



# Neue Chor szene



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

2/2016



## Themen

<b>Editorial</b>	Georg Lauer	<b>3</b>
<b>EIN BLICK ZURÜCK</b> und von dort nach vorn!	Countdown- Team 200	<b>4</b>
<b>FRANZ SCHUBERTs (kleine) Messe Nr. 2 in G-Dur im Konzertsaal</b>	Erich Gelf	<b>8</b>
<b>LUDWIG VAN BEETHOVENS Chorfantasie</b> Textfassungen in West und Ost	Karl-Hans Möller	<b>13</b>
<b>TRILOGIE des Schrecklichen, Klassischen und Lyrisch-Klassizistischen</b> Zur Premiere des Ballettabends „b.27“ der Deutschen Oper am Rhein	Udo Kasprowicz	<b>19</b>
<b>„FEUER BEWAHREN - NICHT ASCHEN ANBETEN“</b> Ein Filmportrait über Martin Schlöpfer	Udo Kasprowicz	<b>26</b>
<b>b.30 SCHNITTKES Concerto grosso Nr. 1 - Der neue Ballettdirektor</b> Remus Şucaneană vor seiner ersten Uraufführung	Udo Kasprowicz Georg Lauer	<b>30</b>
<b>MUSIKHOCHSCHULEN - WOZU?</b> Provokation oder rhetorische Frage beim Symposium an der Robert Schumann Hochschule	Georg Lauer	<b>35</b>
<b>PARTITUR UND PATTERNITUR</b> Vom Versuch der Näherung an das Institut Fuer Musik Und Medien (IMM) der RSH Düsseldorf	Georg Lauer Karl-Hans Möller	<b>44</b>
<b>MIND, SOUL and HISTORY</b> Keri Lynn Wilson im NC-Redaktionsgespräch	Georg Lauer Karl-Hans Möller	<b>49</b>
<b>DIE DÜSY-FAGOTTISTEN</b> Mächtige Stützpfeiler im Haus der Musik	Georg Lauer	<b>54</b>
<b>DEUTSCHLAND - meine neue Heimat -</b> Dragos Manza - 1. Konzertmeister der Düsseldorfer Symphoniker	Corina Kiss	<b>60</b>
<b>MUSIK UND MUSIKALISCHES</b> im „Pfungstatorium“ für Soli, zwei Chöre und kleines Orchester von Violeta Dinescu	Corina Kiss	<b>61</b>
<b>VON MENDELSSOHN ZU BRAHMS -</b> die Sopranistin Antonia Bourvé über ihr Engagement in Düsseldorf	Corina Kiss	<b>65</b>
<b>MUSIK IST FÜR MICH EIN KOMPASS</b> , der mich durch das Leben und zu anderen Menschen führt Renate Madry	Karl-Hans Möller	<b>67</b>
<b>FOLGEN EINES PAUSENGESPRÄCHS</b>	Udo Kasprowicz	<b>72</b>
<b>DAS KREUZWORT - PREISRÄTSEL</b>	Karl-Hans Möller	<b>76</b>
<b>IMPRESSUM / KONZERTVORSCHAU / ANZEIGEN</b>		<b>79</b>

**Titelbild: Titelblatt-Ausschnitte der 24 bisher erschienenen NeueChorszene-Ausgaben**

## Liebe Leserinnen und Leser!

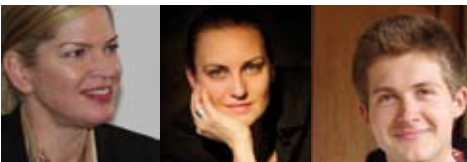
Mit dieser in farbiger Vielfalt gestalteten 25. Ausgabe der Musikvereinszeitschrift **NeueChorszene** möchten wir allen Empfängern eine besondere Freude bereiten! Dazu haben wir Ihnen - vom Titelblatt bis zum Kreuzworträtsel - einen bunten Themenstrauß mit speziellen Schwerpunkten zusammengebunden.

Schon die Vorbereitung dieser Ausgabe führte zu freundlichen Einladungen und zu unerwarteten Begegnungen mit Menschen und zu spannenden Themen, die wir gerne mit Ihnen teilen.

Mit dem **Blick zurück und von dort nach vorn** starten wir eine neue Serie, mit der wir den Countdown eines Ereignisses einläuten, das im Jahre 2018 gebührend gefeiert wird.



Die Tradition, Komponisten und ihre Werke vorzustellen, die auf Ihrem Konzertprogramm und unserem Probenplan stehen, setzen wir fort, auch die Reihe der Gespräche mit Künstlern, denen wir bei Chorkonzerten in der Tonhalle begegnen.



Im Zentrum dieser Ausgabe steht sodann ein Thema aus der Düsseldorf-Kulturszene, das schon seit einiger Zeit Lokalpresse wie internationale Feuilletons



beschäftigt: Es geht um das gefeierte **Ballett am Rhein**, dem gleich drei Beiträge gewidmet sind.

In einem weiteren Schwerpunktthema beleuchten wir die an einer bedeutenden Ausbildungsstätte des Landes gestellte Frage:

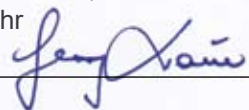
### Musikhochschulen - wozu?

Antwort darauf geben wir, indem wir sie und ein ganz spezielles ihrer Institute - das **IMM** - hier präsentieren.



Mit der Vorstellung des Fagotts setzen wir unsere kleine Instrumentenkunde fort, die wir in der NC24 mit der Harfe begonnen hatten.

Beim Blättern, Finden und Lesen „Ihrer“ Beiträge wünschen wir unseren Leserinnen und Lesern der 25. Ausgabe dieser Zeitschrift Entspannung und Freude, und beim Lösen des Rätsels, das den bunten Lesestrauß krönt, viel Glück. Dass Sie der Redaktion dabei weiter gewogen bleiben, das wünscht sich wie immer Ihr



# EIN BLICK ZURÜCK und von dort nach vorn!

Düsseldorf

Folge 1

Einen **COUNTDOWN** bis zum großen Doppel-Centennial zu schreiben, das hatte sich die NC-Redaktion zunächst vorgenommen. Nun bewegt sich die erste Folge des in dieser Ausgabe beginnenden Rückblicks nicht - wie beim Zurückzählen - gegen die Zeit, sondern er folgt ihr.

Nicht mit dem Anspruch des unumstößlich Nachweisbaren der Historiker, eher mit dem sich für Kunstbetrachtung anbietenden „Ungefähren“ möchten wir den Musikverein durch die zwei Jahrhunderte seiner Existenz begleiten und dabei Zeitparallelen aufzeigen, die in den nächsten Ausgaben dieser Zeitschrift im Halbjahrhundertsschritt verbildlichen, wie sich die Welt um den Verein am Rhein entwickelt und auf ihn eingewirkt hat. Und wie es sich für einen am Rhein gegründeten und nun auch direkt am Rhein residierenden Verein rheinischer Gesangskunst ziemt, spielt der Rhein dabei eine kontinuierlich betrachtete Rolle.

## Überwindung von Raum und Zeit

Mit Vlldampf geht's in die Romantik

Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts war die Zeit, in der sich immer schneller und meist sehr prosaisch die Vorboten der in England beginnenden industriellen Revolution in den so romantischen Biedermeier schoben und mit der vorübergehenden Restauration nach dem Wiener Kongress (1815) heftig kontrastierten. Nur zwei Jahre vor der Gründung des Musikvereins war der romantische Rhein Schauplatz eines Ereignisses, das Neugier und Begeisterung sowie Angst und Schrecken verbreitete und sich schon von weitem mit Qualm und Fauchen ankündigte:



## The DEFIANCE on River Rhine!

*"Heute Mittag erblickten wir hier auf unserem schönen Rheinstrome ein wundervolles Schauspiel. Ein ziemlich großes Schiff, ohne Mast, Segel und Ruder, kam mit ungemeiner Schnelle den Rhein heraufgefahren." Die Ufer des Rheins und die am Ufer liegenden Schiffe waren in einem Augenblicke von der herbeiströmenden Volksmenge bedeckt. ... Es gab Menschen, die bekreuzigten sich beim Anblick dieses Wunderschiffs" schrieb der Autor der Koelnischen Zeitung im Juni 1816: "...Der innere Schiffsraum zerfällt in drei Teile, wovon die äußeren ein Wohnzimmer und der mittlere einen Feuerherd samt Brennstoffen enthalten. Dieser ist mit Steinen zugedeckt, brennt beständig und verwandelt das siedende Wasser in Dämpfe, welche die Walze treiben, die an jedem ihrer Enden ein Rad mit acht Schaufeln hat, womit das Ruder ersetzt und das Schiff fortgetrieben wird. Bloss hierdurch in Bewegung gesetzt, kam das Schiff bei der jetzigen starken Wasserhöhe den Strom schneller herauf, als es von Pferden gezogen werden könnte."*

**The DEFIANCE**, der dritte auf der Themse fahrende, 1815 in Norwich von „Aggs and Curr“ gebaute Schaufelraddampfer war im Frühsommer 1816 von Rotterdam aus rheinauf gefahren. Das Schiff war 22,25 m lang und 3,66 m breit und hatte einen Tiefgang von 91 cm, die zwei Schaufelräder wurden von einer 12 PS Dampfmaschine angetrieben. Sie ähnelt dem ersten, noch nicht auf dem Rhein fahrenden Dampfschiff, der „COMET“, mit der zu Beginn des Gründungsjahrzehnts des Vereins die Dampfgeschichte auf dem Wasser begann.



## 1818 – das Gründungsjahr



### „Stille Nacht, heilige Nacht“

Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf ist so alt wie das wohl am meisten gesungene Weihnachtslied deutscher Zunge. Am Heiligabend 1818 erklang in der Kirche St. Nikola von Oberndorf im Salzburger Land zum ersten Mal „Stille Nacht, heilige Nacht“.

Der Dorfschullehrer und Organist Franz Xaver Gruber und der Hilfspfarrer Joseph Mohr hatten der Christenheit ein ebenso bescheidenes wie inniges Lied geschenkt, das nahezu jeder kennt, und das pro Jahr nur einen legitimen Aufführungstag hat, ein Datum allerdings, auf das man sich auch wegen des berührenden gemeinsamen Gesangs vor dem leuchtenden Baum und der Krippe zu Bethlehem lange vorher freut.



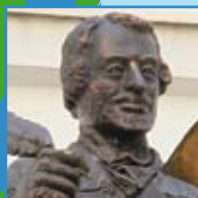
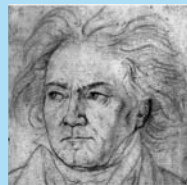
Natürlich erklingt die Melodie auch rund um die durch sie gefeierte Nacht, denn sie ist zu schön, zu eingängig und zu herzbewegend, um nur in der Christmesse dem Angebeteten dargeboten zu werden. Vielleicht ist jene umfassende Rührung, die auch die scheinbar unmusikalisch mitbrummen- den Nichtsänger empfinden, das Geheimnis der Hinwendung zum chori- schen Gesang, dem man sich entweder lauschend und genießend oder leidenschaftlich emotional mitmusizierend öffnet: Letzteres hat mit großer Sicherheit viele der Gründersänger bewogen, sich zum Musikverein zusam- menzufinden.

## Beethoven - Goethe - Heine & Co um 1818 oder so



**Johann Wolfgang Goethe** hatte gerade seine „Italienische Reise“ und den „West-Östlichen Divan“ ver- öffentlicht, war Mitglied der „Leopoldina“ geworden und durfte sich zum zweiten Mal über die höchste französische Auszeichnung „Ritter der Ehrenlegion“ freuen. Er arbeitet an der Endfassung seines 10 Jah- re zuvor begonnenen Romans „Wilhelm Meisters Wanderjahre“.

**Ludwig van Beethoven**, von dem 1818 das berühmte Portrait von August von Kloeber entstand, das unser Bild des Komponisten durchaus prägen hilft, schreibt die Hammerklaviersonate, beginnt seine Arbeit an der Komposition der „Missa Solemnis“ und fertigt erste Skizzen zur „IX. Sinfonie“ an.



**Heinrich Heine** hatte im „Hamburger Wächter“ gerade seine ersten Gedichte veröffentlicht und sich an Übersetzungen des großen englischen Romantikers George Gordon Noel Byron versucht. Es waren noch drei Jahre Zeit, bis er sich in Göttin- gen zum Studium einschrieb. Die Karriere des großen Düssel- dorfer Dichters hatte also noch nicht so richtig begonnen, als sich am Rhein der Musikverein gründete.



**Robert Schumann** war 6 Jahre jung und **Felix Mendelssohn Bartholdy** hatte als neunjähriger Knabe in Berlin seinen ersten öffentlichen Auftritt als Pianist im Klaviertrio von Joseph Wölfl.



**Franz Schuberts** Messe G-Dur von, die der Chor Anfang September 2016 gemeinsam mit Beethovens Chorfan- tasie im Sternzeichenkonzert der Düsseldorfer Sympho- niker unter Leitung von Mario Venzago aufführen wird, datiert aus dem Jahr 1815, ist auch im Jahre Null des Chores immer noch ein Gegenwartswerk.

# Das Jahr 3 nach Wien – das Jahr 0 in Düsseldorf

## Die Verbürgerlichung der Kunst



Im Schatten des drei Jahre zuvor Europa nach den Befreiungskriegen neu ordnenden Wiener Kongresses scheint **1818** ein Jahr gewesen zu sein, dessen eher wenig spektakuläre Daten der Erinnerung an ein Düsseldorfereignis ausreichend Raum lassen - nämlich der Gründung des Städtischen Musikvereins.

Die auf der Homepage <http://musikverein-duesseldorf.de/chor/> veröffentlichte Chronik des nun bald zwei Jahr-

hunderte die städtische und rheinische Sangeskunst prägenden Chores nimmt u.a. Bezug auf „unseren“ kunstsinnigen Kurfürsten Jan Wellem, der eine erste kurze Etappe der Düsseldorfer Musikgeschichte begründete, die mit seinem Ableben 1716 abbrach. Fast genau 100 Jahre später entwickelte sich nach der für Düsseldorf weniger günstigen Napoleonischen Zeit hier und in benachbarten Städten eine bürgerliche Musikpflege, die schon 1811 und 1812 mit ersten Aufführungen von Haydns Oratorien im alten Schloss begann.

**1818.**

1. Musikfest. 10. und 11. Mai. 1. in Düsseldorf.

1. Tag.  
*Die Jahreszeiten*, Cantate von Haydn.

2. Tag.  
*Die Schöpfung*, Oratorium von Haydn.

Dirigent: Musik-Director Burgmüller aus Düsseldorf. /  
Am Flügel: Musik-Director Schornstein aus Elberfeld. g

<p><b>Annahl</b> der Mitwirkenden:</p> <p>Directoren ..... 2 Solisten ..... 12</p> <p><b>Chor:</b> Sopran ..... 30 Alt ..... 25 Tenor ..... 20 Bässe ..... 25</p> <p><b>Orchester:</b> Viollinen ... 39 Bratsche ... 9 Violoncell. 10 Bässe ..... 6 Blas-Instr. 31</p> <p>Zusammen. 209</p>	<p><b>Solisten der Gesang-Partien:</b> Sopran: Fräul. v. d. Bock aus Elberfeld. Frau Flemming aus Gellenkirchen. Fräul. Friderichs aus Düsseldorf. Fräul. Bongard aus Düsseldorf. Fräul. Aders aus Elberfeld. Alt: Fräul. Weber aus Elberfeld. Tenor: Herr Kruse aus Elberfeld. Herr v. Worringen aus Düsseldorf. Herr Remmert aus Düsseldorf. Bass: Herr Körber aus Aschen. Herr Wetschky II. aus Düsseldorf. Herr Fischer aus Cöln.</p> <p>Local: Der Jansen'sche (nachm. Becker'sche) Gartensaal am Flinger Steinweg.</p>	<p><b>Vorstand:</b> Die Herren Wetschky I. Wetschky II. v. Worringen. Hauchtheornen. Caspary.</p>
---	--	---

*Chor 100*  
*Mitwirkende: 109*

**1818** ist das Jahr, in dem zu Pfingsten am 10. und 11. Mai das dafür zusammengestellte Ensemble aus Düsseldorfer Chor- und Orchesterleuten unter der Leitung von Musikdirektor Johann August Franz Burgmüller in zwei festlichen Konzerten erstmals Haydns „Schöpfung“ und seine „Jahreszeiten“ zur Aufführung bringt. Am Flügel assistiert ihm dabei sein Kollege Johannes Schornstein, der bereits im Jahr zuvor mit Unterstützung von Musikern und Dilettanten aus Düsseldorf in Elberfeld Haydns „Jahreszeiten“ erklingen ließ.

Den erneut durchschlagenden Erfolg des „**1. Niederrheinischen Musikfestes**“ von 1818 wollen die beiden Musikdirektoren in den Folgejahren wechselweise fortsetzen.

Dazu beschließen sie zusammen mit musikbegeisterten Düsseldorfer Bürgern am **16. Oktober 1818** die Gründung eines Vereins mit Chor und Orchester:

**Es ist der Geburtstag des Städtischen Musikvereins!**

# Franz Schuberts (kleine) Messe Nr. 2 in G-Dur

im Konzertsaal

Erich Gelf

Im ersten Sternzeichenkonzert der Düsseldorfer Symphoniker der Konzertsaison 2016/2017 am 2., 4. und 5. September 2016 ist der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf an zwei von vier Programmpunkten beteiligt, und zwar bei Franz Schuberts Messe Nr. 2 G-Dur D 167 und Ludwig van Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-moll op. 80. Während Beethovens „Chorfantasie“ von 1808 recht oft aufgeführt wird (seit 1838 hat der Chor des Musikvereins sie 26 Mal gesungen) ist Franz Schuberts Messe Nr. 2 in G-Dur von 1815 fast nie im Konzertsaal zu hören (der Chor des Musikvereins hat sie noch nie gesungen). Mit dem folgenden Beitrag möchten wir unsere Leserinnen und Leser auf die Begegnung mit dem Frühwerk Franz Schuberts vorbereiten.



Franz Schubert, Lithografie von C. Helfert nach Josef Kriehuber

## Der Komponist Franz Schubert

geb. 31.01.1797 in Lichtental

gest. 19.11.1828 in Wien

Franz (Peter) Schuberts Vater war Volksschullehrer und Schulleiter in dem Wiener Vorort Lichtental. Dort wurde Franz Schubert am 1. Februar 1797 in der Kirche zu den Heiligen vierzehn Nothelfern getauft. Der Pfarrgemeinde seiner Taufkirche hat er seit seiner Kindheit als Sänger und auch als Komponist die Treue gehalten. Sein Vater erteilte ihm ab seinem fünften Lebensjahr regelmäßig Musikunterricht und lehrte ihn das Geigenspiel. Der Chorleiter der Lichtentaler Pfarrkirche, Michael Holzer, entdeckte Franz Schuberts Talent und erteilte ihm ab dem 7. Lebensjahr Klavier- und allgemeinen Musikunterricht. 1808 erhielt Franz Schubert nach spielend bestandener Aufnahmeprüfung eine Freistelle in der Wiener Hofkapelle. Als kaiserlicher Sängerknabe genoss er neben der musikalischen Ausbildung eine kostenlose gymnasiale Internatserziehung am Stadtkonvikt, die er 1813 beendete. Zu dem Unterricht gehörten Studien der höheren Kompositionslehre bei Antonio Salieri, dem dafür zuständigen Hofkapellmeister.

Salieri, der die große Begabung Franz Schuberts würdigte, setzte diesen Unterricht auch nach der Konviktszeit fort. 1813 besuchte Franz Schubert einen Kurs der Lehrerbildungsanstalt für die Normalhauptschule. Ab 1814 arbeitete er zunächst zwei Jahre und dann wieder Ende 1817/Anfang 1818 als Schulgehilfe seines Vaters. Von 1817 an war er vorübergehend mit Unterbrechungen Musiklehrer der Kinder des Grafen Johannes Esterhazy.

Franz Schubert hielt aber den Unterrichtsdienst für unvereinbar mit dem Komponieren. Ende 1818 entschied er sich endgültig gegen den Lehrerberuf und hatte fortan kein eigentliches Einkommen mehr.

In seinen nur 31 Lebensjahren schuf Schubert ein vielfältiges und erstaunlich umfangreiches Werk. Aber trotz seines ungewöhnlichen Talentes und des beachtlichen Fleißes konnte Schubert von seinen Kompositionen allein finanziell nicht leben. Freunde und Gönner unterstützten ihn. An seinem Lebensende wohnte er, von Krankheit gezeichnet, bei seinem Bruder Ferdinand. In dessen Wohnung verstarb er am 19. November 1828 an einer Typhuserkrankung.



## Die Kompositionen Franz Schuberts

Franz Schubert war auf allen musikalischen Gebieten schöpferisch tätig. Er komponierte Bühnenwerke, Chorlieder und -gesänge, über 600 Solo-Lieder, zwölf Sinfonien (davon fünf unvollendet) und weitere Orchesterwerke, Kammermusik für verschiedene Besetzungen, Klaviermusik und eine kleinere



Eine Schubertiade, Ölgemälde von Julius Schmid (1897 - Wikipedia)

Anzahl von Werken Geistlicher Musik. Im November 2015 gab die Österreichische Akademie der Wissenschaften bekannt, dass sie mehr als 1000 Quellen Schuberts in einer digitalen Sammlung zusammengestellt hat<sup>1</sup>.

Das Werk Schuberts ist erfüllt von liedhafter Melodik und der Lust am unbekümmerten Musizieren. Seine frühen Werke zeugen von einer überströmenden Jugendbegabung. Sein Stil entwickelte sich zu bedeutenden, vollwertigen, charakteristischen Meisterwerken, die die Vorzüge der Frühwerke teilen. Er bestimmte die Klänge und Harmonien der frühen, jungen Romantik. Aber, anders als die Wiener Komponisten der (auslaufenden) Klassik, scheute Franz Schubert öffentliche Auftritte. Er stellte seine Kompositionen lieber in privaten Zirkeln einem umfangreichen Freundeskreis (bei den sog. Schubertiaden) vor. Dadurch blieben Franz Schuberts Werke einem größeren, speziell auch überörtlichen Publikum zunächst weitgehend unbekannt. Sein einziges öffentliches Konzert gab Franz Schubert am 26. März 1828. Es war sowohl beim Publikum als auch finanziell ein Erfolg.

Erst die großen Komponisten der Romantik wie Mendelssohn, Schumann,

Liszt oder Brahms entdeckten und würdigten das Werk ihres Vorläufers. Der Rang Franz Schuberts als herausragender Vertreter der frühen Romantik und sein bedeutender Einfluss auf die Komponisten der späteren Romantik ist heute unumstritten.

### Die geistliche Musik Franz Schuberts

Im öffentlichen klassischen Konzertbetrieb begegnen wir Franz Schubert vor allem in seinen Liedkompositionen, seinen sinfonischen Werken und seiner Klavier- und Kammermusik. Die Geistliche Musik ist eher schwach vertreten, obwohl sie an „Schönheit“ den Werken auf anderen musikalischen Gebieten nicht nachsteht. Franz Schuberts Geistliche Musik ist eher eine Domäne der römisch-katholischen kirchenmusikalischen Praxis.

Der Grund dafür ist hauptsächlich darin zu suchen, dass die Stücke Auftragswerke oder Gelegenheitsarbeiten für römisch-katholische kirchliche Anlässe waren. Sie mussten die eingeschränkten Besetzungsmöglichkeiten bei diesen Aufführungen berücksichtigen. Für die Aufführung im Konzertsaal gibt es kaum Anlässe, außerdem werden fast alle Geistlichen Werke Schuberts wegen ihrer „Einfachheit“ dafür als nicht anspruchsvoll genug beurteilt.

<sup>1</sup> [www.schubert-online.at](http://www.schubert-online.at)

## Franz Schuberts lateinischen Messen

Anlass für unsere Ausführungen ist die Aufführung der Messe Nr. 2 G-Dur im September 2016 in der Düsseldorfer Tonhalle. Darum stellen wir zunächst die sechs Kompositionen Franz Schuberts für die römisch-katholische gottesdienstliche Messfeier in den Mittelpunkt unserer Betrachtungen.

Im musikalischen Sinne ist „Messe (oder Missa)“ eine Gattung, in der die Texte der Heiligen Messe der römisch-katholischen Kirche für die Liturgie im Gottesdienst vertont werden. Die Kirchen der lutherischen Reformation behielten die Ordnung des altkirchlichen Messgottesdienstes weitgehend bei. Johann Sebastian Bach komponierte vier lutherische Messen mit dem lateinisch/griechischen Urtext.<sup>2</sup> Andere lutherische Komponisten schrieben entsprechend der im Gottesdienst verwendeten deutschen Sprache Messen mit der deutschen Übersetzung der altkirchlichen liturgischen Stücke. Messvertonungen setzen sich bis heute - auch mit dem lateinisch/griechischen Urtext - im römisch-katholischen Bereich fort.

Die frühe christliche Kirche übernahm den einstimmigen liturgischen Gesang im Gottesdienst aus der Tradition des Judentums. Schriftlich aufgezeichnet sind frühchristliche liturgische Melodien der gesamten Messfeier erstmals im Messbuch Papst Gregors I. - 540 bis 604 - (Gregorianische Choräle oder Gregorianik). Aus der Gregorianik entwickelten sich durch die musikalischen Epochen hindurch die mehrstimmigen und orchestralen Messen.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurden „Messen“ nur für die Verwendung in der Liturgie des römisch-katholischen Gottesdienstes komponiert. Im 19. Jahrhundert entstand die spezielle Gattung der „Konzertmessen“. Die Komponisten gaben dem geistlichen Inhalt mit ihren musikalischen (zeitgenössischen) Stilmitteln Ausdruck. So entstanden Messkompositionen, deren Ausführungsvoraussetzungen in Umfang, Schwierigkeitsgrad und instrumentaler wie vokaler Besetzung den gottesdienstlichen Rahmen sowie den Rahmen der kirchlichen Finanzmittel sprengten (z.B. Beethovens Missa solemnis).<sup>3</sup>

Franz Schubert komponierte innerhalb seiner geistlichen Werke sechs lateinische Messen. Alle diese Messkompositionen sind als Auftragswerke für die Aufführung in Pfarrkirchen unter Beteiligung der Kirchenchöre geschrieben worden. Nach seinen ersten vier (kleineren) Messen waren die Messen Nr. 5 in As-Dur und Nr. 6 in Es-Dur in der vokalen und instrumentalen Besetzung größer angelegt, und auch der Schwierigkeitsgrad war durch die Verwendung vielfältigerer kompositorischer Mittel weit höher. Die beiden Messen waren für Festgottesdienste in Wiener Kirchen vorgesehen. In Wien hatte sich auch eine Vereinigung zu dem Zwecke gegründet, die Aufführung anspruchsvollerer Kirchenmusiken zu ermöglichen.

Franz Schubert ist der erste große Komponist, der alle seine Messen in bürgerlicher Tradition und nicht für den Gottesdienst bei Hofe schrieb.

2 Lateinisch/griechischer Text der römisch-katholischen Messfeier siehe [www.basilikachor.at/Elemente/Messtext.pdf](http://www.basilikachor.at/Elemente/Messtext.pdf)

3 Ähnliches gilt für die musikalische Gattung „Requiem / Totenmesse“. Siehe dazu: Erich Gelf, Mozart Requiem - Ein Deutsches Requiem - War Requiem / Was ist denn überhaupt ein Requiem? in NeueChorszene Nr.1/08 Seiten 10 ff.

## **Franz Schuberts Messe Nr. 2 G-Dur**

Die Schubert-Messen Nr. 5 in As-Dur und Nr. 6 in Es-Dur kamen durch Aufführungen unter Johannes Brahms 1863 im Leipziger Gewandhaus und 1874 im Wiener Musikvereinssaal sowie 1865 wiederum in Leipzig aus der Vergessenheit in die Konzertprogramme<sup>4</sup>. Die vier kleineren anderen Messen fanden ihren Weg zur Aufführung im Repertoire der römisch-katholischen Kirchenmusik. Die Beliebteste davon ist die Messe Nr. 2 G-Dur.

Die G-Dur Messe Schuberts ist ins Blickfeld der musikfachlichen Öffentlichkeit getreten, nachdem der Musikwissenschaftler Bernhard Paul in den 1980er-Jahren im Chorherrenstift Klosterneuburg (nordwestlich von Wien) einen von Schuberts Hand stammenden Stimmensatz dieser Komposition gefunden hatte.

Die bisherigen Editionen gingen auf ein Partitur-Autograph<sup>5</sup> zurück, das der 18-jährige Schubert in weniger als einer Woche - vom 2. bis 7. März 1815 - niederschrieb. Vermutlich hatte Schubert einen Kompositionsauftrag für den sonntäglichen Gottesdienst in seiner Taufkirche Wien-Lichtental. In dieser Erstfassung war für das Orchester nur eine kleine Besetzung mit zwei Violinen, Bratsche, Cello/Kontrabass und Orgel (Basso continuo) vorgesehen. Mit Ausnahme der Bratsche war das die übliche Instrumentierung der damaligen örtlichen Kirchenmusik (Wiener Kirchen trio). Die Bezifferung des Generalbasses<sup>6</sup>

war nur in den ersten sechs Takten durchgeführt, was später zu Überlegungen führte, ob Schubert überhaupt die Orgel vorsehen wollte. Aus diesem Manuskript ist die Messe 1815 unter Franz Schuberts Leitung erstmals in der Lichtentaler Pfarrkirche aufgeführt worden.

Zu einem nicht zu bestimmenden Zeitpunkt trug Franz Schuberts Bruder Ferdinand in die Partitur eine Erweiterung der Besetzung um Trompeten und Pauken ein. Ferdinand Schubert erweiterte nachweislich 1847 die Besetzung seinerseits noch um Oboen (oder Klarinetten) und Fagotte.

In der ersten alten Schubert-Gesamtausgabe im Verlag Mandyczewski (1887) wurde nur die Instrumentierung des Autograph von 1815 aufgenommen, weil der Verleger die Erweiterungen insgesamt für unecht hielt. Diese Fassung der Messe und ihre Bearbeitungen für Orgel, Solisten und Chor blieben für ihre Rezeption (zum Teil bis heute) bestimmend.

Erst der o.g. Fund eines originalen Stimmensatzes im Chorherrenstift Klosterneuburg brachte Bewegung in die Bewertung der Komposition. Die Auswertung der Stimmen ergab, dass Franz Schubert selbst die Trompeten- und Paukenstimmen komponiert hatte. Offensichtlich hat er die Originalpartitur - vielleicht aus Zeitmangel - nicht selbst ergänzt und es seinem Bruder Ferdinand überlassen, die Stimmen nachzutragen. Allein schon diese Ergänzung macht es nötig, die als

4 Der Chor des Städt. Musikvereins zu Düsseldorf hat bei einem Konzert der Messe Nr. 5 As-Dur 1978 (zwei Aufführungen) in Düsseldorf und bei zwei Konzerten der Messe Nr. 6 in Es-Dur 1953 (zwei Aufführungen) und 1994 (drei Aufführungen) beide Male ebenfalls in Düsseldorf mitgewirkt.

