



Neue NC Chor szene



im Düsseldorfer Musikleben



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

2/2019

31

THEMEN

| | | |
|---|------------------|-----------|
| EDITORIAL: AUFBRUCH! | Georg Lauer | 3 |
| ARRIVODERCI! ADUES, OBRIGADO! AUF WIEDERSEHN! Chordirektorin Marieddy Rossetto zum Abschied | Karl-Hans Möller | 4 |
| WER WIRD'S? Vorschau auf die Leiter zweier Konzertprojekte | Georg Lauer | 12 |
| ROMELY PFUND ERINNERT SICH ! | Romely Pfund | 14 |
| KENNEDY CENTER GOLD MEDAL IN ARTS für Adam Fischer | Karl-Hans Möller | 15 |
| ULRIKE GONDORF GESTORBEN Ein Nachruf | Udo Kasprowicz | 17 |
| Die OPER soll kein VAMPIR werden - zur Diskussion um die kulturelle Stadtentwicklung Düsseldorfs | Karl-Hans Möller | 18 |
| „ROMÉO ET JULIETTE“ von Charles Gounod Ein Abend in der Deutschen Oper am Rhein | Udo Kasprowicz | 27 |
| ALEXANDER ZEMLINSKY und sein 13. Psalm | Erich Gelf | 31 |
| MARIANNA ZORBA Die SingPause ist mein Traumberuf | Karl-Hans Möller | 49 |
| KARL BLUME Ein Sohn des liederreichen und sangesfrohen Rheinlandes? | Andreas Stevens | 55 |
| WENN DIE VERNUNFT ÜBER DAS HERZ SIEGEN MUSS - die Lebensgeschichte der Clara S. - eine Buchbesprechung | Udo Kasprowicz | 59 |
| CLARAS JUGENDTAGEBÜCHER - herausgegeben von Gerd Nauhaus - eine Buchbesprechung | Georg Lauer | 64 |
| BLECH IN HÖCHSTEN TÖNEN - Bassam Mussad und die Trompetengruppe der Düsseldorfer Symphoniker | Georg Lauer | 72 |
| UNMASSGEBLICHE GEDANKEN zur Zukunft des Musikvereins mit 3 Rezepten | Udo Kasprowicz | 78 |
| DAS KREUZWORT - PREISRÄTSEL | Karl-Hans Möller | 82 |
| IMPRESSUM 87 / VORSCHAU: MUSIKFEST DER BUNDESWEHR | | 88 |



Liebe Leserin, lieber Leser,

„Einfach fühlen“ ist nicht genug, die aktuelle Jahresvorschau **OTON**, mit der die **Tonhalle Düsseldorf gGmbH** das Publikum der neuen Saison umwirbt, verheißt für 2019/20 „Aufbruch“! Sinngebend zielt das Zentrum des roten Einbandes ein **aufbrechendes** weißes Ei, aus dem zwei stilisierte Augen Neugierde weckend dem Betrachter entgegenblicken. Das Signet lässt sich schlicht als Beginn der Etappe eines langen Weges deuten, man kann ihm aber auch durchaus **Dynamisches, ja Eruptives** beimessen.

Treffender ist auch der Start des Städtischen Musikvereins in die neue Saison nicht zu kennzeichnen. **Unser Aufbruch** zu neuen Ufern ist vielfältig und erfolgt in Etappen.

Von der ersten ist in dieser Zeitschrift zu lesen: Nach 18 Jahren ihrer Chorleitertätigkeit in Düsseldorf ist **Mariadedy Rossetto** in den wohlverdienten Ruhestand getreten. Im Gespräch mit der NC-Redaktion hat sie ihren musikalischen Werdegang mit den beruflichen Stationen und ihre Begegnungen mit eindrucksvollen Musikerpersönlichkeiten am Pult der Düsseldorf Synchroniker und anderen Orchestern noch einmal Revue passieren lassen.

Die Regelung für ihre **Nachfolge** ist dadurch eingeleitet, dass zwei Interessenten die Gelegenheit erhalten, je ein Konzertprojekt bis zur Aufführungsreife einzustudieren. Den neuen Chordirektor werden wir deshalb erst zur Saison 2020/21 vorstellen können. Bis dahin sollen auch organisatorische Schritte zu einer neuen personellen Struktur von Musikverein und SingPause umgesetzt sein. Über diesen **Aufbruch** und die Schritte dahin wird dann zu berichten sein.

In dieser NC-Ausgabe bringen wir eine andere Diskussion auf den Punkt: Die um die **Oper am Rhein** und die **kulturelle Stadtentwicklung Düsseldorfs**. „Die **Oper** soll kein **Vampir** werden“ hat Karl-Hans Möller seine Beobachtungen an der Front übertitelt.

An die Front des nächsten Chorauftritts führt wie stets der Beitrag von Erich Gelf, der zur Vorbereitung des Sternzeichenkonzertes im Oktober den selten zu hörenden Komponisten **Alexander Zemlinsky** und dessen in der Tonhalle noch nie vernommenen **13. Psalm** vorstellt.

Vorstellen möchten wir auch wieder eine Sopranistin aus den Reihen des Chores mit fernen Wurzeln: **Marianna Zorba** kam vor zwei Jahren zu uns als Dolmetscherin für die griechischen Texte in der 3. Sinfonie von Mikis Theodorakis. Inzwischen ist die 1997 im Finale des Europäischen Songkontests für Griechenland angetretene Sängerin festes Chormitglied und engagierte SingPause-Leiterin.

Mit **Karl Blume** und **Clara Schumann**, deren 200. Geburtstag im September Anlass für zahlreiche Neuveröffentlichungen zu ihrer Biografie ist - zwei davon lasen wir und empfehlen sie Ihrer besonderen Aufmerksamkeit - , stellen wir Ihnen zwei weitere Musikerpersönlichkeiten vor, die (vorübergehend) im **Düsseldorfer Musikleben** beheimatet waren. Um genau diese Ergänzung haben wir übrigens - angesichts der Themenvielfalt unserer Ausgaben und einer Anregung aus unserem Leserkreis folgend - den Namen dieser Zeitschrift ergänzt. Auch die Titelblattgestaltung möge die nationale Vielfalt der zu Wort kommenden Personen in den Farben ihrer Landesfarben widerspiegeln.

Die **Unmaßgeblichen Gedanken** zur Zukunft des Vereins (mit drei Rezepten!) drücken wie immer nur die andere Form von **Aufbruch** aus, das obligate **Kreuzwort-Rätsel** erwartet zum guten Schluss diesmal Ihre Lösungen schon bis zum 30. September.

Liebe Leserin, lieber Leser, auch wenn wir Sie - vielleicht wieder einmal - nicht für alle Beiträge interessieren können, fühlen Sie einfach weiter mit, brechen Sie mit uns auf und bleiben Sie uns weiter gewogen! Das wünscht sich und Ihnen herzlich Ihr

Georg Lauer





Arrivederci! Adeus, obrigado! Auf Wiedersehen!

Die Chordirektorin des Städtischen Musikvereins Marieddy Rossetto
im Abschiedsgespräch mit Karl-Hans Möller

Zu Beginn des Jahres „Eins“ im zweiten Jahrtausend unserer Zeitrechnung begann Marieddy Rossetto ihr Engagement als Chordirektorin des Konzertchors der Landeshauptstadt, das sie zum Ende der Spielzeit 2018/19 auf eigenen Wunsch beendet. Dass der Abschied kein endgültiger vom Städtischen Musikverein zu Düsseldorf ist, macht ihn vielleicht etwas leichter – man wird sich vielfach wiederbegegnen, aber die vertraute zweimalige Zusammenkunft pro Woche zu Proben wird es nicht mehr geben, die Verantwortung für den 200 Jahre alten Klangkörper liegt zukünftig in anderen Händen. Insofern war das von „Standing Ovations“ des Publikums begleitete „Lebewohl“ ein mit guten Erinnerungen beladenes trauriges. Der Rosenstrauß, der aus den einzelnen „winkenden“ Blumen hätte gebunden werden können, wäre ein sehr dicker geworden, für den selbst eine Riesenvase nicht gereicht hätte. Die vielen – auch die noch folgenden – Konjunktive deuten auf die Symbolik des blumigen Danks, der ihr zuteil wurde und der auch durch viel aufrichtiges Bedauern seit ihrer „An-Kündigung“ derselben mitschwang.

Ein Kind, das zu Beginn ihrer Chordirektion das Licht der Welt erblickt hätte, könnte jetzt bereits im Chor singen, wäre volljährig und wirklich erwachsen. Das verdeutlicht, dass ihre künstlerische Verantwortung nahezu eine Generationenspanne umfasst. Dass manche Musiker – und diese lakonische Berufsbezeichnung ist Frau Rossetto sicher eine Ehre – den ihrer Leitung anvertrauten Klangkörper als ihr „Kind“ bezeichnen, ist vielen hinlänglich bekannt. Aber die Übernahme der Verantwortung ist nicht eine für ein Neugeborenes, dessen Entwicklung man vom ersten Moment nach seinen Idealen zu prägen versuchen kann. Einen damals nahezu 180jährigen Chor mit großer und vielfältiger Geschichte neu zu erfinden, geht schon gar nicht. Da treffen vom ersten Moment vielschichtige Temperamente aufeinander, ergeben sich neben Neugier und gespannter Bereitschaft auch Konflikte, die das Neue am erfolgreichen oder auch glorifizierten Alten messen. Die junge Chordirektorin hat das Zueinanderfinden als spannenden Prozess erlebt, der aber letztlich zu einer das dritte Jahrzehnt ankratzen-



Beim Sternzeichen 11 der Saison 2018/19 war Marieddy Rossetto zum letzten Mal für die Einstudierung des Chorwerkes zuständig: Am 3. Juni 2019 nimmt sie den (Blumen-)Dank der Tonhalle, von Musikvereinsvorsitzendem Manfred Hill, Dirigent Alexandre Bloch, Düsseldorfer Symphonikern und Publikum entgegen. (Fotos ff: S. Diesner)

den guten Beziehung führte, die durch ihre Entscheidung endet, nachdem sie die sehr erfolgreiche Festsaison des 200jährigen Bestehens als krönenden Abschluss feiern durfte.

Singen bewirkt Wunder

Im 2018 erschienenen Festbuch „MUSIK VEREIN(t)“ hat Marieddy Rossetto ihrem Chor eine Liebeserklärung ins Stammbuch geschrieben, aus der wir gerne zitieren:

„Was hat sich in den 200 Jahren des Bestehens unseres Musikvereins nicht alles geändert! Aber die Idee des Chorsingens ist nicht gealtert, sie wurde immer mehr angereichert und sogar durch bewusste Adaption zeitgenössischer Rhythmen verjüngt. Jung geblieben ist das Chorsingen vor allem durch die leidenschaftlich erreichte künstlerische Meisterschaft und die Möglichkeit, dass auch über die Medien jeder die großartige, gesungene Polyphonie erleben kann. Vielleicht hat es etwas mit einem Urbedürfnis der Menschen zu tun, beim Entdecken und Ausleben von Individualität und Freiheit nicht ohne Partner

zu sein, sondern sich in Gemeinschaft auch der Musik zu öffnen und durch diese zu entdecken, mit den Gefühlen nicht allein zu bleiben.

Ich habe auf diese fragende Vermutung keine Antwort, aber es reicht mir zu wissen, dass Singen Wunder bewirkt, verbindet, was sonst gleichgültig nebeneinander existieren würde. Ich genieße die Zeit vor und im Musikverein, jede Minute und wünsche meinem Chor, dass dieses gemeinsame Glück auch auf andere übergeht – weit, weit in die Zukunft hinein.“

**18 Jahre – 55 Komponisten
115 Werke – 346 Konzerte**

Die Zukunft ohne Marieddy Rossetto hat begonnen, auch wenn es noch keinen Nachfolger im Amt gibt¹. Als Projektverantwortlicher für die Vorbereitung von Alexander Zemlinskys „13. Psalm“ leitet der an die Musikhochschule Düsseldorf als Professor für Chorpädagogik berufene Dennis Hansel-Dinar die Proben, für das von David Reiland dirigierte Sternzeichen-Konzert „Schumann 2“ am 4., 6. und 7. Oktober 2019.

