher normal war. In letzter Zeit kommen die Konzertankündigungen manchmal eher „plötzlich“, wie z.B. aktuell die Beteiligung am Neujahrskonzert, wenn die Chorleiterin nicht zur Verfügung steht, weil sie ihren Brasilien-Heimaturlaub auf den Jahreswechsel terminierte und der Chor Aussicht auf eine Pause beim Neujahrskonzert 2014 hatte. Auch der Einsatz bei zwei aufeinander folgenden Sternzeichenkonzerten wie im Oktober 2012, als wir innerhalb von 14 Tagen erst *Peer Gynt* und dann das Fauré-Requiem aufführten, sollte eher die Ausnahme sein.

US: Da gebe ich Ihnen absolut Recht!

NC: Wenn Sie jetzt schon die Saison 2015/16 vorbereiten, gibt es da Werke, die Sie dem Chor zur Einstudierung empfehlen, vielleicht auch schon mit Blick auf die Planung der Spielzeit 2017/18, in der der Musikverein 200 Jahre alt wird?

US: Wollen Sie etwas uraufführen?

NC: Da ist noch keine Entscheidung gefallen. Mit der Idee, Mendelssohns unvollendetes Oratorium *Christus* zu Ende zu komponieren, wäre sicherlich ein hochinteressanter Bezug zum Musikverein hergestellt. Aber wer macht's? Penderecki?

US: Eher nein, von mir aus gesehen gar nicht! Dessen Zeit ist irgendwie vorbei. Wie experimentell darf es denn sein?

NC: Wir haben schon so einiges erlebt, wenn ich z.B. an die Uraufführung von Trojahns *Prolog zu Merlin* und das Notenmaterial dazu denke, das keine Ähnlichkeit mit der uns vertrauten Notation aufwies. Aber wir lassen uns auch von sowas nicht bange machen!

US: Ich frage deshalb, weil ein Bezug zu Düsseldorf sicher ganz schön wäre und sich da vielleicht auch jemand aus einer der Partnerstädte anbieten würde. Ich denke da an Chaya Czernowin, eine fantastische Komponistin aus Haifa. Aber so etwas wäre dann sehr experimentell und eine andere Nummer als Penderecki. Ich bin da immer eher für etwas Außergewöhnliches, was kurz und vielleicht schwer zu machen ist, aber ein Alleinstellungsmerkmal hat. Vielleicht wird ja auch Boston - was ja noch diskutiert wird - bis 2018 eine weitere Partnerstadt Düsseldorfs. Das würde sicher auch auf kulturellem Gebiet neue Chancen eröffnen können.

Aber Sie wollten einen Tipp: Haben Sie schon einmal *Les Noces* - die Bauernhochzeit - von Strawinsky gemacht? Oder *L'Enfance du Christ*, diese Weihnachts-trilogie von Berlioz? Herrliche Stücke, die viel zu selten zu erleben sind.

NC: *Les Noces* hat Bernhard Klee mal in den 70iger Jahren gemacht, ist also eine kleine Ewigkeit her, der Berlioz wäre für Düsseldorf und den Musikverein sicher eine interessante Erstaufführung!

Mit dieser Aussicht beendeten wir das Gespräch mit dem nun nicht mehr so neuen Chefdramaturgen der Düsseldorfer Tonhalle. Wir verabschiedeten uns mit der Zusicherung, den Gedankenaustausch in der Dependence der Tonhalle bei erster Gelegenheit fortzusetzen.

Das Verzeichnis der deutschen Oratorien (VDOra) 1800-1950

Ein deutsch-südafrikanisches Kooperationsprojekt

von Dominik Höink und Rebekka Sandmeier

Am 11.11.2013 verbreitete der WDR (und andere Kultur-Institutionen) folgende Nachricht: „Musikwissenschaftler der Universität Münster wollen ein umfassendes Verzeichnis deutscher Oratorien erstellen. In der Datenbank sollen Werke aus dem 19. und 20. Jahrhundert samt ihren Aufführungsdaten dokumentiert werden. Wie die Universität mitteilte, gibt es bei Oratorien im Gegensatz zu Opern noch große Forschungslücken. Bisher habe sich das Augenmerk auf wenige Werke etwa von Joseph Haydn oder Felix Mendelssohn-Bartholdy gerichtet. Bislang kaum erforscht seien beispielsweise Oratorien des Komponisten Louis Spohr. Die Datenbank soll 2015 ins Internet gestellt werden.“

Erkundigungen bei den Münsteraner Projektbeteiligten Dominik Höink und Rebekka Sandmeier führten zur Fassung und Veröffentlichung des nachstehend abgedruckten Doppelbeitrages.

Allgemeine Erläuterung zur Online-Datenbank

(von Dominik Höink)

„Einzelne Unvollkommenheiten [...] unbeachtet gelassen, ist diese neue musikalische Schöpfung [...] würdig, in die Reihe der besten Oratorien neuerer Zeit zu treten. Eine vollständige Aufführung bei Gelegenheit der grossen Musikfeste, die in mehreren Städten von Deutschland gefeiert werden, würde die Vortrefflichkeit des Werkes genügend bewähren, die man in Bonn nur nach einer sehr unvollkommenen Aufführung, wie sie die schwachen Kräfte einer so kleinen Stadt gewähren kann, hat prüfen gelernt. Möge dem Künstler, der in sich die Kraft fühlte, ein so erhabenes Werk anzugreifen, und das Talent besass, es ruhmvoll auszuführen, die Gelegenheit werden, in einer grössern, musikalisch ausgezeichnetern Stadt seinen Geist freier zu entwickeln, seine Kunst mehr auszubilden, und auf der ruhmvoll betretenen Bahn mit Glück fortzuschreiten.“¹

Das einleitende Zitat entstammt einer Besprechung der Uraufführung von Peter Grabelers (1796-1830) dramatischem Oratorium *Salomon's Urtheil*. Am 5. Juli 1829 wurde das vom Rezensenten als vielversprechend gerühmte Werk in Bonn erstmals aufgeführt. Dass es Grabelers dramatischer Komposition nicht gelungen ist, „in die Reihe der besten Oratorien neuerer Zeit zu treten“, sondern es weitgehend unbeachtet blieb, muss nicht zwangsläufig etwas über die musikalische Qualität aussagen. Vielmehr steht das Werk exemplarisch für eine Reihe von deutschen Oratorienvertonungen aus dem 19. und 20. Jahrhundert, die heute vergessen sind. Bisweilen haben wir nicht einmal präzisere Kenntnis von der Biographie der jeweiligen Komponisten.

Carl Amand Mangold (1813-1889), Hermann Küster (1817-1878) oder Bruno Leipold (1879-1948) und noch mehr Ernst Bröer (1809-1886) oder Hermann Wesseler (1869-1941) sind Oratorienschöpfer, die vermutlich auch

¹ *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 6 (1829), S. 256.

erfahrenen Konzertbesuchern nicht sofort geläufig sind. Selbst ein Komponist wie Ludwig Meinardus (1827-1896), dessen Oratorium *Luther in Worms* angesichts der Luther-Dekade derzeit vermehrt aufgeführt wird, gehört keineswegs zu den regelmäßig gespielten Komponisten - und dies, obschon sein kompositorisches Oeuvre eine Reihe von Oratorien aufweist.

Wendet man den Blick von der Oratorienpflege auf die Oratorienforschung, so ist der Befund ähnlich, in Teilen noch drastischer. Zwar liegen einige monographische Studien zu den Gattungsbeiträgen einzelner Komponisten, wie etwa Friedrich Schneider (1786-1853)², Carl Loewe (1796-1869)³ oder auch Adolph Bernhard Marx (1795-1866)⁴ vor, im Verhältnis zur Fülle an Arbeiten beispielsweise über die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys (1809-1847) nimmt sich diese Literatur aber ungemein schmal aus. Auch Werke, die nach ihrer Entstehung über Jahrzehnte hinweg aufgeführt worden sind - und damit, wie die Oratorien Louis Spohrs (1784-1859), eine entsprechende Verbreitung gefunden haben - sind lediglich in Ansätzen untersucht.

Die Konzentration der Forschung auf einen kleinen Kreis berühmt gewordener Werke weist sogleich aber auf ein noch grundlegenderes Desiderat hin: Bis heute fehlt ein (möglichst) vollständiger Überblick über das Repertoire der deutschen Oratorien. 2012 musste Jürgen Heidrich

daher konstatieren: „Grundsätzliches Problem [...] ist freilich die völlig Unkenntnis des Materials, es existiert praktisch keinerlei Forschungsgrundlage, sieht man einmal von den oberflächlichen, auf lediglich Einzelwerke konzentrierten historiographischen Darstellungen sowie einigen wenigen Spezialstudien ab [...]. Noch immer ist die - zweifellos abundante - Oratorienproduktion des 19. und erstreckt diejenige des frühen 20. Jahrhunderts eine *terra incognita* der Musikforschung.“⁵ Und noch immer - so könnte man anschließen - ist die Oratorien-geschichte Arnold Scherings aus dem Jahr 1911 eine zentrale Quelle, um Aufschluss über die Gattungsbeiträge aus dem 19. Jahrhundert zu erhalten.⁶

Für die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts liegt das 1971 publizierte Verzeichnis *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840* von Martin Geck vor, das einen sehr guten - freilich nicht vollständigen - Überblick über das Repertoire gewährt.⁷ Für die Folgezeit jedoch fehlt ein vergleichbarer Katalog. So bleibt derzeit nur der Blick in die recht umfangreichen Auflistungen im vierten Band aus Howard E. Smithers *A History of the Oratorio*, um eine Idee von der Fülle an Gattungsbeiträge zu erhalten.⁸

5 Jürgen Heidrich, „Warum? Woher? Wohin?\": Krise des Oratoriums im frühen 20. Jahrhundert, in: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 6 (2012), S. 36–42, hier S. 38.

6 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums* (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, 3), Leipzig 1911; Repr. Hildesheim 1966.

7 Martin Geck, *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 4), Wilhelmshaven 1971.

8 Howard E. Smithers, *A History of the Oratorio. Volume 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill/London 2000, S. 763–804 sowie „A Checklist of Twentieth-Century Oratorios“, S. 717–724.

2 Helmut Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786–1853) insbesondere die Oratorien*, Diss. Marburg 1961.

3 Reinhold Dusella, *Die Oratorien Carl Loewes* (= Deutsche Musik im Osten, 1), Bonn 1991.

4 Michael Zywiets, *Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 9), Eisenach 1996.

Aus diesem Grund entsteht derzeit als Kooperationsprojekt zwischen dem South African College of Music an der Universität Kapstadt und dem musikwissenschaftlichen Forschungsprojekt im Exzellenzcluster „Religion und Politik“ an der Universität Münster das *Verzeichnis der deutschen Oratorien*, welches in Form einer Online-Datenbank ab Ende 2015 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll. Ziel des Vorhabens ist die Dokumentation des reichhaltigen deutschen Oratorienrepertoires zwischen 1800 und 1950.

Den Kern der Datenbank bildet eine Werkliste. Zu jeder nachgewiesenen Komposition werden zunächst der Komponist und der Librettist sowie die Entstehungszeit und die überlieferten Quellen angegeben. Ferner werden die Besetzung und die handelnden Personen aufgelistet. Überdies werden sowohl die Noten- als auch die Textbuchausgaben - von der Erstausgabe bis zur heutigen Edition - bibliographisch nachgewiesen. Ergänzt werden diese Angaben um eine Bibliographie der Forschungsliteratur.

Die verzeichneten Kompositionen sind in einer Gesamtliste abrufbar. Die Nutzer der Datenbank haben entsprechend die Möglichkeit, - vergleichbar einem Buch - durch den gesamten Bestand zu „blättern“ und auf diese Weise ihnen unbekannte Kompositionen aufzuspüren. Vermittels verschiedener Filter lässt sich das Verzeichnis zudem entsprechend eingrenzen. So lassen sich die Suchergebnisse etwa - soweit bekannt und erfasst - nach bestimmten Besetzungen von Solistenpartien oder Orchesterinstrumenten filtern. Überdies hilft eine Verschlagwortung der Werke etwa bei der Suche nach Ver-

nungen eines bestimmten Sujets. Bei der Suche nach Oratorien zum Thema „Apokalypse“ etwa stößt man nicht nur auf relativ bekannte Werke, wie etwa Louis Spohrs *Das jüngste Gericht* und *Die letzten Dinge* und Friedrich Schneiders *Das Weltgericht*, sondern auch auf nicht wenige heutzutage in Vergessenheit geratene Kompositionen, wie Joseph Leopold Eyblers (1765-1846) *Die vier letzten Dinge*, Joachim Raffs (1822–1882) *Weltende - Gericht - Neue Welt* oder Josef Vockners (1842-1906) *Das Weltgericht*.

Neben den beschriebenen Stammdaten zum Werk sowie den Editionen und der Sekundärliteratur werden in der Datenbank auch Aufführungen erfasst. In diesem Zusammenhang werden neben dem Aufführungsort und -datum auch zusätzliche Informationen, wie etwa ein besonderer Anlass, sowie vor allem die bibliographischen Hinweise auf Rezensionen in den musikalischen Zeitschriften aufgenommen. Bisher konnten im Rahmen des Kooperationsprojektes die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*, die *Neue Zeitschrift für Musik*, die Signale für die musikalische Welt sowie die *Neue Berliner Musikzeitung* für das 19. Jahrhundert ausgewertet werden. Auf diese Weise sind bereits heute mehrere Tausend Oratorienaufführungen samt Rezensionen für dieses Jahrhundert nachzuweisen. Dabei werden nicht allein Gesamtaufführungen erfasst, sondern ebenso Darbietungen von Werkausschnitten und einzelnen Arien oder Chören. Die Verzeichnung von Aufführungen ermöglicht es zunächst, einen Überblick über die Wirkungs- und Verbreitungsgeschichte einer Komposition zu erhalten. Losgelöst von einem konkreten Werk lassen

sich sodann die Aufführungen auch hinsichtlich eines bestimmten Ortes oder eines Zeitraumes eingrenzen und somit beispielsweise für lokalgeschichtliche Fragestellungen nutzen, wie Rebekka Sandmeier im zweiten Teil anhand des Beispiels Barmens vorführen wird.

Jedoch ist das *Verzeichnis der deutschen Oratorien* nicht nur ein Hilfsinstrumentarium für die Forschung. Die Datenbank soll auch den interessierten Musikern eine Fundgrube sein: Wer sich als Chorleiter nicht nur auf das Standardrepertoire der Oratorien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschränken möchte, sondern ebenso unbekanntere Werke in das Repertoire

seines Chores aufnehmen will, erhält hier zahlreiche Anregungen. Durch die bibliographische Erfassung des Notenmaterials ist es dem interessierten Chorleiter zudem leicht möglich, sich über zeitgenössische und moderne Ausgaben zu informieren.

Bleibt abschließend noch ein Hinweis anzufügen: Da die Sammlung des Datenmaterials keineswegs bereits jetzt abgeschlossen ist, sind wir für Hinweise auf Quellen, einschlägige Forschungsarbeiten und Aufführungsdaten aller Art sehr dankbar.

(Weitere Informationen bitte an:
Prof. Dr. Rebekka Sandmeier,
rebekka.sandmeier@uct.ac.za).

Die Oratorienpflege in Barmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Beispiel für die Nutzung des Datenbestandes (von Rebekka Sandmeier)

Im Folgenden soll als ein Beispiel für die Nutzung des Verzeichnisses die Musikpflege in Barmen genauer betrachtet werden. Über das *Verzeichnis der deutschen Oratorien* wurde zunächst eine Liste der Aufführungen von Oratorien in Barmen erstellt. Schnell wurde klar, dass die Concordia-Gesellschaft eine bedeutende Rolle im Musikleben Barmens spielte und der Leiter der Konzertgesellschaft, Anton Krause (1834–1907), maßgeblich für die Oratorienaufführungen in Barmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war. Die Daten zu Oratorienaufführungen im *Verzeichnis deutscher Oratorien* bilden somit den Ausgangspunkt für die folgende – ausschnitthafte – Betrachtung des Musiklebens in Barmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Stadt Barmen steht in der regionalen Musikgeschichtsschreibung des Rheinlands oft im Schatten Elberfelds. In Elberfeld

war Anfang des 19. Jahrhunderts Johannes Schornstein (1789–1853) als Dirigent des Elberfelder Gesangvereins tätig. Er gründete die Niederrheinischen Musikfeste, die seit 1818 jährlich an Pfingsten zum Treffpunkt der regionalen Gesangvereine und nationaler wie internationaler Künstler wurden. In Bezug auf die Pflege von Werken für Chor und Orchester waren jedoch die Musikvereine in Barmen, besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, nicht weniger aktiv als diejenigen in Elberfeld. Das Verzeichnis der deutschen Oratorien gibt bisher Auskunft über rund 30 Aufführungen von Oratorien des 19. Jahrhunderts. Die meisten davon fanden im Rahmen der sogenannten Concordia Konzerte statt.

Im Jahr 1801 hatte sich in Barmen eine bürgerliche Gesellschaft gegründet, die durch Lesungen, Vorträge und Konzerte den Kunstsinn und die Bil-

derung des Bürgertums fördern wollte. Ab 1817 fanden vermehrt Konzerte der Liedertafel und des Barmer (später Städtischen) Singvereins im neu errichteten Gesellschaftshaus statt. Mit dem Bau eines eigenen Konzertsaals (mit einer Konzertorgel der Firma Ibach) im Jahr 1869 gründete sich eine Konzertgesellschaft innerhalb der Concordia, welche die Unterstützung von Aufführungen der städtischen musikalischen Vereine zur Aufgabe hatte. Concordia⁹ und Konzertgesellschaft¹⁰ bestehen bis heute. Aus den musikalischen Vereinen, die durch die Konzertgesellschaft unterstützt wurden, gingen im 20. Jahrhundert das Sinfonieorchester Wuppertal¹¹ und der Chor der Konzertgesellschaft Wuppertal¹² hervor.

Beinahe während der gesamten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts leitete Anton Krause¹³ den städtischen Sing-

verein, die Liedertafel und die Concordia-Konzerte. Krause wurde in Geithan (Sachsen) geboren, erhielt Klavierunterricht von Friedrich Wieck und studierte später am Konservatorium in Leipzig. Besonders die Kontakte nach Leipzig nutzte er in seiner Zeit als Dirigent und Musikdirektor, um ein neues Repertoire für seine Chöre zu erschließen. Entsprechend vielfältig ist die Reihe von Werken für Soli, Chor und Orchester, die in den Concordia-Konzerten zwischen 1850 und 1900 in Barmen aufgeführt worden sind. Neben den ‚Klassikern‘ des Oratorienrepertoires von heute und damals, wie zum Beispiel *Paulus*, *Elias* und *Christus* von Felix Mendelssohn Bartholdy, *Das Paradies und die Peri* von Robert Schumann und *Lazarus* von Franz Schubert, finden sich im *Verzeichnis der deutschen Oratorien* auch heute weniger bekannte Werke. Besonders zu Max Bruchs Gattungsbeiträgen hatte der Singverein eine spezielle Verbindung. Viele von dessen Kompositionen für Soli, Chor und Orchester wurden unter Krauses Leitung in den Concordia-Konzerten aufgeführt, einige Oratorien sogar erstmals – wie etwa Bruchs *Odysseus*.

Nach einer ersten Teilaufführung des *Odysseus* in Bremen hatten zahlreiche Musikvereine – etwa aus Frankfurt, Düsseldorf, Leipzig, Manchester, Köln, Breslau und Barmen – bei Bruch angefragt, um den Zuschlag für die Uraufführung des Oratoriums zu erhalten.¹⁴ Durch Vermittlung des Concordia-Mitglieds und Barmer Kaufmanns Emil Kamphausen¹⁵ ging der Zuschlag an

9 Zur Geschichte der Gesellschaft Concordia vgl. Friedrich Wilhelm Bredt, *Concordia - eine Jahrhundertstudie aus dem Wupperthal*, Barmen 1901; Friedrich Wilhelm Bredt, *Festschrift zum 125jährigen Bestehen der Gesellschaft Concordia Barmen. Concordia 1901-1926. Ein Nachtrag zur Jahrhundertstudie*, St Goar 1925; Heinz Wolff, *Wuppertaler Bürgergesellschaften. Geschichte der Gesellschaft Concordia Barmen 1801-1978 und der Schützengesellschaft Elberfeld am Brill 1805-1978*, Wuppertal 1978; *Gesellschaft Concordia zu Wuppertal Barmen 1801-1951*, Wuppertal 1951; V. Wittmuetz, *200 Jahre Concordia*, Wuppertal 2001. Zur Concordia heute vgl. <http://www.gesellschaft-concordia-barmen.de/> (zuletzt aufgerufen am 18. Dezember 2013).