5 Das Autograph befindet sich bei der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.

6 Beim Generalbass (basso continuo oder continuo) werden zu der durchlaufenden Bassstimme des Melodieinstrumentes (z.B. Cello,

Kontrabass) auf einem Tasteninstrument (Orgel, Cembalo) oder einem akkordfähigen Zupfinstrument (z. B. Laute, Theorbe, Harfe) zusätzliche harmonische Füllstimmen oder -akkorde nach festgelegten Regeln improvisierend ausgeführt. Dabei helfen unter die notierte Bassstimme gesetzte Ziffern (bezifferter Generalbass). Die Intervalle werden vom Basston aus gerechnet, z.B. 4 für Quarte, 6 für Sexte usw. Eine Bassnote ohne Ziffer erhält einen der Tonart entsprechenden Dreiklang.

reine „Streicher-Messe“ geltende „kleine Vertonung in G-Dur“ neu zu bewerten. Aber neben dem Stimmenzuwachs enthalten die wiederentdeckten Notenblätter auch erhebliche Überarbeitungen hinsichtlich der Dynamik, des Tempos und der Phrasierung an etlichen Stellen sowie eine vollständige Bezifferung des Generalbasses (womit die Verwendung der Orgel gesichert war), die auch nicht in die Originalpartitur übertragen worden sind. Da diese Eingriffe in die „Kleine G-Dur“ von Schubert selbst autorisiert sind, bedarf das bisherige Bild von dieser Komposition zwangsläufig einer Korrektur. Musikverlage haben bald nach dem Fund in Klosterneuburg auch neue Editionen nach dem nunmehr gesicherten (zweiten) Urtext Franz Schuberts herausgebracht.

Für das Sternzeichenkonzert Nr. 1 Anfang September 2016 studiert der Chor Schuberts Messe Nr. 2 in G-Dur mit dem quellenkritischen Aufführungsmaterial des Carus-Verlags Stuttgart ein. Die Aufführungsdauer beträgt ca. 20 Minuten. Der Verlag hat diese Fassung auf einer CD 1997/2012 mit Solisten, dem Wiener Kammerchor und dem Wiener Orpheus Orchester unter der Leitung von Johannes Prinz dokumentiert. Bei der „großen“ Schallträgerindustrie haben wir die G-Dur Messe Franz Schuberts auf einer Sammel-CD der Deutschen Grammophon aus dem Jahre 1992 entdeckt. Kein geringerer als Claudio Abbado musizierte das Werk mit der Weltklassebesetzung: Barbara Bonney, Sopran; Jorge Antonio Pitta, Tenor; Andreas Schmidt, Bass; der Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor und dem Chamber Orchestra of Europe mit „Pauken und Trompeten“.

Die Hörproben dieser Aufnahmen vermitteln eine schöne, melodienreiche Musik, die den geistlichen Inhalt durchaus

deutend vertont. Ganz so „klein“, wie ihr nachgesagt wird, ist die G-Dur Messe nun auch nicht. Die instrumentalen Stimmen sind von einer lebendigen Spielfreude und die Komposition enthält durchaus wirkungsvolle Kunstgriffe in der Dynamik und der Differenzierung der Instrumentation. Im „Osanna“ des „Sanctus“ und in seiner Wiederholung nach dem „Benedictus“ erlebt man sogar einen fugierten Abschnitt. Die Melodien und ihre tief empfundene Harmonik sowie die innere Spannung der Messkomposition bei größter Sparsamkeit der eingesetzten Mittel legen einen beeindruckenden Reifnachweis des jungen Komponisten ab.

### Fazit

Da gibt es etwas zu entdecken. Freuen wir uns darauf!

### Literaturverzeichnis

#### 1. Noten

Franz Schubert, Messe in G D167, Klavierauszug, Stuttgarter Schubert-Ausgaben Urtext, Carus-Verlag 40.675/03

Franz Schubert Missa in G D167, Partitur, Ausgabe in der Ergänzung von Ferdinand Schubert, Carus-Verlag 40.643/01

Franz Schubert, Messe in G-Dur DV 167, Klavierauszug, Ausgabe für drei Solostimmen, Chor und Streicher, C. F. Peters Frankfurt, Edition Peters Nr. 1049

Verlagsankündigungen zur Herausgabe von Aufführungsmaterial der Schubertschen D-Dur Messe nach den Stimmen von Klosterneuburg:

Bärenreiter-Verlag / Verlag Breitkopf und Härtel / Carus Verlag/Verlag C. F. Peters

#### 2. Tonträger

DGD CD 435 486-2 1992 Schubert/Schumann, Solisten, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, The Chamber Orchestra of Europe, Claudio Abbado, mit Booklet Carus Classics 83.317 1997/2012 Franz Schubert, Solisten, Wiener Kammerchor, Wiener Orpheus Orchester, Johannes Prinz, mit Booklet

#### 3. Lexika

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Digitale Bibliothek 60, Berlin, 2001  
Meyers Taschenlexikon Musik, Bibliographisches Institut Mannheim, 1984

#### 4. Kompendien

Harenbergs Kulturführer Konzert, Meyers Lexikonverlag Mannheim, 2007  
Harenbergs Chormusikführer, Harenberg Dortmund, 1999  
Reclams Chormusik- und Oratorienführer, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1991

#### 5. Internet-Recherche

[https://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Schubert](https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert)



# Ludwig van Beethovens Chorfantasie

Textfassungen in West und Ost - eine Erinnerung von Karl-Hans Möller

## Ludwig van Beethoven: Fantasie für Klavier, Chor und Orchester in c-Moll op. 80 (Chorfantasie)

Den Text zu der oft auch als Mischung aus Klavierkonzert und Kantate bezeichneten Chorfantasie schrieb nach einer späteren Aussage des Beethovenschülers Carl Czerny der Dichter Christoph Kuffner. Das bestätigt ein kürzlich aufgefundener Bericht über die Uraufführung in den „Annalen der Litteratur und Kunst in dem oesterreichischen Kaiserthume“ (Feb. 1809).

*Schmeichelnd hold und lieblich klingen  
unsers Lebens Harmonien,  
und dem Schönheitssinn entschwingen  
Blumen sich, die ewig blüh'n.*

*Fried und Freude gleiten freundlich  
wie der Wellen Wechselspiel;  
was sich drängte rau und feindlich,  
ordnet sich zu Hochgefühl.*

*Wenn der Töne Zauber walten  
und des Wortes Weihe spricht,  
muss sich Herrliches gestalten,  
Nacht und Träume werden Licht,*

*äuß're Ruhe, inn're Wonne,  
herrschen für den Glücklichen  
Doch der Künste Frühlingssonne  
lässt aus beiden Licht entsteh'n*

*Großes, das ins Herz gedrungen,  
blüht dann neu und schön empor,  
hat ein Geist sich aufgeschwungen,  
hallt ihm stets ein Geisterchor.*

*Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,  
froh die Gaben schöner Kunst.  
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,  
lohnt dem Menschen Göttergunst.*

1951 wurde der Dichter und spätere Kulturminister der DDR Johannes R. Becher vom Zentralrat der FDJ beauftragt, anlässlich der im gleichen Jahr in Berlin (Ost) stattfindenden „Weltfestspiele der Jugend“ für die Chorfantasie einen neuen Text zu verfassen. Er schrieb über die Musik eine neue, der Zeitstimmung nach dem Zweiten Weltkrieg entsprechende Friedensode und folgte dabei aber dem Text von Kuffner an einigen Stellen wörtlich. Die künstlerische Legitimation für diese weitgehende Neuschöpfung sah er in der Position Beethovens, dass es ihm „... allein auf die herausgehobene Stellung des Wortes „Kraft“ ankäme...“.

*Seid begrüßt, lasst euch empfangen  
von des Friedens Melodien!  
Unser Herz ist noch voll Bangen,  
Wolken dicht am Himmel ziehn.*

*Aber neue Lieder tönen  
und der Jugend Tanz und Spiel  
zeugt vom Wahren und vom Schönen,  
ordnet sich zu hohem Ziel.*

*Wo sich Völker frei entfalten  
und des Friedens Stimme spricht,  
muss sich Herrliches gestalten,  
Nacht und Stürme werden Licht,*

*Leben wird zu Lust und Wonne,  
wird zu aller Wohlergehn,  
und der Künste Frühlingssonne  
lässt die Welt uns neu erstehn.*

*Großes, das uns je gelungen,  
blüht im neuen Glanz empor.  
„Friede, Friede ist errungen“,  
jubelt laut der Menschheit Chor.*

*Nehmt denn hin, ihr lieben Freunde,  
froh die Gaben schöner Kunst  
Wenn sich Geist und Kraft vereinen,  
winkt uns ewgen Friedens Gunst.*

Als der Musikvereinschor in einer Probenpause über die Projekte der kommenden Saison informiert wurde und erfuhr, dass Beethovens Chorphantasie gleich im ersten Konzert erklingen soll, war ich als Mitglied der Bassfraktion vor allem ob der Tatsache erfreut, eine Aufgabe endlich auch einmal „vorstudiert“ in Angriff nehmen zu dürfen. Im Gegensatz zu meinen erfahrenen Sangesbrüdern habe ich nur sehr wenige der großen Werke im persönlichen Repertoire. Also brummelte ich gleich leise: „Seid begrüßt, lasst euch empfangen“. „Was singst du denn da“, fragte mich mein Quasi-Namensvetter. „Na, die Chorfantasie!“, entgegnete ich, meiner richtigen Erinnerung absolut sicher! Ne ne, sagte dann auch sein Nachbar! „Schmeichelnd hold und lieblich klingend ...!“ Sehr schnell wurde uns klar, dass die Texte dies- und jenseits der Mauer andere waren. Ich hatte mich in meiner thüringischen Heimat als Kind und auch später als Student bei meinen frühen singenden Begegnungen mit dem Werk in Meiningen und Jena nie dafür interessiert, wer denn die Worte zu Beethovens Meisterwerk verfasst hatte. Hätte ich das getan, wäre mir natürlich klar gewesen, dass die zu singende Lyrik wohl kaum die Originalgrundlage für ein Beethoven-Opus gewesen sein könnte. Den Um-Dichter zur Ostversion kannte ich schon damals und schätze ihn noch heute. Johannes R. Becher war schließlich einer der großen deutschen Expressionisten, und

sein Text schien durchaus nicht einer apologetischen sozialistischen Propaganda verdächtig. Übrigens war meine aus dem Osten Berlins stammende Sangeschwester Kristina ebenfalls der Meinung, dieser, der von uns gekannte Text, sei der allein existierende.



Eduard Ritter: Christoph Kuffner mit seinem Buch „Hesperidenhain der Romantik“, 1836 (Wikipedia)

### Ein neues Lied, ein besseres Lied? ...

... wollte Heinrich Heine in seinem „Wintermärchen“ singen, aber auch ein ganz neues! Es stellt sich also die Frage, warum in der 1951 noch sehr jungen DDR fast eineinhalb Jahrhunderte nach der Wiener Uraufführung für ein altes Lied neue Worte gefunden werden sollten. Dazu wage ich einen Exkurs,

der sich zunächst vom konkreten Fall wegbewegt. Als 1958 Walter Ulbricht zur Begründung des mit einer beispiellosen Kampagne eingeschlagenen „Bitterfelder Weges“ sagte: „...in Staat und Wirtschaft ist die Arbeiterklasse der DDR bereits Herr. Jetzt muss sie auch die Höhen der Kultur stürmen und von ihnen Besitz ergreifen“, verrät das viel über die Probleme, die Künstler und Intellektuelle in den Jahren zuvor der SED-Führung bereitet hatten. Manche der Dichter, die den Aufbau der „antifaschistisch demokratischen Grundordnung“ im wörtlichen Sinne prägen wollten, weigerten sich, dem stalinistischen Propagandaauftrag der Partei willig und billig zu folgen. Vor allem in den Jahren, in denen weder die Idee der Wiedervereinigung aufgegeben, noch die Verpflichtung auf den Sozia-

lismus als Systemalternative postuliert war, verstanden sich die aus dem Exil zurückgekommenen Künstler als Vordenker einer wirklich demokratischen und liberal offenen Entwicklung. Die Schrecken des von Deutschland ausgehenden und mit der Zerstörung und Zerstückelung des Landes zurückgekommenen Krieges hatten einen kulturellen Trümmerhaufen aufgehäuft, dessen Abbau ein Sortieren dessen bedeutete, was für den Neubau einer demokratischen Entwicklung nützlich sein konnte. Die Inspiratoren der demokratischen Ideen mussten - zunächst gelenkt und kontrolliert durch die zuständigen Besatzungsmächte - entscheiden, was als Asche der Bücherverbrennung und als Abbild der als „entartet“ verbannten Kunst wieder gesucht und gefunden werden sollte und was als offen



Johannes R. Becher  
5 Pf.-Sondermarke der  
DDR-Post (1971) aus  
der Serie Berühmte  
Persönlichkeiten

nationalistische, rassistische, antisemitische und chauvinistische Kunst im Schutt des Vergessens bleiben oder in der ideellen Sondermülldeponie konserviert werden musste. Im Osten war die sowjetische Militäradministration zum einen daran interessiert, die Kunst im Lenin'schen Sinne als Agitations- und Propagandainstrument aufzubauen und zu nutzen, zum anderen aber - durch Kulturoffiziere mit vorwiegend intellektuellem, oftmals jüdischem Hintergrund - der Entmenschlichung jene humanistischen Werte entgegensetzen zu lassen, die sie einst als vorbildliches deutsches Kulturgut gelernt und verinnerlicht hatten. Die Berufung ausgewiesen anerkannter, aus dem Exil

heimkehrender Künstler an die Spitze des kulturellen Neubeginns (Johannes R. Becher war Akademiepräsident und von 1954 bis zu seinem Tod 1958 Kulturminister der DDR) war dabei ein Glücksfall, den die SED erst 10 Jahre nach Kriegsende mit harter (Bitterfelder) Hand zu korrigieren versuchte.

Allerdings war die Kunstentwicklung in der jungen DDR nicht gänzlich befreit von der Verpflichtung auf die herrschende Ideologie des Marxismus-Leninismus und die damit verbundenen Versuche, den Einfluss der Kirche zurückzudrängen und den ohnehin durch die Untergangsmentalität erschütterten Glauben durch auch von wenig gebildeten Menschen begreifbaren Vulgärmaterialismus zu ersetzen. Dessen Logik führte nach sowjetischem Vorbild bis zu der die Christen dis-

kriminierenden Behauptung, dass die Existenz Gottes spätestens seit dem Weltraumflug Gagarins widerlegt sei, weil der angebliche Schöpfer von dem ersten Menschen im All weder gesehen worden wäre, und weil ein Himmelsheerrscher im Falle seiner Existenz wohl die Raumkapsel Wostok 1 einkassiert oder weggefangen hätte. Einer so primitiven Argumentation widersetzten sich viele Künstler, und sie haben sich auch bewusst auf die christlichen Wurzeln unserer Kultur berufen. Vorsichtig zwar, und nur selten bekennd haben sie doch der unerforschlichen Seele nachgespürt und dabei eher auf Goethes „Das Göttliche“ verwiesen, das den nach Erkenntnis strebenden götti-

gen Menschen als Vorbild des Ahnens unbekannter höherer Wesen empfiehlt. Oder sie haben sich auf Fausts Antwort auf die Gretchenfrage zurückgezogen, nach der Name Schall und Rauch, Gefühle wie Glück, Herz, Liebe, Gott aber prägende individuelle Glaubensstrukturen zu sein vermögen.

Die eindeutig religiösen Bezüge in der Literatur freilich waren ein Hindernis für deren Akzeptanz als anzunehmendes Erbe, die diesbezügliche Zensur musste von den Künstlern immer wieder argumentativ ausgehebelt oder auch überlistet werden - eine Aufgabe übrigens, die uns Dramaturgen bis zum Ende der DDR nicht erspart blieb, die aber auch für viele kleine Triumphe sorgte. Unter diesem generellen Aspekt sind zwei Beispiele zu sehen, auf die ich jetzt eingehen möchte.

**FANTASIE**  
für Klavier, Chor und Orchester  
Chorpartitur mit Klavierauszug  
(Takte 1 bis 388 Coro tacer)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)  
Opus 80

Edition Peters Nr. 8723      51730      © 1950 by C. F. Peters

L. v. Beethoven: Fantasie für Klavier, Chor und Orchester - Chorpartitur mit Klavierauszug Edition Peters ab Takt 389 kurz vor Solisten- und Chöreinsatz.

### Um-Dichtungen als Zeitzeugen

Beethovens Chorphantasie war auch für die junge DDR, die vor allem die revolutionären Visionen des Komponisten heraus hob, ein sehr geeignetes Werk zur Demonstration ihrer Berufung auf das klassische Erbe, das zudem wegen des vergleichsweise niedrigen Schwierigkeits- und hohen Wirkungsgrades

gut für Massenveranstaltungen ausnutzbar war. Die nach (Ost)Berlin einberufenen **Weltfestspiele der Jugend und Studenten** waren 1951 der erste Versuch der DDR aus der internationalen Isolation herauszutreten und ihr neues deutsches Image zu offenbaren. Der Sozialismus stand noch nicht auf der Tagesordnung, wohl aber das Be-

kenntnis zum entsprechenden stalinistischen Vorbild der Besatzungsmacht. Die Forderung nach Einheit war auch noch nicht vom Tisch, das Bekenntnis zum Atheismus aber lag bereits auf ebendiesem und wog politisch schwer, war aber in der Kultur aus den Gründen der Verankerung derselben nicht fixierbar. Wo es möglich war, wurden allerdings bereits Diktionen geändert, Begriffe ausgetauscht und christlich moralische Bekenntnisse in weltliche Visionen

umgewandelt. Es wäre eine Vereinfachung, würde man Bechers Neufassung des Kuffner-Textes als Beispiel für diese Tendenz einordnen, denn ein williger Apologet war der bekannte Expressionist nicht, obwohl er sich aus Protest gegen sein konservatives Elternhaus schon früh zur kommunistischen Partei bekannt hatte.



## Von menschlichen Göttern, aus denen göttliche Menschen werden sollen

Es ist sicher nachvollziehbar, dass nur fünf Jahre nach Auschwitz auf einer die Jugend auf den kompletten Umbruch der Gesellschaft einschwörenden Veranstaltung nicht zu singen war: **Schmeichelnd hold und lieblich klingen unsers Lebens Harmonien**. Becher setzt den Aufruf zur Ankunft in die Zeit des Aufbruchs dagegen: **Seid begrüßt, lasst euch empfangen von des Friedens Melodien!** Statt der Berufung auf die dem Schönheitssinn **entschwingenden ewig blühenden Blumen** stellt er für die konkrete Nachkriegszeit – durch das **UNS** alle vereinnahmend fest, dass das noch **bange Herz** von der Kriegsmetapher der **dichten Wolken** belastet ist. Eine nahezu radikale Auftragsannahme zur Umdichtung formuliert Becher am Beginn der zweiten Strophe, als er für die Zukunft postuliert: **Aber neue Lieder tönen**, um dann für die Weltfestspiele programmatisch aus **der Jugend Tanz und Spiel** die Zukunftsverantwortung für ein sich zu ordnendes **hohes Ziel** anzumahnen. Um den Rahmen für diese Selbsterziehungsaufgabe vorzugeben, verzichtet er auf das von Kuffner verkündete Lob für den **Zauber der Töne, der sich mit des Wortes Weihe verbündet, um Herrliches zu gestalten**. Becher zieht es vor, dieser nicht bezweifelten Kraft einer durch Musik intensivierten Textbotschaft die so lange vermissten gesellschaftlichen Grundlagen vorzuordnen: **Wo sich Völker frei entfalten und des Friedens Stimme**

**spricht muss sich Herrliches gestalten** .... Hier endet eigentlich die neue politische Präambel, der Rest scheint rationale und atheistische Wortkosmetik, wenn aus **Träumen - Stürme** werden, aus **Seelen - Freunde**, aus dem **Geisterchor** ein **Menschheitschor** oder aus **Göttergunst** die **Friedensgunst**. Die Grundstruktur wird beibehalten, der Wiedererkennung baut er bewusst Brücken, um den Alttextkundigen die weltliche Verschärfung zum Nachdenken zu schenken. Lediglich ein Jubelsatz ist bei Becher weit konkreter als das Lob des sich **aufschwingenden Geistes**, wenn er den **Menschheit Chor** jubeln lässt: **„Friede, Friede ist errungen“**.

## Einig Vaterland – zwei Hymnen werden eliminiert

Ein anderes Beispiel lyrischer Polemik ist **Bertolt Brechts „Kinderhymne“**, die sich mit der ersten Strophe des **„Liedes der Deutschen“** auseinandersetzt und dem so schrecklich chauvinistisch missbrauchten Text ganz bewusst eine geografische und moralische Korrektur entgegensetzt.

Hanns Eisler, der ebenfalls aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrte Komponist, vertonte diese polemische Vision eines sich in die Völkergemeinschaft einordnenden Vaterlandes.

Der nach der Wende 1989 mehrfach eingebrachte Vorschlag, dieses Lied als Hymne eines neuen Deutschland zu singen, fand zumindest im Osten viel Sympathie, nicht nur, weil der dem Geltungsbereich des Grundgesetzes beitretende Teil des sich vereinigenden Vaterlandes auch einen bleibenden Beitrag in die



Bertolt Brecht und Figuren  
aus seinen Theaterstücken  
Deutsche Bundespost 1998.

1. Anmut sparet nicht noch Mühe  
Leidenschaft nicht noch Verstand  
Daß ein gutes Deutschland blühe  
Wie ein andres gutes Land.

2. Daß die Völker nicht erleichen  
Wie vor einer Räuberin  
Sondern ihre Hände reichen  
Uns wie andern Völkern hin.

3. Und nicht über und nicht unter  
Andern Völkern wolln wir sein  
Von der See bis zu den Alpen  
Von der Oder bis zum Rhein.

4. Und weil wir dies Land verbessern  
Lieben und beschirmen wir's  
Und das Liebsten mag's uns scheinen  
So wie andern Völkern ihrs.

„Kinderhymne“ von Berthold Brecht

neue Symbolik einbringen wollte, sondern weil diese Kinderhymne eine der beliebtesten lyrisch musikalischen Visionen war, die ebendeshalb immer seltener zitiert, geschweige denn aufgeführt wurde. Ähnlich der seit 1971 nicht mehr gesungenen Nationalhymne, die den Einheitstraum schon als Attribut zu „**einig** Vaterland“ wach hielt und „Deutschland“ nicht durch das Kürzel DDR separierte, war auch die scheinbar unpolitische Kinderhymne der Propaganda der SED ein Dorn im Auge. Die einfache, ein heroisierendes Pathos bewusst vermeidende, dafür aber durch fast kindlich naive, liebevolle Diktion getragene Word- und Tonkomposition rührte ans Herz vieler des sozialistischen Machtgetrommels überdrüssigen Menschen. Wenn dazu noch die geografische Eingrenzung der einst von Memel, Maas, Belt und Etsch behaupteten Ausdehnung der Heimat mit Rhein und Alpen wenigstens jene Landschaften einschließt, vor deren Erreichbarkeit man bereits gedanklich eine Mauer gesetzt hatte, war der hymnische Traum ein wirklich schöner, der freilich die speerspitzenartig verstandene Blockzugehörigkeit beider Deutschlands ausklammerte. Brechts Kinderhymne und Bechers DDR-Nationalhymne haben nicht zufällig ein zu Haydns Kaiserquartett passendes Versmaß. Hoffmann von Fallerslebens „Lied der Deutschen“ könnte ebenso zu den beiden Kompositionen Eislers gesungen werden ... das ist kein

Zufall, sondern die Auseinandersetzung von großen Dichtern und Komponisten in der frühen DDR mit den Misstönen hinter der Hymne, die - heute auf die dritte Strophe reduziert - auch das Lied des neuen Deutschland ist.

### **Mancher Text hat seine Zeit**

Ich habe diese beiden Beispiele gewählt, weil ich zum einen glaube, dass es interessant sein könnte, zu begreifen, warum zu bestimmten Zeiten durchaus ganz offen über neue Textfassungen oder auch über lyrische Polemik nachgedacht wurde. Das ist bei Übersetzungen von Poesie und Prosa, also in lyrischen, epischen und dramatischen Genres ohnehin üblich. Deswegen spricht man in diesem Fall von „Nachdichtungen“, oder bei Neufassungen in gleicher Sprache von „Umdichtungen“, deren Sinn, Qualität und Berechtigung immer wunderbare Streitpunkte bleiben werden. Schließlich polemisiert jene neue mit der oder den alten, um sich zu rechtfertigen. Heute den traditionellen Text der Chorphantasie zu singen, ist unstrittig, denn die mir historisch sehr gelungen scheinende Version aus dem Jahr 1951 hat sich mit dem Staat, der die Visionen verraten und sich selbst erledigt hat, aus der aktuellen Kunstgeschichte verabschiedet. Und auch das ist gut so. Schade wäre es nur, würden diese literarisch und kulturpolitisch wertvollen Zeitzeugnisse vollständig vergessen.

# Trilogie des Schrecklichen, Klassischen und Lyrisch-Klassizistischen

Zur Premiere des Ballettabends  
„b.27“ der Deutschen Oper am Rhein  
Udo Kasprowicz



Kurt Jooss: Der Grüne Tisch - Schlussbild zum Ballett „b.27“ - Deutsche Oper am Rhein - April/März 2016

## DER GRÜNE TISCH - ein Totentanz in acht Bildern

Auf dem Tisch im Zentrum der Bühne liegen Masken teuflisch grinsender, hohnlachender und schadenfroh spöttelnder Männer. Die angenehm swingende Klaviermusik setzt aus. Der Raum verdunkelt sich und kaum sichtbar senkt sich der Vorhang herab. Totenstille, die nicht enden will. Dann bricht ein Applaus los, der so gar nicht in die heiligen Hallen des ehrwürdigen Opernhauses passt. Es liegt wohl am jugendlichen Publikum, dass sich Trampeln, Pfeifen und jubelnde „Bravo“ Rufe in das konventionelle Händeklatschen mischen. Es scheint so, als müssten die Zuschauer aus der Welt, in die sie entführt worden sind, wieder zurückfinden in das Hier und Jetzt: den Premierenabend des Balletts b.27 in der Deutschen Oper am Rhein. Die Welt, in die die Besucher in der letzten halben Stunde des dreiteiligen Abends eingeladen sind, wurde am „grünen Tisch“ zerstört.

Um den „grünen Tisch“, der den acht Bildsequenzen, aus denen Kurt Jooss 1932 das erste politische Ballett entwickelte, den Namen gab, versammeln sich die Mächtigen, ziehen Fäden, treffen Vereinbarungen, tricksen einander aus, geraten in Streit und - ein Pistolenschuss signalisiert es - verlieren die Herrschaft über den Lauf der Dinge aus der Hand. Die Choreografie dessen, was nun be-

ginnt, übernimmt ein anderer Meister aus Deutschland, der Tod. Sein Regime ist total, alles erfassend und alles durchdringend. Es beginnt damit, dass der Tod die Szenen des Abschiednehmens der Frauen überschattet, weil die Rückkehr aus dem Krieg ungewiss ist. Der Tod entlarvt auch, dass Sterben eben nicht „dulce et decorum est“, selbst wenn es „pro patria“ geschieht.



Kurt Jooss: Der Grüne Tisch

Andriy Boyetskyy (Der alte Soldat), Chidozie Nzerem (Der Tod), Marlúcia do Amaral (Das junge Mädchen)

Der Tod klebt am Geld, weil jedes Geschäft im Krieg mit Blut bezahlt wird; er raubt selbst der käuflichen Liebe die letzte Illusion einer Hoffnung auf eine bessere Welt, in dem er wie ein Schatten das Treiben der Freier und Dirnen dirigiert. Selbst der idealistischste Ausdruck für den Überlebensfall, der Sieg, bleibt nicht verschont. Im letzten Kriegsbild holt der Tod den letzten Lebenden, der die Siegesfahne hoch hält, zu sich.

All das zeigen uns eindringlich Menschen aus Fleisch und Blut, nicht ästhetisch entrückte Elfen des Linienballetts,

nicht körperlose Wesen mancher moderner Ballettszenen. Soldaten marschieren trotzig trampelnd in den Kampf. Mütter und Bräute liegen als Verkörperungen vieler Matres Dolorosae auf der Bühne. Auch bei den Dirnen steht nicht die freche Lust im Vordergrund, sondern man meint, die sentimental Klänge des zur Entstehungszeit des Balletts noch nicht komponierten Liedes von der Lilli Marleen zu hören. Durch Gesichtsmasken und uniforme schwarze Gehröcke entindividualisiert sind nur die immer gleichen Täter am „grünen Tisch“.



Kurt Jooss: Der Grüne Tisch - Ensemble - Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg





Kurt Jooss: Der Grüne Tisch - Ensemble (Die Vertriebenen) - Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg

Und auf dem Höhepunkt des unabwendbaren Leides, wo sich im antiken Drama die Katharsis vollzieht, weil das Erlebte im Zuschauer die Sehnsucht nach einer besseren Welt auslöst, für die es sich einzusetzen lohnt, wiederholt Kurt Joos das Eingangsbild. Die Pianisten Christian Grifa und Wolfgang Wiechert bringen die Musik Fritz Cohens auf beiden vor der Bühne platzierten Flügeln wieder zum Swingen und am „grünen Tisch“ wird erneut geschachtet bis zum nächsten Pistolenschuss. Dieser sich unerwartet schließende Kreis

raubte den Zuschauern in Düsseldorf den Atem. Nichts ist überwunden, wir sind nicht am Ende!

Nach 1989, als der kalte Krieg in die Geschichtsbücher verbannt wurde, konnte man sich der Illusion hingeben, dass die von Jooss adaptierte marxistische Imperialismuskritik, nach der Kriege nur Ausdruck eines entfesselten Kapitalismus seien, überwunden sei, weil die Demokratie einen Weltfrieden schaffe, einen Zustand, den Francis Fukuyama 1992 als das Ende der Geschichte bezeichnete. Inzwischen wissen wir, dass



Kurt Jooss: Der Grüne Tisch - Ensemble (Die schwarzen Herren) - Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg

Imperialismus, Rassismus und Nationalismus, die die Kriege des 20. Jahrhunderts heraufbeschworen haben, von anderen Ängsten und Fundamentalismen ersetzt worden sind, die die Frieden versprechende Demokratie schleichend aushöhlen. Kurt Jooss´ nunmehr 84 Jahre altes Ballett, das 1932 beim Concours de Chorégraphie des Archives Internationales de la Danse in Paris mit dem 1. Preis ausgezeichnet wurde, hat damit nichts von seiner Aktualität verloren.

Es bildete den Abschluss eines Abends, der mit einer einfühlsamen choreographischen Miniatur eröffnet worden war.

### DUO CONCERTANTE

Der Konzertmeister der Düsseldorfer Symphoniker Dragos Manza und die Pianistin Alina Bercu spielten Igor Strawinskys „Duo Concertant“ von 1932; sie waren auf der offenen Bühne dort positioniert, wo auch das Tanzpaar agierte.

Das steht zunächst in versonnener Pose hinter dem Flügel und lässt sich offensichtlich von der Musik verzaubern. Doch es dauert nicht lange, und die beiden lösen sich mit einander verstehen-

dem Blick von dem musizierenden Duo und beginnen ein tänzerisches Gespräch voller eleganter, harmonischer Bewegungen, die sich immer intensiver ineinander verschränken, bis die Interaktion zu einer Bewegungseinheit verschmilzt. Ein musikalischer Satzwechsel lässt die beiden Tänzer aufhorchen und sie auf der Suche nach neuer Inspiration wieder die Nähe zu den Musikern suchen. Jede neue „Aufforderung zum Tanz“, die die Musik bereithält, variiert und intensiviert die Bewegungskommunikation des Paares.

