



Neue NChor szene



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



1 / 2019

30

THEMEN

EDITORIAL UND DAS „JAHR 200“	Georg Lauer	3
VON DER BÜRGERLICHEN MUSIKKULTUR <i>Besprechung der Monographie von Dr. Nina Sträter</i>	Udo Kasprowicz	10
REFUGIUM EINER POLITIKFREIEN SPHÄRE? <i>Anmerkungen zur Fachtagung des LVR</i>	Martin Schlemmer	16
„HAST DU DEIN HERZ IN ENGLAND GELASSEN?“ <i>200 Jahre Clara Schumann: Die Klavierpädagogin</i>	Ute Büchter-Römer	19
CONCERT POUR LA PAIX <i>Zu Gast beim Chœur Régional Hauts - de - France à Lille</i>	Udo Kasprowicz	24
BERNSTEIN MIT EINEM WORT: LOVE! <i>Zu seiner „Mass“ ein Gespräch mit John Neal Axelrod</i>	Karl-Hans Möller Georg Lauer	32
WENN DIE NOTEN IN DIE KISTEN WANDERN... <i>Gedanken zum Jubiläumsfinale</i>	Karl-Hans Möller	40
MARTIN SCHLÄPFERS „SCHWANENSEE“ <i>Anne do Paço im Gespräch über das Ballett b.36</i>	Udo Kasprowicz Georg Lauer	42
GUSTAV MAHLERS „AUFERSTEHUNGSSYMPHONIE“ <i>Eine Werkeinführung zum Konzert im April</i>	Erich Gelf	54
„IN DER MUSIK FINDET MAN ALLES, WAS MAN BRAUCHT“ <i>Im Portrait: Tatjana Cuic</i>	Karl-Hans Möller	66
EINE BLUME AUS FREUDE AN DER MUSIK <i>Die Viola Campanula</i>	Hartwig Frankenberg	72
DIE DÜSSELDORFER SYMPHONIKER <i>und ihre Instrumente: Die Tuba</i>	Georg Lauer	76
DER JUNGBRUNNEN	Udo Kasprowicz	80
DAS KREUZWORT - PREISRÄTSEL	Karl-Hans Möller	82
IMPRESSUM / KONZERTVORSCHAU / ANZEIGEN		87 / 88

TITELBILD: Konzertsaal von Lille „Le Nouveau Siècle“ mit Chœur Régional Hauts-de-France et L'Orchestre des Concerts LALO Lille und Gästen aus Düsseldorf
Foto: Vincent Montagne



Liebe Leserinnen, liebe Leser, bitte folgen Sie am Beginn des noch jungen Jahres und dieser neuen NC-Ausgabe zunächst der nachfolgenden, nicht streng chronologisch angelegten Bilderstrecke, lassen Sie damit noch einmal wichtige Ereignisse und Termine aus dem außergewöhnlichen Jubiläumsjahr 2018 des Musikvereins Revue passieren und nehmen Sie - by the way - wahr, welche Themen wir Ihnen noch anzubieten haben. Beim Lesen, Schauen und Studieren wünscht Ihnen wie immer viel Vergnügen mit Gewinn Ihr

Zum 200-jährigen Jubiläum des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf e.V. gegr. 1818
23. November 2018

Thomas Geisel

Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Düsseldorf

Wenn Ihnen auf dem Titelblatt dieser Ausgabe unter dem Chor- und Orchesterbild, auf das wir auf Seite 24 näher eingehen, etwas aufgefallen ist, was wie ein neues

Vereinsignet aussieht, dann liegen Sie nicht ganz falsch. Die auf dem Original von den Wappen der Stadt und des Musikvereins eingerahmte Sockelinschrift haben Sie soeben vergrößert lesen können. Es war der 23. **NOVEMBER**, als der 1. Mann der Stadt im Jan-Wellem-Saal des Rathauses in einer von Mitgliedern der Düsseldorfer Symphoniker musikalisch begleiteten Feierstunde dem Musikvereinsvorsitzenden Manfred Hill diese glänzende Chor-Trophäe überreichte und ihm persönlich die Verdienstplakette



der Landeshauptstadt Düsseldorf verlieh.

Am 26. **AUGUST** fand im Heinrich-Heine-Institut eine weitere bemerkenswerte Feierlichkeit statt: Zunächst zeichnete die Aktionsgemeinschaft der Düsseldorfer Heimat- und Bürgervereine (AGD) Manfred Hill mit der Norbert-Burgmüller-Plakette aus, dann schritten die Festgäste zur Bastionsstraße 3, wo der Oberbürgermeister zur Erinnerung an den Düsseldorfer Komponisten Norbert Burgmüller eine Bronzetafel enthüllte, und - last, not least - ging an diesem Tage die bereits am 3. **JUNI**



im Heine-Institut eröffnete Ausstellung „MusikVereint“ zu Ende, in der Archivalien aus den Beständen des Instituts sowie des Musikvereins der Öffentlichkeit gezeigt wurden (vgl. Beitrag in NC29 S. 24 ff). Teile der Ausstellung wanderten anschließend zusammen mit dem im Frühjahr angeschafften „Digitalen-Info-Center“ (DIC) in das „Geburtstagszimmer“ des Stadtmuseums. Auch hier stieß (bis **JANUAR 2019!**) dieses mannshohe smarte Mobilgerät, mit dem die Audio- und Videoschätze des „Schallarchiv“ präsentiert werden, auf großes Besucherinteresse.



Tag der Archive und Ausstellung „Musik Verein(t)“ im Heine-Institut

Musik vereint



Musik vereint

Mit freundlicher Unterstützung durch das Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf.

Kuratorin: Dr. Sabine Brenner-Wilck
Ausstellungsassistentin: Vera Anschütz
Nora Schülz M.A.

Grafik: Dipl.-Designer Gerrit Blank

Mit herzlichem Dank an alle, die das Ausstellungsprojekt unterstützt haben, vor allen Dingen an:

Manfred Hill, M.A., Jan-Birger von Hallam M.A., Prof. Dr. Volker Kalisch, Dr. Ingrid Knechtges, Obrecht, Gabby Köster, Karsten Loh, Christian Liedtke M.A., Dr. Benedikt Meier und Dr. Nina Sträter

Schon im **März** beim bundesweit veranstalteten „**Tag der Archive**“ hatte das DIC im Heine-Institut seine Feuerprobe bestanden. War beim Eröffnungabend im Hetjens-Museum noch das klavierbegleitete, lange verschollene Gesangsstück „**Trost in Leiden**“ aus der Feder von Ferdinand Lohausen und Joseph Kreuzer, dem Musikverein nahestehende Dichter- und Komponisten des 19. Jahrhunderts, erstaufgeführt worden (s. NC28 S. 26 ff.), so erlebten die Besucher drei Tage später im Heine-Institut nach Martin Schlemmers Einführungsvortrag „**200 Jahre Musikverein - Zurück in die Zukunft**“, wie heute mit der Technik des 21. Jahrhunderts das 230 CDs umfassende Schallarchiv des Musikvereins und wichtige Kopien der Vereinsgeschichte archiviert und präsentiert werden.

„Kinder zum Olymp!“

Vielleicht war es nur ein wunderbarer Zufall, dass ein wichtiges Kind des Musikvereins – die SingPause - zu den für die Auszeichnung Nominierten des bundesweit ausgeschriebenen Wettbewerbs „Kinder zum Olymp“ gehörte. Nur einen Tag nach der letzten Auf-führung von Mahlers "Sinfonie der Tausend" am 10. **JULI** nahmen Marieddy Rossetto und Manfred Hill im Pierre-Boulez-Saal der Barenboim-Said-Akademie zu Berlin aus



der Hand von Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier einen der Nominierten-Preise entgegen und durfte sich über allseits großes Lob für das nachhaltige und inzwischen auch andernorts nachempfundene Projekt freuen (vgl. Beitrag in NC28 S. 26 ff.).

Auf den **DEZEMBER**-Termin im Rathaus, mit dem die Jubiläumsfeierlichkeiten außerhalb des Konzertsaales zu Ende gingen, sei hier nur am Rande hingewiesen: Lesen Sie mehr zur Veröffentlichung des abgebildeten Monografie-Buches von Dr. Nina Sträter „**Der Bürger erhebt seine Stimme. Der städtische Musikverein zu Düsseldorf und die bürgerliche Musikkultur im 19. und 20. Jahrhundert**“ ab S. 10!



Zum Festkonzert mit „PAULUS“ erscheint auch das Festbuch „MusikVerein“

Das Jubiläumsjahr begann auf der Konzertbühne am 20. **APRIL**. Opern-GMD **Axel Kober** hatte die Stabführung bei Felix Mendelssohn Bartholdys „Paulus“, das der Musikverein 1834 unter der Leitung des Komponisten uraufführte. Für das Festkonzert waren mit Miriam Feuersinger, Sopran, Kimberley Boettger-Soller, Alt, Maximilian Schmitt, Tenor und Michael Nagy, Bariton, großartige Solisten verpflichtet worden.



Zum anschließenden Festempfang trafen sich Musiker, Sänger und Publikum, das das Jubiläum zu Gratulationen nutzte und das an diesem Abend vorgestellte Festbuch des Chores dankbar entgegen nahm.

Der Musikverein an der Schwelle zu seinem dritten Jahrhundert!



Das im Verlag Dohr Köln erschienene Festbuch hatte das Redaktionsteam, das auch für diese Zeitschrift verantwortlich zeichnet, in einjähriger Vorbereitung konzipiert und zusammengestellt und ihm die ebenso programmatische wie ausdrücklich auch in die Zukunft weisende Untertitelung gegeben. Nicht nur den Vereinsmitgliedern, sondern vor allem den vielen Freunden des Chores, des Symphonieorchesters, der Tonhalle und der Musikszene der Landeshauptstadt sollte es zum Geschenk werden, das an die Vereinsgeschichte erinnert, Interesse am aktuellen Chorleben weckt und Lust auf ein Mitgestalten einer „singenden“ Zukunft macht. Den Empfän-



ger sollte es nichts kosten, aber jedem Beschenkten lieb und teuer sein, und so wurden schon am Erscheinungsende und an weiteren Gelegenheiten des Jahres viele der 3.000 Bücher jenen überlassen, die wirklich darin gern blättern, lesen oder studieren.



ger sollte es nichts kosten, aber jedem Beschenkten lieb und teuer sein, und so wurden schon am Erscheinungsende und an weiteren Gelegenheiten des Jahres viele der 3.000 Bücher jenen überlassen, die wirklich darin gern blättern, lesen oder studieren.

Das Festjahr der Konzerte

Nach dem das Jubiläum eröffnenden Festkonzert im April aus der Reihe „Sternstunden“ ging es mit 5 „Sternzeichen“-Konzerten der Düsseldorfer Symphoniker weiter durch das Festjahr: Schon während der Vorbereitung der Te-Deum-Vertonungen von Joseph Haydn und Anton Bruckner, die der Chor im **MAI** unter der Leitung von Mario Venzago zu singen hatte, gab es Proben für das großbesetzte „Opus Magnum“:

Mahlers „Sinfonie der 1000“ im JULI



Die Sinfonie Nr. 8 in Adam Fischers Mahlerzyklus kam im **JULI** dreimal zur Aufführung. Es gibt kein Bild, das im Stande wäre, die Ausführenden - den Philharmonischen Chor Bonn, den des Musikvereins, den Clara-Schumann-Jugendchor, 8 Solisten und das große Orchester der Düsseldorfer Symphoniker - angemessen dazustellen. Das seltene Dokument der „leuchtenden“ Damenfraktion ist ihrer einmaligen Konzertpositionierung im Rang der Tonhalle zu verdanken.

Haydns „Schöpfung“ im SEPTEMBER



Nach kurzer Sommerpause ging es mit dem ersten Sternzeichenkonzert der neuen Saison 2018/19 schon weiter im Festspielkalender: Am 7., 9. und 10. **SEPTEMBER** erfüllte die Tonhalle dem Musikverein einen lange gehegten Konzertwunsch. Fast um das Bonmot „*Ohne Haydn kein Musikverein*“ zu belegen, erklang wie zu Pfingsten 1818 beim 1. Niederrheinischen Musikfest, in dessen Folge im Herbst des Jahres zur Fortsetzung der Konzertreihe auch der jubilierende Musikverein gegründet wurde, mit Adam Fischer am Pult Joseph Haydns Oratorium „**Die Schöpfung**“. Dass das Orchester dieses Werk auch am 27. Oktober 1864 bei seinem ersten Konzert in städtischer Trägerschaft unter der Leitung von Julius Tausch aufführte, sei hier am Rande erwähnt, weil es dem Buch entnommen ist, das der OB am 18. **DEZEMBER** der Öffentlichkeit vorstellte. (siehe Besprechung ab S. 10 ff.)

Bernsteins MASS im DEZEMBER

Im Rückblick auf das Konzertprogramm dieses Ausnahmejahres fühlt sich der Einsatz des Damenchores im **OKTOBER** bei Gustav Holts „Planeten“ marginal an. Die folgende Neueinstudierung und Gestaltung eines weiteren Großwerkes im **DEZEMBER** verlangte dem Gesamtchor und seiner Leiterin Marieddy Rossetto nochmals vollen Einsatz ab. Wir schrieben über Leonard Bernsteins „Mass“ in der NC29 eine ausführliche Einleitung und beschließen die Konzertrückschau mit dem Interview, das wir mit dem Dirigenten der Aufführung John Axelrod führten und in dieser Ausgabe ab Seite 32 wiedergeben.

SEPTEMBER - Das Fest!



Ort des fröhlichen Festes am 8. **SEPTEMBER** war die Tonhalle, in deren Rotunde die Bläsergruppe der Düsseldorfer Symphoniker „Frech wie Blech“ und die Sopranistin der Deutschen Oper am Rhein, Heidi Elisabeth Meier, begleitet von Wolfgang Wiechert am Klavier, dem Jubilar ihre Glückwunschrüße überbrachten. Die Schweizer SingPausen-Leiterin Carolina Rüegg und die japanische Musikvereins-Repetitorin Rie Sakai wiederholten auf Bitten des Festkomitees nach einer kurzen Würdigung des Werkes durch Udo Kasprovicz das beim Tag der Archive der Vergessenheit entrissene Opus „Trost der Leiden“ von Joseph Kreutzer.

Künstlerinnen, die dem Verein als SingPausenLeiterinnen verbunden sind, waren für weitere heiter-musikalische Programmpunkte zuständig.

Das Catererteam der Tonhalle, an der Spitze Christoph Enderlein und sein Gastronomiechef Annant Rade, kredenzte die von Sängerinnen aus 8 Ländern und 4 Kontinenten rezeptierten Gerichte, die für vielfältigen Geschmack und den „Duft der großen weiten Welt“ sorgten.

In den wenigen Ruhephasen lud die Choraltistin Maria Höveler zum Komponistenquiz ein. Mit neuen Notentaschen beschenkt, verließen die Geburtstagskinder und ihre Gäste glücklich und beschwingt ein wunderbares, dem Anlass würdiges Fest.

Keine 12 Stunden später trafen die aktiven Sängerinnen und Sänger erneut hier ein, um dem Sonntagspublikum der wieder ausverkauften Tonhalle die 2. Aufführung von Haydns Schöpfung erfolgreich zu präsentieren.



Anfang **NOVEMBER** brach eine 40-köpfige Reisegruppe von aktiven und inaktiven Mitgliedern und Freunden des Musikvereins zur traditionellen Fahrt auf, die in diesem Jahr über Bonn (u.a. zu Schumanns Grab) nach Trier, Saarbrücken, Luxemburg und Metz ging.

Stadt und Chorverband feiern mit



Das PAULUS-Festkonzert vom April war gewissermaßen umrahmt von zwei besonderen Veranstaltungen des öffentlichen Düsseldorfer Bürgerlebens: Für den Rosenmontagszug am 12.

FEBRUAR hatte die Stadt bei Jaques Tilly einen Festwagen in Auftrag gegeben, der neben weiteren Düsseldorfer Kulturinstitutionen und Musikkoryphäen auch dem Jubilar und seiner SingPause die närrische Ehre des der städtischen Musik lauschenden Jan-Wellem-Ohres verlieh.



Foto: Landeshauptstadt Düsseldorf/Uwe Schaffmeister



Auch auf der Engländerwiese im Nordpark überstahlte am 17. **JUNI** das Banner „Musikvereint“ das musikalische Miteinander, bei dem Kinder des Sing-Pause-Projekts mit den Chören des von Christel Paschke-Sanders angeführten Düsseldorfer Chorverbandes auf der großen Bühne um die Wette sangen, um die Gunst und Aufmerksamkeit des zahlreich erschienenen Party- und Picknickpublikums zu gewinnen. Junge Musiker der Clara-Schumann-Musikschule rundeten das Programm zu Ehren des am gleichen Tag in der Tonhalle Haydn und Bruckner singenden Konzertchores ab.

Wer wie wir von der NC-Redaktion als Teil der aktiven Sängerinnen und Sänger, als Mitgestalter und Beobachter, als Vorbereiter und Feiernder das an Konzerten und Begleitprogramm reiche Jubiläumsjahr 2018 miterlebt hat, der hegt „frohe und dankbare Gefühle“, der weiß um die Schwere der Aufgabe, eine große Tradition fortzusetzen, der wünscht auch dem, der - wie der Düsseldorfer Chorverband - vor einem ähnlich schönen Jubiläum steht, alles Gute, und der möchte besonders denen, die dieses Jubiläumsjahr möglich gemacht haben, stellvertretend seine Gefühle in dem einen Wort zusammenfassen und sagen:

DANKE!

100 JAHRE
Chorverband Düsseldorf e.V.

VERANSTALTUNGSREIHE ZUM 100. JUBILÄUM

SCHIRMHERRSCHAFT: THOMAS GEISEL
Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Düsseldorf

CHORPROJEKT „MISATANGO“
24. FEBRUAR 2019 | 17.00 UHR
JOHANNESKIRCHE DÜSSELDORF
Erleben Sie das bewegende Chorwerk von Martin Palmeri gesungen von rund 200 Sängerinnen und Sängern unter der Leitung von Tilman Wohlheber.

FESTAKT „100 JAHRE CVD“
29. JUNI 2019 | 11.00 UHR
STADTMUSEUM DÜSSELDORF (IBACHSAALE)
Offizielle Feierstunde mit musikalischen Beiträgen von Chören und festlichen Ansprachen. Für geladene Gäste.

AUSSTELLUNG „100 JAHRE CVD“
29. JUNI – 21. JULI 2019
STADTMUSEUM DÜSSELDORF
Exponate aus 100 Jahren Chormusik in Düsseldorf und Umgebung. Mit Chorauftritten und Vorträgen an verschiedenen Tagen.

MUSIKALISCHES PICKNICK
29. JUNI 2019 | 14.00 – 17.00 UHR
ROSENGARTEN (STADTMUSEUM)
Chöre der verschiedensten musikalischen Genres gestalten ein buntes Open-Air-Fest. Eintritt frei.

MUSIK IM GESPRÄCH
30. JULI 2019 | 20.00 UHR
STADTBÜCHEREI DÜSSELDORF
Interview mit dem „Konzertkalender in+um Düsseldorf“. Mit chorischer Begleitung. Eintritt frei.

AKTUELLE INFOS
www.cvdus.de/100-jahre-cvd/

VON DER BÜRGERLICHEN MUSIKKULTUR

Udo Kasprovicz stellt die Monographie von Dr. Nina Sträter vor



In einer Feierstunde im Jan Wellem Saal des Rathauses am 18.12.2018 überreichte der Prorektor der Robert Schumann Hochschule (RSH), Professor Dr. Dr. Volker Kalisch, Oberbürgermeister Thomas Geisel die von Dr. Nina Sträter erstellte Monographie „*Der Bürger erhebt seine Stimme. Der städtische Musikverein zu Düsseldorf und die bürgerliche Musikkultur im 19. und 20. Jahrhundert*“ und dankte der Landeshauptstadt Düsseldorf für die großzügige finanzielle Förderung des dreijährigen Forschungsprojektes, dessen wissenschaftlichen Ertrag die Musikwissenschaftlerin und Germanistin - betreut von Frau Professor Dr. Yvonne Wasserlos und Professor Kalisch - in einer 350 Seiten umfassenden Studie darstellt. In seinem Einführungsvortrag hebt Professor Kalisch vier Aspekte der Darstellung hervor, die der Monographie zahlreiche Leser wünschen lassen.

Wir zitieren aus seiner Ansprache:

1. *Einst brach in Düsseldorf einer der „klassischen“ gesellschaftlichen Träger bedeutsamer Kulturanstrengungen Ende des 18. Jahrhunderts - und zwar ziemlich schnell - weg, ich spreche vom fürstlichen Hof und seiner Gesellschaft. Was zunächst wie eine Katastrophe aussah, entpuppte sich schon bald als die Düsseldorfer Chance, indem es die Bürger der Stadt aufrief, ihr politisches, aber eben auch kulturelles Leben und Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und zu gestalten. Dies sind die Ausgangsbedingungen für die „Erfindung“ und dann erfolgreiche Etablierung des Musikvereins, zugleich Zeugnis für die Unbeirrbarkeit eines zunehmend erstarkenden bürgerlichen Selbstvertrauens.*

Der Musikverein hat 2. in einer Kombination aus Enthusiasmus, kulturellem Selbstbewusstsein und Hartnäckigkeit es geschafft, sich aus der ursprünglichen Privatheit in die öffentliche Musikinstitution von Stadt und Region Düsseldorf hineinzuverwandeln und nachhaltig einzuschreiben. Der Weg, den der Verein dazu beschritten hat, gleicht einem Vergesellschaftungsprozess, der als würdiges Beispiel Aufnahme in jedes Lehrbuch zur Gemeinde- und/oder Stadtsoziologie finden könnte. Die Stationen, die dieser Prozess dabei nahm, verlief gleichzeitig für viele andere Städte und Kulturregionen im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts beispielgebend:

„Aus bescheidenen, im Dilettantentum wurzelnden Anfängen entstehen ausschließlich durch die Initiative des Bürgertums Musik- und Konzertvereine unter Führung eingesessener Kunstfreunde; mit wachsendem Wohlstande werden größere Aufwendungen gemacht, an denen sich etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich auch die städtischen Verwaltungen beteiligen; an die Spitze der Institute treten mit der Zeit bedeutende Musiker, die dilettierenden Solisten werden durch Berufskünstler ersetzt, die Orchester werden vergrößert, durch städtische Beihilfe verbessert und in den bedeutenderen Städten schließlich ganz von der Verwaltung übernommen“. Was hier wie ein Zitat aus der soziologisierenden Literatur der 1970er oder 1980er Jahre daherkommt, ist tatsächlich einer Darstellung von 1917 entnommen, dazu noch als bewundernde Feststellung ausgerechnet eines Kölner Beobachters und Zeitzeugen, nämlich des Kölner Musikprofessors Ernst Wolff.¹

3. Großartige musikkulturelle Ereignisse sind es, die den Weg der Vereinsgeschichte befestigen: großartige Begegnungen, großartige Initiativen, großartige Künstlerinnen- und Künstlernamen, großartige Festkulturanstrengungen und Programmideen, großartige Konzertveranstaltungen wie - freilich! - großartige Musik -; es sind und bleiben großartige Kulturleistungen, die nicht davon geschmälert werden, dass zur Geschichte des Musikvereins ganz normal und händisch auch jene großartigen Verfehlungen, Fehlentscheidungen und politischen Arrangements gehören, die nichts anderes ausweisen, als dass der Musikverein zu Recht eine stolze Institution ist, aber von ganz normalen Menschen getragen.

Und schließlich nehme ich 4. mit größter Bewegung und Achtung zur Kenntnis, dass Anliegen, Idee, Engagement und Anspruch des Musikvereins immer dann größtes bürgerschaftliches Gehör und Zuspruch erfuhren, wenn es um diese große Stadt Düsseldorf so richtig schlecht und mies bestellt war. Dann auf einmal wussten offenbar alle Düsseldorfer, was sie an Ihrem Musikverein und seinem musikkulturellen Engagement wie Wirken besaßen. Die Stadt blickte dann mit Stolz und konkreter Unterstützung auf „Ihren“ Musikverein, nahm in schwerer Zeit mit Dankbarkeit seine selbst kleineren kulturellen Beiträge an und dieser gab der Bürgerschaft ein Stück weit jenen Mut und Hoffnung zurück, den dieselbe angesichts der leider stattgefundenen geschichtlichen Katastrophen zu verlieren drohte.

Die Rheinprovinz 1815-1915. Hundert Jahre preußischer Herrschaft am Rhein, Bd. 2, bearb. und hrsg. von Joseph Hansen, Bonn 1917, S. 340-384, hier: S. 340f.

¹ Vgl. Ernst Wolff, *Das musikalische Leben*, in:

Dankenswerterweise bekam die NC-Redaktion im Vorfeld die Gelegenheit das Werk zu lesen. Gerne möchten auch wir unsere Leser in Inhalt und Problemstellung einführen, dabei hoffend, weitere Interessierte zur Lektüre anzuregen:

Der Städtische Musikverein hat es geschafft, 200 Jahre lang das Musikleben der Stadt Düsseldorf mit zu prägen. Seine Beteiligung an Konzerten in städtischer Trägerschaft oder mit städtischer Unterstützung ist seit 1818 lückenlos nachgewiesen und in Jubiläumsgaben mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen dargestellt und gewürdigt. Außergewöhnlich und damit sicherlich einzigartig ist die in Gegenwart des Oberbürgermeisters von Prof. Kalisch einer interessierten Öffentlichkeit vorgestellten Monographie, in der die Düsseldorfer Musikwissenschaftlerin und Germanistin Dr. Nina Sträter die Entwicklung des Musikvereins in den vergangenen 200 Jahren in die Geschichte der von Bürgern getragenen Musikkultur des 19. Jahrhunderts einbettet und ihn damit zum Paradigma für die Entwicklung bürgerlicher Vereine in Umbruchsphasen erhebt.

Die Autorin stützt sich dabei auf umfangreiches ungedrucktes Material, das in staatlichen Archiven in Berlin, Duisburg und Düsseldorf gesammelt ist, sowie auf zahlreiche im Internet zugängliche Quellen. Ein Literaturverzeichnis mit 310 Titeln dokumentiert das Interesse der historischen Forschung am Thema und bindet die Arbeit gleichzeitig in den geschichtswissenschaftlichen Erkenntnisprozess ein.

Musikvereine und insbesondere der Städtische Musikverein mit seiner gut dokumentierten Vergangenheit erwei-

sen sich für mentalitätsgeschichtliche Forschungen als besonders geeignet, weil die Bürger in der Folge der französischen Revolution die Pflege von Musikkultur als Bildungsauftrag wahrnehmen. Damit verwandeln sich die Salons und Liebhaberkreise in Institutionen, die sich zu öffentlicher Verantwortung bekennen. Die so entstehenden (Musik-)Vereine bereiten, so lautet die These, der Demokratisierung der Gesellschaft den Weg, denn „Einsatz einer Gemeinschaft für eine Sache“ ist die Voraussetzung von Partizipation an öffentlichen Belangen. Diese hohen Ansprüche einer ästhetischen Erziehung und Demokratisierung der Bürgerschaft, so darf man das Ergebnis der Arbeit interpretieren, überfordern den hier untersuchten Musikverein und möglicherweise das Vereinswesen überhaupt, weil die Umwälzungen des 19. und 20. Jhdts. das Bürgertum der Aufklärung erst in eine Klassen- dann in eine Schichtengesellschaft verwandeln, der sich der Bildungsbegriff des späten 18. Jhdts nicht mehr vermitteln lässt.

Die großbesetzten Oratorien Haydns und Händels bestimmen die Programmgestaltung der ersten Niederrheinischen Musikfeste, und so nimmt es nicht Wunder, dass der auch hier betrachtete Musikverein als Gemeinschaft von Sängern und Sängern sowie Orchestermusikern zur Pflege der Chormusik gegründet wird.

Der Musikbetrieb außerhalb der Feste offenbart schon früh eine Kehrseite bürgerlicher Kulturvereine. Entscheidungen im Verein werden mit demokratischen Mitteln der Mehrheitsbildung getroffen. Nicht selten aber entziehen sich die überstimmten Mitglieder der Umsetzung des Beschlusses, weil sie ihren Idealismus nicht in den Dienst

einer Sache stellen möchten, die sie selbst nicht vertreten. Dieses Konfliktpotenzial wirkt sich auf die Qualität der Musik aus. Folgerichtig setzt bereits unter Mendelssohn Bartholdy eine Professionalisierung des Musikvereins ein, der die Instrumentalisten und Gesangssolisten erfasst, die dem Selbstverständnis des Chores vor dem Hintergrund der Gesangsbegeisterung der Epoche jedoch nicht entspricht. Als Folge dieser Entwicklung steigen die Kosten für die Konzerte der Musikfeste so sehr, dass sie keine Breitenwirkung mehr entfalten und sich zum kulturellen Ereignis der gehobenen Stadtgesellschaft wandeln, in deren Kreis sich selbst finanziell opferbereite Musikliebhaber aus einfachen Kreisen fremd fühlen und den Veranstaltungen fern bleiben. Exklusivität aber steht im Widerspruch zur Partizipation, wenn auch hier beschränkt auf das Musikleben. Auch der altruistische Bildungsauftrag kann nicht mehr wahrgenommen werden.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bringt eine Veränderung des bürgerlichen Selbstbewusstseins, die die Kultur und nicht nur deren Vermittlung von innen heraus gefährden. Bildung dient nicht mehr der Selbstvervollkommnung, hat als Ziel also nicht mehr den Menschen vor Augen, sondern den Fortschritt der Dinge, die das Leben erleichtern. Damit wird sie zur Ausbildung. Vollkommenheit des Menschen ist nicht mehr seine ästhetische und sittliche Autonomie, sondern seine Funktionalität. Geisteswissenschaften und Musik verlagern sich in den Bereich der Muße und werden dort auf dem Niveau standesgemäßer Unterhaltung weniger betrieben als rezipiert. Das Jahrhundert endete mit der Spannung zwischen

dem Glanz der niederrheinischen Musikfeste, die inzwischen mehr und mehr von patriotischer Gesinnung geprägt waren, und der Klage über die mangelhafte Musikkultur in Kreisen der breiten Bevölkerung, die sich von der Teilnahme zurückgezogen hatte.

Die bereits Mitte des Jahrhunderts erkennbare Tendenz zur Elitebildung durch Professionalisierung, die in Widerspruch zu den Rezeptionsansprüchen des Publikums gerät, setzt sich bis zum Jahrhundertende fort. Sträter zitiert aus einer Studie von 1990 über den Musikverein und die Düsseldorfer Oper zwischen 1890 und 1923, der zufolge das Niveau „eigentlich für das Düsseldorfer Publikum zu hoch“ sei (186). Ein Wandel kündigt sich unter Julius Buths Anfang des 20. Jahrhunderts an. Er setzte auf beiden Seiten an, indem er die Voraussetzungen für moderne und technisch anspruchsvolle Werke durch eine Niveausteigerung des Chores hebt. Zur Schulung des Publikums veranstaltet er seit 1901 regelmäßig Kammermusikveranstaltungen und arbeitet ab 1904 mit einem Lehrgesangsverein. In seine Amtszeit fällt auch die Gründung des Düsseldorfer Konservatoriums für Musik, der heutigen Robert Schumann Musikhochschule. Buths musikalisches Niveau verbunden mit intensiver Breitenarbeit trug auf den niederrheinischen Musikfesten erste Früchte, weil die Programme und Aufführungen über Düsseldorf hinaus beachtet wurden. Allerdings kann auch er die Kluft nicht überwinden, die sich zwischen Musikliebhabern und weniger Gebildeten auftut, die die Mehrheit einer modernen Stadtbevölkerung ausmachen. Sträter zitiert aus der Düsseldorfer Zeitung vom 5. April

1908 die Bezeichnung „Musikverein der oberen Klassen“. In Anbetracht dieser Kluft behält sich der Bürgermeister bei Buths Nachfolgern die letzte Entscheidung über die Konzertplanung vor. So stehen in den Folgejahren, wohl auch unter dem Eindruck des herannahenden Krieges, Werke deutscher Komponisten im Vordergrund. Die Reputation des Chores sinkt, aber die Einnahmen steigen. Diese Entwicklung setzt sich in den ersten Nachkriegsjahren fort, nimmt aber in der Weltwirtschaftskrise ein jähes Ende. Etwa 1931 steht der Musikverein vor dem Ruin. Diese Situation nutzt die Stadt, indem sie ihm finanzielle Unterstützung anbietet, ihn aber aus der Rolle des Veranstalters der städtischen Konzerte entlässt. Von nun an lädt der städtische Musikdirektor den Chor ein, bei Bedarf an Musikveranstaltungen mitzuwirken, untersagt aber jede eigenständige musikalische Initiative. Der Musikverein überlebt die Phase, weil sich eine große bürgerliche Lobby in Düsseldorf für ihn engagiert.