10 Vgl. www.konzertgesellschaft-wuppertal.de/verein_geschichte.htm (zuletzt aufgerufen am 18. Dezember 2013).

11 Vgl. www.sinfonieorchester-wuppertal.de/geschichte.php (zuletzt aufgerufen am 18. Dezember 2013).

12 Vgl. www.chor-kg.de (zuletzt aufgerufen am 18. Dezember 2013).

13 *Riemann Musiklexikon*, 11. Auflage bearbeitet von A Einstein, Berlin 1929, S. 949.

14 Matthias Schwarzer, *Die Oratorien von Max Bruch. Eine Quellenstudie* (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 141), Kassel 1988, S. 22.

15 Ebd., S. 56.



Abbildung: Titelblatt, Max Bruch, Arminius, Berlin: Simrock [1878].

Barmen und der städtische Singverein veranstaltete 1873 die erste Gesamtauf-führung der *Scenen aus der Odyssee*.¹⁶ Weitere Uraufführungen Bruch'scher Oratorien während Krauses Direktorat der Concordia-Konzerte fanden 1875 mit *Arminius*¹⁷ und 1895 mit *Moses*¹⁸ statt. Ein Jahr nach Krauses Rückzug in

den Ruhestand wurde Bruchs Oratorium *Gustav Adolf* in der Stadthalle von Barmen urauf-geführt.¹⁹ Schon vor der Uraufführung von Bruchs *Odysseus* wurden in den Concordia-Konzerten aber auch seine Kantaten *Die Birken* und die *Erlen* (1865)²⁰ und *Schön Ellen* (1868)²¹ ge-geben. Daneben wurde eine Reihe sogenannter Konzert-stücke für Chor und Orches-ter aus der Feder Niels Gades, dessen Werke Krause während seines Studiums in Leipzig kennen gelernt haben dürfte, vom Singverein auf-geführt: *Comala* (1867)²², *Die Frühlingsbotschaft* (1868 und 1874)²³ und *Erlkönigs Toch-ter* (1872)²⁴.

19 *Neue Zeitschrift für Musik* 94 (1898), S. 94, 526.

20 *Neue Zeitschrift für Musik* 61 (1865), S. 435.

21 *Neue Zeitschrift für Musik* 65 (1869), S. 14

22 *Neue Zeitschrift für Musik* 64 (1868), S. 24

23 *Neue Zeitschrift für Musik* 64 (1868), S. 415; *Allgemeine Musikalische Zeitung* 9 (1874), Sp. 314.

24 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8 (1873), Sp. 219 und *Neue Zeitschrift für Musik* 69 (1873), S. 34.

25 *Neue Zeitschrift für Musik* 64 (1868), S. 406.

16 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 8 (1873), Sp. 59, 122, 202 und *Neue Zeitschrift für Musik* 69 (1873), S. 68, 101f.

17 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 10 (1875), Sp. 717, 817; *Neue Zeitschrift für Musik* 71 (1875), S. 509; *Neue Zeitschrift für Musik* 72 (1876), S. 183.

18 Silke Leopold und Ulrich Scheideler, *Oratori-entführer*, Stuttgart-Kassel 2000, S. 99.

Leipziger Konservatorium.²⁶ Später unterrichtete er an den Konservatorien in Köln, Rotterdam und Berlin. Sein Chorwerk *Salamis*, für Männerchor und Orchester, basiert auf einem Text von Hermann Lingg (1820-1905), der auch von Bruch vertont wurde.²⁷

Diese - freilich äußerst knappen Schilderungen - sollen lediglich einen kleinen Eindruck vermitteln, auf welche Weise das in der Datenbank verzeichnete Material genutzt werden kann. Durch den gezielten Einsatz von Filtern können neue Zusammenhänge erkannt und die Sekundärliteratur zu einzelnen Institutionen, Orten oder Personen ergänzt werden. Mit Blick auf die vielfältige Oratorienpflege in Berlin erscheinen dann beispielsweise nicht allein Hinweise auf die Konzerte der Singakademie, sondern auf diejenigen anderer Chorvereinigungen, wie etwa des Sternschen Gesangsvereins. Und im Zusammenhang mit dem heutigen Wuppertal erscheinen nicht allein die Konzerte des Elberfelder Gesangsvereins, sondern eben auch die Concordia-Konzerte in Barmen.

26 Krause studierte von 1850 bis 1853 in Leipzig, Gernsheim von 1852 bis 1854. Vgl. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehung- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 33), Hildesheim u.a. 2004, S. 148 und 167. Zur Biographie vgl. Dietrich Kämper, *Friedrich Gernsheim*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von L. Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 793–796.

27 Dietrich Kämper, *Max Bruch*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von L. Finscher, Personenteil Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 1028–1034

Biografien

Dr. Dominik Höink

studierte Musikwissenschaft, katholische Theologie und Psychologie und wurde 2009 mit einer Arbeit über die Rezeption der Kirchenmusik Anton Bruckners promoviert. Von 2005 bis 2008 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im kirchenhistorischen DFG-Projekt „Römische Inquisition und Indexkongregation in der Neuzeit“. Seit 2008 leitet Herr Höink das musikwissenschaftliche Forschungsprojekt „Politisch-nationale Stoffe und geistlich-religiöse Form: Das Oratorium vom 18. bis 20. Jahrhundert“ im Exzellenzcluster „Religion und Politik“ an der Universität Münster. Daneben ist er als Lehrbeauftragter an der Universität Münster, an der Folkwang Universität der Künste Essen und an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf tätig. 2011 wurde er in das „Junge Kolleg“ der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste in Düsseldorf aufgenommen. Von Februar bis April 2013 arbeitete Herr Höink als Visiting Academic am South African College of Music der University of Cape Town. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Geschichte des Oratoriums, die Händel-Rezeption im 19. Jahrhundert sowie Leben und Werk Anton Bruckners.



Prof. Dr. Rebekka Sandmeier

studierte Musik und Neuere Englische Literatur am Trinity College Dublin und promovierte dort 1997 mit einer Arbeit zu Text and Music in German Operas of the 1920s (Frankfurt 1998). Von 1999 bis 2008 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Münster und habilitierte dort mit einer Arbeit zu Geistliche Vokalpolyphonie und Frühhumanismus in England (Göttingen 2012). In den Jahre 2009 und 2010 vertrat sie die Professuren für Musikwissenschaft an den Universitäten Postdam und Münster. Seit 2011 ist sie Associate Professor für Musikwissenschaft am South African College of Music an der Universität Kapstadt.



Forschungsschwerpunkte: Die Apokalypse im Oratorium des 19. Jahrhunderts; Händel-Rezeption im 19. Jahrhundert; Liturgische Handschriften der Kirche S. Cecilia in Trastevere in der National Library of South Africa.

Ein Oratorienchor ist ein Oratorienchor ist auch

ein (Bruckner-)Oratorienchor

Projektbeobachtungen von Georg Lauer

Oktober 2013, Semesterbeginn, die Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf (RSH) lädt neuerlich - wie seit mehr als 10 Jahren - wie folgt zum „Oratorienprojekt“ ein:

Musikhochschule öffnet ihre Tore für interessierte Laiensänger

*Die Robert Schumann Hochschule öffnet für die Mitwirkung beim Oratorienprojekt im WS 2013/14 ihre Tore für Laiensängerinnen und -sänger. Wer über Erfahrungen im Chorsingen verfügt und Interesse hat, die **Messe f-Moll von Anton Bruckner** und die **Symphonie Nr.2 von Gustav Mahler** mitzusingen, ist herzlich willkommen! Besonders gesucht sind Männerstimmen. Gepróbt wird in der Regel dienstags, mittwochs oder donnerstags jeweils abends ab 19.30 Uhr in der Graf-Recke-Straße 209 im Institut für Kirchenmusik. Die Auf-führungen der Messe f-Moll finden am 15. und 16. Februar statt, die Sympho-nie Nr.2 im Juni. Einen detaillierten Probenplan erhält man auf Anfrage....*

Das Institut für Kirchenmusik

Die Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf (RSH) bietet jungen Menschen, die ihre *Leidenschaft für die Musik zum Beruf¹* machen möchten, Ausbildung und Abschlüsse in den vier Studiengängen *Musik, Musikvermittlung, Ton und Bild* und *Musik und Medien* an. Sie wirbt mit der Formulierung, damit *den gesamten Arbeitsmarkt für Musiker abzudecken: Absolventen der Hochschule spielen in Opern- und Sinfonieorchestern oder arbeiten als Kirchenmusiker in einer Gemeinde. Sie sorgen als Toningenieure für den perfekten Klang, komponieren Filmmusik oder verfolgen eine Karriere als Konzertpianist.*

Es liegt nahe, dass die Werbung für ein „Oratorienprojekt“ vom Institut für Kirchenmusik ausgeht. Dass die Institute früher *evangelisch* bzw. *katholisch* eigenständig waren, erinnert an längst vergangene Zeiten, in denen z.B. Hartmut Schmidt Chordirektor des Städtischen Musikvereins und zugleich Pro-

fessor für evangelische Kirchenmusik an der RSH war.

Auch das Berufsbild des Kirchenmusikers hat sich stark gewandelt, pädagogische Kompetenzen werden immer wichtiger. Die vernetzte Modulstruktur des Bachelorstudiengangs Kirchenmusik zielt deshalb darauf ab, eine hohe künstlerische Qualifikation mit praxisbezogenen Unterrichtsinhalten zu verbinden.

Zu den späteren Arbeitgebern der Studierenden, den Fachgremien des Erzbistums Köln, des Bistums Essen sowie der evangelischen Landeskirche im Rheinland,² steht das Institut für Kirchenmusik in engem Kontakt.

Die konfessionsverschiedenen Studierenden werden größtenteils gemeinsam unterrichtet. In einigen wenigen Studieninhalten gibt es konfessionsverschiedene Anforderungen, die dann auch entsprechend getrennt unterrichtet werden. Zunehmend zeichnet sich ein Interesse an konfessionsverschiedenen Lehrveranstaltungen ab. Bei den gemeinsamen Gottesdienstfeiern wird

¹ <http://www.rsh-duesseldorf.de/Studienangebot.13.0.html>

² <http://www.rsh-duesseldorf.de/Institut-fur-Kirchenmusik.322.0.html>



Studierende führen „Die Schöpfung“ von Joseph Haydn in der Friedenskirche Düsseldorf auf.

Foto: Susanne Diesner

gelebte Ökumene im Institut spürbar.

Die aktive Schulung und Teilhabe an der Musikerziehung finden die Studierenden in den verschiedenen Ensembles der RSH: Da gibt es den *Kammerchor des Institutes für Kirchenmusik*, den **Oratorienchor der Hochschule** mit einem jährlich im WS stattfindenden Oratorienprojekt, ein professionelles *Vokalensemble der Hochschule*, den *Hochschulchor*, das *Hochschulorchester*, das *Opernensemble* und mehrere *Kammermusikensembles*. In der Ausbildung bestehen zusätzlich enge Kooperationen mit den Laienchören der Region Düsseldorf (Kinder-, Jugend-, Erwachsenenchöre) sowie mit der Essener und Würzburger Dommusik.³

Das erwähnte Ensemble *Oratorienchor* ist so flüchtig wie die Musik, die von ihm zu Gehör gebracht wird: es muss von Jahr zu Jahr, von Jahrgang zu Jahrgang mit jungen Studierenden neu zusammengestellt werden, auch wenn es Elemente mit längerem „Ver-

fallsdatum“ enthält. Hierzu zählen von den ersten Tagen des *Oratorienchores* an die 6 bis 21 Jahre alten Mädchen des 1992 von Raimund Wippermann gegründeten *Mädchenchores am Essener Dom*, zu dessen Aufgaben die Mitgestaltung der Essener Dommusik in Liturgie und Konzert ebenso gehört wie die Teilnahme an den Oratorienprojekten im Rahmen der Kooperation mit der RSH Düsseldorf. Die dritte - auch nicht immer ganz stabile - Säule des Oratorien(projekt)chores bilden die eingeladenen Sängerinnen und Sänger mit *Interesse* und - nicht weniger wichtig - *Erfahrungen im Chorsingen*. Hierzu zählen auch aktive wie ehemalige Mitglieder des Städtischen Musikvereins.

Laut Veröffentlichung der RSH studierten im Wintersemester 2011/12 am Institut für Kirchenmusik 29 junge Musiker (16 evang./13 kath.), in den künstlerischen Orgelklassen waren es sieben.

Projektbeteiligte am Oratorienchor der RHS sind Studentinnen und Studenten, die sich auf den Bachelorabschluss als Kirchenmusiker vorberei-

³ <http://www.rsh-duesseldorf.de/Haeufige-Fragen-zum-Studium.92.0.html>

ten, und solche, die einen Abschluss als *Master of Music* mit der Studienrichtung *Orgel* oder *Chorleitung* anstreben. Für einige unter ihnen hat das Projekt eine besondere Bedeutung, weil sie sich mit der eigenverantwortlichen Übernahme von Proben auf ihr Examen vorbereiten, indem sie im Rahmen des öffentlichen Konzertes, das das Projekt abschließt, fachbezogen einen Teil ihrer Prüfung ablegen können.



Der Oratorienchor bei der Aufführung von Mozarts c-Moll-Messe 2012
Foto: Susanne Diesner

Die kirchenspezifischen Fächer der Ausbildung werden von Lehrbeauftragten unterrichtet, die in der Regel in der kirchlichen Berufspraxis stehen. Alle weiteren Bereiche des Studiums werden studienrichtungsübergreifend durch die Lehrkräfte der Hochschule unterrichtet, unter anderem durch die Lehrkräfte des Institutes für Komposition und Musiktheorie wie auch des Institutes für Musikwissenschaft.

Das Kirchenmusik-Institut hat seinen Sitz in Düsseldorf an der Graf-Recke-Straße, wo auch ein Großteil der Proben stattfindet; es wird derzeit geleitet vom Geschäftsführenden Direktor Prof. Jürgen Kursawa.

Das Projekt

Für das „Projekt 2013/14“ war ein Oratorienchor zusammenzustellen, der im ersten Schritt Anton Bruckners große f-Moll-Messe einstudiert und diese - zusammen mit drei Bruckner-Motetten - am 15. Februar um 20 Uhr in der

Düsseldorfer Friedenskirche (Leitung: Studierende der Kirchenmusik und der Hauptfachklasse Chorleitung) und am 16. Februar 2014 um 17 Uhr im Essener Dom (Leitung: Prof. Raimund Wippermann) zur Aufführung bringt. Mahlers „Auferstehungssymphonie“ soll im zweiten Schritt geprobt und im Juni aufgeführt werden.

Sicher sind den Projektbeteiligten des Musikvereins die Einstudierung der Brucknermesse mit dem damaligen Musikvereins-Chordirektor Raimund Wippermann und die anschließenden Aufführungen im Juni 1997 mit den Düsseldorfer Symphonikern unter der Leitung von Salvador Mas Conde in bester Erinnerung geblieben. Dass der heutige Rektor der RSH Prof. Wippermann das gleiche Bruckner-Werk bereits 2002 als Oratorienchor-Projekt der RSH mit seinen angehenden Kirchenmusikerinnen und -musikern erarbeitet hat, zeigt seine hohe Wertschätzung für dieses außerordentliche kirchenmusikalische Werk Anton Bruckners. Auch frühere Projekte mit Mozarts *c-Moll-Messe*, Olivier Messiaens *La Transfiguration* oder

Mendelssohns Oratorium *Elias* geben Zeugnis vom hohen Anspruch der theoretischen wie praktischen Ausbildung der Studierenden am Institut für Kirchenmusik der RSH.

Spätestens bei der Erwähnung des zuletzt genannten Beispiels für die Literatur, mit der sich der hier beschriebene Chor auseinandersetzt, wird deutlich, dass

es sich um einen *Oratorienchor* und nicht um einen Projektchor handelt. Ein Oratorienchor bleibt ein Oratorienchor, selbst wenn er „nur“ eine Messvertonung singt oder „nur“ eine Motette darbietet.

Das Pflichtseminar

Die *gelebte Ökumene im Institut* wird erlebbar, wenn der katholische RSH-Rektor Prof. Raimund Wippermann seine etwa 20 konfessionsverschiedenen Studierenden durch die dreitägige obligatorisch zu besuchenden „**Theologischen Hochschultage der RSH**“ führt.

Er hat sie überschrieben mit:

„**GOTTES-SCHAU IN TÖNEN (?)**“ - *eine theologisch-musikalische Annäherung an die Musik von Anton Bruckner* und mit der Sentenz von Klaus Vellguth⁴ eingeleitet:

4 Klaus Vellguth (geb. 1965), Dr. theol. habil. Dr. phil. Dr. rer. pol. und Dipl. Religionspädagoge (FH), ist Professor für Missionswissenschaft an der Philosophisch-Theologischen Hochschule



Prof. Wippermann bei den Theologischen Hochschultagen der RSH im Dezember 2013

***als die worte versagten
und das gebet über die tücke
der grammatik stolperte,
erfanden fromme menschen
die musik.
stauend beobachteten sie,
wie ihre gedanken,
auf noten, leicht und bunt
wie seifenblasen zum himmel
schwebten
die öffnung fanden und verschwanden.***

An diese Stauen machende Formulierung erinnert er in den kommenden Tagen immer wieder gerne.

Bruckner und f-Moll

Zu Beginn der dreitägigen Veranstaltung trägt Prof. Wippermann Stichpunkte zu Leben und Werk Anton Bruckners vor, die er mit Bildmaterial aus dessen Geburtsort und aus den Kindheitstagen des frühverwaisten Knaben unterstützt

Vallendar, Leiter der Abteilung „Theologische Grundlagen“ sowie Leiter der Stabsstelle „Marketing“ von Missio und Schriftleiter des „Anzeiger für die Seelsorge“.

sowie mit Tonbeispielen aus der f-Moll-Messe unterlegt.

Für Wippermann stellt gerade die Beschäftigung mit dieser Musik Bruckners ein „Glaubens-Bekenntnis“ dar: *Musik ist Ausdruck einer Wirklichkeit, die über den unmittelbaren Klang hinausgeht.*

Immer wieder wird im Laufe der Tagung die Absicht deutlich, die Zuhörer dahin zu lenken, dass sie nach der *Aussage* suchen, die *hinter* der Musik steckt, mit der sie sich gerade so intensiv beschäftigen. In dieser Ausbildungsphase soll es weniger um die technische Qualifikation gehen, mit der die Darbietung einer so außerordentlich bedeutenden Musik vermittelt werden kann und muss. Mehr noch soll herausgearbeitet werden, dass es die ausübenden Musiker sind, die dafür Sorge zu tragen haben, den Inhalt so zu vermitteln, dass bei den Zuhörern eine Art *Begeisterung* dafür erzeugt wird. Das gelingt vor allem dem, der sich *auch* mit Herkunft und Leben des Komponisten einschließlich seiner Vorfahren und seinem Wirkungskreis beschäftigt, der sich dann auf die Spurensuche im Notentext begibt und dabei herausfindet,

warum diese oder jene Stelle des vertonten (Mess-)Textes gerade mit einer solchen harmonischen oder rhythmischen Wendung versehen ist.

Für das Erlangen eines Textverständnisses sind die synoptischen Darstellungen von lateinischem (Original-)Text und möglichst stengengetreuer wörtlicher Übersetzung in der begleitenden Powerpoint-Präsentationen nicht nur für das eine Drittel der Zuhörerschaft, dessen asiatische Herkunft unübersehbar ist, äußerst hilfreich, sondern für alle zwanzig Studentinnen und Studenten.

Auch wenn es darum geht, den biblischen Ursprung einer bestimmten Stelle zu erläutern, weicht Wippermann nicht aus. Bei der Betrachtung des *Benedictus*, das das Gegenwärtigwerden Gottes preist und hohe Theologie in Tönen ausdrückt, erläutert er z.B. die inhaltlich theologische Bedeutung, wie nach katholischer Lehre im Zeichen von Brot und Wein Jesus gegenwärtig wird.

Auch streift er mit den Begriffen von *Transsubstantiation* und *Konsubstantiation* die nach römisch-katholischer Theologie beschriebene Wesensverwandlung bzw. nach lutherischem



Das Auditorium bei den Theologischen Hochschultagen der RSH im Dezember 2013 im Hörsaal der Katholischen Akademie des Bistums Essen „Die Wolfsburg“ in Mülheim/Ruhr

Abendmahlsverständnis die Realpräsenz des Leibes und Blutes in den Abendmahls Gaben Brot und Wein; die Auseinandersetzungen darum bezeichnet er - keinesfalls abwertend - als *theologische Spitzfindigkeiten*, mit denen sich die angehenden Kirchenmusiker als Teilnehmer des Theologischen Hochschulseminars hier und heute nicht tiefergehend auseinander setzen müssen. Im Übrigen sei das zentrale Geheimnis des christlichen Glaubens ohnehin unfassbar.