Georges Balanchine, 1904 in Russland geboren, 1924 dem unduldsamen Dogmatismus der jungen Sowjetunion in künstlerischen Dingen entflohen, hörte Strawinskys „Duo Concertant“ zum ersten Mal 1932 in Berlin und erlag so gleich der Faszination des Stückes. Wie später viele andere Stücke seines 22 Jahre älteren Landsmannes inspirierte es ihn dazu, den Tanz von einer vorgegebenen Handlung, eine Geschichte zu befreien und zum Ausdruck einer menschlichen Grundhaltung zu entwickeln. Balanchine experimentiert mit der



George Balanchine: Duo Concertant - Alina Bercu, Dragos Manza, Marcos Menha, Ann-Kathrin Adam



George Balanchine: Duo Concertant  
Marcos Menha, Ann-Kathrin Adam

Körpersprache menschlicher Beziehungen und erforscht Bewegungsmuster im leeren Raum. Der Einfluss des italienischen Humanisten Petrarca auf Strawinsky fließt aus der Musik in die Choreografie. Petrarcas Liebeslyrik, die Sonette an Laura, durchzieht eine resignative Stimmung, weil das lyrische Subjekt, der Mann, um die Erfolglosigkeit seines Werbens weiß. Er ringt letztlich nur deshalb um immer neue Begriffe und Bilder für sein Gefühl, um sich damit zu trösten, einem nie erreichten Ideal gedient zu haben. Balanchines Paar tanzt trotz aller Zugewandtheit ungleich. Beim Mann überwiegen die Devotionsgesten (Kniefall, Handkuss), die Frau wirkt in sich gekehrt, der Musik hingeeben. Gleichwohl benötigt die Frau das Werben, um ins Idealische zu wachsen, wie der Mann im Werben Leidenschaft und Kraft auslebt. In den letzten Szenen aber entzieht sich die Tänzerin, die Suche des Partners aber ist nicht verzweifelt, sondern vom elegischen „Es hat nicht sollen sein“ geprägt.

Zusammen mit der leidenschaftlich dargebotenen expressiven Musik Igor

Strawinskys bildet das fünfteilige Stück ein Musterbeispiel für den Tanz als Selbstaussdruck autonomer Persönlichkeiten und steht damit im Gegensatz zu Kurt Jooss „grünen Tisch“, in dem der Mensch beherrscht ist.

### VARIATIONEN UND PARTITEN

Zwischen diesen beiden programmatischen Eckpunkten, aber nicht im Zentrum des Ballettabends, präsentierte das Ballett am Rhein die tänzerische Interpretation zweier ausgewählter Klavierwerke: Der Pianist Denys Proshayev intonierte Ludwig van Beethovens 12 Variationen über ein Thema aus Jakob Haibels Ballett „Le nozze disturbate“ sowie die Partita Nr. 6 von Johann Sebastian Bach. Die Schönheit der Bewegungen, die Raffinesse der Garderobe, aber auch das Bühnenbild, das an einen Nachthimmel voller unmerklich himmelwärts strebender bunter Lampions erinnert, nahmen den Beobachter gefangen.

Das Bühnenbild symbolisiert die Intention Schläpfers: eine heitere, vielleicht ironische Entspannung nach der melancholischen Strenge der Bilder



Martin Schläpfer: Variationen und Partiten – Vincent Hoffmann, Sonia Dvorak, Brice Asnar

Balanchines. Die gesamte Düsseldorfer Compagnie schien aufgeboten zu sein, ein rauschendes Hochzeitsfest zu feiern. Die Herren in heiteren hellen Trikots, die Damen in zarten Tüllkleidern mit bunten Borten boten alle Tanzfiguren dar, die man als Ballettbesucher gerne sieht. Gegen Ende eine kleine, eher düstere Episode in melancholischer Retardation. Ob Schläpfer hier auf den Titel „gestörte Hochzeit“ anspielt?

Diese Chance bot sich ihm in Johann Sebastian Bachs Partita Nr. 6 nicht. Die Hochzeitsdekoration ist verschwunden, der Bühnenraum entgrenzt. Platz genug, um Tanz als Kunstform an sich, als Bewegungsstudie zu zeigen. Unter diesem Blickwinkel betrachtet vermitteln Schläpfers Inventionen wohlgedacht zwischen der resignierenden Glücksanalyse von Balanchine und Kurt Jooss' resignativer Geschichtsdeutung.



Martin Schläpfer: Variationen und Partiten – Ensemble - Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg



## b.27: drei Choreografen - ein Fotograf



### Martin Schläpfer

(\* 26.12.1959 in Altstätten/Schweiz) studierte Ballett bei Marianne Fuchs in St. Gallen und an der Royal Ballet School in London. 1977 gewann er

beim Prix de Lausanne den Preis für den besten Schweizer und wurde von Heinz Spoerli ins Basler Ballett engagiert. Von 1999 bis 2009 leitete Martin Schläpfer das von ihm neu formierte ballettmainz, das unter seiner Direktion in die erste Reihe der deutschen Ballettcompagnien aufrückte. 2009/10 übernahm er als Direktor und Chefchoreograph das Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg. Das Ensemble aus 45 Tänzerinnen und Tänzern - Solistinnen und Solisten aus 16 Nationen sind in dem bestehenden Ensemble vertreten - zählt inzwischen zu den führenden Ballettcompagnien Europas. Nachdem Martin Schläpfer 2012 bereits für den Pas de deux „The Old Man and Me“ als Tänzer auf die Bühne zurückkehrte, kreierte Hans van Manen mit „Alltag“ im Ballettabend b.21 erstmals eine Uraufführung für ihn als Solisten sowie ein kleines Ensemble aus Ballett-am Rhein-Mitgliedern.



**Kurt Jooss** (\* 12.01.1901 in Wasseralfingen; † 22.05.1979 in Heilbronn) beeinflusste maßgeblich das deutsche Tanztheater als Tänzer, Choreograf und Tanzpädagoge. Er war

Mitbegründer der Folkwangschule und Gründer des experimentellen Folkwang Tanzstudios und wurde 1930 Ballettdirektor am Essener Opernhaus. Weltbekannt wurde seine Choreographie *Der Grüne Tisch*, eine expressionistische, tänzerische Darstellung von Verhandlungen über Krieg und Tod, die 1932 in Paris mit dem 1. Preis des Internationalen Choreographischen Wettbewerbs ausgezeichnet wurde. 1933 emigrierte Jooss nach England, da er sich weigerte, ohne seine jüdischen Mitarbeiter in Deutschland weiterzuarbeiten. Ab 1949 lehrte er wieder an der Folkwangschule, im neu gegründeten Folkwang-Tanztheater gab seine Kompanie ihre erste Vorstellung in Deutschland nach Ende des Zweiten Weltkrieges; 1953 musste sie ihre Arbeit wegen Geldmangels wieder einstellen. Das Folkwang-Ballett wurde von seiner ehemaligen Schülerin Pina Bausch weitergeführt.



### George Balanchine

(geboren als Georgi Balant-schwadse, \* 22.01.1904 in Sankt Petersburg; † 30. April 1983 in New York City) war einer der wirkungsmächtigsten

Wegbereiter des neoklassischen Balletts. Sein Lebensweg führte ihn von St. Petersburg über Paris, wo er Mitglied in Sergej Diaghilews Ballets Russes wurde und sich George Balanchine nannte, nach New York, wo er 1934 die School of American Ballet eröffnete. Mit Arbeiten für die Metropolitan Opera, Hollywood und den Broadway kreierte er neue Ballette für seine Company, die sich ab 1948 New York City Ballet nannte und schon bald zu den führenden Ensembles der Welt zählte. Insgesamt umfasst Balanchines Werkkatalog 425 Ballette, von denen bis heute zahlreiche zum Repertoire aller großen Compagnien gehören. Im Spielplan des Balletts am Rhein bildet das Schaffen George Balanchines eine zentrale Säule des Repertoires. Nach „Serenade“, „The Four Temperaments“, „Agon“, „Concerto Barocco“ und „Episodes“ ist mit „Duo Concertant“ ein weiteres Meisterwerk des Neoklassikers zu erleben.



### Gert Weigelt (\* 27.07.1943

in Raeren bei Eupen) ist der Produktionsfotograf von Martin Schläpfer und des Balletts am Rhein. Seine erste Berufskarriere war die eines klassisch ausgebildeten Tänzers. Während seiner Bühnenlaufbahn arbeitete er mit vielen hervorragenden Choreographen wie z.B. Hans van Manen, Jerome Robbins, Jiri Kylian, Kurt Jooss, Glen Tetley und Birgit Cullberg zusammen. Er tanzte in den Ensembles des Königlichen Schwedischen Balletts, des Cullberg Balletts und des Nederlands Dans Theaters. Nach der Beendigung seiner Tanzkarriere studierte er Künstlerische Photographie in Köln. Seine Bilder erscheinen in den führenden deutschen und internationalen Tanzzeitschriften und in zahlreichen Tageszeitungen. Seit 2013 bringt Gert Weigelt jährlich den Kalender „Ballett am Rhein“ heraus, im Online-Tanzmagazin hat er eine eigene Kolumne.

Die NC-Redaktion dankt Gert Weigelt wie der Deutschen Oper und dem Ballett am Rhein für die Nutzung der Bilddokumente in vorstehendem Beitrag, die sämtlich der Kamera des Hausfotografen entstammen.

## „Feuer bewahren – nicht Asche anbeten.“

Ein Filmportrait von Annette von Wangenheim über den Künstlerischen Direktor und Chefchoreograph der Deutschen Oper am Rhein Martin Schläpfer gesehen und kommentiert von Udo Kasprowicz

**„Fliegen, träumen, Räume erobern, Fantasien erdenken, erziehen, staunen machen – das Menschsein mitteilen“  
Martin Schläpfer**



Kürzer, prägnanter, umfassender als Martin Schläpfer es tut, kann man sich selbst wohl kaum charakterisieren.

Dennoch, ein ganzes Jahr lang hat die Dokumentarfilmerin Annette von Wangenheim ihn begleitet, den leidenschaftlichen Künstler und die einsame Privatperson, hat ihn beobachtet und gesprochen, ihn erlebt und gefilmt, bei der Arbeit

im Ballettsaal und in seiner häuslichen Umgebung, als Tänzer auf der Bühne und in der Abgeschiedenheit seiner schweizerischen Berghütte.

Mit Martin Schläpfer porträtiert die Filmemacherin in ihrem abendfüllenden Projekt einen der bedeutendsten Tanzschöpfer Europas, der nicht nur über die Kunst des Tanzes philosophiert, sondern vor allem als Mensch spricht - leidenschaftlich, zweifelnd und fragend - und dabei in vielen Facetten deutlich macht, warum sein Ballett so viel mehr bedeutet als nur Kunst für Eingeweihte. Die für den Prix Italia/ Kategorie Performing Arts vorgeschlagene WDR/ARTE-Produktion wird im TV-Programm von ARTE am 25. September 2016 und im Schweizer Fernsehen zu sehen sein. (Nicht näher bezeichnete Bilder in folgendem Beitrag entstammen dieser Filmproduktion.)

### Vorspann, werte Leserinnen und Leser

Schalten Sie Ihr Kopfkino ein für den Vorfilm zu einem Film, dessen Bilder durch das folgende Szenario angeregt sind:

Die neue Küche wurde pünktlich geliefert und perfekt in den aufwendig sanierten Raum eingebaut. Die dun-



kelgrauen großformatigen Bodenplatten mit den schwarzen kunststoffversiegelten Fugen ergeben zusammen mit den weißen Hochglanzfronten der Küchenschränke und den Aluminiumbeschlägen ein stimmiges Bild von Funktionalität und puristischer Ästhetik. Hier bekommt sogar das Aufräumen nach der Küchenschlacht einen tieferen Sinn: Rückgewinnung von Ordnung, Reinheit und Unberührtheit.



Martin Schläpfer am Ofen seiner Hütte im Tessin - Szene aus dem Dokumentarfilm „Feuer bewahren - nicht Asche anbieten“ Foto Lennart Speer

ich find´ es auch schön, wenn man was tut, was man eigentlich nicht sollte.“ Mit diesem Bekenntnis bekommt das eigentlich Unmögliche, Verbotene einen Platz in der Welt des Ästhetischen und erhält damit seine Rechtfertigung.

### Der Titel

Die Regisseurin Annette von Wangenheim begleitete Martin Schläpfer auf Wanderungen, folg-

te ihm in die Einsamkeit seines Sommerrefugiums im Tessiner Maggiatal, in der er die Stille und Abgeschiedenheit genießt. Sie filmte ihn bei der detailversessenen Probenarbeit, beim Entwurf neuer Choreografien, in denen er mit den Tänzern auf der Bühne neue Bewegungsabläufe gestaltet.

Und dann, noch vor dem ersten Frühstück kippt die Farbdose um und ein Klecks, suppenteller groß, feuerwehrot mit markanten Spritzern an der Peripherie beherrscht den Fußboden.

Für kein Ereignis passt die Bezeichnung „Katastrophe“ (= Wendepunkt) besser. So viel Unheil erträgt niemand!

### Film ab

Und doch gibt es Menschen - und einer von ihnen, Martin Schläpfer, steht im Zentrum des Hauptfilms, der nicht mehr im Kopf, sondern vor den Augen des Betrachters auf der Leinwand abläuft -, für die das Spannungsverhältnis zwischen dem kalkulierbar Funktionalen und der Überraschung durch eine spontane Aktion einen Lebensraum bildet, in dem sie Kraft und Inspiration schöpfen, aber auch Entspannung und Ruhe finden. Dem Kinobesucher liefert dieses befremdliche Bild vom Farbklecks auf dem Küchenboden den Schlüssel zum Verständnis des Düsseldorfer Ballettchefs, ihm haftet so gar nichts Zerstörerisches oder Vandalisches an: „Da hab´ ich einfach mal den Farbkübel ausgeleert - hatte ich Lust dazu, ich find´ das schön, wenn man so was ausleeren kann,

Der Ballettbegeisterte genießt die Überfülle, dem interessierten Laien dagegen schwirrt der Kopf von so viel komplexer Leichtfüßigkeit. Die Fülle von Sequenzen schafft eine Staunen erregende Persönlichkeitsstudie.

Leicht übersieht der Betrachter im Verlauf des Films den programmatischen Titel „Feuer bewahren, nicht Asche anbieten“. Als rotes Wandgraffiti aus





Schläpfers Hand zielt der Spruch grünumrankt die ehemals weißen Wände seiner Wohnung. Er geht, wie man erinnert und nachliest, auf ein Zitat zurück, das Thomas Morus zugeschrieben wird; es problematisiert das Verhältnis eines jeden Künstlers zur Tradition. Demnach darf sich künstlerischer Umgang mit dem Überlieferten nicht in ehrenvoller Dekoration erschöpfen, sondern muss zum Wesen des Vorbildes vordringen, sich seine Botschaft zu Eigen machen und sie erneuern, erweitern und fortentwickeln.

Auf dieses Zitat war Martin Schläpfer gestoßen, während er sich mit Gustav Mahlers siebter Symphonie auseinandersetzte, die er für sein Ballett „b7“ choreografierte; auch der Komponist hatte sich dieser Maxime verschrieben.



### Die Deutung

James Monaco stellt in seinem Standardwerk „Filme verstehen“ (1967) fest: „Das narrative Potenzial des Films ist so ausgeprägt, dass er seine engste Verbindung nicht mit der Malerei und nicht mit dem Drama, sondern mit dem

Roman geknüpft hat“. Für Annette von Wangenheim's Film über Schläpfer gilt eine Variante dieser Aussage. Dem Film liegt nicht ein Roman in seiner Abgeschlossenheit zu Grunde, der sich deswegen immer wieder lesen ließe, sondern er bildet ein Leben ab, das sich noch fortentwickelt und durch die Kunst, der es gewidmet ist, keine endgültige Deutung erfahren kann. Gedeutete Kreativität ist ein Widerspruch in sich. Wenn die Kreativität durch ein „So ist es!“ zum Still-



Foto Gert Weigelt



stand kommt, beginnt die Serienproduktion.

Martin Schlöpfer bekennt: „Ich bin ein Mensch, der unglaublich allergisch ist, wenn ich spüre, es sitzt, es bleibt still, es bewegt sich nichts mehr in meinem Leben, sowohl als auch in mir drinnen. Das halte ich sehr schlecht aus“.

Der rote Farblecks in der neuen Küche symbolisiert, dass es kein „Fertig“, kein Ende gibt, sondern dass in Heraklits Sinne alles in Bewegung ist. Besonders durch die rote Farbe wird er zum energiegeladenen Punkt, von dem aus die Welt aus den Angeln gehoben werden kann.

Der Film entführt und verführt den Betrachter gleichermaßen. Er entführt in eine freie Welt der Kunst, die eindringlich für sich wirbt, die keine Zweifel an ihrer Bedeutung im kulturellen Leben zulässt, weil sie den Blick für Schönheit schult und für Ästhetik Maßstäbe setzt.



Ballett „b.21“ -Martin Schlöpfer  
in Hans van Manens „Alltag“

Foto Gert Weigelt

In Schlöpfers Diktion heißt das: „Eine Kunst ist immer nur dann gut (...), wenn sie einen Archetypus anspricht, also etwas, was die Menschheit berührt.“

Der Film verführt nicht allein durch die Schönheit der Schweizer Bergwelt und die Ballettszenen, sondern durch das Erlebnis der Entgrenzung, zu dem Martin Schlöpfer einlädt. Das Feuer verbrennt Altes und setzt Energie für Größeres frei.

Der Film über Martin Schlöpfer ist ein Muss für alle Menschen, die sich gerne begeistern lassen.



Johannes Brahms -Symphonie Nr. 2: Choreographie  
Martin Schlöpfer - Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg

Foto Gert Weigelt



## b.30 SCHNITTKEs Concerto grosso Nr. 1

Der neue Ballettdirektor Remus Şucceană vor seiner ersten Uraufführung

im Gespräch mit Udo Kasprowicz und Georg Lauer



**Das Leitungsteam der Deutschen Oper am Rhein kurz vor der Veröffentlichung des Spielplans 2016/17:** Die Geschäftsführende Direktorin Alexandra Stampler-Brown, Generalintendant Prof. Christoph Meyer, Künstlerischer Ballettdirektor & Chefchoreograph Martin Schläpfer, sein Co-Ballettdirektor und Leiter der Ballettschule Remus Şucceană und Generalmusikdirektor Axel Kober (v. r. n. l.)

### Der Neue im Team

Von den fünf Persönlichkeiten in vorstehendem Bild haben wir in früheren Ausgaben dieser Zeitschrift bereits vier vorgestellt. Der Fünfte im o.a. Leitungsteam der Oper Remus Şucceană ist hier am Rhein keineswegs neu. Von 2009 bis 2014 war er auf den Bühnen in Düsseldorf und Duisburg als Tänzer des Balletts am Rhein zu erleben. Zur Spielzeit 2014/15 hat Martin Schläpfer ihn zu seinem Co-Direktor berufen und ihm hier die Leitung der Ballettschule übertragen. Nun übernimmt er zur Spielzeit 2016/17 an der Seite Martin Schläpfers die Direktion der Compagnie. Wir wollten wissen, welche Aufgaben in dieser Position auf den in Rumänien geborenen und ausgebildeten

Tänzer zukommen und besuchten ihn in seinem Büro im neuen Probenzentrum in Düsseldorf-Bilk.



Links das 2015 fertiggestellte neue Balletthaus der Deutschen Oper am Rhein, im Hintergrund das historische Rheinbahn-Straßenbahndepot Am Steinberg.



Udo Kasprowicz und Remus Şucaneană

### **Vatra-Dornei, Cluj-Napoca, Mannheim, Mainz, Düsseldorf**

Das Büro des neuen Ballettdirektors der Deutschen Oper am Rhein macht einem Steuerinspektor alle Ehre. Weiß und grau sind die vorherrschenden Farben, eine kleine Sitzgruppe gegenüber dem Schreibtisch, auf dem neben dem Bildschirm und der Telefonanlage nichts darauf hindeutet, dass auf der anderen Seite des Flures die Übungsräume des Balletts am Rhein gelegen sind, in denen sich die 45 Tänzerinnen und Tänzer der Compagnie auf ihre inzwischen weit über Düsseldorf hinaus beachteten Auftritte vorbereiten.

Im nüchternen Ambiente seines aufgeräumten Büros empfängt der neue Ballettdirektor Remus Şucaneană, nach Martin Schläpfer nun der zweite Kreativkopf des Balletts am Rhein, die Besucher der NC-Redaktion. Mit der auf den Seiten der Oper nachlesbaren Künstlerlervita wollten wir uns nicht aufhalten, lieber fielen wir gleich mit der Tür ins Haus und der ersten Frage:

**NC:** Gleich mit dem Abschluss Ihrer Ausbildung an der Ballettschule in Cluj-Napoca (Klausenburg) wurden Sie für ein Zwei-Jahresstipendium der Tanzstiftung Birgit Keil ausgewählt. Haben Sie bereits bei dem Wechsel nach

Mannheim in die Akademie des Tanzes Deutschland als zukünftige berufliche Wirkungsstätte ins Auge gefasst?

**RS:** Es kam unerwartet für mich. Ich wusste überhaupt nicht, dass so etwas möglich ist. Heute ist es einfach, sich in Europa hin und her zu bewegen. Damals brauchte man ein Visum und viele Anträge. Es war nicht ganz so leicht. Und damit sind auch sehr viele Kosten verbunden. Frau Keil hat es möglich gemacht, dass ich hierhergekommen bin. Ich war sehr erstaunt darüber, dass so etwas geht.

**NC:** Sie waren 17 oder 18 Jahre alt. Wie haben ihre Eltern im 200 km entfernten Vatra-Dornei reagiert?

**RS:** Meine Mutter war richtig ängstlich. Sie wollte mich nicht loslassen. Aber sie wusste, wenn sie mich nicht lässt, stehen die Chancen schlecht. Nicht, dass ich dann nicht als Tänzer weitermachen konnte, aber nicht mit einer Karriere.

**NC:** Wie hat man sich Ihre Ausbildung an der Ballettschule in Rumänien vorzustellen?

**RS:** Das ist eine ganz normale Schule. Wir hatten morgens den üblichen Unterricht und nachmittags Ballett, aber richtig intensiv, jeden Tag. Die Schüler wohnten alle zusammen in einem Wohnheim ganz nah an der Schule, haben das externe Abitur gemacht und einen Diplom Abschluss als Balletttänzer. Wir waren 16 Jungen, das war schon sehr viel. Beim Training mussten wir uns oft in zwei verschiedene Gruppen teilen, weil in der Klasse zu viele Schüler waren, und die Lehrer sonst nicht richtig mit uns trainieren konnten.

**NC:** Wie ist der Anteil Jungen zu Mädchen in den rumänischen Ballettschulen?

**RS:** In meinem Jahrgang waren wir relativ viele Jungen. Insgesamt sind es auch bei uns viel mehr Mädchen, die ins Ballett wollen.

**NC:** Glauben Sie, dass Tanzen in Rumänien allgemein eine größere Bedeutung hat als in Deutschland?

**RS:** Ich weiß es nicht, ich kann es nicht sagen. Ich kann nur sagen, dass in Rumänien die Leute gerne tanzen. Aber ich weiß nicht, ob deswegen die rumänischen Klassen voller sind. Vielleicht ist es unsere Kultur, ähnlich wie in der Sportgymnastik. Das kennen Sie vielleicht, dass die Rumänen in der Gymnastik ziemlich gut sind. Das wurde damals, als noch Kommunismus war, sehr gut betreut. Die Schule in Cluj ist wirklich sehr gut, da gibt es neun Studios. Das ist schon etwas Besonderes!

**NC:** Zu Ihren Aufgaben in Düsseldorf gehört auch die Sorge um den jüngsten Nachwuchs. Ist die Ausbildungssituation in der Ballettschule, in der sie Jugendliche betreuen, vergleichbar mit dem, was sie aus ihrer Jugend kennen?

**RS:** Wir haben hier vier Gruppen mit unterschiedlichen Trainingszeiten, die sich nach dem Alter richten. Die Jungen in der A Gruppe sind zwischen sieben und neun Jahre alt, die haben zweimal in der Woche Unterricht, mehr wäre zu viel für sie. Ich versuche, mehr Jungen zu bekommen, aber es ist nicht ganz einfach. Die vierte Gruppe hat jeden Tag Training.

Ich denke, dass die meisten, die ich hier habe, gerne hierher kommen, um zu tanzen, um etwas zu lernen. Es sind ein paar, die sind sehr streng mit sich selbst. Ich finde diese Haltung sehr gut. Sie sagen, ich bin hier, ich strengte mich an. Ich kenne so etwas. Das machen nicht alle, aber die meisten. Natürlich ist



Remus Şucheană, seit 2014/15 Leiter der Ballettschule und Co-Direktor an der Seite von Ballett-Direktor Martin Schlöpfer, ab 2016/17 Ballettdirektor des Balletts am Rhein, weiter an der Seite des Künstlerischen Direktors und Choreographen Martin Schlöpfer. Dieser lernte seinen Junior-Partner bereits 1999 als Mitglied des ballettmainz kennen und bewog ihn 2009, mit nach Düsseldorf zu kommen.

mir bewusst, dass nicht alle Ballettprofitänzer werden können oder müssen. Aber grundsätzlich brauche ich schon eine Selektion, sonst habe ich nur alle diejenigen, die o. k. sind, aber nicht die richtig Guten. Ich habe sehr viel Freude am Unterrichten.

**NC:** Wünschten Sie sich, dass es hier an der Ballettschule Abschlüsse gibt, die beruflich qualifizieren?

**RS:** Das wäre toll. Davon sind wir hier aber weit entfernt. Es ist nicht ganz einfach, das Haus hier ist dafür auch nicht groß genug. Dazu bräuchte man z.B. ein Wohnheim für die Kinder, die nicht in Düsseldorf wohnen. Dann könnten die Schüler überall herkommen. Ich bräuchte aber auch mehr Platz zum Training. Schon jetzt brauche ich die Studios nur für die Schüler aus Düsseldorf und Umgebung, und ich kann hier nur arbeiten, wenn die Compagnie frei hat. Ich kann also nicht so viel machen, wie ich möchte.

**NC:** Neben dieser langfristigen Nachwuchsplanung gehört es auch zu Ihren Aufgaben, sich um Ersatz für Tänzer zu kümmern, die die Ballett-Compagnie aus dann und wann verlassen. Reisen

Sie durchs Land auf der Suche nach Tänzern, die in ihr Ensemble passen?

**RS:** Ich begeben mich nicht aktiv auf die Suche, weil ich sonst keine Zeit mehr für irgendetwas anderes habe. Es gibt so viele, die sich bei uns bewerben. Wir bekommen täglich 10-20 Mails mit Bewerbungen von Tänzern und Tänzerinnen, und dann muss ich gucken, ob dabei welche sind, die für uns wichtig und gut sind. Vielleicht kommt auch jemand, der sagt, ich habe da einen Schüler, von dem ich meine, dass er geeignet sei. Kannst Du ihn Dir einmal anschauen? Wenn ein Tänzer fehlt oder wegfällt, fehlt uns eine Farbe im Repertoire. Dann werde ich irgendetwas suchen, das ähnlich ist. Und deshalb bin ich immer auf der Suche nach etwas, das ich brauche, das wir im Ensemble brauchen. Es trifft uns sehr, wenn ein guter Tänzer weggeht.

**NC:** Ein weiteres Aufgabenfeld ist es, selbst zu choreografieren. Damit bekommt ihre Position endgültig eine künstlerische Dimension.

**RS:** Ich glaube, Herr Schläpfer hat schon lange, ohne es zu erzählen, im Kopf gehabt, dass ich choreografieren sollte. Ich sollte und musste aber selber fühlen, dass es für mich wichtig war, so etwas zu machen. Man kann so etwas nicht forcieren, aber ich möchte die künstlerische Entwicklung zur Compagnie entwickeln.

**Vor dem Hintergrund der im neuen Programm der Deutschen Oper am Rhein für den 21. Januar 2017 angekündigten Premiere des neuen Ballettdirektors Remus Şucaneană drängen sich weitere Fragen auf:**

**NC:** Wie entsteht bei Ihnen die Vorstellung einer neuen Choreografie?



Bildidee & Foto: Gerl Weigelt, Akademisches Kunststudium, Antikensammlung der Universität Bonn

**Aus der Vorankündigung für den Ballettabend b.30 der Saison 2016/17:**

**„CONCERTO GROSSO NR.1“  
Choreographie: Remus Şucaneană**

**MUSIK Concerto grosso Nr. 1 für zwei Violinen, Klavier/Cembalo und Streicher von Alfred Schnittke**  
mit den beiden Konzertmeistern der Düsseldorfer Symphoniker

**Franziska Früh und Dragos Manza**

*Außenseiter oder Einzelgänger? Wie geht man um mit der Ausgrenzung aus einer Gruppe? Ist die vielleicht (selbst-)bewusste Wahl des Einzelnen gegen sogenanntes „normales“ kontaktfreudiges Verhalten nicht ebenso legitim? Und wird der Einzelgänger nicht erst durch die stigmatisierende Wahrnehmung und ihm durch die Gruppe entgegengebrachten Argwohn als „Außenseiter“ in Unsicherheit und gar ängstlich-neurotische Störungen getrieben? Remus Şucaneană thematisiert in seiner Uraufführung die Ausgrenzung des Einzelnen aus der Gruppe, den Gegensatz von Einheit und Einsamkeit, von vermeintlich schwachen, im Schatten der Gruppe stehenden Außenseitern und der standfesten, dominierenden Gemeinschaft mehrerer Gleichgesinnter.*



b.09 „Ein deutsches Requiem“ von Martin Schlöpfer, 2011 für Ballett am Rhein mit Marlúcia do Amaral und Remus Şucleană  
Foto Gert Weigelt

**RS:** Man muss ein Konzept haben. Wohin will ich? Was möchte ich erzählen? Entweder man geht von einer Musik aus oder man wählt im Nachhinein eine passende Musik für das Konzept. Ich habe Vorstellungen, vielleicht wie einen roten Faden, der alles durchläuft. Zum Beispiel, wer könnte das in dem Stück darstellen? Wie könnte man das interpretieren? Aber die Bewegungen, die wir genau machen, werden wir gemeinsam entwickeln.

**NC:** Mit der Vorankündigung Ihres Ballettabends in der Programmvorschau des Hauses soll beim Leser ein Interesse zum Besuch dieser Aufführung geweckt werden. Heißt das auch, dass Sie Ihre dahintersteckende Choreografie-Idee bereits mit dem Ensemble entwickelt oder gar geprobt haben?

**RS:** Nein, das ist nicht der Fall. Wohl habe ich mich für die Musik von Alfred Schnittke entschieden, weil ich wie gesagt eine bestimmte Vorstellung verfolge. Was aber die Arbeit mit der Compagnie angeht, so beginnt diese voraussichtlich erst Anfang 2017.

**NC:** Ihre Tänzer, die an fünf oder sechs verschiedenen Aufführungen beteiligt sind, erarbeiten mit Ihnen jetzt die

Uraufführung ihres neuen Stückes, eignen sich das Programm an und haben es heute trainiert. Morgen aber haben sie die Aufführung eines ganz anderen Stückes. Wie unterscheiden und merken sich die Tänzer die Bewegungsabläufe der Choreografie, die sie jeweils umsetzen müssen?