Bei der Darstellung der problematischsten Epoche der jungen deutschen Geschichte, des Nationalsozialismus, dessen Bewältigung mehr als eine Generation Deutsche belastet hat, kann die Studie auf fundierte Vorarbeiten zurückgreifen. Zudem lag die Verantwortung für das Musikleben zwischen 1933 und 1945 in der Hand eines einzigen Generalmusikdirektors, so dass sich die Rolle des Musikvereins in der fraglichen Zeit mit dem Wirken Hugo Balzers deckt. In ihrem Urteil über Balzer als „Repräsentant des nationalsozialistischen Konzertwesens“ folgt Nina Sträter Prof. Dr. Yvonne Wasserloos, Musikwissenschaftlerin an der Musikhochschule Düsseldorf und Rostock,

und belegt Verharmlosungen seiner Rolle als „schillernde Figur“ mit Argumenten aus der Literatur. Balzer bindet den Musikverein wegen seiner 100-jährigen Tradition in alle repräsentativen Veranstaltungen mit Musikbeteiligung ein und gibt ihm damit viel von seiner Bedeutung zurück, die er Ende der zwanziger Jahre verloren hatte. Trotzdem sanken die Mitgliederzahlen, ohne dass Sträter dafür eindeutige Ursachen nennen kann. Zudem manövrierte sich der Chor in die künstlerische Bedeutungslosigkeit. Zeigte der Verein schon Mitte der zwanziger Jahre mangelnde Aufgeschlossenheit gegenüber der musikalischen Moderne - so soll er sich geweigert haben, für die Saison 1931/32 Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche“ zu proben - kam ihm die Beschränkung des Repertoires auf Klassik und Nationalromantik und das epigonale Programm im NS Geist sehr entgegen.

Damit habe sich - so urteilt Nina Sträter - der Musikverein bewusst zum Träger des Systems gemacht, denn „kein Mitglied des Musikvereins (hätte) gezwungen werden können, an öffentlichen Konzerten oder politischen Veranstaltungen und repräsentativen Festakten mitzuwirken.“ (Seite 238)

Die institutionelle Kontinuität der Düsseldorfer Kulturvereine über das Kriegsende hinaus verbietet jeden Gedanken an eine Stunde Null. Wie im politischen Bereich gestaltete sich der Neuanfang im musikalischen Bereich restaurativ, d. h. von Nationalsozialisten unbelastete Männer und Frauen der ersten Stunde, die von den Engländern mit der Wahrnehmung öffentlicher Aufgaben betraut werden, orientieren sich, verständlicherweise aus Alters-

gründen, an den zwanziger Jahren der Weimarer Republik. Drei Monate nach der englischen Besetzung beantragen 9 Chöre, mit der Probenarbeit beginnen zu dürfen, darunter der Musikverein mit dem Hinweis auf seine 125-jährige Tradition, in der auch Felix Mendelssohn Bartholdy wieder genannt wird, und mit dem Argument, durch seine Qualität und sein Repertoire zu Düsseldorfs Ansehen beitragen zu können. Zeitgeschichtlich symbolisch und als Referenz auf das eigene Gründungskonzert 1818 erklingt am 22. Dezember 1945 unter Heinrich Hollreiser Joseph Haydns „Schöpfung“.

1949 wird der denkwürdige Vertrag geschlossen, der bis heute das Verhältnis des städtischen Musikvereins zur Stadt regelt. Der Chor erhält das Privileg, die städtischen Chorkonzerte mit zu gestalten, und verpflichtet sich dazu, auf dem Wege der Nachwuchsschulung und der Konzertreifepfung ein hohes Qualitätsniveau zu gewährleisten. Damit ist die künstlerische Voraussetzung für die Konzertreisen und Schallplattenaufnahmen der fünfziger und sechziger Jahre geschaffen. Es müssen allerdings auch diplomatische Hürden genommen, Ressentiments überwunden und Gelder bewilligt werden, um häufig zu Gast im europäischen Ausland, insbesondere in Frankreich sein zu können. Sträter zieht nach der Sichtung der Protokolle und der Literatur zu dieser Epoche den Schluss, dass „der Musikverein (...) mit den richtigen Leuten zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen war“. (S. 261) Allerdings rechtfertigt die sängerische Leistung im Ausland die politische Protektion des Musikvereins und ermöglicht zwischen 1958 und 1995 120 Auslandsreisen. Sicherlich

fördern Gastspielreisen einen gewissen Traditionalismus im Repertoire, für den sich der Chor in den 150 Jahren seines Bestehens als anfällig erwiesen hat, gleichwohl gesteht Sträter anhand vieler Beispiele moderner Chorliteratur dem Chor den Anspruch zu, „sich neben der Pflege seines Kernrepertoires auch immer wieder neuen Werken zu stellen.“ (S. 267) Genau diese beiden Qualitätsmerkmale: Konzertreisen und Weiterbildung begründen die Krise des Musikvereins und möglicherweise der bürgerlichen Musikkultur überhaupt. Am Beispiel einer Umfrage zur Vereinbarkeit von Chor, Privatleben und Berufstätigkeit in der Vereinszeitschrift „Chorszene“ von 1988 verdeutlicht Sträter, dass „der eingeschlagene Weg der Professionalisierung mit Bestenlisten, häufigen Profi-Aushilfen und Auslandsreisen (...) ein Ensemble jedoch in die Kommerzialisierung (führt), die mit den Idealen eines bürgerlichen Musikvereins auf Dauer nicht zu vereinbaren ist, da ein solcher Chor früher oder später nicht mehr allen seinen zahlenden Mitgliedern die Teilnahme an allen Projekten garantieren kann und weiteren aus Termingründen die Chance zur Beteiligung nimmt.“ (S. 277) Der Mitgliederschwund seit den neunziger Jahren wird nicht allein in diesem Konflikt begründet liegen. Von den Folgen einer veränderten Berufswelt mit ihren Auswirkungen auf das Freizeitverhalten sind alle Vereine betroffen. Aber die Frage, wie bürgerliche Musikkultur in Zukunft gelebt werden soll, muss um der Identität des Musikvereins willen beantwortet werden.

Mit ihrer umfassenden Monographie hat Nina Sträter dazu einen beachtenswerten Ansatz geschaffen.

„Refugium einer politikfreien Sphäre?“

Musik und Gesellschaft im Rheinland des 19. und 20. Jahrhunderts“

Kontextuelle Anmerkungen zur musikhistorischen Fachtagung anlässlich des 200jährigen Jubiläums des Musikvereins am 9. und 10. Oktober 2018 im Stadtmuseum Düsseldorf

Von Martin Schlemmer

Die Veranstalter - das Archiv des Musikvereins und der Landschaftsverband Rheinland, LVR-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte, in Kooperation mit dem Stadtmuseum Düsseldorf - hatten dem Symposium bewusst ein recht weit gefasstes Tagungsthema gegeben. Was hatte es damit auf sich und in welchen Kontext wollten die Organisatoren ihre Veranstaltung gestellt sehen? Nachstehend einige Gedanken, die den Aktualitätsbezug der Fachtagung unterstreichen.

Die Grande Dame der Science-Fiction-Literatur des 20. Jahrhunderts, Ursula K. Le Guin, ließ ihre Leser einst wissen: „Gegen jede menschliche Macht kann es Widerstand geben, und sie kann von Menschen verändert werden. Widerstand und Veränderung nehmen oft ihren Anfang in der Kunst“¹. Allerdings nicht beim Theaterball des Mecklenburgischen Staatstheaters. Dort instruierte Intendant Lars Tietje Anfang 2018 seine Mitarbeiter schriftlich, im Rahmen des Balles „unabgesprochene politische Äußerungen“² zu unterlassen.

Während Pythagoras davon ausging, dass „die Welt durch Musik begründet und geleitet sei“³, und Friedensreich Hundertwasser der Meinung war, „nur mit Kunst [könne] man die Welt verändern“⁴, geht der Liedermacher

Marcel Brell davon aus, dass gemeinhin nicht die Kunst die Welt, sondern – im Gegenteil – die Welt die Kunst verändere.⁵ Eine Korrelation zwischen „Welt“ und „Kunst“ wird aber von allen dreien als gegeben vorausgesetzt. Jürg Altwegg hingegen begrüßt es, wenn die Inszenierung einer Oper „jede allzu platte Aktualisierung“ vermeidet: „In populistischen Zeiten wie den unseren, mit Wladimir Putin im Kreml, ist die Versuchung groß, Mussorgskis Oper [„Boris Godunow“] nach dem Drama von Alexander Puschkin als engagiertes Lehrstück über die Beziehungen zwischen Tyrann und Volk zu inszenieren. Obwohl das Grand Théâtre [in Genf] einen ‚politischen Thriller‘ ankündigt, hat Matthias Hartmann diese Gefahr souverän umschiff. [...] Es gibt keinen Moment der Langeweile in seiner Inszenierung, zu irgendeiner politischen Lektion holt sie nicht aus“⁶. Die Jubi-

1 Zitiert nach Schmid, Florian, Eine explizit politische Haltung, in: neues deutschland vom 25. Januar 2018, S. 15.

2 Zitiert nach Art. „Was gesagt werden darf“, in: ebd., S. 15.

3 Schwindt, Rainer, Der Gesang der Engel. Theologie und Kulturgeschichte des himmlischen Gottesdienstes, Freiburg, Basel, Wien 2018, S. 199.

4 Zitiert nach Bösch, Sylvia, „Nur mit Kunst kann man die Welt verändern“. Vor 80 Jahren wurde Friedensreich Hundertwasser geboren, <https://www.deutschlandfunk.de/nur-mit->

[kunst-kann-man-die-welt-veraendern.871.de.html?dram:article_id=126453](https://www.deutschlandfunk.de/kunst-kann-man-die-welt-veraendern.871.de.html?dram:article_id=126453) (Abruf vom 27.12.2018).

5 Vgl. Friehold, Kathrin/Lohmüller, Christian, Haben Lieder eine politische Macht?, in: Banziana 1/2018, S. 53.

6 Altwegg, Jürg, Packend, ganz ohne politische Lektionen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 256 (3. November 2018), S. 11.

läumstagung fragte nun speziell, wie in der Einführung dargelegt, nach dem Verhältnis von Gesellschaft – genauer noch: von Politik – und Musik.

Musik selbst kann politische Aussagen transportieren, sie kann aber auch, wie die Schicksale von „Brucknerfanfare“, „Ritt der Walküren“ oder „Les Préludes“ beweisen, zum Transport politischer Parolen genutzt – oder in diesen Fällen besser: missbraucht – werden. Darüber hinaus können sich die Künstlerinnen und Künstler politisch engagieren. Nehmen wir einen Musikschaffenden wie Leonard Bernstein. Er beabsichtigte zeitlebens, eine „Holocaust-Oper“ zu komponieren;⁷ diese wäre als ein politisches Werk zu betrachten gewesen. Im Jahr 1948 nahm er eine Einladung nach München an, um mit 20 Holocaust-Überlebenden in den ehemaligen Konzentrationslagern Feldafing und Landsberg zu musizieren, als andere jüdisch-amerikanische Künstler noch an einem Deutschland-Boycott festhielten. Hier hätte die Musik respektive das Musizieren eine politische Botschaft vermittelt – unabhängig von der inhaltlichen Beschaffenheit der ausgewählten Musikstücke. Und zuletzt setzte sich Bernstein zeitlebens für politische Ziele ein, die ihm am Herzen lagen: gegen Apartheid, gegen Atomwaffen, für Abrüstung und für HIV-Inf-

zierte. Drei Ebenen also, auf welchen „Musik politisch sein kann“. Natürlich ist auch der umgekehrte Weg zu beachten, dass sich also Politik der Musik bedient oder sie zur Zielscheibe macht. Dies kann wiederum auf der Ebene der Musik selbst der Fall sein, etwa bei der „Bruckner-Fanfare“ oder dem „Ritt der Walküren“; oder es sind die Musikerinnen und Musiker, die in den Fokus politisch motivierter Akteure geraten, wie dies unlängst bei rechtsextremen Übergriffen auf Mitglieder des Balletts Chemnitz der Fall war.⁸

Ein Beispiel aus dem Jubiläumsjahr vermag die angedeuteten politischen Implikationen zu verdeutlichen: Der seit dem Jahr 2015 amtierende Chefdirigent der Münchner Philharmoniker, Valery Gergiev, musste bei den Verhandlungen zu seiner Vertragsverlängerung Anfang 2018 mit Gegenstimmen von Grünen, Linken, Freidemokraten und der Rosa Liste leben: „Sie sprachen sich aus politischen Gründen gegen einen Verbleib Gergievs auf dem Chefposten aus. Der Dirigent hat sich mehrfach demonstrativ zu seiner Freundschaft mit dem russischen Präsidenten Wladimir Putin bekannt und dessen Politik bei Propagandaveranstaltungen unterstützt“⁹. Gergiev stellt somit einen Gegenentwurf zum derzeitigen Ersten Konzertdirigenten der Düsseldorfer Symphoniker, Ádám Fischer, dar, der den ungarischen Ministerpräsidenten Viktor Orbán immer wieder scharf kritisiert.¹⁰

7 Vgl. hierzu und im Folgenden Sommer, Annette, Ich kann keinen Tag leben ohne Musik. Zum 100sten Geburtstag des Dirigenten und Komponisten Leonard Bernstein, in: Kalonymos 21,3 (2018), S. 13-15. Ein Beispiel aus dem Rheinland ist die Veranstaltung „Den Nazis eine schallende Ohrfeige versetzen! Rezitation und Musik“, die am 2. Dezember 2017 im Kölner EL-DE-Haus stattfand. Im Veranstaltungs-Flyer hieß es hierzu: „Das Programm ist jenen mutigen Querdenkern und Künstlern gewidmet, die sich bis zuletzt hartnäckig gegen den faschistischen Terror behaupteten“. Aufgeführt wurden musikalische Werke von Paul Hindemith, Pavel Haas und György Ligeti.

8 Vgl. Draeger, Volkmar, Den Rechten ein Dorn im Auge, in: neues deutschland vom 15. November 2018, S. 18.

9 Brachmann, Jan, Trotz Gegenstimmen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 46 (23. Februar 2018), S. 11.

10 Vgl. Elstner, Rainer, Ádám Fischer kritisiert Orbán, <https://oe1.orf.at/artikel/275204> (Abruf vom 13.01.2019).

Das Tagungsthema darf, dies haben die vorstehenden Zeilen zu konturieren versucht, keineswegs als rein historisch gelten, es war und ist – vielleicht gerade heute wieder in besonderem Maße – von steter Aktualität. Davon abgesehen, haben die Veranstalter den Themenkreis der Fachtagung bewusst so weit offen gehalten, dass die Referierenden nicht auf eine der drei oben genannten Ebenen festgelegt waren. Schließlich ging es nicht darum, ganze Epochen oder Themenfelder „erschöpfend“ zu erschließen – was auch eine zweitägige Veranstaltung nicht zu leisten vermocht hätte –, sondern vielmehr darum, Akzente im Zeitraum des Bestehens des Musikvereins zu setzen. Zudem sollten der regionalhistorischen Musikforschung neue Impulse und weiterzuverfolgende Gedanken vermittelt werden.

Die Ergebnisse der Tagung, die auf das Interesse von etwa 70 Musikinteressierten stieß – unter ihnen auch Oskar Gottlieb Blarr, der an beiden Tagen im Publikum gesichtet wurde –, lassen sich hoffentlich recht bald im Tagungsband nachvollziehen, dem nach einer gewissen zeitlichen Frist („Moving Wall“) ein eigener Auftritt („Cluster“) im rheinischen Geschichtsportal des LVR¹¹ folgen wird.

¹¹ Vgl. <https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/> (Abruf vom 13.01.2019).

Tagungsthemen

Dienstag, 9. Oktober

Sektion 1: Stadt und Musik

Moderation: Prof. Dr. Sabine Mecking, Duisburg

11:30h Ort(e) der Politisierung oder der Entpolitisierung?

Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf und die Düsseldorfer Männergesangsvereine
Dr. Nina Sträter, Düsseldorf

12:15h **Von Fürstenhand in Bürgerhand.** Das Koblenzer Musik-Institut und die Musikpflege am Rhein-Mosel-Eck
Andreas Pecht, Koblenz

14:30h 250 Jahre Beethovenstadt Bonn.

Verpasste Gelegenheiten und künftige Chancen
Dr. Stephan Eisel, Bonn

Sektion 2: Region und Musik

Moderation: Georg Mölich, Bonn

15:15h Der Rhein in der E-Musik des 19. Jahrhunderts

Julia Vreden, Bonn

16:30h Von der „provinciellen Nationalfeier“ zum internationalen Musikfestival.

Die Niederrheinischen Musikfeste im 19. Jahrhundert
Prof. Dr. Arnold Jacobshagen, Köln

17:15h Musik als politischer Faktor im südlichen Rheinland

PD Dr. Andreas Linsenmann, Mainz

19:00h Öffentlicher Abendvortrag Was heißt eigentlich „Interpretation“?

Prof. Dr. Roland Reuß, Heidelberg

Mittwoch, 10. Oktober

Sektion 3: Musik und Gesellschaft zwischen Umbruch und Protest

Moderation: Dr. Martin Schlemmer, Duisburg

10:00h Der Pianist Karlrobert Kreiten.

Ein Musikerleben im Nationalsozialismus
Simone Bornemann, Köln

11:15h Musik und Protest im Ruhrgebiet

Hans Schreiber, Dortmund

12:00h Musik und Migration im Ruhrgebiet

PD Dr. Rolf Wörsdörfer, Darmstadt

Sektion 4: Musik als Faktor staatlichen Handelns

Moderation: Dr. Mark A. Steinert, Brauweiler

14:30h Musiker als Diplomaten.

Kulturpolitische Strategien im Bonner Kanzleramt
Prof. Dr. Michael Custodis, Münster

15:15h Die WDR-Archive als Spiegel der Musikförderung durch den Rundfunk

Dr. Jutta Lambrecht, Köln

„Hast du dein Herz in England gelassen?“

200 Jahre Clara Schumann: Die Klavierpädagogin

Von Ute Bächter-Römer

Clara Schumann „duldet keine Gefühlsduselei und suchte nur den authentischen Ausdruck, das Gefühl, das aus dem Herzen kommt“, schreibt Adelina de Lara.¹ „Es war nicht leicht als Klavierschülerin von Clara Schumann aufgenommen zu werden.[...] Stumm vor Aufregung fuhr ich neben ihr (Fanny Davies) zu dem Haus nahe des Hyde Parks. Es war klug, daß sie nicht sprach; ich hätte sie nicht gehört! Meine Hände waren verschwitzt, und ich konnte nicht denken. Mir war so, als könnte ich mich an keine einzige Note erinnern, die ich spielen sollte. In Gegenwart Clara Schumanns verließen mich jedoch meine Ängste. Ich sah sie, eine königliche, in schwarz gekleidete Figur, mit einem Spitzentuch über ihrem silbernen Haar. Ihre Augen waren groß, verträumt und traurig, aber es waren mütterliche Augen. Ich war eher klein, und sie lächelte mich an, ein Lächeln, das ich nie vergessen werde. Die Hand auf meiner Schulter, sprach sie auf Deutsch mit Fanny Davies. Dann wandte sie sich mir zu und bat mich, aufmunternd lächelnd, zu spielen.[:::] Als ich fertig war, saß ich ruhig da. Noch heute erinnere ich mich an die Stille des Raumes. Niemand sprach. Ich schaute auf und sah, wie Clara Schumann mich anlächelte, und plötzlich war ich wahnsinnig glücklich!“²

Adelina de Lara

war als Schülerin der großen Clara Schumann angenommen. Ihre Erlebnisse und Erfahrungen während des Klavierstudiums bei Clara Schumann in Frankfurt enthalten vielfältige Beobachtungen zu den Zielen der Klavierpädagogin. Clara Schumann vertrat jene Anschauung, dass



Adelina de Lara (1900) - Wikipedia

das Klavierspiel „mit Herz“ aber „ohne Gefühlsduselei“³ zu sein habe. Sie verlangte eine Analyse des Werkes, bevor es einstudiert wurde. Die Technik des Spiels sei nicht Selbstzweck, sie hat der Realisation des Ausdrucks, den der Komponist, die Komponistin intendiert, zu dienen. So kritisierte sie deutlich das Spiel des berühmten Virtuosen Franz Liszt. Clara Schumann schreibt in ihrem Tagebuch 1886: „Gestern am 31. Juli starb Franz Liszt in Bayreuth – wieder ein immerhin seltener Mensch zu Grabe getragen! Wie ist einem leid, daß man Diesen nicht so mit vollem Herzen betrauern kann. Der viele Flitter um ihn herum verdunkelt Einem das

¹ Monica Steegemann und Eva Rieger, Hgg, Frauen mit Flügel, Lebensberichte berühmter Pianistinnen, Frankfurt am Main / Leipzig 1996, Seite 217.

² a.a.O., Seite 214

³ a.a.O., Seite 217

Bild des Künstlers und Menschen. Ein eminenten Clavier-Virtuos war er, aber ein gefährliches Vorbild als Solcher für die Jugend. Fast alle auftauchenden Spieler imitieren ihn, aber es fehlt ihnen der Geist, das Genie, die Anmuth und so erstanden nur einige große reine Techniker und viele Zerrbilder [...] Als junger Mann war er höchst fesselnd, später aber mischte sich in sein geistvolles anmutiges Wesen so viel Koketterie, daß es mir oft widerwärtig war⁴.

Clara Schumann begründete in ihrem Unterricht eine Tradition der Interpretation, die das Musikwerk selbst in seiner Intention in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Im Frankfurter Konservatorium, am „Hoch`schen Konservatorium“ formulierte der Gründer Joachim Raff 1878 die Ziele der Hochschule, die eine „gründliche Ausbildung in der Musik und deren Hilfswissenschaften“⁵ fordert. Er öffnete zudem das Konservatorium bewusst für Studentinnen, zunächst für Klavier- und Gesangstudentinnen, später kamen auch Instrumentalistinnen hinzu. Ausgesprochen modern ist die Einrichtung einer „Vorklasse, die besonders begabten Schülerinnen und Schülern, die die Lücke zwischen der Kinderausbildung bis zwölf und dann dem Hochschuleintritt ab etwa 16 Jahren“ schloss.⁶

Es suchten viele, ja sehr viele Schülerinnen die Aufnahme in die Klavierklasse von Clara Schumann. Einige hatten besonderen Erfolg. Bei Adeline de Lara sah ihn Clara Schumann deutlich voraus. Sie schreibt in ihrem Tagebuch: „3. März 1891: Adeline de Lara

ist nun von der Schule abgegangen; sie gehörte zu den besten meiner Schüler, und besonders Marie glaubt, sie werde eine bedeutende Zukunft haben....“⁷

Marie sollte recht behalten.

Wie schwer auch Adeline de Lara der Abschied aus Frankfurt wurde, erzählt sie selbst: „Der Gedanke, daß ich Frankfurt und Clara Schumann verlassen sollte, war zu viel für mich. Frau Doktor saß an meiner Seite, während ich spielte, aber sie verhielt sich nicht unruhig, sondern absolut still. Ich schluckte ab und zu – ich war fertig, stand auf, und wir brachen beide in Tränen aus. Sie schlang ihre Arme um mich, und wir weinten und weinten. Schließlich verließ ich sie und schluchzte auf dem ganzen Weg nach Hause. Ich sah sie nie wieder.“⁸

Die englische Pianistin, die in ihrer Heimat Rundfunkaufnahmen machte, Schülerinnen am Institut von Marie Verne (ebenfalls eine Schülerin Clara Schumanns) in Kensington unterrichtete, konzertierte und zur bekannten Pianistin avancierte, formuliert in ihren Lebenserinnerungen auch die Inhalte des Unterrichts von Clara Schumann. Einige Beobachtungen seien hier zitiert:

„Du wirst niemals eine wahre Künstlerin werden, bis du geliebt und gelitten hast, sagte sie mir. Vielleicht ist dies der Grund dafür, warum ich jetzt am Ende meines Lebens weiß, daß ich besser als je zuvor spiele. Zu allen Zeiten bestand Clara Schumann auf einem intensiven Ton, auf korrekter und perfekter Phrasierung und rhythmischem Gefühl. Clara Schumann selbst spielte mit dem größten Ausdruck, empfand jede Note und vermochte die Aussage

4 a.a.O., Seite 91/92

5 Janina Klassen, Clara Schumann – Musik und Öffentlichkeit, Köln 2009, Seite 465

6 a.a.O., Seite 465

7 Steegmann/Rieger, a.a.O., Seite 93

8 Steegmann/Rieger: a.a.O., Seite 228

des Komponisten nachzuspüren. [...] Heutzutage wird Musik von zeitgenössischen Musikern herausgegeben, aber das Wissen meiner Lehrerin führte in einer direkten Linie zu den Traditionen Beethovens und Bachs, aber auch zu den großen Komponisten, die sie selber kannte, und an deren Seite sie gesessen hatte, während sie ihre eigenen Werke spielten.“⁹

„Der reine Pianissimoklang muß den letzten Rang des größten Konzertsaaals erreichen. Wie oft ist dies im Unterrichtsraum gesagt worden! Ich habe es bis heute nicht vergessen.“¹⁰

„Ihre musikalische Haltung war von akademischer Korrektheit. In Fragen der Tonqualität, des Rhythmus und der Phrasierung gab sie nicht nach; kurz und gut, sie behandelte das Klavier wie ein Orchester und verlangte von ihren Studierenden, daß sie jede Phrase betrachten und ausdrücken sollten, als ob sie einem separaten Instrument gehörte“.¹¹

„Was Geschwindigkeit betrifft, so ist sie eine schreckliche Sache, eine Bedrohung, und man hat vieles Wertvolle in der Musik aufgeopfert. Clara Schumann betonte immer wieder, daß die Werke ihres Mannes keinerlei <Passagenwerk> enthielten. Damit meinte sie natürlich die Einwürfe, die nur geschrieben werden, um das virtuose Können der Vortragenden zu zeigen. Sie haben keinerlei inneren musikalischen Wert, die das Werk als Ganzes betreffen. <Keine Passagen>, rief sie verzweifelt aus, wenn jemand versuchte, mit Hilfe leerer Virtuosität durch schnelle Läufe hindurch zu rasseln. Sie sah in

jeder Note, die er geschrieben hatte, eine Bedeutung, und im Klavierkonzert, dem Klavierquartett und insbesondere dem Klavierquintett duldete sie nichts, das nur der Virtuosität und der Geschwindigkeit diene. <Warum sollte man über schöne Dinge so schnell hinweggehen?> pflegte sie zu sagen. <Warum sollte man nicht verweilen und sie genießen?>“¹²



Mathilde Verne (1865 – 1936)

kam als viertes von zehn Kindern in Southhampton zur Welt. Vater und Mutter unterrichteten Musik. Mathilde und zwei ihrer Schwestern wählten die Musik zu ihrem Beruf. Als Clara Schumann in London konzertierte, spielte Mathilde Verne ihr vor und wurde angenommen. Drei intensive Jahre verbrachte sie bei Clara Schumann in Frankfurt, ihre glücklichsten, wie sie schreibt¹³: „Als ich in Frankfurt spätabends ankam, holte mich niemand ab, was mich in meinem Glauben bestärkte, daß ich schon erwachsen war und das Leben einer echten Studentin führen würde. Mit dieser Einstellung nahm ich eine Droschke zu der Adresse, die ich zum Glück kurz vor meiner Abfahrt aus England erhalten hatte. Und bald sah ich ein rundliches kleines Dienstmädchen,

9 Steegemann/Rieger: a.a.O., Seite 217-218

10 a.a.O., Seite 221

11 a.a.O., Seite 223

12 a.a.O., Seite 224

13 a.a.O., Seite 149

das mit einer Laterne an einem offenen Gartentor stand und mich augenscheinlich erwartete. Hinter ihr machte ich zwei verschwommene Figuren aus, die sich als zwei Damen herausstellten und mich herzlich empfingen. Kurz darauf begriff ich, daß ich nicht bei einer Familie leben würde, sondern daß es sich um ein Internat handelte, wo ich drei sehr glückliche Jahre verbringen sollte, die beiden Damen, die mich willkommen hießen, waren die Direktorinnen.[...] Ich drängte natürlich darauf, meine Studien zu beginnen, aber es war eine ziemliche Überraschung, als Marie Schumann damit begann, mir zu zeigen, wie ich meine Hände halten sollte. Ich konnte die Tonleiter schnell spielen, meine Oktavläufe hatten sich immer gut angehört, und ich war stolz auf meine Dreiklänge, die aus meiner Sicht umwerfend waren. Daher war mein Erstaunen groß, als man mir einfache kleine Übungen gab, sie schienen zumindest leicht zu sein, bis ich allmählich begriff, daß es gar nicht leicht war, sie so, wie Marie Schumann es wollte, zu spielen – nicht mechanisch, sondern mit einem wunderschönen Legato-Ton. Die Übungen waren interessant – wie erstaunlich und wie wunderbar.“¹⁴

Die Schilderungen von Mathilde Verne zeigen einen Klavierunterricht, der nie dem Virtuositentum als Selbstzweck diente, sondern immer dem Werk selbst verpflichtet war. Sie resümiert: „Madame Schumanns Unterrichtsmethode (ich hasse das Wort) war eher suggestiv als erklärend. Nachdem ein Schüler ein Stück ganz durchgespielt hatte, machte sie Bemerkungen über die Interpretation. [...] Nur ganz selten kritisierte sie das Spiel eines Schülers

in Grund und Boden, sie versuchte eher, das Emotionale und Intellektuelle als Einheit zu begreifen. Nie kritisierte sie mit ausdruckslosem Gesicht, auch hier erkannte man ihre wunderbare Fähigkeit, einem Schüler wirklich Kritik nahezubringen. Man mußte nur in ihre Augen sehen um erkennen zu können, daß sie von Herzen sprach. Technische Brillanz allein bereitete ihr wenig Vergnügen: Wie würde sie sich über manche Interpretation wundern, die man heute zu hören bekommt!“¹⁵ Es ist schon überraschend zu lesen, wie sich die Betrachtungen zum „modernen Klavierspiel heutzutage“ in diesen Sätzen spiegeln.

Mathilde Verne hegt eine immerwährende Bewunderung und Dankbarkeit zu Clara Schumann: „Obwohl viele Jahre verstrichen sind, und ich vieles vergessen habe, sind mir die wunderbaren Unterrichtsstunden unvergeßlich geblieben. Der Einfluß von Madame Schumann blieb mir während meines gesamten Lebens erhalten, und er ist vielleicht heute am stärksten. Ich schulde ihr alles. Sie lehrte mich, niemals meine Ideale aufzugeben oder das Unterrichten nur als einen Beruf anzusehen. Ihr bedeutete jeder Schüler und jede Schülerin ein kostbares anvertrautes Gut, nicht nur musikalisch, sondern auch menschlich, und sie beeinflusste uns in umfassender Weise. Kein Wunder, daß wir sie alle anbeteten.“¹⁶

Welche Erlebnisse und Erfahrungen werden hier geschildert! Clara Schumann erscheint hier als Klavierpädagogin mit besonderem Talent, ihre Schüler und Schülerinnen musikalisch und

15 a.a.O., Seite 162

16 a.a.O., Seite 174

14 a.a.O., Seite 159/160



Clara Schumann um 1850.
Fotografie von Franz Hanfstaengel © gemeinfrei

menschlich zutiefst zu beeindruckten. Jeden und Jede hat sie offensichtlich ernst genommen, Schwächen kritisiert ohne zu zerstören, Talente erkannt und gefördert. Die Liebe zur Musik und diese im Sinne der Komponisten auszudrücken, war das zentrale Anliegen Clara Schumanns. Ihr Klavierspiel begeisterte die Zuhörer. Die amerikanische Pianistin Amy Fay (1844 in Bayou Goula, Mississippi, geboren, 1928 starb sie in Watertown, Massachusetts) veröffentlichte zahlreiche Berichte über ihre Studienzeit in Deutschland, die dazu führten, dass eine Reihe von Musikstudentinnen nach Deutschland zum Studium aufbrachen. In der Zeit von 1869 bis 1875 besuchte sie eine Fülle von Konzerten. Und sie ist begeistert: „Am Sonntag und Dienstagabend hörte ich Clara Schuman. Sie ist eine herrliche Künstlerin. Im ersten Konzert spielte sie ein Schumannsches Quartett, und Ihr könnt Euch denken, wie köstlich die Aufführung war: Clara Schumann – Klavier, Joachim – Geige, de Ahna –

Viola und Müller, Cello. Das Programm für beide Konzerte war ein sehr ausgedehntes und gab Frau Schumann Gelegenheit, ihre Kunst in jedem Genre der Musik voll zu entfalten. Das schwere Impromptu von Schumann op.90 war herrlich und voll Leidenschaft, das zweite der Mendelssohnschen Lieder ohne Worte geradezu elfenhaft. [...] Sie gewährt dem Hörer das exquisite Vergnügen mit jeder Note, die sie anschlägt; denn sie hat eine wunderbare Auffassung und Mannigfaltigkeit des Spiels; aber sie reißt selten mit. Beim zweiten Konzert war sie wohl möglich noch besser aufgelegt. Sie schien voll Feuer; und als sie Bach spielte, hätte sie mit Diamanten gekrönt werden müssen. Solch edles Spiel! [...] Kurz, es bleibt nichts mehr zu wünschen; sie besitzt alle Eigenschaften des großen Künstlers.“¹⁷

Die Erfahrungen, die Erlebnisse der Pianistinnen, die Clara Schumann gehört oder gar das Glück hatten, von ihr unterrichtet zu werden, zeigen ein bewundernswertes Bild einer Pianistin, die mit Herz und Seele Musik interpretiert und diese Art des Klavierspiels nachdrücklich und nachhaltig vermittelt. Virtuosität nur im Dienst des Werkes, jede Note ist wichtig, sie dient dem Ausdruck, der Intention des Werkes, den Gedanken des jeweiligen Komponisten. Clara Schumanns Spiel und ihr Unterricht dienen der Musik und sie vergaß offensichtlich auch nicht den Menschen, der hinter dieser Musik sichtbar wird. Diese Auffassung des Klavierspiels, der Interpretation ist zeitlos.