Dass am zweiten Tag eine Studentin ein Referat über das Thema *Mystik* hält, überrascht in diesem Zusammenhang nicht. Inwieweit Bruckners Messkomposition unter vergleichbar *mystischen Bedingungen*, wie sie hier angesprochen werden, zu Stande gekommen ist, bleibt in der anschließenden Gesprächsrunde etwas vage.

Die Gloria-Fuge

Wesentlich konkreter geht es beim Tagungspunkt *Analyse als Hilfe zum Verständnis* zu. Das zweimalige Hö-

ren und Partiturlesen der (zuvor unnummerierten) Takte 229 bis 336 aus dem Gloria der f-Moll-Messe von Anton Bruckner verhilft den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars zur absoluten Präsenz des instrumentalen wie vokalen Notentextes, wie er zur Analyse eines komplexen Werkes unbedingt erforderlich ist.

Aus Teilen der Zuhörerschaft kommen erste Vorschläge zum Aufbau der fünfteiligen Fuge, die Bruckner mit dem Zusatz **Ziemlich langsam** an das Ende seiner Gloriavertonung gesetzt hat: Romantische Fugen sind anders als barocke, stellt man fest!

Die jungen Leute beobachten und teilen mit, wie die Stimmen von Tenor, Bass, Sopran und Alt in der Exposition das Thema führen, es in Moll, als Spiegelung und in Engführung wiederholen, wie ab Buchstabe L die Bläserstimmen ein neues, „herrschaftliches Thema“ beisteuern und wie der Bass ab Takt 301 das Thema in „Vergrößerung“ zum strahlenden Abschluss des Gloria führt.

Der Blick in die Partitur offenbart den angehenden Dirigentinnen und Diri-

The image shows a page of a musical score for the Gloria Fugue by Anton Bruckner. The score is in F major and 4/4 time, marked 'K Ziemlich langsam'. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics 'In glo-ri-a De-i Pa-tris, a-men, a-men' are visible. A handwritten 'Fuge' is written above the score. Measure numbers 229 and 240 are marked.

Beginn der Fuge aus dem Gloria der f-Moll-Messe von Anton Bruckner (Klavierauszug Doblinger)

genten, welchen Orchestergruppen sie - zusätzlich zu den Choreinsätzen - *unterwegs* hinblickende Aufmerksamkeit widmen sollten, selbst wenn die Bläser den Chor nur *colla parte* begleiten, die Streicher lediglich einen Klangteppich auslegen und die Bratschen 150 (!) Takte lang eine eher anspruchlose Phrase stetig wiederholen.

Bei allem hilft - Lernenden wie Lehrer - ein Klavier, das im Hörsaal der Akademie zur Verfügung steht und nicht nur genutzt wird, wenn die Runde aufgefördert ist, Partien aus der Messe oder den vier Brucknerschen Motetten *Ave Maria*, *Christus Factus Est*, *Vexila Regis* und *Virga Jesse*, die das Programm ergänzen, vierstimmig so anzustimmen, als handle es sich schon um die beste Konzertaufführung!

Annäherung an Gott

Unter diese Überschrift hat Prof. Wipermann seine hermeneutische Analyse des „Kyrie“ gestellt, mit der er die dreitägigen „Theologischen Hochschultage“ zum Abschluss bringt.

Freimütig berichtet er, dass seine leidenschaftliche Beschäftigung mit der Brucknerschen f-Moll-Messe ihn schon vor 20 Jahren dazu ermutigte, seine Erkenntnisse mit dem Ziel einer Buchveröffentlichung niederzuschreiben, er es aber nie über die ersten 50 Seiten für das Kyrie geschafft habe.

In seinen Ausführungen erinnert Wipermann an den griechischen Ursprung des *Kyrie eleison*, das in vorchristlicher Zeit ein gebräuchlicher Huldigungsruf für Götter und Herrscher war. Im *Kyrie (Herr)* werde für ihn ein „mit Ehrfurcht schauen und hoffnungsvoll vertrauen“ ausgedrückt, während ihm das *eleison*

Bei **WIKIPEDIA**¹ liest man zur Messe f-Moll von Bruckner u.a. Folgendes:

*Joseph Anton Bruckner, * 4. September 1824 in Ansfelden, Oberösterreich; † 11. Oktober 1896 in Wien*

Die Messe Nr. 3 in f-Moll für Soli, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester ist die zuletzt komponierte von 5 Messen Anton Bruckners, von denen nur 3 nummeriert sind.

Im Frühjahr 1867 erhielt Bruckner vom k.u.k. Obersthofmeisteramt den Auftrag, eine Messe für die Wiener Hofburgkapelle zu komponieren. Jedoch arbeitete er an der Messe bereits während einer Erholungskur in Bad Kreuzen, welche er infolge eines Nervenleidens von Juni bis August 1867 machte, und vollendete sie im darauffolgenden September. Die Musiker der Hofkapelle lehnten eine Aufführung jedoch ab, da sie die Messe als unspielbar betrachteten.

So legte Bruckner die Partitur wieder zurück, war dann aber vier Jahre später gewillt, die längst überfällige Uraufführung selber zu organisieren. Bruckner konnte das Opernorchester für 300 Gulden mieten sowie seinen Freund Johann von Herbeck als Dirigenten und dessen Chor, den Wiener Singverein gewinnen, jedoch sagte Herbeck seine Teilnahme nach der Generalprobe entnervt ab. Somit fand die Uraufführung in der Wiener Augustinerkirche am 16. Juni 1872 unter der Leitung von Bruckner selbst statt. Obwohl die Uraufführung aufgrund der widrigen Umstände nicht besonders gut gelang, war sie ein beachtlicher Erfolg für Bruckner, der sich in Wien bis dato noch nicht durchgesetzt hatte.

In den folgenden Jahren revidierte Bruckner die Messe noch viermal (1876, 1877, 1881 und 1890-93); nach seinem Tod avancierte sie zu einem der beliebtesten Chorwerke der Romantik.

1 [http://de.wikipedia.org/wiki/Messe_f-Moll_\(Bruckner\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Messe_f-Moll_(Bruckner))

(*erbarme dich*) als katholische Lesart der „Bitte um Erbarmen“ zu vordergründig betont erscheine.⁵

In den Ausführungen zum Notentext geht es Wippermann dann um die biblische Zahl 12, die die Kyriekomposition durchdringt:

- 12 Takte für die Orchestereinleitung
- 24 Takte für das 1. *Kyrie*
- 4 Takte für die Orchesterüberleitung
- 40 Takte für das *Christe*
- 68 Takte für das 2. *Kyrie*
- zusammen 12x12 = 144 Takte!

Ein weiteres intensives Augenmerk lenkt Wippermann darauf, wie Bruckner in seiner Messkomposition die Quarte motivisch einsetzt. Sie leitet das Werk als quartabwärtsgehende Taktphrase ein, was als „Gestus der Verneigung“ gedeutet werden kann, und kontrastiert sie noch im selben Moment mit einer hoffend-aufwärtsschreitenden Quartbewegung in den Bass-Stimmen. Noch ehe der Chor einsetzt, gehen von den ersten Violinen in den Takten 10, 11 und 12 deutliche Seufzermotive aus.



Auch die harmonische Analyse des Kyrie offenbart die modernen kompositorischen Mittel, mit denen Bruckner bei der Uraufführung 1872 seine Auftraggeber wie Zuhörer überrascht und auch die Nachgeborenen bis heute in Stauen versetzt: *Der Komponist führt seine*

5 „Zum Bußruf verfälscht“, Rupert Berger: Kleines liturgisches Lexikon. Herder-Verlag Freiburg-Basel-Wien 1987, ISBN 3-451-20354-5, S. 91f

Tonika-Eröffnung über die Dominante nicht wieder zurück zum Klang der Tonika, sondern enttäuscht die Hörerwartung, indem er eine terzlose Zwischendominante einbaut. Mit neapolitanischer Akkordfärbung und durch chromatische Gegenbewegungen stiftet er weitere Verwirrung...

Seine intensive Beschäftigung mit einem der tiefstinnigsten geistlichen Werke Anton Bruckners fasst der Leiter des dreitägigen Kolloquiums Prof. Raimund Wippermann mit einem Nachwort von Günther Wand zusammen:

“Die Dimension des Jenseitigen im irdischen Musizieren darzustellen, das ist sicherlich eine der Hauptaufgaben, wenn man mit großer Musik arbeiten darf.“

Wir sind dem ehemaligen Chordirektor des Städtischen Musikvereins dankbar, dass er uns zum folgenden Abdruck seine Werkeinführung überlässt, die im Programmheft des Konzertes veröffentlicht wurde, mit dem der Oratorienchor von 2002 sein Brucknerprojekt mit der Aufführung der f-Moll-Messe zum Abschluss brachte:

Termine 2014 für „Bruckner-f-Moll“:

Mit dem Oratorienchor der RSH

- 1. Konzert: Sa 15. Februar 20.00 h
Friedenskirche Düsseldorf
Leitung: Studierende der Kirchenmusik und der Hauptfachklasse Chorleitung
- 2. Konzert: So 16. Februar 17.00 h
Essener Dom
Leitung: Prof. Raimund Wippermann

Mit dem Chor des Städtischen Musikvereins

- und den Düsseldorfer Symphonikern
- Fr 11.4. 20 h / So 13.4. 11 h / Mo 14.4.2014 20 h
Tonhalle Düsseldorf
Leitung: Constantin Trinks

**Als die Worte versagten
und das Gebet über die Tücke
der Grammatik stolperte,
erfanden fromme Menschen
die Musik.
stauend beobachteten sie,
wie ihre Gedanken
auf Noten leicht und bunt
wie Seifenblasen zum Himmel
schwebten
die Öffnung fanden und verschwanden**
klaus vellguth

Diese Verse von Klaus Vellguth verdeutlichen, dass Musik etwas ausdrücken kann, was das Wort alleine nicht vermag. Sie kann dies, weil sie uns auf eine andere, tiefere Weise erreicht als ein gesprochenes Wort, indem sie uns nicht nur anders atmen lässt, sondern indem sie uns durch ihre harmonischen und melodischen Verläufe über die Ebene der „ratio“ hinaus auch emotional anrührt.

Darüber hinaus ist komponierte und kunstvoll geformte Musik immer auch „*Ausdruck einer Wirklichkeit, die über den reinen Klang hinaus geht*“; sie will in ihrer Form und durch ihre Form und durch die Wahl und Verwendung der jeweils angewandten kompositorischen Mittel etwas ausdrücken, das sich sozusagen „hinter der Oberfläche“ befindet, die man hört. Damit ist Musik vergleichbar mit Werken der bildenden Kunst, bei denen man ja auch „hinter die Oberfläche sehen kann“, ja eigentlich sogar sehen muss, um wirklich zu verstehen, was der Künstler ausdrücken wollte. In besonderer Weise bedeutend wird diese Ausdrucksebene von Musik dort, wo - wie z.B. in vielen Fragen von Theologie und Glauben - unsere Verstandeskraft nicht ausreicht, die Tiefe der Geheimnisse auszuloten, von denen wir sprechen und die wir in der Liturgie feiern. Hier vermag die Musik in günstigen Momenten „den Vorhang aufzuziehen“ und einen Durchblick zum Kern unseres Glaubens zu gewähren.

Die Messe f - moll für Soli, Chor & Orchester entstand als letzte der drei großen Messen des österreichischen Komponisten Anton Bruckner im Jahr 1867. Zu dieser Zeit war Bruckner noch Domorganist in Linz, hatte sich aber von dort aus mehrer Male um andere Stellen beworben - so z.B. 1861 in Salzburg um die Kapellmeisterstelle und um eine Lehrstelle am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Dieser Wunsch nach beruflicher Veränderung sollte sich erst ein Jahr später mit dem Erhalt einer Professur für Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgelspiel am Wiener Konservatorium erfüllen, womit Wien als musikalisches Zentrum der damaligen Zeit für ihn zur letzten Station seines Lebens wurde. Im Vorfeld der Komposition der f - moll - Messe war er zum Auskurieren einer schweren nervlichen Krise, die den immer wieder um Anerkennung und Wertschätzung ringenden und danach suchenden ehrgeizigen Komponisten heimgesucht hatte, zu einem Kuraufenthalt in Bad Kreuzen. Insofern gibt es einen „inneren Anlass“ für die Komposition dieser Messe in der Gestalt, dass sie als „Dank nach überstandener schwerer Erkrankung“ geschrieben wurde. Der „äußere Anlass“ für die Komposition der f - moll - Messe war ein Kompositionsauftrag des k.u.k. Obersthofmeisters in Wien. Bei der Uraufführung, die am 16. Juni 1872 unter der Leitung Anton Bruckners in der Augustinerkirche in Wien stattfand, musizierte nur ein kleines Ensemble - der Chor hatte lediglich 18 Mitglieder (!) - , am 3. Dezember 1873 folgt die erste Aufführung in der Hofburgkapelle, weitere Aufführungen folgten in den Jahren 1876, 1877, 1882, 1883 und 1884 jeweils in der Hofburgkapelle.

Das Lebensumfeld Bruckners war von der Kindheit an bis zu seinem Wechsel als Professor nach Wien geprägt durch ein Ineinander - über - Gehen von profaner und geistlicher Lebenswelt. In seinem Elternhaus in Ansfelden, wo der Vater Lehrer an der Schule

war, wohnte er nicht nur in einem Haus „im Schatten der Kirche“, sondern dadurch, dass zu den Aufgaben des Dorf - Lehrers automatisch auch die Sorge um die Musik in der Kirche gehörte, war er von Anfang an mit Gottesdienst und Liturgie und deren musikalischer Gestaltung vertraut.

Nach dem frühen Tod seines Vaters im Jahre 1837 - Anton Bruckner war erst 13 Jahre alt - wurde er von seiner Mutter auf Grund persönlicher Verbindungen im Stift St. Florian untergebracht. Dieses Stift wurde von Augustiner – Chorherren geleitet, und der Geburtsort Anton Bruckners lag im seinem unmittelbaren Einzugsbereich. Neben der Schulausbildung konnte Bruckner hier eine musikalische Ausbildung genießen, und in den Ensembles des Klosters gestaltete er Gottesdienst musikalisch mit - zunächst als Chorknabe, dann als Violinist und später auch als Organist. Neben dem prunkvollen Äußeren dieses Stiftes sind die festlich gestalteten Gottesdienste und sicherlich auch die geistige Haltung, mit der in diesem Stift Glauben und Kirche erlebt und vermittelt wurden, für den Heranwachsenden sehr prägend gewesen. Damit ist seine gesamte Musik und natürlich insbesondere die geistliche Musik ohne diesen Hintergrund einer sozusagen als selbstverständlich und damit auch nicht in Frage gestellten Religiosität nicht denkbar. Und so spricht aus jedem Satz der Messe und aus einer Vielzahl von Details, die aufzuzählen und zu erläutern hier den Rahmen sprengen würde, eine geistig - geistliche Haltung, die man wie folgt beschreiben könnte:

Der glaubende Mensch, der, indem er glaubt, bejaht, dass der Mensch nicht das Maß aller Dinge ist, sondern dass es hinter der für ihn wahrnehmbaren Ebene noch eine andere, weitere und größere Dimension gibt, von der er glaubt, dass diese Dimension der Urgrund unseres Lebens ist und unserem Leben erst Sinn zu geben vermag - der so denkende und dies bejahende Mensch wagt es, seine eigene Begrenztheit und Ein – Dimensionalität zu erkennen, sie anzunehmen und sich dann einem größeren Gegenüber zuzuwenden, das wir Christen „Gott“ nennen. Er wagt es, seinen Horizont zu verlassen und sich aufzumachen in eine neue Weite und in eine neue Wirklichkeit, und er tut dies eben zum einen unter Erkenntnis der eigenen Begrenztheit und zum andern in der glaubenden Gewissheit, von diesem Gegenüber so angenommen zu werden wie er ist. In diesem christlichen Sinne ist also diese Haltung letzten Endes die *personale Zuwendung zu dem Gott, an den ich glaube*. Diese gedankliche Haltung äußert sich in unterschiedlichsten musikalischen Ausdrucksformen: es gibt

- Das „behutsame Sich - Gott - Nähern“ im Kyrie, musikalisch ausgedrückt durch die absteigende Linie in der Melodie, die sinnfällig eine Verneigung darstellt;
- das „Ankommen in den Vorhöfen Gottes“, ebenfalls im Kyrie, wenn in großen Melodiebögen oder in sehr intensiven Klangflächen, die auf festem harmonischen Boden stehen, große Zuversicht zum Ausdruck kommt;
- strahlende und jubelnde Passagen, die völlig unbeschwert Gottes Lob singen, z.B. im Gloria;
- einen nahezu unerschütterlich scheinenden Glauben an Gott und an die „eine heilige katholische und apostolische Kirche“ („Credo in unum Deum“ und „et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“);
- dramatische Darstellungen vom „jüngsten Gericht“ bei der Wiederkunft des Herrn am Ende der Zeiten („et iterum venturus est . . . ludicare vivos et mortuos“), in denen deutlich wird, dass für Bruckner dieser Gott nicht nur faszinierend, sondern auch Furcht erregend ist;

- auffallend viele Stellen, an denen die Zahlensymbolik eine bedeutende Rolle spielt und dem Text zusätzliche Deutung gibt:
 - 144 Takte Länge im Kyrie: dies ist die Zahl derer, die in der Apokalypse als die Erlösten ins Reich Gottes gerufen werden;
 - 12 Takte Orchester - Einleitung: die Verbindung von 3 (= tempus perfectum, vollendetes Zeitmaß, Symbol für den göttlichen Bereich) und 4 (= tempus imperfectum, unvollendetes Zeitmaß, Symbol für den menschlichen Bereich) - , am Beginn der Messe und des Kyrie besonders sinnfällig, weil hier die Hinwendung zu einem größeren „DU“ ihren Anfang hat;
 - 8 „Credo - credo“ - Einwüfe in der Fuge „et vitam venturi saeculi“ - „ich erwarte das Leben der kommenden Welt“: die Zahl 8 symbolisiert den „Tag der Auferstehung“ - die Reihe ließe sich nahezu beliebig fortsetzen.
- Und es gibt Stellen, an denen die Musik so unerwartete Wendungen nimmt - harmonisch, melodisch, dynamisch - , dass es einem wirklich den Atem verschlägt und man sich für einen Moment „dieser Welt entrückt“ und bereits jetzt hineingenommen fühlt in eine neue Welt:
 - Dies sind die wenigen a cappella - Passagen, die stets an Stellen stehen, an denen der Geist Zeit zum Innehalten benötigt;
 - dies sind z.B. auch die plötzlich sehr leisen Passagen in der Schluss - Fuge des Credo („et vitam venturi saeculi. Amen“);
 - dies ist das plötzliche Stocken im Tempo am Ende der Chor-Teile im Benedictus;
 - dies ist das Verklingen der Bitte um den Frieden Gottes am Ende des Agnus Dei und die Wiederaufnahme des Kyrie-Motivs ganz am Ende der Messe, womit nicht nur musikalisch ein Rahmen zum Anfang geschlagen sondern auch gezeigt wird, dass diese unsere Bitte um Frieden bei dem, den wir als unseren Herrn (griechisch *Kyrios*) ansprechen, Gehör findet.

Auf diese Weise gibt die Musik dieser Messe dem, der sie glaubend singt und hört, durchaus eine Antwort auf „die jahrelange Frage der Existenz“ - nicht immer explizit und ganz konkret im Sinne von vorhandenen Lösungen, aber doch in dem Sinne, dass sie wohl für Momente lang unseren Glauben zur Gewissheit werden lassen und damit die Tür zum Himmel aufstoßen kann - denn

*als die Worte versagten
und das gebet über die tücke
der grammatik stolperte,
erfanden fromme menschen
die musik.
staunend beobachteten sie,
wie ihre gedanken
auf noten leicht und bunt
wie seifenblasen zum himmel
schwebten
die öffnung fanden und verschwanden*

Raimund Wippermann

Wer wüsste nicht, was Toleranz bedeutet!

Beobachtungen beim 23. Festival Alte Musik Knechtsteden 2013

Udo Kasprovicz

In den bürgerlichen Gesellschaften ist es seit langem zum Ritual geworden, zu Toleranz gegenüber allen Nonkonformisten aufzurufen, solange die Abweichung keine Gefahr für das Ganze in sich birgt.