¹ Siehe auch „Wer wird’s“ Seite 12

Es wird nach 18 Jahren und 346 Auf-
führungen von insgesamt 115 Werken
von 55 Komponisten zum ersten Mal
sein, dass im Programmheft der Ton-
halle oder der Gastspielorte nicht Frau
Rossettos Name unter dem unseres
Chores mit dem Zusatz „Einstudierung“
steht. Sie hat diese Aufgabe, bei der
sie lediglich ihren verdienten Beifall
und Dank empfangend auf der Bühne
erscheinen darf, immer als eine her-
ausragende empfunden und das Leid
mancher ihrer KollegInnen nicht teilen
können, die die Übergabe der „Gestal-
tungshoheit“ an den musikalischen Lei-
ter des jeweiligen Konzerts als Verlust
der Vollendung empfinden. Auf die oft
gestellte Frage, ob sie nicht lieber im
Konzert am Pult stehen und dirigieren
würde, hat sie mit einem klaren „Nein“
geantwortet. Sie schreibt dazu:

*„Um genau beurteilen zu können,
ob und wie die Ziele der Probenarbeit
erreicht worden sind, ist ein gewisser
Abstand notwendig. Das Loslassen
kurz vor der Aufführung mit Erfolgs-
wünschen an den Chor beschließt da-
bei meinen künstlerischen Auftrag und
bringt mich in den spannenden Status
des mitfiebernd Erlebenden. Das Zu-
sammenwirken von Chor, Orchester
und den jeweiligen Dirigenten auf der
Bühne ist dann für mich besonders fas-
zinierend.“*

Mariedly Rossetto verweist in die-
sem Zusammenhang auf eine Chance,
die nur der das Werk bis zu diesem
späten Zeitpunkt entwickelnde Künstler
haben kann, wenn er es zum Finale als
Zuhörer und nicht als Gestalter erlebt:

*„Obwohl man als Chorleiter das Werk,
seinen Chor, jede einzelne Stimme und*

*natürlich auch die vorab besprochenen
musikalischen Intentionen des Dirigen-
ten gut kennt, bleiben dabei entschei-
dende Fragen spannend: Wie entwi-
ckelt sich das Werk im Dialog mit dem
Publikum? Erreicht die Aufführung die
Zuhörer in der erhofften Weise? Wel-
che Kraft entwickelt der lebendige Mo-
ment, der mit seinem Entstehen - tiefe
Spuren hinterlassend – vergeht.“*

Trotz oder mit Tarantella und Samba zu Europas Klassikern

Mariedly Rossetto wurde im brasili-
anischen Sao Paulo geboren. Ihre itali-
enischen Wurzeln teilt sie mit vielen in
das riesige lateinamerikanische Land
eingewanderten Europäern. Als im
Kaiserreich Brasilien als letztem Land
der westlichen Welt 1888 die Prinz-
regentin Isabella (die Erlöserin) mit
der „Lei Áurea“ (goldenes Gesetz) die
Sklaverei abgeschafft hatte, wurden in
dem fruchtbaren Land mit den riesigen
Plantagen und den zu hebenden Bo-
denschätzen die Arbeitskräfte knapp.
Das nahezu die Hälfte des südamerika-
nischen Kontinents einnehmende Land
wurde zum Eldorado für Menschen, die
in Europa keine Zukunft für ihre Fami-
lien sahen. Von den 5 Millionen Euro-
päern, die im 19. und 20. Jahrhundert
einwanderten, stellten die Italiener mit
1,5 Millionen nach den Migranten aus
der ehemaligen Kolonialmacht Portu-
gal die größte Anzahl. Auch Mariedly
Rossettos Urgroßeltern gehörten zu
jenen Menschen, die vom italienischen
Stiefel an den Zuckerhut kamen, was
allerdings nicht wörtlich zu nehmen ist,
denn das vergleichsweise „europäi-
sche“ Klima im Süden des Landes ver-
anlasste die Vorfahren väterlicherseits



Dezember 2002: Der Dirigent Peter Ruzicka bespricht mit Marieddy Rossetto die Düsseldorfer Erst-Aufführung seiner Komposition „Recherche (-im Innersten)“.



April 2004: Marieddy Rossetto mit GMD John Fiore bei der Klavierprobe zur szenischen Aufführung von Robert Schumanns „Das Paradies und die Peri“.

bei Santa Catarina ein Dorf zu gründen, in dem es noch lange keine Elektrizität gab, aber die italienische Sprache und die traditionell lebendige heimatverbundene Lebensart mit viel Wein und Gesang das Leben bestimmte.

Zu Hause wurde viel italienisch gesprochen, aber in der Schule nur die Landessprache – Portugiesisch – gelehrt. Gesungen wurden die Lieder aus der südeuropäischen Heimat, die musikalischen Wurzeln der kleinen Marieddy waren von beiden Elternteilen italienisch geprägt, denn auch die Mutter aus Sao Paulo hatte römische Vorfahren. Sie war immer an Instrumentalmusik interessiert und so kam ein Klavier ins Haus, das auch für die musische Bildung der beiden Töchter gedacht war. Aber während Mutter und Schwester irgendwann das Klavierspiel aufgaben, hielt Marieddy durch und machte das Tasteninstrument zu ihrem. Das Leben der Familie war nach dem zwischenzeitlichen Umzug nach Rio de Janeiro im Jahre 1961 überschattet vom Beginn der Militärdiktatur 1964, an deren Schrecken sich die damals 6-jährige durchaus noch erinnern kann.

Vom Klavier ans Chordirigentenpult

Am Konservatorium von Santos wurde sie weiter am Klavier, aber auch in Gehörbildung, Harmonielehre, Folklore, Musikgeschichte und CHORgesang ausgebildet. Letzteres gefiel ihr besonders, denn beim Chorsingen muss man – wie sie schelmisch lächelnd bekennt – nicht allein üben. Mit dem dort erlebten Gemeinschaftsgeist wurde die manchmal noch notwendige Ermahnung zum Üben überflüssig, das musikalische Training wurde absolut zum Bedürfnis und der Impuls, sich dem vokalen Musizieren zuzuwenden, war gesetzt. Ihr Chordozent war Leiter des Unichores und lud sie ein, dort mitzusingen und später die Proben für die Sopranstimmen zu übernehmen. Nach zwei Jahren wurde ihr die Chorleitung eines Krankenhauschores in Santos (es lag neben dem Stadion, in dem der FC des legendären Pelé Heimrecht hatte) angeboten, der zweimal pro Woche in der Mittagspause für Auftritte auf den Krankenstationen probte. Zur Begleitung fand sie nur ein Harmonium vor. Das Treten des Balgs zur Tonerzeugung war für sie eine neue Erfahrung.



Dezember 2006: Zum Konzert mit Mozarts Requiem kam es in der Tonhalle zu einem Wiedersehen mit der GMD der Bergischen Symphoniker Romely Pfund.



Okt. 2009: Reinhard Kaufmann, Marieddy Rossetto und Frieder Bernius studieren die Quellen zur Aufführung von Georg Friedrich Händels „Israel in Ägypten“.

1978 wurde ihr die Leitung des Chores des Konservatoriums in Cubatao angetragen. Parallel begann sie ihr akademisches Musikstudium an der Musikhochschule Santos. Zusätzlich besuchte sie zahlreiche Winterkurse, bei denen sich bis zu 2.000 Studenten aller musischen Fachrichtungen trafen. Nach einem solchen „Festival“ in Brasilia wurde ihr in der von Oscar Niemeyer entworfenen damals supermodernen Hauptstadt eine Stelle als Musiklehrerin und Chorleiterin angeboten, die ihr dort auch die Beendigung des Studiums ermöglichte.

Brasilien – Deutschland – Brasilien und zurück

1981 wurde sie mit drei anderen von 100 brasilianischen Bewerbern mit einem Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ausgezeichnet. Sie kam nach Köln und absolvierte bis 1985 sieben Semester eines Aufbaustudienganges für Chorleitung bei Prof. Johannes Hömberg. Einer ihrer damaligen Kommilitonen war der heutige Rektor der Düsseldorfer Robert Schumann Hochschule Prof.

Reimund Wippermann, der von 1995 bis 2001 ihr Vorgänger als Chordirektor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf war. Ein weiterer Mitstudent war der Düsseldorfer Musikproduzent und Komponist Dieter Falk, und auch unser Chorbass Berthold Mohr gehörte zu den Absolventen dieses Kurses.

Der erste Chor, den sie in Deutschland leitete, war der Kirchenchor an St. Marien in Köln-Kalk. Vier Jahre lang bemühte sie sich, die Sängerinnen und Sänger auch jenseits der musikalischen Dialoge zu verstehen, vergebens: man sprach vorwiegend Kölsch, eine zu schwere Herausforderung selbst für eine Frau mit herausragendem Gehör und mehrsprachiger Ausrichtung. Während ihres Austauschstudiums lernte sie ihren Mann, den Pädagogen Reinhard Spieß kennen, der sich auch der Liebe wegen 1987 erfolgreich für eine Lehrerstelle an der deutschen Schule in Sao Paulo beworben hatte.

Zurück in der Heimat leitete die in Köln diplomierte Absolventin den Chor der Deutschen Schule Porto Seguro und erstmals auch ein Orchester mit durchaus anspruchsvollem Repertoire, das Bachs „Magnificat“, Mozarts „Re-



April 2010: Der frühere GMD der Düsseldorfer Symphoniker Bernhard Klee bereitet die Aufführung von Robert Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“ vor.



2013 und 2014 kam es im Probensaal und auf dem Konzertpodium der Tonhalle zu jeweils sehr herzlichen Begegnungen mit Sir Neville Marriner.

quiem“ und Schuberts „Messe As-Dur“ einschloss. 1993 ging das Paar wieder nach Deutschland zurück. Die erste Anstellung, die Marieddy Rossetto nach eineinhalbjähriger Orientierungsphase fand, war ein Projektengagement im Chor der Konzertgesellschaft Wuppertal, der sie bald als Direktorin für zwei Jahrzehnte (1994 - 2014) in die künstlerische Verantwortung nahm. Sie leitete auch den Kammerchor Elberfeld (1995 - 2004) und ein Streichorchester (1998 - 2002).

In der Orchesterakademie Solingen, die von der Chefdirigentin der Bergischen Symphoniker, GMD Romely Pfund geleitet wurde, absolvierte sie 2001/02 als Stipendiatin für Orchesterleitung eine wichtige berufsbegleitende Fortbildung. Allerdings siegte von den beiden Seelen in ihrer Brust immer jene, die sich für das vielstimmige vokale Musizieren vieler Menschen engagierte.

Die besondere Affinität zur Chorleitung trifft sich bei ihr mit der Begeisterung für gute, musikalisch vorgebildete Laien, die ihre erstaunlichen gesanglichen Fähigkeiten mit der Begeisterung für das Singen verbinden.

Das ist ihr in dem Festbuch zum 200. Geburtstag der Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf eine besondere Liebeserklärung wert:

„Ich stand einmal während eines Neujahrskonzerts als unterstützende Sängerin im Sopran und konnte verstehen, warum die Choristen begeistert und - ob mancher längeren Pause traurig - zweimal wöchentlich zur Probe kommen. ...Der wohltuende Klang auf der Bühne, die Nähe zu dem wunderbaren Orchester, das Kennen-, Schätzen- und Liebenlernen umsichtiger und inspirierender Dirigenten, das spannende und berührende Gegenüber eines Publikums, das im Halbkreis vor dem sich über dem Rang gewölbten blauen Hintergrund andächtig lauscht, ist einmalig. Die Zeit scheint stehen zu bleiben, und nur das Glück fließt weiter.... Der Spagat des Zueinanderführens von sehr leistungsbereiten und im Singen erfahrenen Laien und hochqualifizierten Berufsmusikern verlangt Übersicht, Fingerspitzengefühl und Verständnis für das so unterschiedliche Umfeld der Partner.“



In der Rückschau auf die Konzerte mit dem amtierenden Principal Conductor der Tonhalle Adam Fischer nehmen Aufführungen wie „Requiem“ und „c-moll-Messe“ von Mozart (2014/2017), das Brahmsrequiem (2016), Beethovens „Neunte“ (2017), Mahlers Chorsinfonien (2017: 3., 2018: 8. und 2019: 2.Sinf.) sowie im Jubiläumsjahr 2018 Haydns „Schöpfung“ im Chorleben des Musikvereins und seiner Leiterin Marieddy Rossetto einen besondern Rang ein.

Das Schwerste – das Schönste – das Aufregendste

Fragt man Marieddy Rossetto, welche der vielen Werke, die sie mit dem Musikverein zur Aufführung vorbereitet hat, besonders schwierige Aufgaben waren, so muss sie nicht lange überlegen. Erstaunlicherweise fällt ihr nicht zuerst Manfred Trojahns „Merlin“ (2006) ein oder Franz Schmidts „Buch mit sieben Siegeln“ (2002) oder Berlioz’ „La damnation de Faust“ (2003), chor-sinfonische Werke, die sie auch den kompliziertesten Aufgaben zurechnet. Es sind Bach und Händel, deren Leichtigkeit und Transparenz so schwer zu gestalten sind, weil sie nicht a priori als Chorsinfonik komponiert wurden, wie es später der Fall war, als die Orchester größer und die gemeinsame Sangeskunst auch außerhalb der Kirchen für Konzepte sorgten, die zwar mit Meisterschaft, aber doch auch in der Breite aufführbar sein sollten. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner und auch Mahler haben bereits aus entsprechender Erfahrung heraus für Konzertchöre geschrieben. Die Barockmusik mit ihren filigranen Läufen und ihrer klaren, aber

doch so durchwobenen Struktur war eher eine instrumentale, die erst im Laufe der Zeit immer besser von der menschlichen Stimme bewältigt wurde. Händels „Israel in Ägypten“, das 2009 unter Leitung von Frieder Bernius zur Aufführung kam, war ein Prozess, der für sie und den Chor zu den schwierigsten Geburten gehörte. Sie nennt auch das vorletzte Opus, das sie mit unserem Chor zur gelobten und anerkannten Übergabe führte: Leonard Bernsteins „Mass“, die unter John Axelrods Leitung zu einem stilübergreifenden Event wurde und den Chor über neue, unbekannte Hürden hob.