Die geschätzte Leserin, der geschätzte Leser möge in Konzerten zuhören und zuhören und zuhören.

¹⁷ a.a.O., Seite 101 und 102

21.10.2018: CONCERT POUR LA PAIX

Zu Gast beim Chœur Régional Hauts-de-France im Auditorium du Nouveau Siècle à Lille

Von Udo Kasprowicz



Chœur Régional Hauts-de-France Lille

Foto Vincent Montagne

„ Messieurs´dames!“

Eine sonore Baritonstimme verschafft sich Gehör und ca. 80 Damen und Herren des „Choeur Régional Hauts-de-France“ unterbrechen (ungern) ihre Gespräche, stellen sich nach Stimmengruppen in einem lockeren Halbkreis mitten im Foyer des Konzertsaaes auf und wenden sich einer im Lampenlicht aufblitzenden Stimmgabel zu, mit der eine Dame in Konzertgarderobe Aufmerksamkeit erheischt, um durch Mimik und Gestik gleichermaßen fesselnd, die Chorgemeinschaft stimmlich für den Auftritt zu präparieren. Und von der Galerie schaut das Publikum belustigt und munter plaudernd zu. Nach „Merci et bonne chance!“ erklingt erneut der helle, markante Bass „Messieurs´dames! Préparez l´entré en scène!“

Und wie von Zauberhand formieren

sich ähnlich wie in Düsseldorf aus quasselnden Grüppchen zwei geordnete Reihen, die sich durch eine Tür in den Bereich hinter der Bühne bewegen und dort nach links und rechts schwenken und über zwei enge Wendeltreppen das Chorpodium erklimmen, um unter dem Beifall des Publikums tadellos in den Saal einzuziehen. Das sehr junge *Orchestre des Concerts Lalo du Conservatoire de Lille*, mit dem zu musizieren bereits in der Generalprobe großes Vergnügen bereitet hatte, wird vom Publikum ebenfalls mit großem Beifall begrüßt. Eric Deltour, Orchesterchef und Chorleiter, eilt aufs Podium und das Konzert beginnt.

Eingeladen

Ein Musikvereinskonzert außerhalb Düsseldorfs im Jubiläumsjahr, mitten in den Vorbereitungen auf Bernsteins



Lille - Alte Börse

„Mass“, die wie ein Gebirge aus unerhörten Tönen vor uns liegt? Nein, es handelt sich um ein Projekt, das aus einer Einladung hervorgegangen war, die der Musikverein den Kontakten seiner Sopranistin Dr. Gudrun Felder verdankt. Unsere Mitsängerin pflegt seit einem mehrjährigen Aufenthalt in Lille Freundschaften zu Mitgliedern des Chores der Region Nordfrankreich, dem sie angehörte. Daraus erwuchs die Idee, mit dem Städtischen Musikverein, dessen zahlreiche Gastkonzerte der Jahre 1978 – 2001 in Lille und andernorts unter Jean Claude Casadesus nicht vergessen sind, die Teilnahme an einem Gedenkkonzert zum Ende des ersten Weltkrieges in Lille zu planen. Leider erlauben die Konzerte, mit denen der Chor des Musikvereins im 200. Jahr seines Bestehens seine Aktualität beweist, keine außerplanmäßigen Konzertreisen, aber immerhin signalisierten zwölf Sänger im Frühjahr das Interesse, in die nordfranzösische Metropole zu fahren. Hilfsbereit und initiativ organisierte unsere Altistin Loreley Waldwyn die Proben und zauberte dazu einen glänzend vorbereiteten Pianisten aus dem Ärmel. 5-7 Mal traf sich die Gruppe in Golzheim zu

Probenabenden, die stets von einem lukullischen Rahmenprogramm aus Loreleys Küche begleitet wurden. Aus dem für den Chor dreiteiligen Programm mit Brahms „Begräbnisgesang“ und Jehan Alains „Totenklage“ erwies sich Edward Elgars Kantate „Spirit auf England“ als sperrig in vielfacher

Hinsicht. Konzertreif fühlte sich die Gruppe nicht, jedoch wuchsen Vorfreude und Zuversicht, je näher der Konzerttermin heranrückte.

Angekommen

Lille empfing uns nach störungsfreier PKW-Anreise am Freitagnachmittag in Ferienstimmung. Wir bummelten bei mildem Frühherbstwetter durch eine pittoreske, jugendlich lebendige Altstadt und genossen es, durch eine plötzliche Probenplanänderung einen halben Tag zur Stadterkundung hinzugewonnen zu haben. Am Samstagnachmittag dann Klavierprobe und anschließende Orchesterprobe in der Musikschule von Mouvaux, 15 km entfernt vom Stadtzentrum. Schon auf dem Parkplatz wurden wir freundlich begrüßt. Verständigungsschwierigkeiten gab es nicht. Wir motivierten uns gegenseitig, unsere Französisch- und Deutschkenntnisse anzuwenden. Und wo es nicht reichte, half das ein oder andere englische Wort weiter. Zwei Stunden später verließen wir den Probensaal mit der Gewissheit, das Konzert am Sonntag als Teil des Chores erfolgreich mitgestalten zu können.



Sängerinnen und Sänger aus Düsseldorf zu Gast in Lille

Foto Vincent Montagne

Pour la Paix

In dem etwa zu zwei Dritteln gefüllten „Auditorium du nouveau siècle“ sehen wir uns 800 Zuhörern gegenüber, die gebannt zunächst dem Gebet für Männerstimmen, sehr zurückhaltend von den Bläsern des Orchesters begleitet, lauschen. Sie hören eine Komposition im Stil eines gregorianischen Chorals, der den Seligpreisungen der Bergpredigt (Mt 54 ff) nachempfunden ist. Der Komponist Jehan Alain, Spross einer Musiker- und Orgelbauerfamilie, studierte Musik am Konservatorium in Paris. Die ca. 140 Kompositionen seines jungen Lebens - er starb zwei Tage vor dem Waffenstillstand mit 29 Jahren 1940 bei einem Gefecht in Saumur - hat in Frankreich einen kleinen Kreis von Bewunderern gefunden, in dem sie unvergessen bleiben. Besonders das „Prière pour nous autres charnels“ (1938, etwa: *Gebet für uns Sterbliche*), zu dem wir uns hier versammelt hatten, ist in vielen Aufnahmen zusammen mit Stücken von Durufié und Debussy, aber auch einer Werkausgabe Alains enthal-

ten.

Der Text stammt aus der Gedichtanthologie „Ève“ von Charles Peguy (1873 – 1914). Peguy rechnet schon 1913 mit dem sich abzeichnenden Krieg ab, als er „selig“ nur die preist, die sich über die Bedeutung des Opfers täuschen lassen. „Selig sind die, die für das Diesseits gestorben sind, im Glauben, dass der Krieg gerecht war.“ „Selig sind die, die für einen Zipfel Erde gestorben sind.“ Allen, die in dieser Gewissheit gestorben sind, erlitten einen „mort solennelle“, einen geweihten Tod. Eric Deltour schreibt in dem sehr informativen, kostenfrei ausgegebenen Konzertprogramm, dass Peguy den Leser seiner Verse mit dem Zweifel konfrontiert. „Et si tout cela ne servait à rien?“ (Und wenn alles nutzlos war?)

Die Komposition für Männerstimmen verläuft über weite Strecken einstimmig, aber im Rhythmus durchaus wie ein Choral in einer Kirchentonalart. Bei dem mehrstimmigen Teil, bei dessen Vorbereitung vier Männer aus verschiedenen Stimmlagen an ihre Grenzen

gestoßen waren, fanden wir uns in der Generalprobe und im Konzert von starken Stimmen eingekreist, die uns große Sicherheit verliehen. Passend im Anschluss dazu boten die Streicher des Orchesters den Liebestraum von Max Reger schmeichelnd dar. Johannes Brahms „Begräbnisgesang“ war erneut den Männerstimmen vorbehalten, die ihn in akzentfreiem Deutsch intonierten. Begleitet wurden wir von den Bläsern des Orchesters, die damit die düstere, gleichzeitig aber anrührende Atmosphäre des Stückes verstärkten. Enrique Granadas „Intermezzo“ wirkte wie ein frischer Wind und geleitete das Publikum in aufgemunterter Stimmung in die Pause.

„The Spirit of England“

Nach der Pause erklang als Hauptwerk des Gedenkonzertes Edward Elgars „The Spirit of England“. Der Marsch Nr. 1 aus den fünf Märschen unter dem Titel „Pomp and Circumstance“, der fast als inoffizielle Nationalhymne Englands gilt, hat Edward Elgar in Deutschland sehr bekannt gemacht. Im Musikverein ist noch vielen die Aufführung des Oratoriums „The Dream of Gerontius“ mit John Fiore im Jahre 2005 in Erinnerung. Dagegen ist das Werk, das Eric Deltour für das Konzert im Lille ausgewählt hat, in Deutschland nahezu unbekannt.

Der formale Aufbau lässt in „Spirit of England“ ein Oratorium vermuten: romantisches Orchester, Solostimme, erzählende und choralartige Chorsätze. Eine Ouvertüre, aber auch reine Instrumentalsätze fehlen. Deshalb

charakterisiert der Begriff „Kantate“ das Werk am besten. Das Orchester begleitet, unterstreicht und markiert die Gesangsstimmen. Inhaltlich liegt dem Werk keine Handlung wie etwa in Mendelssohns „Paulus“ oder Händels „Israel in Ägypten“, keine Liturgie wie beispielsweise bei einem Requiem zu Grunde, sondern drei Gedichte, die einer 1914 erschienenen Anthologie „Winnowing Fan“ von Laurens Binyon (1869 – 1943) entnommen sind.

Mit dem Titel des ersten Gedichtes „Fourth of August“ wird auf den Tag der englischen Mobilmachung am 4. August 1914 angespielt. Man könnte ihn auch Aufbruch nennen. Der zweite Teil thematisiert das menschliche Leiden, das der Krieg hervorruft. Im Mittelpunkt stehen die Mütter und Soldatenfrauen:

„To Women“. Der dritte und letzte Teil ist der Trauer gewidmet und heißt bezeichnenderweise „To the Fallen“ (Für die Gefallenen).

Der Dichter Laurens Binyon hat der nationalen Begeisterung Ausdruck verliehen und sich von dem patriotischen Rausch mitreißen lassen, der um die Jahrhundertwende vor dem Krieg die europäischen Völker erfasst hatte. Wie sehr sich Binyon zum Sprachrohr einer allgemeinen Stimmung machte, wie wenig sein Gedichtszyklus vom eigenen Erleben angestoßen war, zeigt ein Blick auf seinen geistigen Werdegang. Er stammt aus einer Pfarrersfamilie, studierte Geisteswissenschaften in Oxford und begann seine berufliche Laufbahn am britischen Museum in London als Konservator. Nebenbei verfasste er Monographien besonders über asiati-



sche Kunst. Sein bekanntestes Werk erschien 1908 unter dem Titel „Painting in the Far East“. Weiterhin förderte er einen jungen Dichterkreis, zu dem auch Ezra Pound zählte. Sein eigenes dichterisches Oeuvre gilt als epigonal¹. Zu alt für die Front leistete er 1915 ein Jahr lang einen Freiwilligendienst in einem französischen Lazarett im Departement Haut Marne, weit hinter der Frontlinie. Nach dem Krieg nahm er seine Tätigkeit am britischen Museum wieder auf, setzte seine Arbeiten über fernöstliche Kunst fort. Seine Affinität zur modernen englischen Literatur, die sich von seinen Erkenntnissen über fernöstliche Kunst inspirieren ließ, führte zur Berufung als Professor für Literatur zunächst in Harvard, dann in Oxford und schließlich in Athen. Eine Dante-Übersetzung in englische Verse in Zusammenarbeit mit Ezra Pound sorgte für eine späte Popularität.

Seine Verse, die Elgar in seinem „Spirit“ vertonte, lassen keinen Zusammenhang mit den geistigen Interessen erkennen, die Binyon durch sein Leben begleiteten.

Im englischen Bewusstsein ist das Gedicht „To the Fallen“ vor allem als „Ode of Remembrance“ unauslöschlich eingepägt. Sie wird noch heute am „Remembrance Sunday“, dem Sonntag, der auf den Waffenstillstandstag am 11. November 1918 folgt, in der Regel der zweite Sonntag im November, an vielen Gedenkortern und in vielen Kirchen Großbritanniens zitiert.

They shall grow not old,
As that we are left grow old:

Age shall not weary them,
nor the years condemn.
At the going down of the sun
And in the morning
We will remember them.

Edward Elgar tat sich schwer damit, die Gedichte Binyons zu vertonen. Er genoss in Großbritannien hohe Anerkennung wegen seiner Kompositionen, die dem englischen Nationalstolz Ausdruck verliehen. Nach dem Erfolg von „carillon“, der Orchesterbegleitung einer Textrezitation, die den deutschen Vormarsch durch Belgien thematisiert, glaubte er sich der Verpflichtung, ein Requiem für die Gefallenen in den ersten Schlachten des Weltkrieges zu komponieren, nicht entziehen zu können. Elgar stieß sich jedoch an der offensichtlichen Deutschfeindlichkeit der Strophe

She (*sc. England*) fights the fraud
that feeds desire on
Lies, in a lust to enslave or kill.
The barren creed of blood an iron,
Vampire of Europe's wasted will.

Elgar war vielen deutschen Musikern, die die Bekanntheit seiner Werke in Deutschland förderten, freundschaftlich verbunden.

Trotz des katastrophalen Misserfolgs der Uraufführung des „Dream of Gerontious“ in Birmingham 1900 erkannte Julius Buths, städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, die Qualitäten des Werkes und verhalf ihm durch seine Aufführung in der Tonhalle zu Düsseldorf 1901 zu einem europäischen Erfolg. 1908 widmete Elgar dem deutschen Dirigenten Hans Richter seine erste Symphonie in As-Dur und beauftragte ihn mit der Ur-

¹ Wikipedia (engl. Ausgabe Stichwort Laurence Binyon: https://en.wikipedia.org/wiki/Laurence_Binyon

aufführung 1908 in Manchester. 1911 spielte der Geigenvirtuose Fritz Kreisler sein h-moll Violinkonzert. Auf diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, warum Elgar Wertungen nicht mittragen will, die Deutschland eine Begierde zu versklaven oder zu töten unterstellen. Allerdings änderte sich seine Meinung unter dem Eindruck der Kriegsgereignisse, die ihm in England bekannt wurden (das Bombardement der Kathedrale von Reims 1914 und die Zerstörung der Universitätsbibliothek von Löwen 1915). In einem Brief an Ernst Newman, einen englischen Musikkritiker, heißt es:

„Two years ago I held over a section hoping that some trace of manly spirit would show itself in the direction of German affairs; that hope is gone and forever the Hun is branded as less than a beast for very many generations.“

Vor zwei Jahren wider setzte ich mich einem Bruch (mit Deutschland. UK) in der Hoffnung, dass sich Spuren von soldatischer Ehre (?) in der deutschen Führungsschicht zeigen würden. Diese Hoffnung ist verfliegen und für alle Zeiten ist „Hunne“ ein Schandmal für viele Generationen.

Am 4. Oktober 1917 erlebt das Werk eine enthusiastisch gefeierte Erstaufführung in Birmingham. In den letzten 40 Jahren lassen sich auch kritische Stimmen vernehmen, nach denen der „Spirit of England“ Elgars „imperialists work“ sei². Etwas vermittelnder urteilt der Musikkritiker Basil Maine: „The conception is grandiose, but not as the pomp and circumstance marches are.

It moves along with no less splendour, but with a more austere deliberation.“³

In Deutschland wird das Werk so gut wie nicht aufgeführt. Für die beiden ersten Jahrzehnte nach dem Ersten Weltkrieg sind dafür sicher historische Gründe verantwortlich. 1945 war Deutschland lange mit der Auseinandersetzung über historische Fehlentwicklungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Bewältigung der daraus erwachsenen Schuld befasst, als dass es einem Werk unbefangen hätte gegenüber treten können, das den Zeitgeist von 1914 - 18 so unmittelbar widerspiegelt.

Ist es nun 100 Jahren nach der Erstaufführung an der Zeit, Elgars Verbeugung vor den Opfern des Krieges auch in Deutschland ein Publikum zu schaffen? Trotz seiner unbestreitbaren musikalischen Qualität muss die Antwort „nein“ lauten.

Die Musik kann ganz besonders hier nicht ohne den Text gehört werden. Sie transportiert nicht nur, sie verstärkt Inhalte. Und unsere Zeit erweist sich den gefährlichen Botschaften des Werkes gegenüber erneut als aufgeschlossen. *Bedrohung* und *Gefahr* lassen sich nur konkret erleben, *Mut* und *Verteidigungsbereitschaft* sind in solchen Momenten ehrenwerte Haltungen. Das Problem ist die Abstraktion, durch die die Botschaften unpräzise werden und die leidenschaftliche Sprache, in die sie gekleidet sind, zu hohlen Pathos verkommt. Ein Beispiel aus dem 1929 erschienenen Roman „Im Westen nichts Neues“ von Erich Maria Remarque verdeutlicht diesen Vorgang. Der Gefreite Tjaden, im

2 Rachel Cowgill. In: wikipedia (engl Ausgabe): https://en.wikipedia.org/wiki/The_Spirit_of_England

3 Basil Maine, (1894 – 1972) engl Musikkritiker, zit nach Cowgill: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Spirit_of_England

Zivilberuf Schlosser, erkundigt sich, wie ein Krieg entsteht.

„Meistens so, dass ein Land ein anderes schwer beleidigt“, gibt Albert mit einer gewissen Überlegenheit zur Antwort. Doch Tjaden stellt sich dickfällig. „Ein Land? Das verstehe ich nicht. Ein Berg in Deutschland kann doch einen Berg in Frankreich nicht beleidigen. Oder ein Fluss oder ein Wald oder ein Weizenfeld.“ „Bist Du so dämlich oder tust Du nur so?“ knurrt Kropp. „So meine ich das doch nicht. Ein Volk beleidigt das andere.“ „Dann habe ich hier nichts zu suchen.“, erwidert Tjaden, „Ich fühle mich nicht beleidigt.“⁴

Angewandt auf Elgars Kantate gibt es demnach keinen „Spirit of England“ (oder *meinetwegen of Germany*) durch den ein Waliser Minenarbeiter (oder *Ruhrgebietskumpel*) der Mut zuwächst, „(.).swifter than those hawks of war“ in den ersten Reihen der Vorhut seine „melodies of England (*Germany*)“ singend, „open eyed and unafraid“ einem „Death august and royal“ entgegen zu eilen. Es gibt auch nicht das Gefühl eines „proud thanksgiving“, mit dem England oder Deutschland die Opfer betrauert, sondern nur wieder einzelne, in dumpfer Verzweiflung gebeugte Gestalten, die man nach dem Empfang der feldpostgrauen Todesnachrichten in den Straßen englischer Städte, aber auch Düsseldorfs sah (so meine Mutter, Jahrgang 1924, wenn sie sich an die Kriegszeit auf der Ahnfeldstraße erinnerte). Elgars „Spirit of England“ sät den Samen eines falschen Heldentums. Leider ist der Boden wieder oder noch dafür bereitet. Denn was sind die versprochenen

Freuden des Paradieses anderes als die Sterne, zu denen die Opfer „in the time of our darkness“ werden?

Wir dürfen uns nicht schuldig machen, solche Botschaften entkoppelt von der Kontrolle eines kritischen Verstandes im Konzertsaal zu verbreiten. Deshalb möge ein gnädiges Schicksal Elgars „Spirit of England“ einem friedenswirksamen Vergessen überantworten.

Der Chœur Régional Hauts-de-France und sein Leiter Eric Deltour teilen diese Auffassung nicht. In seiner differenzierten Auseinandersetzung mit dem Stück im Programmheft gesteht er zu, dass der „Spirit of England“ aus dem Wunsch heraus geboren ist, die Opfer, die der Krieg England abverlangt, auch musikalisch zu unterstützen. Den Werten, die gerade der erste Teil besonders akzentuiert vertritt, begegnet er mit Vorbehalt: *Derrière le patriotisme se cache souvent le populisme (Hinter der Vaterlandsliebe verbirgt sich häufig Populismus [hier sicherlich als „Volksverführung“ zu verstehen.]*

Und trotzdem glaubt er hinter dem Pathos des Textes und der Musik eine Offenbarung der politischen Schwäche auszumachen zu können, die diesen Krieg verantwortet hat.⁵ Der pathetische Aufbruch im ersten Teil ziehe die Trauer aller über die Gefallenen nach sich. Und dieses Ende, das zum Mitgefühl mit den Opfern aufruft, lasse den „Spirit“ in einem anderen Licht erscheinen. Ausgehend von diesem Verständnis überzeugt

⁵ Hier lässt sich Deltour von Christopher Clarks Metapher der „Schlafwandler“ leiten, die einen Ausweg aus den gegenseitigen Kriegsschuldzuweisungen bietet. Danach stolperten die europäischen Führungseliten blind für die Konsequenzen ihres Handelns in das kriegerische Verhängnis. Chr. C.: Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog. Deutsche Verlags-Anstalt, München 2013, ISBN 978-3-421-04359-7.

⁴ Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues. Köln (KIWI 141) 1987, S. 185

die Konzeption des Konzertes als eine Verneigung vor den Opfern der Kämpfe auf französischem Boden mit Werken europäischer Komponisten, deren Bedeutung schon zu ihren Lebzeiten die Grenzen der Nationalstaaten überwunden hatte. Als Symbol dafür trugen alle Mitwirkenden eine handtelergroße Mohnblume aus Filz am Revier. Sie galt nach dem Ersten Weltkrieg als Zeichen des wiedererwachenden Lebens, weil man sie auf den flandrischen und nordfranzösischen Schlachtfeldern blühen sah. Gleichzeitig erinnert sie durch ihre Farbe an das menschliche Leid.

Das Publikum belohnte die Musiker und Sänger mit langanhaltendem Applaus. Die Ausführenden bedankten sich, indem sie den ersten Satz des „Spirit“ erneut erklingen ließen. Innerlich zutiefst berührt von diesem bewegenden Konzert nahmen wir Abschied vom „Chœur Régional Hauts-de-France“.

Unser Versprechen, einen Gegenbesuch in Düsseldorf mit Teilnahme an einem unserer Konzerte zu planen und vorzubereiten, wurde mit großer Freude aufgenommen, denn trotz der kurzen Zeit hatten sich freundschaftliche Beziehungen entwickelt, an deren Pflege wir großes Interesse haben.



Eric Deltour - Leiter Chœur Régional Hauts-de-France und L'Orchestre des Concerts LALO - bei der Entgegennahme des Gastgeschenkes aus Düsseldorf Foto MV

**STÄDTISCHER MUSIKVEREIN
ZU DÜSSELDORF E.V.** | gegr. 1818
KONZERTCHOR
DER LANDESHAUPTSTADT DÜSSELDORF

Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V. - Ehrenhof 1 - 40175 Düsseldorf

**Au chef du chœur
Monsieur Eric Deltour**

„MusikVereint“ in Lille

Monsieur le chef du chœur!
Mesdames et Messieurs les membres de comité de direction!
Mesdames et Messieurs les choristes!

Au début du siècle passé, les peuples voisins se percevaient tel des ennemis dans le cadre de la première guerre mondiale.
Au début du 21^{ème} siècle les membres de ces mêmes peuples se souviennent des victimes de cette guerre en chantant ensemble harmonieusement.
Cette évolution, qui donne de grands espoirs en l'avenir humain, nous réjouit grandement.
C'est pour cela que c'est un grand honneur de participer à ce concert à Lille.
Merci beaucoup de nous avoir invité.
Souhaitons, que le concert d'aujourd'hui établira une tradition!

Enfin recevez de nos mains un livre de notre chœur apparu à l'occasion de son 200^{ème} anniversaire, dont le titre est par hazard aussi un symbol pour tous, qui aiment chanter:
Musik vereint, ca veut dire "La musique va réunir".

Cordialement
Städtischer Musikverein zu Düsseldorf

Georg Lauer Udo Kasprovic



**200 Jahre
1818 - 2018**
Träger der
Zelter-Faurey

Angehört: Georg Lauer
Udo Kasprovic
Osterweg 53
40175 Meerbusch
Telefon: 0210969-2
E-Mail: g.lauer@musikverein-
düsseldorf.de
Internet: www.musikverein-
düsseldorf.de

Düsseldorf, 20. Oktober 2018



Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e.V. | gegr. 1818
Ehrenhof 1 | 40175 Düsseldorf

Verantwortl. Vorstand: Alfred von Al. Düsseldorf | 40175

Stichtag: 30.09.2018
Bankverbindung: Handelsbank Düsseldorf
IBAN: DE 25 020 020 020 00 00 00 00
BIC: BFSW 3333

Träger der Leistung: www.duesseldorf.de
Druck: an. Gieseler-Druckerei GmbH
www.gieseler-druckerei.de
info@gieseler-druckerei.de

Wenn man Bernstein mit einem Wort beschreiben müsste – es wäre: LOVE

Ein Gespräch mit John Neal Axelrod zu Leonard Bernsteins MASS
von Karl-Hans Möller und Georg Lauer

Man darf es durchaus einmal bekennen, dass es ein Privileg ist, nicht nur als Sänger im Chor des Musikvereins mit einem großartigen Orchester musizieren zu dürfen und dabei Dirigenten erleben zu können, die ihre bemerkenswerten musikalischen Intentionen schon vielen großen Klangkörpern der Welt geschenkt haben, sondern als Mitglied der NC-Redaktion auch noch die Gelegenheit zu bekommen, mit den Maestros zu sprechen und einige besonders bewegende Fragen stellen zu dürfen.



Die vielfältigen Verpflichtungen und sehr eng gestrickten Terminkalender der weltweit tätigen Künstler und die notwendige ungestörte Konzentration auf die Vorbereitungen des jeweiligen Konzerts bringen es mit sich, dass das Zeitfenster für eine Begegnung meistens sehr eng ist. John Axelrod musste bei Bernsteins MASS mehrere Klangkörper einzeln kennenlernen, ihnen seine Interpretationsvorgaben erklären und die Protagonisten sehr unterschiedlicher Stilarten so koordinieren, dass aus dem Kaleidoskop ein – wie er selbst vorausschickte – „Klangfarbenrausch“ wurde. Bei einer solchen, zeitlich wenig planbaren Intensität war es für uns schon ein Geschenk, 30 Minuten lang jene Fragen stellen zu dürfen, die vorherige Recherchen und eigene Erlebnisse ergänzten.

Da der Maestro zu den bekanntesten Dirigenten der Gegenwart zählt und ihn

demzufolge eine durch die Dramaturgen der ihn einladenden Orchester jeweils spezifisch „zitierte“ umfangreiche künstlerische Vita vorstellt, haben wir uns bei dem Gespräch auf Fragen rund um das konkrete Düsseldorfer Konzertereignis konzentriert. Der Einstieg war natürlich Leonard Bernstein, mit dem Axelrod sehr persönliche Erlebnisse, die in keiner Biografie fehlen, verbinden.

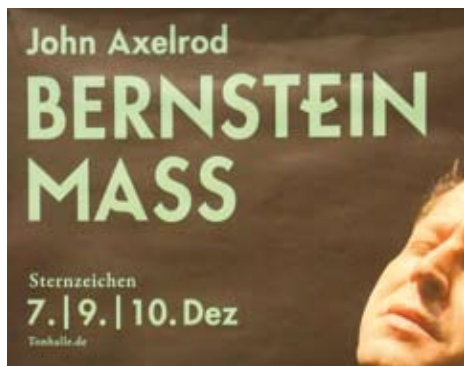
Der Junge ist ein Dirigent

Uns hatte im Vorfeld ein Artikel beeindruckt, den Ilka Hillger vor 10 Jahren in der „Jüdischen Allgemeinen“ schrieb, und dessen Anfang wir gerne zitieren:

„So muss der Start in eine musikalische Karriere aussehen. Ein schwarzes Kindermädchen nimmt ihren dreijährigen Schützling, einen kleinen jüdischen Jungen, mit in eine baptistische Kirche. Dort im texanischen Houston, sitzt der Knabe auf den Knien ihres Mannes

vom Klavier, und Gospels schwirren um seine Ohren. Als er später selbst in die Tasten greift, spielt der Junge – noch vor Bach und all den Klassikern – in erster Linie Blues und Jazz. Und noch heute (2008 d.R.), Jahre später, fühlt er sich im Populären genauso zu Hause wie in der Klassik. (...) 1988 macht John Axelrod an der Bostoner Harvard University seinen Abschluss als Bachelor of Music. Ein Jahr zuvor wurde seine Collegeband „Rhythm Method“ zur besten der USA gewählt. John Axelrod ist ein klein wenig berühmt. Aber zu diesem Zeitpunkt ist auch das Jahr 1982 ein wenig vergessen. Da arbeitete Leonard Bernstein in Houston, bereitete in der Heimatstadt des jungen Texaners die Premiere „A Quiet Place“ vor. John Axelrod ist mit dabei, der berühmte Dirigent gibt ihm Unterricht. „Bernstein sagte damals zu meinen Eltern: ‚Der Junge ist ein Dirigent. Er liebt es, Menschen zu führen.‘“ Dass John Axelrod dies nicht so recht glauben wollte, hat ihm einige Umwege beschert und lässt ihn nun einen gewaltigen Zahn zulegen, um Jahre aufzuholen, die spannend waren, von denen er aber sagt: „Ich habe zwölf Jahre meiner Musik verloren“.

Man mag es angesichts der mit so vielen großen Ereignissen gefüllten Künstlerbiografie kaum glauben, dass es ein so langes Intermezzo gab, in dem die Musik nicht die Hauptrolle in Axelrods Leben spielte. Er vervollkommnete sich zwar weiter als Jazz-Pianist und studierte Improvisation, aber er sah spätestens nach seinem Umzug an die kalifornische Westküste seine Bestimmung auch als Manager in verschiedenen Bereichen zwischen Kunst und Genuss.



Der junge Mann katapultiert sich an die Pulte

1995 kehrte John Axelrod zur Musik zurück, studierte Dirigieren in Sankt Petersburg und gründete 1996 im texanischen Houston, dem Ort der Bernstein'schen Prophezeiung, ein Orchester. Der „Zahn“, den er zulegte, war ein gewaltiger, denn die Namen der Orchester und Festivals, die er als Chefdirigent leitete oder als Gast-Maestro zu großen Konzert- oder Opernerfolgen führte, füllen bei Wikipedia Seiten: Chefpositionen hatte er u.a. bei den Luzerner Symphonikern, dem l'Orchestre National des Pays de la Loire, bei der Serie der „Hollywood in Vienna Gala Concerts“, dem Verdi-Sinfonieorchester in Mailand „La Verdi“ und dem Royal Symphony Orchestra Sevilla inne. Als Gastdirigent leitete er u.a. London Philharmonic und Royal Philharmonic London, das Mariinsky-Theaterorchester in Sankt Petersburg, das Leipziger Gewandhausorchester und die Dresdner Philharmonie, das japanische NHK Sinfonieorchester, die Ungarische Nationalphilharmonie und viele andere Spitzenorchester in Europa, den USA und Asien. In der Düsseldorfer Tonhalle war er im Dezember vergangenen Jahres auch nicht erstmalig zu Gast, denn



John Axelrod bei der Orchesterprobe zu Leonard Bernsteins MASS - Tonhalle Düsseldorf / Dezember 2018 - Foto S. Diesner

Das Puzzle der MASS wird zum Klangfarbenrausch

Vielfalt, Eklektizismus, sich zunächst wenig definierende Puzzlestücke – das sind Begriffe und Beispiele, die Axelrod oftmals gebraucht, wenn er über den „Klangfarbenrausch“ spricht, der aus diesen sich scheinbar vorab kaum harmonisierenden Bestandteilen entwickelt. Scheinbar respektlos spricht er sogar von einem Ausguss, in dem sich Reste

2000 sangen die Männer des Musikvereins unter seiner Leitung den Chorpart in Ferruccio Busonis „Concerto“. Unter den Opern, deren Inszenierung er musikalisch leitete, nimmt Bernsteins „Candide“ vielleicht eine besondere Rolle ein, vor allem auch wegen der herausgehobenen Opern- und Festivalbühnen, auf die Axelrod eingeladen war: das Pariser „Théâtre du Châtelet“, die Mailänder Scala und die Bregenzer Festspiele.