Die Verbindung von Toleranz und Musik hingegen lässt im wahrsten Sinne des Wortes aufhorchen, denn wir sind es gewohnt, in der Musik streng zu unterscheiden nach ernster und unterhaltender Musik und in den jeweiligen Bereichen wieder nach Genres, Stilen und Epochen. Auch wenn Programmgestalter, Orchesterleiter und Interpreten nicht müde werden zu versichern, man dürfe eigentlich nur zwischen guter und schlechter Musik unterscheiden, wird im Radio oder im Konzertsaal immer noch streng getrennt. Kleine Grenzüberschreitungen zum Beispiel in „Klassik, Pop et cetera“ bestätigen eher die Regel, weil die dort aufgenommenen Stücke sich selbst im Grenzbereich bewegen.

Das Festival der alten Musik in Knechtsteden stand in diesem Jahr unter dem Thema „Toleranz – eine Spurensuche“.

Hermann Max, Leiter des Festivals, zitiert im Vorwort des Programmheftes aus Conrad Ferdinand Meyers Gedicht „Friede auf Erden“, die Verse:

*Etwas wie Gerechtigkeit
webt und wirkt in Mord und Grauen,
Und ein Reich will sich erbauen,
Das den Frieden sucht der Erde.
Mählich wird es sich gestalten(...).*

Sie umspannen die inhaltliche Dimension des programmatischen Motos. Auf Krieg und Frieden als Folge von Intoleranz und Toleranz spitzt Hermann Max das Thema zu. Hoffnung auf Frieden und Gerechtigkeit nicht als eine von Generation zu Generation weitergereichte Grundhaltung, sondern als handlungsstimulierendes „Noch Nicht“ (Ernst Bloch) in einer von Krieg und Gewalt geprägten Welt beherrschten die Werke des Eröffnungskonzerts.

Für das Publikum gewann der Toleranzbegriff freilich noch eine weitere Bedeutung:

Die Geburtsjahre der Komponisten, deren Werke vom 20. bis zum 28. September zu hören waren, beginnen im 30jährigen Krieg, in dem 1623 Johann Heinrich Schmelzer geboren wurde, und spannen dann einen Bogen von mehr als 300 Jahren bis in die Gegenwart des zeitgenössischen Komponisten Thomas Blumenkamp.

Die unterschiedlichen Stilrichtungen und Musikauffassungen in einem Konzert auszuhalten, erfordert Toleranz nicht zuletzt vom Publikum. Toleranz verlangt auch die Begegnung mit der antiken Seherin Cassandra, im Eröffnungskonzert eingerahmt vom „Kyrie eleison“ der Bachschen h-moll-Messe und Händels „TeDeum“. Diese Nachbarschaft verkleinert Gott oder vergrößert Cassandra, weil beider Leiden musikalisch dramatisiert beklagt wird. Die Bitte „Dona nobis pacem“, aus der Friedenskantate Johanns Michael Bachs, die das Festival geradezu leitmotivisch begleitet, zeigt, dass die nach dem

1.2. *ff* voll Ab - scheu. spei'n sie aus!

S. Ab - scheu. spei'n sie aus!

3.4. *ff* spei'n sie aus!

1.2. *ff* spei'n sie aus!

A. spei'n sie aus!

3.4. *ff* spei'n sie aus!

1.2. *ff* voll Ab - scheu. spei'n sie aus!

T. *ff* (keine Triole!) voll Ab - scheu. spei'n sie aus!

3.4. Schuld, *ff* voll Ab - scheu. spei'n sie aus!

1.2. Schuld, *ff* voll Ab - scheu. spei'n sie aus!

B. Schuld, *ff* voll Ab - scheu. spei'n sie aus!

3.4. Schuld, *ff* voll Ab - scheu. spei'n sie aus!

Pk. *mfp* *f*

Schlgz. *mf* *mf* Buckelgongs

Partiturausschnitt aus: **Kassandra**
für gemischten Chor (16 Stimmen), Pauken und Schlagzeug (je ein Spieler) von
Thomas Blumenkamp 2013

Antlitz Gottes geschaffenen Menschen den Frieden in der Welt nicht wahren können. Cassandra leidet als Mensch umso mehr, als sie das Ausmaß des kommenden Unheils kennt, ihre Warnungen aber nicht ernst genommen werden.

Der in Meerbusch lebende Komponist Thomas Blumenkamp, dessen Geburtsjahr 1955 den Begriff „Alte Musik“ ein wenig überdehnt, verdeutlicht das, indem er 36 Verse aus der Orestie des Aischylos dramatisch kompiliert:

*„Mir glaubt niemand.
Auf's Neue zerreißt mich des Wahrsagens furchtbare Pein.
Was trag' ich noch die Dinge, die mich zum Gesptt gemacht:
Stab und Seherbinde,
vernichten will ich euch!
O Schicksal des Menschen! Was lebt im Glück:
ein Schatten kann es wenden. Wo Unglück ist,
da löscht ein Schwamm das Bild.
Weit mehr beklag' ich dies Verlöschen.“*

Musikalisch bilden die 16 Sänger der Rheinischen Kantorei den Chor der antiken Tragödie. Er beeinflusst das Handeln der Protagonistin, indem er es bewertet und kommentiert. Gleichzeitig repräsentiert der Chor aber auch die politische Gemeinschaft, die die

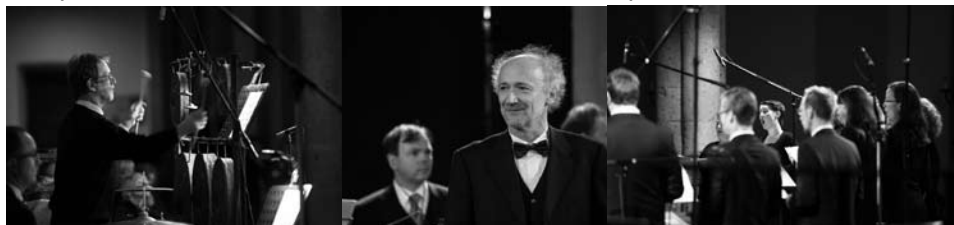
Folgen des dramatischen Konfliktes, in dem die Hauptpersonen stehen, auszuhalten hat. Bei Blumenkamp verkörpert aber jeder der sechzehn Solisten Cassandra, die Kommendes Ahnende, aber erfolglos Mahnende, so dass von Handeln im Sinne von Fortschritt nicht die Rede sein kann. Das verleiht der Komposition besondere Dramatik.

Um die Konzentration des Hörers genau darauf zu fokussieren, verzichtet Blumenkamp bewusst auf instrumentale Klangentfaltung. Eine Pauke, ein Becken, sieben Buckelgongs und ein großes Tam akzentuieren den Gesang. Eine antike Zimbel zitiert die Herkunft des Mythos.

Die „eruptive Dramatik“ (NGZ) des „beeindruckenden Vokalwerks“ (Kölner Stadtanzeiger) lädt zu mehrmaligem Hören ein, um die tieferen Bedeutungsnuancen intensiver zu erfahren.

Dankenswerterweise sendete der Deutschlandfunk den Mitschnitt des Konzertes am 16. Dezember und lud so zur Auseinandersetzung mit dieser ungewöhnlichen Aufführung ein.

Hoffentlich blieb diese Möglichkeit den erfreulich vielen Zuhörern, die den Weg in die Klosterbasilika von Knechtsteden fanden, nicht verborgen. An jenem Abend jedenfalls genossen sie in sptsommerlicher Atmosphäre ein Konzert auf hohem musikalischem Niveau und sparten nicht an Beifall.



Schlagzeuger, Thomas Blumenkamp und Chor bei der Uraufführung *Kassandra* - Fotos: Martin Roos

Ari Rasilainen im Gespräch

nach den „Glocken“

Corina Kiss

Am 11.10.2013 fand - mit Wiederholungen am 13. und 14.10. - in der Tonhalle die Düsseldorfer Erstaufführung von Sergej Rachmaninows Tondichtung op.35 *Die Glocken* statt. Unter der Leitung des finnischen Dirigenten Ari Rasilainen spielten und sangen die Düsseldorfer Symphoniker, der Chor des Städtischen Musikvereins und die Solisten Victoria Safronova, Sopran, Mika Pohjonen, Tenor und Dmitty Lavrov, Bass. Nach dem Sonntagskonzert sprachen wir mit dem Dirigenten (AR).

NC: In der letzten Ausgabe unserer Zeitschrift haben wir das selten zu hörende Sinfonische Poem für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester nach dem gleichnamigen Gedicht „The Bells“ von Edgar Allan Poe, ausführlich vorgestellt. Es heißt, das Werk mit der wunderbar komplexen Partitur sei ein Lieblingswerk Rachmaninows gewesen. Ist es vielleicht auch ein Lieblingswerk von Ihnen, Herr Rasilainen, oder warum haben Sie gerade dieses Werk ausgesucht?

AR: Vor zwei Jahren hatte ich das Vergnügen, in Düsseldorf *Das Glück von Edenhall* von Robert Schumann zu dirigieren. Dafür war ein Männerchor nötig. Das war das erste Mal, dass ich mit dem Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf in Berührung kam. Damals lernte ich auch Ihre Chorleiterin Marieddy Rossetto kennen, mit der ich mich sehr gut verstand.

So wünschte ich mir, mit diesem stark besetzten und durch Marieddy Rossetto gut vorbereiteten Chor die *Glocken*, die ich bereits mit der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz aufgeführt hatte, auch in Düsseldorf zu dirigieren.

NC: Könnte man sagen, dass die Romantik Ihre bevorzugte musikalische Epoche ist?



AR: Mit Sicherheit! Insbesondere fühle ich mich von russischen Komponisten wie Tschaikowski oder Rachmaninow stark angezogen. Die Melancholie, die tiefen Vibrationen, die intensive Leidenschaft, alle diese Gemütsbewegungen spiegeln sich in dem aparten russischen Musikstil wider, den ich über alles vergöttere. Doch ich muss sagen, dass mir nicht nur die russische Musik, sondern auch die russische Literatur und die russische Filmkunst sehr gefallen.

NC: *Die Glocken* als Sinfonisches Poem in vier Teilen ist in einem weniger „orthodoxen“ Stil geschrieben:

Die Tempobezeichnungen und die Taktmetrik sind sehr abwechslungsreich: I. Allegro ma non tanto (Die silbernen Schlittenglocken), II. Lento (Die zarten Hochzeitsglocken), III. Presto (Die grellen Sturmglocken), IV. Lento lugubre (Die trauervollen Eisenglocken): Non allegro - Lento - Tempo 1, Andante con moto, Tempo di valse, Lento assai - Allegro vivace.

Was wird wohl das Geheimnis der wunderbar klingenden Musik sein!? Welchen Teil bevorzugen Sie?

AR: Ich sehe die ganze Partitur als Einheit. Das Werk steigert sich vom 1. Teil mit dem Solo-Tenor über den me-

lancholischen 2. Teil mit der schön geführten Sopran-Stimme und über den 3. Teil, frei von Solo-Stimmen, sehr explosiv und dynamisch (für mich der Höhepunkt des Werkes), der in schnellen Tempi den seelischen Kampf des Menschen bezeichnet, bis zum letzten resignierenden Teil, wo alles sich langsam beruhigt und sensible und schüchterne Melodien in Erscheinung treten. *Die Glocken* sind ein Element der russisch-orthodoxen Kirchenmusik und eine wichtige Säule im Werk Rachmaninows, sie haben ein faszinierendes Kunstgewebe der Orchestrierungskunst hervorgebracht.

NC: Haben Sie auch russische Sprachkenntnisse? Woher kommt ihr Interesse nicht nur für die Musik, sondern auch für die Literatur und Filmkunst dieses Volkes?

AR: Nein, ich spreche kein Russisch; ich kann es nicht einmal lesen (er lächelt...). Es gibt fantastische Übersetzungen, die mir die Möglichkeit geben, diese Kunstwerke zu verstehen und zu genießen. Nach dem von Konstantin Balmont ins Russische frei übersetzten englischen Text („The Bells“), komponierte Rachmaninow sein Werk in der Art einer Symphonischen Dichtung. Ganz besonders fasziniert der ähnliche Anfang jedes Teiles des Gedichtes: Hört der Schlittenglocken Klang – Silberklang!/ Hört der Hochzeitsglocken Klang – Goldnen Klang!/ Hört der Feuerglocken Klang – Bronznen Klang!/ Hört der Eisenglocken Klang – Eisenklang! Den letzten Teil, der die Totenglocken mit sich bringt, hat Rachmaninow, ein tröstendes Einzelschicksal darstellend, ganz eigen moduliert: von cis-Moll nach Des-Dur, mit einem Orchesternachspiel endend.

NC: Rachmaninow ist ein Spätromantiker, der in seiner Musik Integrität, Natürlichkeit und Raffinesse aufweist. Was beeindruckt Sie noch an seiner Musik?

AR: Rachmaninow ist ein komplexer Künstler, der stets in seiner Schöpfung (nicht zu vergessen die Klavierkonzerte!) die Geheimnisse der Seele zum Ausdruck brachte. Es gelang ihm zu beweisen, dass die Romantik eine spezifische humanitäre Haltung aufweist, die nicht aufhört, die menschlichen Qualen zum Ausdruck zu bringen. Die Melodieführung ist kennzeichnend für seine Musiksprache. Sie charakterisiert sich durch Kantabilität und aparte Schönheit.

NC: Wie man weiß, war Rachmaninow primär ein bekannter Pianist und erst danach ein bekannter Komponist der Moderne. Bevor Sie Dirigent geworden sind, waren Sie Geiger. Wie kam es dazu?

AR: Die Violine bleibt meine Leidenschaft, das Dirigieren hat mich bereits mit 14 Jahren in seinen Bann gezogen. Nach meiner Aufnahme an der Sibelius-Akademie in Helsinki im Fach Violine bekam ich die Chance, zuerst den Dirigenten Joma Panula in Helsinki und später Arvid Jansons in Berlin kennen zu lernen. Ich bin deren Student geworden und noch immer sehr dankbar dafür.

NC: Vielen Dank für das freundliche Gespräch.

AR: Ich bedanke mich herzlich bei Ihnen, aber auch für die Zusammenarbeit mit den Düsseldorfer Symphonikern, dem Chor des Städtischen Musikvereins und bei Marieddy Rossetto!

Die Krönungsmesse ~~unter~~ mit Sir Neville

Ein Event?

Georg Lauer



Ja - um die Eingangsfrage zu beantworten - ein Event im Sinne von: Ereignis!

Vom 9. Dezember bis 16. Dezember 2013 weilte Sir Neville Marriner in unserer Stadt Düsseldorf. Dreimal dirigierte er im *Sternzeichen 4* (u.a.)



Mozarts *Krönungsmesse*. Dabei waren: die Solisten Jutta Maria Böhnert, Sopran, Ingeborg Danz, Alt, Corby Welch, Tenor, Andreas Wolf, Bass, die Düsseldorfer Symphoniker und der Chor des Städtischen Musikvereins.

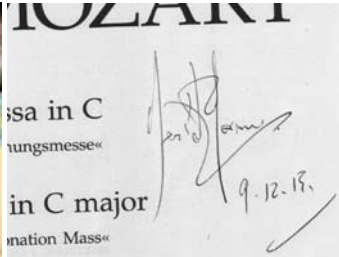
Es ist ein Ereignis zum Anfassen, Anstauen, gute Laune Verbreiten!

Zwei (!) Klavierproben - gerne, weil der große Saal durch Herrn Barenboim besetzt ist, zwei Orchesterproben - gerne, weil das Werk keine Kopfschmerzen bereitet, drei Konzerte - gerne: weil es motiviert, eine dreimal ausverkaufte Tonhalle zu erleben!

Knapp 90 ist der Grandseigneur unter den dirigierenden Pultstars, aber kein Star! Und kein Autogramm ist ihm zu viel!

Geduldig lässt er sich mit jedem und jeder auf einen Small Talk ein und genießt Altbier und die rheinische Atmosphäre:

Thank you, Sir Neville - you are welcome again!



Volles Haus - volle Bühne - große Besetzung im Chor bei Mozarts *Krönungsmesse* unter der Leitung von Sir Neville Marriner am 13., 15. und 16. Dezember 2013 in der Tonhalle Düsseldorf Foto: Susanne Diesner

Zur Verleihung des *Internationalen Mendelssohn-Preises* zu Leipzig

Manfred Hill

Seit 2007 vergibt die Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung jährlich den undotierten *Internationalen Mendelssohn-Preis zu Leipzig* in bis zu drei Kategorien. Auf Einladung der Stadt Leipzig hatte der Vorsitzende des Städtischen Musikvereins Manfred Hill am 28. September 2013 die große Freude und Ehre, als Vertreter des Konzertchores der Stadt Düsseldorf an der Preisverleihung teilzunehmen.

Die Jury hatte Bundespräsident a.D. Dr. Richard von Weizsäcker in der Kategorie „Gesellschaftliches Engagement“, den Sänger Thomas Hampson in der Kategorie „Musik“ und den Bildhauer und Grafiker Prof. Markus Lüpertz in der Kategorie „Bildende Kunst“ als Preisträger ausgewählt. Die Preisverleihung war in den würdigen Rahmen eines Festkonzertes im Gewandhaus zu Leipzig eingebettet.

Unter der Leitung von Jörg Genslein und mit Michael Schönheit an der Orgel sang der GewandhausChor zusammen mit der Altistin Annette Markert Felix Mendelssohn Bartholdys *Drei geistliche Lieder*, BWV B 33. Die junge, aus Düsseldorf stammende, Pianistin Laetitia Hahn spielte in großartiger Weise das *Rondo capriccioso* E-Dur op. 14, BWV U 67.

Markus Lüpertz und Band rockten den Saal mit Jazz-Improvisationen.

Die Bronze-Figur zum Mendelssohn-Preis ist dem 1993 vor dem Gewandhaus zu Leipzig aufgestellten Mendelssohn-Denkmal von Jo Jastram nachempfunden. Das Gewicht einer Figur beträgt 3400 g.



Thomas Hampson nimmt den *Internationalen Mendelssohn-Preis* aus der Hand von Leipzigs Oberbürgermeister Burkhard Jung entgegen.

Foto: Gert Mothes

Zum Abschluss erklang Schumanns Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61, vom Gewandhausorchester unter der Stabführung von Maestro Kurt Masur in eindrucksvoller Weise dargeboten.

Im Anschluss an die Preisverleihung und das Festkonzert fand im Mendelssohn-Saal des Gewandhauses ein festliches Beisammensein statt, das den eingeladenen Gästen Gelegenheit bot, untereinander und mit den Preisträgern in Kontakt zu treten. Mit Thomas Hampson, den wir schon von gemeinsamen Konzerten in Amsterdam und Düsseldorf kennen, ergab sich ein besonders interessantes Gespräch, in dem auch der 200. Geburtstag des Musikvereins im Jahre 2018 Erwähnung fand. Dabei erhielt ich von Herrn Hampson die sehr freudige Zusage, zu diesem Zeitpunkt die Titel-



Dr. Richard von Weizsäcker und Prof. Markus Lüpertz bei der Verleihung des *Internationalen Mendelssohn-Preises zu Leipzig* am 28. September 2013 im Leipziger Gewandhaus. Foto: Gert Mothes

partie in einer „Paulus“-Aufführung gerne übernehmen zu wollen. Weitere Überlegungen hinsichtlich eines Austausches musikalischer Kräfte aus Düsseldorf und Leipzig mit Blick auf das Jahr 2018 konnten ebenfalls thematisiert werden.

Der Leipzigaufenthalt ging nicht ohne einen Besuch im historischen Kaffee-

haus *Zum Arabischen Coffe Baum* zu Ende, wo man in Schumanns Stamm-tischecke sitzen und die Gästenamen auf den Messing-Schildern bestaunen kann. Alle, die dort genannt sind, waren Düsseldorfer Musikdirektoren aus dem 19. Jahrhundert oder haben viel in Düsseldorf und mit dem Musikverein musikalisch gearbeitet.



Zum Abschluss der Preisverleihung spielte das Gewandhausorchester Robert Schumanns Sinfonie Nr. 2 unter der Leitung des ersten Mendelssohn-Preisträgers von 2007 Maestro Kurt Masur. Foto: Gert Mothes



Bernd Dieckmann (Jg. '29) war von 1972 bis 1992 Kulturdezernent der Landeshauptstadt Düsseldorf. Er lebt in Meerbusch und ist u.a. regelmäßig in Konzerten der Tonhalle anzutreffen.

- **Meine erste Begegnung mit (klassischer) Musik war...**

Zu Hause spielte die ganze Familie Klavier: Großvater, Vater (nur mit dem linken Arm) und 2 ältere Brüder.

Mein 1. Konzertbesuch war vor Ostern 1938 oder 1939 in meiner Heimatstadt Münster: Die Matthäus-Passion des dortigen Orchesters unter Hans Rosbaud.