**RS:** Der Körper kann sich an eine Bewegungsabfolge erinnern. Wenn man die Musik hört, kommt die Erinnerung sofort. Der Körper kann sich erinnern, auf welche musikalische Note welche Bewegung folgt. Natürlich muss man sich konzentrieren, dann aber fließt das, man braucht nicht zu denken, das kommt schon.

**NC:** Gibt es bei Ihnen ein Grundrepertoire an Schrittfolgen und Figuren, die die Erinnerung erleichtern?

**RS:** Es gibt keine Bewegung, die wir nicht irgendwo schon einmal ausgeführt haben. Man kann hier keine neue Bewegung entstehen lassen. Ich glaube schon, dass sie nur in einer anderen Abfolge kommt. Im klassischen Ballett haben die Bewegungen, die wir jeden Tag im Training machen, einen Namen. Im klassischen Ballett kann man genau sagen, jetzt kommt ein Grand Jeté, das ist ganz genau vorgegeben.

**NC:** Proben ist also ein kreativer Prozess?

**RS:** Es ist nicht nur für mich, sondern auch für die Tänzer kreativ. Das ist das Schöne dabei.

Mit der Zusage, die neue Ballett-Saison und insbesondere die Concertogrosso-Premiere weiter aufmerksam zu begleiten, dankten wir dem neuen Ballettdirektor Remus Şucleană für das Gespräch und wünschten ihm zur Premiere seiner ersten eigenen Choreografie in Düsseldorf alles Gute.



# MUSIKHOCHSCHULEN - WOZU?

Provokation oder rhetorische Frage beim Symposium  
an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Georg Lauer

## Aus der Grundordnung der Robert Schumann Hochschule (RSH) in der Fassung vom 29.04.2015:

### § 2 Aufgaben, Lehre und Studium

(1) Aufgabe der Robert Schumann Hochschule ist die Erhaltung der Einheit von freier Forschung, Lehre, Studium und Kunstausübung der Musik, Musikvermittlung und der ihr zugehörnden Wissenschaften. Daher verpflichten sich die Lehrenden, fachbereichsübergreifend zu unterrichten und zu prüfen, sofern dem nicht gesetzliche Bestimmungen oder vertragliche Vereinbarungen entgegenstehen. Zu den weiteren Aufgaben gehören insbesondere:

- die Pflege der Musik und Musikvermittlung durch Lehre, Studium und Kunstausübung
- die Pflege und Weiterbildung der musikbezogenen Wissenschaften in Forschung und Lehre im Sinne der Aufgabe einer wissenschaftlichen Hochschule
- die Pflege der Verbindung von Musik und Medien.

### Vorwort

Von den 24 eigenständigen Musikhochschulen Deutschlands haben vier ihre Heimat in NRW. Die Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf bietet derzeit die vier Studiengänge

- **Musik**,
- **Musikvermittlung**,
- **Ton und Bild**
- **Musik und Medien**

an, für die nach 8 Semestern ein Abschluss als Bachelor und nach weiteren 4 Semestern als Master möglich ist. Exzellenzstudiengänge mit den Abschlüssen Konzertexamen oder Komposition sowie die Ausbildung Schumann junior für Jungstudierende runden das Ausbildungsangebot der Hochschule ab. Derzeit haben hier nach bestandener Aufnahmeprüfung etwa 900 Studentinnen und Studenten ein Musikstudium aufgenommen.

Es verspricht ihnen als Instrumental- oder Gesangkünstler, die **Musik** ausüben, einen Platz auf der Bühne.

Den Studiengang **Musikvermittlung** mit den Studienrichtungen Musikpädagogik, Musiktheorie/Hörerziehung, Chor-/Orchesterleitung und Kirchenmusik schließen sie mit der Befähigung ab, Einzelne oder Gruppen musikalisch zu unterweisen.

Mit dem deutlich ingenieurwissenschaftlich orientierten „Bachelor of Engineering“ wird der Studiengang **Ton und Bild** beendet; dieser wird in Kooperation zwischen der Robert Schumann Hochschule und dem Fachbereich Medien der Hochschule Düsseldorf angeboten. Die Absolventen werden u.a. als Toningenieur in Berufsfeldern der Musik- und DVD-Produktion, in der Theatertechnik, Musikinformatik und Softwareentwicklung sowie in Anwendungen von Wissenschaft und Forschung gesucht.

Im Studiengang **Musik und Medien** - von der Robert Schumann Hochschule örtlich ebenfalls unter dem Dach der Hochschule an der Georg-Glock-Str. angeboten - überwiegen die künstlerisch-

gestalterischen Inhalte, er schließt mit einem „Bachelor of Music“ ab. Den „Master of Music“ erlangt, wer anschließend den viersemestrigen Studiengang **Form und Forschung** erfolgreich abschließt.

Die Vermittlung der Inhalte der vier Studiengänge ist folgenden vier Instituten übertragen:

- **Institut für Kirchenmusik**
- **Institut für Komposition und Musiktheorie**
- **Institut fuer Musik Und Medien (IMM)**
- **Musikwissenschaftliches Institut**

### **Rektorat und Senat - die Organisation der Hochschule und ihre Fachbereiche**

Dem selbstbewussten Portrait der Internetpräsentation<sup>1</sup> ist zu entnehmen, dass die Robert Schumann Hochschule Düsseldorf internationalen Ruf genießt. Studierende aus mehr als 40 Nationen erhalten hier von knapp 50 haupt- und nebenberuflichen Professoren und Professorinnen und mehr als 200 Lehrbeauftragten einen individuellen Unterricht auf höchstem Niveau.

Hierfür verantwortlich zeichnen gemäß der Grundordnung vom 29. April 2015 das als Kollegialorgan geführte **Rektorat** mit zwei Prorektoren, der Kanzlerin und dem Rektor an der Spitze. Für deren Wahl ist laut Kunsthochschulgesetz u.a. der **Senat** zuständig, dem der Rektor, gewählte Professorinnen und Professoren der Hochschule, akademische und sonstige Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sowie zwei Studierende angehören.

Personell analog aufgebaut sind die beiden **Fachbereiche Musik** und **Musikvermittlung**, die jeweils von einem **Dekan** geleitet und von einem Fach-

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

**Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger**, 1957 in Mönchengladbach geborener Fagottist, Musikpädagoge und Musikwissenschaftler, setzte sein Eingangsstudium der Schulmusik an der Folkwang-Hochschule Essen mit den Hauptfächern Klavier und Fagott sowie Philosophie und



Pädagogik fort und ging zum Aufbaustudium Fagott nach Freiburg, wo er bei Hans Heinrich Eggebrecht promovierte. 1986 war er Mitbegründer des *Ensemble Aventure*, das sich zu einem der wichtigsten europäischen Ensembles für Neue Musik entwickelte, und als dessen Fagottist und künstlerischer Leiter er nach wie vor tätig ist. Nach Lehrtätigkeiten an den Musikhochschulen in Freiburg und Bremen ist Rüdiger seit Oktober 2001 Professor für Musikpädagogik und Künstlerische Ausbildung an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Rüdiger ist ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift *Üben & Musizieren*, er veröffentlichte zahlreiche Aufsätze und Buchpublikationen zum Musikalischen Atem, Körper, Ensemblespiel, zur Neuen Musik und Musikvermittlung.

bereichsrat beschlussfassend begleitet werden. Vom **Fachbereichsrat Musikvermittlung** seien hier stellvertretend genannt der Geschäftsführende Direktor des Instituts fuer Musik Und Medien (IMM) **Prof. Andreas Grimm**<sup>2</sup> und der in seinem Lehrtätigkeitsbereich für das Fach Musikpädagogik/Künstlerisch-Pädagogische Ausbildung ausgewiesene **Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger**, dem wir - im ursächlichen Sinne - das Thema zu diesem Beitrag zu verdanken haben.

Sie alle sehen sich der Einhaltung der Ziel- und Leistungsvereinbarung der Hochschule mit dem **Ministerium für Innovation, Wissenschaft, Forschung und Technologie** vom 14. Juli 2010 verpflichtet (s.S. 43).

2 Ihm und seinem Institut ist ein eigener Beitrag in dieser NC-Ausgabe gewidmet.

## Symposium - wozu?

Im vergangenen Jahr hat die RSH ihre Grundordnung neu gefasst und insbesondere im § 2 formuliert, welchen Aufgaben sie sich bei der Pflege der Musik und ihrer Vermittlung, der Weiterbildung und Verbindung zu den Medien stellt. Erst recht unter Beachtung dieser Prämissen lag die Antwort auf die rhetorische Frage „**Musikhochschulen - wozu?**“ beim Symposium der Hochschule am 20. Januar 2016 auf der Hand. Prof. Dr. Rüdiger hatte Hochschulangehörige, Studierende und interessierte Gäste in den Kammermusiksaal der Hochschule zu einem Vortragsabend eingeladen und dem provokanten Titel die erläuternde Ergänzung „**Musikausbildung zwischen Eigenwert und gesellschaftlicher Verantwortung**“ hinzugesetzt. Sicher auch wegen des hochkarätig besetzten Rednerquartetts war der Kammermusiksaal bis in die letzten Reihen gefüllt.

## Musik und Mensch

Den Auftakt zum Thema setzte der Mediziner und Musiker **Eckart Altenmüller**. Vor drei Jahren hatte der Neurologe eine Gastvorlesung zum Thema „Die Neurophysiologie des Musizierens“ gehalten, sehr viel grundsätzlicher hatte er diesmal sein Referat



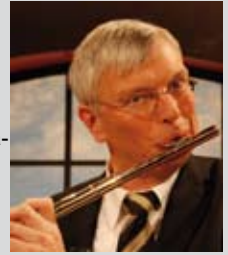
San-Junge, Kalahari, Dr. Tilmann Lenssen-Erz, 2010



Schamane, Caverne du Volp, ca. 16.000 v. Chr.

## Prof. Dr. med. Eckart

**Altenmüller**, geboren 1955 in Rottweil, studierte Medizin und Querflöte. Nach dem Konzertexamen, der Habilitation in Neurologie, ärztlichen und wissenschaftlichen Tätigkeiten wurde er 1994 Direktor des Instituts für Musikphysiologie und Musikermedizin an der Musikhochschule Hannover. Altenmüller erforscht u.a. die *Musiker-Dystonie*, den Kontrollverlust bei extrem eingeübten Bewegungen, wie sie etwa bei Pianisten wie Leon Fleischer oder Robert Schumann auftraten. 2013 erhielt er den Wissenschaftspreis Niedersachsens.



(Zum Beitrag empfohlenes Video: <http://www.planet-wissen.de/video-prof-eckart-altenmueller-musik-kann-heilen-100.html>)

mit „**Musik ist ein Teil des Menschseins**“ überschrieben. Dass Musik universell in Zeit und Raum ist, belegte er eingangs mit der Gegenüberstellung zweier Bilder: Das eine zeigt - fern ab westlich geprägter Musikkultur - auf einem aktuellen Foto einen nur mit Lendenschurz bekleideten jungen Mann des San-Volkes der südafrikanischen Kalahari, der, einem Geiger ähnlich, mit einem Stab über ein einseitig bespanntes Bogeninstrument streicht. Die zweite Darstellung ist die Abbildung eines Schamanen in ähnlicher Pose, eine Höhlenzeichnung aus der südfranzösischen Caverne du Volp, die in die Zeit 16.000 v. Chr. datiert wird. Flötenfunde aus der Zeit um 40.000 v. Chr. belegen, dass die Menschen auch in ihren frühesten Kulturen Musikinstrumente schufen und zur Kommunikation verwendeten. Beispielhaft dafür, wie „Musik und Mensch funktionieren“, nannte Prof. Altenmüller die körperliche Bindung von Mutter und Kind, in Gruppen und das Aufeinanderabstimmen ihres Verhaltens beispielweise im Tanz. Auch beschrieb er den Einfluss der Musik

auf bewusstseinsändernde Stimmungen des Menschen zwischen Glücksgefühlen, Liebeswerbung und Trance bis hin zu Vergeistigung und letzten Dingen.

Mit überzeugenden Beispielen belegte der Referent, wie die genetisch angelegten biologischen Funktionen von Musik durch Hören und Sprechen angeregt und trainiert und wie Gedächtnisleistung und Gesundheit bis hin zur Heilung gefördert werden.



Eindrucksvoll bestätigten die bewegten Bilder einer Magnet-Resonanz-Aufnahme aus dem Max-Planck-Institut für Biophysikalische Chemie Göttingen, dass Singen und Musizieren eine sensomotorische Höchstleistung darstellt. Mit der Folie „Musizieren als Vernetzungskunst“ und der Darstellung von Schnitt-Aufnahmen des Gehirns, die Fachleuten zeigen, wie sich die Verbindung zwischen Hör- und Sprachzentren bei Kindern, die musizieren, besser vernetzt, beantwortete Prof. Altmüller eindrucksvoll die über dem Symposium stehende „Wozu-Frage“.

### „Erziehung ist Atmosphäre“

Der zweite Redner des Abends **Reinhard von Gutzeit** gab zu, anfangs auch irritiert gewesen zu sein darüber, dass sich die Musikhochschule mit dem „Wozu?“ selbst die Existenzfrage stelle, deutete sie aber dahingehend um, sie als nach innen gerichtete Aufforderung zur Standortbestimmung zu verstehen und darüber nachzudenken, ob die Musikhochschulen ihre Aufgabenstellung in wünschenswerter Weise erfüllen, wohin sie sich entwickeln und wie die, die hier lehren, dazu beitragen. In diesem Sinne wolle er seinen Vortrag unter dem erweiterten Aspekt „Musikhochschulen als Begegnungsstätten von **Künstlern** und ihren Ideen verstanden wissen. Zu diesen zähle er unterschiedslos Pädagogen und Wissenschaftler.

Beispielhaft für diese Sicht führte von Gutzeit das österreichische Universitätsgesetz an, das nicht mehr zwischen „künstlerischen“ und „pädagogischen“

### Prof. Reinhard von Gutzeit

geboren 1947 in Berlin, erhielt den ersten Musikunterricht an der Jugendmusikschule Düsseldorf. Von 1966 bis 1972 studierte er Schulmusik an der Musikhochschule Köln und Germanistik in Düsseldorf, Köln und Freiburg, künstlerische Schwerpunkte waren Violine, Viola und Dirigieren. Gutzeit leitete bis 1974 die Musikschule in Rheinbach und wurde anschließend Musikschuldirektor in Bochum, mit 8000 Schülern eine der größten Musikschulen in Deutschland. Seit 1983 ist er Mitbegründer und Mitherausgeber der musikpädagogischen Zeitschrift „Üben & Musizieren“. Von 1990 bis 1996 war er Vorsitzender des Verbandes deutscher Musikschulen, 1991 bis 1996 Präsidiumsmitglied der Europäischen Musikschulunion, 1995 bis 2004 Direktor des Brucknerkonservatoriums Linz und nach dessen Akkreditierung als Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz deren Rektor (2005 bis 2006). Nach seiner Habilitation (2004 Musikpädagogik - Musikvermittlung) war er von 2006 bis 2014 Rektor der Universität Mozarteum Salzburg.



Studiengängen, sondern zwischen „künstlerisch“ und „künstlerisch-pädagogischen“ Studiengängen unterscheidet, ein Gedanke, der sich inzwischen auch in vielen Grundordnungen deutscher Musikhochschulen wiederfindet. Ausdrücklich fügte er dieser Ausbildung als gleichberechtigte dritte Säule den „künstlerisch-wissenschaftlichen“ Ansatz hinzu. In der Begegnung dieser Bereiche dürfe es nicht um Abgrenzung, sondern um eine fruchtbare Beziehung der Disziplinen gehen. Im Sinne von Begegnung und Verschmelzung müsse es mithilfe der wissenschaftlichen Fächer z.B. darum gehen, das „Wesen einer Epoche zu erfassen, oder für die Sonatenform das Kräftespiel ihrer Architektur oder die Regeln einer barocken Musizierpraxis zu verstehen“.

Die Ausbildung der Studentinnen und Studenten zu Künstlern benötige vielfältige Begegnungen mit anderen Künstlern, Kunstverständigen und Lernbegierigen und umfasse das Auseinandersetzen mit Werken aus etlichen Jahrhunderten, mit alten wie neuen Ideen, anderen künstlerischen Sparten und dem Publikum und jenem Teil der Gesellschaft, der (noch) nicht Publikum genannt werden könne.

Als Beispiele dafür, einer Musikhochschule den Charakter eines Forums von Begegnungen zu verleihen, nannte er Rahmenbedingungen wie die „Architektur des Hauses, einschließlich ihre Cafeteria, („wo die spannenden Projekte geboren werden“), die Veranstaltungen der Hochschule sowie Reisen, die nach draußen führen und Gäste, die hereinkommen“.

Die wichtigste Bedingung über alles Inhaltliche hinaus aber sei das an einem Haus herrschende Klima. Das erinnere ihn immer an den kleinen handgeschrie-

benen Zettel aus dem Nachlass seiner Mutter mit der Notiz: „**Erziehung ist Atmosphäre - sonst nichts.**“ Getreu diesem Vermächtnis vermittele sich „vieles von dem, was einer nächsten Generation weitergegeben wird, nicht in unmittelbarer Lehre, sondern fast unbemerkt als Bestandteil einer gelebten Kultur.“

### **Musik verbindet Völker**

Den abschließenden Teil seines Beitrages widmete der Referent dem Stichwort „Zukunftsfähigkeit“ von Hochschule wie Studierenden. Er erinnerte daran, dass Musik - leichter als Sprachen - Grenzen überwinde, was es erleichtere, sich in eine andere Sprache als die eigene „musikalische Muttersprache“ hineinzufinden und sich deren Verständnis zu erschließen. Das wiederum zeige sich daran, dass unsere europäische Musiksprache, die die sogenannte klassische Musik prägt, inzwischen fast auf der ganzen Welt verbreitet ist und gerade im asiatischen Raum - kaum 100 Jahre nach ihrer Verbreitung - mit höchster Kompetenz gepflegt und von einem großen Publikumszuspruch getragen wird. Diese weltweite Verbreitung „unserer“ Musik führt auch dazu, dass an unseren Hochschulen Studentinnen und Studenten aus aller Welt eingeschrieben sind und - gewissermaßen an der Quelle - nach dem unmittelbaren Zugang zur abendländischen Musik suchen. Allen, die das als Verschwendung von Steuermitteln empfinden, gibt der Referent zu bedenken, dass diese Generation dazu befähigt wird, einer „friedvollen und maximal umweltfreundlichen Musik“ zum Export zu verhelfen und damit die Idee von Aufklärung und Humanismus als abendländische Werte weiter zu verbreiten.



## „Perfekt ist nicht genug - von der Hochschule in den Musikbetrieb“

Unter diese Überschrift hatte als nächste Rednerin die Kultur- und Theaterwissenschaftlerin **Heike Hoffmann** ihren Beitrag gestellt. An Hand von Zahlen der Deutschen Orchestervereinigung beschrieb sie zunächst den Rückgang der deutschen Kulturochester in den letzten 20 Jahren: Seit 1992 wurden demnach durch Fusion oder Schließung 37 Klangkörper abgeschafft, womit die ausgewiesenen Musikerstellen um rund 20 Prozent von 12.159 auf 9.825 sanken. Weiter führte sie aus, dass sich das Orchestersterben zwar verlangsamt habe, die Zahl der Musikerstellen dennoch weiter zurückgingen, weil in zahlreichen Orchestern die vakanten Stellen jahrelang aus Einsparungsgründen nicht besetzt oder die Mittel anders verwendet würden, etwa für die finanzielle Aufwertung von Solostellen oder für andere dringliche Aktivitäten wie z.B. im Bereich der Musikvermittlung oder der Öffentlichkeitsarbeit.

Die Aussichten für jährlich etwa 2.000 hochqualifizierte Absolventen der deutschen Musikhochschulen, darunter 800 Orchestermusiker, sich mit den arbeitslosen Musikern aus den abgewickelten Orchestern und dem Überhang aus dem Vorjahr um 150 freie Stellen zu bewerben, scheinen da schier aussichtslos. Das erfolglose Absolvieren von 60 bis 80 Probe spielen sei da keine Seltenheit. Jedenfalls sei der Markt übervoll, was auch die stetig steigende Zahl freiberuflich tätiger Musiker zeige: Laut Künstlersozialkasse ist sie seit 1992 von 14.694 auf 50.715 im Jahr 2014 gestiegen, und das jährliche Durchschnittseinkommen liege bei 12.931 €, bei Berufsanfängern oft unter 10.000 €.

Angesichts klammer Kassen und der Tatsache, dass ein Musikstudium weit mehr

Die diplomierte Kultur- und Theaterwissenschaftlerin **Heike Hoffmann** war nach ihrem Diplom und Tätigkeiten in der Künstleragentur sowie im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR von 1990 bis 2001 Direktorin der Musik-Biennale Berlin, die sie nach dem Mauerfall unter dem Dach der Berliner Festspiele zu einem international beachteten Festival für zeitgenössische Musik machte. In den Jahren 1994 bis 2008 war Hoffmann zusätzlich für die künstlerische Planung und Produktion des Konzerthauses Berlin verantwortlich. Darüber hinaus war sie von 1997 bis 2001 in der Neukonzeption und Leitung des Internationalen Kompositionsseminars Boswil (Schweiz) und 2005 und 2008 jeweils als Juryvorsitzende beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD München aktiv. 1990 gründete sie eine unabhängige Gesellschaft für Neue Musik der DDR mit und war bis zur Vereinigung mit der Gesellschaft für Neue Musik der Bundesrepublik deren Geschäftsführerin. Seit 2010 hatte sie die künstlerische Leitung der Salzburg Biennale inne, 2017 wird sie die Bereiche Musiktheater und Konzertprogramm der Schwetzingen Festspiele übernehmen.



als 50.000 € kostet, müsse man die Frage von Politik und Gesellschaft, ob die Hochschulen nicht zu viele Musiker ausbilden und diese hier optimal auf eine Laufbahn als Berufsmusiker vorbereitet würden, mit überzeugenden Argumenten beantworten.

Darüberhinaus bedauerte Frau Hoffmann, dass es für Hochschulabgänger nahezu aussichtslos sei, in die vielfach von international agierenden Konzertagenturen beherrschte Programm- und Interpretenphalanx einzubrechen. Die Absolventen sollten nicht einseitig darauf rechnen, ihren Platz in den bestehenden Strukturen zu finden, sondern auch befähigt und ermutigt werden, diese zu hinterfragen, Eigenes außerhalb dieser Strukturen aufzubauen, querzudenken und Risiken einzugehen.

Mut zum Risiko, die Überzeugung, einen individuellen Weg gehen zu wollen, künstlerische Ethik und Moral, auch eine

gewisse kritische Distanz zum „Musikbetrieb“ sollten schon in der Ausbildung vermittelt werden. Es brauche handfeste Kenntnisse in den Bereichen Konzertorganisation, Management, Öffentlichkeitsarbeit und Marketing, die jeder junge Musiker wenigstens in Grundzügen erwerben müsse, um nicht Agenten und Veranstaltern oder auch dem eigenen Orchestermanagement hilflos ausgeliefert zu sein, sondern diesen als Partner selbstbewusst gegenüberzutreten zu können. Diese Kenntnisse und Fähigkeiten sollten an den Musikhochschulen obligatorisch in praxisorientierten Seminaren vermittelt werden.“

Der Prozess, die Ausbildung zu reformieren und auf ein gegenwarts- und zukunftsorientiertes Musikerbild auszurichten, sei an den deutschen Musikhochschulen nach ihrer Beobachtung in vollem Gange. Ein wichtiger Aspekt dabei sei, dass die Studierenden ermutigt werden, von Anfang an multimedial und interdisziplinär zu denken. Die Voraussetzungen dafür müssen geschaffen werden, nicht nur durch die Erweiterung des Lehrangebotes der Musikhochschulen, sondern durch Vernetzung der Ressourcen, durch Kooperationen mit Universitäten, Forschungseinrichtungen und Kulturinstitutionen. Voraussetzung dazu sei aber die Beherrschung der deutschen Sprache - das scheint nicht überall selbstverständlich von den Studierenden gefordert zu werden.

Zum Ende ihrer Ausführungen ging Frau Hoffmann auf den eklatanten Mangel an Musiklehrern ein, der mit der „Überproduktion“ von Musikern mit Konzertexamen einhergehe. Nur etwa 800 Absolventen verließen jährlich die Bildungsinstitute mit einem Examen im Bereich Schulmusik, was bei weitem nicht

ausreiche, um den Bedarf zu decken.

Nach der jahrelangen Vernachlässigung der musischen Bildung zugunsten der naturwissenschaftlichen und sprachlichen Fächer mache sich mittlerweile sowohl bei Schulen und Eltern als auch bei Bildungspolitikern ein Umdenken bemerkbar: Der hohe Wert musikalischer Bildung für die geistige und soziale Entwicklung eines Kindes sei allgemein anerkannt und müsse hier nicht mehr argumentiert werden. Initiativen wie *Jedem Kind ein Instrument* in Nordrhein-Westfalen<sup>3</sup> oder das Projekt für Kulturelle Bildung in Berlin zeigten, dass die gesellschaftliche Aufmerksamkeit für diese Frage wachse, doch lösen würden solche zeitlich befristeten und lokal begrenzten Anstrengungen das Problem nicht: „Sie sind ein - zugegeben öffentlichkeitswirksamer - Tropfen auf den heißen Stein und holen nicht nach, was an musikalischen Grundlagen im Elternhaus, in Kindergärten und Grundschulen nicht gelegt wird.“

Da inzwischen auch die Konzerthäuser mehr und mehr „education-Programme“ auflegen, steige auch hier der Bedarf an qualifizierten Musikpädagogen, was wiederum die Ausbildungsstätten auf den Plan rufe.

Die eingangs gestellte „Wozu-Frage“ beantwortete Heike Hoffmann in ihrem Schlussplädoyer mit der Forderung: „Wir brauchen mehr und besser ausgebildete Musikpädagogen, wir brauchen Studiengänge zur musikalischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, und wir brauchen Fachleute, die ihr Wissen und know-how an die Multiplikatoren, etwa die Orchestermusiker, in der Musikszene weiterreichen.“

<sup>3</sup> Anm.d.R.: Vom Projekt SingPause in Düsseldorf hatte die Referentin bis dato noch keine Kenntnis.

## „Qualität in Spitze und Breite - Musikhochschulen auf dem Weg in die Zukunft“

So hatte als letzter Redner des Abends der Rektor der Hochschule Prof. Raimund Wippermann seinen Beitrag zum Symposium-Thema „Musikhochschulen - wozu?“ überschrieben. Zunächst betonte er den Eigenwert der Musikausbildung sowohl an Musikhochschulen als auch im Laienbereich, und beschrieb das persönliche Erleben bei der Beschäftigung mit der Musik als eine philosophische Arbeit, die letzten Endes sein Leben von innen her bereichere, insbesondere, wenn er beobachte, wie bei Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen Eigenschaften wie Disziplin, Ausdauer und Durchhaltevermögen gefördert würden.

Damit einher gehe eine gesellschaftliche Verantwortung wie sein brennendes Anliegen, dass auch die hier lebenden und aufwachsenden jungen Menschen die europäische Musiktradition als eine kostbare erkennen mögen. Es sei die Aufgabe der Musikhochschulen, Multiplikatorinnen und Multiplikatoren auszubilden, die auf Grund einer hervorragenden musikpädagogischen Ausbildung mit größtem künstlerischen Sachverstand und gleichzeitig mit einem Höchstmaß an Begeisterungsfähigkeit die brennende Begeisterung für unsere musikalische Tradition an die hier aufwachsenden Generationen weitergeben.

Um dieses Ziel zu erreichen, müsse an Musikhochschulen das Denken in Schubladen („Spitze versus Breite“) aufgebrochen werden: So dürfe es keinen grundsätzlichen Gegensatz mehr zwischen Künstlern und Pädagogen geben.

Seine Vision von einer Musikhochschule der Zukunft stellte Wippermann so vor:

**Prof. Raimund Wippermann**, geboren 1956 in Duisburg, studierte von 1983 bis 1983 Schulmusik und Chorleitung in Köln, von 1983 bis 1987 Kirchenmusik in Düsseldorf und von 1983 bis 1984 Chorleitung an der Musikhochschule Stockholm.



Nach Tätigkeiten als Kirchenmusiker in Oberwinter (1984 - 1987) und Kaarst (1987 - 1991) erfolgte 1991 die Berufung zum Domkapellmeister am Hohen Dom zu Essen, wo er künstlerischer Leiter des Essener Domchores und des von ihm gegründeten Mädchenchores am Essener Dom sowie Dozent für Kirchenmusik am Bischöflichen Priesterseminar wurde. Der Lehrbeauftragung von 1990 bis 1997 für Chorleitung an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf folgte dort 1997 die Professur für Chorleitung, von 2000 bis 2004 die Funktion als Dekan des Fachbereichs 2 und seit August 2004 das Rektorat der Hochschule. Als künstlerischer Leiter und Gründer des Kammerchores **Cantemus** sieht er den Schwerpunkt seiner Arbeit in der a cappella Musik der Romantik und Moderne. Von 1995 bis 2000 war Wippermann auch Chordirektor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf.

Pädagogen sollten durch ihr künstlerischen Tun überzeugen, das Musikpädagogikstudium ihnen genügend Freiräume für die künstlerische Entwicklung ermöglichen. Bühnenmusiker wiederum sollten Freude an einer künstlerischen Pädagogik gewinnen, das heißt „ein vitales und lebendiges Interesse daran haben, ihre Professionalität, ihr profundes Wissen und ihre Begeisterungsfähigkeit an musikinteressierte Laien weiter zu geben“, und zwar, weil sie „am eigenen Leib und an der eigenen Seele erfahren haben, dass Musik - und mit ihr auch andere Arten von Kunst - unser Leben in kaum zu überschätzender Weise bereichern“ können.

### Freude

Beispielgebend präsentierte der leidenschaftliche Chorleiter Raimund Wippermann die Arbeit mit dem von ihm

1992 gegründeten mehrstufig angelegten Mädchenchor am Essener Dom. Hier sei jedes Mädchen willkommen, auch wenn es (noch) nicht singen kann. Bei aller Arbeit mit den Mädchen zwischen 6 und 22 Jahren steht - so Wippermann - „die Freude bei allem, was wir tun, sie ist das Wichtigste“. Und deshalb arbeite er so spielerisch wie möglich, aber mit höchstem Anspruch an musikalische Qualität. Dies demonstrierte er sehr eindrücklich an drei Videobeispielen, die auf verschiedenen Leistungsstufen die Arbeit mit den Sängerinnen von den ersten Anfängen gemeinsamen Singens bis zur Aufführung eines komplexen Werkes von Horatiu Radulescu zeigten. Dies alles sei aber nur möglich auf der Basis einer „sehr gut entwickelten künstlerischen Idee“, für die er brenne und die er umzusetzen versuche, und eines „pädagogisches Konzepts [...], das ebenfalls gut durchdacht“ sei.

Als ein lobens- wie nachahmenswertes Beispiel musikalischer Früherzie-

hung nannte er das vor 10 Jahren an den Düsseldorfer Grundschulen eingeführte Projekt „SingPause“, bei dem den 6- bis 10-jährigen Kindern neben musikalischen Grundkenntnissen ein breites, internationales Liederrepertoire vermittelt wird. Gleichzeitig bedauerte er, dass diese Idee auf den weiterführenden Schulen noch zu selten fortgesetzt wird.