Auf die mit Leonard Bernstein vergleichbare Herkunft angesprochen, nennt sich John Axelrod selbst scherzhaft einen „Osteuropäischen-Ashkenasi-Cocktail“ mit polnischen, preußischen, russischen, ukrainischen und sogar namensprägend skandinavischen Wurzeln, während er Bernsteins Hintergrund eher als konservativ jüdischen sieht, dessen familiäre Dramen „Lennys“ Gottesbeziehung und –suche prägte. Als Beispiel nennt er die Kaddish-Sinfonie, die er zunächst nicht als einen Dialog zwischen Mensch und Gott interpretiert, sondern einen zwischen Leonard (Lenny), der eigentlich Louis hieß und seinem Vater.

eines Menüs vermischen, das eigentlich sauber getrennt zu genießen wäre. Der Maestro redet wenig über sich, und wenn – dann nur in der Begründung seiner Bewunderung für Bernstein, den auf so vielen Gebieten perfekten Musiker (Dirigent, Komponist, Pianist, Dozent) und Philosophen, einen Renaissance-Menschen, der alles herausragend konnte und das Credo hinterließ: „The permission to do all and to do eclectic things well“ (die Erlaubnis alles zu machen, dabei aber die unterschiedlichsten Sachen gut zu machen).

Unterschiedliches, sich scheinbar Ausschließendes oder gar Störendes gut zusammenzuführen, ist die besondere Aufgabe, der sich der im wahrsten Sinne des Wortes als „Leiter“ begreifende Dirigent bei den Aufführungen der MASS Anfang Dezember 2018 in der Düsseldorfer Tonhalle gegenübersteht. Axelrod zählt Elemente der Oper, des Musiktheaters, des Rocks, Blues, Jazz, der Popmusik zur Hippie-Flowerpower-Zeit auf, die alle ihren erkennbaren Eingang in jenes Werk finden, das er als das „Requiem“ Bernsteins bezeichnet, ein Gesamtkunstwerk im „Wagnerianischen Stil“ für die Theaterbühne, eine Inszenierung mit



Leonard Bernsteins MASS mit dem Chor des Städtischen Musikvereins (diesmal nicht in Konzertkleidung), John Axelrod am Pult der Düsseldorfer Symphoniker und Jubilant Sykes, Bariton, in der Rolle des Celebrant
Tonhalle Düsseldorf / Dezember 2018
Foto Jan Roloff

Solisten, Chören, Tänzern, einem Sinfonieorchester und einer Rockband.

Inhaltlich sieht der Dirigent in der MASS die Kulmination des Bernstein'schen Schaffens und vergleicht den Charakter dieses Requiems mit jenem von Fauré, in dessen Mittelpunkt die wiedererstandene Hoffnung, das Paradies, die Erlösung stehen und nicht der zornige, strafende Gott wie bei Mozart oder Verdi. Das 1971 zur Eröffnung des Washingtoner Kennedy-Centers uraufgeführte Werk hat eine klare, den Mitwirkenden zugeordnete Struktur: Das außerirdisch Himmlische kommt – und das ist in der Tonhalle von besonderer Sinnfälligkeit – von außen, aus dem im Planetarium so wunderbar vorstellbaren Universum. Trotz großen Orchesters und Chors auf der Bühne sind diese Klänge immer vorproduzierte Tape-recordings, um das wirklich von außen in die Seelen Drängende zu verdeutlichen. Was man live hört, ist irdisch, menschlich (terrestrial, human).

Zielgruppe der Uraufführung waren auch die Hippies der Woodstock-Generation, die ihre rebellierenden Gedanken

in einigen Passagen des sich gegen das religiöse Glaubens-Establishment auflehrenden Street-Chorus finden. Man kann Referenzen an Mahler und Mendelssohn, an Beethovens IX. Sinfonie oder an das durch „O Fortuna“ hineinklingende heidnische Mittelalter der „Carmina burana“ entdecken. Das – wie Axelrod sagt – „unconscious cribbing“ (unterbewußte Hineinmogeln) von Zitate der Beatles, von Elvis, Johnny Cash, Mototown, The Doors und von Woodstock-Rock-Elementen im großen Bariton Solo will Bernsteins „robbing from other people in his own voice kitchen sink“ (seinen Tonraub im eigenen Stimmenausschuss) gar nicht erst verbergen, sondern nutzen. Das ist nicht neu, denn schon bei der Westside-Story suchte und fand er Anleihen im New Yorker Bigband Jazz und im karibischen Latin-Sound. Dieser Stilmix war ihm so wichtig, dass er die ursprüngliche Idee einer Eastside-Story mit dem Romeo-und-Julia-Konflikt zwischen irischstämmigen Yankees und Juden aufgab, um mit Rumble und Mambo die Unterschiede der Gangs auch rhythmisch zu schärfen.



Street Chorus in Leonard Bernsteins MASS auf dem Podium der Tonhalle Düsseldorf Foto Jan Roloff

Alle Menschen werden Brüder

Der Eklektizismus der MASS hat auch tiefere Wurzeln, denn unser Gesprächspartner verweist darauf, dass der religiöse Jude Bernstein eine katholische Messe auf die Bühne bringt, die die alttestamentarische Frage nach der Wiederherstellung der menschlichen Beziehung zu dem Göttlichen zum Inhalt hat und somit die Krise des Glaubens religionsübergreifend berührt. Schillers Vision „Alle Menschen werden Brüder“ hat weit vorher in der Thora eine nahezu wörtliche Entsprechung. Die Vision einer Philosophie der geteilten Erfahrung durch Liebe ist nach Ansicht Axelrods nicht nur das allgemeine Thema in Bernsteins Musik sondern in seiner Philosophie, seinem Humanismus. Seine Komposition ist durch und durch theatralisch und von jüdischen Elementen durchdrungen, nicht obwohl, sondern weil es eine Messe ist und ein „Tanz ums Goldene Kalb“ eine Bedrohung jeglichen Glaubens sein kann. Für Bernstein ist die Krise des Glaubens auch eine politische Frage, denn es geht ihm nicht vordergründig um den einen Gott, es geht

um die Liebe zu einem (seinem) Gott, die die zum Nächsten und zur menschlichen Gemeinschaft ist und damit das philosophische Wertesystem bestimmt. In den 70er Jahren war der politische Hintergrund der Glaubenskrise die Nixon Administration, die spätestens mit „Watergate“ den Glauben an die Politik verspielt hatte. Heute – so Axelrod – ist die nach dem Krieg und in der nachkommunistischen Phase kreierte Liberalität durch Autokraten, Globalisierung und Nationalismus wieder in Gefahr, und die Stimmen, die Bernsteins Mahnung zu mehr „sanity, decency und civility“ (Anstand, Vernunft und Höflichkeit) anmahnen, noch nicht laut genug.

Die MASS – ein demoskopisches Puzzle-Panorama

Die immer wieder aktuelle Wirkung der MASS wird zunächst dadurch begünstigt, dass das Werk ein demoskopisches Puzzle-Panorama der Gesellschaft widerspiegelt: Es spielen und singen Profis und Laien, Junge und Alte, Klerikale und Weltliche, mit denen sich eine Botschaft entwickelt, die besagt, dass jeder dabei sein kann,



Jugendchor der Akademie für Chor und Musiktheater in Leonard Bernsteins MASS Foto Jan Roloff

wenn es um die Prinzipien des Zusammenlebens geht: „Hoffnung und Liebe“, auch wenn die Ansichten und die Lebens- und Glaubenswege weit auseinanderdriften scheinen. Das Gesellschaftspuzzle bedingt zunächst fast automatisch, dass jedes Teil in seiner Funktion definiert werden will, bevor es auf der Suche nach der Passform mit der eigenen Position und einem jeweils anderen zu vergleichen ist.

Musikalisch erleben die Zuhörer ein „Stylmixing“ aus Marching-Band, Jazzbrassband, sinfonischem Orchester mit riesigem Schlagwerk, aus einem Gemeindechor, einer Jazz-Rock-Pop-Solistenvereinigung als Streetchorus und einem großartigen Sängerdarsteller, der als „Celebrant“ die Feier der Messe zu leiten versucht. Während der Streetchorus die vielfältigen, vor allem jugendlichen weltlichen Zweifel in die Messe trägt, versucht der Celebrant als jüdischer Rabbi oder katholischer Priester die Liturgie zu retten und vor Zweifeln zu bewahren. Einer Frage aus dem Publikum beim Startalk nach der Profession des Celebrant entgegnete Axelrod: „He is You, he can be everybo-

dy“ (Jedermann, Moses, ein Prophet, der Evangelist...) Jubilant Sykes war von jedem etwas, vor allem aber war er großartig!

You touched the Summit

Jenen wunderbaren Begriff fand John Axelrod in seinem Lob für die große Disziplin und die künstlerische Meisterschaft der professionellen Künstler und der Amateurchöre. „Sie haben den Gipfel berührt“, gesteht er auch uns zu, die wir trotz kurzer Vorbereitungszeit selbst die schwierigen, kaum ableitbaren mehrstimmigen Einsätze fanden, das schwierige Handclapping zu jüdischem Grundrhythmus oder das sich dynamisch zum Exzess steigernde Gefühl 100 Mal zu singende „Dona Nobis Pacem“ gemeistert haben. Vieles war neu, vor allem aber auch Axelrods sehr bildhaften Erläuterungen seiner wichtigen Interpretationsvorgaben, ohne die der theatrale Charakter der MASS nicht zu bewältigen gewesen wäre. Er hat uns und allen anderen Mitwirkenden erklärt, dass für Bernsteins Herangehen an die Musik gilt: „What is above, beneath and behind the notes“. Dieses



Dankbare Erleichterung nach der 3. Aufführung von Leonard Bernsteins MASS bei der Solistin des Jugendchores Elise Kliesow und den Chorleiterinnen Marieddy Rossetto und Justine Wanat Foto Musikverein

„über, neben und hinter“ zeigt sich im tiefen philosophischen (manchmal auf naiv menschliche Weise heruntergebrochenen) Gehalt vieler seiner Werke, es zeigt sich in der Aneignung, durch die selbst jedes der zahlreichen Zitate zu seiner Musik wird, seine Intention atmet, es zeigt sich in der MASS auch darin, dass jedes der vielen Puzzleteile nicht nur irgendwie passt, sondern seine ganz besondere Beziehung zu dem anderen hat und die Freude am Finden und Entdecken der Bezüge provoziert.

John Axelrod ist es wichtig, dass alle Mitwirkenden wissen, was sie mit ihrer Musik zu verkünden haben, dass sie an die Kraft der Bernstein'schen Intention glauben und diese deswegen überzeugend interpretieren. Er schätzt ein, dass die Laien und die Kinder deshalb so gut sind, weil sie daran glauben, was sie machen. Für Bernstein war diese Wahrhaftigkeit des Glaubens ungeheuer wichtig: „His Kaddish Symphony is on believe“ (in seiner Kaddish-Sinfonie geht es um Glauben). Seine Position: „The crisis of faith is on believe“ ist einfach menschlich, denn sie

ersetzt das Befolgen des Dogmas durch die persönliche Intensität der Orientierung. Und wenn er sagt, dass Bob Dylan keine große Stimme habe, aber glaubhaft glaubt, dann zeigt das, was ihm wichtig ist und was letztendlich auch das Geschehen der MASS zu einem ‚Win-Win‘ machen kann.

John Axelrods Bekenntnisse zu Bernstein sind weit über dieses großartige Werk hinausgehend, und es scheint, dass seine Bekenntnisse als Künstler sehr stark durch den Mann geprägt sind, der ihm die große Zukunft voraussagte und offenbar mehr als einen Grundstein dazu gelegt hat.

I am a Humanitarian

Unsere Fragen an den Maestro bezüglich seiner politischen Botschaften durch wichtige Projekte wie die Aufführung von Viktor Ullmanns „Der Kaiser von Atlantis“ in der Berliner Ausstellung „Topografie des Terrors“ 2013, zum Konzert mit der BBC-Holocaust-Memorial-Filmmusik in Auschwitz 2007 oder zum Konzert mit Schostakowitschs 13. Sinfonie „Babi Yar“ in München 2018 beantwortet er zunächst mit einem lakonischen: „Ich bin kein politischer Mensch“, fügt aber sofort hinzu: „I am an Humanitarian“. „Ich bin ein Humanist, ich glaube an die Kraft der Musik, zu den Menschen auf eine Art zu sprechen, die Worte nicht vermögen, oder in einer Art, die Politiker nicht wagen“. Seiner Meinung nach haben Politiker

unglücklicherweise die Musik auch als Propaganda missbraucht. Er mag auch keine Propagandamusik, selbst wenn sie in der guten Absicht entsteht, Horror und Verbrechen zu entlarven. Natürlich anerkennt er auch die positive Wirkung programmatischer Kompositionen, wenn sie klar Stellung beziehen, wenn die Wahrheit attackiert, geleugnet oder verschwiegen wird, wie bei Schostakowitschs „Babi Yar“. Aber die Kraft der wortlosen Musik, die durch sich selbst spricht, ist ihm ebenso wichtig. Er bezieht sich wieder auf Bernstein, der der Gewalt mit einer Art Musik begegnen will, die „more purpose, more meaningfully, more passionately, more devotedly than ever before“ (zielgerichteter, bedeutungsvoller, leidenschaftlicher, hingebungsvoller als jemals zuvor) ist und eine große Möglichkeit hat, das Wahre und Schöne zu definieren.

Da unser Gespräch vor dem letzten der drei Sternzeichenkonzerte stattfand, konnten wir den Maestro um seine erste Bilanz bitten. Er verwies zunächst

darauf, dass die außerordentliche Qualität der Aufführung durch die „Standing Ovation“, das sofortige „Jumping up“ des Publikums erkannt und gewürdigt wurde. Er betonte nochmals seine große Affinität zu Laienkünstlern, bei denen die Frage des „Play for pay oder for love“ angesichts ihrer ehrenamtlichen Kunstausübung gar nicht stünde. Da „Performing Art“ ohne Publikum nicht existieren kann, merkt das Publikum bei einem Projekt der Zusammenarbeit zwischen Profis und Laien sehr schnell, ob das Ergebnis ein glaubhaftes und dann umso mehr beeindruckendes ist oder nicht. Die Herausforderung den wirklich sehr eklektizistischen Mix aus Pop und Klassik auf der Bühne zu einem Musikerlebnis zusammenzuführen, schien ihm (und uns auch) sehr gelungen. Und er beendet das Interview mit der Mahnung, Bernsteins Verweigerung der Musikeinteilung in „classical or popular“ zu beherzigen und mit ihm auf die einzigen Kriterien zu achten: gut oder schlecht.

John Axelrod verabschiedet sich nach dem Startalk am Montagabend in der Rotunde vor der dritten Aufführung der Mass mit einem Dank an die Tonhalle für das Engagement für ein Werk, dessen Aufführung nicht preisgünstig und nur mit guten Amateuren verstärkt zu haben sei und mit einer Vision: Leonard Bernstein im Himmel sitzend mit Zigarette in der linken und einem guten Whisky in der rechten Hand Düsseldorf zuprotestend: **„Bravo Tonhalle!“**



John Axelrod mit Tonhallendramaturg Uwe Sommer-Sorgente beim Startalk in der Rotunde der Tonhalle Foto Musikverein

Wenn die Noten in die Kisten wandern ...

Gedanken zum Jubiläumsfinale

von Karl-Hans Möller



Der letzte musikalische Akt im Jubiläumsjahr ist in doppeltem Sinne traurig. Zum einen sind die musikalischen Feierlichkeiten vorbei – und das waren drei wundervolle MASS-Konzerte. Zum anderen sammelten die Stimmgruppenführer wie immer nach dem Sternzeichenkonzert am Montag, auch am 10. Dezember 2018 die Noten ein und baten vorab um die große Radierung. Schließlich sollen die geliehenen Chorpartituren möglichst jungfräulich an den Verlag zurückgeschickt werden, wobei Eselsohren erlaubt, Eintragungen aber unerwünscht sind.

Mit dem Radiergummi werden die Noten aber entindividualisiert. Es verschwinden die Erinnerungen an eigene Probleme in der Probenarbeit, an die schwierigen Passagen, zu deren Bewältigung Frau Rossetto notierenswürdige Hilfestellung gab, an die Besonderheiten der Interpretation ... es bleibt bedrucktes Notenpapier, das einem anderen zur leihweisen Aneignung überlassen wird. Sowohl das Verschwinden der Eintragungen als auch die Abgabe des Buches sind ein Akt des endgültigen Abschieds, der eigentlich schon mit dem letzten Ton abgeschlossen ist, denn auch Musik verschwindet – wie jede Form live-darstellender Kunst

im Moment ihres Entstehens, denn keine perfekte Konserve - wenn es sie überhaupt gibt - kann das individuelle Erleben adäquat widerspiegeln.

Um das aus der Hand geben zu vermeiden, habe ich zum Beispiel, wenn möglich, immer die Chorpartitur gekauft und ins private Archiv eingestellt. Dort ruht sie dann und wartet auf eine erneute Aufführung oder schlummert dem Vergessenwerden entgegen. Aber sie ist noch greifbar und das beruhigt, selbst wenn der Zugriff wahrscheinlich unterbleiben wird...

Das Großartige an der Teilhabe am Entstehen und Vergehen der Kunst ist der Prozess ihrer Aneignung und Entäußerung, ist das Erleben der Beziehung unter den Künstlern, das Zusammenwirken mit dem Orchester und die gemeinsame Kommunikation mit dem Publikum. Aber es ist im Prozess der langen Vorbereitung auch interessant, von Probe zu Probe bis zur Aufführung durch die sich intensivierenden Bleistiftkorrekturen, -ergänzungen oder -anweisungen an das Wachsen des Opus im Chor erinnert zu werden. Nahezu jeder hat dabei andere Prioritäten. Mancher zückt den Stift erst nach Aufforderung, mancher offenbart sich selbst durch viele Zeichen seine Schwachstellen und findet dabei eigene Symbole. Ich male zum Beispiel einen Kringel um schwierige Passagen als Konzentrations-Achtung. Pausen, in die ich in den Proben beinahe oder wirklich hineingeplatzt bin, bekommen ein großes auffälliges Viertelpausenzeichen über ihren realen Wert gemalt – ebenfalls als Stop-, Wait- and Go-Hinweis!

Schaukel (rechts) 8x dann 16x sidestep
 (The Celebrant reaches the summit, the sky above him is cloud-free, he stands motionless, the fireworks and Chorus around, and the rest of the company.)

orgiastische Chaos

165

! für Zusammenbruch Celebrant
 stop bei seinem Einsatz
 Freeze (Schreck) 3 Takte, dann individuell 0
 zur Beruhigung finden

Ein Pfeil nach oben erinnert mich an wiederholte Mahnungen unserer Chefin, dass wir zu tief waren, obwohl nur wenige von uns ihre perfekte Frequenzanalyse nachvollziehen konnten, dann aber doch akzeptieren mussten. Einer nach unten mahnt mich, das Nachdrücken der Tiefe zu vermeiden!

Bei Bernsteins MASS lieferte John Axelrod mit seinen wunderbar begründeten Hinweisen zitierenswerte Impulse, die vorab nur schwer Vorstellbares ganz einfach werden ließen. Bei der freundlich bestimmten Korrektur des rhythmischen Klatschens ersetzte er den exakt den Noten folgenden Preußenpop durch den Hinweis auf eine dem jüdischen Ursprung folgende Verzögerung und Leichtigkeit. Seine Beschreibung der vielmals wiederholten Phrasen zu „Dona nobis pacem“ als orgiastisches Chaos beim Tanz ums goldene Kalb, überzeugte auch den letzten Sänger, die Chorphartitur aus der Hand zu legen und zu tanzen statt in den Noten die Takte bis zum plötzlichen Abbruch zu zählen. Der Dirigent, der alle Einsätze lange vorbereitet und absolut verlässlich exakt gibt, gestattete dabei

auch ein im Rahmen der Melodie- und Rhythmusbeherrschung chaotisches Singen, das die Verzweigung des Celebrant beobachtend dem Vorgang und nicht der Taktzahl folgt, wobei der großartige Jubilant Sykes jene wie ein Uhrwerk verinnerlicht hat. Auch zu dieser Szene gibt es Notizen, die von mir in den Noten notiert sind, freilich während der Aufführung nicht mehr gelesen werden. Da ich die Chorphartitur von Bernsteins MASS nicht kaufen konnte, also schweren Herzens der Kiste auf dem Flügel im Probensaal anvertrauen musste, habe ich vorher ein paar Seiten zur ganz privaten Archivierung als Erinnerung gescannt. Ob ich sie noch einmal aufrufe? Dann würde ich mit freudiger Erinnerung meine letzte Bemerkung lesen, die mich bei John Axelrods Dankesrede nach der Generalprobe so sehr berührt hat. Er sagte: „You touched the Summit“. Jeder weiß, dass das vor allem auch für die nicht professionellen, aber sehr engagierten und disziplinierten Mitwirkenden ein hohes Lob bedeutet, dass das TOUCH aber nicht CONQUER bedeutet. Und das ist gut, weil der Kunstgipfel eigentlich niemals eindeutig bezwungen werden kann, aber ihn sehen zu dürfen macht Freude und stolz.



MARTIN SCHLÄPFERS „SCHWANENSEE“

Beobachtungen zum Ballett b.36 der Deutschen Oper am Rhein

von Udo Kasprovicz

Mehr als 20 mal stand seit Juni 2018 Tschaikowskis Ballett „Schwanensee“ auf dem Spielplan der Deutschen Oper am Rhein. Wir haben das Interesse der Besucher geteilt und Anne do Paço getroffen, die als Dramaturgin die Produktion an der Seite des Choreographen Martin Schläpfer begleitete. Foto: Gert Weigelt

Original und (Ver-)Fälschung?

Im Januar 2019 führt das Russische Nationalballett im Rahmen seiner Deutschlandtournee Peter Tschaikowskis „Schwanensee“ auf. Auch die Mitsubishi Electric Hall in Oberbilk ist eine der 24 Stationen des berühmten Moskauer Balletts. Eine eher zufällige Internetrecherche ergab für die Saison 2018 allein 35 „Schwanensee-Termine“ in Deutschland nur durch russische Ballettkompanien. Die Anziehungskraft des „Schwanensee“ 141 Jahre nach seiner ersten Aufführung 1877 ist ungebrochen und bestätigt, was George Balanchine (1904-1983), der georgisch-amerikanische Vater des neoklassischen Balletts, einmal scherzhaft bemerkte: „Man sollte alle Ballette ‚Schwanensee‘ nennen. Das Publikum würde kommen.“

„Schwanensees“ Popularität ist also keine Begleiterscheinung unserer postmodernen Epoche, sondern eine Erfolgs-

geschichte von Anbeginn an. Obwohl die Uraufführung unter zahlreichen konzeptionellen und handwerklichen Mängeln litt (Tschaikowskis Komposition wurde zerstückelt und mit Versatzstücken aus anderen Ballettmusiken angereichert, das Ballett war schlecht vorbereitet) erlebte „Schwanensee“ immerhin 41 Wiederholungen. Damit erregten Thema, Musik und Libretto die Aufmerksamkeit renommierter Choreografen, die es dem Zeitgeschmack entsprechend umgestalteten. Die nationale Begeisterung, die Besinnung auf das vermeintlich Volkstümliche hatte auch Russland erfasst, so dass die höfischen Ballettszenen, die im Libretto Wladimir Begitschews, des Dramaturgen am Bolschoi Theater, eigentlich nur eine erzählende Funktion hatten, durch Volkstänze erweitert wurden. Zwangsläufig sank die Bedeutung des Librettos damit, die Handlung ordnete sich den Bedürfnissen des Tanzes unter. Vor

Schauplätzen, dem gesellschaftlichen Umfeld, ja selbst vor den Protagonisten machte die Variationsbegeisterung der Neuinszenierungen nicht halt. Anne do Paço zählt die wichtigsten auf:

„Mal siedelten sie die Geschichte am Zarenhof der Romanows an oder luden die Figur Siegfrieds mit der Biografie Ludwigs II. auf wie John Cranko und vor allem John Neumeier in seinen ‚Illusionen – wie Schwanensee‘. In Johann Kresniks ‚Schwanensee AG‘ waren die Schwäne Fabrikarbeiterinnen und Maja Plissetskaja tanzte auf einer Leinwand den sterbenden Schwan. Matthew Bourne ersetzte in seinem ‚Swan Lake‘ die graziilen Tänzerinnen durch muskulöse aggressiv agierende Männer. Bernd Schindowski ließ die Schwanenmädchen statt in Tutus in Bikinis auftreten, Brigitte Scherzer ihre Schwäne als Enten in roten Badeanzügen. Aber nicht nur das gesamte ‚Schwanensee‘-Ballett, sondern auch einzelne Motive oder Figuren begannen ein Eigenleben zu führen - von Michel Fokine, der 1905 für Anna Pawlowadas Solo ‚Der sterbende Schwan‘ kreierte, bis hin zu Jérôme Bel, der 2004 Veronique Doisneau in einem nach der Tänzerin benannten Solo mit ‚Schwanensee‘-Zitaten und -Erlebnissen mit den kulturellen Codes der Pariser Oper spielen ließ, oder Raimund Hoghe, der 2005 in ‚Swan Lake 4 Acts‘ Erinnerungen inszenierte, die um Nähe und Ferne der Körper, um Berührung und Berührungsfurcht kreisen.“¹

Parallel zu den Neudeutungen behauptet sich nach wie vor die romantische Aufführungspraxis, die die Choreografie von 1895, der das Moskauer Bolschoi Theater folgt, und die Tutuseiligkeit des Linienballetts perfektioniert.

1 Anne do Paço im Gespräch mit Martin Schläpfer. Programm b.36, S. 16

Ballett 36: „Schwanensee“

Zur Überraschung des Düsseldorfer Publikums kündigte Martin Schläpfer für die Spielzeit 2017/18 der Deutschen Oper am Rhein ein eigenes „Schwanensee“-Ballett an.

Was erwartet der Ballettfreund von einem Choreografen, der Tanz als Suche nach Freiheit und Authentizität versteht und sich nicht der Erzählpflicht eines Handlungsballetts und der betörenden Wirkung des Linienballetts unterwerfen will. Ein puristisches „Zurück zu den Quellen“ wird es auch nicht geben, denn im Gespräch mit der Dramaturgin Anne do Paço räumt er Striche in der Partitur und Eingriffe in das Libretto von 1875 ein, zu dem er sich ansonsten ausdrücklich bekennt. Figuren entwickeln sich besser in dramatischer Spannung als in einem epischen Kontext. So entfallen die Volkstanzszenen ebenso wie die Choreografie der höfischen Etikette und schaffen Platz für die direkte Konfrontation der Protagonisten. Damit wird zum Beispiel der Zeremonienmeister Partner der Königin, damit er nicht nur eleganter Weisungsempfänger einsamer Entscheidungen wird. Oder dem Prinzen wird statt eines Erziehers, wie in Begitschews Libretto von 1875 vorgesehen, ein Freund an die Seite gestellt. Diese Idee lässt es nun konsequent erscheinen, dass alle Figuren „eine eigene Geschichte und damit alle Tänzerinnen und Tänzer schöne und schwierige Aufgaben“ haben.²

Auf der Bühne wird dieses Konzept faszinierend umgesetzt. Der Prinz feiert seinen Geburtstag inmitten einer ausgelassen feiernden Schar junger Leute. Alle tragen die individuelle Kleidung eher einfacher Leute, verschmelzen in

2 Martin Schläpfer in: Programm b.36, S. 9



Martin Schläpfer: Schwanensee – Rubén Cabaleiro Campo, Daniel Vizcayo (Siegfrieds Freunde), Marcos Menha (Siegfried), Alexandre Simões (Benno), Brice Asnar (Siegfrieds Freund) Foto Gert Weigelt

Weite. Hier trifft der Prinz Odette. Hier, im unbegrenzten Raum suchen die beiden im Tanz ihr Glück und ihre Zweisamkeit. Sobald die Musik abbricht, werden die Bewegungen zu Tastversuchen zueinander und lassen die Unsicherheit der Menschen gegenüber

den Bewegungen des Linienballetts zu einer emotionalen Einheit. Das Bühnenbild von Florian Etti bettet die Feiernden nicht in eine vertraute Umgebung ein, sondern nimmt die Spannung zwischen Individualität und Harmonieanspruch des gemeinsamen Tanzes auf. Verschiedenartige goldene Bilderrahmen, deren Größe Ehrfurcht gebietet, verweisen auf die Grenzen des Freiraums derer, die sich zu ihren Füßen bewegen. Die Botschaft der Mutter, die der Freiheit Grenzen setzt, indem sie den Prinzen auffordert, sich zu verheiraten, verfehlt ihre Wirkung nicht, ist aber im Bühnenbild der Festszene vorbereitend angelegt. Der Wald, in den der Prinz unter dem Eindruck des mütterlichen Befehls verstört flieht, gestaltet Schläpfer nicht als das romantische Dikicht, das man mutig durchdringen oder in dem man sich verirren muss („Hänsel und Gretel“), um eine zauberhafte Welt zu entdecken. Vielmehr reichen zwei bemalte Lichtampeln rechts und links oben im Bühnenraum als Zitat aus; waagerechte Lichtstreifen auf schwarzem Grund als hintere Bühnenbegrenzung erzeugen den Eindruck einer unendlichen

dem Zauber der Liebe sichtbar werden. Das Märchenmotiv der Feennatur Odette steht dezent im Hintergrund, wo „Schwäne“ verhalten - einheitlich kostümiert, jede Individualität verhüllend - tanzen. Die berühmten weißen Akte unzähliger Aufführungen sind hier dem Thema geopfert, wie frei der einzelne in seinen Lebensentscheidungen ist. Das anschließende Hoffest mit der fatalen Verlobungsszene kann als Umkehrung zum anfänglichen Geburtstagsfest mit dem Volk verstanden werden. Demonstrierten eingangs die großen Tanzlinien Fröhlichkeit und Seelengleichklang, dienen sie hier zum Umkreisen des Prinzen, der sich für eine der Kandidatinnen entscheiden muss, immer wieder ausbricht und sich am Ende doch täuschen, vielleicht sogar verführen lässt. Der Zuschauer spürt förmlich, wie der Prinz der Verführung nicht nur erliegt, sondern auch nachgibt. Damit lädt er Schuld auf sich, die nicht in einem epischen Schluss relativiert werden kann nach dem Motto „Die Zeit heilt Wunden“. Schläpfers dramatischem Konzept entsprechend bedeutet das für den Prinzen Sühne, für seine Mutter aber Strafe.

Wodurch aber könnten die Pläne der Mutter mehr durchkreuzt werden, der Sohn stärker büßen als durch den Tod? Odettes Tod als Suizid eines Mädchens aus kleinen Verhältnissen nach der Zurückweisung durch den Märchenprinzen wäre melodramatisch. Deshalb erweist sich Schläpfers Entscheidung durch den Tanz der Schwäne jeweils im Hintergrund das Märchenhafte des Stückes, Odettes feenhaft Herkunft zu zitieren, als glücklich. Odette stirbt den Opfertod einer Entsagenden. Es gibt kein Zurück mehr in die unschuldig bade oder tanzende Feenwelt.

In der Presse gehen die Meinungen auseinander. Während Wiebke Hüster in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung³ dem Tanztraum der weißen Akte nachtrauert („Der deutsche Tanz leidet nicht an zu vielen Tutus, sondern an zu wenigen“) und die Arbeit des Balletts als „eine choreografische Feier der Einfachheit und Schlichtheit“ bezeichnet, nennt Dorion Weickmann in der Süddeutschen Zeitung Schläpfers Choreografie „technisch sehr anspruchsvoll“, wobei „er seine Tänzer nie reine Kunststückchen ausführen“ lässt. Den Verzicht auf Tutus erklärt die Süddeutsche Zeitung⁴ damit, dass Schläpfer die Schwäne als unglückliche, zerbrechliche Mädchen verstehe und sie deshalb nie rein dekorativ einsetze. Das Publikum in Düsseldorf und Duisburg war am Schluss von diesem „Schwanensee“ überzeugt. Der Beifall wollte nicht enden.

Auch in der Spielzeit 2018/19 der Deutschen Oper am Rhein waren die Vorstellungen in Düsseldorf und Duisburg sämtlich ausverkauft.



Martin Schläpfer: Schwanensee - Marcos Menha (Siegfried) und Marlúcia do Amaral (Odette) F: G.W.

Der Handlungsverlauf des romantischen „Schwanensees“

Prinz Siegfried soll heiraten, um die Dynastie zu erhalten, verliebt sich aber leider nicht in eine der von seiner Mutter vorgesehenen Damen, sondern in ein zauberhaftes junges Mädchen, dem er ewige Treue schwört. Die wunderschöne Odette ist jedoch - wie einige andere Mädchen auch - mit einem bösen Zauber belegt, und darf nur nachts für wenige Stunden menschliche Gestalt annehmen; tagsüber ist sie ein Schwan. Der böse Magier lässt daraufhin seine eigene Tochter, Odile, in der Gestalt von Odette auf einem rauschenden Fest im Schloss erscheinen, um den Prinzen zu becirren und so einen Treubruch von ihm zu bewerkstelligen, was auch - beim getäuschten Siegfried ungewollt - gelingt. Als Siegfried seinen Treubruch erkennt, bittet er Odette um Vergebung, die sie ihm gewährt und so der Liebe eine Chance gibt. In dieser Version ist der böse Zauberer besiegt, andere enden tragisch und Siegfried stirbt in den Fluten des Sees.