Mein 1. Opernbesuch war 1937: „Hänsel und Gretel“ im dortigen Theater.

- **In nachhaltiger Erinnerung geblieben ist mir ein Konzert-/Opernbesuch als ich...**

In nachhaltiger Erinnerung geblieben ist mir ein Konzert:

Das „Mozart-Requiem“ unter Bernhard Klee in Saarbrücken und Düsseldorf: Das „Mozart-Requiem“ ganz und nach dem Stück „Die Überlebenden aus Warschau“, die Wiederholung bis zur Stelle im „Lacrymosa“, mit der Mozart seine Komposition beendete.

- **Aktiv Musik ausgeübt habe ich...**

als Klavierschüler von 1939 - 1943, dann setzt der Krieg ein Ende.

Gesungen habe ich im Knabenchor des Staatlichen humanistischen Gymnasiums Paulinum in Münster in der Matthäus-Passion in den Jahren 1940, 1941, 1942 unter Hans Rosbaud und Heinz Dressel mit dem Evangelisten Hans Marten

sowie in dem „Feldherrn“ von Händel. So hieß „Judas Maccabäus“ „arisiert“ damals.

- **Ich habe ein Faible für Musik aus... allen Zeiten**

- **Besonders gerne verfolge ich Kompositionen von...**

Mahler, Mendelssohn, Mozart

- **Weniger erwärmen kann ich mich für...**

Elektronische Musik und Rockmusik

- **Zu Hause entspanne ich mich... lesend**

- **Auf die einsame Insel nehme ich mit...**

eine CD mit den Klavierkonzerten von Mozart.

- **Beruflich kam ich mit Kultur in Berührung...**

ab 1966 als Hilfsdezernent im Kultur- und Schuldezernat in Münster, von Juli 1972 bis Juli 1992 als Kulturdezernent der Landeshauptstadt Düsseldorf.

- **In dieser Zeit gab es in Düsseldorf...**

ein wachsendes Musikleben und Kulturangebo, eine Fülle an Aufgaben: Neubauten wie die Tonhalle, fast alle Kulturinstitute waren neu unterzubringen oder zu erweitern. Die alternative Kulturszene entstand und musste gefördert werden. Die Kunstszene bekam durch ein Miteinander in den 3 Kunstbeiräten - für Bildende Kunst, für Literatur,

für Musik - mit Mitgliedern aus dem Kulturausschuss, der Verwaltung und Künstlern eine neue Basis. Dabei gewannen auch die „Neue Musik“ und das Tanzhaus an Bedeutung und wurden gefördert.

- **Folgende Kultureinrichtungen liegen mir hier besonders am Herzen...**
Alle!
- **Ich freue mich, wenn diese...**
Institute aktiv sind und auch weit über Düsseldorf hinaus ausstrahlen.
- **Bedauerlich, dass es früher...**
oft in der Stadt an Kooperationen der Kulturinstitute miteinander und auch mit der Kunstakademie, der Musikhochschule, der Universität und der Fachhochschule fehlte.

- **Schade, dass es heute nicht mehr...**
Besucher in allen Kultureinrichtungen gibt und die Schulen die Angebote nicht besser nutzen.
- **Der nachfolgenden Generation empfehle ich...**
Nutzt die Vielfalt der Angebote der Kultureinrichtungen und kulturellen freien Einrichtungen sowie Gruppen. Werdet selbst aktiv.
- **Dem Musikverein wünsche ich...**
Weiterhin wie bisher großen Erfolg mit seinen Konzerten in der Tonhalle und weltweit. Dazu gehört stets auch ein guter Nachwuchs und ein engagierter Vorstand!

AD MULTOS ANNOS!

Rang	Anzahl Aufführungen	Übersicht über die 20 vom Chor des Städtischen Musikvereins seit 1818 meist aufgeführten Werke	Komponist
1.	115	Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125	Beethoven, Ludwig van (1770-1827)
2.	69	Matthäus-Passion	Bach, Johann Sebastian (1685-1750)
3.	47	Requiem ("Messa da Requiem")	Verdi, Giuseppe (1813-1901)
4.	44	Ein deutsches Requiem	Brahms, Johannes (1833-1897)
5.	42	Missa solemnis	Beethoven, Ludwig van (1770-1827)
6.	39	Die Jahreszeiten	Haydn, Joseph (1732-1809)
7.	37	Die Schöpfung	Haydn, Joseph (1732-1809)
8.	36	Symphonie Nr. 2 ("Auferstehung")	Mahler, Gustav (1860-1911)
9.	35	Symphonie Nr. 8 ("Symphonie der Tausend")	Mahler, Gustav (1860-1911)
10.	31	Elias	Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809-1847)
11.	30	Requiem d-moll KV 626 (Fassung Levin)	Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)
12.	27	Paulus	Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809-1847)
13.	26	La damnation de Faust op. 24 (dt.)	Berlioz, Hector (1803-1869)
14.	25	Symphonie Nr. 3	Mahler, Gustav (1860-1911)
15.	25	Grande messe des morts op. 5 (Requiem)	Berlioz, Hector (1803-1869)
16.	23	Die erste Walpurgisnacht (1. Chor)	Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809-1847)
17.	23	The Messiah (dt.)	Händel, Georg Friedrich (1685-1759)
18.	23	Fantasie c-Moll op. 80 für Klavier, Chor und Orchester	Beethoven, Ludwig van (1770-1827)
19.	22	Symphonie Nr. 2 ("Lobgesang")	Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809-1847)
20.	21	Das Paradies und die Peri op. 50	Schumann, Robert (1810-1856)

Fundsache: Das „Mozart-Ohr“ und andere Geschichten

Eine Zeitreise in drei Etappen Erich Gelf

Aus Anlass der Aufführung von Mozarts Krönungsmesse im Dezember-Konzert der Tonhalle fiel uns wieder die nachstehende „Fundsache“ ein, die für die NeueChorszene Nr. 10 (2/09) vorgesehen war, aber aus Platzmangel bisher nicht veröffentlicht werden konnte.

Der geneigte Leser erwarte unter der Überschrift „Mozart-Ohr“ nun bitte nicht die Beschreibung einer kulinarischen Köstlichkeit oder ein Rezept zu deren Herstellung à la Mozart-Kugel¹. Nein, es handelt sich tatsächlich um ein echtes Ohr unseres geliebten Wolfgang Amadé.

Die Gerüchteküche nach Mozarts Tod

Der Stoff zu diesem Bericht stammt freilich aus der Gerüchteküche, die sogleich nach Mozarts letzten Atemzug am 5. Dezember 1791 zu kochen begann und eine Welle von Geschichten und Legenden hervorbrachte, die amüsieren, ob sie nun echt sind oder nicht. Besonders über Mozarts Todesjahr 1791, seinem letzten Werk, dem Requiem, und seiner Todesursache brauten sich bis zum heutigen Tage ganze Gerüchtewolken zusammen.

Die Publikationen darüber ergeben zusammengefasst eine kleine Bibliothek. Der US-amerikanische Musikwissenschaftler H. C. Robbins Landon veröffentlichte 1988 ein ganzes Buch nur über Mozarts letztes Jahr, in dem er briefliche Mitteilungen, biografische Hinweise sowie eindeutige und nicht eindeutige Dokumente klar und umsichtig zu seiner Meinung - so könnte es gewesen sein - kombiniert. In diesem „Werk“ fanden wir unsere kleinen Geschichten.

Wwe. Konstanze Mozart in Geldnot

Nicht ganz unschuldig an der Gerüchtebildung war Mozarts Witwe Konstan-

ze. Aus Geldnot machte sie bewusst falsche oder nebulöse Angaben rund um die Entstehung des Requiems. Sie lies nach Mozarts Tod den vorliegenden Torso von Freunden und Schülern Mozarts zu Ende komponieren, gab aber das Ergebnis als vollständige eigene Komposition ihres verstorbenen Ehemannes aus, damit sie die zweite Rate für die Auftragskomposition kassieren konnte. Die meiste und abschließende Arbeit an der Fertigstellung vollbrachte Mozarts Schüler und Assistent Franz Xaver Süßmayr, auf den wir noch zurückkommen werden. Darüber hinaus hat Konstanze Mozart das Requiem durch eine Benefizaufführung und den Verkauf einer Partiturnabschrift an den Verlag Breitkopf & Härtel noch mehrfach vermarktet.

Konstanze Mozart - verschwenderische, treulose Gattin oder innig Liebende

Konstanze Mozart war aber auch selbst Gegenstand von Gerüchten. Die Biografen Mozarts beurteilen sie ganz unterschiedlich. Einerseits soll sie verschwenderische treulose Gattin, andererseits innig Liebende gewesen sein. Immerhin legte sie sich zu dem Leichnam ins Bett, um von der infektiösen Krankheit angesteckt zu werden und mit Mozart zu sterben, und das, obwohl ihr jüngster viermonatiger Sohn nebenan in der Wiege lag. Konstanzes angebliche Leichtfertigkeit wird hauptsächlich den Briefen von Vater Leopold Mozart entnommen, in denen er seine Abneigung gegen seine Schwiegertochter zum

1 Anm. d. Red.: Dazu mehr auf Seite 66/67!

Ausdruck brachte. Aber sie hat Mozart in den neun Jahren ihrer Ehe sechs Kinder geboren, was ihre Gesundheit stark beeinträchtigte. Zwei Söhne und zwei Töchter starben bald nach ihrer Geburt; nur die Söhne Carl Thomas (geboren 1784) und Franz Xaver Wolfgang (geboren in Mozarts Sterbejahr am 26. Juli 1791) wurden vierundsiebzig und dreiundfünfzig Jahre alt.

War Franz Xaver Süßmayr der Liebhaber Konstanzes und eigentlicher Vater des letzten Mozartsohnes?

Auf den Sohn Franz Xaver Wolfgang richten wir nun unser besonderes Augenmerk. Mozart war in seinem letzten Lebensjahr 1791 mit Arbeit überlastet. Er vollendete u. a. ein Klavierkonzert, ein Horn- und ein Klarinettenkonzert sowie das berühmte „Ave verum corpus“. Am meisten beschäftigte ihn aber die praktisch gleichzeitige Arbeit an den beiden so unterschiedlichen Opern „La clemenza di Tito“ und „Die Zauberflöte“, zwischen deren Premieren nur vierundzwanzig Tage lagen. Er hatte also wenig Zeit für seine kränkelnde, schwangere Frau, die zu einer Badekur sollte. Darum begleitete nicht er sondern sein Assistent Franz Xaver Süßmayr die hochschwangere Konstanze Mozart zur Kur nach Baden bei Wien. Dies war der Nährboden für ein vielzitiertes Verhältnis zwischen den beiden, dem auch Franz Xaver Wolfgang entsprossen sein soll. Wird dieser Schluss nicht nahe gelegt, wenn das Kind dieselben Vornamen Franz Xaver bekam, die Süßmayr hatte?

Die Ehrenrettung Konstanzes u. a. durch das „Mozartohr“

Der o. g. Autor H. C. Robbins Landon schreibt in seinem Buch über Mozarts

letztes Jahr ein ganzes Kapitel zur „Ehrenrettung“ Konstanzes. Dort verweist er alle Anschuldigungen in das Reich der Phantasie. Nur aus übermäßigem Schmerz habe sie nicht an dem Begräbnis Mozarts teilgenommen, (auch Goethe sei bei der Beerdigung seiner Frau Christiane nicht zugegen gewesen). Es gelte als gesichert, dass Mozart keine Entscheidung ohne ihren Rat traf, das sei ein schwer zu widerlegendes Zeugnis des Vertrauens.

Am Schluss des Kapitels zitiert Robbins Landon in einer Fußnote folgende Argumentation von Peter J. Davies aus dessen 1984 im Journal of the Royal Society of Medicine erschienenen Artikel „Mozarts illness and death“: „Bei Mozarts linker Ohrmuschel fehlten die normalen Schneckenwindungen (dieser seltene erbliche Geburtsfehler ist in der medizinischen Literatur heute als ‚Mozartohr‘ bekannt); die Tatsache, dass Mozarts jüngster Sohn mit der gleichen Missbildung zur Welt kam, ist eine Trumpfkarte für Konstanzes Unschuld, ist sie doch der schlagende Beweis für Mozarts Vaterschaft!“ Diese Kenntnisse hat Davies aus einer der ersten Mozart-Biografien von Georg Nikolaus Nissen (1761 - 1826), dem zweiten Ehemann der Mozartwitwe Konstanze. Nissen war bei seiner Arbeit, die er gemeinsam mit Konstanze betrieb, erstmals um eine neutrale Sichtweise bemüht. Er versuchte, alles über Mozart geschriebene zu dokumentieren und wertete die Briefe der Familie Mozart aus, um eine möglichst unverfälschte Lebensbeschreibung zu liefern. Seine Arbeit blieb unvollendet, er starb 1826. Konstanze erreichte es aber, dass der Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig die Biographie vervollständigen ließ und 1828 herausbrachte.

Die überlieferten Gemälde und Zeichnungen mit Abbildungen Wolfgang Amadeus Mozarts geben keine Hinweise auf das „Mozart-Ohr“. Die Perücke lässt nur den unteren Teil des Ohres frei. Meistens schaut er auch so aus dem Bild, dass das rechte Ohr zu sehen ist. Häufig wird die hier abgebildete Silberstiftzeichnung aus dem Jahre 1789, die Doris Stock von Mozart während seines Aufenthaltes in Dresden angefertigt hat, für medizinische Aussagen über die Krankheiten Mozarts ausgedeutet. Aber auf diesem Bild, das Mozarts Portrait zwar von links zeigt, ist das „Mozart-Ohr“ total von den Haaren verdeckt.

„Mozart-Ohr“ hin, „Mozart-Ohr“ her.

Alle negativen moralisierenden Überlegungen über den Charakter Konstanzes werden eigentlich durch das Leben und Werk Mozarts während seiner Zeit mit ihr entkräftet. Es gibt genügend

Zeugnisse dafür, dass Mozart Konstanze wirklich geliebt hat, und dass sie für ihn eine echte Lebenspartnerin war.

Durch seine Liebe zu Konstanze und durch deren Enttäuschungen wusste Mozart ebenso wie durch die Trauer um den Tod ihrer gemeinsamen Kinder, wie das Leben spielt. Diese Erfahrungen kamen seiner künstlerischen Arbeit unmittelbar zugute. Welche negativen Auswirkungen sollte die Verbindung mit Konstanze gehabt haben? Vielleicht, dass sie ein noch umfangreicheres, noch großartigeres Werk verhindert hätte?

Unvorstellbar!



Zum vergangenen Verdi-Jahr

ein letzter Lesevorschlag

Jens D. Billerbeck

Lea Singer:

Verdis letzte Versuchung

Das Jahr 2013 stand ja ganz im Zeichen der beiden Operngiganten Richard Wagner und Giuseppe Verdi und deren 200. Geburtstag. Doch während Wagner den deutschen Opernliebhabern ein „alter Bekannter“ ist - inklusive seines filmreifen und schillernden Privatlebens - ist Verdi als Mensch hinter seinen Opern eher ein großer Unbekannter geblieben. Diese Lücke schließt die Schriftstellerin Lea Singer mit ihrem Roman „Verdis letzte Versuchung“ zumindest für den Zeitraum der Jahre 1868 bis 1879.



„Das dunkle Jahrzehnt“ titulierte Verdi-Biograf Julian Budden diesen Zeitraum. Er beginnt mit der italienischen Aufführung von „La forza del destino“ an der Mailänder Scala, die Verdi eigentlich nie wieder betreten wollte, und zieht sich über den Versuch des Requiems für Rossini als Gemeinschaftswerk italienischer Komponisten, die Komposition und Uraufführung der Aida, den Triumphzug des Requiems bis zu den ersten Überlegungen für die letzten Opern Othello und Falstaff.

Singer beschreibt dieses dunkle Jahrzehnt aus der Sicht dreier Perso-



nen: Giuseppina „Peppina“ Verdi, geb. Strepponi, die der Komponist nach langen Jahren „wilder Ehe“ schließlich geheiratet hatte, aus der Sicht Verdis selbst und schließlich aus der Sicht der Sängerin Teresa Stolz, der ersten Aida und Sopran-Solistin des Requiems.

Eine Dreierkonstellation der eher pikanten Art. Darüber, wie weit das Verhältnis Verdi-Stolz über das rein künstlerische hinausging, ergehen sich Biografen wie Budden lediglich in Andeutungen. (Inklusive opernreifer Details: So vermutete Verdi, man habe ihm im Hotel eine Geldbörse mit 50.000 Lira gestohlen. Später fand sich diese unter einem Kissen auf dem Sofa von Teresa Stolz...) Singer hat nach umfassendem Quellenstudium hier deutlich weiter gesponnen, ohne jedoch wirklich explizit zu werden.

In Ich-Form werden die Gedanken der drei Protagonisten geschildert: Peppina beobachtet mit eifersüchtigem Misstrauen, wenn Verdi zu Proben mit der Stolz reist. Auf der anderen Seite umgarnt sie die Nebenbuhlerin mit Freundlichkeit und lädt sie immer wieder ins eheliche Heim nach Sant Agata ein. Auch sie lässt sich am Ende auf eine Art „Leben zu Dritt“ ein und verfällt dabei zusehends in depressive Stimmungen.

Verdi ist des ganzen Opernbetriebes und seiner Verlogenhaftigkeit überdrüssig und will eigentlich nur noch ein Leben als (wohlhabender!) Bauer führen. Er fühlt sich trotz seiner Erfolge missverstanden und registriert die wachsende Popularität Wagners in Italien. Aber auch die jüngeren Kollegen wie der „Langhaarige“ Arrigo Boito stoßen auf das unwirsche Urteil des „einfachen Bauern“. Gleichzeitig ist Verdi tief ge-

troffen über die Angriffe von deutscher Seite, die ihm Dilettantismus unterstellen. Interessanterweise sowohl aus dem Wagner-Lager in Form von Hans von Bülow, der das Requiem abkanzelt, ohne eine Note davon gekannt zu haben. Aber auch aus dem „gegnerischen“ Lager des Brahms-Jüngers und Wagner-Hassers Eduard Hanslick. Dagegen setzt Verdi seine Aida, die er als Gegenentwurf zu allen seinen bisherigen Opern sieht (und wie wir heute wissen, nicht zu Unrecht).

Teresa Stolz als Dritte im Bunde löst ihre Verlobung mit dem Dirigenten Mariani und bleibt bis zu ihrem Tod unverheiratet. Als Emigrantin aus Böhmen erlebt sie die Intrigen in Italiens Opernhäusern und schwimmt zunächst – dank Verdis Musik – auf einer Welle des Erfolges, bis sich dann bei der Mittvierzigerin erste Misserfolge einstellen. Sie wird Verdi, mit dem sie auch nach dem Tod Peppinas 1897 immer wieder gemeinsam verreist, nur um ein Jahr überleben.

Auch nach Ende des Verdi-Jahres ist „Verdis letzte Versuchung“ ein wirklich lesenswerter Roman, dem man allein aufgrund des immensen Quellenreichtums eine gewisse Authentizität unterstellen darf. Und intime Kenner des Requiems - wie es die Sängerinnen und Sänger des Musikvereins ja durchaus sind - haben an den vielen musikalischen Details noch eine zusätzliche Freude.

Lea Singer:
Verdis letzte Versuchung, Roman
Verlag: btb
Edition Elke Heidenreich
Taschenbuch, Broschur, 272 Seiten,
ISBN: 978-3-442-74699-6 / € 9,99
als eBook:
ISBN: 978-3-641-08553-7 / € 8,99



Neues vom Buchmarkt

oder: Was man sich so schenkt

Thomas Ostermann

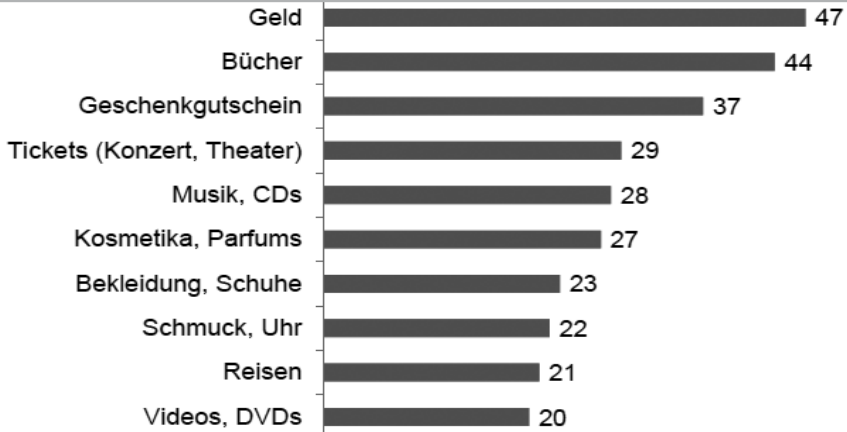


Abb. 1: Welche Geschenke bekommen Sie am liebsten

Quelle: Deloitte Xmas survey 2008, Seite 32 über Statista.de

Welche Geschenke bekommen Sie eigentlich am liebsten? Glaubt man den Statistiken, so sollte entweder ein Gutschein oder ein Buch dabei gewesen sein (Abb.1).