Seinen Beitrag und damit auch das thematisch durchdachte Symposium schloss Wippermann mit dem Resümee:

„Wenn künstlerische Idee und pädagogisches Konzept Hand in Hand gehen, gegenseitiger Respekt zwischen Künstlern und Pädagogen herrscht, ja Künstler und Pädagoge sich in einer Person vereinen und Musik in das Leben der Menschen tragen, dann beantwortet sich die Frage des Symposiums „**Musikhochschule - wozu?**“ von selbst: dann bleibt auch unsere Gesellschaft lebenswert!“.

**Aus der Ziel- und Leistungsvereinbarung zwischen dem Ministerium für Innovation, Wissenschaft, Forschung und Technologie des Landes Nordrhein-Westfalen**

**und der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf vom 14. Juni 2010**

**§ 1 Selbstverständnis und Leitbild der Hochschule**

**§ 1.1 Selbstverständnis**

Die Robert Schumann Hochschule ist eine der vier Musikhochschulen des Landes Nordrhein-Westfalen. Als solche weiß sie sich dem Anspruch von höchster Qualität in der Lehre sowohl im künstlerischen, im künstlerisch-pädagogischen als auch im wissenschaftlichen Bereich verpflichtet und erkennt ihren Aufgaben-Ort in der Vermittlung zwischen einer auf der Tradition auf ruhenden, anspruchsvollen musikalisch-künstlerischen Ausbildung sowie in der Öffnung gegenüber den die Zukunft mit gestaltenden künstlerischen Innovationen.

**§ 1.2 Leitbild der Hochschule**

Die Ausbildung an der Robert Schumann Hochschule vollzieht sich in einem Beziehungsfeld von Kunst, Technik und Wissenschaft. In Erweiterung und Konkretisierung des in der letzten Zielvereinbarung definierten Leitbildes, im Lichte der in den vergangenen Jahren großen Veränderungsprozessen unterworfenen Ausbildung im künstlerischen Bereich und im Bewusstsein der gesellschaftspolitischen Bedeutung künstlerischer Ausbildung sowie der Vermittlung von Kunst sieht die Robert Schumann Hochschule für die kommenden Jahre drei große Berufsfelder, auf die hin sie ausbildet.

# PARTITUR UND PATTERNITUR

Vom Versuch der Näherung an ein noch ziemlich Unbekanntes I. der RSH

## Das Institut Fuer Musik Und Medien (IMM)

INSTITUT

STUDIUM

PROJEKTE

KOOPERATIONEN

INFO

PERSONEN

STUDIOS

BASISLAGER

KONTAKT

INTERN

Bericht über einen Besuch von Karl-Hans Möller und Georg Lauer

### Der Beginn

Vielleicht ist es normal, dass die erste Begegnung mit Kunst nicht am Ort ihrer Entstehung stattfindet, sondern dort, wo sie der Öffentlichkeit präsentiert wird. Bei Filmkunst ist es mitunter die Regel, dass sie - mit Begleitung durch enge Berater, Begutachtung durch eine Jury, nach Freigabe ihres Schöpfers - sich auf den Weg in die oft weite Welt macht, auf zahlreichen Zuspruch stößt, Auszeichnungen auf sich zieht und dann erst in die Nähe ihres Ursprungs zurückfindet.

Beim Neujahrsempfang 2016 der Robert Schumann Musikhochschule waren die Reden gehalten, die Studierenden hatten

von Klassik bis Jazz in unterschiedlichen Formationen ihre staunenswerten Beiträge zum musikalischen Rahmenprogramm präsentiert, als der Partika-Saal verdunkelt wurde und sich die versammelten Zuhörer in konzentrierte Zuseher des Visual Music Films „Kammermusik“ von Musik- und Medien-Studentin Katharina Blanken verwandelten: 200 Gäste aus Kultur, Wirtschaft und Politik wurden Zeugen einer beeindruckenden Heim-Premiere.

### Nocturno hinter Glas

In den im Dunkel der Nacht erahnbaren Umrissen des stets „klingenden und singenden“ Gebäudes leuchtet plötzlich ein



Foto Ausschnitt Film

Das mehrfach preisgekrönte **AUDIOVISUELLE GEBÄUDEKLANGPORTRAIT KAMMERMUSIK** der Visual Music-Künstlerin **Katharina Blanken** ist unter der Adresse <http://strippenzieherei.com> oder bei YouTube mit „Blanken Kammermusik“ aufrufbar, mehr unter <https://vimeo.com/musikundmedien>.

Katharina Blanken Foto S. Diesner



Fenster auf, dahinter ein übender oder sein Instrument stimmender Musiker. Dann ein Fenster nach dem anderen mit Menschen - Geige, Cello, Gitarre, Posaune, Flöte, Klarinette, Vibraphon spielend, dann eine Harfe ... ein Flügel, eine Sängerin. Jeder der Künstler steht in seinem Raum, aber nach außen wirkt ein Orchester. Die Filmautorin geht davon aus, dass sich durch das individuelle instrumentale Üben jede Nacht ein visuelles Zusammenspiel paralleler Welten ergibt - „eine Art Mosaik oder Sequenzer, bei dem das auditive Zusammenspiel kaum hörbar ist“. Sie führt die parallelen Welten zusammen, und zwar so, wie es in der philharmonischen Musik üblich ist: Einstimmen - Stille - Dunkel! Am mittleren Fenster erscheint ein Dirigent, mit seinem Einsatz beginnt das Ton-Licht-Kammerspiel im wahrsten Sinne des Wortes, denn so lange ein Instrument gespielt wird, so lange ist das jeweilige Fenster auch erleuchtet. Jeder Musiker spielt - ohne Kontakt zu seinen Zimmernachbarn - in seinen vier Wänden, und doch entsteht eine wunderbare Harmonie, ein Zusammenspiel von Individualisten, deren an Steve Reichs Minimal Music erinnernde Klänge zu einem Ganzen wachsen. Die Dynamik der Sätze wird durch gedimmtes oder erhellendes Licht deutlich - die AUDIO-VISUALITÄT wird exemplarisch sichtbar - ebenso die Vielfalt der Virtuosität, die sich - nur für diesen Film - zu einem komponierten Klangerlebnis findet. Es wird hell - der Gebäudeklang gewinnt durch äußere Konturen an Erkennbarkeit, verliert aber die Konzentration auf die Klangquellen ...

### **Abspann**

Die eher naive Begeisterung der NC-Redaktion teilten offenbar auch die Juroren internationaler Wettbewerbe in Syd-

ney und Teheran, die der von Prof. Dr. Heike Sperling, Prof. Andreas Grimm und dem Dozenten für „Computergestützte Medienkomposition“ Andreas Kolinski betreuten Arbeit der IMM-Absolventin Preise zuerkannten.

Sicherlich weitaus komplexer als die Partitur vielleicht sogar weit längerer Werke dürfte das Exposé aussehen, mit dem Katharina Blanken ihrer Komposition den Weg zur szenischen Umsetzung gewiesen hat. Allein der Abspann des Filmes nennt 34 an der Produktion beteiligte Personen, die an der Entstehung der Kammermusiköne und deren Aufzeichnung sowie der konzertierten Zusammensetzung der Audio- und Videosignale beteiligt waren. Auch die beiden „COMPOSER“ von „DER BEGINN“ und „PATTERNITUR“ sind vertreten. Vielleicht hat das Koordinieren der einzelnen „patterns“, also der audio-visuellen Bestandteile, bei der Namensgebung Pate gestanden, was Teil einer speziellen PARTITUR für die Fensterlicht-Tonsynchronität wurde. Wer es gesehen hat, weiß was wir meinen.

Gern geben wir zu, dass schon unmittelbar nach dem Erleben dieses Film-Kunst-Ereignisses die Idee im Hinterkopf waberte, das **Institut Fuer Musik Und Medien** kennenzulernen und zum 200. Geburtstag des Städtischen Musikvereins einen Film zu erbitten, der in einer ähnlich außergewöhnlichen Weise auf die vom Chor praktizierte Kunst aufmerksam macht.

### **Blick durch offene Türen**

Es wurden gleich mehrere Begegnungen, die der ersten Kontaktaufnahme beim Neujahrsempfang folgten. Mit Interesse für und Respekt vor den neuen innovativen Formen des Produzierens und des Umgangs mit Musik nahmen die



singenden Autoren dieses Berichts im Januar dieses Jahres zunächst die Einladung zum „Tag der offenen Tür“ an, bei dem das Staunen bereits vorprogrammiert war. Der Besuch der - wie auch die Fachleute bestätigten - hervorragend mit neuer und neuester Technik ausgestatteten Studios, in denen sich die Studierenden Arbeitszeit für ihre experimentellen Versuche und die Realisierung ihrer Projekte reservieren können, war die Begegnung mit Tontechnik, deren demonstrierte Klangvielfalt „ohrenbetörend“ war. Zugleich wurde erkennbar, wie weit über das Maß des Vorstellbaren reale oder scheinbar natürliche Klänge gemischt, verfremdet, intensiviert oder auch variiert werden können, wie eine Klangdynamik erreicht werden kann. Unsere „steinzeitlichen“ Vorstellungen zu bisher eher nur originaler oder traditionell konservierter und wiedergegebener Musik wurde förmlich pulverisiert. Die Begeisterung des uns führenden Studenten Patrick Arnold und der für die einzelnen Studios verantwortlichen Tutoren war absolut ansteckend. Trotzdem konnten wir die „gravierenden“ Unterschiede der dem rasanten Fortschritt folgenden Studioausstattungen mit ihren „Kommandozentralen“, mit den die Töne visualisierenden Monitoren und den überdimensionalen und Schwingungen fühlbar machenden Lautsprechern kaum logisch nachvollziehen. Die „offenen Stu-

diotüren“ gestatteten aber einen fabelhaften Einblick in Ergebnisse der elektronischen „Tonfinder“ und „Klangfänger“ zum Beispiel durch Tonkollagen zu Trick- und Animationsfilmen, deren Perfektion selbst das Erleben gezeichneter Aktion zu reellem Nervenkitzel werden lassen kann.

### **Musik in und mit den Medien**

Der Begeisterung über den Film „Kammersmusik“ und dem „Tag der offenen Tür“ folgte die Bitte an den Institutsdirektor Prof. Andreas Grimm um ein Gespräch, das uns dann die Möglichkeit gab, einige der vielen Fragen zu stellen, die sich aus dem Erlebten und dem Erhofften (für eine Zusammenarbeit) ergaben: Der Musiker, Komponist, Musikwissenschaftler, Ethnologe und Anglist ist seit 2008 Professor für Medienkomposition an der Robert Schumann Hochschule und leitet geschäftsführend das Institut für Musik und Medien dieser bedeutenden Düsseldorf-Ausbildungs- und Forschungsstätte. Seine Biografie zeigt, dass er als Keyboarder und Bandleader (u.a. der Stefan Raab Band, der Concert Band der Grand Prix Gewinnerin Lena Meyer-Landrut und der Max Mutzke Band) in der Live-Musik zu Hause ist. Für die Medien entwickelte er das Musikkonzept für „Die Wochenshow“ und komponierte zahlreiche Film- und Bühnenmusiken und Sounddesigns (u.a. „Käpt'n Blaubär“, „Anke“, „Pastewka“, „Ladykracher“). Für die Musik zum Film „Der Wixxer“ erhielt er 2003 den Preis der Deutschen Filmkritik. Der Auszug aus seiner Vita ist insofern besonders interessant, als die beiden miteinander verbundenen Genres MUSIK und MEDIEN bei ihm schon in der vorakademischen Tätigkeit eine entscheidende und eng verbundene Rolle spielten. Solche Art praktischer

Erfahrungen prädestinieren den Professor sehr augenscheinlich für die von ihm bekundete Koordinierung der bis dato oftmals einander nachgeordneten Beziehung der Musik zu den Medien, weil sie zunächst auch ohne diese existiert, um dann deren Verbreitungsdienste zu gestatten oder zu fordern.

Er nennt die Gründung des IMM als Reaktion auf die aus heutiger Sicht sehr logische Erkenntnis, dass „Musik in den Medien und mit den Medien“ stattfindet und das durch eine „timeline“ Entfaltung in der Zeit. Er verweist auf das Beispiel, dass einst aus einem Film mit Live-Musik ein Tonfilm wurde, weil erst die audiovisuelle Integration die neue Qualität ermöglichte. Das Besondere der Institutsgründung des IMM war für ihn eine Nutzung der großen Kompetenz der Musikhochschule, die durch die traditionelle Ausbildung am Instrument, auf dem Gebiet der Musiktheorie, der Musikgeschichte, des Blattlesens, der Improvisation und der Gehörbildung jene Voraussetzungen schafft, die den professionellen Musikern parallel ermöglicht, die technischen Herausforderungen der elektronischen Musik zu entdecken.

### Vom Sehen der Töne und Hören der Farben

Die Verbindung der tradierten Toningenieursaufgaben, an den Schieberegler Töne technisch aufzubereiten und zu mischen sowie die Tonübertragungstechnik einzurichten und zu beherrschen, wird jetzt verbunden mit der Fähigkeit, Musik - ein zeitbasiertes Medium! - für visuelle Ebenen zu schreiben. Die Schnittmengen zwischen diesen Fähigkeiten zu finden, spielt dabei eine entscheidende Rolle für den jeweiligen Absolventen, dessen visuelle Medienkompetenz zu visueller Musik



Studierende des IMM betreuen auch das Tonstudio der Tonhalle bei Konzertaufnahmen

führt. Die bisherigen Ausbildungsgänge an den Medienhochschulen werden in Düsseldorf ergänzt durch die einmalige Verbindung des Musik- und medientechnischen Studiums. Bei den Auswahlkriterien für einen der begehrten Studienplätze spielt die Vermutung einer technischen Affinität gegenüber gestalterischer Kreativität eine nicht unwichtige aber doch nachgeordnete Rolle. Ein Instrumentalstudium über sechs Semester ist Bestandteil der medienbezogenen Studiengänge, wobei auch die klassischen Bandinstrumente aus dem Jazz und Pop-Bereich angeboten werden. Das IMM bietet zwei achtsemestrige Studiengänge an, die auf dem Dreiklang: Künstlerische Praxis, Künstlerische und technische Medienkompetenz und Theorie und Wissenschaft beruhen. Das Institut selbst übernimmt den künstlerisch-gestalterischen Teil der Ausbildung **Musik und Medien**, der mit dem „Bachelor of Music“ abschließt und **Ton und Bild**, nach dessen Absolvierung der „Bachelor of Engineering“ beurkundet wird. Die musikalische Sensibilität der ihr jeweils studiertes Instrument beherrschenden Absolventen ist eine wichtige Voraussetzung für eine anerkannte und kreative Partnerschaft, mit der sie als medientechnisch Verantwortliche die Künstler begleiten und unterstützen können.

So kann ein Miteinander entstehen, das das bis dato übliche Nacheinander oder Füreinander abzulösen vermag.

Der aus der Begeisterung für den eingangs beschriebenen Film abgeleiteten Idee, die Feier des 200. Jahrestages des „alten“ Musikvereins durch ein „junges“ Feature ins Zeitalter moderner Medien zu transportieren, stand Prof. Grimm sehr aufgeschlossen gegenüber. Ihm gefällt ohnehin die Idee der Musikvereinszeitschrift **NeueChorszene**, durch Gespräche mit anderen Kunsteinrichtungen der Stadt die Vernetzungen auch dort zu suchen, wo nur Tradition vermutet wird. Er schlug eine Ideenskizze vor, die dann durch den Katalysator junger kreativer, außergewöhnlicher oder gar verrückter Ideen seiner Studierenden geschickt wird und vielleicht ...

### Ein Schulterblick

Nach dem sehr freundlichen und informativen Gespräch erhielten wir wenig später eine Einladung, die Abschlussprüfung zweier IMM-Absolventen zu verfolgen. An einem Samstagspätnachmittag im Juni war es so weit.

Der uns schon beim Tag der Offenen Tür begegnete Patrick Arnold und sein Partner Philipp Reimann hatten von einem namhaften Produzenten von Computer- und Videospiele den Auftrag, die Audioseite für ein neues 3D-Gamer-Produkt zu schaffen. Die beiden audio-geschulten Prüfungskandidaten hatten sich vorgenommen, das Eindringen des Spielers in die Weltraumspäre, das nur mit Hilfe einer Virtual Reality 3D-Brille gelingt, dadurch zu unterstützen, dass sie ihm über geeignete Kopfhörer eine 3D-basierte Tonebene hinzufügen. Änderungen der Blickrichtung im virtuellen Raum, die mit Bewegungen des brille-



Prof. Grimm bei der praktischen Prüfung der Arbeiten der IMM-Absolventen.

und hörerbesserten Kopfes einhergehen, korrespondieren mit den in Einmeterkopfdistanz angebrachten Resonatoren, der Blick wird frei auf die „eigenen“, das Shuttle steuernden Hände wie in nervenkitzende Abgründe in weiten Fernen. Mit Hilfe der komplexen Gamertastatur startet, steuert, beschleunigt und bremst der Spieler das Raumschiff und versucht, wertvolle Bodenschätze zu erobern. Die das Spiel begleitende 3D-Geräuschkulisse wird dadurch simuliert, dass beliebig viele Tonquellen durch spezielle Programmierung im virtuellen Raum platziert und mit Schallimpulsen gespeist werden. Zur Bewältigung der 3D-Simulationen in Echtzeit stand den experimentierfreudigen Examenskandidaten ein hochwertiger Tischcomputer zur Verfügung. Prof. Grimm und Soundsdesigner Olaf Mierau ließen sich nach dem prüfenden Theoriegespräch auf einen praktischen Trip in die virtuelle Welt ein und zollten den beiden Studenten höchsten Respekt für ihre Pionierarbeit.

Auch dieser „Blick über die Schulter“ hat unser Staunen über die Ausbildungs- wie Forschungsergebnisse am IMM der RSH in so außerordentlich hohem Maße bestärkt, dass wir auch zukünftig gerne weiter an den Ergebnissen teilhaben möchten.



## MIND, SOUL and HISTORY

das sind die drei Aspekte, die Keri Lynn Wilson interessieren, wenn sie sich einer Komposition annähert

Im April-Sternzeichenkonzert in der Düsseldorfer Tonhalle war es ein Programm mit vorwiegend russischer Seele, das die kanadische Dirigentin dem begeisterten Publikum präsentierte

Keri Lynn Wilson am 25.4.2016  
im NC-Redaktionsgespräch

mit Georg Lauer und Karl-Hans Möller

### **Sie ist eine Powerfrau, ganz gewiss**

- so beginnt Norbert Laufer in der „Rheinischen Post“ seine Besprechung des von Keri Lynn Wilson geleiteten 9. Sternzeichenkonzerts der Düsseldorfer Symphoniker. Diesem Eindruck wird keiner der an dem großartigen musikalischen Ereignis Beteiligten widersprechen.

Vielleicht aber die Dirigentin selbst, denn auf die Genderspezifika mag sie nicht eingehen. Beim Startalk erntet sie viel heiteren Beifall, als sie auf die Frage, ob es denn eine Frau am Pult vor einem großen Orchester schwerer habe als ein Mann antwortete: „*Ich weiß es nicht, ich war noch nie ein Mann!*“ In einem umfangreichen und von ihr ausdrücklich autorisierten Gespräch mit Wah Keung Chan für das Montrealer Kunstmagazin „La Scena Musicale“ erläutert sie, auf die ihr eigene Mischung zwischen den von ihr studierten deutschen und italienischen „Dirigierschulen“ angesprochen: „*Ich mag es, sehr klar und expressiv zu sein. Alles, was ich physisch mache, ist direkt mit Herz und Hirn verbunden ... Ich mag es, gemeinsam zu musizieren, ich mag es*

*nicht zu diktieren. Ich mag es, während der Proben zu loben und zu kritisieren. Eine Frau zu sein, hat damit überhaupt nichts zu tun, das hat zu 100% mit der Persönlichkeit zu tun, denn auch Frauen können Tyrannen sein!*“

Am Ende des mit viel Befall bedankten und in jedermann verständlichem Deutsch absolvierten Startalks sagte Keri Lynn Wilson den zahlreichen sehr aufmerksam lauschenden Besuchern der Rotunde, dass sie sehr froh sei, in neugierige, aufmerksame, musikininteressierte Gesichter schauen zu können, da sie ansonsten dem von ihr so geschätzten Publikum immer nur den Rücken zudrehen dürfe. Jeder spürte, dass dies nicht nur ein freundliches Kompliment war, denn bereits während der interessanten Einführungsrunde offenbarte die Maestra ein außerordentliches Interesse für die zum ersten Mal besuchte Stadt und ihre kunstaffinen Menschen. In den wenigen Tagen am Rhein besuchte sie die Oper, Museen, ein Kammerkonzert im Robert-Schumann-Saal und weitere Sehenswürdigkeiten und war voll des Lobes über die trotz schlechten Wetters genossene Atmosphäre.



## Face to Face ...

Im Gegensatz zu den Konzertbesuchern hatten die Sängerinnen und Sänger des Chores in drei Proben und drei Konzerten die Gelegenheit, der Dirigentin gegenüberzustehen und über die fordernde Dynamik ihrer freundlich-bestimmenden Ausstrahlung zu staunen. Strawinskys „Psalmensinfonie“, ein wenig traditionell-melodisches und rhythmisch-schwieriges Werk der klassischen Moderne, stellt hohe Anforderungen an den zwar gut vorbereiteten, aber zuvor nur zweimal mit dem Orchester probenden Chor.

Keri Lynn Wilson gab nicht nur sehr klare Einsätze und Impulse, sie sprach auch - tonlos, aber lippenlesbar klar - den Text mit. Es war deutlich spürbar, dass da eine Künstlerin am Pult stand, die - wie in der Oper gewohnt - Vokalem und Instrumentalem die gleiche Bedeutung beimisst; sofort fühlte sich der Chor so gut aufgehoben wie bei seiner Chefin Marieddy Rossetto. Die Feststellung der Maestra, auf einen Konzertchor getroffen zu sein, der sich mit erkennbarer Freude am Musizieren und musikalischer Leidenschaft dem selten



Keri Lynn Wilson beim „Startalk“ in der Rotunde der Tonhalle Düsseldorf

aufgeführten Werk gewidmet hat, tat gut. Sie bezeichnete den Chor als „incredible“ gut vorbereitet und freute sich über die Möglichkeit, auf diesem Niveau aufbauend mit dem Orchester und den Chorsängern sofort in der Lage zu sein „to make music“. Sie konnte sofort beginnen, mit uns an der Dynamik, der Expressivität und der Klangfarbe zu arbeiten und dem Werk damit jene musikalische Integrität schenken, die den innenwohnenden Aspekten „Mind, Soul and History“ (Bedeutung, Seele und Geschichte) aus ihrer Sicht gerecht werden kann. Und diese Arbeit war auch für den Chor eine nachvollziehbare Interpretationsentdeckung. Neben dem Beifall des Publikums ist das Lob des Dirigenten der Aufführung ein erhoffter Lohn für intensive Probenarbeit, der das gemeinsame Erlebnis des Musizierens in einem großartigen Heimatkonzertsaal adelt. Keri Lynn Wilson hob bei ihrer Anerkennung besonders hervor, dass Strawinsky außerordentlich hohe Anforderungen an die präzise Intonation und die klangliche Balance stellen würde, und dass gerade diese Hürden für den Chor des Musikvereins nicht zu hoch gewesen wären.



Keri Lynn Wilson mit Marieddy Rossetto bei der Klavierprobe, die - ein Novum - im großen Mendelssohn-Saal der Tonhalle stattfand.

Dass die Musiker des Orchesters sich durch die besondere Konzentration der Maestra auf den Chor nicht benachteiligt fühlten, konnte man erkennen, als beim Schlussapplaus für die Dirigentin so mancher Geigenbogen Gefahr lief, mit der hohen Beifallsintensität wirklich am Pult zerschlagen zu werden. Das heftig klatschende und jubelnde Publikum bemerkte aber auch, dass die Zufriedenheit der Dirigentin mit dem Klangkörper, den Solisten und dem Chor sehr auf Gegenseitigkeit beruhte.



Keri Lynn Wilson dirigiert die Düsseldorfer Symphoniker  
Foto S. Diesner

### **Kontraste unterm Tonhallen-Sternenhimmel**

Das Programm des Abends in der von ihr als „Juwel“ unter den Konzertsälen bezeichneten Tonhalle war ein für Keri Lynn Wilson sehr spannendes.

Die Verantwortung für eine Uraufführung zu übernehmen, ist eine, die auch die Gewissheit einschließt, für dieses Werk die Weichen auf die Konzertbühnen oder in den Fundus stellen zu können. Dabei fand die Dirigentin in Helmut Oehrigs „Vokalise eines untröstlichen Engels“ ein Material vor, dessen Cluster auf dem Klavier teilweise nicht spielbar sind und dessen Klangvorstellungen deshalb auf andere Weise zu erarbeiten und zu entdecken waren. Das Studium der Struktur und der Tempi des Werkes war eines, das eher durch Lesen der Partitur denn durch deren Hörbarmachen erfolgen musste. Hinzu kam die Anforderung des Komponisten, die bekannten und nachlesbaren aber deshalb nicht weniger politisch brisanten Texte von den Musikern rhythmisch sprechen zu lassen. Dieser von den Instrumentalisten beispielhaft gemeisterten Herausforderung und dem Entdecken der zusammenfindenden Klangwelten hat

sich die Dirigentin gemeinsam mit den Musikern gestellt und dafür den Beifall des Komponisten und des an Ungewöhnlichem interessierten Publikum verdient. Die Verpflichtung der großartigen Sopranistin Marisol Montalvo als Interpretin von zwei sehr unterschiedlichen auf Vokalisieren bauenden Werken (Rachnaminows wundervolles op. 34) war den mit scheinbar spröden Passagen kontrastierenden berührenden Aspekten des Werkes sehr dienlich.

Die „Fünfte“ (E-moll) von Tschaiowsky gehört zu ihren absoluten Lieblings-sinfonien. Sie kommt sofort ins Schwärmen, wenn sie von der Wandlung und Übergabe des sehnsuchtsvollen Hauptmotivs spricht, von dem „Liebes“-Duett des Solo-Horns mit der Oboe ... Ihre Begeisterung für das Orchester war eine auf den ersten Proben(Ohren) blick, denn sie erzählt von ihrer Freude, die sie empfand, als die mit vielen Soli gespickte Sinfonie von großartigen und sich sensibel dem Orchesterklang verpflichteten Musikern angespielt wurde.

Sie schließt ihre wirklich euphorische Bilanz des ersten Dusseldorfer Engagements mit der dreifachen Wiederholung des TOP, das sie den Dusseldorfer Symphonikern zudenkt, und dieses

Top Top Top wirkt umso schwerer, wenn man weiß, dass Keri Lynn Wilson mit sehr vielen Orchestern gearbeitet hat, dass sie als gefragter Gast der großen Venues von bedeutenden Klangkörpern eingeladen wird, in kurzer Zeit eine Symbiose zu finden, die für das gemeinsame Musizieren unabdingbar scheint.

**„Ich bin in der Musik geboren“**, sagt sie im Zuschauergespräch. Selbst wenn sie damit gemeint hätte, in die Musik hineingeboren zu sein, wäre die Stimmigkeit dieses außergewöhnlich phantasiestimulierenden Satzes nachvollziehbar. Im geografischen Zentrum Kanadas, in Winnipeg geboren, war ihr Elternhaus ein rundum musikalisches: Ihre heute 87jährige Großmutter als Pianistin, der Großvater als Tenor mit eigener Sendung beim kanadischen Rundfunk CBC, der Vater als Dirigent des Jugendorchesters, in dem Keri Lynn als Flötistin ihre Konzertkarriere begann - um sie herum war einfach so viel Musik, der sie sich weder entziehen konnte noch wollte. Sie sei nie an ein Instrument gezwungen oder zum Musizieren genötigt worden, gesteht sie, denn Musik war ihr als eigene Leidenschaft sozusagen in die Wiege gelegt und durch familiäre Patenschaften gefördert worden. Sie lernte Klavier bei der Großmutter und übte sich (allerdings weniger erfolgreich) mit dem Großvater als Lehrer im Singen. Der Vater brachte ihr zunächst die Violine und dann die Flöte nahe. „Music was a part of my entire being and I couldn't live without it,“ sagte sie in dem bereits zitierten Interview und fügt hinzu, dass sie die bereits als Kind empfundene und gelebte musikalische Obsession als große, ihr zuteil gewordene Gnade empfindet. Alle drei in der

familiären Ausbildung gespielten Instrumente studierte sie an der Hochschule weiter. Die Karriere ihres Onkels Eric, der als Cellist im Juilliard-Quartett spielte, weckte ihren Wunsch, an diesem berühmten namensgebenden New Yorker Konservatorium zu studieren. Nach einem Kurs bei dem Flötisten Julius Baker wurde die damals 13jährige Keri Lynn ermutigt, dort die später doppelt erfolgreiche Ausbildung anzustreben. Der Abschluss des dreifachen Instrumentalstudiums in New York, nach dem sie als herausragende Flötistin als Orchestermusikerin spielte (“I had had 12 years of sitting under the nose of a conductor in the orchestra; that's a lot of knowledge already, watching and absorbing different styles.”) sollte nicht der einzige Juilliard-Abschluss der vielseitigen und an Gestaltungskompetenz interessierten Musikerin bleiben. Sie liebte den Orchestersound, fand das sich Einbringen und Einfühlen in den orchestralen Klang als Glück und spielte bereits während des Studiums das europäische Konzertrepertoire (Brahms, Beethoven, Mahler) unter großen Dirigenten. Sie studierte aber auch Oper (Verdi und Wagner) und begleitete als herausragende Pianistin Sängerkommilitonen.

Der von ihr beschriebene Zufall, dass sie bei einer Begegnung mit der Dirigentenklasse gefragt wurde, ob sie auch wegen der Audition anwesend wäre, setzte in ihr den Gedanken fest, sich dem Studium dieser Krone der musikalischen Verantwortung zu stellen. Und so begann sie eine zweite Ausbildungslinie, die ihr musikalisches Leben nun vollends bestimmen sollte. Unter anderem studierte sie bei Otto Werner Mueller und suchte in Europa zahlreiche Kontakte zu berühmten

Dirigenten. Sie fand zu ihrem ganz persönlichen Stil und durfte schon 1993 ihr Debut als Dirigentin des „Orchestra of Canada National Arts Center“ feiern. Ein Jahr später schloss sie ihr Studium an der Juilliard School ab.

### **Ihr Musizieren beginnt weit vor dem ersten Ton**

Keri Lynn Wilson weiß, wie wichtig die erste Begegnung mit einem neuen Orchester ist. Sie beschreibt die ersten Minuten des Musizierens als die entscheidenden, in denen das Orchester die Musikalität des Leiters einschätzt und bewertet, wobei sie absolut davon überzeugt ist, dass es um Fähigkeit und emotionale Kommunikation geht und nicht um die Alter oder Geschlecht des Dirigenten. Die Wichtigkeit der Kommunikation fordert von einem international tätigen Musiker auch das Beherrschen mehrerer Sprachen. Vielleicht war es dem russisch geprägten Programm des Düsseldorfer Konzerts geschuldet, dass der sich hervorragend deutsch verständigenden und dann mühelos ins Englische und Französische switchenden Dirigentin auch der eine oder andere russische Satz herausrutschte ... als sie mit dem Dirigieren begann, sprach sie zwei Sprachen, heute sind es fünf!