Die Frage nach Lieblingsdirigenten mag sie nicht so sehr, weil sie weiß, dass die langfristige Zusammenarbeit mit einem Chef, den man kennt, andere Voraussetzungen bietet als die Übergabe an einen Gastdirigenten, der sich erst unmittelbar vor dem Konzert vom Leistungsstand und von der Intention der Vorbereitung überzeugen kann. Manchmal fehlt die Zeit oder auch die Möglichkeit, sich rechtzeitig über die Interpretationsvorstellungen auszutauschen und so muss die Übergabe „halbgar“ erfolgen, um dem Dirigenten die Änderungsmöglichkeiten in Tempi und Dynamik offen



2009, 2015 und 2018 gab es Proben und Tonhallen-Konzerte mit dem GMD der Düsseldorfer Oper am Rhein Axel Kober, der Mendelssohns „Lobgesang“ und „Paulus“ sowie Verdis „Requiem“ dirigierte.

10. Juli 2018: Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier verleiht mit Gattin Elke Büdenbender SingPause-Initiatoren Marieddy Rossetto und Manfred Hill den Zukunftspreis für Kulturbildung „Kinder zum Olymp“.

zu lassen, was wiederum bedeutet, dass ein geschliffenes Konzept nicht geprobt werden kann. Sie vermeidet also den „Liebling“, aber die Begeisterung, die beim Beschreiben der Zusammenarbeit mit John Fiore in die Wertung „meine glücklichste Zeit“ mündet, verrät viel, auch weil - oder gerade weil - zwei der schwierigsten Erfahrungen unter seiner Leitung vollendet wurden: Die dramatische Legende „La Damnation de Faust“ von Hector Berlioz und - als Uraufführung - Manfred Trojahn's „Prolog zu Merlin“!

Fiore, der Sohn eines Chorleiters, sei - so schwärmt Marieddy Rossetto - „choraffin“. Seine Neugier und Bereitschaft, den Chorleiter als Partner zum Konzept zu akzeptieren, waren wunderbar. Auch mit Adam Fischer wuchs ein Verhältnis, das vieles wissen und manches ahnen ließ, um es dann nah beieinanderliegend zu übergeben.

Keine Pause für die SingPause

Am Schluss des Gesprächs sagt die aus der Verantwortung scheidende Chefin, dass sie dankbar sei für jede Stunde, die sie mit dem Konzertchor der Landeshauptstadt arbeiten durfte. Es sei die

glücklichste Zeit in ihrem Musikerleben gewesen, die nun auf eigenen Wunsch endet. Der Chor habe sie vieles gelehrt, denn das Prinzip der in der SingPause bewährten WARD-Methode sei, dass nicht der Leiter, sondern das Kind der Mittelpunkt des Musizierens sei. Und ohne den 200jährigen Chor als „Kind“ zu bezeichnen, sind es die Sängerinnen und Sänger, die als Chor den Leiter (I)ehren. Und das tun sie ohne den Klammerbuchstaben für zwei gute Jahrzehnte in Dankbarkeit und Freude, dass das wirkliche Baby der Chordirektorin, die SingPause, weiter von ihr betreut wird, auch wenn es sich durch ehrende Begeisterung längst emanzipiert hat. Aber wie der Chor ist auch die SingPause immer wieder der steten Herausforderung neuen Nachwuchses ausgesetzt. Auch wenn jeder automatisch nachrückende Jahrgang in den Grundschulen das Singen in der Pause per Stundenplan verordnet bekommt, dafür begeistert werden will er doch immer wieder aufs Neue. Und das kann Marieddy Rossetto, indem sie ihre drei von Kästner zitierten Tugenden „Beharrlichkeit, Geduld und Humor“ - durch nahezu 50 SingPauseLeiter vervielfältigt - an 68 Düsseldorfer Schulen verschenkt.

WER WIRD'S?

Vorschau auf die Leiter zweier Konzertprojekte

Im Konzertkalender der Tonhalle Düsseldorf für die Spielzeit 2019/2020 stehen in der Abo-Reihe der Düsseldorfer Symphoniker für den 4., 6. und 7. Oktober 2019 unter der Leitung von David Reiland Antonin Dvoraks Serenade d-moll, Robert Schumanns 2. Sinfonie und Alexander Zemlinskys 13. Psalm für Chor und Orchester auf dem Programm. Für die Einstudierung dieses chorsinfonischen Werkes konnte der Städtische Musikverein Prof. Dennis Hansel-Dinar von der Robert Schumann Hochschule gewinnen. Wir stellen ihn hier kurz vor, für die Einführung in das Werk empfehlen wir den Beitrag auf Seite 33 Ihrer Aufmerksamkeit. GL

Dennis Hansel-Dinar studierte Schulmusik und Chorleitung an der Universität der Künste Berlin, zunächst bei Prof. Christian Grube, später in der Hauptfachklasse von Prof. Uwe Gronostay. Ein Stipendium führte ihn das Conservatoire de Musique de Genève, wo er bei Michel Corboz Chorleitung studierte und im Ensemble Vocale de Lausanne sang.

Er besuchte Meisterkurse bei Hartmut Haenchen und Gustaf Sjökvist.

Von 2004 bis 2018 hatte Dennis Hansel-Dinar an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf eine Vertretungsprofessur für Chorleitung inne, 2015 wurde er ebendort zum Professor für Chorpädagogik berufen.

Seit 2003 ist Hansel-Dinar als Dirigent und Leiter von Kammerchören tätig, zunächst beim Luisen-Vokalensemble Berlin, seit 2011 als künstlerischer Leiter des Kammerchors **amici**

del canto in Wuppertal, dessen Aufführung des Elias 2018 von der bergischen Presse als „bestes Chorkonzert der Saison“ gefeiert wurde. Neben seiner regelmäßigen Arbeit als Dirigent betreut Hansel-Dinar Choreinstudierungen von Opern und Oratorien und leitet eine Kooperation zwischen Robert Schumann-Hochschule und Humboldt-Gymnasium Düsseldorf, in deren Rahmen er fünf Singklassen betreut.



Dennis Hansel-Dinar und Korrepetitorin Rie Sakai am Ende der letzten Probe vor den Sommerferien. Foto: Musikverein

In einem weiteren Abo-Konzert der Spielzeit 2019/2020 stehen am 15., 17. und 18. Mai 2020 „Die Jahreszeiten“ von Josef Haydn auf dem Programm der Tonhalle. Die Einstudierung dieses abendfüllenden Chorwerkes liegt in den Händen von Markus Belmann, Kantor an der Düsseldorfer Maxkirche.

(Text und Foto: www.musik-maxkirche.de)

Markus Belmann studierte an der Folkwang Hochschule Essen Kirchenmusik sowie Dirigieren in der Kapellmeisterklasse von Prof. David de Vielliers. Studien am Conservatorium Maastricht kamen ergänzend hinzu. Nach studienbegleitender Tätigkeit als Kirchenmusiker in Essen-Haarzopf folgten Kantorenstellen in Nettetal (regionale Schwerpunktstelle für Chormusik im Bistum Aachen) und Kevelaer, wo er als Chordirektor an der päpstlichen Marienbasilika u.a. mit dem Neuaufbau der chorischen Nachwuchsarbeit befasst war.

Seit 2008 ist Markus Belmann Kantor an der Düsseldorfer Maxkirche, einem der profiliertesten Kirchenmusikstandorte im Rheinland, sowie leitender Kirchenmusiker in der Düsseldorfer City.

Mit dem oratorischen Maxchor erarbeitete er u.a. Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms, das Stabat Mater und Requiem von Antonin Dvorak, die Messa di Requiem von Giuseppe Verdi, die c-Moll-Messe und das Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart, das Te Deum, die f-Moll-Messe und die d-Moll-Messe von Anton Bruckner, Elias und Lobgesang von Felix Mendelssohn Bartholdy, Moses von Max Bruch, das Stabat Mater von Gioacchino Rossini, das Gloria von Francis Poulenc, das Stabat Mater von Karol Szymanowski sowie weniger bekannte Oratorien wie Die letzten Dinge von Louis Spohr oder die rekonstruierte Markuspassion von Johann Sebastian Bach.

Darüber hinaus leitet er den Kammerchor schola cantorum und die Choral-schola St. Maximilian. In Kooperation mit der Düsseldorfer Maxschule rief Markus Belmann einen Kinderchor ins Leben, in dessen drei Gruppen über 50 Mädchen und Jungen an das chorische Musizieren herangeführt werden.

Seit dem Wintersemester 2018/2019 ist Belmann Dozent der Internationalen Anton-Rubinstein-Musikakademie. Der gebürtige Recklinghäuser ist künstlerischer Leiter der wöchentlichen Markt-musik und betreute zwei Orgelbau-Projekte in der Maxkirche und der Josephskapelle, welche die Orgellandschaft in der Düsseldorfer Altstadt nachhaltig prägen. Gelegentlich tritt Markus Belmann auch als Klavierbegleiter in Erscheinung, zuletzt mit Franz Schuberts Winterreise (2018) und Hindemiths Marienleben (2019).

Projekte im Rahmen der Citypastoral sowie die Vermittlung von spirituell-musikalischen Inhalten in Führungen, Vorträgen, Kursen etc. runden seine Tätigkeit ab.



Markus Belmann
Kantor an der Max-Kirche Düsseldorf

Romely Pfund erinnert sich



Kontakte knüpfend portraitierte die NeueChorszene-Redaktion bereits 2006 in der 4. Ausgabe dieser Zeitschrift die damalige Generalmusikdirektorin der Bergischen Symphoniker Romely Pfund vor ihrem Konzert im Dezember mit den Düsseldorfer Symphonikern.

Als die frühere Chefdirigentin und Intendantin der Neubrandenburger Philharmonie (1987 bis 1996) ihr Engagement in Remscheid beendete und 2009 als Musikalische Oberleiterin und Operndirektorin an das Landestheater Neustrelitz ging, blieb sie Leserin dieser Zeitschrift. Seit einigen Jahren lebt sie mit ihrem Mann, dem Intendanten Christian Schwandt in Lübeck, wo sie an der Musikhochschule lehrt und bei den Eutiner Festspielen dirigiert, dieses Jahr in der 69. Saison die Oper „Abu Hassan“ des in Eutin geborenen Carl Maria von Weber.

Kennengelernt habe ich Marieddy Rossetto im Herbst Zweitausend bei einer Probe des Chores der Konzertgesellschaft Wuppertal, wo sie das War-Requiem von Benjamin Britten probte. Ich kam mitten hinein in eine intensive Arbeitsatmosphäre und war beeindruckt vom Chorklang, der ausgewogen war und so gar nicht an einen Laienchor denken ließ. Das War-Requiem ist ein grandioses Stück, aber die Schwierigkeiten sind immens. Die Aussprache der Sänger war präzise, kein Wunder, denn Rossetto hielt immer wieder inne und trainierte mit dem Chor Vokale, Konsonanten sowie deren Verbindungen, das Ganze immer verknüpft mit heiteren oder bildhaften Bemerkungen. Mit ihrer schönen und klaren Stimme sang sie Passagen vor und verbesserte damit im Augenblick Intonation und Balance, so dass ich über die Wirkung des Werkes an diesem Abend nur staunen konnte. Nach der Probe besprachen wir gemeinsame Vorhaben der Wuppertaler Konzertgesellschaft und der Konzertchöre der Bergischen Symphoniker.

Im gleichen Jahr bewarb sich Marieddy Rossetto um das jährlich ausgeschriebene Stipendium als Dirigentin bei den Bergischen Symphonikern, ein Stipendium, das Neunzehnhundertneunundneunzig durch das Kultusministerium in Nordrhein/ Westfalen eingerichtet worden war. Sie wollte ihre Kompetenz als Orchesterdirigentin erweitern. Einmal in der Spielzeit konnte eine junge Dirigentin diese Stelle antreten. Es war eine spezielle Förderung von Frauen, die es in diesem Beruf noch schwer haben. Damals waren wir meines Wissens die einzige Einrichtung, die so eine Möglichkeit anbot. Und wenn ich nicht irre, ist es immer noch die Einzige, denn in der Zwischenzeit ist zwar viel über das Thema Gender-Gerechtigkeit geschrieben und geredet worden, aber so eine Chance, wo man sich über einen längeren Zeitraum in der Praxis ausprobieren kann, scheint bei den Bergischen Symphonikern noch immer einmalig zu sein. Zweitausendzwei wurde Marieddy Rossetto Chordirektorin des Chores des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf.

In dieser Zeit arbeiteten wir an mehreren gemeinsamen Projekten, in denen Frau Rossetto mich mit ihren Chören unterstützte. So traten Mitglieder des Wuppertaler und Düsseldorfer Chores im August Zweitausendsechs gemeinsam mit den Konzertchören der Bergischen Symphoniker in einem Konzert unter der Münstener Brücke mit der "Carmina Burana" von Carl Orff auf. Am ersten Dezember des gleichen Jahres erlebte ich den Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf und deren kompetente Leiterin bestens präpariert, als ich Chor, Solisten und Düsseldorfer Symphoniker in einer Aufführung mit dem Mozart-Requiem

d-Moll KV 626 (Fassung Levin) leitete. Uneitel und selbstlos, so könnte man Marieddy Rossetto beschreiben. Als ich mich unlängst telefonisch bei ihr meldete, erzählte sie mir, dass sie „nur noch“ für die "Singpause" arbeite. Die Kinder in den Schulen würden mit den Mitgliedern des Düsseldorfer Chores nach der „Ward“-Methode lernen, einer Methode, die von einer amerikanischen Sängerin in den Dreißiger Jahren entwickelt wurde. Die sei ganz hervorragend, sagte sie, und geriet immer mehr ins Schwärmen. Die Arbeit bereite ihr große Freude und fülle sie ganz und gar aus. Ein schöner Satz, dem ich nichts hinzufüge.