Etwas genauer in Bezug auf Wunsch und Geschenk ist da die im Jahr 2008 durchgeführte Statistik, die sich an die Mehrzahl des Chores wendet (Abb. 2).

Auch hier stehen Bücher hoch im Kurs. Da sich unter der Rubrik „Gutschein“ potentiell auch Bücher verbergen können, gibt es hier wieder Kurzrezensionen zu zwei Musikromanen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Aber lesen sie selbst und überlegen dann, ob etwas für Sie dabei ist:

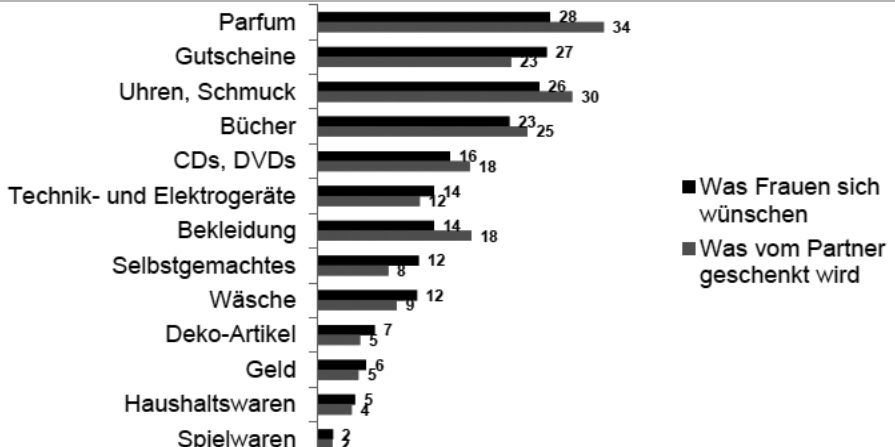
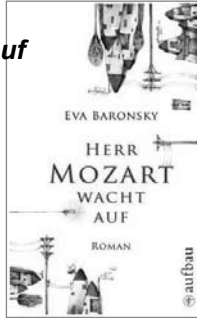


Abb. 2: Was Frauen sich zu Weihnachten wünschen und was sie wirklich geschenkt bekommen

Quelle: Quelle AG, Pressematerial 2008 über Statista.de

**Eva Baronsky:
Herr Mozart wacht auf**



Das erste Buch nimmt den Leser mit auf eine Zeitreise. Stellen Sie sich vor: Mozart stirbt 1791 in Wien und... erwacht 200 Jahre später wieder als Student in einer WG. Eva Baronsky beschreibt dieses Gedankenexperiment in ihrem Erstling „Herr Mozart wacht auf“. Mozart erkennt schnell, dass es nicht der Himmel ist sondern Wien und dass sich alles verändert hat. Auch wenn der Leser nicht erfährt, ob Mozart auch die Analysen seines Requiems aus der NeuenChorszene gelesen hat, so findet er recht schnell die allseits bekannte Süßmayr-Fassung, die allerdings keinen rechten Anklang bei ihm findet. Also vollendet er sein Requiem kurzerhand, die Noten kommen ihm aber (kurzfristig) abhanden.

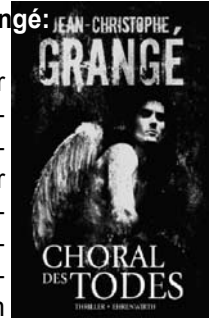
Er lernt, mittlerweile als Wolfgang Muftermann ausgewiesen, auf der Straße den polnischen Stehgeiger Piotr kennen, und besucht die Jazz Kneipe „Blue Note“, in der er Madeleine, eine junge Saxophonistin kennen lernt, die jedoch verschwindet.

Natürlich bleibt ein Musik-Genie wie Mozart nicht unerkant und erobert Wiens Musikszene als Dirigent und Pianist. Und dann trifft er Anju wieder, die Frau aus der Studenten WG. Was dann passiert wird nicht verraten, nur soviel: alles wird gut.

Für den seichten Nachmittag ein schön zu lesender und detailreicher Roman, der flüssig geschrieben ist, ohne das belletristische Flussbett allzu sehr zu vertiefen. Ganz im Gegensatz dazu die zweite Romanvorstellung:

Eva Baronsky: Herr Mozart wacht auf
Aufbau-Verlag, 320 Seiten;
ISBN-13: 978-3351032722

**Jean-Christoph Grangé:
Choral des Todes**



Ein Mord in einer Kirche, der Todeschrei des Chorleiters hallt noch in der Orgel nach. Todesursache ist eine Perforation des Trommelfells, die zu einem neurologischem Schock und dann zum Tod durch Herzinfarkt geführt hat. Das Mordinstrument ist jedoch verschwunden. Der im Ort ansässige pensionierte Polizist Lionel Kasdan ermittelt nun auf eigene Faust in seinem Revier. Nach weiteren Morden mit demselben Muster erhält er Unterstützung durch den jungen, drogenabhängigen Jungpolizisten Cédric Volokine, den, ebenso wie Kasdan, eigene Motive mit diesen Mordfällen verbindet. Gemeinsam kommen Sie einem Netz von Nazis, Sekten und Folterern auf die Spur, deren gemeinsames Motiv offenbar in der Erforschung von Musik und Schmerz liegt. Ein zentrales Motiv ist dabei das von einem Knabenchor gesungene „Miserere“ von Gregorio Allegri.

Wer Grangés „Die purpurnen Flüsse“ mag, wird auch an diesem Thriller Gefallen finden, auch wenn er danach das Miserere von Allegri vielleicht mit etwas anderen Assoziationen hört. Dabei steht die Düsternis dieses Thrillers im krassen Gegensatz zu dem Buch von Baronsky und eins ist klar: Ein Happy-End sucht der Leser vergeblich. Neben dem Roman ist das Werk von Grangé auch als Hörbuch oder Film erhältlich und somit für Gutscheine unterschiedlicher Art geeignet.

Jean-Christoph Grangé:
Choral des Todes, Bastei Lübbe
(Lübbe Ehrenwirth), 576 Seiten;
ISBN-13: 978-3431037937

Mensch bleiben! Oder: Wer singt denn da so laut?

Anmerkungen aus der Grenzfläche

Thomas Ostermann

Vielleicht geht es den aktiven Chorsängern unter den Lesern genauso wie mir. Manchmal ist nach einer Probe oder einem Konzert in bestimmten Passagen noch ein gewisser längerer Nachhall in den Ohren vorhanden, vor allem in den Forte gesungenen Passagen.

Eine solche Überempfindlichkeit gegenüber Geräuschen, die meist auf der dem Schall zugewandten Seite entsteht, ist oft unangenehm und wird dann mit emphatischen Ausrufen wie „Die Tenöre sind wieder zu laut“, „Mensch bleiben“ oder anderen Kommentaren versehen. Gerüchten zufolge, die sich

(noch nicht) zahlenmäßig belegen lassen, sind derartige Wahrnehmungen in Proben oder Konzerten oft an den Schnittstellen der Frauen zu den Männerfraktionen beobachtet worden.

Seit kurzem liegt nun eine vom EMNID-Institut durchgeführte Umfrage bei 1006 Befragten vor, die der Frage des lauten Singens genauer nachgegangen ist und deren Ergebnisse hier vorgestellt werden sollen, um ein wenig Licht ins hyperakustische Dunkel zu bringen. Abbildung 1 zeigt die Antworten auf die Frage „Ich singe gerne laut!“

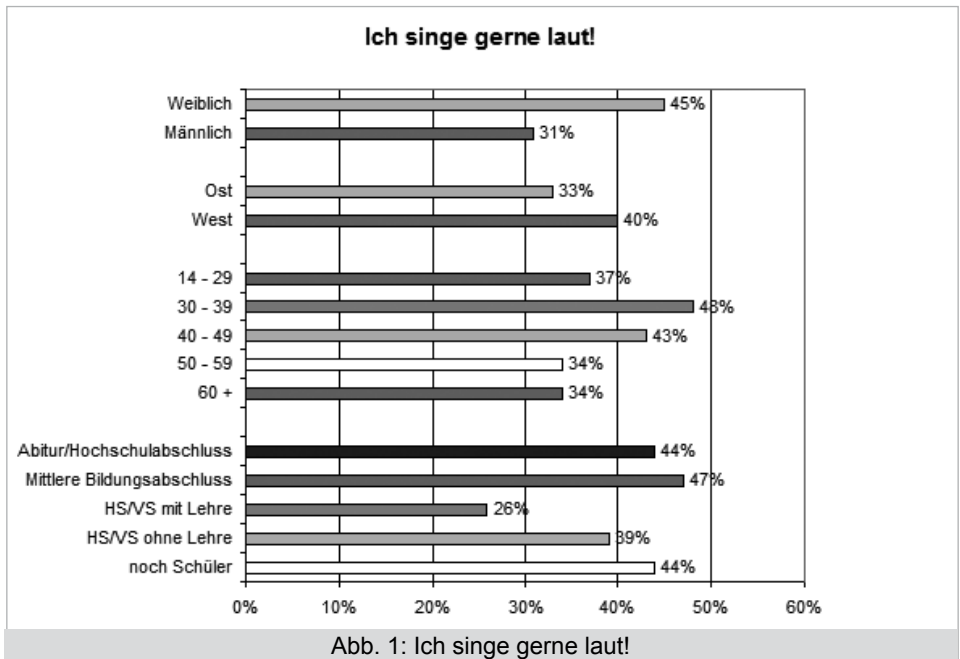


Abb. 1: Ich singe gerne laut!

Wie schon vom Autor vermutet, belegen die Zahlen eindrücklich: Lautes Singen wird eher von Frauen (möglicherweise vermehrt im Alter zwischen 30 und 49 Jahren) präferiert, während sich Männer

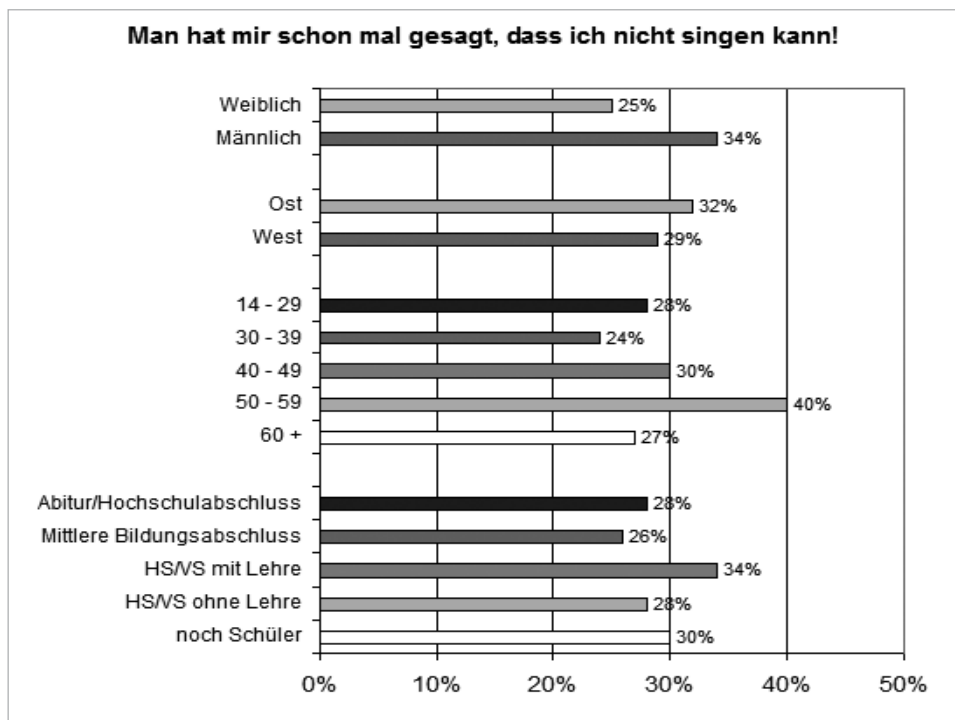
diesbezüglich durchaus zurückhaltend äußern. Erfreulich, denn der Musikverein hat ja ein zahlenmäßig deutliches Übergewicht in den weiblichen Fraktionen. Für die Zukunftsperspektive ist

auch gesorgt, denn der Musikverein ist ja gefühlt immer mindestens zur Hälfte auch „Singpause“: 44% der Schüler singen gerne laut. Der Nachwuchs steht also schon in den Startlöchern.

Trotzdem lässt die Abbildung leider keine Schlussfolgerung zu, ob es sich hier um ein übergeordnetes Phänomen handelt. Möglicherweise schafft hier die Statistik zur folgenden Aussage weiteren Aufschluss: „Man hat mir schon mal gesagt, dass ich nicht singen kann!“

Diese Aussage wurde trotz einer

erwiesenen geringen Präferenz für das laute Singen von einem Drittel der befragten Männer berichtet (möglicherweise im Segment der 50-59 besonders häufig; hier wäre ein Blick auf die leider nicht vorhandenen Rohdaten erhellend), während Frauen wesentlich seltener von entsprechenden Ereignissen berichten. Insgesamt liegt Nordrhein-Westfalen, das Heimatland des Städtischen Musikvereins, bezeichnenderweise mit 34% deutlich über dem Ost-West-Gefälle.



Fazit: Möglicherweise ist das anfangs beschriebene Phänomen geschlechtsspezifisch und zusätzlich regional in NRW verstärkt ausgeprägt. Weitere Untersuchungen (der Standardspruch in der Forschung, damit das Geld nicht ausgeht) sollten durchgeführt werden, um dieses Phänomen weiter zu untersuchen.

Wer den Rest der Befragung noch lesen möchte, gelangt über die Chrismon-Homepage zur Umfrage (<http://chrismon.evangelisch.de/umfragen/2013/was-haelt-sie-davon-ab-laut-zu-singen>) und von dort zum Volltext der Befragung.

Hanse II: Warnemünde, Wismar, Schwerin, Stralsund, Greifswald und Rostock des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf e.V. vom 07.-11. September 2013. Ausgesucht, organisiert und durchgeführt von Gisela Kummert & Co, verwöhnt, versorgt und bewirtet vom Catering-Club um Franzis Hill, verfrachtet und gesteuert vom Dirk - Gesamtbewertung statt: *** mit *****



Ein Vorwort

Warum und wozu brachte uns Gisela dorthin, ins Unbekannte, weit ab ins nordöstliche Deutschland, wo es kein Üriges gibt?

Die Neugierde ist eine enorme Triebfeder vor allem dann, wenn es um Unbekanntes geht.

Deshalb einige Überlegungen vorab:

Bevor wir dort ankamen, hatten die Germanen schon im Verlaufe der Völkerwanderung das Gebiet verlassen, das sich von Dänemark aus in östlicher Richtung unterhalb des südlichen Ufers der Ostsee erstreckt, und slawische Völker hatten sich im 6. Jahrhundert dort nieder gelassen. Einige Jahrhunderte hatten sie Ruhe bis Heinrich der Löwe und die deutschen Kreuzrit-

ter aus Platzgründen und aus religiöser Anschauung um 1150 die Obotriten vertrieben. Siedler kamen aus Westfalen, aus Niedersachsen, Flandern und Lothringen, ließen sich nieder und bauten mit ihrem Wissen und Können Dörfer, Städte und eine blühende Wirtschaft durch Handel auf. Zum Schutz ihrer mittelalterlichen Städte umgaben sie diese mit Mauern. Die Quelle ihres Reichtums, den Handel, schützten sie überregional in einem Hansa- und Städteverbund stärkten so ihre bürgerliche Selbständigkeit. Heinrich der Löwe (1133/36 oder 1133/36 bis 1195) aus fränkischem Adelsgeschlecht, Herzog von Sachsen (1142-1180) und Herzog von Bayern (1156-1180) bestätigte in östlicher Richtung die Stadtrechte der

Hansastädte von Schwerin 1167/71, Rostock (1218), Wismar (1226), Stralsund (1234) und Greifswald (1250) und stabilisierte somit das Bürgertum. So konnte sie ihre ganze Pracht ohne die adeligen Herrschaften entfalten. Der Herzog von Mecklenburg jedoch verlegte 1358 seine Residenz nach Schwerin und der Herzog Albrecht von Mecklenburg ließ sich von den Bürgern in Wismar von 1553 bis 1554 das dreigeschossige Renaissanceschloss als Hochzeitsschloss errichten.

Der Klerus und die Bürger stritten sich um die größten und prunkvollsten Kirchenbauten. Da keine Steine als Baumaterial zur Verfügung standen aber Tongruben in ausreichender Zahl, ging man von den ursprünglichen Holzbauten zu Backsteinbauten über. Diese Art kam von Oberitalien nach Deutschland und gelangte bis hierher und fand hier seinen Niederschlag. Die Backsteinbauten der Romanik bevorzugten die Bauform der Basiliken mit niedrigeren Seitenschiffen und die der Gotik mit gleich hohen Seitenschiffen wie das Hauptschiff.

So, so! Also dorthin wollte uns Gisela Kummert bringen.

07.09.2013 - 1. Tag

Abfahrt nach Warnemünde

08:00 pünktlich ab Tonhalle

Die an der Reise teilnehmenden aktiven und inaktiven Mitglieder des Musikvereins versammelten sich allmählich vor dem Bus. Altbekannte begrüßten sich, nicht Altbekannte mischten sich darunter und man kam ins Gespräch.

Zuerst mussten die Koffer und weiteres Gepäck (inkognito auch Gebäck) verstaут und untergebracht werden.

Dies machte Dirk, unser Busfahrer, und strahlte dabei Ruhe und Zuversicht für die Reise aus.

Nachdem alle sich einen Platz mehr oder weniger in bekannter Umgebung ausgesucht hatten, fuhren wir pünktlich ab.

Wir wurden im Bus herzlich von Frau Kummert und vom Busfahrer willkommen geheißen.

Draußen war es nicht so nett, wie drinnen. Es war grau, neblig und mit Wolken verhangen.

Für den noch zu bewältigenden Restschlaf war es gut. Wir passierten Dorsten, das Ruhrgebiet und immer noch war es grau. An der Raststätte Hohe Mark, Tecklenburger Land, wurde ein Stopp von 09:55 bis 10:15 eingelegt. Dann ging es weiter an Bremen und Hamburg vorbei. Man konnte während der Fahrt rege Unterhaltung unter den Mitreisenden und den Organisatoren feststellen, was auf eine gut gepflegte Gemeinschaft schließen ließ. Der Eindruck wurde noch verstärkt durch den persönlichen Kaffee-Services von Frau Franzis Hill und Frau Irmgard Cohnen. Diese Reisegesellschaft war eine gepflegte Gemeinschaft und keine Gesellschaft von Monaden (Personen ohne Außenbezug), die bei Stopps ausgespuckt und dann wieder eingesammelt werden.

Mittlerweile kam auch die Sonne durch. An der Raststätte Grundbergsee-Süd, wo wir uns von 12:00 bis 13:00 aufhielten, wurde unser Hunger und Durst durch das Gebotene aufs Üppigste gestillt. Dies alles wurde von freiwilligen Helferinnen gespendet und selbst gemacht. Sie hatten keine Mühe gescheut selbst um 04:00 aufzustehen, um einen frischen Zwiebelkuchen zu servieren. Auch an Getränken wurde



08.09.2013 -2. Tag

Wismar und Schwerin

09:00 pünktliche Abfahrt

Wismar

Der 2. Tag war ein sonniger. Frau Berger nutzte dies und begann den Tag mit einem Bad in der Ostsee. Herr Dirk brachte uns in Wismar am Bahnhof vorbei zum Busbahnhof. Dort trafen wir unsere sehr sympathische und gebildete Reiseleiterin. Dem Busbahnhof gegenüber entdeckten wir ein Haus mit der Aufschrift: „Badeanstalt der Werktätigen“. Weil wir Touristen waren, verzichteten wir darauf, dort baden zu gehen. Die Reiseleiterin lud uns nun zu einer Rundfahrt im Hafengebiet ein. Wir sahen im Überseehafen die großen Schiffe, die großen Kräne und die alten Speicheranlagen. In der Werft lag eine wiederhergestellte alte Kogge mit 200 Tonnen Ladekapazität. Um den Alten Hafen herum gruppierten sich kleine Häuser und im Hafen befanden sich kleine Fischerbote. Vom Hafengebiet aus konnte man das Panorama von Wismar mit den übermächtigen Kirchbauten sehen. Im Panorama war die linke große und mächtige Kirche von St. Nikolai zu sehen, welche die Kirche der Schiffer und der Fahrensleute war. Mit ihren 37 Meter hohem Mittelschiff ist sie das vierthöchste Kirchenschiff Deutschlands.