Die Liste ihrer Lieblingskomponisten ist lang: Schostakowich, Mahler, Brahms, Beethoven, Tschaikowsky, Puccini, Verdi, Wagner, Strauss. Mozart auch - als Komponist unbedingt, aber vielleicht etwas weniger euphorisch in Bezug auf ihre Vorliebe des Dirigierens. Der Artikel in „La Scena Musicale“ vermutet in dieser Orientierung „ein großes romantisches Herz“, das sie mit ihrem eher extrovertiert expressiven Temperament schlagen lässt.

Keri Lynn Wilsons Stationen in den letzten zwei Jahrzehnten zu benennen, würde zum einen den Atlas ausfüllen und zum anderen selbst den Rahmen dieses Journals sprengen. Als Beispiel sei hier nur die zu Ende gehende Saison 2015/16 genannt:

Verdis „Troubadour“ in La Coruna, Puccinis „Madame Butterfly“ an der Bayerischen Staatsoper München, Ullmanns „Der Kaiser von Atlantis“ und Poulencs „Les Mamelles de Tiresias“ an der Juilliard Opera New York, Tschaikowskis „der Sturm“ und „Rokoko-Variationen“, Schostakowitschs „Sinfonie Nr. 1“ mit dem Slowakischen Philharmonischen Orchester Bratislava, Humperdincks „Hänsel und Gretel“ im Mariinsky Theater St. Petersburg, Verdis „Otello“ an der Montreal Opera, Wagners „Der fliegende Holländer“ an der Warschauer National Oper, Donizettis „Die Regimentstochter“ am Teatro Massimo in Palermo und am Royal Opera House Muscat Oman, ein Galakonzert mit Diana Damrau und ein Konzert zum Vilnius Festival mit der Lithuanian National Philharmony. Das nächste Projekt, das zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Artikels bereits Geschichte ist, wäre dabei ausnahmsweise auch einmal genderspezifisch sehr interessant.

Mit der Oper Palermo gastiert sie mit Donizettis Oper „Die Regimentstochter“ in Muskat Oman. Sie ist sehr gespannt, wie man dort eine Frau am Dirigentenpult aufnimmt, denn bei Vorbereitung des Gastspiels waren viele Regeln zu beachten, die nicht bei einer Verkeuschung der Kostüme aufhören. Aber der Mut, auch diese Bastion des Vorbehalts mit Charme zu nehmen, fordert Respekt und auch dafür Toi Toi Toi.

# DIE DÜSY-FAGOTTISTEN

Mächtige Stützpfeiler im Haus der Musik

Georg Lauer

**Sonntag, 26. Juni 2016**

In Düsseldorf konkurrieren die Triathlon-Sportler mit dem Musikernachwuchs der Stadt: Während für die Mehrkämpfer die Rheinuferstraße vor der Tonhalle als autofreie Wettkampfbahn erhalten muss, hat die Tonhalle zu ihrem jährlichen „Großen Familienmusikfest“ eingeladen und ihre Tore für Groß und Klein geöffnet. Um 11 Uhr geht es für kleines Geld im großen Mendelssohnsaal der Tonhalle für große und kleine Besucher los, das himmelblaue Planetarium ist bis auf den letzten Platz gefüllt! Auf dem Programm stehen „Variationen und Fuge über ein Thema von Purcell op. 34“, Benjamin Britten hat den Orchesterführer „The Young Person's Guide to the Orchestra“ zu Henry Purcells 250. Geburtstag komponiert. Die Düsseldorfer Symphoniker - Streicher, Holzbläser, Blechbläser, Schlagwerker und eine Harfenistin - betreten das Podium und besetzen ihre Plätze hinter den Notenpulten. Auf ein Zeichen der Konzertmeisterin Franziska Früh stellt sich kurz ein Durcheinanderklingen der Instrumente ein, bis man sich auf einen einheitlichen Ton geeinigt hat. Auch das mit zahlreichen

Kindern durchmischte Publikum beruhigt sich nach und nach, wird stiller und aufmerksam, denn sobald jetzt auch der Dirigent eintrifft, geht es gleich los. Und da erscheint auch schon am Bühnenaufgang hinter der Harfe eine schwarz gekleidete Gestalt, nein zwei! Etwa der Dirigent und ein Solist? Britten hat doch für sein Werk keinen vorgesehen! Ein letzter Blick ins Programmheft klärt auf: Mann ist der Dirigent Martin Fratz, Frau ist die Sprecherin Anke Engelke. Beide treten beim Dirigentenpult ins Zentrum, nehmen - sich verneigend - den Begrüßungsapplaus entgegen, und los geht es! Die Dame grüßt zurück - „Mein Name ist Anke!“ - und ehe sie auftragsgemäß das wissbegierige Publikum über Britten's Stück aufklären kann, muss sie einen Besucher, der wegen der schwierigen Verkehrsverhältnisse nicht ganz pünktlich eingetroffen war - ausgerechnet 1. Reihe! - beruhigen: „Sie haben noch nichts verpasst!“

Doch dann beginnt sie ihren Spaziergang durch das Orchester, baut für Alt und Jung ein Musikgebäude auf und erläutert, in welchen Etagen welche Instrumente dort zu Hause sind.



Anke Engelke, Martin Fratz und - u. a. - auch Veith Scholz beim Familienkonzert in der Tonhalle





### Ein herausragendes Instrument

Beim virtuellen Bau ihres Orchesterhauses verortet Anke die Holzbläser im Erdgeschoss. Hierzu gehören Flöten, auch wenn die modernen heute nicht mehr aus Holz gefertigt sind, Oboen, Klarinetten und Fagotte; für fast alle Gattungen gibt es kleine, mittlere und große Ausfertigungen mit entsprechend hoher, mittlerer und tiefer Stimmlage. Insbesondere für letztere klingt die These überzeugend, dass das Holz im Haus der Musik das Fundament im Klang des Orchesters bildet. Eckpfeiler in diesem Klangfundament und als Basstimme unüberhörbar und mit seinem weißen Elfenbeinring unübersehbar aus der Holzbläsergruppe herausragend ist das Fagott. Hat man sie als Konzertbesucher zwischen Streicher- und Blechbläsergruppe ausgemacht, sieht man sie oft paarweise im Einsatz, manche Komposition benötigt sogar eine Drei- oder Vierfachbesetzung, und ihnen zur Seite sieht man regelmäßig ein noch größeres offensichtlich verwandtes Instrument in gleicher rotbrauner Farbgebung, das seinen Hals am höchsten Punkt um 180 Grad nach unten senkt und - für das Pu-

blikum versteckt - in Kniehöhe in einen nach unten gerichteten Trichter mündet: das Kontrafagott.

Als neugieriges Mitglied der Redaktion hatte der Verfasser sich vorgenommen, die Spieler und ihre Instrumente näher kennenzulernen und sich deshalb nach dem Familienkonzert mit dem Solo-Fagottisten der Düsseldorfer Symphoniker Veit Scholz verabredet, der in Brittnens „Jungem Instrumentenführer durch das Orchester“ zum Einsatz gekommenen war. Als letzter Rückzugsraum für ein Gespräch stellte sich nach dem Konzertende in dem von Eltern und Kindern drinnen wie draußen umtosten Musentempel das Notenarchiv der Symphoniker heraus.

### Vom Dulcian über das Barockfagott zum modernen Fagott

Quasi im stillen Kämmerlein packt der Solofagottist der Düsseldorfer Symphoniker das Instrument aus, das die Konzertbesucher in der Tonhalle in der Regel nicht zu sehen bekommen: es ist das „andere“, sein zweites (oder erstes?) Instrument, das historische aus der Werkstatt des Wiener Instrumen-



Veit Scholz mit seinem Klassikfagott

tenbauers Johann Tobias Uhlmann von 1812. Diese kommt besonders dann zum Einsatz, wenn Veit Scholz z. B. als Gast bei den English Baroque Soloists oder im Stuttgarter Barockorchester spielt, also in Ensembles, die sich bei der Aufführung von Werken aus Barock oder Klassik für eine authentische Wiedergabe in historischer Aufführungspraxis einsetzen.

Schon äußerlich fällt dieses Klassikfagott durch seine dunkelbraune Holztonung und vor allem dadurch auf, dass keine metallene Klappenmechanik wie bei modernen Instrumenten sichtbar ist.

Auch dieses Instrument hatte, wie Veit Scholz erklärt, schon ab Mitte des 16. Jahrhunderts Vorläufer, die sogenannten Dulziane, in frühbarocken Partituren mitunter auch als „Fagotto“ bezeichnet, was auf italienisch „Bündel“ bedeutet. Das waren Holzblasinstrumente, die in vier Größen - den Lagen Sopran, Alt, Tenor und Bass - in der Regel aus einem Stück gefertigt wurden, zwei Klappen hatten und - wie bis heute alle Nachfolgeinstrumente der Fagottfamilie - über ein S-förmiges Messingrohr mit aufgesetztem Doppelrohrblatt angeblasen wurden.

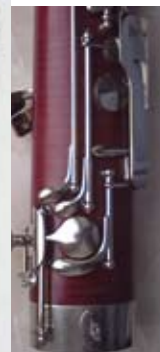
Aus dem Bass-Dulzian entwickelte sich schon Mitte des 17. Jahrhunderts

in Frankreich das Barockfagott, das als zentrales Generalbassinstrument das harmonische Gerüst in der Barockmusik der folgenden hundert Jahre bildete. Die Weiterentwicklung des tiefen Doppelblatt-Instruments ist auch an dem 150 Jahre jüngeren historischen Fagott von Veit Scholz sichtbar: Statt aus einem Stück besteht das Instrument jetzt aus vier voneinander trennbaren Teilstücken, die zusammengesetzt - inklusive des s-förmigen Bogens - die stattliche Länge von ca. 2,5 m erreicht. Die Spielhöhe des Instruments von 1,35 m, womit Fagotte im Orchester die Gruppe der Streicher und Holzbläser immer noch deutlich überragen, wird dadurch erreicht, dass das untere Teil des Instruments, „Stiefel“ oder auch „Doppelloch“ genannt, zwei parallel „gebündelte“ Bohrungen enthält, die durch ein U-förmiges Messingrohr miteinander so verbunden sind, dass die Luftsäule dort am unteren Ende um 180 Grad nach oben umgelenkt wird.

Das aus dem Dulzian weiterentwickelte Instrument, das vor allem leichter zu transportieren war als andere Instrumente der Basslage, erhielt eine



Tenor-Dulzian auch mit Doppelbohrung wie das moderne Instrument rechts



„Stiefel“ = Fußteil eines modernen Fagottes mit Doppelbohrung und zwei Öffnungen zur Aufnahme von „Flügel“ und „Röhre“



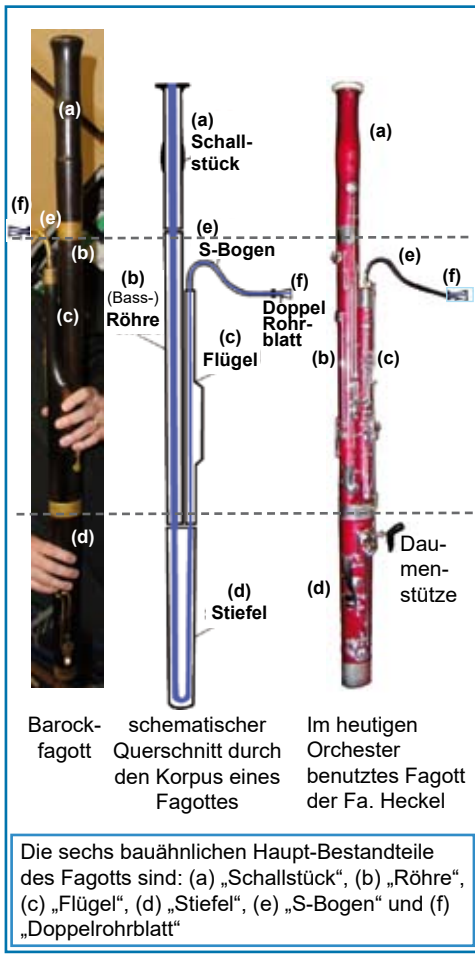
„Stiefel“ = Fußteil eines modernen Fagottes mit Doppelbohrung und zwei Öffnungen zur Aufnahme von „Flügel“ und „Röhre“

engere Mensur und drei oder vier zusätzliche Klappen. Diese wurden nötig, um Tonlöcher zu erreichen, die bei normaler Handhaltung nicht zugänglich sind, oder deren Bohrungen zu groß sind, um sie mit der Fingerkuppe zu verschließen.

Während der folgenden zweihundert Jahre bekam das Instrument weitere Klappen. Die Instrumentenbauer Johann Adam Heckel und Carl Almenränder entwickelten in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein besonderes Griffesystem, welches das Spielen insge-

samt und insbesondere in hohen Lagen erleichterte und eine chromatische Tonfolge ermöglichte.

Heute verfügt das Instrument über 19 Tonlöcher und bis zu 9 zusätzliche Löcher zur Verbesserung der Intonation und Spielbarkeit. Drei Tonlöcher am Flügel und zwei am Stiefel werden direkt mit den Fingern abgedeckt, die übrigen mit Hilfe der von Heckel erfundenen Klappenmechanik. Dabei ist der Daumen der rechten Hand allein für vier Klappen zuständig, der der linken für bis zu neun! Am Stiefel kann zur Entlastung der rechten Hand eine Stütze angeschraubt werden; das aus Ahorn- oder Palisanderholz gefertigte etwa drei Kilogramm schwere Instrument wird beim Spielen an einem Halsband oder Brustgurt befestigt und getragen.



### Der große Bruder

Gestimmt ist das Fagott in der Tonlage „C“, sein Tonumfang fasst 3,5 Oktaven vom Kontra „b“ bis „e“. Noch eine Oktave tiefer intoniert der große Bruder des Instruments, das in keinem Orchester fehlen darf: das Kontra-Fagott. Es wird nach dem Vorbild des kleineren Instruments gefertigt und kann mit weitgehend gleichen Griffen in analoger Weise gespielt werden. Allerdings kann es nicht in mehrere Teile zerlegt werden, da sich die Mechanik der Klappen über den ganzen Korpus der drei- bis viermal geknickten Röhre erstreckt, deren schwingende Luftsäule fast sechs Meter erreicht.

Die 1831 von Johann Adam Heckel (1812 - 1877) gegründete Instrumentenbaufirma hat bis heute ihren Sitz in Wiesbaden-Biebrich. Als eine der ältesten Werkstätten für Holzblasinstrumentenbau in Deutschland stellt

die Wilhelm Heckel GmbH heute als weltweit führendes Unternehmen Fagotte, Kontrafagotte und das von ihr entwickelte Heckelphon her. Letzteres gehört allerdings der Familie der Oboen an und ist es wert, in einer späteren Ausgabe dieser Zeitschrift vorgestellt zu werden. Die Verwandtschaft von Fagott und Oboe besteht unter anderem darin, dass zur Tonerzeugung für beide Instrumente ein Doppelrohrblatt verwendet wird.



Blick auf den Vorrat an Doppelrohrblattrohren des DüSy-Fagottisten Veit Scholz



Doppelrohrblatt-Mundstück im Querschnitt

der Rohre auf den S-Bogen seines Instruments, führt es an den Mund und gibt einige Töne zum Besten. Dabei umfassen seine Lippen das Mundstück luftdicht, der eingegebene Luftstrom bringt die beiden frei gegeneinander schwingenden Rohrblätter in schnelle Vibration und bringt so die Luft im Inneren des Instruments zum Mitschwingen. Das ruft einen Ton hervor, dessen Höhe oder Tiefe dadurch beeinflusst wird, dass mehr oder weniger Löcher zugehalten werden, was wiederum die Luftsäule verkürzt oder verlängert. Sind alle Tonlöcher geschlossen, ist die Luftsäule am längsten, wodurch der tiefste mögliche Ton entsteht. Wir erinnern uns an unsere ersten Flötentöne.

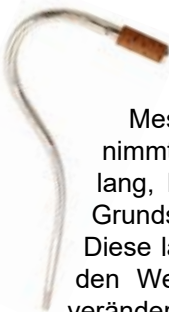


### Das Rohr macht die Musik

Was ein Doppelrohrblatt ist, erläutert uns Veit Scholz und öffnet eine kleine Schatulle, in der nebeneinander vier Kostbarkeiten aufbewahrt werden: es sind paarweise die Mundstücke für seine beiden Instrumente, jedes „Rohr“, wie der Profi sie auch einfach nennt, von ihm eigenhändig angefertigt. Das Ergebnis dieser mühsamen und langwierigen Schnitz- und Schneidearbeit ist für den Konzertbesucher kaum erkennbar, aber so enorm wichtig für die Tongebung und den einzigartigen Klang des großen Instruments. Ausgangsstoff für das Mundstück ist eine Schilffart, die an der französischen Mittelmeerküste vorkommt. „Das Material ist für unsere Zwecke am besten geeignet, ich beziehe die rohen Plättchen immer von dort“, sagt der Fachmann, steckt eines

### Vom S-Bogen zum Schallbecher

Eine ähnlich wichtige Rolle für den Ton spielt der „S-Bogen“, der „Doppelrohrblatt“ und „Flügel“ miteinander verbindet. Auch von diesem Teil führen die Fagottisten in der Regel zwei mit, weil es vorkommt, dass dieses individuell ausgesuchte, dünnwandige und versilberte Rohr aus Neusilber oder Messing unterwegs Schaden nimmt. Sind sie verschieden lang, beeinflussen sie auch die Grundstimmung des Instruments. Diese lässt sich auch noch durch den Wechsel des Schallbechers verändern, indem der Spieler das reguläre B-Schallstück gegen ein A-Schallstück austauscht, wodurch der Tonumfang in der Tiefe um einen Halbton bis zum A1 erweitert wird.





## Das Düsy-Fagott-Sextett

Nach soviel Theorie blieb keine Zeit mehr, Veit Scholz nach seinen Lieblingsstücken oder zu Vergangenheit und Zukunft seines Musikerlebens zu befragen. Außerdem verriet der Blick auf die Uhr, dass ein neuer Einsatz im Rahmen des Familienmusikfestes der Tonhalle bevorstand: Kinderorchester und SingPause-Kinder hatten eine Musikvereinsabordnung (und damit auch den Autor des Beitrags) eingeladen, sie im Chorpart von Beethovens Neunter zu unterstützen. Welche Freude, auch im Nachwuchsorchester eine junge Fagottistin zu beobachten, die den durchaus kniffligen Soloeinsatz im Orchesterpart des 4. Satzes souverän beherrschte.



In aller Kürze können wir noch aus den Musiker-Veröffentlichungen der Tonhalle zitieren, dass Herr Scholz bereits seit 1982 als Solo-Fagottist bei den Düsseldorfer Symphonikern wirkt, aus einer Mönchengladbacher Kantorenfamilie stammt, die ihn auch mit der Musik und seinem Instrument erfolgreich in Berührung brachte.

Zum Stellenumfang des Fagottbereichs gehören weitere fünf Damen und Herren, der zweite Solo-Fagottist ist der aus Schwerin stammende Veikko Braeme, der ein Fagott- und Dirigierstudium in Leipzig, Mannheim und Trossingen absolvierte. Nach zwei Jahren im Gustav-Mahler-Jugendorchester (1991-1993), nach einer Praktikantenstelle beim SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg erhielt

er von 1995 bis 2000 einen Lehrauftrag für Fagott und Kammermusik an der Leipziger Musikhochschule. Von 1996 bis 2002 war Veikko Braeme Solo-Fagottist der Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz und ist in dieser Funktion seit 2002 Mitglied der Düsseldorfer Symphoniker.



**Veikko Braeme**  
Solo-Fagott

Vom dritten im Bunde, dem stellvertretenden Solo-Fagottisten Martin Kevenhörster ist zu lesen, dass er sehr gerne auch sehr gute moderne Musik mag und spielt und an der Robert Schumann Hochschule einen Lehrauftrag versieht.



**Martin Kevenhörster**  
stellv. Solo-Fagott



**Katharina Groll**  
Fagott / Kontrafagott



**Helena Haase**  
Kontrafagott / Fagott

Von Katharina Groll wissen wir, dass sie schon seit 2010 dem Ensemble angehört und Helena Haase seit zwei Jahren die Fagottgruppe verstärkt, meist mit ihrem Kontrafagott. Den Dienst der sechsten, derzeit nicht besetzten Stelle, versieht z. Z. der Akademist Ujeong Kim. Ihnen allen wünschen wir mit ihrem Fagott viel Freude beim Musizieren in Oper und Tonhalle.



**Ujeong Kim**  
Akademie



# DEUTSCHLAND - meine neue Heimat

Dragos Manza - 1. Konzertmeister der Düsseldorfer Symphoniker

im Gespräch mit Corina Kiss



Foto: S. Diesner

Im August 2015 spielten unter der Leitung von Sir Roger Norrington in der Tonhalle Düsseldorf Dragos Manza und die Düsseldorfer Symphoniker das Violinkonzert Nr. 3 G-Dur KV 216 von Wolfgang Amadeus Mozart.

Die Presse kommentierte diesen Teil des „fabelhaften Konzertes“ so: „...

ihr blutjünger Konzertmeister Dragos Manza spielt den Solopart mit solch souveräner Delikatesse, dass man schon fürchten muss, er könnte den Düsseldorfern nicht lange erhalten bleiben.“ (Regine Müller, RP).

**NC:** Woher kommen Sie und wo leben Sie eigentlich?

**DM:** Im Nordosten Rumäniens liegt meine Heimatstadt Iași (Jassy), eine der wichtigsten Provinzstädte des Landes, die sich gerne mit dem Titel „Kulturstadt“ schmückt. Tatsächlich sind ab dem 19. Jh. z. B. ganze Generationen rumänischer Schriftsteller in Iași geboren und/oder dort ausgebildet worden. Seit vier Jahren lebe ich nun in Düsseldorf, wo ich meine Leidenschaft und meine Arbeit gefunden habe - das Musizieren im Orchester der Düsseldorfer Symphoniker.

**NC:** Sie wuchsen in einer gut bürgerlichen Familie auf, Ihre Mutter ist Französischlehrerin und der Vater Physiklehrer. Glauben Sie, das familiäre Umfeld hat Ihnen geholfen, sich selbst im Beruf einzuschätzen?

**DM:** Zum Lehrerberuf gehört nun ja viel Kritik, sowohl an sich selbst als auch an die Anderen und das habe ich natürlich die ganze Zeit mitbekommen! So gesehen hat mir das wohl geholfen, meine

Fähigkeiten korrekt einzuschätzen und um mich stets weiter zu entwickeln. Eine sehr strenge (musikalische) Erziehung ist immer noch eines der „Geheimnisse“ der osteuropäischen Schule.

**NC:** Die Musikschule von Iași ist nicht gerade die bedeutendste Rumäniens. Sie haben doch sicher versucht, außerhalb von Ihrer Heimatstadt zu studieren?

**DM:** Hier muss ich Ihnen widersprechen, das Musikgymnasium meiner Heimatstadt ist auf nationaler Ebene sehr wohl bedeutend, viele Talente sind dort ausgebildet und bekannte rumänische Solisten geworden (besonders während der kommunistischen Zeit), manche sind später in den Westen emigriert.

Zum Studieren nach Deutschland zu gehen, entschloss ich mich nach mehreren Aufhaltenen anlässlich einiger internationalen Wettbewerbe, einer davon 2001 in Weimar beim „Louis-Spohr“-Wettbewerb. Bereits damals hatte ich mich in die Weimarer Hochschule „ver-

liebt“ und sechs Jahre später war es praktisch schon klar, dass ich zum Studium dorthin gehen werde. Die Stadt ist einfach ideal dafür, man spaziert ständig auf den Spuren von Goethe, Schiller, Bach und Liszt!

**NC:** Gibt es für Sie ein besonders schönes Erlebnis während Ihres Auslandsstudiums in Weimar?

**DM:** Die ganze Zeit, die ich dort verbracht habe, ist ein einziges schönes Erlebnis. Tolle Lehrer, leidenschaftliche Kammermusik-Kollegen, wunderbare Natur als Ausgleich, viele schöne Freundschaften geschlossen, was kann man sich noch mehr wünschen?

**NC:** Wann und wie sind Sie nach Düsseldorf gekommen?

**DM:** 2012 für das Probespiel um die Stelle des 1. Konzertmeisters der Düsseldorfer Symphoniker. Das war mein zweites Probespiel überhaupt und bin sehr

glücklich, dass es auch geklappt hat!

**NC:** Wie hat sich Ihr Leben durch den Übergang vom Studium zum Berufsleben verändert?

**DM:** Mit 23 Jahren weiß man natürlich noch nicht sehr genau, was auf einen zukommt. Das Arbeitspensum im ersten Jahr war enorm, 24 neue Opern und noch sinfonisches Repertoire dazu, sowas Ähnliches hatte es für mich bis zu dem Zeitpunkt noch nicht gegeben und heute noch denke ich mir: „Keine Ahnung, wie ich das geschafft habe!“ Das Alles bedeutete eine sehr gute Schulung: gezieltes Arbeiten, Lernen von den erfahreneren Kollegen, große und breitgefächerte Aufmerksamkeit war notwendig. Dadurch fühle ich mich nun aber auch sehr bereichert im Vergleich zu meiner Studentenzeit und bin sehr dankbar dafür.

**NC:** Danke für das Gespräch!

## MUSIK UND MUSIKALISCHES

im „Pfungstoratorium“ für Soli, zwei Chöre und kleines Orchester  
von **Violeta Dinescu**

Corina Kiss stellt Werk und Komponistin vor



Violeta Dinescu

Foto: [www.uni-oldenburg.de/presse](http://www.uni-oldenburg.de/presse)

*„...Es ist wichtig zu bemerken, dass die Entdeckung neuer musikalischer Strukturtypen nicht vom mathematischen Denken abhängig zu sein braucht. Der Vorgang musikalischer Entdeckung wird von intuitiver Kreativität regiert. Auch wenn mathematische Strukturen und Methoden für die Komposition wichtig sind, reichen sie allein als Handwerkszeug nicht aus, sondern bedürfen einer Verbindung mit anderen schöpferischen Dimensionen.“*

**Violeta Dinescu**

**Violeta Dinescu**, geboren am 13. Juli 1953 in Bukarest, gilt als eine der bedeutendsten Komponistinnen unserer Zeit. Als Auszeichnung für ihr besonderes Talent erhielt die angehende Komponistin Violeta Dinescu Intensivunterricht bei der *Grande Dame* Myri-

am Marbé<sup>1</sup>. Dort lernte sie die wesentlichen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts - Tonalität, Aleatorik, Serialismus, Umgang mit Elektronik - kennen. Diese Einflüsse verschmolzen zu ihrer ganz eigenen Mischung. Aufgrund ihrer Er-

<sup>1</sup> C. Kiss: NeueChorszene Nr. 22 – Seite 27

ziehung ist die Komponistin dem rumänischen Kulturkreis zuzurechnen, und die Kompositionen Dinescus sind durch ihre rumänische Herkunft geprägt.

Mehr als 120 Werke kennzeichnen Dinescus künstlerische Schaffenskraft. Zu ihren bekanntesten Werken zählen neben ihrer hochgelobten Kinderoper nach Erich Kästners „Der 35. Mai“ unter anderem auch die Opern „Hunger und Durst“ (1986), „Eréndira“ (1992), „Schachnovelle“ (1994) und „Herzriss, opera in nuce“ (2005). Ihre Werke sollten musikalisch wirken und nicht exemplarisch Theorien darstellen. *Sie sind im Verlag Dohr und Schott veröffentlicht.*

Bereits 1973, 1976 und 1978 wurde Violeta Dinescu mit Preisen des Komponistenverbandes von Rumänien ausgezeichnet. 1983 erhielt sie den ersten Preis des Internationalen Komponistenwettbewerbs in New York und ein Jahr später ein Stipendium des Landes Niedersachsen für den Künstlerhof Schreyahn, u. a. das Künstlerstipendium der Stadt Mannheim (1985), den IAWM Preis Kassel (1985), den Carl-Maria-von-Weber-Preis, Leipzig (1986), den Baldreit Preis der Stadt Baden-Baden (1987), den NYU Price for Composition New York (1995). Sie erhielt über 50 internationale Preise und Auszeichnungen.

Ein Preis führte die Komponistin 1982 nach Deutschland. Es folgten Dozenturen an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, an der Fachakademie für Evangelische Kirchenmusik Bayreuth und eine Professur am Institut für Musik der Universität Oldenburg.

1996 begründete Violeta Dinescu an der Universität Oldenburg das *Kompo-*

*nisten - Colloquium*, eines der Foren gegenwärtigen Komponierens. Seit 2006 koordiniert sie hier den bekannten Carl von Ossietzky-Kompositionswettbewerb, 2000 gründete sie das Archiv Neue Musik mit Schwerpunkt Osteuropa.

„*Man muss schon in die geheimnisvollen Tiefen der Romantik und ihrer Liedkomponisten zurückblicken, um vergleichbare Wirkungen zu erfahren.*“ (Gerhard Rohde, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, Juni 2013)

Der Übergang von der Romantik in neue Stilrichtungen der Musik im 20. Jahrhundert erfolgte fließend. Wie schon mit der Programmmusik in der Spätromantik begonnen, lösen sich die Komponisten von Tonalität, Form und Struktur. Es gibt keine einheitliche musikalische Richtung mehr, jeder Komponist versucht, seinen persönlichen Stil in die Musik einzubringen.

„Die Folklore (und die darin aufgehobene Geschichte), die Mathematik (und deren Ordnungsprinzipien) sowie die Musikalische Semantik (Klanglichkeit, Sprachähnlichkeit) wurden zu den drei tragenden Pfeilern der Musik von Violeta Dinescu, die einen ganz persönlichen Stil entwickelt hat, jenseits dessen, was die Westliche Avantgarde für richtig befand.“ (Eleonore Büning, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, Juli 2013)

Das *Pfingstoratorium* (1993) für einen Sprecher, 4 Solisten, zwei Chöre und kleine Orchester, Bläser und Schlagzeug (Text von Dietrich Koller) war ein Auftragswerk der Hanns-Lilje-Stiftung Hannover. Dieses Werk verbindet im Licht und Klang der Musik Texte aus der Apostelgeschichte vom Pfingstmontag mit der alttestamentarischen Lesung der Geschichte vom Turmbau

zu Babel (Genesis 2). Die Gattungen dieses Pfingstoratoriums sind neben einer trinitarischen Rahmendoxologie der biblische Bericht, dazu ein Kommentar als Randglosse, hier *Graffito* genannt. So nimmt es einerseits nicht wunder, dass die Charakterisierung der Musik als eine Sprache aus Tönen, Klängen und Klangfolgen – in mehr oder minder unmittelbarer Analogie zur realen Sprache aus Buchstaben, Wörtern und Sätzen - bis auf den heutigen Tag häufig beschworen und nicht selten strapaziert wurde. Andererseits wurde seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts der damaligen Auffassung der Musik als Sprache von der kompositorischen Realität zusehends die Berechtigung entzogen. In der kompositorischen Praxis gilt auch in der darauf bezogenen Theorie nun die Dichotomie von Musik und Sprache, eine Opposition, die geradezu als ein charakteristisches Signet der Neuen Musik der 1950er Jahre gelten kann. Die sprachliche Substanz erhielt in Gestalt einzelner Wörter, Silben oder abstrahierter Laute einen vergleichbaren strukturellen Status wie Töne, Klänge oder Geräusche als musikalisches Material zugewiesen und wurde unmittelbar Gegenstand der kompositorischen Formung.