3 FAZ vom 13. Juni 2018

4 SZ vom 20. Juni 2018

„Schwanensee“ neu gedacht

Anne do Paço (AdP) - Leitende Ballettdramaturgin
der Deutschen Oper am Rhein -

im Gespräch mit Udo Kasprovicz und Georg Lauer (NC)

NC: Bei einem Blick auf die Opernspielpläne springen zwei Lieblingsstücke ins Auge, die Jahr für Jahr auf dem Programm stehen: in der Vorweihnachtszeit „Hänsel und Gretel“ und jederzeit die „Zauberflöte“. Vor diesem Hintergrund liegt die Überlegung nahe, dass mit der „Schwanensee“-Inszenierung durch das Ballett am Rhein in Düsseldorf und Duisburg den oben genannten Publikumsmagneten aus Vermarktungsgründen ein traditionsreiches Ballett beigegeben werden sollte.

AdP: Natürlich ist es richtig, dass ein Titel wie „Schwanensee“ genau diese Erwartungen auslöst. Nach wie vor geht von diesem Ballettmärchen ein großer Zauber aus und all die ausverkauften Vorstellungen unserer Produktion in Düsseldorf und Duisburg bestätigen genau das. Andererseits war dies nicht der Grund für Martin Schläpfer, einen „Schwanensee“ auf den Spielplan zu setzen. Ihm ging es vielmehr um die Auseinandersetzung mit diesem Stoff, Tschaikowskis Partitur und der Aufgabe einer genauen Rollengestaltung durch seine Tänzerinnen und Tänzer. Wichtig erscheint mir aber auch zu betonen, dass Schläpfer ganz und gar nicht eine „Schwanensee“-Tradition an der Deutschen Oper am Rhein erst einmal abgeschafft hätte. Ein Blick in das Repertoire-Archiv unseres Hauses – und ich gehe mal davon aus, dass dieses vollständig ist –, hat mich da sehr staunen lassen: Erich Walters Choreografie stand in den Spielzeiten 1968/69

und 1983/84 auf dem Spielplan, Heinz Spoerli präsentierte 1991/92 seinen „Schwanensee“, Youri Vamós 2001/02 seine Version. Das war's seit den 1960er Jahren. „Schwanensee“ hat in Düsseldorf und Duisburg also keineswegs eine ununterbrochene Tradition wie die ja schon legendäre „Hänsel und Gretel“-Inszenierung.

NC: Kann man von einer „Tradition“ des „Schwanensee“-Themas bei Martin Schläpfer sprechen? Trägt er sich schon länger mit dem Gedanken an eine eigene Inszenierung eines solchen Handlungsballetts?

AdP: Ja und nein! Als Schläpfer nach Mainz kam und dort das ballettmainz neu formierte, hat er bereits zu Beginn den „Feuervogel“ inszeniert. Seine „Appenzellertänze“, die in der letzten Spielzeit auch im Theater Duisburg zu sehen waren, entstanden im Jahr 2000 und sind ebenfalls kleine, sehr konkrete Geschichten. Und dann stellt sich ja immer auch die Frage, was Handlung im Tanz überhaupt bedeutet. Letztlich sind viele Arbeiten von Schläpfer – man denke an Stücke wie „Ein Deutsches Requiem“, das Gustav-Mahler-Ballett „7“ oder „Petite Messe solennelle“ – „Handlungsballette“, geht es ihm doch in der Regel nicht um abstrakte Bewegung, sondern immer auch um ein Thema, um den Menschen, die Geheimnisse der Psyche, aber auch gesellschaftspolitische Fragen, Fragen nach Spiritualität. Für einen „Schwanensee“ war



Anne do Paço im Choreographengespräch mit Martin Schlöpfer
(15. 01.2019 im Balletthaus - Abend der Ballettfreunde der DOR - Foto U.K.)

„Schwanensee“ zu studieren. Doch das Projekt blieb zunächst liegen. Für Schlöpfer war die Zeit einfach noch nicht reif, ihn interessierten zunächst andere Themen und Kompositionen, aber auch der Aufbau des Balletts am Rhein als Ensemble, wie es heute dasteht. All das Material von damals, das über zehn Jahre geruht hatte, bildete dann letztlich aber eine wunderbare Basis.

die Mainzer Compagnie viel zu klein: Es waren zunächst 17 Tänzerinnen und Tänzer, später 20. Aber trotzdem dachte Schlöpfer sehr intensiv über Tschaikowski nach und vertanzte 2007 dessen 6. Symphonie – ein Ballett, in dem er choreografischen Motiven und Bildern aus „Schwanensee“ nachging, darunter diese typischen Schwanengesten. Die männliche Hauptrolle, die Jörg Weinöhl, der von 2009 bis 2013 auch Mitglied des Balletts am Rhein war, verkörperte, trug Züge Siegfrieds, aber auch Tschaikowskis. Handlungsmomente aus dem Märchen, aber auch Biografisches durchtränken dieses Ballett „Pathétique“ assoziativ. Mit der Entscheidung, die Leitung des Balletts am Rhein zu übernehmen, begann sich Schlöpfer dann intensiver mit ersten Überlegungen zu einem „Dornröschen“ oder „Schwanensee“ auseinanderzusetzen. Ich verbrachte damals sehr viel Zeit in Bibliotheken, um Material zu recherchieren und die vielen verschiedenen Fassungen von „Dornröschen“ und

NC: Mit dem Ballett am Rhein hat Schlöpfer 2013 eine Choreografie zu Brahms' 2. Symphonie uraufgeführt, über die er selbst sagte: „Johannes Brahms – Symphonie Nr. 2' ist mein ‚Schwanensee‘“.

AdP: Das war zum einen auf gewisse Weise ein Weiterdenken des Tschaikowski-Balletts aus Mainz. Anders als in „Pathétique“ interessierten Schlöpfer hier aber nicht Bilder, Szenen und Figuren aus „Schwanensee“, sondern er setzte sich auf einer eher abstrakten Ebene mit der Bewegungssprache der großen romantischen Handlungsballette auseinander, insbesondere der weißen Akte. Es interessierten ihn Fragen wie: Wie baue ich große Formationen im Raum? Wie erreiche ich in den Körpern meiner Tänzerinnen und Tänzern eine Überhöhung? Welche Reibung erzeugt das romantische Frauenbild, das eine elfenhafte Ballerina auf Spitze entwirft, für einen Choreografen von heute? Das nächtliche Klima des Stückes findet seine Entsprechung in den weißen Akten des „Schwanensee“,



Martin Schläpfer: „Brahms Sinfonie Nr. 2“ - b.14 - 2012/13 -

Foto Gert Weigelt

führt aber weniger in das Dunkel eines Märchenwaldes, als in das Dickicht der menschlichen Psyche. Und auch Humor kennt diese Choreografie, wenn Schläpfer am Schluss das gesamte Ensemble in einer großen Diagonale über die Bühne ziehen lässt und alle sehr liebevoll ein Plastik-Entchen in der Hand tragen.

NC: Wann hat sich die Idee, doch einen „Schwanensee“ zu choreografieren, für Schläpfer konkretisiert und wie lange dauerte der Vorlauf, bis die Produktion in den Spielplan 2017/18 aufgenommen wurde?

AdP: In Gedanken mit sich herumgetragen hat Schläpfer die Idee immer wieder, die konkrete Arbeit an „Schwanensee“ begann etwas mehr als zwei Jahre vor der Premiere.

NC: Außenstehende können nur schwer nachvollziehen, was die Aufgabe einer Dramaturgin in einer solchen Einstudierung ist. Können Sie uns erzählen, wie Sie Einfluss nehmen, damit das Projekt gelingt?

AdP: Martin Schläpfer arbeitet in der Regel aus der Musik heraus, schöpft aus ihr seine Energien. Dann braucht er den Dramaturgen nicht so sehr für seine Konzeption, sondern eher als Partner und Kritiker während des eigentlichen Kurationsprozesses. Bei einem Stück wie „Schwanensee“ ist dies anders. Wir haben uns sehr intensiv mit den verschiedenen Quellen des Märchens, der Stoff- und der Aufführungsgeschichte, aber auch den Produktionsbedingungen zu Tschaikowskis Zeiten sowie einer Einordnung der Partitur in das Komponieren für den Tanz in den 1870er Jahren beschäftigt, um zu einem eigenen Verständnis des Werkes und der Geschichte, die dort erzählt wird, zu gelangen. Um unsere Konzeption zu entwickeln, aber auch die Fragen, wie wir die einzelnen Rollen besetzen möchten, zu klären, haben wir sehr viele Gespräche geführt – auch mit dem Bühnen- und Kostümbildner Florian Etti. Es sind ganz schlichte Fragen, aus denen aber komplexe Diskussionen entstehen können: Wo spielt das Stück? Wann spielt es? Was

zeichnet die Figuren aus? Allein dieser Prinz! Ist er ein Mamasöhnchen oder einer, der nichts als seine Freiheit sucht? Ist er ein melancholischer Typ oder ein Draufgänger und Abenteurer? Wir haben sehr intensiv über die Gesellschaft, in der Siegfried aufwächst, diskutiert. Ist diese an einem großen Königshof angesiedelt wie in den traditionellen Inszenierungen im französischen Versailles oder am englischen Königshof oder bei den russischen Zaren? Bald wurde klar, dass Schläpfer eine Gesellschaft, die durch strenge Regeln, Hierarchien und Etikette geprägt wird, nicht interessiert. Er suchte nach einer größeren Nähe, nach der Möglichkeit zu direkten Konfrontationen. Immer wieder entwarf er das Bild eines alten Wikinger-Clans, wo alle zusammen noch an einem Tisch sitzen, der König aber trotzdem die Autorität hat – und meinte damit natürlich nicht, dass sein „Schwanensee“ unter Wikingern spielen solle, sondern suchte ein Bild für eine Welt, in der ein Prinz durchaus auch zu einem Bauern Kontakt haben kann.

NC: Sind an der Planung einer solchen Produktion auch Auswärtige beteiligt?

AdP: Zu unserem Produktionsteam gehörten auch zwei Gäste: der Bühnen- und Kostümbildner Florian Etti sowie der Lightdesigner Stefan Bolliger. Bolliger stammt aus der Schweiz und lebt heute in Stuttgart. Etti lebt in Düsseldorf. Beide sind freischaffend an vielen großen Häusern tätig. An Florian Etti schätze ich sehr, dass er nicht nur Räume und Kostüme entwirft, sondern auch ein brillanter Denker ist. Er verfügt über ein unglaubliches Wissen in Literatur, Philosophie, Musik, Theater, Film. Es ist sehr inspirierend, jemanden wie ihn als Partner zu haben.

NC: Hat „Schwanensee“ verglichen mit anderen Produktionen mehr Zeit gekostet oder bewegte sich die Vorbereitung im Rahmen des Üblichen?

AdP: Die Vorbereitungen waren intensiver als sonst, aber die eigentliche Probenzeit sehr knapp. Schläpfer hatte kaum sechs Wochen, um das Stück auf die Bühne zu bringen. Dies ist für eine komplette Neukreation sehr wenig Zeit.

NC: Wie viel der Bewegung kommt aus der Komposition? Es gibt aufregende und ruhige Stellen, Adagios und Scherzi. Wie transportiert sich das in die Bewegungsfindung? Liest der Choreograf die Partitur oder arbeitet er mit einer Aufnahme?

AdP: Vor allem über das Hören! Schläpfer ist ein sehr musikalischer Künstler. Manche Choreografen nutzen die Musik einfach nur als Fläche oder eine Art „Soundtrack“ und dann läuft auf der Bühne etwas ab, das mit der Musik überhaupt nichts zu tun hat. So zu arbeiten, interessiert Schläpfer nicht.

NC: Welche Gestaltungsfreiheit hat der Dirigent bei dieser Bedeutung der Komposition für die Choreografie?

AdP: Das ist eine wichtige Frage. Da es keine Produktionsbedingungen gibt, die es zulassen, dass ein Dirigent bereits vor Beginn einer Probenphase mit unseren Orchestern arbeitet und eine Aufnahme seiner Interpretation vornimmt, wird im Ballettsaal mit einer bereits vorhandenen CD-Einspielung gearbeitet. Manche Choreografen lassen sich eine „Schwanensee“-Partitur auch von einem Korrepetitor am Klavier spielen, wie das auch in der Oper üblich ist. Für Schläpfer ist es aber entscheidend, von Beginn an den Gesamtklang eines

Orchesters im Ohr zu haben, die verschiedenen Instrumente hören zu können, die Klangfarben. Er beschäftigt sich immer sehr intensiv mit verschiedenen Aufnahmen eines Werkes, tariert genau aus, welche seiner Vorstellung am nächsten kommt und sucht dann den Dialog mit dem Dirigenten. Im Fall „Schwanensee“ war dies besonders interessant, denn letztlich war eine besondere Aufnahme ausschlaggebend für die Entscheidung, das Stück überhaupt zu machen: Seiji Ozawas Einspielung mit dem Boston Symphony Orchestra, die von sehr extremen Tempi geprägt ist, überhaupt nichts von den behäbigen russischen Ballettversionen hat. Unser Generalmusikdirektor Axel Kober war von diesem Ansatz sehr begeistert und konnte es sich sofort vorstellen, in seiner Interpretation auch in diese Richtung zu gehen. Alles Weitere ist dann aber natürlich ein Dialog, die gemeinsame Arbeit an einer Interpretation und das Aufeinander-Eingehen, das Miteinander-Reagieren während einer Vorstellung, das, woraus letztlich die Magie der live-Aufführung entsteht. Ein Ballett von Schläpfer zu tanzen, heißt auch: mit dem Körper musizieren. Entsprechend sind die meisten Tänzer des Balletts am Rhein sehr musikalisch, hören sehr genau hin, auch bei komplexen Partituren wird nicht einfach nur gezählt. Ein Stück wie „Schwanensee“ braucht aber auch einen Dirigenten, der dem Bühnengeschehen sehr genau folgt. Tänzer sind ja Menschen und keine Maschinen! Umgekehrt gibt es aber natürlich auch Stücke, in denen bewusst damit gearbeitet wird. Ich denke z.B. an Nils Christes „Fearful Symmetries“ zu einer Musik von John Adams, die über weite Passagen ein

maschinenartiges Vorantreiben in einer irrsinnigen musikalischen und choreografischen Geschwindigkeit enthielten. Bei einem solchen Stück muss das Tempo von Anfang an stimmen, sonst fällt es auseinander und weder der Tänzer noch der Dirigent haben eine Chance, es wieder reinzuholen – wie bei einem bereits abgefahrenen Zug, auf den man nicht mehr aufspringen kann. Mit Axel Kober hatten wir in der Arbeit und den Vorstellungen von „Schwanensee“ einen wunderbaren Partner, der auch ein großes Gespür für den Tanz hat.

NC: Für uns werden die Vorstellungen zu einem besonderen Ereignis, wenn wir eine halbe Stunde vor dem Beginn der Aufführung Ihre Werkeinführung erleben. Sie schöpfen aus Ihrem profunden Wissen über die jeweiligen Stücke und bereiten die Zuschauer auf die Besonderheiten dessen vor, was sie erwartet. Entspringt das einer besonderen Liebe zum Ballett?

AdP: Ich muss gestehen, dass an meiner Ballett-Begeisterung letztlich Martin Schläpfer schuld ist. Ihn habe ich 1999 am Staatstheater Mainz kennengelernt und er hat mich in die Arbeit für den Tanz immer mehr hineingezogen und schließlich 2009 an die Deutsche Oper am Rhein mitgenommen, wo ich aber auch als Musiktheaterdramaturgin tätig bin. Mein persönlicher Hintergrund ist eher die Musik in all ihren Facetten, die Oper, das Theater, aber auch die Literatur, die Bildende Kunst und Architektur. Ich habe an der Freien Universität Berlin Musikwissenschaften, Germanistik und Kunstgeschichte studiert, zunächst sehr intensiv im Konzertbereich gearbeitet und selbst auch in diversen Orchestern Cello gespielt, auch wenn

ich vielleicht die bessere Pianistin war. In Berlin gibt es ein sehr gutes Collegium Musicum. Damals haben wir viele große Stücke aus dem Repertoire der Klassik und Romantik, aber auch des 20. Jahrhunderts gespielt. Wirklich unvergessen ist mir die Arbeit an Beethovens „Siebter“, Schuberts „Unvollendeter“ und großer „C-Dur-Sinfonie“, Brahms' „Ein Deutsches Requiem“ und Schostakowitschs 5. Symphonie. Die Konzerte fanden immer in der Berliner Philharmonie statt. Darüber hinaus spielten wir aber auch jede Menge Kammermusik und schließlich gehörte ich zu den Gründungsmitgliedern eines neuen Kammerorchesters – der Sinfonietta 92. Unsere Idee war: „Junge Profi- und Laien-Musiker unterstützen junge Dirigenten und Komponisten.“ Wir haben sehr viel neue Musik gespielt, aber auch Beethoven in historisch informierter Aufführungspraxis, haben Aufträge an junge Komponisten vergeben, die so teils erstmals die Gelegenheit erhielten, für ein Orchester zu komponieren und mit diesem zu arbeiten. Die Dirigenten waren ebenfalls junge Musiker, denen wir ein Forum zum Arbeiten und Lernen boten, mit dabei in den ersten Jahren André de Ridder und vor allem Gabriel Feltz, der heute Generalmusikdirektor der Oper Dortmund ist. Wir waren ein kleines Team aus fünf bis sechs Enthusiasten und haben alles selbst gemacht: Die Programme geplant, Fördergelder akquiriert, Sponsoren gesucht, die Säle für unsere Konzerte gebucht, Programmhefte geschrieben, die Pressearbeit ... Das klingt vielleicht alles ein bisschen euphorisch, aber die Sinfonietta 92 war wirklich ein großartiges Projekt.

Während des Studiums habe ich aber

auch in mehreren Regiehospitalen in die Operarbeit hineingeschaut, darunter Peter Brenners Inszenierungen von Martinůs „Griechische Passion“ und Wagners „Tristan und Isolde“ am Staatstheater Mainz. Brenner mochte meine Arbeit offensichtlich sehr, denn als seine damalige Dramaturgin sich für einen Wechsel in eine wissenschaftliche Karriere an der Universität entschied, bot er mir ihre Stelle sofort an. So wurde ich Operndramaturgin, habe am Staatstheater Mainz aber auch den Konzertbereich betreut und als Persönliche Referentin der Generalmusikdirektoren Stefan Sanderling und Catherine Rückwardt gearbeitet. Das Mainzer Publikum war sehr offen für Neues. Wir haben in den Sinfoniekonzerten zu einer Zeit, als das nur wenige Orchester machten, ganz bewusst das klassische und romantische Repertoire mit neuen Werken konfrontiert, aber nicht als „Alibi“, damit etwas Neues vorkommt, sondern um das Hören zu schärfen, denn natürlich erlebt man eine Beethoven-Symphonie anders, wenn dazu ein Werk von Luigi Nono oder Klaus Huber erklingt, das mit Beethoven etwas zu tun hat, Beziehungen oder Kontraste schafft. Und es gibt so viele großartige Werke aus dem 20. und 21. Jahrhundert, die kaum gespielt werden! Das war viel Arbeit, wir haben damit auch Zuschauer verloren, zugleich aber auch viele neue dazugewonnen. Der Tanz hat da für mich zunächst keine große Rolle gespielt und als Martin Schläpfer dann 1999 mit dem Intendanten Georges Delnon ans Staatstheater Mainz kam, begann für uns erst einmal ein Prozess der Annäherung. Vielleicht hatte er schlechte Erfahrungen gemacht, aber er war zunächst sehr skeptisch gegen-



Martin Schlöpfer b.36 „Schwanensee“ - Ensemble

Foto G. Weigelt

AdP: Soweit ich das beurteilen kann, scheint sich das Studium in Deutschland sehr verändert zu haben, ist viel stärker auf möglichst hohe Effizienz ausgerichtet als damals. Mich hat meine Studienzeit sehr geprägt und eine wirklich breite Basis für meinen heutigen Beruf geschaffen. Berlin war zu Beginn der 1990er Jahre eine so aufregende Stadt, die Mauer gerade erst gefallen. Es gab eine Vielzahl

über Dramaturgen, suchte kaum den Dialog, wollte nicht über seine Stücke oder über eine Probe sprechen und schon gar nicht, dass man das, was er kreierte, in einem Programmheft interpretierte. Und dazu kam mein damals nur rudimentäres Wissen über den Tanz als eine komplette Quereinsteigerin. Es hat drei bis vier Jahre gedauert, bis es mir gelang, ihm zu zeigen, dass Worte manchmal auch etwas öffnen können, die Zusammenarbeit mit einem Dramaturgen durchaus befruchtend sein kann.

NC: Die Position, die Sie heute einnehmen, ist das Ergebnis einer persönlichen Entwicklung im Rahmen eines geisteswissenschaftlichen Studiums mit ästhetischen Schwerpunkten. Ist dieser Weg heute wiederholbar?

an Möglichkeiten, wie z.B. als an der Freien Universität eingeschriebene Studentin auch Seminare an der Technischen und der Humboldt Universität besuchen zu können. Ich empfand es als ungemein inspirierend, auch Philosophievorlesungen zu hören oder in die Archäologie hineinzuschauen, Sprachen zu lernen – und das bei einer Vielzahl wirklich hochkarätiger Professoren allein in den Musikwissenschaften der drei Universitäten. Kommilitonen, die sich für eine Laufbahn als Intendant oder Verlagsleiter interessierten, studierten neben der Musikwissenschaft Jura, VWL oder BWL. Heute gibt es Studiengänge in Kulturmanagement und Dramaturgie. Ich weiß ehrlich gesagt nicht, ob ich in diesen all das gelernt hätte, was für mich bis heute wichtig ist.

NC: Lassen Sie uns, um den Kreis zu schließen, noch einmal auf „Schwanensee“ zurückkommen. Wir haben erfahren, dass es keine wirkliche Düsseldorfer „Schwanensee“-Tradition gibt, dass Martin Schläpfer sich einerseits dem Ballett der Moderne verpflichtet fühlt, andererseits aber auch stets innovativ choreografiert. Wie steht es da mit der Wirksamkeit eines solchen Konzeptes, das Publikum zu binden?

AdP: Vermutlich kann man mit dem Programm, für das das Ballett am Rhein seit 2009 steht, nicht jeden erreichen. Aber das gelingt nie. Ich bin sicher, dass viele Zuschauer auch wegbleiben würden, wenn man nur das romantische Repertoire zeigen würde. Letztlich haben all diese Grabenkämpfe zwischen Handlungsballett und angeblichem abstrakten Tanz, Ballett und performativen Prozessen doch ihre Relevanz verloren. Sie sind verschiedene Seiten eines großartigen Repertoires, einer großartigen Bewegungskunst, die gepflegt werden muss, damit sie lebendig bleibt. Natürlich muss ein Ensemble einen Stil aber auch tanzen können – und wenn Schläpfer ein Ballett am Rhein aus 45 verschiedenen Menschen, jeder eine Persönlichkeit, formt und dazu eine Altersspanne von 19 bis derzeit 48 Jahren unter den Tänzern ermöglicht, kann er einen Petipa-/Iwanow-„Schwanensee“ nicht auf die Bühne bringen, lebt dieser doch vom Gleichmaß, der perfekten Linie, weniger athletischen Körperbildern. Wir erleben das Publikum in Düsseldorf und Duisburg als ein sehr aufgeschlossenes, das in den letzten Jahren auch einen Weg mit uns gegangen ist, uns intensiv begleitet hat – aber auch inzwischen 37 verschiedene Ballettabende mit über 120 Choreografien erleben durfte. Ist das nicht ein wunderbares Angebot?

NC: Das können wir mit dem Düsseldorfer Publikum gerne bestätigen. Für alles, was da noch kommt, sagen wir toi toi toi und vielen Dank für dieses Gespräch!



Foto G. Weigelt

Anne do Paço studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Germanistik an der Freien Universität Berlin. Sie war als Musikdramaturgin am Staatstheater Mainz engagiert, seit 2009 ist sie an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg als Opern- und Ballett-Dramaturgin sowie enge Mitarbeiterin des Choreographen Martin Schläpfer tätig. Eine enge Zusammenarbeit verbindet sie außerdem mit dem Wiener Konzerthaus, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Rheingau Musik Festival, dem Konzerthaus Dortmund und Berliner Pierre Boulez Saal. Sie veröffentlichte Aufsätze zur Musik- und Tanzgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts, war als Autorin u.a. auch für die Opéra National de Paris, Münchner Philharmoniker, das SWR Vokalensemble Stuttgart, Landesjugendorchester Rheinland-Pfalz und Mozartfest Würzburg tätig und arbeitet intensiv mit zahlreichen zeitgenössischen Komponisten zusammen. Lehraufträge führten sie u.a. an das Musikwissenschaftliche Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.



Gustav Mahlers „Auferstehungsinfonie“

Von Erich Gelf

Gustav Mahlers 2. Sinfonie in c-moll (Uraufführung am 13. Dezember 1895 in Berlin) wird in der Tonhalle Düsseldorf im Rahmen des „Düsseldorfer Mahler-Zyklus“ des Principal Conductors der Düsseldorfer Symphoniker Adam Fischer am 5., 7. und 8. April 2019 aufgeführt. (Am Anfang des Programms steht die Sinfonie Nr. 95 in c-moll von Josef Haydn.) Mahler bindet in

der 2. Sinfonie die menschliche Stimme in Form eines Sopran- und Altsolos und eines großen gemischten Chores in seine Komposition ein. Den Chorpart wird der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf übernehmen. Nachstehende Einführung will wie immer Leserinnen und Lesern helfen, sich auf das Konzert vorzubereiten.

Der Komponist Gustav Mahler

Familie, Kindheit, Jugend, Ausbildung

Gustav Mahler (geboren am 7. Juli 1860 im böhmischen Kalischt, gestorben am 18. Mai 1911 in Wien) stammte aus intellektuell anspruchslosen Verhältnissen. Er war das zweite Kind seiner seit 1857 verheirateten Eltern Bernard Mahler (1827-1889) und Marie geb. Herrmann (1837-1889). Der Vater erbte die väterliche Weinbrennerei in Kalischt; die Mutter stammte aus der Familie eines Seifenfabrikanten. Nach der Heirat kaufte der Vater zu der Weinbrennerei eine Gastwirtschaft, das spätere Geburtshaus Gustav Mahlers. Noch im Geburtsjahr Mahlers verkauften die Eltern ihr Anwesen in Kalischt und zogen aus dem böhmischen Dorf über die Grenze nach Mähren in die 30 km entfernte kleine Garnisonsstadt Iglau, um ein vergleichbares, aber renommierteres Unternehmen neu aufzubauen. In Iglau verbrachte Gustav Mahler den überwiegenden Teil seiner Jugend.

Mit Gustav wurde ein musikalisches Genie geboren, das maßgeblich durch seine Kindheit und frühe Jugend in seiner praktizierenden jüdischen Familie geprägt wurde. Der Vater übernahm

1873 ein nicht näher beschriebenes Amt in der Synagogengemeinde in Iglau.

Ab 1878 gehörte er dem Bildungsausschuss dieser Gemeinde an. Die deutschsprachigen jüdischen Bürger in Iglau legten allgemein größten Wert auf die Bildung ihrer Kinder. Die enge Bindung der Familie an die Synagoge bestimmte die höhere Bildung Gustav Mahlers, die sonst in diesem Milieu so nicht zu vermuten wäre.

Als Schüler war der Knabe Gustav keine „Leuchte“. Er war ein verträumtes, lesehungriges Kind, dessen schulische Leistungen nicht einmal mittelmäßig waren. Aber - nehmen wir einige Jahre vorweg - der Jugendliche schaffte es immerhin, neben dem Musikstudium und den neuen Eindrücken in Wien, den Stoff des Iglauer Gymnasiums über einen Zeitraum von fast zwei Jahren als externer Schüler zu bewältigen und im Alter von siebzehn Jahren – zwar erst in einer Wiederholungsprüfung – den Abschluss zu erreichen.

Der besorgte Vater drängte streng auf Erfolge im schulischen Bereich. Aus Berichten über Äußerungen Mahlers weiss man, dass er es als eine echte Qual seiner Kindheit empfand, dauernd gemahnt und bedroht worden zu sein.



Gustav Mahler (1866)

So zeigt denn auch eine fotografische Aufnahme des fünf- oder sechsjährigen Gustav ein trauriges Kind, das in der üblichen Pose eines Erwachsenen mit Anzug und Hut, mit der Hand aufgestützt (wegen seiner noch geringen Größe nicht wie üblich auf einen Tisch, sondern auf einen Stuhl) abgebildet wurde. Vielleicht ist es der Stolz des Vaters auf die musikalische Begabung des Sohnes, der den Fotografen veranlasste, den Knaben ein auf dem Stuhl liegendes Notenblatt mit der abstützenden Hand festhalten zu lassen.

Auf einer weiteren Fotografie des etwa Elfjährigen sehen wir ebenfalls einen ernsthaften, eher skeptisch blickenden Knaben. (Die spätere Kurzsichtigkeit mag sich auf diesem Bild schon andeuten.) Der traurige, depressive Zug wird Mahler Zeit seines Lebens begleiten.



Gustav Mahler (1870)

Mahlers musikalische Begabung wurde früh entdeckt. Mit vier Jahren lernte er zum Teil autodidaktisch Akkordeon spielen. Wenig später erhielt er seinen ersten Klavierunterricht, der einigermaßen regelmäßig fortgeführt wurde. Mit sechs Jahren unterrichtete er schon selbst Klavierspielen und komponierte, wovon aber nichts erhalten geblieben ist. Mit zehn Jahren gab er sein erstes Klavierkonzert und aus seinem zwölften Lebensjahr gibt es einen Bericht über ein Klavierkonzert, bei dem er auch anspruchsvollere Stücke (z.B. von Franz Liszt) gespielt hat.

Die Zeit in Iglau war für Gustav Mahler auch musikalisch-stilistisch prägend. Iglau bot für ein Städtchen mit rd. 20 000 Einwohnern einen beachtlichen „Klangraum“. 1850 war ein Theater mit 1020 Plätzen in die ehemalige Kapuzinerkirche hineingebaut worden. Es war ein Mehrspartentheater mit Schauspiel, Oper und Operette. Auf dem Spielplan von 1870/71 standen im Opernbereich z. B. Bellinis „Norma“, Meyerbeers „Robert der Teufel“ und Mozarts „Don Giovanni“ (in deutscher Sprache), alles Werke von einigem Niveau und Schwierigkeitsgrad.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Musikleben der Stadt war die Gründung des Iglauer Männergesangvereins im Jahre 1852. Dort wurde vor allem das Volks- und Kunstlied gepflegt. Der Leiter des Männergesangvereins, Musikdirektor Heinrich A. Fischer, gehörte zu den musikalischen Früherziehern Gustav Mahlers.

Bei diesem Nachbarn der Familie Mahler und dem Vater seines Jugendfreundes Theodor Fischer bekam Mahler seinen ersten Harmonielehreunterricht.

In der Pfarrkirche St. Jakob gab es ebenfalls ein gutes Musikprogramm, dort wurden u.a. Mozarts „Requiem“, Beethovens „Christus am Ölberge“ und Rossinis „Stabat mater“ aufgeführt.

In das Werk Mahlers flossen öffentliche klangliche Kindheitseindrücke ein. Auftritte einer in Iglau stationierten Militärkapelle faszinierten den Knaben elementar. Er hörte die Signale für die Garnison aus der nahegelegenen Kaserne, die Marschmusik bei den Paraden der Soldaten mit ihren bunten Uniformen, die stets an dem Hause der Mahlers vorbeizogen, sowie die Platzkonzerte der sog. Musikbände (abgeleitet vom italienischen „Banda“ = Musikkapelle) des Regimentes. Eine solche Musikbande bestand aus acht Soldaten: einem Leiter mit dem Rhythmusstab, dahinter eine Trompete und ein Kornett, dann ein Baritonhorn und eine Tuba und am Schluss Becken, Trommel und Pauke.

Beeindruckend für ihn war auch die Musik der Tanzkapellen auf den Volksfesten in Iglau und Umgebung. Zwar durften die Kinder nicht tanzen, aber sie durften zuhören, solange sie aufbleiben konnten. Die für die populäre Musik seiner Heimat typische Abfolge von langsamem und schnellem Teil in einem Musikstück übernahm der Sechsjährige schon in seiner ersten Komposition – eine Polka mit vorangestelltem Trauermarsch (siehe unten).

Die traditionelle Musik der Synagoge gehört ebenfalls zu den Kindheitserinnerungen Mahlers. Alle diese frühen

Eindrücke tauchen später als Klangbilder in Mahlers Werken wieder auf.