Dann ging es ab in die Stadt.

Im Jahre 1266 erhielt Wismar die Stadtrechte nach dem Muster von Lübeck und im 14. Jahrhundert wesentliche Regierungsrechte, wie die Vogtei, die Münze und das Gericht. 1553 bis 1554 ließ sich Herzog Albrecht von Mecklenburg das dreigeschossige Renaissanceschloss als Hochzeitsge-

nicht gespart. Im Auftrage aller Mitreisenden möchte ich hiermit ein herzliches Dankeschön an alle Spenderinnen aussprechen.

Nach einem Stau zwischen Hamburg und Lübeck und einem weiteren Stopp an der Raststätte Buddikate kamen wir in Warnemünde an. Frau Gisela Kummer hatte mit ihrer Professionalität uns eine bessere Unterkunft besorgt, wie sie vorher uns schon im Bus informierte. Wir nahmen gerne und dankbar den gebotenen Luxus an. Ein Teil residierte im Hübner Strandhotel in der Seestrasse und der andere Teil im Parkhotel in der Heinrich Heine Strasse.

Es blieb uns noch einige Zeit, welche die einen zum Baden auf dem Dach im Hotel nutzten, andere sich in Strandnähe in die Ostsee wagten und wieder andere die großen Schiffe und die in der Luft sich befindenden Drachen bewunderten. Der Anreisetag wurde dann von den einzelnen mit einem gemütlichen und genusslichen Abendessen abgeschlossen.

schenk von den Wismarern Bürgern errichten. Ab 1648 bis 1803 gehörte Wismar zu Schweden.

Am Busparkplatz angekommen gingen wir die Bergstraße hinauf zum Reuterhaus, wo der Dichter Fritz Reuter lebte, und dann zum mittelalterlichen Marktplatz. Ohne in geschichtliche und baugeschichtliche Details mich zu verlieren, erwähne ich dort nur die wichtigsten Gebäude.

Auf dem mit seiner Größe beeindruckenden mittelalterlichen Marktplatz fiel uns die „Wasserkunst“ im Renaissancestil auf, ein Brunnen, der bis 1897 zur Trinkwasserversorgung der Stadt



diente. Auf der rechten Seite im Osten steht der „Alte Schwede“. Es ist das älteste erhaltene Haus mit einem prächtigen gotischen Staffelgiebel aus getrockneten und glasierten Backsteinen. Den Namen erhielt es zur Erinnerung an die Schwedenzeit. Kurz nebenan befindet sich die heiß ersehnte Tintentasterstraße, zu eng, um ohne Berührung aneinander vorbeizukommen, die es in anderen Städten leider nicht gibt. Diagonal gegenüber im Norden steht das mächtige Rathaus, das in seinen Kellergewölben ein Museum mit einer ständigen Ausstellung: „Wismar - Bilder einer Stadt“ und die dringend benötigten Toiletten beherbergt. Rechts seitlich davor auf dem Marktplatz studierten wir ein 3-dimensionales Bronzerelief der Stadt Wismar. Auf der linken Seite des Platzes im Westen stand das mittelalterliche Gerichtsgebäude. Heute befindet sich darin das Informationszentrum.

Dort wurden 1427 der Bürgermeister und der hanseatische Flottenführer nach einer Niederlage zum Tode verurteilt und auf dem Richtblock des Marktplatzes enthauptet. Daran erinnern 2 Gedenkplatten im Boden an gleicher Stelle.

Dem Rathaus gegenüber befindet sich das ehemalige Verwaltungshaus der Schweden. Links am Rathaus vorbei steht das viergeschossige Jugendstilhaus an der Ecke Krämerstrasse/ Lübschestrasse. In diesem Haus begann 1881 Rudolf Karstadt sein Imperium aufzubauen. Auch heute noch besteht das Stammhaus und ist in Betrieb.

Vom Markplatz aus gingen wir zu St. Marien Kirche, der Kirche des Rates. Die Hallenkirche, die von 1320 bis 1353 entstand, wurde 1960 gesprengt. Heute steht nur noch der Turm. Der Raumeindruck der Hallenkirche abgeleitet von der Größe des Turmes muss auf die Menschen, wie auch heute noch, überwältigend gewesen sein. Für das Gruppenfoto von uns mit dem Turm im Hintergrund ergab sich eine überzeugende Gelegenheit. Von den Ausgrabungen der alten Schule war nicht viel zu sehen. Am schon erwähnten Fürstenhof vorbei ging es zur St. Georgen Kirche, das Gotteshaus der Handwerker und Gewerbetreibenden. Die herrlichen Gewölbe und die interessanten Konsolköpfe bewunderten wir. Die Grundsteinlegung für den heutigen Bau war 1404 und er wurde 1594 vollendet. Im zweiten Weltkrieg wurde das Gebäude schwer beschädigt. Nach 1990 begann man mit dem Wiederaufbau.

Im zweiten Weltkrieg wurde die Marienkirche und die Georgen Kirche unbrauchbar zerstört, so dass die 20200

zählenden Gemeindenmitglieder keinen sakralen Raum mehr besaßen. Deshalb wurde 1950 in unmittelbarer Nähe zur Marienkirche von dem Architekt Otto Bartning eine Notkirche, die so genannte „Neue Kirche“, mit dem Einsatz ehrenamtlicher Gemeindemitglieder, Männer wie Frauen, erstellt. Dieser ehrenamtliche Einsatz der Helfer umfasste nicht nur körperliche Arbeit, sondern auch Materialien aller Art, da es nichts gab.

Von der St. Georgen Kirche ging es über den Markt zum Bus wieder zurück.

Schwerin

Das Wetter war noch schön. Die Geschichte von Schwerin war nicht so schön.

Bevor Dirk in Schwerin einfuhr, hatten 1167 der Bischof Berno seinen Bischofsitz und im gleichen Jahr auch der Graf seine Residenz nach Schwerin verlegt. Schwerin entwickelte sich zum Zentrum der Christianisierung und der Besiedlung des späteren Mecklenburg. Die Stadt hatte zu der Zeit ungefähr 500 Einwohner, wovon 100 Geistliche waren.

Die Herzöge und die Bischöfe bekamen nicht genug. 1222 brachte der Graf Heinrich von einem Kreuzzug „frisches Blut von Jesus Christus“ nach Schwerin mit und schenkte es dem Dom. Dieses erbrachte den Domherren viele Pilger Groschen von den herbei strömenden Pilgern, so dass man um 1270 beschloss, einen noch größeren Dom zu bauen.

In Wismar schaffte das Bürgertum drei eben so große Kirchengebäude ohne Graf und Domherren. In Schwerin hatte das Volk nicht so viel zu sagen

wie in Wismar. 1358 kaufte Herzog Albrecht II. von Mecklenburg die Stadt für 20.000 Mark Silber. Das heutige Schwerin hat nach dem Krieg sein mittelalterliches Stadtbild verloren.

Dirk fuhr in Schwerin ein und wusste nicht, dass hier ein großes Fest stattfand mit vielen



gesperrten Strassen. Er suchte in schmalen Strassen die Umfahrung zu erreichen. Dies gelang ihm nicht, da die engen Strassen so zugestellt waren, dass ein Durchkommen unmöglich war. Er musste all sein fahrerisches Können aufbieten, um aus einer zugestellten Kurve wieder rückwärts raus zu kommen und dann rückwärts durch eine enge Strasse wieder auf eine breitere zu kommen. Letztendlich erreichten wir einen Busparkplatz in der Nähe des Marstalls und dem Wissenschaftlichen Technischen Landes Museum.

Jeder konnte nun nach eigenem Geschmack eine Besichtigung der Stadt durchführen.

Für uns gab es drei Schwerpunkte: der Dom, das Schloss und die Schelfkirche.

Wir gingen die Jahnstrasse hoch, bogen in die Kirchenstrasse ein und kamen direkt zur Schelfkirche. Die Kirche wurde im frühen 18. Jahrhundert nach protestantischer Kirchenbautheorie umgestaltet. Mir gefiel der Umbau nicht. Bis 1813 war die Schelfkirche die Grablage der mecklenburgischen Herzogsfamilie.

Danach gingen wir die Puschkinstrasse entlang am Neustädtischen Palais und Domhof vorbei zum Dom. Der Dom überragt beeindruckend die umgebende städtische Bebauung. Die Würde der Kathedrale zeigt sich von außen in seiner Größe als dreischiffige Basilika, mit seinem außergewöhnlichen dreischiffigen Querschiff und mit einem Chorumgang mit fünf dreiseitig umschlossenen Chorkapellen. Im Norden schließt sich ein Kreuzgang an. Der Innenraum beeindruckt durch seine lichte Höhe, deren Arkadenbögen immer neue Durchblicke auf Wände ermöglichen, deren Flächen durch große Fenster unterbrochen werden. Hervorzuheben sind der Kreuzaltar, das Taufbecken und die Bronzegrabplatte zweier Bischöfe aus dem Hause von Bülow.

Von dort gingen wir zur Mecklenburgerstrasse hinunter, wo die Menschenmassen das „Stadtfest zur Integration“ feierten. Dann ging es weiter zum „Cafe Prag“, wo wir unseren Kaffeedurst und den Appetit auf ein schönes Stückchen Torte stillten.

Danach gingen wir zur Schloßstraße, eine Prachtstraße, am Alten Palais, am Mecklenburger Staatstheater und an der Siegestsäule vorbei zum Schloß. Dieser Ort war früher eine slawische Befestigungsanlage. Das Schweriner Schloß ist das Wahrzeichen der Stadt, das in seiner jetzigen Form von 1843 bis 1857 unter Großherzog Friedrich Franz II. erbaut wurde. Heute ist es Sitz des mecklenburg-vorpommerschen Landtages. Früher befand sich dort die Residenz der mecklenburgischen Herzöge und Großherzöge. Nachdem das Museum im Schloß geschlossen war, gingen wir dort etwas spazieren und kehrten rechtzeitig zum Bus zurück.

Dort hatte Frau Franzis Hill mit ihren Helferinnen eine Geburtstagsfeier mit kleinen Häppchen und alkoholischen Getränken für Frau Brigitte Krämer vorbereitet. So feierten wir alle zusammen mit ihr ihren Geburtstag.



09.09.2013 - 3. Tag

Stralsund und Greifswald

08:00 pünktliche Abfahrt

Stralsund

Nachdem unser Fahrer Dirk seinen Bus und unsere Reisegesellschaft sicher und heil in Schwerin zum Parkplatz brachte, musste er in Stralsund wegen Straßensperrungen die Stadt umrunden, um zu unserem vereinbarten Parkplatz zu kommen. Dort empfingen wir unseren Reiseleiter, der uns im Ton und Vortrag an das Dritte Reich erinnerte. Kommando mäßig und flüchtig erzählte er uns etwas über Stralsund und wir fuhren dieselbe Strecke, die wir schon bei der Umrundung gefahren waren. Enttäuscht stiegen wir am Hafen aus.

Stralsund hatte eine wunderbare Geschichte. Das Meer bot reiche Fischbestände, vor allem Heringe. Das Meer gab mehr Menschen Nahrung als damals in dem dünn besiedelten Land lebten und der fruchtbare Boden ist bis heute bestens für Getreideanbau geeignet.

Der slawische Landesfürst regierte von Arkona auf Rügen sein Fürstentum, zu dem auch weite Teile des Festlandes gehörten. Nachdem der dänische Bischof Roskilde Arkona erobert und den slawischen Fürsten besiegt hatte, führte er 1168 das Christentum im slawischen Fürstentum als verbindliche Religion ein. Einige Jahre später kamen Siedler aus den westlichen Gebieten, wie dem Rheinland, Niedersachsen und Westfalen in das christianisierte Land des Slawenfürsten, weil sie sich dort ein besseres Leben versprachen. Slawen, Balten, Dänen und die Einwanderer lebten und arbeiteten friedlich zusammen. Der



slawische Landesfürst versprach sich ferner weitere Einnahmen davon, wenn er Siedlern aus den westlichen Nachbarländern und 1224 ausdrücklich auch Kaufleute aus Lübeck dazu ermuntern könnte, sich hier niederzulassen und eine neue Existenz aufzubauen. Dies gelang ihm und die Wirtschaft blühte auf. Der rügische Landesherr erbaute sich eine Burg auf der Altstadtinsel. Am 31. Oktober 1234 verlieh Fürst Wizlaw I. von Rügen der Siedlung „Strahlow“ als erste das Lübische Stadtrecht. Der Hafen wurde weiter ausgebaut und alle Gewerke des Schiffsbaus, des Handels und der Kaufmannschaft blühten auf. Dies zeigte sich in den Bauten und Kirchen der Stadt.

Wie im Mittelalter üblich diente der Marktplatz nicht nur als Verkaufsplatz, sondern auch als Versammlungs- und

Gerichtsort, so auch der Alte Markt. Der erste Blick fällt auf das schwer zu trennende Baugeschloß von Rathaus und Nikolaikirche (Marktkirche), Schutzpatron der Seefahrer und Fischer. Das Rathaus hat seine Schauseite zum Altenmarkt. Sein Keller mit sechsschiffigem Gewölbe weist 1800 Quadratmeter Fläche auf. Das Erdgeschoss bot 40 Verkaufsräume und die Obergeschosse weiteren Speicher. Die Nikolaikirche wurde als Hallenkirche gebaut, deren Innenraum die auffälligste Farbfassung aufweist. Sie enthält auch fünf polygonale Chorkapellen. Die Marienkirche ist eine dreischiffige Basilika. Die Jakobikirche wird heute ausschließlich als Kulturkirche verwendet.

Unsere zwei Stadtrundfahrten brachten uns an folgenden Sehenswürdigkeiten vorbei: die alte Stadtmauer, das

Kütertor, Sankt Marien, Heiligeistkloster, das Kniepertor, etc. Vom Hafen aus, wo die Gorch Fock liegt, konnte man das Rathaus und die Nikolaikirche in der Ferne sehen und das Ozeaneum am Hafen.

Die Besichtigung der Gorch Fock war ein Genuss mit dem neuen Führer und entschädigte uns für die Stadtrundfahrt. Er schilderte uns die technischen Details, die Größenordnungen und machte uns bei seiner Führung auf unterschiedliche Details aufmerksam: Die Kapitänsuite, in der man auch heiraten kann, den komfortablen Operationsaal, die Schlafkoiien, das Lager der Segeltücher, etc.

Nach der Beendigung der Führungen entschied sich die Mehrheit der Teilnehmer für den Besuch von Greifswald und nicht des Ozeaneums.

Greifswald

Die Entstehungsgeschichte von Greifswald ist auch ein Kuriosum. Es war ein Gut vom Kloster Eldena mit einer Siedlung von Arbeitern der Greifswalder Saline. Dieses Kloster bestand nachweislich seit spätestens 1193 auf slawischen Boden. Für die Siedlung, an der sich zwei alte Handelswege kreuzten, erhielt das Kloster 1241 sowohl vom rügenschon Fürst Wizlaw I., als auch von Pommernherzog Wartislaw III. urkundlich das Marktrecht verliehen. Im Juni 1249 konnte Wartislaw III. das Kloster dazu bringen, ihm die Marktsiedlung Greifswald zu Lehen zu geben (normal ist es umgekehrt) und am 14. Mai 1250 verlieh er ihr das Lübsche Stadtrecht. Damit wurde der Ort von den pommerschen Herzögen unabhängiger. 1254 ernannte er die Ryckmündung zum Freihafen. Am 17.

Mai 1264 erhielt die Stadt die Erlaubnis eine Stadtmauer zu errichten. 1278 wird Greifswald als Mitglied der Hansa erwähnt. Herzog Wartislaw IX. folgte 1456 dem Betreiben des Bürgermeisters Heinrich Rubenow, eine Universität als pommersche Landesuniversität zu gründen.

Dirk parkte seinen Bus außerhalb der Altstadt. Es regnete fürchterlich und wir bekamen nur eine beschränkte Zeit für die Besichtigung. Wir überquerten den Platz der Freiheit, passierten die Strasse Am Mühlentor, die Schuhhagen und kamen zur Langenstrasse. Nachdem es immer noch regnete, kehrten meine Frau und ich, wie viele andere von uns auch, am Marktplatz in ein uraltes Brauhauslokal gegenüber dem Rathaus ein. Nachdem der Regen aufgehört hatte, machten wir uns wieder auf. Auf dem Marktplatz konnten wir das gotisch-barocke Rathaus und zwei bürgerliche gotische Backsteinhäuser „am Markt 11 und 13“ bewundern. Auf der Langen Strasse weiter kamen wir am Caspar Friedrich Museum vorbei und bogen zum Dom St. Nikolai ein, einer dreischiffigen Basilika mit lichtem Innenraum, in Brauntönen gehalten, und mit einem mächtigen viereckigen Turm. Dann gingen wir zur Langen Strasse zurück an St. Spirituskirche vorbei bis zur Jakobikirche, ebenfalls einer dreischiffigen Basilika mit einem hohen spitzförmigen Turm. Der Innenraum ist in weiß gehalten. Wir gingen wieder zum Dom zurück und folgten der Mühlenstrasse bis wir zu einem Abstecher abbiegen konnten, der zur Marienkirche führte. Sie ist eine imponierende Hallenkirche mit einem mächtigen Baukörper. Dann mussten wir zum Bus zurück.



10.09.2013 - 4. Tag

Rostock und Warnemünde
09:00 pünktliche Abfahrt

Rostock

Die geschichtliche Entwicklung von Rostock ist die gleiche wie in anderen Hansastädten. 1167 ging die Stadt an den Sachsenherzog Heinrich dem Löwen. Er erhielt einen großen Teil Westmecklenburg, den er mit weiteren neuen Burgen befestigte.

Noch im 12. Jahrhundert kamen Handwerker und Kaufleute darunter Holsteiner, Sachsen, Westfalen, Dänen und Slawen nach Rostock. Diese ließen sich um die Petrikerche um den Altenmarkt nieder. Am 24. Juni 1218 erhielt die Stadt das lübische Stadtrecht. Danach entwickelte sich um die Nikolaikerche eine neue Siedlung. Eine weitere Ansiedlung entwickelte sich um

die Marienkerche, die erstmals 1232 erwähnt wird, mit dem Neuen Markt und dem Rathaus. Als vierte Ansiedlung entstand 1252 die Neustadt, die als Mittelpunkt die Jakobskerche hatte. Von 1262 bis 1265 vereinigten sich schließlich die Siedlungen.

Der Führer durch die Stadt war mit Abstand der beste in diesen Tagen. Wir parkten und starteten vor dem Informationsbüro in der Lange Straße. Das erste Ziel war die Marienkerche und die astronomische Uhr. Die Marienkerche war die Hauptkerche. Deshalb wurde 1290 die Kerche zu einer dreischiffigen Basilika mit Chorumgang und Kapellenkranz umgebaut. Die Fertigstellung der Basilika mit Querschiff erfolgte 1420 mit einem Langhaus mit einer Höhe von 31,5 m. Zu bewundern ist der imposante barocke Hochaltar, die hölzerne Kanzel, der Rochusaltar im Chorumgang,

die Fünde, ein Taufbecken, und Einiges mehr an Skulpturen und Bildern. In der Marienkirche versammelten sich die oppositionellen Kräfte unter der Leitung von Pastor Joachim Gauk.

Die Erläuterung der astronomischen Uhr war ein Glanzpunkt unseres Stadtführers. Diese im Detail zu beschreiben würde den Rahmen sprengen. Diese Uhr gehört zu einer Gruppe von astronomischen Uhren, die zwischen 1379 und 1472 in Kirchen des hansischen Raumes entstanden.

Die Uhr enthält eine Dreiteilung:

oben die christliche und biblische Welt mit Christus und 6 Aposteln. Die anderen 6 Apostel erscheinen um 12 und 24 Uhr mit Musik und Geläute, umkreisen Christus und verschwinden wieder in einer Tür. Oben stehen auch noch Adam und Eva.

Der mittlere Teil ist 16 m² groß, enthält die Uhrenscheibe mit der Anzeige von 24-Stunden in einer Einteilung von 1 bis 12 und von I bis XII, die astronomische Anzeige mit dem Tierkreis, den Monatsbildern und der Mondscheibe, sowie die astrologische Anzeige mit den Planeten, wie Merkur, Venus, Mars, etc. Die einzelnen Tierkreise, die einzelnen Planeten werden gleichzeitig mit der Stundenangabe angezeigt, sowie der Stand des Mondes.