ADAM FISCHER ERHÄLT DIE KENNEDY CENTER GOLD MEDAL IN ARTS

Es ist das Privileg eines kleinen Journals, sich riesig über ein Ereignis freuen zu dürfen und dabei auch persönliche Gedanken äußern zu können, die auf keine diplomatische Goldwaage gelegt werden müssen. Am 18. Juni 2019 wurde dem Principal Conductor der Düsseldorfer Symphoniker in der US-amerikanischen Botschaft seiner Geburtsstadt Budapest neben drei anderen ungarischen Ausnahmekünstlern – seinem Bruder Ivan Fischer, dem Komponisten György Kurtág und der Opernsängerin Eva Marton – die **Kennedy Center Gold Medal in the Arts** überreicht. Dass dieser Dirigent, der seit seiner Berufung als Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker auch oberster künstlerischer Leiter unseres Musikvereins ist, eine solche Auszeichnung ohne verwundertes Staunen verdient hat, versteht wahrscheinlich jeder,

der nicht nur seinen internationalen Ruf kennt. Wir, die Sängerinnen und Sänger des Städtischen Musikvereins, sind - vielleicht in besonderem Maße - intensiv miterlebende und manchmal auch mitwirkende Zeugen seines großartigen musikalischen und für Menschenrechte engagierten Schaffens am Rhein.

Die hohe Auszeichnung des 2001 gegründeten **John F. Kennedy Center International Committee on the Arts**, wird seit 2005 jährlich an Persönlichkeiten verliehen, die „einen besonderen Beitrag zur globalen Kulturlandschaft“ geleistet haben.

Ausgezeichnet werden: „inspiring individuals, whose lifetime achievements have created, nurtured, supported and championed the world's greatest arts and artists“.

Gerade für die Verbindung großer Kunst mit ihrem engagierten Eintreten

für die humanistischen Grundwerte der Menschheit ist Adam Fischer ein Vorbild, das nicht davor scheut, politische Fehlentwicklungen beim Namen zu nennen oder auch Verbündete zu suchen, deren Nähe polarisiert. Insofern ist es schon ein erstaunliches Zeichen weltweit funktionierender Freiheit der Kunst, dass vor den Augen Viktor Orbans in Budapest ein Kritiker des erstarkenden ungarischen Nationalismus (erinnert sei an Adam Fischers u.a. mit Andras Schiff und György Konrád verfasste Petition gegen Ausgrenzung und Rassismus in Europa) im Auftrag eines ebenso wichtigen wie unabhängigen amerikanischen Centers ausgezeichnet wird. Die US-Botschaft sieht sich dabei veranlasst, diese Medaille an den Initiator des Düsseldorfer Menschenrechtspreises überreichen zu „dürfen“. Das wiederum ist vor allem deswegen sehr bemerkenswert, weil der von Adam Fischer ausgewählte Preisträger 2018 George Soros war, jener seinen Reichtum „politisch“ einsetzende amerikanische Philanthrop mit ungarischen Wurzeln, der der gegenwärtigen US-Administration als ausgemachter und gefürchteter politischer Gegner und dem ungarischen Ministerpräsidenten sogar als „wahlplakatiertes Hauptfeind“ gilt. Das ist lebendige Demokratie ...

Adam Fischer wird für sein humanistisches Engagement bewundert, seine Stimme wird aber vor allem gehört, weil sein Ruf als Dirigent, der ihn an die Pulte der wichtigsten Konzertsäle oder Opernhäuser führte, unzweifelhaft außergewöhnlich ist. Die politischen Spuren, die er dabei - sogar einstmals den „Eisernen Vorhang“ mit seiner österreichisch-ungarischen Haydn-Philharmonie durchdringend - nachhaltig hinterließ, waren bisher

immer durch seine Popularität als Künstler untermauert. Er wird sich als ungarischer „Wiener“ – er hat dort studiert und ist Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper – auch über die parallel ausgezeichneten Österreicher freuen: den Schauspieler Christoph Waltz, den Dirigenten Franz Welser-Möst, die Präsidentin der Salzburger Festspiele Helga Rabl-Stabler und den Komponisten Ivan Eröd. Es ist ein erhabener Kreis, in den er durch ein Komitee, das politisch ermutigende Zeichen setzt, so sehr verdient aufgenommen wird.

Der Intendant der Tonhalle, Michael Becker, fand wunderbare Gratulationsworte: *„Mit dieser Auszeichnung wird wieder einmal die künstlerische und menschliche Bedeutung dieses Ausnahme-Dirigenten bestätigt. Adam Fischer ist ein Glücksfall für die Musikwelt. Durch seine wertschätzende Art und seine kreative Energie ermutigt er die Düsseldorfer Symphoniker und die Tonhalle immer wieder zu ungekünstelten Hochleistungen“.*

Diesem Glückwunsch schließen sich Musikverein und NeueChorszene gerne an.

Karl-Hans Möller



Kennedy-Center-Vorsitzende Deborah Rutter und Adam Fischer mit der Gold Medal in the Arts
Foto: Yassine El Mansouri



Bild: WDR/Herby Sachs

Ulrike Gondorf ist gestorben

Udo Kasprovicz

zwei Tage später
am 8.8.2019

Wir kannten uns aus dem Studium in Düsseldorf Anfang der siebziger Jahre.

Wir begegneten uns nicht nur in den Vorlesungen Herbert Antons, wo sich fast die gesamte geisteswissenschaftliche Fakultät traf, nein uns beide einte eine Neigung zu den Orchideen unserer gemeinsamen Studienfächer. So besuchten wir ein Seminar über Grabinschriften römischer Legionäre im Rheinland oder über die Stoffgeschichte „Tristans und Isolde“ von Gottfried von Straßburg. Die brünette Kommilitonin mit dem Pferdeschwanz fiel durch ihr exzellentes Französisch auf, mit dem sie aus der frankophonen Fachliteratur zitierte. Sie kam jeden Morgen aus dem linksrheinischen Düsseldorf angereist und so blieb es nicht aus, dass wir bei der gemeinsamen Straßenbahnfahrt miteinander über das Studium und die Zukunft plauderten.

Die Welt wartete auf uns. Wir träumten von Stellen in Museen, beim Rundfunk, beim Fernsehen, im Theater, im Archiv und in der Bibliothek. Bald jedoch zeigte sich, was uns unterschied. Ich studierte wie 90 % der Kommilitonen auf Sicherheit, das Lehramt am Gymnasium immer im Blick; Ulrike war mutig. Sie fehlte in keiner Opernaufführung, besuchte viele Konzerte und kämpfte früh um Kontakte zum Theater.

Und so überraschte es mich wenig, als wir uns nach dem Abschluss des Studiums in Krefeld wieder trafen, sie als Dramaturgin Jens Pesels am Theater, ich als Studienrat an einem Innenstadtgymnasium. Ihr Weg hatte sie über die journalistische Tätigkeit bei der Westdeutschen Zeitung dorthin geführt.

Nach den Jahren ihrer dramaturgischen Tätigkeit vernahm man ihre Stimme ab 2000 regelmäßig in den „Mosaik“- oder „Klassik-Forum“-Sendungen des Westdeutschen Rundfunks, noch in der vergangenen Woche! Sie hatte die Seiten gewechselt und berichtete über Kunst und Kultur in Nordrhein-Westfalen. In ihren Beiträgen spürte man ihre ungeheure Belesenheit, die ihren Kommentaren und Urteilen jenes profunde Hintergrundwissen verlieh, das - mit freundlicher Unaufdringlichkeit vermittelt - die Radiohörer in den Bann zog. Daneben - ihrer Hörergemeinde nahezu unbekannt - wirkte sie als Essayistin, Librettistin und Buchautorin.

Den Mitgliedern und Freunden des Städtischen Musikvereins hat sie sich durch ihre selbstreflexive, nachdenkliche Suche nach dem unbekanntem Radiohörer empfohlen, der doch so vieles gemeinsam hat mit dem letztlich ebenso anonymen Konzertbesucher.

Der allzufrühe Tod dieser profilierten Kulturjournalistin mag Anlass sein, ihren verdienstvollen Beitrag von 2018 im Festbuch „MusikVereint“ noch einmal nachzulesen.

Die OPER soll kein VAMPIR werden

Zur Diskussion um die kulturelle Stadtentwicklung Düsseldorfs

von Karl-Hans Möller¹

Die Diskussion um die Zukunft der **Deutschen Oper am Rhein** nimmt Fahrt auf! Und das ist auch hohe Zeit, denn alle, die sich bisher verantwortungsbewusst mit dem Thema beschäftigt und danach geäußert haben, sind sich einig, dass der Zustand des Hauses am Hofgarten ein bedenklicher ist, dass der Zahn der Zeit länger als unter normalen Umständen an dem Haus, seiner Bausubstanz und an seiner Bühnentechnik genagt hat und die ohnehin modernen Ansprüchen kaum gewachsenen räumlichen Bedingungen für Künstler und Mitarbeiter eine an ihre Grenzen führende Zumutung sind.

Wenn man davon ausgeht, dass jede Bühnentechnik nach dem Neubau nach etwa 30 Jahren saniert und teilerneuert werden muss und dann noch einmal zwei Jahrzehnte weiter nutzbar ist, wäre diese Zeit seit der 1956 gefeierten Wiedereröffnung des im Krieg zerstörten Theaterbaus (ursprünglich bis 1873 entstanden) weit überschritten. Dazu kommt der verdient glückliche Umstand, dass die gewachsene internationale Anerkennung der hohen sängerischen Qualität des Ensembles, das großartige Orchester und die bisher

nur noch aus alter Verbundenheit anhaltende Bereitschaft mancher weltweit anerkannter Regisseure, in Düsseldorf zu arbeiten, im krassen Gegensatz zu den aktuellen Produktions- und Erlebensbedingungen steht. Manche vom Generalintendanten Prof. Meyer eingeladenen Starregisseure haben bereits bedauernd abgelehnt, weil ihre kühnen Ideen auch ein kühnes oder kühngezaubertes Ambiente brauchen. Objektiv fehlen Seiten- und Hinterbühne, die für einen Repertoirebetrieb mit täglich wechselndem Spiel- und Probenplan unerlässlich sind, es fehlt die andersorts zumindest teilweise dem gegenwärtigen Standard entsprechende Bühnentechnik, die neue Sehgewohnheiten zu bedienen in der Lage ist, und es fehlt an Möglichkeiten, das Haus der Stadt zu öffnen.

Vor dem Hintergrund einer alsbald zu treffenden Grundsatzentscheidung über Sanierung oder Neubau an bisherigem oder neuem Ort wurde ins Opernfoyer die Ausstellung des Deutschen Architektur museums „**GROSSE OPER – VIEL THEATER?**“ eingeladen, die von Anfang Mai bis Mitte Juli 2019 zeigte, welche Lösungen mit Theater- oder



¹ Unser Redaktionsmitglied Dr. Karl-Hans Möller war von 1990 – 2013 Chefdramaturg der Städtischen Theater Chemnitz und der Landesbühnen Sachsen, sowie langjähriger Geschäftsführer des Landesverbandes Sachsen im Deutschen Bühnenverein. Er lebt seit 2013 in Düsseldorf und singt seit dieser Zeit in der Bassgruppe des Konzertchores der Landeshauptstadt.

Konzerthaus Um- oder Neubauten andernorts in Europa gefunden wurden, welche Probleme vorgedacht werden konnten, welche während des Baus auftauchten und wie sich die neuen Tempel in ihre Stadt einfügen oder ihren Status so verändern, dass sie auch teilweise als offenes Kulturzentrum wahr- und angenommen werden. Man sah Neubauten als Kern eines neuen Kulturquartiers wie die *Elbphilharmonie* in Hamburg oder die *Norske Opera & Ballett* in Oslo. Vorgestellt wurde auch die komplette Umwidmung eines Industriegeländes zum *Kulturkraftwerk Mitte* in Dresden, das den Bühnen der Staatsoperette und des Theaters Junge Generation neue innerstädtische Heimat ist. Präsentiert werden ebenso modernisierte Umbauten bei Beibehaltung der historischen Bausubstanz wie bei der *Deutschen Staatsoper unter den Linden* in Berlin, dem *Theater Heidelberg* oder der nur vertikal erweiterbaren Oper in Lyon, deren aufgesattelter Ballettsaal die Ästhetik eher schmückt denn stört. Grundrisse, Zeitpläne, Basisfakten, Kostenentwicklungen und Fotos geben eine Orientierung über zu erwartende Herausforderungen.

Europäische Tradition als Orientierung

Obwohl unter den innovativsten Neubauten des späten 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts neben dem nun schon historischen Segel-Bau der Oper Sydney vor allem Musiktheater in China, Singapur oder den Golfstaaten sind, hat die Ausstellung auf europäische Beispiele gesetzt, weil ihre Tradition vergleichbar sein muss.

Die europäische Theaterlandschaft



ist immer noch geprägt durch das Repertoire- und Ensembletheater, durch ein ebenso regelmäßige wie vielfältige Opern-, Konzert- und Theaterbesuche garantierendes Abbonnentensystem, durch den Anspruch, der Oper in der Stadt einen adäquaten Raum zu bieten, aber auch durch die Selbstverständlichkeit demokratischer Genehmigungsprozesse der Um- und Neubauten und den dafür notwendigen Mitspracheanspruch auch jener, die diesen (noch) nicht nutzen (wollen). Bei einer durchschnittlich zwölfjährigen Bauzeit von der Entscheidung zum kompletten Umbau oder zum Neubau – so zeigte die Präsentation – ist auch die Frage nach einer das Angebot aufrechterhaltenden Interimsspielstätte wichtig, denn eine Entwöhnung des Publikums ist nur schwer umkehrbar.