Die zarten Zwischentöne herrschen in der Musik vor. Durch kunstvoll gestaltete Übergänge gleiten die einzelnen Tonbereiche ineinander über, ein Schleier liegt über dem Ganzen, im Rhythmischen, Melodischen, Polyphonen, vor allem im Formalen. Die Zwischentöne sind charakteristisch für die beiden Chöre im *Glissando* mit ungewohnten Vokalisen und hörbarem Atmen in Sprechstellen. Diese finden sich auch im reich besetzten Schlagzeug mit

hauchzarten Pastelltönen wie starkem Fortissimo und hallenden Glocken- und Gongschlägen. Violeta Dinescu hat das getan, was in jeder theoretischen Konstruktion geschieht, nämlich die Realität so zu konfigurieren, dass sie den eigenen gedanklichen Vorstellungen entspricht.

### **Das Oratorium besteht aus folgenden 7 Teilen:**

**Teil 1:** Der Evangelist eröffnet wie in jedem der Teile das Geschehen mit einem biblischen Bericht. Das jeweils nachfolgende Graffito fordert von den Chören einen Widerstreit der Parolen „*alle Menschen sind gleich, ich bin einmalig, ich bin eine Null*“. Das nachfolgende lyrische „Schlaflied“ bringt zunächst ein musikalisches Bild von friedlich wandernden Herden. Der Teil 1 endet im *pp* mit dem Ruf (Chor) nach dem Heiligen Geist.

**Teil 2:** Die Chöre streiten sich im *Glissando* (Graffito). Das „Weckende Lied“ bringt im I. Chor die stetige Aufforderung „*Wacht und betet*“ bitonal zu dem II. Chor und Solistenquartett. Ein ständig wiederholter Gongschlag unterbricht das Lied und ruft zum Gebet. Der alte Pfingstchoral aus der Reformationszeit ist meditativ-versöhnlich.

**Teil 3:** Der dramatisch biblische Bericht vom Turmbau zu Babel wird den Solisten zugewiesen. Das Graffito stellt die künstliche, geordnete Welt (I. Chor) der ungeordneten (II. Chor) als Verfluchung gegenüber. Dann folgt durch eine Aktion der Engel aus dem Himmel Sprachverwirrung, ein bitonales Wechselspiel der Chöre.

**Teil 4:** Über die Ausgießung des Heiligen Geistes berichtet der Evangelist. Mit Glockentönen und ruhenden Ak-

kordfolgen begleiten die Instrumente, und ein meditatives Nachspiel folgt. Das Graffito – a-cappella – bringt ein Gegenüber von den Chören und den Ausrufen der Solisten. Vielgestaltig sind die Strukturen der acht Choreinsätze, eine Palette moderner Kompositionstechniken im Dienst des jeweiligen Ausdrucksgehaltes.

**Teil 5:** Der Evangelist berichtet vom Ende des Turmbaus von Babylon und von der Sprachverwirrung. Das Graffito setzt die Vision eines „neuen Jerusalem“ (Solist) gegen das „alte Babylon“ (Chor). Das expressive Reuelied singen die Solisten, im Gegenüber zu dem altherwürdigen Choraltext (I. Chor) bekennt II. Chor nur „ich suche“.

**Teil 6:** Dem Horn werden neue Töne entlockt, die Bläserakkorde vibrieren; der Chor bringt im *Glissando* und zischelnden Konsonanten Staunen zum Ausdruck.

**Teil 7:** Das „Finale“ ist der große Lobpreis; zuckende Tonwiederholungen in den Instrumenten begleiten den Hymnus. Ein Symbol wird zur klanglichen Einheit, Zeichen für die neue Gemeinde, die gerade durch die Individualität jedes

Einzelnen zur großen einen Christenheit wird, hinein in die „Ewigkeiten der Ewigkeit“.

Die Komponistin nutzt mathematische Formprinzipien, aber vermittelt einen Bogen zwischen geprägter Entfaltung und unterschiedlicher Methode von Mehrstimmigkeit.

Zudem ist es vor einem noch umfassenderen philosophiegeschichtlichen Horizont aufschlussreich, dass Dinescu die theoretische Reflexion ihrer kompo-

**Rigtoratorium**  
*für Soli, 2te. Chöre, Bläser und Schlagzeug*  
 Violeta Dinescu

*Rubato*

*mp espressivo* *mf*

*pp* *pp* *pp* *pp*

*p* *mp* *pp* *mf*

*pp* *pp* *pp* *pp*

*pp scemo* *mf*

*sempre al massimo ritmo*



sitorischen Prämissen und räumlicher Qualitäten des Klangmaterials erreicht.

Die beiden Chöre (ein großer Chor und ein Kammerchor) spielen bisweilen einen kontrastierenden Part im Ausdruck, im Text, im Tonzentrum; meist sind sie aufeinander bezogen im Doppelchor, seltener agieren sie vereint. Dazu kommen arienhafte Melodien, in denen sich der biblische Text medita-

tiv weiterentfaltet. Der Abschluss jedes Teils ist der klassische Pfingstchoral des Rhabanus Maurus, das karolingische „Veni creator spiritus“ (Komm Schöpfer Geist) und zum Schluss „Zünde an dein Feuer, Herr, im Herzen mir“.

Die Uraufführung war am 25. Mai 1993 in Erlangen - Bayern (Tage Neue Musik) mit Übertragung im Bayerischen Rundfunk.

## VON MENDELSSOHN ZU BRAHMS

Nach ihren Konzerten in Düsseldorf sprach die Sopranistin Antonia Bourvé über ihre Engagements in Düsseldorf mit Corina Kiss



Ende März 2015 wirkte die Sopranistin Antonia Bourvé unter der Leitung von Christoph-Mathias Mueller in Felix Mendelssohn Bartholdys *Psalm 42* „Wie der Hirsch schreit nach frischen Wassern“ mit. Keine 12 Monate später war sie für die Solopartie in „Ein Deutsches Requiem“ von Johannes Brahms engagiert, das am 8. März 2016 als Sonderkonzert der Düsseldorfer Symphoniker zu Gunsten der internationalen Organisation für medizinische Nothilfe „Ärzte ohne Grenzen“ unter der Leitung von Adam Fischer in der Tonhalle zur Aufführung kam. Fotos: S. Diesner

**NC:** Frau Bourvé, dramatische wie romantische Klänge erfüllten am 8. März die Tonhalle, als Adam Fischer das Deutsche Requiem von Johannes Brahms dirigierte. Für die Interpretation der Sopranpartie waren Sie als Solistin verpflichtet, und mit der ganzen Wärme und Zartheit Ihrer Stimme brachten Sie Ihre Emotionen zum Ausdruck.

Wie war es eigentlich zu dem zweiten Engagement mit den Düsseldorfer Symphonikern und dem Chor des Städtischen Musikvereins innerhalb eines Jahres gekommen?

**AB:** Das ging beide Male ganz klassisch über eine Agentur. Über die Wiedereinladung zu Brahms' Requiem in diesem Jahr habe ich mich natürlich besonders gefreut!

**NC:** Clara Schumann war die erste Person, die in die Partitur des Werkes Einsicht nehmen durfte. Danach schrieb sie in einem Brief an Johannes Brahms folgendes: „Ich bin ganz und gar erfüllt von Deinem Requiem, es ist ein ganz gewaltiges Stück, ergreift den ganzen Menschen in einer Weise, wie wenig anderes.“ Wie war für Sie der erste Eindruck?

**AB:** Ich habe es bereits als Kind mehrfach im Chor gesungen. Dieses Werk ist so mitreißend, daß ich regelmäßig zum Ende des Konzerts vor Erschöpfung fast umgefallen bin. Es hat eine solche emotionale Kraft, der man sich kaum entziehen kann.

**NC:** Das Deutsches Requiem von Brahms ist ein magisches Klangstück, eine getragene Musik für die Lebenden. Das kurze Sopransolo „Ihr habt nun Traurigkeit“ ist wunderschön, wird aber ergänzt mit „Ich will euch trösten“ vom Chor. Was beeindruckte Sie an diesem Satz?

**AB:** Die ganze Nummer mit Solosopran ist sehr innig und eine ganz wunderbare Farbe in dem Werk. Man läuft als Solistin allerdings Gefahr, sich zu sehr in die Stimmung der Traurigkeit hineinzulegen. Aber damit hätte man das Thema verfehlt. Ich singe von der Traurigkeit, da ich sie selbst erlebt habe. Ich weiß also, wie es dem Volk (=Chor) geht. Aber genauso wie ich „großen Trost gefunden“ habe, wird auch das Volk getröstet werden. Es ist also ein Lied voller Zuversicht, Wärme und tiefem Glauben. Eine Freude, die aus der inneren Ruhe kommt, der Gewißheit, nie allein zu sein.

**NC:** In der letzten Phrase (Takt 76 - 79) gibt es dieselben Töne in Ihrer Solopartei, aber rhythmisch verschieden behandelt. Der Dirigent Adam Fischer verlangt einem Klangraum von pp, sogar ppp! Ist das schwer zu singen?

**AB:** Das verlangt nicht nur Adam Fischer. Es ist nicht einfach, da der Klang frei schweben soll. Leise zu singen ist immer schwieriger als laut. „Ich will Euch wiedersehen“ ist nun der innigste Satz der Tröstung. Er wird nicht laut gesprochen, sondern zart, wie eine Uarmung hingehaucht. Das ist sicher einer der Sätze dieser Partie, die man mit am meisten übt.

**NC:** Singen bzw. üben Sie jeden Tag?

**AB:** Es ist wichtig, jeden Tag zu üben, da Gesang durch ganz feine Muskelarbeit hergestellt wird. Diese Muskeln müssen regelmäßig trainiert werden. Außerdem sind sie sehr zart. Ich kann nicht sagen, ich übe einen Tag nicht und dafür am nächsten doppelt so viel. Das macht das Instrument in der Regel nicht mit. Pausen zur Regeneration sind auch wichtig. Ich versuche mir also einen Tag die Woche singfrei zu nehmen. Aber da gibt es ja genügend andere Dinge zu tun: Texte auswendig lernen. Neue Werke kennenlernen... und dann habe ich nebenbei noch zwei kleine Kinder.

**NC:** Wie wichtig ist es für Sie, auf der Bühne Spaß zu haben und den Menschen Freude zu bereiten?

**AB:** Sehr wichtig! Vor allem, den Menschen Freude zu bereiten, oder besser, sie zu berühren. Ohne das wäre unser Beruf ziemlich sinnlos.

**NC:** Die Qualität des Chores, der Solisten und des Orchesters begeisterte das Publikum und wurde mit viel Applaus bedacht. Welche Rolle spielt Applaus für Sie?

**AB:** Applaus ist wichtig, weil man daran erkennt, ob man das Publikum erreicht hat. Er ist das sprichwörtliche "Brot" des Künstlers. Ich habe einmal erlebt, wie eine Inszenierung ausgebuht wurde, beim Verbeugen auf der Bühne. Die Musiker waren durchweg nicht gemeint, trotzdem war es hart. Publikumsmeinung hat viel Kraft, und das ist auch gut und richtig so. Glücklicherweise habe ich im Gegensatz dazu Standing Ovationen und Bravo-Rufe schon viel öfter erleben dürfen.

**NC:** Was wünschen Sie für die Zukunft?

**AB:** Dass ich weiterhin vielen Menschen mit so wunderbarer Musik Freude bereiten darf.

**Renate Madry:**

**MUSIK IST FÜR MICH EIN KOMPASS, DER MICH DURCH  
DAS LEBEN UND ZU ANDEREN MENSCHEN FÜHRT**

**MUZYKA JEST KOMPASEM, KTÓRY MNIE PROWADZI  
PRZEZ ŻYCIE I DOINNYCH LUDZI.**

**Das ist polnisch**

**Karl-Hans Möller**

Mit Megumi Akao-Haug, der japanischen Altistin im Chor des Musikvereins, haben wir in der Ausgabe 22 dieser Zeitschrift eine Reihe begonnen, in der wir Damen und Herren des Chores vorstellen, die mit ihrer oft sehr fernen Herkunft interessante Einblicke in ihre kulturellen Wurzeln gewähren. Nach Radostina Nikolova-Hristova aus Bulgarien und Kaoru Abe-Püschel aus Japan setzen wir diese Serie mit der Altistin Renate Madry fort.



So oft passiert es nicht, dass man als Chorbass während einer Probe einen Blick auf seine Sangesschwestern aus dem Alt werfen kann, denn zum einen streiten sich Dirigentin und Notenblatt um ungeteilte Aufmerksamkeit und zum anderen ist die parallele Sitzordnung einem Sichtkontakt nach rechts im Wege. Als die jungen Alt-Damen aber einmal eine schwierige Stelle der Dynamik wegen erneut üben mussten, stieß mich mein Nachbar an und sagte in Richtung der Sangesschwestern deutend: „Guck mal - Singfreude pur“. Als ich das be-

seelte Gesicht der ebenso konzentriert wie leidenschaftlich singenden Renate Madry sah, wusste ich, dass dieser Hinweis auf sie deutete. Der Spaß am gemeinsam erreichten Wohlklang sprang ihr förmlich aus den strahlenden Augen und ich wusste sofort, dass das von uns für das gemeinsame Singen mit Flüchtlingen gesuchte Schlagwort genau jenes war, dass ich nicht nur von links hörte, sondern auch von rechts sah: SingFreude!

Es versteht sich, dass die so zufällig den Slogan verkörpernde Sängerin zu jenen gehört, die sich auf die musikalischen Begegnungen mit den ihrer Heimat beraubten Neudüsseldorfern vorbereiten. Vielleicht ist sie auch deshalb so engagiert, weil sie selbst einst das verloren hatte, was ihr „Heimat“ war. Nicht durch Krieg, wohl aber durch die Umsiedlung der Familie aus einer Gesellschaft, deren drückende Enge zu ertragen schwer fiel. Renate Madry ist im niederschlesischen Środa Śląska aufgewachsen. Als ihr Vater in dieser Stadt geboren wurde, hieß der unweit Breslaus gelegene Ort noch Neumarkt. Er, der deutsche Nie-



SingFreude im Ernst-Lange-Haus in D-Hassels  
Singpausenleiterin Ulrike Eitel und Renate Madry

derschlesier, war einer der wenigen, der nach dem nahezu kompletten Bevölkerungsaustausch infolge des Zweiten Weltkriegs in dem Gebiet blieb, in dem die aus dem nunmehr sowjetischen Osten vertriebenen Polen ihre neue Heimat suchen mussten. Er heiratete eine junge polnische Frau und erarbeitete sich eine einflussreiche Position, bei deren gewissenhafter Ausübung er aber wegen seiner Nationalität immer wieder mit Misstrauen konfrontiert wurde. Als sich zu der Zeit, als wegen des Aufkommens von Solidarnosc das Kriegsrecht ausgerufen war, die Gelegenheit bot, nach Deutschland zu reisen, tat er es mit der 16jährigen Renate, die erst nach der Ankunft in Bayern erfuhr, dass es lange dauern sollte, bis sich die Familie wieder in die Arme schließen konnte.

### **Von der Oder an den Rhein**

Wenn Frau Madry von der tröstenden Kraft der Musik spricht, an der sie sich in schwierigen Situationen immer wie an einem Geländer entlang hangelt, dann traf dies für das musikalische Mädchen, das im Fotoalbum auf Schulbildern aus der alten Heimat kaum ohne ihre Gitarre zu sehen ist, besonders zu. Sie hatte gar keine Zeit für das Ausleben des Heimwehs, denn die polnische Gymnasiastin wurde plötzlich in einer deutschen Schule in einer ihr wenig vertrauten „Vatersprache“ gefordert. Aus dem Internat bei München, in das sie mit anderen neu nach Deutschland gekommenen jungen Menschen aufgenommen wurde, kam sie als wegen herausragender Leistungen ausgezeichnete Übergangsschülerin schon nach einem Jahr ins unterfränkische Bad Neustadt, wo sie nach nur geringem Zeitverlust ihr Fachabitur „Technik“ ablegte.

Bezüglich ihres Berufswunschs wurde sie Jahre zuvor noch als Grundschülerin in Polen aufgefordert, ihre spätere Arbeitswelt zu zeichnen. Das für bildnerische Darstellungen talentierte Kind malte ihren Traum. Sie wollte Klavierlehrerin werden. Trotz der besonders „gelungenen“ Zeichnung wurde sie getadelt, denn sie hatte keinen „sozialistischen“ Berufswunsch. Die Erfahrung, dass nicht die ehrlich erbrachte Leistung, sondern das erwartete Bekenntnis eines Lobes würdig war, hat sie bis heute als eine elementare Ungerechtigkeit in Erinnerung behalten. Klavierlehrerin wollte die deutsche Abiturientin nicht mehr werden, denn ihr breitgefächertes Interesse war geprägt von der Lust an sinnvoller Verbindung von Technik und Ästhetik, von Wissenschaft und Kreativität. Ihre angestrebte Ausbildung in Grafikdesign und Informatik absolvierte sie an der Fachhochschule Hannover. Der in Polen verbliebene Teil der Familie war nach der politischen Wende inzwischen auch nach Niedersachsen gekommen und traf auf eine junge Frau, die längst auf eigenen Füßen stand und ihr Leben zu meistern imstande war. Ihre Diplomarbeit befasste sich bereits mit einem Thema, das Kunst und Technik in besonderer Weise verbindet. Sie gestaltete eine CD-Rom zum Thema Beethoven in Bonn und hat zu diesem Zweck umfangreich im Beethovenhaus in der damaligen Bundeshauptstadt recherchiert. Sie wagte die Freiberuflichkeit und zu ihren Auftraggebern und Vertragspartnern gehörten so renommierte Großunternehmen wie Continental, HAPAG Lloyd, die IG Bau-Steine-Erden oder die Deutsche Messe AG. Ihre Kunden vertrauten ihr die Gestaltung von Intranet oder von

Webseiten an, für die Messe entwarf sie einen Point of Sale und designte einen Info-Rechner als Wegweiser durch die Ausstellungen. Ihre Zielstrebigkeit und die Hartnäckigkeit beim Ergreifen der ihr gebotenen Chancen hatten sich offenbar ausgezahlt.

### **Integration ist keine Einbahnstraße**

Beim Gespräch für dieses Portrait wird die so lebenslustige, strahlende Frau bei der Frage nach dem „**wie**“ ihrer offenbar gelungenen **Integration** plötzlich nachdenklich. Ähnlich wie die Schauspielerin Renan Demirkan, die bei einer Lesung sehr wütend wurde, als sie sich mit diesem Schlagwort auseinandersetzte, erklärt Frau Madry, dass sie zwei Drittel der Zeit ihres bisherigen Lebens in Deutschland mit „Integration“ zugebracht habe, mit einer hervorragend abgeschlossenen Schulbildung, mit dem Studium und der Berufstätigkeit mit dem Engagement für und in Kunst und Kultur. Heute begegnet sie allerdings einer weit verbreiteten Vorstellung, dass das soziale „Ankommen“ der Fremden in der neuen Welt als Einbahnstraße, als von den Flüchtlingen einzubringende Voraussetzung angesehen wird. Sie zeichnet auf ein Blatt Papier zwei Amöbengebilde, die sich mit einigen ihrer Tentakel überlagern. Daraus leitet sie das Bild ab, dass die Chance der Begegnung von Fremden darin besteht, den anderen zu erkunden, zu berühren und zu verstehen, um daraus eine neue Qualität menschlichen Miteinanders zu entwickeln und zu genießen. Sie bemüht auch noch ein Patchwork-Bild, bei dem die kräftigen Farbstrukturen nicht zur Unkenntlichkeit ineinander verschwimmen. Sie sollen einander zart, membranartig

berühren, am Rand durchlässig, offen für das sensible Durchdringen der Begrenzungen von beiden Seiten. Die gemeinsam diskutierte These, dass es beim Aufeinander-Zugehen nicht um abgrenzende Toleranz geht, sondern um den Anstand, nach dem sich Gäste den Gesetzen des Gastgebers verpflichtet fühlen und sich die Gastgeber für die Ankommenden und ihren kulturellen Hintergrund wirklich interessieren, findet ihre Zustimmung. Sie betont, dass jeder bewusst kulturell orientierte Mensch um die Bedeutung der eigenen Sprache und der eigenen Geschichte weiß, die man nicht abgeben oder vergessen kann, die aber durch das Erlernen und Erleben der neuen zu völlig neuen und andere anregenden Qualitäten zu führen vermag.

Persönlich hat Renate Madry in Deutschland viel Positives erlebt. Ihr Deutsch ist so perfekt, dass die Erwähnung dieser Tatsache eigentlich völlig überflüssig wäre.

Ihre beiden in Deutschland geborenen Kinder lernen auch die polnische Sprache, denn sie sind und werden sich des anderen Teils ihrer Wurzeln bewusst. Noch vor der Geburt ihres Sohnes Alexander (15) folgte sie ihrem Partner zur Jahrtausendwende nach Düsseldorf. Ihre berufliche Karriere trat zugunsten der Betreuung ihrer Kinder - die eine sehr besondere „mütterliche“ und „schwesterliche“ ist - vorübergehend in den Hintergrund.

Bei den Erzählungen hat man nie den Eindruck einer Helicopter-Mama, denn ein resümierender Satz von Renate Madry kennzeichnet den Erfolg des engen Miteinanders: „Heute fordert mich Anna (12) auf, sie ins Museum zu begleiten, bittet mich mein Sohn, mit ihm



zum Keramikkurs eine gemeinsame Arbeit zu gestalten!“ Jedes Kind hat seine eigene Kultur- und Sportwelt. Anna spielte Flöte und lernt jetzt Geige. Sie ist Fechterin und Leichtathletin, studiert mit der Mutter Maltechniken und freut sich, wenn sie Mama beim Chorsingen erleben kann. Alexander bereitet sich auf die Deutschen Leichtathletikmeisterschaften vor, spielt aber auch American Football und singt in seinem Gymnasium mit musikischem Profil. An



Hausmusik mit Anna

der Clara-Schumann-Musikschule hat er bereits eine Kompositionsklasse für elektronische Musik besucht ...

Vieles machen Mutter und Kinder gemeinsam, auch Eltern-Schüler-Chorreisen ins italienische Trentino und Sprachreisen nach Malta und Jersey, bei manchen Initiativen trennen sich jetzt auch die Wege. Nicht aber beim Düsseldorf-Marathon, bei dem die Kinder - betreut von der Mutter, die dafür sogar schweren Herzens auf das zweite Strawinsky-Konzert am Sonntag verzichten musste - an den Start gehen!

### Lehren - Singen - Engagieren!

Dem ersten Gesprächstermin für dieses Portrait folgte ein zweiter, einer bei dem Renate Madry nahezu euphorisch davon spricht, aus einem von ihr angestrebten Praktikum heraus ein Angebot mit beruflicher Perspektive bekommen zu haben. Sie ist jetzt Honorardozentin der Deutschen Angestellten Akademie und leitet an drei Tagen in der Woche ganztägige Kurse für Jugendliche aus schwierigen Lebensbedingungen, für junge Menschen mit Lernschwächen und für Erwachsene mit körperlichen Behinderungen, denen sie eine Talentwerkstatt anbietet. Sie hat bereits nach kurzer Zeit das Vertrauen ihrer oft mit fremden Vorurteilen behafteten „Schützlinge“ erworben, vielleicht weil sie weiß, wie individuell das Eingehen auf diejenigen sein muss, den man bei seinen Stärken abholen sollte und der Vertrauen zu einem Menschen braucht, der sich als Persönlichkeit auch seinem Gegenüber öffnet.

Die neue berufliche Lebensphase wird aber in einem Be-



Keramikkurs mit Anna und Alexander



Renate Madry mitten im Alt des Konzertchors der Tonhalle

reich keine Abstriche befürchten lassen: Renate Madry braucht und genießt das Engagement im Chor des Städtischen Musikvereins, zu dem sie vor 10 Jahren den Weg fand, nachdem sie vorher in der Kantorei der Gustav-Adolph-Kirche, in einem Gospelchor und in einem Projektchor für eine „Carmina burana“ Aufführung im türkischen Side gesungen hatte.

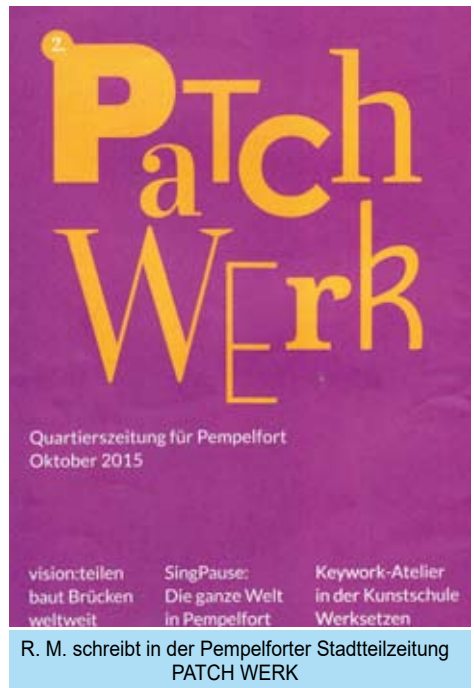
Ihre ansteckende Ausstrahlung und ihr den Slogan prägendes Engagement für „SingFreude“ war der Ausgangspunkt des Porträts.

Ein anderer Slogan bildet das Finale: Sie ist Mitglied der Redaktion einer monatlich erscheinenden Quartierzeitung ihres Stadtbezirks und hat u.a. dort auch unter der Überschrift „Die ganze Welt in Pempelfort“ über den internationalen Charakter unseres Konzertchores geschrieben. Als ich den Titel des Blattes „PATCH WERK“ als besonders gelungen bezeichnete, bekannte Frau Madry, dass ihr der sich im Deutschen durchgesetzte englische Begriff eingefallen war. Das Finden des originellen Titels selbst war wieder Teamwork, denn ein sich auf diese Form des gemeinsamen Nachdenkens berufender Kollege meinte, man sollte das von unterschiedlichsten Menschen zwischen

15 und 70 gestaltete Blatt lieber PATCH WERK nennen.

Diese geniale Zusammensetzung des englischen Patch und des deutschen Werk zeigt in wunderbarer Weise, dass Integration nur dann gelingt, wenn beide Bestandteile etwas Originäres behalten können - so wie die in Polen geborene und aufgewachsene Frau, die als deutsche Staatsbürgerin Wert

darauf legt, dass ihre in Deutschland geborenen Kinder Polnisch lernen, um europäisch zu denken und zu fühlen. Vielleicht ist ihre und ihrer Kinder Art zu leben und Verantwortung zu übernehmen auch ein gutes Beispiel für das Überwinden von nationalistischen und fremdenfeindlichen Tendenzen in dem Land, das ihr, der portraitierten „sangefrohen“ Sängerin erste Heimat war.



# FOLGEN EINES PAUSENGESPRÄCHS

Udo Kasprovicz

Wenn es nach Schiller ginge, gäbe es uns nicht!

Er sieht im Dilettantismus eine Gefahr für die Kunst, weil der Liebhaber seine Motivation aus der Wirkung schöpft, die die Kunst auf ihn ausübt, will sagen, die Dilettanten lassen sich von der Begeisterung für ein Kunsterlebnis antreiben, diese Wirkung nachzuahmen. Eine eigenständige Produktivität, eine künstlerische Ursprünglichkeit geht den Dilettanten ab.

Etwa im Ausklang des klassischen Zeitalters planten Schiller und Goethe, dem Wesen der Liebhaberkunst grundsätzlich einen Aufsatz zu widmen. Die Zeit schien reif, denn Deutschlands Kleinstaaten hatten den französischen Absolutismus en miniature übernommen. Die zentrale Verwaltung, die Konzentration der Regierungsgeschäfte auf den Fürsten, sorgten für eine Demokratisierung der Bildung, denn die Herrscher benötigten Fachleute, die Eingaben zu bearbeiten, die Entscheidungen vorzubereiten und die Pläne zu publizieren. Diese Regierungsform konnte nur funktionieren, wenn die Untertanen lesen konnten. Bildung aber verwandelt den Untertanen in einen Bürger, der seinen Verstand ohne Anleitung zu gebrauchen gelernt hat (Kant!)

Und Bildung demokratisiert auch die Kunst. Theater, Konzertsäle und Schaubühnen entstehen aller Orten und die Begeisterung für das Erlebte lässt ein breites Epigonentum entstehen, das sich zum Künstlertun berufen fühlt. Auch der Musikverein entstammt dieser Zeitströmung, die im 19. Jahrhundert im Sog der Vaterlandsbegei-

sterung eine politische Funktion und dadurch Kraft gewann.

Aus heutiger Sicht mag man Schillers Zurückweisung des Dilettantismus als elitär empfinden, denn ohne Chöre, Laienorchester, Hausmusik, Lesegesellschaften, literarische Salons hätte sich die Kunst nicht popularisiert, wären Gedichte der Klassiker und Romantiker nicht Volkslieder geworden, hätte auch nie die ironische Frage gestellt werden können, ob zuerst die Sprichwörter oder das Drama entstanden sind (die Axt im Hause ersetzt den Zimmermann,... Er kann mich mal im A... lecken...) Auch der Künstler selbst versteht sich nicht mehr als inspiriertes Genie. Nach Joseph Beuys besitzt jeder Mensch kreative Fähigkeiten, die erkannt und ausgebildet werden müssen. Kreativität ist damit ein Volksvermögen!<sup>1</sup> Diese extreme Position lässt keinen Raum für Dilettantismus in Schillers Sinn. Gerade die Sängerinnen und Sänger des Musikvereins sind ein Musterbeispiel für einen solchen Kunstbegriff, entstammen sie doch dem Volk, das auch im Publikum sitzt. Begleitet von Stimmprüfungen, die heute nach dem Grundsatz einer Begegnung auf Augenhöhe den Namen „Stimmberatung“ erhalten haben, werden die Sänger und Sängerinnen in Chorproben und Stimmbildung geschult und auf die Zusammenarbeit mit Dirigenten vorbereitet, deren Anspruch Kunst im Schillerschen Sinne ist.