In den Ferien des Jahres 1875 war Gustav Mahler zu Besuch bei Bekannten auf einem Landgut in der Nähe von Iglau. Der Domänenverwalter, Gustav Schwarz, lud den Iglauer Knaben ein, der Herrin des Gutes und den anderen Bewohnern auf dem Klavier vorzuspielen. Gustav Schwarz muss etwas von Musik verstanden haben, denn er erkannte, dass das Talent des Fünfzehnjährigen durch ein Musikstudium gefördert werden musste. Er überzeugte den Vater Gustav Mahlers von der Notwendigkeit, den Jungen Musik studieren zu lassen. Der Vater ließ den Sohn Gustav noch von einem Klavierprofessor aus Wien testen. Dessen Gutachten war positiv. Und da es in Iglau kein Konservatorium für ein anspruchsvolleres Studium gab, wurde Gustav Mahler bei der damals wahrscheinlich renommiertesten Musikschule, dem Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, angemeldet.

Dort studierte Mahler ab 1875 Klavier und Komposition und gewann bei Wettbewerben in diesen Fächern schon nach einem Jahr erste Preise. 1878 beendete er sein Studium mit dem Diplom und dem ersten Preis für ein (verschollenes) Klavierquintett. Nach dem Abschluss am Konservatorium studierte Mahler an der Universität Wien drei Semester Archäologie, Geschichte und Musikgeschichte. Daneben hörte er einige Vorlesungen bei Anton Bruckner.

Bis Mai 1883 verblieb Gustav Mahler in Wien – nur von einem dreimonatigen Engagement im Sommer 1880 als Dirigent in Bad Hall und von wenigen kürzeren Verpflichtungen als Dirigent oder Pianosolist sowie von kurzen Aufenthalten im Heimatort Iglau unterbrochen.

In seinen fast sieben Wiener Jahren erhielt Mahler in einem philosophischen und literarischen Freundeskreis nachhaltig prägende geistige Anregungen und schloss Lebensfreundschaften.

Weltanschauung

Gustav Mahler war Jude, stand aber den jüdischen Glaubensinhalten nicht besonders nahe. Er befasste sich auch intensiv mit dem christlichen Auferstehungs- und Erlösungsgedanken. Offensichtlich vollzog er seine Konversion vom Judentum zur römisch-katholischen Kirche im Jahre 1897 aus taktischen Überlegungen, da er sonst nicht zum Hofoperndirektor in Wien berufen worden wäre. Innerlich verhielt sich Mahler zum Christentum aber ebenso distanziert wie zum Judentum. Aber seine Äußerungen über den Sinn und Inhalt seiner Kompositionen der Sinfonien zeigen, dass er ein Gottsucher war. Seine Weltanschauung formte sich in den frühen Jahren in Wien an naturreligiösem und philosophischem Geistesgut. Dort festigte sich seine ethische Veranlagung, in jedem Wesen Gottes Geschöpf zu erkennen und allen mit der gleichen Liebe zu begegnen. Mahlers Weltbild war geprägt durch die „Liebe“, nicht menschliche oder göttliche Liebe. Sein „Gott“ war die „Liebe“, die Welt und „Über“welt durchdringt.

Mahler war von seiner göttlichen Berufung und Verpflichtung zu Komponieren tief durchdrungen. Er war überzeugt, als „Gefäß des Göttlichen“ seine Begabung dazu nutzen zu müssen, in seinen Sinfonien eine musikalische Lösung der Menschheitsfragen und -probleme zu finden. In einem Brief von 1900 schrieb er: „Man komponiert nicht, man wird komponiert“.

Der berufliche Anfang bis zur Komposition der 2. Sinfonie

Es war ein beschwerlicher Umstand im Leben Mahlers, dass er wenig Zeit zum Komponieren hatte, weil er das Geld für sich und zur Unterstützung seiner jüngeren Geschwister (nach dem frühen Tod der Eltern) nur durch die Tätigkeiten als Dirigent und Operndirektor verdienen konnte. In diesen Funktionen (u.a. in Budapest) hatte er bis zur Fertigstellung der 2. Sinfonie schon eine beachtliche Karriere in festen Engagements und in namhaften Gastspielverpflichtungen gemacht. Auf diesem Betätigungsfeld sollte es im Laufe seines weiteren Lebens noch erhebliche Steigerungen geben.

Die öffentliche Zustimmung zu seinen bis zu dem oben genannten Termin vorgelegten Kompositionen (Lieder für Klavier oder Orchester, 1. Symphonie) war dagegen „verhalten“, teils durch Unverständnis geprägt. Von seinen Kompositionen konnte Mahler seine finanziellen Bedürfnisse keineswegs decken.

Der kompositorische Weg

Schon mit sechs Jahren (1866) versuchte sich der Knabe Gustav Mahler im Komponieren. Er schrieb eine Polka für Klavier mit einem einleitenden Trauermarsch und ein Lied „Die Türken haben schöne Töchter“ (beide verschollen).

Danach ist bis 1875 keine Komposition mehr bekannt.

Den Sommer des Jahres 1875 verbrachte er mit seinem Mitschüler Josef Steiner auf einem Landgut in der Nähe von Czaslau (Mittelböhmen / heute Tschechien / rund 13 km von Iglau entfernt). Beide arbeiteten zusammen an einer Oper „Herzog Ernst von Schwaben“.

1876 schrieb Gustav Mahler den ersten Satz eines Klavierquartetts in a-moll (erhalten) mit dem er am 1. Juli am Konservatorium den ersten Preis im Fach Komposition gewann. Am 31. Juli spielte er selbst den Klavierpart einer von ihm komponierten Violinsonate (verloren).

Für Oktober 1877 ist die Arbeit Mahlers an einer unvollendeten und nicht erhaltenen Oper „Die Argonauten“ überliefert, mit deren Ouvertüre er im Juli 1878 am Wettbewerb der Beethoven-Kompositionstiftung – der ohne Preisvergabe endete – teilnahm.

Im Herbst 1879 und wieder im September 1882 arbeitete Mahler an einer ebenfalls unvollendet gebliebenen Oper „Rübezahl“ (ein Libretto hat sich erhalten).

Im März 1878 vollendete Gustav Mahler den Text für eine Komposition, der er den Titel „Das klagende Lied“ gab. An der Musik für dieses Stück arbeitete er lange Zeit, bis er das Werk im November 1880 als sein Opus 1, wie er es nannte, vollendet hatte. „Das klagende Lied“ ist eine aus dem Geiste der Romantik empfundene Märchenkantate mit inhaltlichen Anregungen aus Ludwig Bechsteins „Neuem deutschen Märchenbuch“ von 1856. Der bei der Vollendung des Werkes erst zwanzigjährige Student komponierte ohne jede praktische Erfahrung mit einem großen musikalischen Apparat eine aufführbare Mischform von Lied, Kantate, Oratorium, Oper und Sinfonie für Soli, Knabenchor, gemischten Chor, großes Orchester und Fernorchester in gewaltigen Dimensionen.

Gustav Mahler fand in diesem Werk - bei aller herauszuhörenden Verehrung



Gustav Mahler (1881)

für Bruckner und Wagner - schon eine sichere eigene Handschrift. Er bietet in diesem Werk „Das klagende Lied“ bereits den „Bauplan“ für sein späteres sinfonisches Schaffen.

Gustav Mahler reichte sein Opus 1 beim Beethoven-Wettbewerb 1881 des Wiener Konservatoriums ein, an dem sich ehemalige und derzeitigen Kompositionsstudenten des Instituts beteiligen konnten. Der erste Preis bestand nicht nur aus der Möglichkeit einer Aufführung des Werkes in Wien sondern vor allem aus einem Preisgeld von 500 Gulden; für den mittellosen Mahler wäre das ein enormer Beitrag zum Lebensunterhalt gewesen. (Zum Vergleich: bei seinem ersten Engagement als Kapellmeister in Bad Hall im Sommer 1880 erhielt er eine Monatsgage von 30 Gulden.)

Zwölf Konkurrenten hatten 17 Werke eingereicht. Mahler fiel mit seinem „Klagenden Lied“ durch. Den ersten Preis erhielt sein ehemaliger Harmonielehrer Robert Fuchs (1847-1927) für eine traditionelles Klavierkonzert. Die übrigen Preise erhielten unbedeutende Studienkollegen.

Über diesen Misserfolg war Mahler tief enttäuscht und verbittert. Noch zwanzig Jahre später klagte er darüber, dass die Entscheidung im Wettbewerb von 1881 ihn gezwungen habe, seinen Lebensunterhalt „in der Treitmühle des Dirigieren zu sichern“, und ihm die Möglichkeit genommen wurde, ausschließlich als Komponist leben zu können.

In der Folgezeit bis 1888 schuf Gustav Mahler als Gelegenheitsarbeiten aufgrund seiner Dirigententätigkeit Schau-

spielmusiken und ergänzte die Oper „Die drei Pintos“ von Carl Maria von Weber. Außerdem komponierte er eine Anzahl von Liedern für Singstimme mit Klavier oder Orchester. Danach beschäftigte Mahler sich nur noch mit Liedkompositionen und machte sich auf den Weg mit seinen Sinfonien.

Allgemeines zur Musik Mahlers

Gustav Mahlers sinfonisches Schaffen steht am Ende einer Traditionslinie von Beethoven über Schubert zu Bruckner. Seine Sinfonien sind die Vollendung und Auflösung der Sinfonie als Gattung.

Bei Mahler ist „Sinfonie“ nicht mehr eine spezielle, Regeln unterworfenen musikalische Form. Er verbindet mit „Sinfonie“ einen besonders hohen musikalischen Anspruch, der erlaubt, ja verpflichtet, neue Wege in Form und Melodik zu gehen. Mahler entwickelt die sinfonische Form aus dem Lied, er spielt zwischen Dur und Moll und mit Dissonanz und Harmonie. Er verwendet durchgehende musikalische Motive. Typisch für seinen Stil ist, innerhalb eines Satzes mit der Musik mehrfach einem Höhepunkt zuzustreben, um dann mit einem Abbruch abzustürzen zu einem Neubeginn.

Sein musikphilosophisches Ideal beschreibt Mahler wie folgt: „Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufzubauen“. Um diesem Ideal näher zu kommen, erweiterte er die Besetzung des Orchesters nicht nur um die Erhöhung der Zahl der üblichen Instrumente, sondern er brachte ungefähr alles auf die Bühne, was zu seiner Zeit zur Klangerzeugung greifbar war. So erweiterte er das überdimensionierte Orchester zum Beispiel noch um Zupfinstrumente und um eine Vielzahl von Perkussionsin-

strumenten, teils ungewöhnlicher Art. Um einen ganz besonderen Raumeffekt zu erzielen, schreibt er „Fernorchester“ hauptsächlich aus Blechbläsern und Perkussion vor. Zur Erweiterung der sinfonischen Aussagekraft und für die Unumdeutbarkeit der gewollten Sinnhaftigkeit seiner Musik setzt Mahler das Wort mit der menschlichen Stimme in Soli und Chören ein. Die formalen Regeln der Sinfonik (vier Sätze, Abfolge von schnellen und langsamen Sätzen, Thema und seine Durchführung u.ä.) lässt Mahler meist unbeachtet.

Mahlers 2. Sinfonie c-moll - die Entstehung

Gustav Mahler arbeitete an seiner 2. Sinfonie von 1888 bis 1894. Der Entstehungsprozess war länger und schwieriger als er normalerweise für eine 80-minütige Komposition sein muss.

Noch im Engagement in Leipzig kurz nach der Vollendung der 1. Sinfonie (die er ab Ende Januar 1888 innerhalb von sechs Wochen fertig stellte) begann Mahler mit der Komposition des ersten Satzes. Im September 1888 war die Instrumentierung des ersten Satzes fertiggestellt.

Dann zog sich die Arbeit an dem Werk hin. Durch die Tätigkeit als Operndirektor in Budapest ab 1. Oktober 1888 und die anschließende Übersiedlung nach Hamburg ab 26. März 1891 als erster Kapellmeister mit zahlreichen organisatorischen Aufgaben und Dirigierpflichtungen sowie durch viele Gastspiele war Mahler so belastet, dass er an der 2. Sinfonie zunächst nicht weiterarbeiten konnte.

Die fertige Partitur des ersten Satzes und weitere Kompositionen bot Gustav Mahler Mitte Oktober 1891 dem Musikverlag Schott zur Veröffentlichung an.

Dabei nannte er diesen Satz nicht mehr wie ursprünglich von ihm vorgesehen „2. Symphonie/Satz 1“ sondern „Symphonische Dichtung“ und gab ihm die Überschrift „Totenfeier“. In dieser Form als eigenständige symphonische Dichtung führte der Satz ein musikalische Eigenleben in verschiedenen Aufführungen.

Erst in seinen Ferien im Juni 1883 in Steinbach am Attersee arbeitete Gustav Mahler wieder an seiner 2. Sinfonie. Er komponierte zunächst den 3. (Scherzo) und 4. Satz (Urlicht) und dann den 2. Satz (Andante). Für den abschließenden 5. Satz wurde Gustav Mahler bei der Trauerfeier für Hans von Bülow am 28. Februar 1894 durch den Chor mit Friedrich Gottlieb Klopstocks Choral „Aufersteh“ inspiriert. Er wurde im Juni 1894 wiederum im Urlaub am Attersee komponiert. Am 18. Dezember 1894 beendete Gustav Mahler die Arbeit an der 2. Sinfonie mit der Reinschrift des Finalsatzes.

Die Musik der 2. Sinfonie

Um die Musik von Mahlers 2. Sinfonie zu beschreiben, benötigt Paul Bekker¹, einer der ersten Wegbereiter Gustav Mahlers, in seinem 1921 erschienen Buch „Gustav Mahlers Sinfonien“ 34 eng bedruckte, mit einer Unzahl von Notenbeispielen durchzogene Seiten im Oktavformat. Auch alle anderen Aufsätze und Artikel zu Mahlers 2. Sinfonie benötigen für die Beschreibung der Musik viel Raum. Dieser steht in unserer Zeitschrift leider nicht zu Verfügung, weshalb es hier nicht möglich ist, einen umfassenden Überblick über die überbordenden,

¹ Paul Bekker (*1882 in Berlin + 1937 in New York City) war Violinist, Dirigent, Intendant, Musikschriftsteller und -kritiker. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts war er einer der einflussreichsten Musikkritiker. Er prägte den Begriff „Neue Musik“ und setzte sich für Gustav Mahler, Franz Schreker, Arnold Schönberg und Ernst Krenek ein.



Gustav Mahler mit Schwester Justine (1889)

ereignisreichen musikalischen Abläufe in den fünf Sätzen der 2. Sinfonie zu geben. Eine solche umfangreiche Darstellung wäre zur allgemeinen Vorbereitung auf das Konzert vielleicht auch eher unangebracht, da sie auch live im Saal nicht präsent sein kann. Dennoch seien hier einige Aspekte zur Musik der 2. Sinfonie nachstehend aufgeführt.

Mahler hat sich häufig zu den Inhalten seiner Musik in Briefen und Gesprächen geäußert. Zur 2. Sinfonie gibt es mehrere solcher im Großen und Ganzen übereinstimmende „Programme“. Er hat sich später zwar von allen seinen inhaltlichen Erläuterungen mit der Begründung distanziert, seine Musik müsse für sich selber sprechen. Da seine Äußerungen aber ein „hilfreicher Leitfaden“ beim Hören der Musik sind, drucken wir Mahlers letzten Entwurf aus einem Brief seiner Schwester Justine von 1901 an Alma Schindler, die er 1902 heiratete, hier ab²:

² Text nach „BR-KLASSIK > KLASSIK ENTDECKEN > Mahlers Programm zu seiner 2. Symphonie“ <https://www.br-klassik.de> 12.01.2019, 21 Uhr – Die Überschrift ist von BR-KLASSIK übernommen.

„Ein allmächtiges Liebesgefühl“

1. Satz: Allegro maestoso. (Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck)

Wir stehen am Sarge eines geliebten Menschen. Sein Leben, Kämpfen, Leiden und Wollen zieht noch einmal, zum letzten Male an unserem geistigen Auge vorüber. – Und nun in diesem ernstem und im Tiefsten erschütternden Augenblicke, wo wir alles Verwirrende und Herabziehende des Alltags wie eine Decke abstreifen, greift eine furchtbar ernste Stimme an unser Herz, die wir im betäubenden Treiben des Tages stets überhören: Was nun? Was ist dieses Leben – und dieser Tod? Gibt es für uns eine Fortdauer? Ist dies Alles nur ein wüster Traum, oder hat dieses Leben und dieser Tod einen Sinn? – Und diese Frage müssen wir beantworten, wenn wir weiter leben sollen. –

2. Satz: Andante moderato (Sehr gemächlich. Nie eilen)

Ein seliger Augenblick aus dem Leben des teuren Toten, und eine wehmütige Erinnerung an seine Jugend und verlorene Unschuld.

3. Satz: In ruhig fließender Bewegung
Der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe gibt, er zweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird zum wirren Spuk; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung.

4. Satz: „Urlicht“ (Sehr feierlich, aber schlicht. Nicht schleppen.)

Die rührende Stimme des naiven Glaubens tönt an unser Ohr: „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!“

5. Satz: Im Tempo des Scherzos (Wild herausfahrend – wieder zurückhaltend – sehr langsam und gedehnt – Misterioso)

Wir stehen wieder vor allen furchtbaren Fragen und der Stimmung am Ende des 1. Satzes. – Es ertönt die Stimme des Rufers: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen, das jüngste Gericht kündigt sich an und der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen. – Die Erde bebzt, die Gräber springen auf, die Toten erheben sich und schreiten in endlosem Zug daher. Die Großen und die Kleinen dieser Erde, die Könige und die Bettler, die Gerechten und die Gottlosen – Alle wollen dahin; der Ruf nach Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an unser Ohr – immer furchtbarer schreit

es daher – alle Sinne vergehen uns, alles Bewusstsein schwindet uns beim Herannahen des ewigen Gerichtes. Der „Große Appell“ ertönt, die Trompeten der Apokalypse rufen: mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: „Aufersteh, ja aufersteh wirst du!“, da erscheint die Herrlichkeit Gottes! Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz – alles ist stille und selig! – Und siehe da: Es ist kein Gericht! – Es ist kein Sünder, kein Gerechter, kein Großer und kein Kleiner. – Es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein!

Im Blick auf seine 1. Sinfonie in D-Dur äußerte sich Mahler, dass darin ein „Held“ seine sinfonische Existenz durchlebt – und im Jubel den Sieg davon trägt. (Mahler hat seiner 1. Sinfonie zeitweilig den Titel „Titan, eine Tondichtung in Sinfonieform“ gegeben, zog diesen aber wieder zurück.) Auf das Bild des Helden nimmt Mahler Bezug, wenn er dem Musikkritiker Max Marschalek den ersten Satz seines neuen Werkes beschreibt: „Ich habe den ersten Satz ‚Totenfeier‘ genannt, und wenn sie es wissen wollen, so ist es der Held meiner D-Dur Symphonie, den ich da zu Grabe trage, und dessen Leben ich, von einer höheren Warte aus, in einem reinen Spiegel auffange.“³⁴

Besetzung / Instrumente und Sänger⁴

4 Flöten (alle auch Piccoloflöten)
4 Oboen (3. und 4. auch Englischhorn)
2 Klarinetten in Es (2. auch in B und A)
3 Klarinetten in B, A und C (3. auch Bassklarinette in B)
4 Fagotte (3. und 4. auch Kontrafagott),
10 Hörner in F / 10 Trompeten in F
4 Posaunen, Kontrabasstuba
2 Paukenspieler (jeder mit 3 Pauken)
Schlagwerk:
Glockenspiel, 3 Glocken, Triangel, Becken,

³ Zitiert nach dem Programmheft zum 2. Philharmonischen Konzert der Dortmunder Philharmoniker am 20. und 21.10. 2015, siehe Quellenangaben D4

⁴ Nach U. E. 34708e siehe Quellenangaben A

Tamtam (hoch und tief), Rute, kleine Trommel, Große Trommel
2 Harfen / Orgel / Streicher (mindestens zwei Kontrabässe mit Kontra-C-Saite)
Sopransolo, Altsolo, gemischter Chor
In der Ferne 4 Hörner in F (7. – 10. Horn aus dem Orchester), 4 Trompeten in F (im Finale ab Takt 669 auch als Verstärkung im Orchester), Pauke / Schlagwerk;
Triangel, Becken und Große Trommel.

Spezielle Hinweise zur Musik der 2. Sinfonie:

Der **1. Satz** (Dauer ca. 21 Minuten) beginnt mit einer von den Celli und Kontrabässen ausgeführten markanten Einleitung. Damit das vorgeschriebene dreifache Forte gelingt, werden hier alle verfügbaren Kontrabässe (mindestens sechs) aufgeboten. Danach spielt das Orchester im Tutti eine Abwandlung des aus der Totenmesse bekannten „Dies irae“ und die ersten und zweiten Violinen beschreiben mit aufsteigenden Skalen eine „Himmelsleiter“, die im Schlusschor des 5. Satzes wieder erklingt.

Der Komponist schreibt in der Partitur nach dem Schluss des 1. Satzes „eine Pause von mindestens fünf Minuten“ vor. Dies wird jedoch meist nicht mehr oder zumindest nicht mehr in voller Länge eingehalten.

Nach der aufwühlenden Erregung des 1. Satzes ist der **2. Satz** (Dauer ca. 10 Minuten) eine behagliche Musik. Er kommt volkstümlich-ländlerartig, zart und sanglich mit einer Beimischung speziell wienerischer Lokaltöne daher, eben wie Mahler den Satz als „einen seligen Augenblick aus dem Leben des teuren Toten“ verstanden wissen will.

In seinen Sinfonien verarbeitet Mahler Melodien, die er zuvor als Musik zu Liedern komponiert hat. In der 2. Sinfonie kommt das zweimal vor. Zunächst im **3. Satz** (Dauer ca. 11 Minuten), wo

er das von ihm vertonte Gedicht „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ aus der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ ohne Textübernahme sinfonisch neu interpretiert. Wie der heilige Antonius den Fischen eindringlich predigt, weil er die Kirche „ledig“ vorfindet, und wie die Versammlung nach der Predigt in alle Richtungen um kein Jota klüger davonschwimmt, ist das Gedicht eine bissige Satire auf menschliche Lernwilligkeit. Mahler gibt dem Sinngehalt des Gedichtes eine zweite Ebene: den Ekel an der wirren Welt bis zum Aufschrei der Verzweiflung. Im Orchester ist dieser Aufschrei des Ekels genau zu hören. Jedoch die Musik wird weitergeführt: eine große orchestrale Steigerung führt in lichte Höhen, wo die himmlischen Trompeten strahlen.

An der Instrumentation dieses Satzes ist bemerkenswert, dass Mahler als Rhythmusinstrument ein Bündel aus Reisig (Rute) einsetzt, der dem Ablauf eine spezielle Note verleiht.

Der **4. Satz** „Urlicht“ (Dauer ca. 5 ½ Minuten) folgt nach Vorschrift in der Partitur „ohne jede Unterbrechung“. Wieder übernimmt Mahler die Musik eines seiner „Wunderhorn-Lieder“ in die Sinfonie. Nun wird der Text aber tatsächlich gesungen, und zwar wie in der Liedkomposition vorgesehen von einer Altstimme. Das Gedicht handelt voller Naivität vom Vertrauen auf Gott; er wird dem Menschen ein Lichtchen geben, das ihm bis ins ewig selige Leben leuchtet. Entsprechend ist die Musik: in sich gekehrt, „sehr feierlich, aber schlicht und choralmäßig“.

Der **5. Satz** (Dauer ca. 33 Minuten) schließt wieder ohne Pause an. Er ist als Finale der Sinfonie von der Dauer her, klanglich und in der Besetzung riesig dimensioniert.

Der Satz ist zweiteilig aufgebaut.

Der erste, rein instrumentale Teil nimmt als Einleitung das „wild herausfahrende Thema“ der tiefen Streicher aus dem 1. Satz wieder auf. Dann beruhigt sich die erregte Musik aber wieder, um sich zum Ende dieses ersten Teiles wieder zu einem Tutti-Gipfelpunkt des ganzen Orchesters hinzubewegen. Es entsteht aber der Eindruck, dass die musikalischen Anläufe nicht zu einem Abschluss, zu einem Ziel kommen.

Im zweiten Teil des Satzes wird die menschliche Stimme mit Sopran- und Altsolo und einem großen gemischten Chor hinzugenommen. Wie oben schon ausgeführt, gab der Choral „Auferstehn“ von Friedrich Gottlieb Klopstock, die als Kirchenlied in das Hamburger evangelisch-lutherische Gesangbuch aufgenommen war, Mahler die Inspiration für den 5. Satz seiner 2. Sinfonie. Mahler hat aber nur die ersten beiden Verse des Gedichtes als Text in den 5. Satz übernommen. Um seine individuelle Aussage zu erreichen, ergänzte er seine Textvorlage durch eigene Hinzufügungen (siehe eingerahmten Text)⁶. Bis der Chor zum Einsatz kommt, baut Mahler am Anfang des zweiten Teiles einen langwierigen instrumentalen Prozess auf, bei dem auch ein „Fernorchester“⁷ zum Einsatz kommt. Dann setzen der Chor und die Sopran-Solistin in dreifachem Pianissimo a capella mit den Worten „Auferstehn, ja auferstehn wirst du mein Staub nach kurzer Ruh“ ein und singen acht Takte ohne instrumentale Begleitung langsam misterioso.

6 Dieses Verfahren hatte Mahler auch schon bei der Komposition der „Wunderhorn“-Lieder angewandt. Für ihn waren Gedichte wie ein „Steinbruch“, dem man das Zutreffende entnahm.

7 Siehe „Besetzung“

Im weiteren Verlauf tritt das Orchester fast unmerklich hinzu. Langsam wird die Dynamik gesteigert. Die Solistinnen übernehmen Teile des Textes, bis der Chor wieder plötzlich mit einer enormen dynamischen Steigerung (das Publikum aufschreckend) mit den Worten „Was entstanden ist, das muss vergehen! Was vergangen, auferstehen“ wieder einsetzt. Dann wird der Text teils vom Chor, teils von den Solistinnen mit sich steigernder orchestraler Begleitung fortgeführt. Die Musik erreicht einen Gipfelpunkt im dreifachen Fortissimo (Partitur: „Mit höchster Kraft“) bis zum Ende der Beteiligung der menschlichen Stimmen mit den Worten: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du mein Herz in einem Nu! Was du geschlagen, was du geschlagen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tragen!“ Mit dieser letzten überwältigenden Steigerung hat der Text sein zentrale Aussage erreicht. Es folgt ein prachtvolles Orchesternachspiel mit der vollen Beteiligung aller mitwirkenden Instrumente. Der gewaltige 5. Satz endet mit einem mächtigen Akkord.

Gesangstexte

4. Satz „Urlicht“

(Alt-Solistin)

O Röschen rot!

Der Mensch liegt in größter Not,

der Mensch liegt in größter Pein!

Je lieber möchte ich im Himmel sein!

Da kam ich auf einen breiten Weg,

da kam ein Engelein und wollt' mich

abweisen.

Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen,

ich bin von Gott und will wieder zu

Gott!

Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen

geben,

wird leuchten mir bis in das ewig selig

Leben!

(Aus: „Des Knaben Wunderhorn“ / Alte deutsche Lieder – Gesammelt von Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano, Heidelberg, ab 1806 ff.)

5.Satz „Auferstehung“

(Sopran-Solo und Chor)

(Nach Friedrich Gottlieb Klopstock)

*Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
mein Staub, nach kurzer Ruh!*

Unsterblich Leben

wird der dich rief

(bei Klopstock: schuf)

dir geben.

Wieder aufzublühn wirst du gesät (

bei Klopstock: werd ich).

Der Herr der Ernte geht

und sammelt Garben uns ein, die starben!

(Von Gustav Mahler selbst)

(Alt-Solo)

O glaube! Mein Herz, o glaube:

Es geht dir nichts verloren!

Dein ist, Dein ja Dein, was du gesehnt!

Dein, was du geliebt, was du gestritten!

(Sopran-Solo)

O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!

Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!

(Alt-Solo und Chor)

Was entstanden ist, das muss vergehen!

Was vergangen, auferstehen!

Hör' auf zu beben! Hör' auf zu beben!

Bereite Dich! Bereite Dich zu leben!

(Alt-Solo und Sopran-Solo)

O Schmerz! Du Alldurchdringer!

Dir bin ich entrungen!

O Tod! Du Allbezwinger!

Nun bist Du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen

In heißem Liebesstreben,

Werd' ich entschweben

Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrun-gen!

(Chor)

Mit Flügeln, die ich mir errungen,

werde ich entschweben!

Sterben werd' ich um zu leben!

Auferstehn, ja auferstehn

Wirst Du mein Herz in einem Nu!

Was Du geschlagen, was du geschlagen,

zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tragen!

Uraufführungen und Rezeption der 2. Sinfonie von Gustav Mahler

Die im Dezember 1884 fertiggestellte 2. Sinfonie wurde in zwei Etappen uraufgeführt. Am 4. März 1894 konnte Gustav Mahler in Berlin die ersten drei Sätze seiner 2. Sinfonie in einem eigentlich von Richard Strauß geleiteten Konzert der Berliner Symphoniker darbieten. Ein gewisser Erfolg war, dass er am 13. Dezember 1894 am gleichen Ort mit dem gleichen Orchester die Uraufführung der vollständigen Sinfonie leiten konnte. Diese Aufführung hatte eine unterschiedliche Resonanz. Der Eindruck auf die Zuhörer war gewaltig. Die Komposition wurde mit großem Jubel aufgenommen. „Gestandene Männer schämten sich ihrer Tränen nicht, junge Leute fielen sich in die Arme. ... Als glücklich erwies sich der Umstand, dass wegen des schwachen Vorverkaufs der Großteil der Karten an Studenten des Konservatoriums und an Berliner Musiker verschenkt worden war – eine gewisse Kennerschaft unterschied sich in ihrer Reaktion an diesem Abend wohlthuend vom üblichen Abon-

nenten-Gehabe gegenüber einer derart ungewöhnlichen Neuheit.“⁸ Die Pressekritiken waren dagegen verhalten bis spöttisch ablehnend. Die Allgemeine Musikzeitung urteilte in harten Worten; sie sprach von einem „hohlen Nichts“ und „brutaler Geschmacklosigkeit“. Ihr Urteil: „Lärm“, „Skandal“, „Unfug“, „Umsturz“.⁹ Es gab aber auch andere, anerkennende Stimmen, wie etwa die von Anton Webern, der sich bewundern äußerte, oder von Johannes Brahms, der Mahler aufgrund der 2. Sinfonie den „König der Revolutionäre“ nannte. Dieser Abend bestätigte Mahler, dass er mit seiner Musik durchaus Menschen gewinnen und bewegen konnte. Ab da bildete sich seine Devise: „Meine Zeit wird kommen“, die sich ja tatsächlich erfüllt hat.¹⁰

Viele Hörer waren damals von Mahlers radikal neuem Werk überfordert. Im Vergleich mit anderen Mahler-Sinfonien und zur Entwicklung der Musikgeschichte wirkt die 2. Sinfonie heute kaum noch revolutionär. Heute werden alle Mahler-Kompositionen mit anders geschulten Ohren gehört ... und angenommen. Die 2. Sinfonie gilt als eine der beliebtesten Werke Mahlers und ist trotz ihrer ungewöhnlich großen Dimension häufig in den Programmen der großen Orchester zu hören. Auch auf Tonträgern ist sie zahlreich erhältlich¹¹.

⁸ Aus einem Brief der langjährigen Künstler-Freundin Natalie Bauer-Lechner an Mahlers Schwester Justine – zitiert nach Jens Malte Fischer: Gustav Mahler – Der fremde Vertraute Seite 253.

⁹ Nach Erich Reinhard: Artikel in Allgemeine Musikzeitung, 8. März 1895 in: Renate Ulm, Gustav Mahlers Symphonien, Bärenreiter und dtv, Kassel und München 2001.

¹⁰ Nach den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner; hier: aus dem gleichnamigen Fernsehfilm von 2010, Österreich/Deutschland/Schweiz.

¹¹ Bei einem Online-Tonträgerversand stehen über 50 Aufnahmen im Katalog.