In seinem Eröffnungsbeitrag zur Ausstellung stellte OB Thomas Geisel fest: *„Wir stehen in Düsseldorf vor einer wichtigen kulturpolitischen Entscheidung – soll die Oper saniert oder neu gebaut werden. ...Dazu gilt es, die Zukunft des Musiktheaters genauso wie städtebauliche Konsequenzen für unsere Stadt im Blick zu behalten...“* und sein Kulturdezernent Hans-Georg Lohe stellt die entscheidende Frage: *„Welche Oper braucht Düsseldorf in Zukunft?“*





Oper Düsseldorf

Foto: Wikipedia



Oper Duisburg

Foto Hans Joerg Michel

Dieser Problemstellung widmeten sich drei hervorragend besuchte Podiumsdiskussionen, die auch den eingeladenen Experten signalisierten, dass sich viele Menschen in Düsseldorf für IHRE Oper interessieren und dabei entweder Bewährtes zu bewahren, Innovatives zu wagen oder beides zu verbinden suchen.

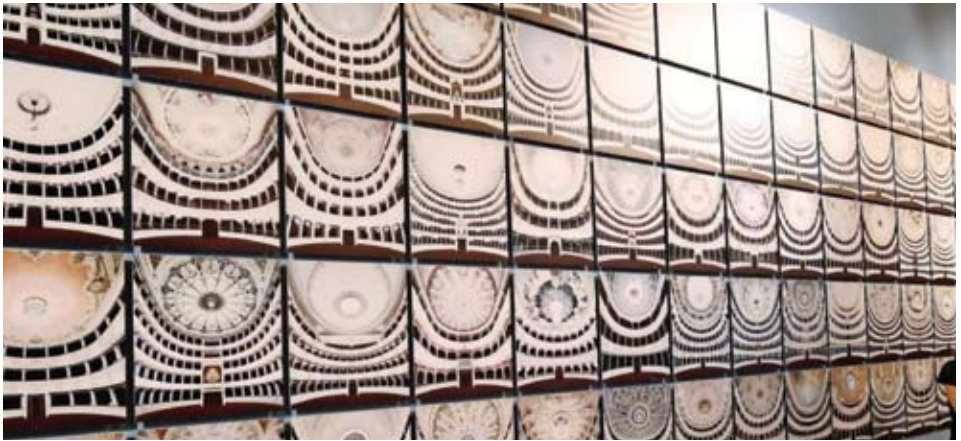
Große Oper – aber wie?
Große Oper – aber wo?
Große Oper – für alle!

So waren die alsbald die leidenschaftlich aber sachlich diskutierenden Expertenrunden überschrieben, wobei es kein Zufall war, dass das dritte Thema nicht als Frage, sondern als Auftrag formuliert war und für diese „Vorwegnahme der einzig zu rechtfertigenden Zielstellung“ auch allgemein Zustimmung bekam. Die Redaktion der NC war dabei, und möchte – ungeordnet, weil einander durchdringend – nur einige Aspekte wiedergeben, die den bis Jahresende zur Grundsatzentscheidung gebetenen Kommunalpolitikern durch mehrheitliche Interessenbekundung ans nachdenkende Hirn und Herz gelegt werden:

Die Stadt entscheidet, was für eine Oper sie haben möchte

Alle Experten oder mit einer vergleichbaren Aufgabe bereits erfahrene Kultur- und Baupolitiker waren sich absolut einig in der Prämisse, dass jede Stadt entscheiden muss, was für eine Oper sie haben möchte, ob sie Heimat eines Repertoiretheaters mit großen Ensembles verschiedener Sparten sein darf, welchen Stellenwert sie dem Haus des Musiktheaters für die Standortqualität der Kommune in der Region oder im Land zuweist, welche Rolle ein solches Haus im städtebaulichen Ambiente für die kulturvolle Atmosphäre oder auch im Kontext kultureller Angebote spielen soll. Die Kopie selbst erfolgreicher Bau- und Betreiberkonzepte verbietet sich, weil auch die Unverwechselbarkeit ein Kriterium ist, das sich vor allem bei solch einer Theaterdichte wie in NRW als selbstverständlich versteht.

Anders als vor 200 Jahren, als jede größere Stadt ihr Haus nach vergleichbarem Muster haben wollte, ist spätestens seit dem großen Wurf der Oper Sydney der architektonische Kick in der Stadt ein Thema, scheint für das musikdramatische Selbstverständnis der Metropolen zunächst die Frage des



„Fratelli d'Italia“ - Collage von 150 Fotografien italienischer Opernhäuser arrangiert von Matthias Schaller im Lindenau-Museum Altenburg
Quelle: Mario Jahn

„Leuchtturms“, des „Blickfangs“ oder auch der architektonischen Unverwechselbarkeit ebenso wichtig wie die eigentlich immer noch wesentlichste Frage der Qualität, die allerdings nur in einem solche Künstler anlockenden Rahmen auf Dauer möglich ist.

Shoebox - Vineyard - Horseshoe

Im Gegensatz zur Oper sind Konzerthäuser in ihrer Form und Anordnung von Kunst- und Erlebensbereich inzwischen variabel geworden. Ihre tradierte „Shoebox-shape“ (die einem Schuhkarton ähnelnde Anordnung von Bühne und Zuschauerraum – wie zum Beispiel im großartigen 1870 eröffneten Wiener Musikverein) wurde mit dem Bau der Berliner Philharmonie (1963) revolutioniert. Dessen asymmetrische „Vineyard-shape“-Anordnung der Zuschauerbereiche - einem Weinberg ähnlich rund um das Orchester - wurde inzwischen vielfach als Vorbild neuer Konzertsäle kopiert (zuletzt in der Ebphilharmonie Hamburg).

Die Opernstruktur ist aber eine traditionelle geblieben: Bühnenturm, Orchestergraben, Zuschauerraum im Horseshoe-shape (in der Hufeisenform, die sich nur durch die Anzahl der Ränge unterscheidet). Diese seit fast 400 Jahren prinzipiell unveränderte Dreiteilung ermöglicht dem Fotografen Matthias Schaller eine zur Zeit im *Lindenau-Museum Altenburg* präsentierte monumentale Collage von 150 von der Bühne aus aufgenommenen Fotografien von Auditorien italienischer Opernhäuser. Deren frappierende Ähnlichkeiten mit der „Mailänder Scala“ oder dem venezianischen „La Fenice“ zeigen die bewährte Grundstruktur, in der Sänger über ein Orchester hinweg ohne Mikrofon selbst den letzten Platz akustisch erreichen.

Sichtbehinderungen zur Bühne waren dabei nicht nur Fehler der Architektur, sie waren auch der Eitelkeit jener geschuldet, die von vielen Plätzen aus gesehen werden wollten und deshalb seitlich die Balkons in Bühnennähe suchten ... Wenn also jetzt zunehmend innovativ gedacht und geplant wird, geht es bei

dem Kernraum der Oper nicht um revolutionäre Veränderung von Strukturen, sondern - mit Blick auf das Publikum des 21. Jahrhunderts - um eine weitgehende Perfektionierung der bewährten Anordnung. Eine vielleicht aus ökonomischen Gründen angedachte Erhöhung der Kapazität verbietet sich. Im Gegenteil: gute Sicht, gutes Hören, eine Erkennbarkeit der Menschendarsteller auf der Bühne bis hin zur wahrnehmbaren Mimik ist eine Forderung, die mehr als maximal 1.500 Plätze nicht zulässt, sogar eher weniger orientiert ist. Der Orchestergraben, in dessen Enge und Teilabdeckung die Musiker beim Fortissimo in großen Besetzungen teilweise gesundheitsschädigende Lautstärken aushalten müssen, braucht genügend Platz für Richard Wagner- und Richard Strauß-Besetzungen. Die Bühne muss für ein Repertoiretheater über ein modernes Zugsystem, das die Prospekte, Gassenabhängungen, Dekorationen im Turm verschwinden lässt, verfügen und braucht Hinter- und Seitenbühnen mit internem Transportsystem, um die Umbauten nicht zu Endlospausen und den Vorstellungswechsel nicht zu einer probenverhindernden Tagesaufgabe werden zu lassen. Ob man sich für einen Umbau oder Neubau des Opernhauses entscheidet: Diese Konsequenzen sind alternativlos, es sei denn man flickt weiter mit totaler Rissgarantie innerhalb kürzester Zeit.

Form follows Environment

Der britische Architekt David Staples, einer der renommiertesten Kenner und Kritiker internationaler Theaterprojekte, sagt es deutlich: „*Jede Stadt entscheidet, was sie will und bestimmt Funktion*

und Größe (ihres Theaters/Opernhauses)“. Auf einen Architekten-Hinweis aus dem Auditorium „*form follows function*“ (die Form folgt der Funktionsbestimmung) entgegnet er: „*No, form follows environment*“ (die Form folgt der Umwelt/Umgebung), wobei er damit nicht grundsätzlich der Form-Funktion-Dialektik widerspricht. Aber es ist seiner Meinung nach wesentlich, ob ein Haus – wie die an die Stelle eines alten Industriegebietes neugebaute Oper Oslo – zum Kern eines neuen Quartiers wird, das mit der Natur (hier dem Zugang des Zentrums zum Fjord) harmoniert, oder sich in ein städtebauliches Ensemble einpassen will oder muss. Für diese Entscheidung hat er kein Rezept, sein Wohlwollen für den bisherigen privilegierten Standort der Düsseldorfer Oper im Kulturkarree am Hofgarten klingt aber selbst bei britischer Zurückhaltung durch. Bezüglich Um- oder Neubau schlägt er vor, sich zwei Fragen zu stellen: „*Erstens: ist es wirklich ein großes Gebäude, das den Umbau lohnt und Zweitens: ist ein Umbau das Geld wert, das er kosten wird*“. Man könnte eine dritte Frage hinzufügen: Erlaubt ein Umbau die so dringend notwendige Öffnung des Hauses in Richtung Stadt, um auch jene an dem Projekt teilhaben zu lassen, die sich eher selten oder vielleicht sogar (vorerst) nie eine Karte kaufen würden?

Dieser Aspekt wurde nicht zuletzt durch den beeindruckenden in der Ausstellung gezeigten Komplex des „*Den Norske Opera & Ballett*“ von Oslo deutlich, das auch immer wieder Anker der Gedanken in der Debatte war. Dabei war allen sehr schnell klar, dass dieses 2008 eröffnete Theater nur Impulse zum Nachdenken geben kann, denn zum einen hat sich das reiche Norwe-



Oper Oslo



Außen- und Innenansicht

Foto: Internet

gen ein Staatstheater gebaut, zum anderen leistet sich Oslo ein um dieses Haus herum entstehendes neues Stadtviertel – das durch ein als begehbare Promenade und als Open-Air-Parkett dienendes Dach dem Zentrum den bisher hafenverbauten Zugang zum Fjord schenkt. Als Modell ist es nicht geeignet, wohl aber als lebendiges Denkmal einer Erfolgsgeschichte, die der bürgerlichen Hochkultur perfekte Heimat ist, ohne jemanden auszuschließen.

- ganztags geöffnet -

Früher waren Theater und Opern nach außen abgeschlossen, weil die Karteninhaber unter sich sein wollten, wodurch sie in den Ruf einer scheinbar geschlossenen Bildungsbürgergesellschaft gerieten. Für die Außenstehenden, die an diesem eintrittskartengebundenen Angebot nicht teilhaben wollten oder konnten, waren die Opern- und Schauspielhäuser die allabendlich erwachenden „Blutsauger“ von Subventionen, die eigentlich die Lebenskraft der Stadt erhalten sollten. In Norwegen wird die neue Oper nahezu durch das ganze Land angenommen, jede Kom-

mune entsandte Sänger für den Riesenchor zur Eröffnung, 1,7 Millionen Besucher zählt das Haus, in dessen Foyerbereichen Profanes und Erhabenes koexistiert. Der Bau folgt dem skandinavischen „Jedermanns Recht“ nach dem es keinen Ausschluss einzelner von der Naturberührung geben darf und öffnet sich deshalb – bis auf den Theatersaal und die Bühne – der Stadtgesellschaft kostenfrei. Auch die Hamburger „Elphi“, das neue Wahrzeichen der Hafencity, ist für jedermann begehbar und als neue Aussichtsplattform zu erleben. Sieben Millionen Menschen haben das imposante Gebäude auf einem alten Speicher bereits besucht. Die Oper in Oslo ähnelt einem Eisberg. Ihr mit der Fjordlandschaft korrespondierendes Äußere gibt weitere Anknüpfungspunkte für die Debatte, denn nicht jedem ist klar, dass wie bei dem schwimmenden Eisriesen der größere Teil unsichtbar „unter Wasser“ liegt. So ist es im übertragenen Sinne auch bei einem Opernhaus, dessen Haustechnik (u.a. Klimaanlage und Frischluftzufuhr) und Bühnentechnik, Magazine, Probenräume und Werkstätten Raum brauchen. In Oslo bilden 73% der Fläche das so-





Elbphilharmonie



Außen- und Innenansicht

Foto: Internet

genannten „Backstage-Village“, obwohl es rund um das Haus eine riesige Fläche gibt, die selbst während mehrerer gleichzeitiger Vorstellungen in den Theatersälen frei zugänglich ist.