Und dennoch werden Schillers Vorüberlegungen zu einer Kritik des Dilet-

<sup>1</sup> Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys, München 1988 S. 79.

tantismus wieder aktuell, wenn mein koreanischer Nachbar in einer Probenpause zum „Deutschen Requiem“ fragt: „Teil VI, Takt 131: Wie spricht man es „Siech“ oder „Sieg“?“ Der Chronist ist in seinem Element. „Selbstverständlich Sieg mit auslautverhärteten „k“, geschrieben „g“ wie der Plural „Siege“. Mein koreanischer Mitbassist blättert weiter „Teil V, Takt 22. Mutta oder Mutto?“ Ich reagiere alarmiert. Wer singt denn so? Hier schweigt des Sängers Höflichkeit. Sein Blick verliert sich in die Weite des Hentrichsaals. Nach kurzer Pause bohrt er weiter: „Das koreanische „r“ klingt wie ein verschlucktes englisches „r“. Wo wird das deutsche „r“ gebildet? Labial wie im italienischen, als Zäpfchen-r oder wird es ersetzt wie „hiea“ für „hier“ und „weaden“ für „werden“ durch ein angedeutetes „a““. Wir gehen jeden einzelnen Fall durch und der junge Mann notiert jede meiner Hilfen. Nach einer kleinen Denkpause, die unsere asiatischen Mitsänger auch immer zur Suche nach einer Formulierung nutzen, stellt er bedeutungsschwere Fragen. „Warum wird keine einheitliche Aussprache festgelegt, wenn viele unterschiedlich sprechen? Gibt es im Deutschen kein sprachliches Vorbild, aus dem Artikulationsregeln abgeleitet werden?“

Welch ein Thema! Für eine erschöpfende Auskunft reicht eine kurze Pause nicht aus. Tatsächlich ist der Alltag der beruflichen Kommunikation, der akustischen Medienrezeption, aber auch des privaten Gesprächs durchzogen von Absonderlichkeiten, die entweder gleichgültig oder aus Scheu, jemanden bloß zustellen, hingenommen werden. Im Radio unterscheidet der Sprecher nicht mehr zwischen den „e“-s in „werden“ und „werfen“ und erinnert seinen

Gesprächspartner aus *Hamburch* an längst vergangene *Ereignisse*. Privat hört man das Geständnis, das man einem *Meedchen* keine *Treene* nachweisen dürfe. Und in gebildeten Kreisen wird es inzwischen akzeptiert, wenn jemand aus einer Altersgruppe, in der man ein Großes Latinum noch voraussetzen darf, von Demenz mit der Betonung auf der ersten Silbe spricht. Selbst in der Schule ist die Korrektur von „isch“ zu „ich“ oder die Ermahnung zu dentaler Prägnanz beim vernuschelten „Willssu“ zu „willst Du?“ nicht mehr durchsetzbar.

Zur Klarheit verhilft uns Klaus Kohler, emeritierter Professor für Phonetik an der Universität Kiel.

„Jede sprachliche Aktivität wie jegliches Handeln überhaupt, wird gesteuert durch Normen, die gesellschaftliche Setzungen über das Verhalten in einer bestimmten Gemeinschaft sind. Das Wesentliche solcher Normen ist dabei nicht, dass sie verbalisiert oder gar schriftlich fixiert, sondern dass sie von den Mitgliedern einer Gruppe, in der sie gelten sollen, anerkannt und im täglichen Umgang befolgt werden sowie zu Sanktionen verschiedenster Art und Schwere denjenigen gegenüber, die entweder aus den Normen auszuweichen versuchen oder sie infolge anderer Gruppenzugehörigkeit und damit Unkenntnis nicht bzw. nur unvollkommen beherrschen.“<sup>2</sup>

Es gibt für das Deutsche im Gegensatz zum Französischen keine akademieähnliche Einrichtung, die die Sprache normiert. Eine Phonetik des Deutschen müsse historisch begründbar, sprachwissenschaftlich legitimiert und

<sup>2</sup> Kohler, Klaus J. : Einführung in die Phonetik des Deutschen. Berlin 21995, S. S. 25

vor allem empirisch kontrolliert werden.<sup>3</sup> Nichtsdestoweniger war und ist sie notwendig über den philologischen Elfenbeinturm hinaus für Deutsch als Fremdsprache, aber auch für Nachrichtentechniker und Informatiker, da der Trend, gesprochenes Deutsch als Befehlssprache in der Telefonie, EDV usw. zu verwenden, unaufhaltsam ist. Wie könnte nun aber eine Konvention über eine deutsche Hochlautung entstehen, wenn die Normen nicht fixiert sind und Lehrbücher der Phonologie nur Spezialisten zugänglich sind?

Hier schließt sich der Kreis: es waren die Dilettanten vor allem des 19. Jahrhunderts. Bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert setzt sich unter den Klassikern eine Vorstellung einer idealen Aussprache durch, die auf der Theaterbühne gepflegt werden soll. Goethe umreißt sie knapp in seinen Regeln für Schauspieler<sup>4</sup>

„Wenn mitten in einer tragischen Rede sich ein Provinzialismus eindrängt, so wird die schönste Dichtung verunstaltet und das Gehör des Zuschauers beleidigt. Daher ist das erste und notwendigste für den sich bildenden Schauspieler, dass er sich von allen Fehlern des Dialektes befreie und eine vollständige reine Aussprache zu erlangen suche. Kein Provinzialismus taugt auf der Bühne. Dort herrsche nur die reine deutsche Mundart, wie sie durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft ausgebildet und verfeinert worden.“

Im Mutterland des Provinzialismus in der Enge der Kleinstaaterei soll auf der Bühne eine weltbürgerlicher Sprache

gesprochen werden, deren Basis Belesenheit ist. Das Bildungsbürgertum orientiert sich durch Rezeption und Imitation an dieser Bühnensprache; in den Gymnasien wurde nach diesem Vorbild deklamiert, auf den Universitäten war für das Lateinische im ciceronischen Stil ein Ersatz gefunden. Die Rede des gebildeten Bürgers schmückte sich mit Zitaten aus den Klassikern. Besonders die Sprache Schillers hatte es den Deutschen angetan, ermöglichte sie doch die Flucht in eine Ideenwelt, für die es in der politischen Realität des 19. Jahrhunderts keine Entsprechung gab. Das funktioniert etwas 100 Jahre ohne Lehrwerk, ohne dass allerdings eine Uniformität erreicht worden wäre. So fanden sich 1898 in Berlin Philologen und Theaterleute zusammen und verabredeten Regeln, die im gleichen Jahr von Theodor Siebs unter dem Titel „Deutsche Bühnensprache“ herausgegeben wurden.<sup>5</sup>

Leider verknüpfte der Herausgeber sein Regelwerk mit der verhängnisvollen Zielvorstellung, dass die Bühnensprache Vorbild für die Lautung einer Nationalsprache werden müsse, die die politische Einigung der Deutschen sprachlich dokumentiere. Die Ereignisse des 20. Jahrhunderts einerseits und untragbare Schlussfolgerungen aus der Vorgabe Siebs andererseits (Wer nicht Bühnenhochdeutsch spricht, ist kein Deutscher) drängten den „Siebs“ in die Bedeutungslosigkeit. An seine Stelle trat das Aussprachewörterbuch aus dem Duden-Verlag<sup>6</sup>, das unter der Berücksichtigung historischer Gege-

3 Kohler a.a.o.S. 10

4 Goethe, Johann Wolfgang von: Schriften zur Literatur. Berliner Ausgabe. Bd. 17, Berlin 1970, S. 82f

5 Sehr aufschlussreich und detailliert hierzu Kohler, S. 32ff, auf den sich das Folgende stützt.

6 Duden: Das Aussprachewörterbuch . Wiesbaden 2015



benheiten und Verpflichtungen empirische Daten der Lautentwicklung der deutschen Standardsprache aufgenommen hat.

Wir sollten uns zum Dilettantismus bekennen. Nicht nur die Rezeption genialischer Werke, sondern auch deren Imitation und Verbreitung fördert die Kunst. Aber wir sollten gegenüber uns den Anspruch erheben, so mit unserer Sprache umzugehen, dass unsere ausländischen Mitsänger nicht irritiert nach der Gültigkeit der Varianten fragen. Zur Vorbereitung eines Konzertes gehören nicht nur die richtigen Töne, sondern auch eine einheitliche Bühnensprachliche Artikulation, auf dass wir „feuertunken, Himmlische, dein Heili-(ch?) (g?)-tum betreten.

Wie beispielhaft prägend eine ähnlich wichtige Festlegung durch die Jahrhunderte hindurch in aller Welt und mit höchster Verbindlichkeit wirksam sein kann, ist der Landesordnung des Herzogtums Bayern vom 23. April 1516 zu entnehmen. Hier ist in einem - zugegeben weniger komplexen - Reinheitsgebot dauerhaft festgelegt, dass Bier ausschließlich Hopfen, Malz, Hefe und Wasser enthalten darf.

Um sich mit dem komplexen Thema des Pausengesprächs nachhaltig versöhnen zu können, empfehlen wir vor Inangriffnahme des im Folgenden angedruckten Rezeptes dessen laute Deklamation in heimischer Küche, wem gegeben, sei der landestypische Einschlag zugestanden.

## Besoffene Wildsau in Honig-Bier Sauce - sächsische Küche

### Zutaten für 4 Portionen

1 kg Keule(n) vom Wildschwein  
50 g Schweineschmalz  
Apfelsaft oder Zitronensaft  
Salz, Pfeffer

### Für die Marinade:

125 g Honig  
250 ml Bier (Schwarzbier)  
4 cl Schnaps (Kümmelschnaps)  
1/2 TL Kümmel  
2 Wacholderbeeren, gestoßene



### Zubereitung

Arbeitszeit: ca. 30 Min. / Koch-/Backzeit: ca. 1 Std. 30 Min. Ruhezeit: ca. 2 Tage / Schwierigkeitsgrad: simpel /

Das Fleisch zwei Tage in der Marinade einlegen und mehrfach wenden. Abtropfen lassen.

Mit Salz und Pfeffer einreiben und in Schweineschmalz kräftig anbraten.

Nach und nach Marinade zugeben und immer wieder einkochen lassen.

Ca. 1 - 1,5 Std. schmoren.

Zum Schluss mit Apfel- oder Zitronensaft abschmecken.

Als Beilagen sind Preiselbeerkraut und Kartoffelklöße zu empfehlen.

# DAS KREUZWORT-PREISRÄTSEL

**Liebe Rätselfreunde!** Bei der Rückkehr zum traditionellen Kreuzworträtsel mit der **blauen Openumrandung** empfiehlt die Redaktion der NC 25 den Knobel- und Rätefreunden die Lektüre der Jahresvorschau der **Deutschen Oper am Rhein**, des nun unter **D'haus** firmierenden Schauspiels und des **OTON** der **Tonhalle** Düsseldorf. Nützlich kann auch das Surfen auf folgenden homepages sein: [www.operamrhein.de](http://www.operamrhein.de), [www.dhaus.de](http://www.dhaus.de), [www.tonhalle.de](http://www.tonhalle.de) und natürlich auch [www.musikverein-duesseldorf.de](http://www.musikverein-duesseldorf.de). Wie immer kann man mit bei richtiger Lösung der Diagonale auf einen klugen Kunststaphorismus schließen, der mit dem für das Musikerleben entscheidenden Sinnesorgan zu tun hat. Vor allem aber darf man sich neben der Gewinnchance auch auf eine entschleunigte Form des Zeitvertreibs freuen:

## Toi Toi Toi und guten Start **w60** !

1	2	3		4	5	6		7	8		9	10	11	12
13			14			15		16	17		18	19		
20							21		22	23			24	
25	26		27		28		29				30			
31				32						33				
34		35				36	37	38	39		40			41
42			43			44	45				46			
47		48				49		50	51		52		53	54
55			56			57		58		59	60	,		
61	62					63			64			65		66
67		68				69			70			71		
72							73			74	75		76	
77				78			79				80	81		82
83	84					85			86		87			
88				89			90	91				92		
	93							94						

**Waagerecht:** **1** auf der Engelsburg in Rom endende Oper von Giacomo Puccini (1887); **5** Oper von Giuseppe Verdi, die zur Eröffnung des Suezkanals (1869) komponiert wurde und 1871 in Kairo ihre Uraufführung erlebte; **7** in Andalusien spielende Oper von Georges Bizet (1875), der den Beginn ihres triumphalen Siegeszuges auf die Musikbühnen nicht mehr erlebte; **13** Vorname eines 70jährigen stets „behuteten“ Popsängers, der eine Lederjacke an w 51 mit einem „Sonderzug nach Pankow“ schickte; **14** mystischer Titelheld einer Ballade von Goethe; **19** ernstzunehmender ostfriesischer Blödelbarde, der eine nach ihm benannte Elefantenkarrikatur schuf und die Babynahrungsaufnahmerichtung eines w83 Werbespruchs ins Gegenteil verkehrte; **20** Gegenhandlung, die aus einer vorherigen oder aus einem Reiz erfolgt; **21** von spanischen und lateinamerikanischen Reportern kunstvoll zelebrierter Torruf; **23** Molekül, das Bestandteil der die Erde von den UV-Strahlen der Sonne schützenden Schicht ist; **25** Karnevalsverein aus der Kaiserstadt Aachen, der jährlich den Orden „Wider den tierischen Ernst“ verleiht; **27** Freund des Kaspers, Vorname des Weltmeister-Torwarts von 1974; **29** grafisches Zeichen eines Tones, nach dem die Herausgeber dieser Zeitschrift singen; **30** aus Arabien stammender klarer ungesüßter Anissschnaps; **31** plastisch verformbares zylindrisches Verbindungselement; **32** salziges Augenwasser, das bei den Opern w1,w5, w7, w93, w94 reichlich fließen kann; **33** Schwertwal; **34** dem Namen vorstehende Abkürzung eines akademischen Grades; **35** Adelstitel, der in Richard Strauss' Rosenkavalier (in Otto Schenks Inszenierung im Repertoire der Deutschen Oper am Rhein) dem Ochs von Lerchenau zukommt; **37** türkischer Anissschnaps, der mit Weintrauben oder Rosinen gebrannt wird; **40** aus drei lateinischen Initialen bestehendes „Notizbuch eines Philologen“ (Victor Klemperer 1947), der sich mit der Sprache des dritten Reiches (Lingua Tertii Imperii) beschäftigt; **41** Bayerischer Sender in der ARD; **42** kindlich liebevoller Ausdruck für Großmutter; **43** gemorster Hilferuf auf See (Save our Souls) im Katastrophenfall; **44** Das Titel-Objekt der Begierde einführender Vorabend der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner, dessen Dietrich Hilsdorf-Inszenierung an der Deutschen Oper am Rhein in der kommenden Spielzeit beginnt; **47** Kürzel der Technischen Einrichtung einer Theaterinszenierung; **48** lateinisches Praefix zur Kennzeichnung von „halb“; **49** Forschungszentrum Küste, das die Universitäten Hannover und Braunschweig betreiben; **51** Vorname des als Generalsekretär der SED zwischen 1971 und 1989 für die Diktatur in der DDR verantwortlichen Politikers, der sich bei w13 mit einer Schalmai für die zuge dachte Lederjacke bedankte, die politische Freiheitsbotschaft des Sängers aber negierte; **54** Kfz-Kennzeichen der Stadt an der Elbe, aus der Luthers Frau Katharina von Bora stammt und auf deren Elbebrücke sich 1945 amerikanische und russische Soldaten trafen; **55** in Juden- und Christentum poetischer religiöser Text mit liturgischer Funktion. Titelbestandteil der Sinfonie von Igor Strawinski, die der Herausgeber des Journals mit den Düsseldorfer Symphonikern unter Leitung von Kerin Lynn Wilson aufführte; **57** auf einen w76 befristete thematisch orientierte Versammlung; **60** neue Dachmarke des Düsseldorfer Schauspielhauses unter deren das Kfz-Kennzeichen der Stadt durch Apostroph mit dem traditionellen Ort verbindendes Logo der neue Intendant Wilfried Schulz das Schauspiel, das Junge Schauspiel und die Bürgerbühne subsummiert; **61** griech. für ästhetische Ausstrahlung einer Umgebung oder einer Person; **63** Abschnitt der heiligen Schrift des Islam, des Korans - ursprünglich eine thematisch in sich abgeschlossene Einheit des offenbarten Gotteswortes; **64** Kurzform des Austragungsortes der Olympischen Sommerspiele 2016; **65** Englisch für Brandung, auch Algorithmus zur schnellen Erkennung von Bildmerkmalen; **67** Kfz-Kennzeichen des thüringischen Landkreises, in dem das berühmte Meininger Theater zu Hause ist, das Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Theater-Herzog Georg II eine der führenden Bühnen in Europa war; **68** höhenverstellbare Ablage für Partituren oder Orchester- und Chorstimmen, auch Hochtisch für Redner oder für Bedienungsinstrumente; **69** nach dem historischen fränkischen Vorbild (1494 - 1576) entwickelte Hauptfigur der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“, ein Zunftmeister, der die Verantwortung der kreativen Handwerker für die Kunst zum Prinzip erheben will; **71** frz. für Futteral, auch gebräuchlich als Behältnis zur Aufbewahrung handlicher Gegenstände; **72** in der Geometrie ein Rechteck mit vier gleich langen Seiten; **73** von Frau Coco ... (1883 - 1971) gegründeter Modekonzern in Neuilly sur Seine, der Haute Couture und Pret-à-porter sowie hochmodische Accessoires und Schmuck sowie Kosmetik entwickelt und anbietet; **76** um Mitternacht beginnende und endende Zeiteinheit, die 24 Stunden umfasst; **77** durch das Negativpraefix gekennzeichnete moralisch verwerfliche, kriminelle Handlung, die auf dem Theater meist in Kriminalstücken oder Tragödien eine Rolle spielt und von den Bösewichtern der Weltliteratur begangen wird; **79** Gegenstand eines grundlegenden Gedankens, in der Musik ein Hauptteil, dessen Ideen oder Harmonien im Verlauf der Komposition zitiert, imitiert oder paraphrasiert werden; **80** wässrige Lösung organischer Klebstoffe; **83** Markenname von Babynahrung, dessen Werbeslogan in seiner komödiantisch-frechen Umkehrung durch w19 an Bekanntheit noch gewann; **85** Beherbergungs- und Verpflegungsbetrieb für zeitweise verweilende Gäste; **87** antriebsloses zweirädriges Kleinfahrzeug, das durch einbeiniges Fußabstoßen bewegt wird; **88** Vorname einer in Mähren geborenen Kabarettistin und Chansonette (1920 - 1994), die 1947 mit ihrem Mann Kay in Düsseldorf das erste deutsche Nachkriegskabarett, das Kom(m)ödchen gründete; **89** auf Helgoland beheimatete Fluggesellschaft (1993 - 2003), auch französischer Artikel männl. Singular; **90** frühester Dichter des Abendlandes, der Altgriechen (Ilias und Odyssee) gilt als Chronist des trojanischen Krieges, während dessen Zeit er möglicherweise gelebt haben soll; **92** Kurzform des Namens einer ägyptischen Königin (69 - 30 v. Chr.), deren Liebesdramen mit den römischen Imperatoren Gaius Julius Caesar und Marcus Antonius Shakespeare zu

einer berühmten Tragödie inspirierten; **93** von Giuseppe Verdi nach dem gleichnamigen Eifersuchtsdrama Shakespeares geschriebene Oper (1878), die Intrigen um einen venezianischen Flottenadmiral mit „Migrationshintergrund“ zum Inhalt hat; **94** englisch-amerikanischer Kose- und Titelname der Madame Cio-Cio-San in Puccinis Oper (1904), die in Japan spielt;

**Senkrecht**; **1** im alten China spielende letzte Oper von Giacomo Puccini (1926), deren Tenor-Arie die Charts dominiert; **2** erhabene preisende Gedicht- oder Liedform, jene von Schiller verfasste „...an die Freude“ aus Beethovens IX. Sinfonie wird vom Herausgeber des Journals regelmäßig in der Tonhalle zu Düsseldorf gesungen; **3** ital. musikalischer Fachbegriff für „anmutig, lieblich, sanft, süß oder zart“ als Interpretationsvorgabe; **4** deutsch-französischer Kulturkanal; **5** lakonische Grabinschrift des im Frühsommer verstorbenen größten Boxers aller Zeiten, der seine Karriere als Cassius Clay begann; **6** geräuschintensive meteorologische Erscheinung bei Gewitter, Gestalt in w44 von Richard Wagner, die für das Entstehen dieser akustischen Blitzbegleitung Verantwortung trägt; **8** Audio-Streicheleinheit; **9** bedeutender in Salzburg geborener Komponist (1756 - 1791), dessen Messe c-moll KV 427 der Chor des Musikvereins und die Düsseldorfer Symphoniker im März 2017 unter der Leitung von Sir Neville Marriner in der Tonhalle aufführen werden; **10** Schafkäse aus dem französischen Baskenland; **11** Kürzel des Nachtarif-Zählwerks auf Stromzählern; **12** Titel (deutsche Originalschreibweise) eines Dramas von Friedrich Schiller über den Infanten von Spanien (um1560), nach dessen Vorlage Giuseppe Verdi eine Oper komponierte (1867); **14** trance-ähnliche Verzückung, die meist extrovertiert ausgelebt wird; **15** französischer Fußballer mit polnischen Wurzeln, der 1958 zum besten Spieler der WM in Stockholm und zum Fußballer Europas gewählt wurde; **16** Vorname des Chefdenkers der von ihm geführten „Olsenbande“, deren Helden in der vierteiligen TV-Serie und in mehreren Theater-Adaptionen geniale Coups zum Erfolg führten; **17** durch Zahlen ausgedrückte Bewertung schulischer Leistungen, auch diplomatische Erklärungen, die dem akkreditierenden Land überreicht werden; **18** russisch-ukrainischer Schriftsteller (1809 - 1852) dessen Komödie „Der Revisor“ am 17.09. 2016 auf der großen Bühne des Central im w60 in der Regie von Linus Tunström Premiere haben wird; **22** russischer kommunistischer Philosoph und Politiker (1870 - 1924), der 1917 im später nach ihm benannten Sankt Petersburg die Große Sozialistische Oktoberrevolution anführte und 1922 die Sowjetunion gründete; **24** linker nördlicher Nebenfluss der Donau in der Oberpfalz; **26** noch heute in ländlichen Regionen jährlich gefeierte Kirchweih-Messe, die als Volksfest in Düsseldorf ihre größte moderne und ursprünglichste Ausprägung gefunden hat; **28** Trinkspruch, der das lateinische „Es möge nützen“ wünscht; **32** doppelseitig fellbespanntes zylindrisches Schlaginstrument, das in vielen - von den sehr frühzeitig existierenden Formen abgeleiteten Varianten zu den Perkussionsinstrumenten des klassischen Orchesters zählt; **35** orientalischer Markt ohne Preisbindung; **36** Abkürzung eines aus einer Ziffernfolge bestehenden Ordnungs-Identifikators; **38** Schreibweise des ä - in den die deutsche Umlaut-Schreibung nicht erkennenden Systemen; **39** Harz der Kiefer; **45** heute mögliches Kfz-Kennzeichen der am Hexentanzplatz „zuzulassenden“ Besen, die in der Walpurgisnacht im s49 vom Brocken aus starten; **46** kastriertes männliches Rind; **49** sagenbelastete Renaissancegestalt, die von Johann Wolfgang Goethe zum nach absoluter Erkenntnis strebenden und deshalb mit dem Teufel verbündeten Titelhelden seines zweiteiligen Hauptwerkes gemacht wurde; **50** Raum mit Einrichtungen und Gerätschaften zur Nahrungszubereitung, auch Begriff für die Speisespezialitäten einer Kultur; **52** Trugbild, auch Träger eines Ideals, das zum Zweck des Vorbilds auf ebendieses projiziert wird; **53** Hüllorgan des Menschen, das der Abgrenzung von innen und außen dient und vor schädlichen Umwelteinflüssen schützt; **54** Fußballsportverein in Düsseldorf, der in der Oberliga Niederrhein spielt; **55** Name eines „Don“ in der gleichnamigen Opera buffa von Gaetano Donizetti; **56** vom Konzertchor der Landeshauptstadt häufig gesungenes lateinisches Wort, das w55-117 das Lob Gottes fordert und Bestandteil der in der Tonhalle gesungenen Requien von Verdi und s9 ist; **58** künstlich angelegter Wasserweg in den Niederlanden und im flämischen Belgien; **59** Halbtonschritt zur Erhöhung des Tones G; **62** UN-Simulation in Uppsala, die das Modell der Vereinten Nationen in Schwedens ältester Universitätsstadt exemplarisch untersucht; **63** Singvogel, dessen englische Übersetzung als Stern international vor allem sehr populäre Pop- und Filmkünstler bezeichnet; **66** Hochzeit feiernde Titelfigur einer 1786 uraufgeführten Oper von s9, die auf ein Schauspiel Beaumarchais zurückgeht; **68** lat. Vater, Anrede für einen kath. Ordenspriester; **70** Prinz von Dänemark, der zum nachdenklich grüblerischen Titelhelden eines Shakespeare-Dramas (1603) wurde; **74** mittelalterlicher Spaßmacher und belustigender Tor, der bei Shakespeare zum Träger der allegorisch verpackten Wahrheit wird; **75** Lobrede, deren inhaltliche Bandbreite von Schmeichelei bis Laudation geht; **76** Vorname eines aus dem Braunschweigischen stammenden Schalksnarren aus dem 14. Jahrhundert, der als Protagonist einer mittelniederdeutschen Schwanksammlung zum Symbol der spaßhaften Aufsässigkeit gegen die Obrigkeit wurde; **78** eidgenössischer Kunstschütze (1307), der von Schiller auch literarisch zum alpinen Volkshelden geadelt wurde; **79** zweites Wort des Walkürenrufs, der nach dem Vorabend w44 am ersten Tag der Tetralogie von den Walküren bei ihrem Ritt gesungen wird; **81** altdeutscher Ausdruck für Elch; **82** aus Getreidekörnern entstehender Backrohstoff aus holländischen Windmühlen; **84** starker, heißer, trockener Wind, der im Frühsommer über die nordwestindischen und pakistanischen Ebenen fegt; **85** kaschubisch-pommersche Halbinsel an der polnischen Ostsee, nördlich von Danzig; **86** flugunfähiger großer australischer Laufvogel; **91** Kurztitel des ersten Bürgers von Düsseldorf. K.-H.M 2016-2

Bei der Beantwortung der Rätselfragen ist es hilfreich, nachstehende Empfehlungen zu beachten: Die **dunkelblau unterlegten Zahlen** fragen nach Lösungsworten, die in Beziehung zu den Angeboten der Oper im aktuellen Repertoire- und Premierenplan stehen, die **rot unterlegten Zahlen** des Rätsels haben einen Bezug zum Angebot des unter **W60** neu firmierenden Schauspiels sowie zu künstlerischen Vorhaben des Konzertchores der Landeshauptstadt in der Tonhalle. **Nun zur 3-teiligen Lösung:**

1. Die Buchstaben der **gelb-unterlegten Diagonale** des Rätsels ergeben - von links oben nach rechts unten gelesen - eine indianische Weisheit, die dem die Musik wahrnehmenden Ohr eine wichtige Rolle bei der Prägung des Menschen zumisst; übertragen Sie die gefundenen Buchstaben bitte hierhin:

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

2. In den **hellblau unterlegten Randfeldern** sowie zur Frage **W44** erscheinen bei richtiger Lösung insgesamt 10 Operntitel, die in der laufenden und kommenden Spielzeit in der Deutschen Oper am Rhein zu erleben sein werden; schreiben Sie sie bitte alle als Teil Ihrer Lösung auf!

3. Die in das nachstehende Raster übertragenen Buchstaben aus dem Rätsel verraten, welche exorbitante Aufgabe der amerikanische Künstler Bobby McFerrin, mit dem der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf 2003 bei einem Konzert in der Tonhalle singen durfte, den Künstlern zudenkt, die Töne zum Klang werden lassen:

9	13	3	52	50	71	20	27	52	17	12	34	52	10
5	64	7	53	52	1	10	92	78	75	74	12	71	43
70	52	9	82	14	40	69	Wenn Sie an der Auslosung der ausgelobten Preise teilnehmen möchten, dann senden Sie uns bitte Ihre 3-teilige Lösung <b>bis zum 1. Oktober 2016</b> an folgende Adresse: per Post an: <b>Städtischer Musikverein zu Düsseldorf - Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf</b> per Mail an: <b>neuechorszene@musikverein-duesseldorf.de</b> .						

Und das sind Ihre Gewinne:

1. Ein „**Kulinarisches Konzert**“ mit Drei-Gang-Menue bei Ars Vivendi - Weine und Spezialitäten Georg Toth - Termin nach Vereinbarung
2. **DAS GROSSE DÜSSELDORF LEXIKON** herausgegeben von Clemens von Looz-Corswarem und Benedikt Mauer
3. **DAS SPIEL DER TÄUSCHUNG - Düsseldorf 1834 -** Chista Holteis historischer Roman (Droste / NC24 1/2016)
- 4.-5. DVD/CD-Produktionen aus dem Schallarchiv des Musikvereins



## Die Lösung zum Rätsel aus NeueChorszene 24 lautete:

„SELIG SIND DIE DA LEID TRAGEN, DENN SIE SOLLEN GETROESTET WERDEN“

Gewinner waren: Helga Betz - Hans und Irmgard Jasper - Alexandra Latsch - Wolfgang Reinartz - Eleonore Waldmann - HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH!

### 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  
 V.i.S.d.P.: Georg Lauer - g.lauer@musikverein-duesseldorf.de  
 Bankverbindung: Stadtparkasse Düsseldorf  
 IBAN: DE 31300501100014000442 • BIC-SWIFT-CODE: DUSSEDD  
 Redaktion: Erich Gelf, Udo Kasprovicz, Corina Kiss, Wolfgang Koch, Georg Lauer, Karl-Hans Möller  
 Textbilder: Städtischer Musikverein wenn nicht gekennzeichnet  
 ISSN-Nr.: 1861-261X / Erscheinungsweise: halbjährlich  
 Druck/Auflage: Druckerei Preuß GmbH - Ratingen / 1.000  
 Hinweis: Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht die Meinung der Redaktion wieder. Nachdruck - auch auszugsweise - oder sonstige Vervielfältigung nur mit schriftl. Genehmigung der Redaktion.





**Vorschau auf die  
Tonhallen-Konzerte 2016/17**  
mit den **Düsseldorfer Symphonikern und  
dem Chor des Städtischen Musikvereins:**

**Sternzeichen 1**

Fr 02./ So 04./ Mo 05.09.2016  
Fr. Schubert: Messe Nr. 2 G-Dur D 167  
L. v. Beethoven: Fantasie für Klavier, Chor und  
Orchester c-Moll op. 80

**Mario Venzago**

**Sternzeichen 8**

Fr 10./ So 12./ Mo 13.03.2017  
W. A. Mozart: Messe c-Moll KV427

**Sir Neville Marriner**

**Big Bang 4**

mit dem Jugendsinfonieorchester  
So 25.06.2017 18:00  
Carl Orff: Carmina Burana

**Ernst von Marschall**

**Menschenrechtskonzert**

So 23.04.2017 11:00 Uhr  
L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 9

**Adam Fischer**



**Samstag, 24. September 2016**

**CD-Präsentationskonzert**

**Douglas Finch**

**Einlaß 18.30 Uhr,**

**Beginn 19.00 Uhr**

**- Eintritt frei -**

**Berliner Allee 34-36**

**40212 Düsseldorf**

**[www.rehbock-pianos.de](http://www.rehbock-pianos.de)**

**Der Chor des Städtischen Musikvereins**  
probt regelmäßig 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 Her-  
ren und donnerstags für die Damen um 19 Uhr angeboten.

[www.musikverein-duesseldorf.de](http://www.musikverein-duesseldorf.de)

[www.singpause.de](http://www.singpause.de) - [www.neue-chorszene.de](http://www.neue-chorszene.de)

Vorsitzender: Manfred Hill, Tel.: 02103-944815

Chordirektorin: Marieddy Rossetto, Tel.: 0202-2750132



**Hermann Weber**  
**Feuerlöscher GmbH**  
**Feuerlöscherfabrik**



Herderstr. 38

40721 Hilden

Ruf: 02103-9448-0

Fax: 02103-32272

E-Mail: [info@weber-feuerloescher.de](mailto:info@weber-feuerloescher.de)