Quellenangaben

A Noten:

Gustav Mahler: Symphony Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester, gemischten Chor, Sopran- und Alt-Solo (1894, letzte Revision 1910), Partitur, Perusal Score, U. E. 34708a, Universal Edition AG., 2010, Wien, and Kaplan Foundation, New York
Ansicht auf dem Monitor über https://www.universaledition.com/themes/Frontend/UniversalEdition/Frontend/_public/src/js/pdfjs/web/viewer.html?file=/resources/ansichtspartituren/ue34708pdf; erstmals geöffnet 1.10.2018

B Lexika:

Harenberg Kulturführer Konzert, 7. Auflage, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim, 2007

C Musikliteratur:

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

D Artikel und Aufsätze

1. Markus Brudeneck, gott_selig, im Programmheft zum 1. Philharmonischen Konzert der Dortmunder Philharmoniker am 20. und 21.10. 2015
2. Klaus Döge, „Sterben werd' ich um zu leben!“, im Programmheft zu den Konzerten der Münchner Philharmoniker am 17. und 18. 9. 2015
3. Harald Hodeige, „Ich sah, dass Männer weinten ...“, im Programmheft des NDR Elbphilharmonie Orchesters zu den Konzerten am 24. und 26. 2. 2017
4. Mahlers Programm zu seiner Zweiten Symphonie: „Ein Allmächtiges Liebesgefühl“, 11.7.2016, <https://www.br-klassik.de/>, geöffnet 10. 11. 2018
5. Erich Gelf, Gustav Mahler: „Das Klagende Lied“ in: NeueChorszene: Zeitschrift des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf Nr.14, 1/2011, Seite 12 ff., ISSN-Nr. 1861-261X
6. Erich Gelf, Gustav Mahlers „Sinfonie der Tausend“ (Sinfonie Nr. 8) in: MusikVerein, Verlag Dohr, Köln, 2018, Seite 77 ff., ISBN 978-3-86846-14-7
7. Erich Gelf, „Von der leblosen Natur zur Liebe Gottes“ Gustav Mahlers Symphonie Nr. 3, in: NeueChorszene: Zeitschrift des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, Nr. 27, 2/2017, Seite 23 ff., ISSN-Nr. 1861-261X

E Internetrecherche (verwendete Seite)

Wikipedia, 2. Sinfonie (Mahler), [https://de.wikipedia.org/wiki/2._Sinfonie_\(Mahler\)](https://de.wikipedia.org/wiki/2._Sinfonie_(Mahler)), geöffnet 10.11.2018

F Tonträger

1. LP: Gustav Mahler, Symphonie Nr. 2 c-moll „Auferstehung“, Ileana Cotrubas, Christa Ludwig, Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker, Leitung: Zubin Mehta, Decca 6.48092, 1978
2. CD: Mahler, Symphony No. 2 „Resurrection“, Alice Coote, Natalie Dessay, OrfeoŃ Donostiarra, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Leitung: Paavo Järvi, Virgin Classics Nr. 9615162, Erscheinungstermin 14.05.2010

G Fernsehfilm

„Meine Zeit wird kommen“, Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, Österreich/Deutschland/Schweiz 2010, 52 Minuten, Drehbuch und Regie: Beate Thalberg

Fotos: <https://www.gustav-mahler.eu>



TATJANA ĆUIĆ

In der Musik findet man alles, was man braucht – falls nicht, suche man weiter.

У музици човек проналази све што му треба - ако га не нађеш, тражи дуже..

U muzici čovek pronalazi sve što mu treba – ako ga ne nađeš, traži duže.

Das ist Serbisch

Karl-Hans Möller

Was fällt einem Kreuzworträtselbastler zuerst ein, wenn sich die Chance auf ein Wort mit fünf Buchstaben ergibt, das mit S anfängt und mit A endet und dazwischen entweder bereits ein E, ein N oder T sinnvoll wählbar macht: Natürlich SENTA und da wiederum als die treue Braut des „Fliegenden Holländers“ oder der Vorname der grandiosen Schauspielerin Berger. Seit dem Gespräch mit Tatjana Ćuić weiß ich aber, dass es viel besser wäre, nach einer nordserbischen Stadt an der Theiss zu fragen, denn dieses Senta in der Vojvodina ist der Heimatort der Altistin, deren Biografie sich als eine sehr international geprägte zeigt.



Tatjana aus Senta

Der Geburtsort allein ist schon alles andere als nationalistisch fixierbar, denn noch im vergangenen Jahrhundert haben dessen Bewohner sowohl im Vielvölkerstaat der österreich-ungarischen K&K-Monarchie als auch in der Föderativen Republik Jugoslawien und schließlich in Serbien gelebt, manche also in drei Staaten ohne auch nur einmal umzuziehen. Auch im serbischen Teil des Dreiländerecks - Ungarn und Rumänien sind in Reichweite - spricht man vor allem Ungarisch, denn bis ins magyarisches Szeged ist es kaum mehr als ein Katzensprung und Timisoara im rumänischen Banat ist auch nur rund 100 km entfernt. Die fruchtbare Gegend an der Theiss (Tisza/Tisa/Тиса/Tyssa) war schon immer ein Treffpunkt verschiedener Kulturen, die dort Heimat



haben, wobei allerdings die Serben im serbischen Senta (CEHTA) deutlich in der Minderheit sind. Über 80 % der 20.000 Einwohner sind ungarischer Nationalität, fast alle Lehrer der kleinen Tatjana sprachen Magyar als Muttersprache und wurden beim Unterrichten manchmal von den jungen Serbinnen in ihrer Aussprache korrigiert, erinnert sie sich. Ihre Englischlehrerin hieß Luise Schmidt, sie



Die Familie in Senta zur Taufe des jüngsten Sohnes Luka (im Arm des Vaters Kevin) 2012

gehörte zur Volksgruppe der Banater Schwaben, die ebenfalls in Nordserbien und im benachbarten Rumänien ihre Heimat haben. Auch im Lehrerkollegium der Schule spiegelte sich die Vielfalt der Menschen an den serbischen Ufern der Theiss. Eine Anekdote über ein Nichtwissen der sonst so intelligenten Viertklässlerin scheint besonders typisch für die so weltoffene Orientierung unserer Chorkollegin: Als sie in einen Fragebogen ihre Nationalität eintragen sollte, musste sie erst zu Hause nachfragen und erfuhr von den Eltern, dass sie im Gegensatz zu ihren Freundinnen „Serbisch“ sei. Das spielte gar keine Rolle, denn Ungarisch, das sie natürlich perfekt beherrscht und in Gesprächen mit Gaby Faludi und Theresia Petrik auch im Chor „auffrischen“ kann, gehörte in der nordserbischen Vojvodina als Schulfach bereits in den Basisunterricht der ersten Klasse.

Man lebte damals in der durchaus heterogenen Föderation Jugoslawien friedlich und freundschaftlich zusammen und nur wenige interessierte die Herkunft, die ohnehin oft eine gemisch-

te war. Tatjanas Vater wurde in Kroatien geboren, die Mutter in Serbien. Schon die Verschriftlichung war ein zwar bekanntes, also kaum relevantes Problem, denn die Muttersprachen der Eltern waren in Wortschatz und Grammatik sehr ähnlich, lediglich die Schreibweise unterschied sich. Im orthodox geprägten Serbien schreibt man kyrillisch. Die Buchstabenfolge von CEHTA gestattet dabei sogar die Verwendung unserer deutschen Standardtastatur, bei der allerdings ein kyrillisches S als C und ein N als H getippt wird. Andere Konsonanten freilich unterscheiden sich erheblich und brauchen das kyrillische Keypad – wie Tatjana Ćuić serbische Variante des einleitenden Bekenntnisses zur Musik zeigt. Auch Kroatisch, Ungarisch, Englisch und Deutsch spricht unsere Altistin perfekt. Wenn sie bei der letztgenannten Sprache Abstriche macht und bescheiden sogar noch Unsicherheiten im souveränen Umgang einräumt, dann können das ihre deutschen Gesprächspartner nicht glauben, denn der große Wortschatz und der akzentarme Tonfall verraten die westbalkanische Herkunft kaum. Allerdings ist

die besondere Beziehung zum Englischen trotz gegenteiligen Elternwunsches früh angelegt. Eine gymnasiale Schulreform in Jugoslawien forderte eine Spezialisierung in einen humanistischen und einen für ihr angedachtes Medizinstudium wichtigen MINT-orientierten naturwissenschaftlichen Zweig, bei dem nur noch eine Fremdsprache zur Auswahl stand. Tatjanas Mutter, eine erfahrene und engagierte Deutschlehrerin, die selbst Lehrbücher für das Unterrichten



Die Familie auf Heimaturlaub in der Hauptstadt der Vojvodina Novi Sad

unserer Sprache im Gymnasium geschrieben hatte, wollte natürlich das Interesse für ihr Fach fördern, forderte aber den Widerspruchsgeist der Tochter heraus, der zur Entscheidung für Englisch führte. Diese Wahl prägte ihre Zukunft in besonderer Weise, denn in der Umbruchszeit an der Schwelle der 90er Jahre ging sie für ein Jahr zum Schulaustausch in die USA.

Von der Vojvodina nach Pennsylvania

Sie war sehr glücklich über die sowohl fordernde wie freie Atmosphäre an dem auch musisch sehr offenen „Lebanon Valley College“, das sie zwar scherzhaft liebevoll „College in the middle of nowhere“ nennt, aber gerade die beispielhafte Orientierung dieser Hochschule im Bereich der „Liberal Arts Education“ hervorhebt, die den Schülern und Studenten auch Einblicke in die klassische Philosophie und Vielfalt der Ästhetik ermöglicht. Die

herausragende Bildungseinrichtung in Pennsylvania zeichnete sich als ausgesprochener „Meltingpot“ (Schmelztigel von Menschen vielerlei Herkunft) durch eine besonders enge Verknüpfung von musischer und wissenschaftlicher Orientierung aus und bot jenen, die sie suchten, eine enge Verknüpfung ihrer Wissenschaft mit musischer Ästhetik an. Gegen Ende des Schüleraustausches wurde sie als Proband für ein Experiment ausgewählt, das empirisch Fähigkeiten verschiedener Berufs- und Altersgruppen zu elektronenmikroskopischer Analyse untersuchte und bei dem sie aufgrund ihrer besonders guten Ergebnisse die Aufmerksamkeit des Biochemikers Prof. Dr. Wolfe erreichte, der ihr anbot, ihr Studium an seiner Fakultät der Hochschule in Harrisburg fortzusetzen. In Tatjana rangen Heimweh und Furcht vor dem inzwischen ausgebrochenen Balkankrieg miteinander. In Nordserbien gab es zwar keinen offenen Krieg, aber die

Auswirkungen einer plötzlich nationalstisch motivierten Schuldzuweisung an der Inflation, am explodierenden Hass und dem Auseinanderbrechen von ehemals funktionierendem Gemeinwesen vergiftete auch in Senta das Klima und brachte eine latente, von ihr nie für möglich gehaltene Existenzangst hervor. Als die von den Eltern schweren Herzens gegebene Empfehlung eintraf, vorerst lieber nicht in das Chaos eines auseinanderbrechenden Staates und brutal aufbrechenden Nationalismus zurückzukehren, entschied sie sich traurig aber auch dankbar neugierig für den Blick nach vorn in eine, die neue Welt.

Die Doppelakademikerin

Sie nahm das Studium der Biochemie auf, suchte aber auch den ihr die volle Breite der musikalischen Welt bietenden Ausgleich des Singens im herausragenden College-Choir. Vom künstlerischen und menschlichen Vorbild des Dirigenten, eines Mormonen, schwärmt sie noch heute, wie sie überhaupt die tollen Lehrer als großes Glück ihrer Jugend in der Fremde herausstellt. Ihr Biochemiestudium schloss sie 1996 erfolgreich ab und absolvierte parallel zu ihrer Berufstätigkeit dann noch vier Semester eines Musikstudiums an der Fakultät der gleichen Universität, die u.a. für die Ausbildung der Musiklehrer für Pennsylvania bekannt war. Ein solches Studium mit dem Ziel ‚Bachelor of Arts‘ in Music als frisch diplomierte Absolventin eines ‚Bachelor of Science‘ Studiums zu beginnen, zeugt von großer Liebe zur Musik, die ja den studierten Beruf nicht ersetzen, sondern NUR ergänzen sollte. Studium und Berufstätigkeit wurden von ihr im Zweischichtsystem organisiert: tagsüber Vorlesungen,

Seminare und Praktika in Musiktheorie und -geschichte, für Komponieren und Arrangieren sowie Einzelunterricht am Klavier und im Gesang. Abends und nachts begannen dann die kompletten Arbeits“tage“ als Biochemikerin im Forschungslabor. Erfahrungen in einem besonders zeitintensiven Studium hatte sie bereits gemacht, denn Biochemie verlangt nach oder vor den Lehrveranstaltungen intensive Labor-Versuchsreihen. In der Musik war das kaum anders, denn die Intensität des Übens ist in keinem Seminarplan ausgewiesen und damit begrenzt! Sie hatte - so erwähnt sie - auch ein großes Glück, das sie bis heute ermutigt, ein solches vielleicht auch anderen einmal zuteil werden zu lassen. Beim Kompositionsstudium hatte sie mehr Probleme als ihre Kommilitonen. Ihr Dozent Dr. Eggert ermutigte sie und erteilte kostenlose Einzelstunden, für deren intensiven output sie unendlich dankbar ist. Mehrere Chorsätze, eine Kammerorchesterkomposition „Suite for Strings“ und einige Popsongs sind Dokumente ihres „Opus“, von dem zu hoffen ist, dass seine Nummerierung wächst. Eine Kostprobe ihres Schaffens, den Song „San“ (ein Traum) im Album - Gde Si U Ovom Glupom Hotelu - kann man unter <https://tatjana-c.bandcamp.com/releases> hören.

...“mit Kevin allein“ beim Studieren

Als Doppelakademikerin war sie 1998 schon zwei Jahre lang bei einem deutschen Konzern angestellt, in dem sie noch heute beschäftigt ist. Das Besondere an dieser Treue ist, dass sie weit vor den ersten Überlegungen begann, jemals den beruflichen und Lebensmittelpunkt in Deutschland zu suchen. Zur

Zeit ihres Eintritts in das Unternehmen, das sich mit „Consumers Care Medikamenten“ beschäftigte, konnte der Bayer-Konzern sein Kreuz auch in den USA wieder zeigen und die von „Sterling Health“ geführte Produktlinie unter seinem eigenen Namen entwickeln, herstellen und vermarkten.

Tatjana Čuić war sich stets der Tatsache bewusst, durch ihr Stipendium eine Chance zu haben, die auch Verantwortung bedeutet und hat somit besonders intensiv studiert. Sie arbeitete und lern-te immer häufiger mit einem jungen Mann, dem offenbar neben der jungen serbischen Frau auch die Zielstrebigkeit der Europäerin gefiel. Dieser Freund, Kevin Gerchufsky aus Pennsylvania, fand ebenfalls eine Anstellung in der Firma, deren großes Kreuz am Rhein zwischen Düsseldorf und Köln leuchtet. Auch er hat bis heute mehrfach die Arbeitsstellen auf zwei Kontinenten, aber nie den Vertragspartner gewechselt.

Ein Angebot aus Deutschland

Um die Jahrtausendwende suchte Bayer eine junge dynamische internationale Crew für ein im rheinischen Ratingen angesiedeltes europäisches Computerprojekt. Das junge Paar bewarb sich und wurde ausgewählt. Allerdings zogen zunächst nur Kevin und die Katze nach Deutschland, denn für die Serbin gab es die Hürde eines Arbeitsvisums, die allerdings gleich doppelt gemeistert wurde: real nach Antrag und durch die ohnehin geplante Hochzeit, die 2001 in Serbien nach orthodoxem Ritual vollzogen wurde, obwohl Kevin eigentlich katho-

lisch war. Diese nahezu problemlose ökumenische Einigung zeigt die Toleranz, die Menschen innewohnt, die in Vielvölkerregionen mit verschiedenen Glaubensbekenntnissen aufgewachsen sind. Dass die Verbindung dennoch eine gemeinsame K&K-Wurzelstruktur hat, liegt daran, dass auch er aus einer südostpolnisch-slowakischen Auswandererfamilie stammt, die zu einer Zeit, als Österreich-Ungarn ein weitgehend friedlich koexistierendes Imperium vieler Nationalitäten regierte, Europa gen neue Welt verließ. Die Zeit in Ratingen bezeichnet Tatjana Čuić als ihre glücklichste Arbeitssituation, denn junge Menschen aus 30 Nationen sorgten für ein babylonisches Muttersprachgewirr, das natürlich durch das von allen perfekt beherrschte Englisch „übersetzt“ wurde und trotzdem Vielfalt in die Kultur des Mikrokosmos brachte, eine Diversität, die ihr jetzt manchmal fehlt, weil trotz guter Kollegialität der Austausch jenseits der IT-Probleme



Willkommen zum Fest in der Tonhalle: Ehepaar Čuić

eher selten ist. Allerdings wurde die deutsche Sprache und Kultur von dem internationalen Team in Ratings ziemlich vernachlässigt, denn der kleinste gemeinsame Nenner war Englisch!

Im Konzertchor der Landeshauptstadt

2003 fand die junge singende Biochemikerin und Musikerin eine neue künstlerische Heimat im Städtischen Musikverein. Dankbar erinnert sie sich an das Erleben der offenen Atmosphäre, des Interesses füreinander und natürlich an die großen Aufgaben. Zwei Konzerte sind ihr in besonderer Erinnerung, denn sie erlebte deren Aufführungen hochschwanger, jeweils unmittelbar vor der Geburt ihres ersten und ihres zweiten Sohnes. Nikola hörte wahrscheinlich bereits pränatal Elgars „Dream of Gerontius“, der 2005 unter John Fiores Leitung aufgeführt wurde. Als 2008 Filip geboren wurde, war dies kurz nach der Premiere von Alexander Skrjabin's „Prometheus“ mit Andrey Boreyko am Pult. Ihre Singpause, die vor Lukas Geburt (2011) begann, war lang, aber wie sie unter Hinweis auf ihre gern ausgeübten Mutterpflichten meint, wichtig. Apropos SingPause: Tatjana Ćuić schwärmt von dieser wunderbaren Idee, die ihre Söhne als ihr Lieblingsfach neben Sport auserkoren haben. Luka, der Jüngste, erlebt dieses musische Geschenk des Musikvereins derzeit unter Leitung seiner Sopranistin Radostina Nikolova-Hristova. Das in Düsseldorf lebende serbisch-amerikanische Ehepaar ist glücklich mit den Kindern, nicht so ganz zufrieden mit der Bildungssituation, die aus ihrer Sicht durchaus etwas Chaotisches hat, was nicht unbedingt als „deutsche Tugend“



Tatjana Ćuić
und John Fiore

gilt. Tatjana beklagt nicht die Liberalität im inhaltlichen Angebot des Lehrstoffs, wohl aber so manchen Mangel an Struktur und pädagogischer Führung, die den Kindern eine Selbstverantwortung aufbürdet, die aufsichtsfrei zu tragen sie nicht befähigt sind. Die Inspiration junger Menschen zu Verantwortung braucht sensible Führung und Begleitung – so wie das Erlernen der Verantwortung füreinander ein wunderbares Ergebnis der SingPause ist.

Lächelnd spricht sie davon, von ihrer Sangesfreundin Christa regelrecht „terrorisiert“ worden zu sein, die in Cato'scher Manier jeden ihrer zahlreichen Kontakte mit dem Satz beendete: „Wann kommst du zurück?“. Vor Mahlers 8. Sinfonie war es soweit, ihre Singpause war zu Ende – toll für den Alt und den Chor und gut für sie, die uns gleich zum Jubiläumsfest ihr tolles Rezept serbischer Ćevapčići schenkte.

Eine Blume aus Freude an der Musik – mit Goethe im Einklang!



Die Viola Campanula: ein Meilenstein in der Entwick- lung neuer Streichinstrumente

Eine außergewöhnliche Präsentation
im Goethe-Museum Düsseldorf

Von Hartwig Frankenberg



Campanula-Geige
Foto: Philippe Ramarkers

Mit sonniger Außenbegleitung, die goldener nicht hätte sein können, fanden Anfang Oktober 2018 Musikfreunde und Freunde Goethes zu einer außergewöhnlichen Präsentation im Düsseldorfer Goethe-Museum zusammen. Die würdige Institution im Schloss Jägerhof, Stadtteil Pempelfort, hat in den letzten Jahren vor allem auch die virtuellen Optionen ihres Dichter-Patrons hervorgekehrt – gemeint sind die avantgardistischen Ansätze in seinem Denken und Schaffen. So kann man hier unter dem Titel „Jazz bei Goethe“ alle paar Monate von Dr. Barbara Steingießer kuratierte Konzerte internationaler Größen hören, wie zuletzt den finnischen Pianisten Iiro Rantala mit seinem schwedischen Partner Ulf Wakenius auf der Gitarre. Und wenige Tage zuvor wurde die mehrmonatige Ausstellung „Taten des Lichts: Mack & Goethe“ mit großem Publikumserfolg erst nach einer mehrwöchigen Verlängerung beendet.

Die Glockenblume als schöpferische Vorgabe

Am besagten Sonnen-Tag (07.10.) hatte das Goethe-Museum am frühen

Nachmittag zu einer erfreulich gut besuchten Veranstaltung geladen. Angesagt war ein im besten Sinne „mehrstim- miger“ Aufbruch mit neuen Schöpfungen

zu ganz neuen Ufern: Als Ideengeber stand dabei eine (auch) wild lebende Pflanze, die Glockenblume (lat. Campanula), im Mittelpunkt musikalischer und philosophisch-ideeller Interessen.

**Uraufführung:
„Glockenblumengesänge“**

Nach Begrüßung durch den Hausherrn, Prof. Dr. Christof Wingertzahn, und Kurz-Einführung des Dortmunder Juristen Hartmut O. Horst, Spiritus Rector des Projektes, ertönte, ja erschallte raum- und seelenfüllend als Uraufführung die fünfsätzig Komposition „Glockenblumengesänge“ des zeitgenössischen Komponisten Markus Schönewolf (Kürten) nach Gedichten von Hartmut O. Horst. Es handelt sich um ein umfangreiches kammermusikalisches Werk, das der Komponist zwei Saiten-Instrumenten gewidmet hatte: einer traditionellen Konzertharfe, gespielt von Jie Zhou (derzeit Solo-Harfenistin beim Gürzenich-Orchester/Oper Köln), und dem instrumentellen Star des Tages, einer Viola Campanula – zum wunder-

baren Klingen gebracht durch die Bratschistin Catriona Böhme (Weimar).

**Form und Name
als schöpferischer Auftrag**

Die Viola Campanula ist ein neuartiges, vom Instrumentenbauer Helmut Bleffert „nach einem Pflanzenbild“ entwickeltes Streichinstrument, das in der Form der bekannten Bratsche sehr ähnlich ist. Auch mit seinem wohlklingenden, lateinischen Namen war und ist das Instrument Ausgangs- und Ziel-punkt aller gemeinsamen Bemühungen – auch für den 7. Oktober in Düsseldorf! Goethe hätte seine Freude gehabt!

**Die Klang-Aura des Instrumentes:
betörend und charaktervoll zugleich!**

Die Viola Campanula verfügt neben den vier gestrichenen Spielsaiten der klassischen Viola (c - g - d - a) über dem Griffbrett – noch über (11) weitere, sogenannte Resonanzsaiten, die unter dem Griffbrett verlaufen und speziell (oberton-verstärkend) gestimmt sind. Der Klang, der sich aus dieser instrumentalen Disposition ergibt, ist ungeheuer betörend und erstaunlich charaktervoll zugleich! „Das Instrument gilt mittlerweile als große Bereicherung unter den Streichinstrumenten“, so der Komponist Schönewolf. Mit dem üblichen Klang-Raum einer Bratsche oder der Viola d'amore oder einem Baryton hat das nicht mehr viel gemeinsam!

Der Leser überzeuge sich selbst anhand der verzeichneten Informationen und Hörbeispiele (s.u.).



Catriona Böhme mit Campanula-Bratsche Foto: Philippe Ramarkers

Die Viola Campanula hat viele Spiel- und Klang-Möglichkeiten

Catriona Böhme ist ebenfalls von den vielen verschiedenen Spielweisen und Klang-Möglichkeiten der Viola Campanula sehr angetan: „Das Zukunftsweisende sehe ich vor allem darin, dass es eine ganze Gattung dieser Instrumente gibt: Celli, Geigen, Bratschen – da könnte man in der Zukunft wirklich einiges gestalten. Für die Viola Campanula gibt es bereits zwei Originalkompositionen, und ich freue mich unglaublich über dieses Interesse!“ Davon konnten wir eine Komposition als Uraufführung von Markus Schönewolf im Düsseldorfer Goethe-Museum hören. Beide Werke wurden der Interpretin gewidmet.

Goethe und die Glockenblume

Dass die Viola Campanula nicht nur eine Weiterentwicklung der herkömmlichen Bratsche darstellt, sondern zugleich eine ideengeschichtliche Erfüllung verkörpert, bewies der Publizist und Goethe-Kenner Dr. Manfred Osten mit seinem brillanten, frei gehaltenen Vortrag „Goethe und die Glockenblume. Zur Aktualität des Goethe’schen Wahrheitsbegriffs von Kunst und Natur“. Dabei durchmaß er – völlig im Sinne Goethes – mehrere fachliche und gedankliche Komplexe bis in die aktuelle Gegenwart hinein. Verbindungen, die ebenso Natur, Kunst und Poesie sowie Tod und Leben aufeinander beziehen. Ausgehend von den Begriffen *Natura naturans* (als schöpferische Macht und ursprüngliche Künstlerin im pantheistischen Sinne) und *Natura naturata* (als

geschaffene Natur) bei Baruch de Spinoza, kündigt sich, nach Manfred Osten, „in der Glockenblume als *Natura naturata* die *Natura naturans* an.“ Könnte damit nicht die Glockenblume der Urpflanze sehr nahekommen – so wie sie sich einst Goethe als real existierend erhoffte?

Es hängt alles im Innersten zusammen!

Eines der in der Komposition von Markus Schönewolf verarbeiteten Gedichte von Hartmut O. Horst trägt den Titel „Glockenblume“. Fast jede Phrase des motivisch-thematisch eng verflochtenen Werkes „Glockenblumengesänge“ verweist im kreativen Sinne auf die besondere, implizit musikalische Ton-Signatur der Campanula – ob als Pflanze, als Goethe’sche Idee, als Musik-Instrument, als Gedicht – und schließlich als musikalische Komposition! So erklingt schon der Name „Campanula“ bereits zu Beginn des Werkes in Form von musikalischen Tönen – gespielt von der Viola Campanula. Aus diesem Anfangs-Motiv entfaltet sich dann ein Campanula-Thema, welches die gesamte Komposition erfüllend durchzieht. So ist das Gesamtkunstwerk aus Blume, Name, Idee, Gedicht, Instrument, Musik-Komposition und Vortrag nicht etwa nur ein hübscher „interdisziplinärer Ansatz“ – sondern eine in allen Teilen innerlich und äußerlich (genotypisch/phänotypisch) substantielle Größe – fest miteinander verbunden, wie es der erste Vers des Gedichtes „Glockenblume“ vielleicht sogar meint. Hängt so nicht alles im Innersten zusammen?



Campanula-Cello
Foto: Philippe Ramarkers

Glockenblume

*In deinem Herzen faßt du jenes Andere.
Gefühlt es schwingt aus deinen Tiefen im Erklingen.
Dein Hauch ist fortgegeben,
zitternder und stiller noch als eine Bitte, ganz fein,
als wolltest du aus deiner kleinen zärtlichen Gestalt
das Lied des Windes wie ein Sternenwehn
in meine Seele legen.*

*Und wunderbarer wird aus blühender Berührung
Wirklichkeit und Leben.*

Hartmut O. Horst

Weitere Informationen zum Text

(inkl. Hörbeispiele):

<http://www.goethe-museum.com>
www.catrionaboehme.de
<https://youtu.be/fA2M4O5fVj0>

<https://youtu.be/k2O6QbBb6bs>
<https://schoenewolf.com/campanula/>
<https://youtu.be/8zwkYucXp6Q>
www.euterpe-management.de

Weitere Informationen zum Autor:

Prof. Dr. phil. Hartwig Frankenberg ist Herausgeber und Redakteur des „Konzertkalenders in+um Düsseldorf“. Er lebt als freier Autor in Düsseldorf und setzt sich als Kultursemiotiker symboltheoretisch und gesellschaftskritisch mit der Zeichenhaftigkeit unserer Welt auseinander. Nach dem Studium von Sprach- und Literaturwissenschaft arbeitete er als Hochschuldozent (Münster, Bielefeld, Berlin) und Professor (Augsburg) sowie als Kommunikationsberater (Public Relations) für Industrie und Wirtschaft. In Essay, Interview und Vortrag, seinen bevorzugten Publikationsformen, behan-

delt und behandelt er Aspekte aus Textlinguistik, Sprechhandlungstheorie, Märchenforschung, Ritualwissenschaft und Designtheorie sowie kultursemiotische Themen über Kunst, Musik und Alltag. Fast hätte er Musik studiert, bewahrte jedoch seine heimliche Liebe zu ihr: Seit 2013 schreibt und redigiert er den „Konzertkalender in+um Düsseldorf“, dessen Herausgeber er 2015 wurde. Im Rahmen dieser Tätigkeit leitet er in Kooperation mit der Düsseldorfer Musikbibliothek die von ihm begründete öffentliche Interviewreihe „Musik im Gespräch!“. In einem privaten Forschungsprojekt



Prof. Dr. Hartwig Frankenberg
Foto Thomas Kalk
Musikbibliothek Düsseldorf

untersucht er überdies die Zusammenhänge von Ritual, Musik, Oper und Raum.

www.konzerte-in-duesseldorf.de

TUBA-BEGEGNUNGEN

Die Instrumente der Düsseldorfer Symphoniker

Eine Fortsetzungsreihe von Georg Lauer



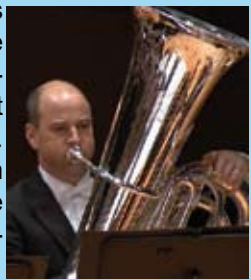
Sie zieren in der Weihnachtszeit den Tannenbaum und wurden erst jüngst wieder weggepackt. Dem Herrenausstatter dienen sie als Blickfang in der Auslage einer Schaufensterdekoration.



In marschierenden Musikvereinen treten sie unter Namen wie Helikon oder Sousaphon auf und sorgen in den Showorchestern des Tattoo für Stimmung wie auch der Tröötemann im Kölner Karneval. Beim Neujahrsempfang spielen sie im Quartett einen Pilgerchor, bei dem es einem warm ums Herz wird. Der in Düsseldorf geborene Herr von Puttkamer erläutert den neugierigen Tuba-Googlern, wie er Solotubist bei den Berliner Philharmonikern wurde. Wie Hugues Spielmann aus Hunspach im Elsass an den Rhein fand, erfahren Sie hier, er ist der neue Mann der Düsseldorfer Symphoniker für die Tuba.



Wie Hugues Spielmann aus Hunspach im Elsass an den Rhein fand, erfahren Sie hier, er ist der neue Mann der Düsseldorfer Symphoniker für die Tuba.



Wie schon auf Seite 66 für Senta macht auch in Hunspach das Ortseingangsschild auf das Besondere des 700-Seelen-Städtchens aufmerksam: *L'un des plus beaux villages de France* – Eines der



schönsten Dörfer Frankreichs. Der Titel, den insgesamt nur 150 französische Dörfer tragen dürfen, weckt hohe Erwartungen.





Grundge(pf)legt

In Hunspach, 10 km nahe der deutsch-französischen Grenzstadt Wissembourg/Weissenburg im Elsass liegen die Wurzeln der Familie Spielmann. Hier wird Hugues Spielmann 1990 in ein musikalisches Umfeld hineingeboren, in dem sich Angehörige und Freunde in der Folkloregruppe von Hunspach schon seit Generationen aktiv engagieren. Begleitet von einem 15-köpfigen Blasorchester pflegen 30 Tänzerinnen und Tänzer in ihrer traditionellen Tracht elsässische Tänze und Musik und bewahren bei ihren Auftritten die spezifischen Traditionen von Hunspach.

Hier spielten schon Hugues Großvater, Vater und Onkel Kornett, Tenorhorn oder Tuba, und auch der siebenjährige Junge kann an der Musikschule Trompete lernen und in der Kapelle mitblasen.

Mit 12 entdeckt er eines Tages auf dem Speicher seines Urgroßvaters dessen hinterlassene Tuba, die zu spielen ihm auch ohne Unterricht keine Mühe bereitet. Mit 14 kann er den Part als Tubist seiner Heimatkapelle einnehmen. Die Liebe und Leidenschaft zu diesem Instrument hat den jugendlichen Spielmann dann nicht mehr verlassen.

2005 steht für den mit Französisch und elsässer Lokal-Mundart zweisprachig aufgewachsenen Jungen der Ortswechsel auf eine weiterführende Schule an.

Der 15 Jahre junge Gymnasiast belegt im 60 km entfernten Straßburg als „Kontaktstudent“ des dortigen Konservatoriums einen Kurs im B-Tubaspiel. Auf Empfehlung seines Lehrers schließt er bis zum Schulabschluss noch ein 2. Unterrichtsjahr mit der F-Tuba an.

Zielgestrebt

Nach dem Abitur setzt Hugues Spielmann die musikalische Ausbildung zunächst nicht fort, sondern entscheidet sich für ein Baustudium an einer Straßburger Fachhochschule, die er nach zwei Jahren mit dem BTS-Abschluss (Brevet de Technicien Supérieur) als Bauleiter für Gebäude (Bâtiment) verlässt.

Die Lust am Musizieren, sicher auch gefördert durch sein fortgesetztes Tubaspiel in der heimatlichen Kapelle, blieb weiter hellwach und wurde zielstrebig gefördert.

2010 erhält Hugues einen Studienplatz in Lyon am CNSMD (Conservatoire national supérieur musique et danse), wo er - mit einem Zwischenjahr als Erasmusstudent an der Musikhochschule in Stuttgart - nach drei Jahren einen ersten Tuba-Abschluss als Bachelor macht.