Wenn man in Düsseldorf an alter Stelle neu baut – und das schien zumindest während der Debatten ein sich immer klarer artikulierender Wunsch an die im Dezember zur Entscheidung gebetenen Kommunalpolitiker zu sein – dann wird es nicht ohne Einschnitte in den benachbarten Teil des Hofgartens gehen, denn Seiten- und Hinterbühnen brauchen Platz. Unabhängig davon muss auch über Ausweichspielstätten oder Inszenierungsverlagerungen nach Duisburg nachgedacht werden und über Konzepte, die das neue Haus „öffnen“, die jeden Einwohner und die Gäste einladen. Zwingt man sich zur einer Sanierung unter „Denkmalschutz“, dann sollte man auf das ob des architektonischen Werts des Knobelsdorff-Baus nicht in Frage zu stellende Beispiel der „Deutschen Staatsoper“ in Berlin schauen, die ein tagsüber geschlossenes Gebäude bleiben muss und deren Umbau auch durch das unbedingt notwendige Bewahren extrem teuer war.

Mut zu Visionen

Ohne eine ausdrückliche Empfehlung abzugeben, sagte David Staples, dass er sich von den Deutschen mehr Mut für Visionen und für radikale Ideen wünsche und verwies auf die Pyramide, die dem Louvre einen völlig neuem, lichten und inzwischen weltbekannten Zugang schenkte. Er meinte, dass man in Deutschland, wo die vielleicht technisch bestausgestattete Oper in einer sehr wenig einladenden Hülle lebt (die Deutsche Oper Berlin), zu viel vorausseilenden Gehorsam gegenüber Regeln zeige, statt diese einer großen Idee anzupassen. Unter Hinweis auf die Sichtbehinderung durch die Höhe des Geländers im wunderschönen Boulez-Saal in Berlin sagt er: „Germans follow the regulations, others appeal or break the rules“. Er ermutigt zu Debatten, in denen die für Kunst, Städtebau und Architektur Verantwortlichen sagen können, **WAS** sie wollen, sich aber zunächst aus dem **WIE** weitgehend heraushalten: „If the brief is too long, the project will be wrong“ (Wenn die Vorgabenliste zu lang ist, wird das Projekt schlecht!) Er schlägt Visionen vor, die zu Plänen werden und nicht Pläne, die den Rahmen für gebremste Vorstellungen vorgeben.

Das klingt ermutigend, und kaum einer, der den jeweils Debattierenden mit Beifall dankte, erwartet Oslo in Düsseldorf, ein begehrtes Dach vom Hofgarten zur Rheinterasse. Aber es wurden Ideen geboren, denen Generalintendant Prof. Christoph Meyer viel abgewinnen kann: er sagte, dass Oslo ein Traum sei und Ideen wecken könne. Er wünscht sich auch für Düsseldorf einen Ort, der offen ist und andere Künste einlädt. Dessen Zentrum muss allerdings eine funktionierende Opernbühne mit Platz für Hinter-, Seitenbühnen und moderne Technik sein, die wiederum OPER FÜR ALLE produzieren will. Er wünscht sich auch kleine Spielstätten (500 Plätze), die man für innovative Projekte benötigt und die die jetzt schon umfangreichen, aber zulasten der teuren Bühnenauslas-

tung gehenden Angebote für Kinder regelmäßig möglich macht. Und er mahnt das Problem der Passfähigkeit mit der Schwesternbühne in Duisburg an, das unbedingt mitgedacht sein muss.

Für die Verantwortlichen im Rathaus plädiert Kulturdezernent Hans-Georg Lohe ebenfalls für eine Oper inmitten der Stadtgesellschaft, die sich als lebenden Ort wie auch das von ihm als Ikone des 20. Jahrhunderts geadelte Schauspielhaus nach seiner Wiedereröffnung im kommenden Frühjahr öffnen soll und will.

Bringen wir unsere Ideen an jene, die entscheiden, nehmen wir das Angebot zum Mit-Denken an. **Die neue Deutsche Oper am Rhein sollte auch „unsere Oper“ werden.**

„Träumen wir uns zum Beispiel ein wenig die Kunst und die Kultur zurecht...“

Der Generalintendant des Schauspiels **Wilfried Schulz** entwickelte weit vor seiner Vertragsverlängerung bis ins Jahr 2026 seine **Vision des vielfältigen Zusammenlebens in Düsseldorf bis 2030**. Sie ist so nachdenkenswert und lesenswert, dass wir einige Auszüge des Artikels in der Rheinischen Post vom 18. März 2018 gern in Erinnerung rufen:

„Träumen wir uns zum Beispiel ein wenig die Kunst und die Kultur zurecht. Auch als Übungsfeld einer selbstbewussten streitlustigen Demokratie, Labor für Experimente des Lebens, Trainingsraum für Einfühlung und Raststätte der Reflexion. Vielleicht können dann Kunst und Kultur der Kitt, die Klammer sein, die hilft, unsere Gesellschaft zusammen zu halten: Konzertsäle, Museen, Tanzhäuser, Theater, Bürgerbühnen, Akademien, Kulturzentren wären gemeinsame Orte, wo man das Verschiedene erfährt. Dieses immer noch halbwegs entspannte, angenehm heterogene Düsseldorf hätte das Potenzial...“

... Kleine Träume. Düsseldorf lässt die stumpfe Debatte darüber, ob es eine Stadt des Geldes, eine Mode oder Messe- oder Sportstadt ist, oder was auch immer, und bekennt sich zur nicht gegeneinander auszuspielenden Vielfalt des Lebens, die sich in der Struktur und im Selbstbewusstsein der Stadt niederschlägt. Damit wäre man auf dem Weg zur Metropole, deren Kennzeichen Diversität ist.

Die Stadt bekennt sich und schmiedet Pläne rund um die Kultur: Hochkultur, Populärkultur, Interkultur; ihre kluge Verknüpfung wird zum „Freistellungsmerkmal“ Düsseldorfer Politik. Die innovativsten und durchsetzungsstärksten Politiker aller Parteien, die sich in der Kulturpolitik versammelt haben, weil sie wissen, dass man dort Karriere machen kann, erledigen mit einem Zehn-Jahres-Plan die ewige Diskussion um undichte Dächer, modernde Mauern, fehlende Proberäume, notwendige Brandschutzmaßnahmen. Und in diesem Bewusstsein, dass Kultur gewachsen ist und der Aufmerksamkeit und Pflege bedarf, dass Gebäude nun einmal altern, auch wenn die Menschen darin immer wieder jung und ideenreich sind, werden Akzente für die Zukunft gesetzt, denn in die Zukunft muss man investieren, damit sie eine wird.



Generalintendant Wilfried Schulz

Foto: Thomas Rabsch

Ja, vielleicht braucht es eine neue Oper. Kulturgebäude sind Zeichen, die vom Zustand einer Gesellschaft erzählen. Aber es gibt auch Ansätze und Chancen, die schon auf der Hand liegen und die es gilt, deutlich konzeptionell zuzuspitzen. Zum Beispiel der Kulturgürtel mitten in der Stadt zwischen Einkaufsmeile, Hofgarten und Altstadt: Schauspielhaus, Oper (ist sie dann noch dort?), Kunstsammlung NRW, Kunsthalle, Filmmuseum, die vielen benachbarten Galerien und Institutionen.

Diese Zone kenntlich zu machen, strahlen zu lassen, zu verbinden, zu bewerben, Heart of the City/Art of the City, wäre eine Aufgabe. Bewusst gekontert wird dies durch einen zweiten Gürtel am Bahnhof entlang, einem symbolischen Ort der Vielfalt, der Ankunft und des Aufbruchs. Hier steht nicht der Glanz, sondern das Unfertige, die Transformation der Gesellschaft und ihrer Kultur im Vordergrund. Vom Tanzhaus bis zur neuen Stadtbibliothek, vom Central des Schauspielhauses bis zur „Botschaft“, vom FFT und dem neuem Theatermuseum bis zum Kino und zum Capitol. Zwischen den kleinen Hotels und den türkischen und asiatischen Restaurants, den Obdachlosen und den Reisenden, den Taxiständen und dem Busbahnhof. Ist in unserer Stadt Entwicklung ohne die vielen negativen Aspekte der Gentrifizierung möglich? Die Verknüpfung dieser offenen und lebendigen Kulturmeile wird nicht Partial- oder vagabundierenden Investoreninteressen überlassen, sondern gemeinsam mit den Trägern und Nutzern entwickelt. Es könnte ein Herzstück moderner urbaner Kulturpolitik sein...“

„Roméo et Juliette“

des „verstorbenen Gounods melodienreiches Meisterwerk“ (Tomas Mann)

Ein Abend in der Deutschen Oper am Rhein

erlebt von Udo Kasprowicz

PRÄLUDIUM

Es ist schon kurios: da jährt sich der Geburtstag eines Komponisten zum 200. Male und bis auf ein paar Radiofeuilletons, die Besonderheiten seines Schaffens aus dem Archiv holen, vergeht das Jahr 2018, ohne Charles Gounod auf den Spielplänen der Konzert- und Opernhäuser zu begegnen. Dabei gehört der Walzer aus seiner Oper „Margarethe“, die im Original „Faust“ heißt, zu den Ohrwürmern verbreiteter Klassik, und auch seine „Ave-Maria“-unterlegte Meditation über das 1. Präludium aus Bachs wohltemperiertem Klavier ist aus der populären Wunschmusikecke nicht mehr wegzudenken.

Fernsehübertragungen zu Ostern oder Weihnachten vom Petersplatz aus Rom enden regelmäßig mit dem „Inno e Marcia Pontificale“ („Hymne und Pontifikalmarsch“), eine 1950 zur Nationalhymne der Vatikanstadt erhobenen Komposition von - hätten Sie's gewusst? - Charles Gounod! Auch der „Trauermarsch für eine Marionette“ stammt aus seiner Feder, Titelmelodie der Fernsehkrimiserie „Alfred Hitchcock presents: ...“

Von den mehr als 25 Opern, Schauspielmusiken, Oratorien und Kantaten,



Charles Gounod (* 17. 06.1818, † 18.10.1893) Porträt von Imanuel Heinrich Lengerich, Wikipedia

den 15 Messvertonungen, oder dem symphonischen und kammermusikalischem Werk Gounods hört man eher selten etwas.

Zum Jubiläum grub man sogar Werke aus, die nach ihren Uraufführungen kaum je wieder zu hören und zu sehen waren.

In Leipzig beispielsweise brachte Intendant Ulf Schirmer am 27. Mai 2017 in einer vielbeachteten Inszenierung Anthony Pilavachis die seit 1878 nicht mehr aufgeführte Oper „Cinq mars oder der Rebelle des Königs“ auf die Bühne, bei der David Reiland¹ das Gewandhausorchester dirigierte. Paris feierte den 200. Geburtstag seines großen Sohnes in der Opéra-Comique mit der Wiederaufführung des hier 1854 uraufgeführten Singspiels „Die blutende Nonne“.

Ein Jahr nach seinem runden Geburtstag hat auch die Deutsche Oper am Rhein Charles Gounod auf den Spielplan gesetzt. In der Inszenierung von Philipp Westerbarkei kam „Roméo et Juliette“ bereits zu mehreren umjubelten Aufführungen, auch in der Spielzeit 2019/20 ist die Oper in Düsseldorf und Duisburg zu erleben.

¹ In der Tonhalle begegnen wir ihm am 4., 6. und 7.10 2019 u. a. mit A. Zemlinskys 13. Psalm

Die NeueChorszene hat sich das Ereignis nicht entgehen lassen und war im Düsseldorfer Opernhaus Gast einer Aufführung, die von einem musikalischen Höhepunkt zum nächsten eilte.

MOTIV

*„Es waren zwei Königskinder,
die hatten einander so lieb.
Sie konnten zusammen nicht kommen,
das Wasser war viel zu tief.“*

Das Grundmotiv dieser Volksballade, die in einer Textfassung aus dem späten 19. Jahrhundert verbreitet ist, stammt aus der Antike. Ovid erzählt in den „*Ars amatoria*“ (2,243f) die Geschichte des Leander aus Abydos am Hellespont und seiner geliebten Hero, einer Priesterin der Aphrodite auf der gegenüberliegenden Seite der Meerenge. Weil Leanders Eltern der Verbindung der beiden nicht zustimmten, durchschwamm der junge Mann Nacht für Nacht den Hellespont zu einem geheimen Stelldichein mit seiner Geliebten. Als in einer Nacht das Licht, das Hero ihm als Wegweiser in einem Turm aufstellte, erlosch, ertrank Leander. Hero stürzte sich daraufhin vom Turm und folgte ihm in den Tod nach.

Dieses Schwimmermotiv verbreitete sich über ganz Europa und wurde im Deutschland der frühen Neuzeit in die höfische Welt des Mittelalters verlegt, zum Erzählgedicht umgestaltet und als Lied tradiert. Dabei trat das Wasser als vereinigungsverhinderndes Element immer stärker in den Hintergrund und Liebeszauber (Tristan und Isolde) oder Familienkonflikte (im Stadtadel Oberitaliens) gewannen an Bedeutung. In England greift William Shakespeare

den Stoff aus der italienischen Tradition auf und veröffentlicht 1595 „*An Excellent Conceited Tragedy of Romeo and Juliet*“. Der Erfolg des Dramas legt Namen, Handlungsort und Erzählerüst für alle künftigen Bearbeitungen fest.