Der dritte Teil ist das Kalendarium, mit dem man ein zurückliegendes Datum genau bestimmen kann. Dies in Kürze.

Von der Marienkirche aus gingen wir zum Neuenmarkt, auf dem sich einige Skulpturen befinden. Das Rathaus war leider wegen Renovierungsarbeiten verhüllt. Ein Blick in die Steinstrasse ermöglichte uns an deren Ende das wichtige Steintor zu sehen. Wir folgten der Universitätsstrasse, an deren Ende das

Köpelintor steht. Vorbei an herrlichen gotischen Backsteinhäusern kamen wir am Universitätsplatz an mit einem prächtigen modernen Brunnen „Lebensfreude“. An diesem Platz liegt auch das Universitätsgebäude mit weiteren herrlichen Gebäuden. Wir bogen dann in die Breite Strasse ein, überquerten die Lange Strassen mit den Gebäuden aus der DDR Zeit, und kamen an einem herrlichen Brunnen „der arbeitenden (demonstrierenden) Bevölkerung“ vorbei, der einigen DDR-Oberen nicht gefiel. In der Schnickmannstrasse bewunderten wir einen in Steinen gefassten Bachlauf, der die Strasse teilte, und weitere neu errichtete historische Gebäude. Unten an der Strandstrasse angekommen sahen wir die Befestigungsanlage „Auf der Kanone“, in deren Nähe unser Bus auf uns wartete. Bei unserer Ausfahrt von Rostock nach Warnemünde kamen wir an den ehemaligen Fogger Werken vorbei.

Warnemünde

Ab 1100 siedelten sich hier Slawen, Friesen und Niedersachsen an. Die Bebauungsanlage und die Art der Häuser südlich der Bahnhofsbrücke haben sich bis heute erhalten. Im Jahre 1288 schloss die Stadt Rostock für die Instandhaltung des warnemündener Hafens mit einer Tiefe von 12 Fuß auf 5 Jahre einen Vertrag mit einem warnemündener Patrizier ab, der für 100.000 Ziegelsteine und 400 Mk. Silber abgolt. Rostock erwarb am 11. März 1323 das Dorf Warnemünde. 1605 wurde eine Vogtei erbaut und gilt heute als eines der ältesten Gebäude. Bis in das 18./19. Jahrhundert war Warnemünde ein recht armes Fischerdorf. Die Bebauung beschränkte sich bis ins 19.

Jahrhundert auf die Strassen Vorderreihe, heute Am Strom, und Hinterreihe, heute Alexandrinnenstrasse.

Unser Bus aus Rostock kommend hielt am Bahnhof und wir gingen bei Regen über die Drehbrücke vom Alten Strom vorbei an der Vogtei auf der linken Seite. Weiter links befindet sich das Munch Haus. Wir gingen dann zur Hinterreihe Strasse und konnten die alten historisch erhaltenen giebelständigen Häuser bewundern. Unsere Führung endete am Teepott.

Es war ein prächtiger Tag mit vielen Schönheiten, Neuheiten und Überraschungen, dachte ich.

Aber: Wir kamen abends in einem Restaurant zu einem gemeinsamen Abendessen zum Abschluss unserer Reise zusammen. Das Restaurant hieß bezeichnender Weise „Der Ober“, nicht zu verwechseln mit „Die Oper“. Wir wurden dort auf einer höher gelegenen Etage als Gäste auf volkstümliche Weise von Marike, einer geschichtsträchtigen Person, empfangen und erhielten von ihr zum Empfang eine Plakette zum Anstecken.

Die Bedienung war freundlich, das Essen und die Stimmung waren gut. Langsam füllte sich das Restaurant mit Leuten, darunter waren ältere Herren in seemannsähnlicher Tracht, deren Anzahl immer mehr zunahm. Sie hatten auch Musikinstrumente bei sich. Nun ja, dachte ich: Abendessen mit Live-Musik.

Plötzlich stand Frau Kummert auf und erklärte uns, dass diese Herren ein berühmter und prämierter Chor von Seemannsliedern sei, der unseren Abschiedsabend von der Hansareise umrahmen würde. Die anfängliche Skepsis war schnell verschwunden und es machte sich eine Anerkennung der Leis-

tung des Chores und seiner Musik breit. Die Stimmung nahm zu, so dass auch die anwesenden Gäste zum Schunkeln animiert wurden. Das Ambiente und die Darbietung erinnerten etwas an eine Operndarbietung. Der Überschwang an Stimmung äußerte sich durch ein Tänzchen von Frau Kummert mit dem Autor dieser Zeilen.

So präsentierte sich der Abschluss unserer Reise zu einer wirklichen Überraschung, die Frau Kummert wieder gelungen war.

11.09.2013 - 5. Tag

Rückfahrt nach Düsseldorf

09:00 pünktliche Abfahrt

Die Rückfahrt von Warnemünde nach Düsseldorf gestaltete sich wie jede andere des Musikvereins mit Kaffee-Service und mit Pausen aller Art, wobei die mit Essensversorgung besonders hervorzuheben ist.

Diese Reise in den unbekanntem Nord-Osten Deutschlands mit den Hanse-Städten: Warnemünde, Wismar, Schwerin, Stralsund, Greifswald und Rostock mit ihrer Geschichte und Backsteingotik war eine gelungene, schöne und interessante.

Deshalb bleibt dem Berichterstatter an dieser Stelle nur noch übrig stellvertretend für alle Mitreisenden, ein herzliches Dankeschön zu sagen: Frau Kummert und ihrem Organisationsteam für Reiseplanung und Reisedurchführung, dem „Finanzminister“ Ernst-Dieter Schmidt für seine Mühen und Spendefreudigkeit, unserem Carteringteam für die Köstlichkeiten an Verzeher und Getränken und an unser Kaffee-Team Frau Franzis Hill und Irmgard Cohnen für ihren freundlichen und aufopferungsvollen Service.

Indignez – vous!

Ein Wutausbruch zur inneren Befreiung

Udo Kasprowicz

Das Gefühl, einen Beitrag für die Neue Chorszene zu schreiben und zu wissen, dass er nie gedruckt werden wird, die letzten Seiten also frei bleiben und höchstens das Rezept enthalten, ist unbeschreiblich. Einen Text zu verfassen, den niemand lesen wird, verleiht die Freiheit, einmal rücksichtslos eine Meinung zu Papier bringen zu dürfen, die von niemandem geteilt wird, für die man geschmäht, verfolgt, isoliert, stigmatisiert würde, wenn sie denn erschiene. Aber das geschieht nicht. Ich bin mir absolut sicher.

Ich habe meine Abgabepflicht wie üblich ein paar Tage nach Redaktionsschluss erfüllt, der Herausgeber erstartet beim Korrekturlesen vor Entsetzen und lässt die Seiten einfach frei. Vielleicht erbarmt sich noch ein wackerer Mittelständler aus dem Chor und wirbt an dieser Stelle für Feuerlöscher, IT Dienstleistungen oder Treppenlifte. Aber meine geheimsten Gedanken, wiewohl sorgfältig ausformuliert, bekommt niemand zu lesen.

Um sich dem eigentlich Unsagbaren zu nähern, muss eine aus dem 19. Jahrhundert stammende Unterscheidung zwischen zwei Formen klassischer Musik bemüht werden. Der Einfluss des deutschen Idealismus auf die Musik führt zur Trennung der absoluten Musik von der Programmmusik. Zur ersten Gruppe zählt man die Instrumentalmusik, wie sie insbesondere in der Wiener Klassik entstanden ist. Sie muss von Zwecken wie Tanz und Unterhaltung frei sein, sie darf nicht Mittel sein, um

Textbotschaften zu transportieren. Deshalb gehört die Oper nicht zur absoluten Musik. Denn Klang, Bühnenbild und Schauspiel unterstreichen prinzipiell die dramatische Handlung. Das Wesen der Kunst wird im zweckfreien, ungebundenen Suchen nach dem „Wahren Schönen“, der „essence absolue“ gesehen. Die Welt mit ihren eitlen Ansprüchen soll den Künstler, in unserem Fall den Komponisten, nicht beeinflussen. Die Paradebeispiele absoluter Musik, Beethovens Symphonien, stellen mit der Neunten wegen ihres berühmten Schlusschores allerdings den Rigorismus der Definition bereits infrage, denn der Text des Chores transportiert eine Botschaft und instrumentalisiert damit die Musik.

Die Programmmusik dagegen entzieht sich der idealistischen Strenge einer genauen Abgrenzung. Ob Antonín Dvořák in seiner Vaterlandsdichtung die Musik zum Ausdruck seiner Heimatliebe benutzt, oder ob Vivaldi Frühling, Sommer, Herbst und Winter in seinen „Vier Jahreszeiten“ einfangen wollte oder ob der Programmteil allein darin besteht, eine Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen - zum Beispiel in der Komposition einer Fuge im Rahmen einer Symphonie: sofort verliert das Werk nach den Maßstäben der Kunstrichter des 19. Jhdts. seinen Kunstcharakter und wird zum „Kunstgewerbe“. Selbst in uns spät Nachgeborenen wirkt diese Strenge noch nach: Wer möchte sein Leben nicht frei von Zwecken und Zwängen des Alltags ganz selbstbestimmt gestalten?

BILDER-PREIS-RÄTSEL

Aus Anlass des

NeueChorszene gibt es
in der 20.



Name A

10-jährigen



Name B



Name C



Name D

Jubiläums un-
serer Zeitschrift

Ausgabe
etwas zu

gewinnen!

Sicher haben Sie die oben abgelichteten Porträtbüsten schon einmal irgendwo gesehen. Im Redaktionsstress sind leider die Namen sowie Ort und nebeneinanderliegende Reihenfolge der abgebildeten Personen und mehr verloren gegangen. Sie helfen uns, wenn Sie die umseitigen Fragen richtig beantworten.

Ihre Lösung können Sie sofort der Rückseite dieses eigentlich weißen Papiers anvertrauen, es - der Trennlinie folgend - vorsichtig auslösen und einem der Redaktionsmitglieder (s. Impressum S. 67) persönlich anvertrauen oder postalisch aufgeben an:

Städtischer Musikverein zu Düsseldorf - Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf.

Im Falle einer empfehlenden und unversehrten Weitergabe dieser Zeitschrift in Ihrem Freundes- oder Kollegenkreis schlagen wir Ihnen vor, Ihre Lösung auf einem eigenen weißen Papier einzureichen.

Einsendungen, die mit richtigen Lösungen
bis zum 3. März 2014 (Poststempel!) eingehen,
nehmen an der Verlosung folgender Gewinne teil:



1. Preis: Eine Packung Mozartkugeln aus dem Hause Fürst
2. Preis: Eine Eintrittskarte zum Mozart-Requiem am 3. Mai 2014
in der Tonhalle mit Adam Fischer
3. Preis: Eine CD mit Mozarts letztem Werk

Der Rechtsweg ist ausgeschlossen!

Frage 1: An welchem Düsseldorfer Gebäude sind die rückseitig abgebildeten Büsten angebracht?

.....

Frage 2: Wen stellen die abgebildeten Porträts dar? (Vor- und Zuname!)

A ist

B ist

C ist

D ist

Frage 3: Ordnen Sie die Reihenfolge der Portraits nach ihrer tatsächlichen Anbringung an der Fassade des Gebäudes von links nach rechts. Setzen Sie dazu unter das Fragezeichen den Buchstaben aus Ihrer Lösung zu Frage 2 ein.



Frage 4: Nennen Sie den Bildhauer, der diese Büsten geschaffen hat.

.....

Frage 5: In welchem Jahr wurden die Büsten an dem Gebäude angebracht ?

Name:.....

Anschrift:.....

Telefon:.....

E-Mail:.....



Und doch wissen wir tief in unserem Inneren, dass wir der Programmmusik Unrecht tun, wenn wir sie als Ganzes missbilligen. Innere Überzeugung, Leidenschaft für ein Thema sind anerkenntniswerte Motive, die Musik in ihren Dienst zu stellen. Für späteren Missbrauch ist nicht mehr der Komponist verantwortlich. Oder ist etwa Haydn daran schuld, wenn „Deutschland, Deutschland über alles“ gesungen wurde, während Untaten geschahen? Auch Leo Délibes „Liebesblumenduet“ aus seiner Oper „Lakmé“ verliert nichts von seiner betörenden Schönheit in der Werbung für den Ford Mondeo im Jahre 2007¹.

Die Lauterkeit der Absicht ist also ein der Absoluten Musik gleichrangiger Maßstab für Kunst. Sicher kann an der Bewertung von Mozarts Messen als Programmmusik kein Zweifel bestehen und ich könnte meinen Frieden damit machen, wenn er Bach wäre.

Beide schufen Musik für ihre Auftraggeber. Aber Bach glaubte, was er schrieb! Und Mozart? Wenn man die Briefe liest:

*Allerliebstes bäslehäsle! (5.11.1777)
Oui, par ma la foi, ich scheiss dir auf
d' nasen, so, rinds dir auf d'koi. ap-
propós. haben sie den spuni cuni
fait auch? - - - was? ...iezt wünsch
ich eine gute nacht, scheissen sie
ins beet daß es kracht; schlafens
gesund, reckens den arsch zum
mund, ich gehe izt nach schlaffen,
und thue ein wenig schlaffen*

und von da auf sein Reflexionsver-

¹ Ford Mondeo 2007 Commercial (Balloon Duet Version) - YouTube - Ein Vergnügen für Augen und Ohren

mögen schließt..., wenn man den inhaltlichen Blödsinn der Zauberflöte betrachtet und dann auf die Krönungsmesse und das Requiem blickt, an denen er sprachlich (Gott sei Dank) nichts verbrechen konnte, so bleibt es zweifelsohne schöne Musik, aber letztlich Gotteslästerung.

Jetzt ist es heraus und ich bin erleichtert, weil ich keine Folgen befürchten muss. Sie wären schrecklich, denn diese Andacht, nicht die christliche, sondern die ästhetische meiner Mitsänger: „welche himmlische Musik, herrlich, eine Belohnung nach Rachmaninow...!“ – war das Hintergrundgebet jeder Chorprobe.

Ich kann es nicht nachvollziehen!

Immer hat man den Eindruck, ein Motiv gleitet gleich in die Papageno Arie hinein. Oder ein anderes könnte von einem Belmondo Tenor in ein sehnsuchtsvolles „Konstanze, gib mir die Ruh zurück“ umgeschmolzen werden. Heraus kommt, ich will's ja zugeben, etwas Versöhnliches... aber dennoch:

Klaglos, ja teilweise begeistert wird der Vorgabe, den Messtext italienisch auszusprechen, gefolgt. Wie viele der 150 Sängerinnen und Sänger sprechen Italienisch? Fünf oder sieben? Wahrscheinlich genauso viele wie Russisch. Bis wir Rachmaninows Text einigermaßen konnten, haben wir Frau Nikolowa drei Monate lang zu Lach- oder Verzweiflungstränen gebracht. Mit welchem Recht - eigentlich kann ich auch schreiben: mit welcher Arroganz nehmen wir in Anspruch, einfach so auf Italienisch umschalten zu können? Nur weil die Mehrheit ein 20-60 Jahre altes

Großes Latinum ihr Eigen nennt? Oder schlimmer noch, weil die Jüngeren auf Italienisch eine Pizza bestellen können? Durch Lateinkenntnisse fühlen sich höchstens die Katholiken im Chor geadelt, weil sie dadurch im Hochamt den liturgischen Text ciceronisch (also heidnisch) aussprechen können, während das tumbe Volk Mittellatein spricht, zum Beispiel „suszipe“, wahrscheinlich wie zu Mozarts Zeiten jedermann.

Gab's da nicht einmal das Stichwort „historische Aufführungspraxis“? Aber das gilt wahrscheinlich nur für „Peer Gynt“, „The Dream of Gerontius“, „Die Glocken“, die „Missa Glagolskaja“ oder die „Sea Symphony“. Das Lateinische darf jeder mit seinem „Rita Pavone“-Italienisch vergewaltigen: „Arrivederci Hans“ und zu hören ist „patsché“ Plitsch Platsch.

Die Authentizität (um ein Stichwort des zeitgemäßen Echtheitskultes aufzugreifen) der Komposition wird damit nicht gefördert.

Ich halte das Ganze nicht für echt. Deswegen zurück in die Kirche mit der Krönungsmesse. Wenn die Musik sich dort mit Atmosphäre des Raumes und dem Grund meiner Anwesenheit verbindet, will ich ihr die Chance nicht absprechen, Gottes Existenz und Größe emotional erfahrbar zu machen. Mir ist es jedenfalls so ergangen, als ich Brahms „Deutsches Requiem“ zum Jahrestag der Schlacht bei Verdun 2005 im Arsenal von Metz gesungen habe.

Schluss!
Ein Gefühl von Katharsis überkommt mich!

Und weil ab jetzt wieder alles lesbar ist, folgt etwas ganz Unverfälschtes: die absolute Mozartkugel aus der Konditorei Fürst in Salzburg.



Die Mozartkugel, manchmal auch Mozart-Kugel (Reber, Schatz) geschrieben, wurde 1890 von dem Salzburger Konditor Paul Fürst kreiert und nach dem fast 100 Jahre zuvor verstorbenen Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart benannt. Der ursprüngliche Name war Mozart-Bonbon.

Das Original-Rezept¹

Die „Original Mozartkugeln“ werden von der Konditorei Fürst nach wie vor nach dem Originalrezept und nach der Originalmethode manuell hergestellt:

Zunächst wird eine Kugel aus grünem Pistazien-Marzipan, umgeben von Nougat, geformt. Diese Kugel wird dann auf ein Holzstäbchen gesteckt und in dunkle Kuvertüre getaucht. Anschließend wird das Stäbchen zum Abkühlen und Erhärten der Masse senkrecht - mit der Kugel nach oben - auf Plattformen aufgestellt. Zum Schluss wird das Stäbchen entfernt, das verbleibende kleine Loch mit Kuvertüre gefüllt und die Kugel von Hand mit blau-silberner Stanniolfolie umwickelt. Auf diese Weise werden von den Mitarbeitern der

¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Mozartkugel>

Firma Fürst eigenen Angaben zufolge circa 2,75 Millionen Mozartkugeln pro Jahr handgefertigt. In den klimatisierten Geschäftsräumen des Cafés in der Brodgasse/Alter Markt und den Filialen im Ritzerbogen, Getreidegasse und gegenüber vom Schloss Mirabell bleiben die Kugeln rund acht Wochen frisch (es gibt sie auch im Direktversand, aber nicht im sonstigen Handel).

Darüber lässt sich nicht meckern!



Mirabell



Reber



Konditorei Fürst



Viktor Schmidt



Hofbauer blau



Hofbauer rot



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

E-Mail: neuechorszene@musikverein-duesseldorf.de

Internet: www.neue-chorszene.de
www.musikverein-duesseldorf.de

Bankverbindung: Stadtparkasse Düsseldorf
IBAN: DE 31 300501 10001 4000442
BIC-SWIFT-CODE: DUSSEDD

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

Redaktion: Jens D. Billerbeck, Erich Gelf, Georg Lauer,
Udo Kasprovicz, Corina Kiss, Thomas Ostermann

Titelbilder: Raimond Spekking (http://de.wikipedia.org/wiki/Theater_Duisburg)
Wiegels (http://de.wikipedia.org/wiki/Opernhaus_Düsseldorf)

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.



Nach

**B
O
R
O
D
I**

ist vor

: BRUCKNER !

Constantin Trinks dirigiert am 11., 13. und 14. April
2014 in der Tonhalle Düsseldorf u.a. die **Messe Nr. 3 f-moll**
von **Anton Bruckner**

Probenbeginn: **Januar 2014**
Herren: Mo 20.1. - Damen: Do 23.1.

Nach

N

geht's mit Mozart weiter

: REQUIEM!

Adam Fischer dirigiert am 3. Mai 2014 um 20 Uhr
in der Tonhalle Düsseldorf das **Requiem d-moll KV 626**
von **Wolfgang Amadeus Mozart**

Probenbeginn: **Januar 2014**
Herren: Mo 06.1. - Damen: Do 09.1.

**E
U
J
A
H
R**

mehr unter: www.musikverein-duesseldorf.de

Der Chor des Städtischen Musikvereins

probt jeweils um 19.25 Uhr im Helmut-Hentrich-Saal der Tonhalle,
Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf, Eingang Rheinseite.

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

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

www.singpause.de / www.neue-chorszene.de
www.musikverein-duesseldorf.de

Weber 

Feuerlöscher

**Hermann Weber
Feuerlöscher GmbH
Feuerlöscherfabrik**



Herderstr. 38
40721 Hilden

Ruf: 02103-94 48-0

Fax: 02103-32 27 2

E-Mail: info@weber-feuerloescher.de