Im Oktober 2013 setzt er sein Studium an der Hochschule in Stuttgart und im dortigen Orchester fort. Schon im September 2014 wird er Mitglied der Akademie des Bayerischen Staatsorchesters. Die zweijährige Orchesterausbildung endet 2016, und es zieht den jungen Musiker nach Berlin. Im Oktober gewinnt er hier das Probespiel zur Aufnahme in die Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker, wo er an der Seite des Solo-Tubisten Alexander von Puttkamer Erfahrung und Spielpraxis im berühmten Orchester sammelt.



Hugues Spielmann
Tubist der Düsseldorfer Symphoniker

Eingelebt

Als sich schon nach sieben Monaten die Chance eröffnet, eine Festanstellung in einem deutschen Orchester antreten zu können, bewirbt er sich auf die 2017 freigewordene Tuba-Position bei den Düsseldorfer Symphonikern, überzeugt im Vorspiel und ist seitdem im Rheinland angekommen. Als neuer Kollege hat er sich in der Bläsergruppe des städtischen Orchesters bestens eingelebt und versieht nun in seiner 2. Spielzeit die Tuba-Dienste in Oper und Tonhalle.

Angeblasen

Wir treffen den hochgewachsenen jungen Mann im November vor einem Tonhallen-Sternzeichenkonzert im Anspielraum der Posaunisten und Trompeter noch in „zivil“. Hier hält er sich auch zum Üben, was er den Nachbarn zu Liebe zu Hause vermeidet, und zum Einspielen auf. Auch das Instrument muss sich akklimatisiert haben, zumal in der feucht-kalten Zeit. Zur Anschauung öffnet er die Wasserklappe und lässt etwas Kondensat („keine Spucke“!) auf den Boden tropfen. Dann entlockt er mit



schnellen Fingerbewegung dem mächtigen Instrument einige unangestrengt flinke Töne, dabei bedient jeder der fünf Finger die versteckten Drehventile¹.

Beeindruckt von dieser Spielfertigkeit erfahren wir mehr über die Verwandtschaft von Horn und Tuba. Die ist das tiefste aller gängigen Blechblasinstrumente, besitzt drei bis sechs Ventile und zählt infolge ihrer weiten Mensur und der entsprechend stark konisch verlaufenden Bohrung zur Familie der „Bügelhörner“. Zu ihr zählen neben den verschiedenen Hörnertypen auch Flügelhorn, Euphonium² sowie F-, Es-, C- und B-Tuba. Diese werden mit einem Kesselmundstück angeblasen, das größer als die der übrigen Blechblasinstrumente ist und mit weniger Druck auskommt, aber viel mehr Luft benötigt.

Erfunden und geformt

Die Tuba ist im Kollektiv des Orchesters ein junges Instrument. Mozart hat es im „Tuba mirum“ seines Requiems noch nicht zum Einsatz bringen können,

¹ Die Funktion der Drehventile ist im Beitrag über das Horn beschrieben in NC27 S. 54 ff.

² Vierventilige Tuba im Tenor- und Baritonbereich

Hector Berlioz sehr wohl. In seiner „Grande Messe des Morts“ ist es im Fernorchester an gleicher Stelle oft doppelt besetzt.

In der Antike war *Tuba* das lateinische Wort für ein römisches Blechblasinstrument in gerader Bauweise. Es mehrfach zu winden und damit handlicher und spielbar zu machen wurde mit der Erfindung des Drehventils möglich. 1835 erhielten die Berliner Wilhelm Wieprecht und Gottfried Moritz das offizielle Patent für die Konstruktion und den Bau einer Basstuba in F mit fünf Ventilen.



Erste Tuba aus dem Jahr 1835 Foto © Rugs-n-Relics.com

Sie löste die bis dahin gebräuchliche Baßophikleide mit ihren Klappen ab.



Ophikleide (Wikimedia)

Kreisförmig ausgeführt und wie vom Kölner Karnevalisten „Trötemann“ getragen hieß das Instrument zunächst Helikon. In verschiedenen Stimmungen fand es bald Einsatz in großen Militärblasorchestern, dank Richard Wagner (als hornverwandte Wagnertuba), Anton Bruckner und Richard Strauss erhielt es seinen Platz auch in der für großes Orchester geschriebenen sinfonischen Literatur.



Sousaphon (Wikimedia)

Mit nach vorne gerichtetem Trichter wurde die Tuba 1893 vom Komponisten John Philip Sousa zum Sousaphon weiterentwickelt.

Hugues Spielmann, Tuba

1990 in Hunsbach, Elsass, geboren, studiert zuerst Tuba am Straßburger Konservatorium bei Micaël Cortone d'Amore und wechselt im Jahr 2010 nach Lyon zu Mel Culberston an das CNSMD (Conservatoire national supérieur musique et danse). Im Oktober 2013 geht er an die Musikhochschule Stuttgart zu Prof. Stefan Heimann und wird im September 2014 für knapp zwei Jahre Mitglied der Orchesterakademie des Bayerischen Staatsorchesters in München. Im Oktober 2016 ist er Bester beim Probespiel zur Aufnahme in die Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker (Karajan-Akademie), wo er Schüler und Kollege von Alexander von Puttkamer wird und viel Erfahrung und Spielpraxis im weltweit berühmten Klangkörper sammelt. Auf der Suche nach einer freien Orchesterstelle gewinnt er 2017 das Ausscheidungsspiel bei den Düsseldorfer Symphonikern, wo er seitdem die Dienste in Oper und Tonhalle versieht und mit Philipp Kögel an seiner Seite den Tubanachwuchs der Orchesterakademie der Düsseldorfer Symphoniker betreut.



Abgehört

Einer Empfehlung des neuen Tuba-Spielers der Düsseldorfer Symphoniker folgend sei hier abschließend ein LINK³ auf die Seite der Berliner Philharmoniker weitergegeben. In einem Videobeitrag vermittelt Alexander von Puttkamer, der frühere Kollege von Hugues Spielmann, hör- und sehenswerte Einblicke, wie er das tiefe und große Instrument zum Klingen bringt und lieben lernte.

³ <https://www.berliner-philharmoniker.de/orchester/musiker/alexander-von-puttkamer/>

Der Jungbrunnen



Bild: Lukas Cranach der Ältere

Text: Udo Kasprovicz

Mit „Schwanensee“ ist auf Seite 42 ff. ein Stichwort gefallen, das uns zu einer letzten Betrachtung anregt.

Nein, es geht nicht um das Ballett, wenn auch im weitesten Sinne um Tanz, sondern um den See und das mit ihm verbundene Versprechen, die Jugend zurückzugewinnen. Seit einigen Jahren schon werden die meisten Mitbassisten, aber auch die Vertreter der strahlenden Männerstimmen beim gelegentlichen Blick in diesen Bilderrahmen im Flur von einem jener seriösen, reifen Herrn begrüßt, dem man in der Straßenbahn gern den gerade eroberten Sitzplatz anbieten würde. Die Gesichtszüge sind leicht gefurcht, das Haupthaar grau meliert, schütter oder von der Altersweisheit vollends verdrängt, die Körperhaltung aufrecht und selbstbewusst, aber nicht mehr so gestählt, wie man von sich selber weiß. Und keimt in einer stillen Stunde nach mehrmaligen Begegnungen mit demselben Mann in der eigenen Wohnung der Verdacht auf, der Bilderrahmen im Flur sei ein Spiegel, verdrängen wir ihn schnell, denn die Wahrheit ist schrecklich. Johannes Heesters elegisches Tenorsolo „Gerne hab ich die Frauen geküsst“ ist grammatisch und

biologisch korrekt: Vergangenheit.

Wie angenehm ist doch der Traum vom Schwanensee, vom Jungbrunnen, von der Wellnessfarm mit Anti-Aging-Zauber. Und genau dieser Traum wurde für den Musikverein Wirklichkeit. Im Dezember stand als krönender Abschluss des Jubiläumsjahres und aus Anlass seines 100. Geburtstages Leonard Bernsteins „Mass“ auf dem Programm (vergleiche Erich Gelf, NC29 S. 4 ff.).

Die Proben entfalteten unter der Leitung einer Stuttgarter Produktionsfirma eine synästhetische Dimension, die den Chor verjüngte. Gewöhnt daran, uns mit „seeelich sinnnn - d“ oder „eeehrengewaaaihter Oooort, heiliger Liiiiiebeshor - t“ tief in die Seele unserer Zuhörer einzuprägen, mussten wir unsere Sprechgeschwindigkeit jetzt so erhöhen, dass das „Gloria“ der Messe in etwa 40 Sekunden abgespult werden konnte. Selige Zeiten, in denen Bruckner uns in seiner f-Moll Messe dafür 13 Minuten einräumte.

Aber nicht allein schnelles Sprechen macht jung, zur Jugend gehört auch Fingerschnipsen entweder unerwünscht zur Unterstützung der Wortmeldung oder als Ausdruck innerer Beteiligung an der Darbietung einer

Big- oder Jazzband. Wir schnipsen statt zu singen in „Offertorium“.

Zuerst klebten die Augen hochkonzentriert am Klavierauszug und die Finger führten ein Eigenleben. Dann ähnelten die Proben immer mehr Taizégottesdiensten. Der Oberkörper wog sich im Takt, die Arme und Handgelenke lockerten sich und die Wischbewegung des Daumens über Zeige- und Mittelfinger klang immer perkussiver.

Aber vollends wirksam wird der Verjüngungszauber erst, wenn die letzte Hürde genommen ist. Der Musikverein muss tanzen! Keine Jugend ohne Tanz. Die starre Sitzordnung nach Stimmen getrennt auf dem Chorpodium erlaubt es Gott sei Dank nicht, Carl Maria von Webers Aufforderung zum Tanz in die Tat umzusetzen. Denn entsprechend dem Zahlenverhältnis der Stimmen bliebe die - vielleicht glücklichere - Hälfte der Damen sitzen. Deshalb beschränken wir uns auf einfachste Figuren des Formationsanzuges. Bewegungstherapeutisch vorbildlich beginnt die Leiterin mit sanftem, rhythmischen Wiegen der Oberkörper nach links und rechts. Ein minimaler Ellenbogenkontakt soll die Bewegungsrichtung einer Reihe harmonisieren. Die einzelnen Reihen jedoch pendeln gegeneinander, damit das Publikum nicht glaubt, die Tonhalle schwankt. Diese Tuchfühlung, diese gemeinschaftliche Bewegung lässt schon Erinnerung an längst vergessene Zeltlager mit Klampfe und Lagerfeuerromantik aufkommen. Aber „aurea prima aetas“, das goldene Zeitalter war doch das Saturday Night Fever mit Disco Fox: Schritt – Schritt – Tap, Schritt – Schritt – Tap. Aber was ist das? Die Männerreihen geraten aus dem Takt, die Formation stolpert. Ein Blick auf die Damen-

reihen beschämt: dort drüben funktioniert! Nach einigen frustrierenden Durchläufen verspricht Frau Rossetto Nachhilfeunterricht durch eine Choreografin aus dem Sopran.

So einfach, wie es das Märchen vom Schwanensee den jungen Mädchen macht, ihre Jugend zu erhalten, und so gemütlich wie sich Hans Sachs 1557 einen Jungbrunnen vorstellt:

*Das wasser het so grosze krafft.
Welch mensch mit alter was behafft,
Ob er schon achzig - jergig was,
Wenn er ein stund im prunnen sasz,
So theten sich verjungen wieder
Sein gemüt, hertz und alle glieder.*

ist es eben nicht. Aber die Anstrengung lohnt. Die Gespräche in den Pausen sind heiterer geworden. Einzelne Bewegungen verraten durchaus Beschwingtheit. In der Tat war Bernsteins „Mass“ ein Jungbrunnen.

Und wie bleiben wir jung? Ein besonderes Hilfsmittel dazu sind Antioxidantien in Lebensmitteln. Sie stoppen Alterungsprozesse in unseren Zellen. Besonders reich an diesen Anti Aging Stoffen sind Rotwein und Zitrusfrüchte.

Deshalb steht einer ewigen Jugend nichts im Wege beim regelmäßigen und maßvollen Genuss dieses Rotweinpunsch:



Rotwein-Punsch

³⁻⁴
(2-3) Flaschen Rotwein heißmachen,

1/2 l Tee kochen,

5(4) Apfelsinen, 2 Zitronen auf Zuckerhut abreiben (nur ungespritzte verwenden), auspressen, den Saft mit dem Zucker aufkochen und durch ein Tuch geben; diesen Extrakt zusammen mit dem Tee zum Rotwein gießen. Zum Schluß 1/4 l Rum (oder Arak) kalt hinzu. (Schmeckt auch kalt sehr gut).

KREUZWORT-PREISRÄTSEL

Im Jahr seines 200. Bestehens sang der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf als Konzertchor der Landeshauptstadt 6 chorsinfonische Werke in 5 Konzerten mit insgesamt 17 Aufführungen in seiner Heimat, der Tonhalle. Vor John Neal Axelrod, der im Dezember 2018 mit Leonard Bernsteins „MASS“ das letzte Sternzeichenkonzert dirigierte, standen dabei s49, s61 und s70 am Pult.

Da im folgenden Rätsel der Chor des Städtischen Musikvereins und einige seiner berühmten Dirigenten eine Rolle in zahlreichen Fragen spielt, nennen wir ihn der Einfachheit und der Besonderheit halber JUBILAR.

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					

Die Diagonale bestätigt dem das Rätsel lösenden Leser bei richtigen Antworten, dass er die seit 2000 den Chor leitende brasilianische Dirigentin natürlich kennt. Auch wenn sich die verdienstvolle Chordirektorin ab Mitte nächsten Jahres anderen Aufgaben zuwendet, wird sie als Initiatorin und Chefin der SingPause dem Verein eng verbunden bleiben. Natürlich reicht dieses Lösungswort noch nicht aus, um am Preisausschreiben teilnehmen zu können. Senden Sie bitte neben dem aus Vor- und Nachname bestehenden Diagonalwort

..... auch den entschlüsselten folgenden Lösungssatz ein. Dieser Ausspruch ist ein Credo des Dirigenten John Neal Axelrod, dessen Aussage er ausdrücklich auf Leonard Bernsteins Vorbild bezieht.





4	13	9	48	77	60	6	4	33	78	24	53	52	86	38	4	16	48	83		
70	42	77	5	51	25	53	87	3	45	63	30	75	88	64	22					

Viel Freude beim Rätseln wünscht Ihnen die Redaktion der vom **JUBILAR** herausgegebenen **NeuenChorszene**.

Ihre Gesamtlösung senden Sie bitte **bis zum 15. März 2019** an folgende Adresse:

- per Post an: **Städtischer Musikverein zu Düsseldorf**
Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf
- per Mail an: neuechorszene@musikverein-duesseldorf.de .

Bei rechtzeitiger Einsendung und mit etwas Losglück winken Ihnen folgende Preise:

1. Preis: Zwei Eintrittskarten für das Ballett b.39
Hans van Manen: Dances with Piano
Martin Chaix: Atmosphères (Uraufführung)
Martin Schläpfer: 44 Duos (Uraufführung)
So 14.04.2019, 18.30 Uhr, Opernhaus Düsseldorf 
2. Preis: Zwei Eintrittskarten zum „Sternzeichen 9 - Mahlerzyklus“
Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 2 „Auferstehung“
Düsseldorfer Symphoniker, Chor des Städtischen Musikvereins
Leitung Adam Fischer 
3. Preis: Düsseldorf - Bildband mit 160 Seiten und mehr als 200 farbigen, eigens für diesen Band aufgenommenen Fotos. Format 23 x 31 cm - Leinen mit Schutzumschlag 
4. / 5. Preis: DVD/CD-Produktionen aus dem Schallarchiv des Musikvereins 

Waagerecht

1 von Königin Elisabeth II 1975 zum "Commander of the British Empire" ernannter englischer Dirigent (1924-2016), der u.a. als einer der Mitbegründer der „Academy of St. Martin in the Fields“ Weltruhm erlangte. Den **JUBILAR** hat Sir Neville zu dessen großer Freude oftmals geleitet, zuletzt mit Haydns Paukenmesse „Missa in Tempore belli“ im September 2014; **8** aus Israel stammender ehemaliger Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker (1987-1993), der den **JUBILAR** 1989 auf der international vielbeachteten DDR-Tournee (Berlin, Dresden und Leipzig) leitete. Der Maestro verstarb 2000 im Alter von nur 50 Jahren; **14** stabförmiges Maschinenteil zum Tragen von Rollen und Rädern, auch Verbindung zwischen zwei Polen; **16** Aus dem Altgriechischen übernommener Begriff für ein Werk der erzählenden Dichtung; **17** für den Wohnbereich konzipiertes Mehrsitz- und Liegemöbel mit Rückenlehne; **19** im PC speicherbare Bildschirmkopie; **21** Gesteinsriss oder scharfer Gegensatz, auch lässig für spezifische Kleidung; **23** englischer Begriff für ein dem **JUBILAR** vergleichbares Vokalensemble; **24** Trägheit oder die ungestörte Voraussetzung zum erholsamen Erleben ebendieser oder einer angestrebten Konzentration; **25** kurze Erholungspause, meist mit stärkender Getränk- oder Nahrungsaufnahme; **26** Kfz-Kennzeichen einer Westthüringer Stadt am Fuße der Wartburg, in der 1685 Johann Sebastian Bach geboren wurde – der **JUBILAR** sang u.a. vielfach die Matthäus-Passion, die Johannespassion und das Weihnachtsoratorium des großen Meisters; **27** österreichischer Komponist (1918-1996) der u.a. Opern nach bekannten Literaturvorlagen schuf; („Dantons Tod“, „Der Prozess“, „Der Besuch der alten Dame“); **30** der Wahrheit verpflichtete Eigenschaft; **32** Falte, die die vordere Begrenzung der Augenhöhle bildet, kosmetisch mit dem gleichnamigen Strich betont; **33** Abkürzung für eine namentlich nicht genannte Person; **34** immatrikulierter Hoch- oder Fachschüler; **37** bei Wespen besonders dünn ausgeprägte schmalste Stelle zwischen den Hüften; **39** Personalpronomen vertrauter Zuwendung, das die zuletzt in Düsseldorf lebende Lyrikerin Rose Ausländer (1901-1988) in einem gleichnamigen Gedicht als ihr Lieblingswort adelte; **40** Kapitel des Koran; **42** ostholsteinische Kreisstadt, in der 1826 der Komponist Carl-Maria von Weber geboren wurde; **43** nach dem römischen Kriegsgott benannter erdnaher (roter) Planet, auf dem zur Zeit ein deutscher „Maulwurf“ fernforscht; **45** auf der Spitze stehender quadratischer Eckstein, auch filterlose Starkzigarette oder französische Spielkartenfarbe; **46** sächsischer Schriftsteller (1842-1912), dessen Abenteuerromane (Winnetou) zu den meistgelesenen Werken deutscher Zunge zählen und dem vor allem Freilichtbühnen (u.a. Bad Segeberg und Kurort Rathen) jährlich Aufführungsserien widmen; **48** in Zuckersirup eingelegtes gefülltes Blätterteiggebäck aus den Ländern des Nahen Ostens; **49** nachdrücklich bekennder Anhänger einer Mannschaft oder populärer Künstler – auch der **JUBILAR** hat eine beträchtliche Anzahl solch treuer Freunde; **50** temporärer Ofen ohne tragende Struktur zur Herstellung von Holzkohle; **53** deutsche Sopranistin (geb. 1971), die zur Zeit vor allem als Belcanto-, Mozart- und Strauss-Interpretin Weltruhm genießt; **56** auf zwei Kontinenten liegende Stadt zu beiden Seiten des Bosphorus, die unter drei Namen weltgeschichtliche Bedeutung widerspiegelt; **59** im US-amerikanischen Nordwesten an der Pazifikküste liegender Bundes-

staat; **62** belgische Kurstadt in der Wallonie, die auch durch die Formel1-Rennstrecke bekannt ist; **64** deutscher Filmschauspieler (1931-2007), der als WDR-Tatort-Kommissar Haferkamp in 20 Episoden dieser Krimireihe vor der TV-Kamera stand; **65** Abkürzung für „honoris causa“ (ehrenhalber); **67** mentale Eigenschaft der Finnen, die Ausdauer, Beharrlichkeit, Kraft und Kampfgeist vereint; **69** Abkürzung für „Comité Européen de Normalisation“ (Europäisches Komitee für Normung); **70** Hebeeinrichtung zum vertikalen und horizontalen Verladen von Lasten; **71** bei Verdoppelung der Lösung – beliebtes Kartenspiel, auch Gefühl eines relativen Unwohlseins; **73** selbstleuchtender Himmelskörper, auch 1948 von Henri Nannen gegründetes Wochenmagazin; **74** in Frankfurt/Main beheimatete Anstalt des öffentlichen Rechts, die für das Land Hessen Mitglied der ARD ist; **75** Hauptfigur des Dschungelbuchs von Rudyard Kipling (1894 erschienen) in der deutschen Schreibweise des Films (1967); **77** traubenförmige nordwestkroatische Halbinsel zwischen Triest und der Kvarner Bucht, Teil des historisch-literarischen Illyriens; **79** Abkürzung für Unze, auch geheimnisvolles, von einem Zauberer beherrschtes (Titel-)Land hinter dem Regenbogen in einem Musical von Herbert Stothart und Harold Arden; **80** flugunfähiger großer Laufvogel aus Australien; **82** Amtsbereich eines katholischen Bischofs; **85** esoterische Form des Hinduismus und des Buddhismus; **86** vereinbarter Teilzahlungsbetrag; **87** durch seinen nach ihr benannten Käse bekannte Gemeinde in Nordholland; **88** italienischer Sammelbegriff für Nudeln; **89** Kurzbezeichnung eines Sportvereins (von Turngemeinschaft); **90** US-amerikanischer Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker von 2000 bis 2008 - mit ihm hat der **JUBILAR** u.a. bei Gustav Mahlers „Sinfonie der Tausend“ mitgewirkt; **91** Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker von 1977-1987, an dessen Aufführungen von Oliver Messiaens „La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ“ in Düsseldorf und Köln sowie an die Konzerte mit Schönbergs „Ein Überlebender aus Warschau“ und Mozarts „Requiem-Fragment“ in Breslau (1984) sich einige Sänger des Jubilars mit besonderer Begeisterung erinnern; **92** russischer Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker von 2009-2014, der den **JUBILAR** 2014 zu zwei Konzerten mit seinem neuen Orchester, dem „Orchestre national de Belgique“, nach Brüssel einlud, um „Ein Deutsches Requiem“ von s48 zu singen.

Senkrecht

1 spanischer Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker (1993-2000), der mit dem **JUBILAR** 1995 Edison Denissows "Morgentraum" uraufführte; **2** Kaiser- und Domstadt mit eigenem w82 im äußersten Westen Deutschlands, die jährlich zwei vielbeachtete Auszeichnungen verleiht: den „Internationalen Karlspreis“ und den „Orden wider den tierischen Ernst“, als Austragungsort des CHIO Zentrum des Reitsports; **3** mit 240 m höchstes Bauwerk Düsseldorfs mit drehendem Restaurant; **4** Fluss im gleichnamigen böhmischen Gebirgstiel des Riesengebirges im Dreiländereck mit Polen und Deutschland; **5** im Zuge der Neuen Deutschen Welle 1983 bekannt gewordene und noch immer erfolgreiche deutsche Popsängerin („99 Luftballons“); **6** Fluss im Nordwesten Deutschlands zum Dollart an der Nordsee, von Papenburg aus Schauplatz spektakulärerer Überführungen dort gebauter Kreuzfahrtriesen; **7** beim Skat verdoppelnde Erwidern des Kontrast; **8** deutscher Komponist und virtuoser Geiger (1784 – 1859), der neben 10 Sinfonien auch Oratorien (u.a.

„Die letzten Dinge“) und Opern (u.a. „Faust“) schrieb; **9** zu vorübergehender Beherbergung und Verpflegung gegen Bezahlung bereitgestellter Ort; **10** nordwestböhmisches Stadt (tschechische Schreibweise) im gleichnamigen Zipfel zwischen Hochfranken und dem sächsischen Vogtland; **11** von Marlene Dietrich gespielte fesche Femme fatale in dem Joseph-Sternberg-Film „Der blaue Engel“ (1930) nach Heinrich Manns Roman „Prof. Unrat“, auch eine Bühnenfigur von Georg Kreisler; **12** Kfz-Kennzeichen des Kreises Nordfriesland; **13** aus einer französischen Künstlerdynastie stammender Dirigent (geb. 1935), der mit dem **JUBILAR** u.a. Gustav Mahlers Symphonie Nr. 2 c-moll im Theatre des Champs Elysee in Paris auführte; **15** französisches Frühstücksgebäck aus Plunderteig mit röscher Kruste und blättriger Krume; **17** japanisches Gericht aus gesäuertem Reis, der mit rohem Fisch, Gemüse, Tofu oder Ei in mundgerechter Form unmittelbar vor dem Verzehr frisch zubereitet wird; **18** häufig wiederholt; **20** weibliches, eierlegendes Geflügel, das vom Menschen auch unter teilweise „industriellen Bedingungen“ als Nutztier gehalten wird; **21** Beurteilung einer Handlung anhand meist subjektiver Maßstäbe, die bei Gegenargumentation nicht unbedingt leicht zu ertragen ist und die dennoch vom **JUBILAR** nach seinen Konzerten mit Spannung erwartet wird; **22** etwas, das mit anderen zusammen ein Ganzes bildet; **24** Schilf, das zum Decken von Dächern genutzt werden kann; **28** seit 2002 gültige europäische Währung; **29** Titel eines Chefdirigenten bzw. künstlerischen Leiters eines Orchesters, auch Kfz-Kennzeichen der Landeshauptstadt Sachsen-Anhalts, des Geburtsortes von Georg Philipp Telemann (1681-1767) - der **JUBILAR** führte 1928 dessen Oratorium „Der Tag des Gerichts“ auf; **31** bei Verdoppelung leicht frivoler französischer Varieté-Tanz, dem u.a. Jacques Offenbach in „Orpheus in der Unterwelt“ zur Opernbühnenpräsenz verhalf – der **JUBILAR** sang diese „Tanzhuldigung“ u.a. zum Neujahrskonzert 2016 unter Leitung von Alexandre Bloch und mit geändertem Text zur Feier seines Jubiläums; **35** Abkürzung für Technische Universität bzw. nach dem Konstrukteur Tupolew benannte russisch-sowjetische Flugzeugbaureihe mit dem ersten Überschall-Passagierflugzeug (144); **36** Stifterfigur in dem jüngst in die Liste des UNESCO Weltkulturerbes aufgenommenen Naumburger Dom; **38** eruptiertes Magma, das bei Vulkanausbrüchen an die Erdoberfläche gelangt; **41** Major-Label der Musikindustrie, das 2011 weitgehend zerschlagen wurde; **42** in Düsseldorf wirkende Galeristin und Förderin moderner Malerei; die als „Mutter ..“ verehrte Frau (1864-1947) gewährte als Besitzerin einer Kaffeestube jungen Künstlern Kredit und wurde mit ihrer Galerie „Junge Kunst“ u.a. für die Künstlergruppe „Das junge Rheinland“ zur wichtigen Instanz; **43** Kurzform eines norddeutschen Mädchennamens mit der Bedeutung „Die Perle“; **44** im Jahre 1931 in Wuppertal geborener und 2006 in Berlin verstorbener SPD-Politiker. Er war der 8. Bundespräsident (1999-2004) und davor 20 Jahre Ministerpräsident des Landes Nordrhein-Westfalen; **45** Protagonist und namensgebender komischer Held des auf den Wiener Hanswurst zurückgehenden, meist mit Handpuppen gespielten Volkstheaters. Seine bei Kindern und Eltern bis heute andauernde Popularität im deutschen Sprachraum begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts – er hat viele „Brüder“, u.a. den Mr. Punch in England, den Guinol in Frankreich, den Pulcinella in Italien oder den Karagöz in der Türkei; **47** Absolventen einer Universität, Hoch- oder Fachschule; **48** deutscher Komponist der Hochromantik, dessen „Deutsches Requiem“ der **JUBILAR** 2014 unter der

Leitung von w92 in Brüssel und 2015 unter s49 in Düsseldorf auführte; **49** aus Budapest stammender Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker, unter dessen Leitung der **JUBILAR** in seiner „Jubiläumssaison 200“ u.a. Haydns „Schöpfung“ und Mahlers „Sinfonie der Tausend“ singen durfte; **51** übertragen auch als „Kraft“ verstandene fundamentale physikalische Größe, die in Einsteins Relativitätstheorie eine wesentliche Rolle spielt und von der die Sänger des **JUBILARS** in den Proben unter Leitung der in der Diagonale erscheinenden Künstlerin reichlich braucht; **52** im vom **JUBILAR** oft gesungenen Schlusschor von Beethovens IX. Sinfonie von Schiller als „Mutter der Freude“ erwähnte Insel der Seligen in der griechischen Mythologie; **53** erste Tonstufe (Grundton) der Solmisation; **54** lat. Begriff für Kunst, der im Zusammenhang mit ihrer Ewigkeit „...aeterna“ oder mit dem Leben „...vivendi“ zu geflügelten Worten geworden ist; **55** aus dem Hebräischen kommender Begriff für den „Gesalbten“, durch dessen Existenzfrage sich das Christentum entwickelte; ein Stück aus dem gleichnamigen Oratorium sang der **JUBILAR** zuletzt im Januar 2009 unter Leitung von Peter Kuhn; **57** bedeutende westeuropäische Flugesellschaft; **58** Tonsilbe zur Charakteristik der Sinnlosigkeit einer Rede; **60** nichts weiter, gelegentlich; **61** Schweizer Pianist und Dirigent (derzeit Chefdirigent des Berner Symphonieorchesters), der mehrfach Konzerte mit dem **JUBILAR** leitete, zuletzt im Sommer 2018 das „Te Deum“ von Joseph Haydn und das „Te Deum“ von Anton Bruckner; **63** auch Grazie – natürliche Schönheit der Gestalt, Bewegung und Haltung von Menschen; **66** römischer Feldherr und Staatsmann (234-149 v. Chr.), der vor dem dritten punischen Krieg seine Reden mit der Drohung: „Ceterum censeo Carthaginem esse delendam“ („Im übrigen bin ich der Meinung, dass Carthago zerstört werden muss“) beendet haben soll; **68** nordostserbische Stadt an der Theiss, Geburtsort der in dieser NC portraitierten Altistin Tatjana Ćuić, auch bis in den Tod treue Tochter Dalands in Wagners Oper „Der fliegende Holländer; **70** Chefdirigent der Deutschen Oper am Rhein, der mit dem **JUBILAR** u.a. Verdis „Requiem“ und Mendelssohns „Paulus“ auführte; **72** spanischer Fisch aus der Familie der Schnapper; **76** chemisch hergestellte bewusstseinsverändernde Droge (Lysergsäureäthylennamid); **78** größerer auch gezüchteter Wasservogel, im Journalismus auch eine nachträglich als unwahr entlarvte Behauptung; **79** definiertes Siedlungsgebiet; **81** blütenreicher (Wonne-)Monat im späteren Frühjahr; **83** geografischer Einschnitt in offener Hohlform; **84** japanische Präfektur im Südosten der Hauptinsel Honshu; **88** Abkürzung für ein chemisches Element (Ordnungszahl 82), ein giftiges Metall mit sprichwörtlicher Schwere.

**Impressum /
Herausgeber:**

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, Georg Lauer, Karl-Hans Möller
 Textbilder: Städtischer Musikverein, wenn nicht anders 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 das 1. Halbjahr der
Tonhallen-Konzerte 2019**
mit den *Düsseldorfer Symphonikern* und
dem *Chor des Städtischen Musikvereins*:

Sternzeichen 9 - Mahlerzyklus
Fr 05./ So 07./ Mo 08.04.2019
Gustav Mahler: Symphonie Nr. 2 c-Moll
«Auferstehungs-Symphonie»
Adam Fischer

Menschenrechtskonzert 2019
So 5. Mai 2019

Haydn: Kantate «Der Sturm»
Brahms: Symphonie Nr. 1
Adam Fischer

Sternzeichen 11 - Schumann
Fr 31.5./ So 02.06./ Mo 03.06.2019
Robert Schumann: Overture zu „Manfred“
Clara Schumann: Klavierkonzert a-Moll
Claude Debussy
Trois Nocturnes. Symphonisches
Triptychon für Orchester und Frauenchor
Alexandre Bloch

Zum Clara-Schumann-Jahr

ab Mai 2019
im Handel:

**Irmgard
Knechtges-
Obrecht**

**CLARA
SCHUMANN**

Ein Leben für die Musik



Artikelart Buch
Ausstattung Hardcover mit Schutzumschlag
Bestellnummer 1016709
ISBN 978-3-8062-3850-1
Erscheinungstermin 13.05.2019
Verlag wbg Theiss
Abbildungen 20 Illustrationen, s/w
Sprache Deutsch
Umfang 256 Seiten
Wissenschaftliche Buchgesellschaft (wbg)
www.wbg-wissenverbindet.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 Herren
und donnerstags für die Damen um 19 Uhr angeboten.

www.musikverein-duesseldorf.de
www.singpause.de - 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