GOUNODS IDEE

Am 27. April 1867 tritt Charles Gounod mit seiner Oper „*Roméo et Juliette*“ an die Öffentlichkeit. Der außerordentlich produktive französische Komponist mit einer Vorliebe für traditionsreiche Stoffe wie „Margarethe“ oder „Der Rebell des Königs (Cinq-Mars)“, Geschichte einer Verschwörung unter Ludwig XIII, hebt die Durchdringung von Staatsdrama und Familientragödie, die der Handlung gemäß der Poetik des Aristoteles erst Gewicht verleihen, auf und privatisiert die Geschichte:

Roméos Beziehung zu seiner Freundin Rosaline ist in die Brüche gegangen und seine Freunde möchten ihm etwas Zerstreuung bieten, indem sie ihn zu einem Fest mitnehmen, das der Veroneser Bürger Capulet ausrichtet, um dort die Hochzeit seiner Tochter Juliette mit Pâris zu verkünden. Juliette will nicht heiraten, sondern ihre persönliche Freiheit unabhängig von Vater und Ehemann ausleben. Überwindung von Trauer, der Wunsch nach Neuorientierung führen zu einem Kontakt zwischen dem nicht unnahbaren Trostsuchenden und der Braut wider Willen. Auch der Konflikt, der nach gegenseitiger Offenbarung der Liebe das Verhältnis belastet, ist keine historisch gewachsene Familienfeindschaft, sondern erwächst aus einem Streit unter jungen Leuten,



der darin gipfelt, dass Roméo die tödliche Verwundung seines Freundes damit vergilt, dass er den Täter erschlägt. Wegen dieses Totschlages wird Roméo aus der Stadt verbannt und nimmt unter Beteuerung ewiger Liebe Abschied von Juliette. Der Vater bereitet unterdessen die Hochzeit mit Pâris vor. Roméo unternimmt einen letzten Versuch, noch in der Trauungszeremonie sein Glück zu retten, wird davon gejagt und vergiftet sich aus Trauer. Juliette heiratet nicht, bricht mit ihrem Vater und bleibt allein zurück.

Gounods Entscheidung, Juliette überleben, sich mit den Verhältnissen arrangieren und vielleicht vereinsamen zu lassen, durchbricht die romantische Idealisierung des Stoffes, die im Tod gipfelt, und unterwirft ihn der heilenden Kraft der Zeit. Kein Schmerz, keine Liebe dauert ewig. Die Zeit heilt Wunden. Zusammen mit der Privatisierung des Liebesverhältnisses eröffnet sich hier die Chance, „die Verkrustungen, die sich durch eine jahrhundertelange idealisierende Rezeption über dieser Lebensgeschichte gebildet haben, abschälen zu können“. Aus Roméo und Juliette wie auch aus den Nebenfiguren werden moderne Charaktere. Die Liebe wird durch die Gunst des Augenblicks ausgelöst, steigert sich in einen Sinnensrausch und gipfelt in einer überstürzten Trauung durch einen befreundeten Vater in einer (Liebes?-) Grotte.

INTERPRETATION

Diesen neuen Blick auf das alte Thema macht sich der junge Regisseur Philipp Westerbarkei zu eigen, ein



Luiza Fatyol (Juliette) Deutsche Oper am Rhein
Foto: Hans Jörg Michel

junger Theaterwissenschaftler und Italianist, der seit 2013/14 als Spielleiter der Deutschen Oper am Rhein zahlreiche Aufführungen betreut und mit Bernsteins „Trouble in Tahiti“ und Oliver Knussns Kinderoper „Wo die wilden Kerle wohnen“ eigene Inszenierungen vorgestellt hat.

Westerbarkei geht es vor allem darum, die Eindeutigkeit von Schuld zu erschüttern. Er beobachtet in der Partitur eine ungewöhnlich starke gesangliche Präsenz der Nebenrollen. Daraus schließt er, dass Gounod alle ihren Teil zum Unglück des Liebespaares beitragen lassen wollte. „Keiner geht aus der Geschichte mit einer weißen Weste hervor.“

Die beiden Gewaltakte, denen zwei Menschen zum Opfer fallen, lässt der Regisseur aus der ekstatischen Lebensfreude erwachsen, die die Feste im Ferragosto auf Italiens städtischen

Piazzes kennzeichnet. Im Programm (S. 8) wird die Woche um Mariä Himmelfahrt genannt. Soll darauf etwa die Marienstatue in der Hochzeitsgrotte verweisen? Während der Aufführung bleibt dieses Detail rätselhaft. Das aufwändige Bühnenbild spiegelt die Sinnenfreude, gleichzeitig auch die anschließende Katerstimmung in wahllos aufgetürmtem Mobiliar im Bühnenmittelpunkt. Juliette bewegt sich wie ein Edelstein in glitzerndem Kleid durch die Menge, während ihre Einkleidung zur Braut wie eine Fesselung inszeniert wird. Der Ausbruch Juliettes aus dem goldenen Käfig eines durch väterliche Fürsorge vorstrukturierten Lebensweges, den sie mit „Je veux vivre!“ begründet, ist nachvollziehbar.

Aber kann die Hingabe an eine schranken- und bedenkenlose Sinnlichkeit und das Vertrauen auf das „Bauchgefühl“ der richtigen großen Liebe die Alternative bedeuten? Und darf man nicht von Roméo mehr Selbstzucht

erwarten, als er durch einen Totschlag beweist, wenn er eine junge Frau durch eine heimliche Trauung an sich gebunden hat, die durch diesen Schritt aller Sicherheiten verlustig gegangen ist?

Was bleibt, ist sicherlich die Liebe. Sie ist aber nur Bindemittel im Leben, kein Konzept.

Und dennoch: das Verdienst der Interpretation Philipp Westerbarkeis ist der Verweis auf das Episodische. Juliette lebt weiter. Die Gestaltung der Zukunft liegt in ihrer Hand. Mit „Je veux vivre“ drückt Juliette ihre Entschlossenheit aus, eine Lebenskatastrophe zu überwinden und berührt damit ein Lebensgefühl, das heutzutage von immer mehr Menschen, deren Daseinsstrukturen erschüttert wurden, geteilt wird.

Ihnen allen sei „Roméo et Juliette“ in der Deutschen Oper am Rhein empfohlen, wenn Gounods Meisterwerk ab 15. September 2019 wieder mehrfach in Düsseldorf und Duisburg auf dem Spielplan steht.



Charles Gounod
„ROMÉO ET JULIETTE“
Termine:

Opernhaus Düsseldorf

Wiederaufnahme:

So 15.09.2019 - 18.30 Uhr

So 22.09.2019 - 18.30 Uhr

Di 22.10.2019 - 19.30 Uhr

Theater Duisburg

Premiere:

Sa 01.02.2020 - 19.30 Uhr

Mi 05.02.2020 - 19.30 Uhr

Sa 08.02.2020 - 19.30 Uhr

Di 18.02.2020 - 19.30 Uhr

Mi 29.04.2020 - 19.30 Uhr

Sa 09.05.2020 - 19.30 Uhr

Do 14.05.2020 - 19.30 Uhr



Alexander Zemlinsky und seine Vertonung des Psalm 13

Erich Gelf



In den Sternzeichenkonzerten der Düsseldorfer Symphoniker am 4., 6. und 7. Oktober 2019 steht zwischen Werken von Dvořák und Schumann die Aufführung von Psalm 13 des fast vergessenen Dirigenten, Komponisten und Lehrers Alexander Zemlinsky. Der Chor des Städtischen Musikvereins wird den Chorpärt übernehmen. Der guten Übung folgend geben wir darum nachstehend eine Einführung zu dem Komponisten und seinem 13-minütigen Werk. In diesem Fall erscheint uns eine breiter angelegte Biografie besonders angebracht, weil Alexander Zemlinsky persönlich kaum bekannt ist.

Das Leben des Musikers Alexander Zemlinsky (1871 – 1942)

Alexander (von¹) Zemlinsky (*14.10.1871 in Wien, †15.03.1942 in Larchmont, New York) war ein österreichischer Pianist, Komponist, Dirigent und Musikdirektor. Berühmt war er in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts als einfühlsamer und werkgetreuer Dirigent und Musikdirektor in Oper und Konzert. Seine Musik, vor allem seine Opern, wurde in der Zeit ihres Entstehens oft aufgeführt. Sie erlangte früh Anerkennung und auch Erfolg, später allerdings auch Misserfolg. Zemlinsky gehört zu den herausragendsten Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens nach 1900. Doch er stand im Schatten der ganz Großen: Brahms, Mahler, Strauß und Schönberg.

Zemlinsky war Jude von Geburt, hatte sich aber 1899 dem Protestantismus zugewandt. Nazi-Diktatur, Emigration und Weltkrieg sorgten für ein gründliches Vergessenwerden. Erst als sich nach der Mahler-Renaissance – beginnend mit

den Feiern zu dessen 100. Geburtstag im Jahr 1960 - Interesse auch für die anderen Komponisten der neuen Wiener Schule regte, wurden auch die Werke Zemlinskys wiederentdeckt und ab den 1970er Jahren zunächst von wenigen Enthusiasten wieder aufgeführt. Zemlinskys Bedeutung wächst. In den Spielplänen namhafter Häuser haben seine Orchesterwerke und seine Opern ihren festen Platz gefunden. In der Breite ist der Prozess allerdings bis heute nicht abgeschlossen.

Herkunft

Alexander Zemlinsky wurde am 14. Oktober 1871 in Wien geboren. Er wuchs als erstes Kind bei seinen Eltern im jüdisch-sephardischen Milieu der Leopoldstadt Wiens auf. (A²)

Alexander hatte noch eine Schwester: Mathilde (1877 – 1923). Zemlinskys Großvater, Anton Semlinsky, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Ungarn nach Wien übersiedelte, war katholisch. Sein Sohn Adolf (1845 – 1900), der Vater Alexanders, änder-

¹ Das Adelsprädikat ist eine willkürliche Hinzufügung des Vaters zu seinem Namen; siehe unten. In diesem Aufsatz wird es bei Alexander Zemlinsky nicht verwendet. Zemlinsky selbst verwendete den Namenszusatz „von“ seit etwa 1900 nicht mehr. Einige Veranstalter setzten ihn aber oft noch auf Plakaten zu Zemlinskys Konzerten ein.

² Mit Großbuchstaben wird in der Folge auf erklärende Hinweise zu der entsprechenden Stelle dieses Aufsatzes hingewiesen, die in der Anlage „Anmerkungen“ zusammengefasst sind.



te mit ungefähr 20 Jahren die slawische Schreibweise seines Namens in die ungarische und erweiterte ihn mit einem frei erfundenen Adelsprädikat, um eine angehende Karriere als Journalist und Schriftsteller zu erleichtern. Unter dem Namen *Adolf von Zemlinszky* arbeitete er damals noch als Schreiberkraft bei einer Versicherungsgesellschaft. 1871 heiratete er Clara Semo (1848 - 1912), die aus einem jüdisch-muslimischen Elternhaus stammte. Aus Anlass seiner geplanten Eheschließung war er 1870 aus der katholischen Kirche ausgetreten und in die türkisch-israelitischen Gemeinde aufgenommen worden. Mit seiner Heirat wurde Adolf von Zemlinszky in festes Mitglied dieser sephardischen Gemeinschaft Wiens. Er war Jude aus rein idealistischen Gründen.

Erste Kontakte mit der Musik

Seinen ersten Kontakt mit Musik hatte Alexander mit vier Jahren. Ein Freund der Familie zog als Untermieter ein. Er besaß ein Klavier und ließ seinem Sohn darauf Unterricht erteilen. Alexander erlaubte er, am Unterricht teilzunehmen. Es stellte sich heraus, dass Alexander erheblich raschere Fortschritte machte. Darum bekam er einen eigenen Lehrer und wurde stark gefördert.

Im Alter von zehn Jahren (1881) wurde Alexander in den neugegründeten sephardischen Tempelchor aufgenommen. Als er nach drei Jahren in den Stimmbruch kam, wurde er musikalischer Begleiter der Chorproben und außerdem Organist an der Synagoge. Die besondere sephardische Musik beeinflusste allerdings seinen Musikstil nicht. Schon früh im Klavierunterricht hatte er Mozart und Brahms kennengelernt, deren Kompositionen (später auch die von Wagner) sein Musikempfinden prägten.

Schulbildung, Musikstudium und erste Erfolge

„Schule ist die Mutter der Erleuchtung und der Zivilisation. Zivilisation ist die Mutter des Menschengeschlechts.“³ Nach dieser sephardischen Weisheit war für die Eltern Alexanders Bildung eine wichtige Aufgabe ihrer Kindererziehung.

Im Alter von sechs Jahren begann die Schulbildung Alexanders mit dem Eintritt in die sephardische Schule in der Leopoldstadt Wiens. Der Lehrplan enthielt neben Rechnen, Schreiben und Lesen auch Unterricht in Torah und Tefillot (Bibel und Gebete) sowie in dem sephardischen Ritus der Synagoge. Nach zwei Jahren wechselte er in eine noch bessere allgemeine Volksschule; dort war er mehrmals Jahrgangsbester. Im Gymnasium wurden die Lehrer auf die musikalische Begabung Alexanders aufmerksam und rieten, ihn auf das „Conservatorium“ zu geben.

Mit fast dreizehn Jahren (1884) meldete sein Vater Alexander am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an. Dort wurde in der musikalischen Tradition des Klassizismus ausgebildet. Alexander bestand die Aufnahmeprüfung und kam in die „Vorbereitungsschule“, wo er Klavier- und Theorieunterricht bekam. Einen großen Erfolg ergab die Überprüfung des Studienstandes Alexanders nach drei Jahren (1887). Für das Ergebnis erhielt er ein Rubinstein-Stipendium in Höhe von 1.000 Gulden pro Jahr.

Der Erfolg dieser Prüfung war die Voraussetzung für die Aufnahme Alexanders in die „Ausbildungsschule“ des Konservatoriums. Dort absolvierte er die Klavierklasse von Anton Door. Gleichzeitig studierte er bei Franz Krenn und Robert Fuchs zwei Jahre Musiktheorie.

3 Nach Schem Tov Semo (1827 - 1881), Journalist und Herausgeber und Verleger sephardischer Zeitschriften in Wien, Schwiegervater von Adolf von Zemlinszky. Antony Beaumont, Alexander Zemlinsky - Biografie, Paul Zsolnay Verlag Wien, 2005 - Seiten 27 und 39. Diese Quelle wird nachfolgend mit „Beaumont“ zitiert.



Mit dem Rubinstein-Stipendium, Erteilung von Privatunterricht und Wettbewerbsbeteiligungen bestritt Alexander Zemlinsky seinen Lebensunterhalt. So konnte er nach dem Erwerb seines Pianistendiploms (1890) noch weitere zwei Jahre in der Klasse von Johann Nepomuk Fuchs als Kompositionsstudent am Konservatorium verbleiben.

Alexander Zemlinsky bekam gegen Ende seines Regelstudiums mehrmals die Möglichkeit, als Solist aufzutreten. In einem Konservatoriumskonzert spielte er mit Erfolg den Solopart in einem Klavierkonzert seines Lehrers Robert Fuchs. Beim jährlichen Klavierwettbewerb des Konservatoriums gewann er 1890 die Goldmedaille und einen Bösendorfer-Flügel. Dennoch strebte er keine Karriere als Solo- oder Konzertpianist an. Als Pianist und Begleiter, vor allem in den Salons der Wohlhabenden, war er sehr begehrt. Er gab auch weiterhin privaten Musikunterricht.

Das Komponieren war für Zemlinsky neben Anderem nur **eine** Art der Beschäftigung mit Musik. Allerdings fanden die frühen Werke (Kammermusik, Lieder, Konzerte und Opern) dank der Förderung durch Johannes Brahms und Gustav Mahler Anerkennung. Seine Oper „Sarema“ (1897) und seine 2. Symphonie in B-Dur (ebenfalls 1897) wurden preisgekrönt. Von den Erträgen seiner Tätigkeiten konnte er eine Zeitlang als freischaffender Musiker leben.

Karriere als Dirigent und Musikdirektor

1900 – 1911 Wien

Zemlinskys Vater Adolf verstarb im Jahre 1900 im Alter von 55 Jahren. Da er (noch) nicht für eine Altersversorgung der Hinterbliebenen gesorgt hatte, musste nun der Sohn Alexander auch für den Unterhalt seiner Mutter (1848

-1912) und seiner Schwester Mathilde (1877 - 1923) aufkommen. Dafür reichte sein unregelmäßiges Einkommen aus den verschiedenen Betätigungen aber nicht aus. Um gesicherte Einnahmen zu haben, nahm Alexander Zemlinsky 1900 das Angebot des Carltheaters in Wien an, Chefdirigent zu werden. Das Carltheater war die führende Operettenbühne. Mit 16 Inszenierungen in den drei Jahren seiner dortigen Tätigkeit konnte er reichlich Erfahrungen für seine Karriere als Dirigent und Musikdirektor sammeln. Künstlerisch befriedigte ihn diese Aufgabe jedoch nicht. Darum wechselte er 1903 für eine Spielzeit als Dirigent zum Theater an der Wien.

Im September 1904 verpflichtete ihn das 1898 eröffnete Kaiser-Jubiläums-Stadttheater Wien, (ab 1903 auch Volksoper genannt) als Musikdirektor. Unter einer neuen Direktion ab 1903 veränderte sich der Spielplan des Theaters hin zum Musiktheater. Alexander Zemlinsky machte auf sich dadurch aufmerksam, dass er das Niveau des unerfahrenen musikalischen Ensembles deutlich verbessern konnte.

Das führte 1907 schließlich zu dem Angebot Gustav Mahlers, festangestellter Dirigent an der renommierten Wiener Hofoper zu werden. Nachdem Mahler wegen einer Hetzkampagne gegen ihn in weiten Teilen der Wiener Presse Ende 1907 die Hofoper verlassen hatte, wurden Zemlinsky keine weiteren Aufführungen mehr anvertraut. Sein Vertrag endete bereits im Februar 1908. Zemlinsky konnte wieder an die Volksoper zurück gehen, nun aber nur als Kapellmeister und nicht mehr als Musikdirektor.

Auf der Suche nach einer materiellen Verbesserung verblieb er dort nur bis April 1910. Nach einem kurzen Engagement bei den Operettenfestspielen von Max Reinhardt in München im Sommer 1911 folgte er dem Ruf des Neuen Deutschen Theaters nach Prag.



Deutsches Theater Prag um die Jahrhundertwende - <https://www.rodoni.ch/zemlinsky/arnostmahler.html>

1911 – 1926 Prag

Am Neuen Deutschen Theater in Prag wurde er ab September 1911 Musikdirektor. Er leistete Außerordentliches. An diesem, ausschließlich aus privaten Spenden der deutschsprachigen Minderheit finanzierten Theater, gelangen Zemlinsky erfolgreiche Opernaufführungen. Auch er selbst erhielt für seine „kollegialen“ Dirigate lobende Kritiken. Das Publikum verehrte ihn.

Der Kriegsausbruch 1914 brachte einschränkende Veränderungen sowohl bei der budgetären Ausstattung als auch bei dem Ensemble, von dessen männlichen Mitgliedern zahlreiche zum Militärdienst eingezogen wurden. Zemlinsky bewarb sich während der Kriegszeit um die Stellen des Musikdirektors in Mannheim und Frankfurt/M., konnte aber wegen seiner Gehaltsforderungen nicht berücksichtigt werden. Als nach dem Kriege auch sein Versuch scheiterte, in Wien eine Anstellung zu finden, verblieb er am Neuen Deutschen Theater in Prag. Die Spielstätte war zwar von der 1918 neu proklamier-

ten Tschechoslowakischen Republik konfisziert, erhielt aber dadurch nun staatliche Förderung.

Die deutsche Minderheit in Prag gründete 1920 die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst. Zemlinsky wurde das Amt des Rektors übertragen. Er unterrichtete auch Komposition und Dirigieren an diesem Institut.

In den Nachkriegsjahren in Prag komponierte Zemlinsky einige seiner hervorragenden Werke. Es blieb ihm auch Zeit und Gelegenheit Gastspielverträge als Dirigent z. B. in Mannheim, Wien, Rom und Barcelona anzunehmen. Mitte der 20er Jahre hatte sich Zemlinsky so über Prag hinaus den Ruf als befähigter Dirigent erworben.

Der Ruf des Neuen Deutschen Theaters in Prag konnte nur mühsam gehalten werden. Der Theaterdirektor Leopold Kramer setzte aus finanziellen Gründen notgedrungen mehr und mehr auf Operetten und billige Revuen. Wegen der daraus resultierenden zunehmenden Kritik traten Kramer und Zemlinsky im Dezember 1926 zurück.

1927 – 1933 Berlin

Mitte 1927 nahm Alexander Zemlinsky das Engagement als Erster Kapellmeister an der Krolloper in Berlin an. Er war nun nicht mehr Musikdirektor und musste unter seinem jüngeren Kollegen Otto Kempner arbeiten. Aber an dem vom preußischen Staat subventionierten Theater verdiente Zemlinsky wesentlich mehr als auf der Direktorenstelle in Prag.

Die Krolloper in Berlin war als experimentelles Zentrum für ein zeitgenössisches Musiktheater eingerichtet worden. Wenn auch aus budgetären Gründen nur eingeschränkt moderne Musik gespielt werden konnte, war das Haus für Zemlinsky doch der rechte Arbeitsplatz. Pro Saison hatte er nur drei Neuinszenierungen herauszubringen und sonst keine weiteren Repertoireaufführungen zu dirigieren. Seine Arbeit wurde in Berlin mit Respekt und Anerkennung angenommen. Eine Verehrung durch das Publikum wie in Prag stellte sich allerdings nicht ein.

Für eine umfangreiche kompositorische Tätigkeit fehlte Zemlinsky während der Berliner Zeit offensichtlich die Inspiration. Aber er hatte Zeit für zahlreiche Gastauftritte als Dirigent, so z. B. in Barcelona, Brunn, Paris, Rom, Warschau, Leningrad und Prag.

Auf Beschluss des preußischen Landtags wurde die Krolloper im Jahre 1931 geschlossen. **(B)** Damit lief das Anstellungsverhältnis von Alexander Zemlinsky aus. Der nutzte die Gelegenheit zunächst zu Arbeiten an einer neuen Oper („Der Kreidekreis“) und zu Gastdirigaten in Leningrad und Prag.

Nach seiner Rückkehr nach Berlin Anfang Dezember 1931 begannen sogleich die Proben für die Berliner Aufführung der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ mit der Musik von Kurt Weill und dem Text von Berthold Brecht. **(C)** Der als Dirigent ausgewählte Alexander Zemlinsky⁴ wurde von Kurt Weill in einem Brief an den

Musikverlag Universal Edition besonders hervorgehoben: „Zemlinsky ist ganz große Klasse!!!“

Die Aufführung von „Mahagonny“ in Berlin glich einer Provokation. Rechte Kreise lehnten das Stück ab und inhaltlich war es höchst umstritten. Am 12. Dezember 1930 war Premiere. Die Produktion war ein wirtschaftlicher Riesenerfolg. In der Folge übernahm Zemlinsky Gastdirigate an der „Staatsoper Unter den Linden“ und eine Lehrtätigkeit in Chorleitung und Partiturspiel an der Berliner Musikhochschule.

Durch die politischen Veränderungen mit der schließlichen Bildung einer Reichsregierung unter Adolf Hitler als Reichskanzler am 30. Januar 1933 wurde die Arbeit jüdischen Künstler nach und nach unmöglich. Zemlinsky hatte schon aus seinem Sommeraufenthalt 1932 in Königswart/Tschechien Vertrauten mitgeteilt, dass er „jedenfalls sprunghaft zum Auswandern sei, wenn es nicht besser wird“. Die Absage einer Aufnahme seiner Oper „Kleider machen Leute“ durch den „Reichssender Berlin“ Ende März 1933 nach dreimonatiger Probezeit mit dem eigens dafür engagierten Paul Pella war für Zemlinsky der Grund zum Handeln. Er verließ Berlin und kehrte samt Familie nach Wien zurück.

1933 – 1938 Wien / Weg ins Exil

Mit seiner Rückkehr nach Wien war die Laufbahn Zemlinskys als Dirigent still und leise beendet. Das Wiener Konzertorchester engagierte den aus Berlin Zurückgekehrten zwar als seinen Musikdirektor. Sonst wurde der 62-jährige Zemlinsky am Dirigentenpult in Wien nicht „benötigt“.

Zemlinsky nutzte die kommenden Jahre in Wien zum Komponieren und zur Überwachung der noch möglichen Aufführungen seiner Opern. Zu den in Wien in dieser Zeit entstandenen Werken gehörte auch die Vertonung des 13. Psalms für Chor und Orchester im Jahre 1935.

⁴ Die Übernahme dieser Aufgabe machte Zemlinsky für rechte Kreise besonders verdächtig.



Andere Wiener Komponisten wie z. B. Schönberg, waren schon früh wegen ihrer jüdischen Herkunft abgelehnt und beleidigt worden. Nachdem die Nationalsozialisten in Deutschland an die Macht kamen, wurde der Antisemitismus in Deutschland bedrohlich. Viele Künstler trafen Vorkehrungen, sich und ihre Familien außerhalb Europas in Sicherheit zu bringen. Zemlinsky, der bis jetzt keinen persönlichen Verletzungen wegen seiner nichtarischen Herkunft ausgesetzt war, hielt dies für unnötig. Für ihn war die Heimat Österreich, in die zurück er sich oft gesehnt hatte, die sichere Zuflucht.

Seine zweite Frau Louise baute in Wien aus dem Vermögen ihrer Familie⁵ ein modernes Haus, in das die Zemlinskys 1934 (einschließlich Tochter Hansi) einzogen.

Als Hitler-Deutschland im Jahre 1938 Österreich annektierte, war auch für Zemlinsky und seine Familie Österreich kein sicheres Aufenthaltsland mehr. Zemlinskys Frau Louise beantragte einen Tag nach dem Einzug Hitlers in Wien bei der amerikanischen Botschaft die Einreise für sich und die Stieftochter. Alexander Zemlinsky fiel es unendlich schwer, Österreich zu verlassen. Er musste noch eine Nacht überschlafen, bevor er seiner Ausreise in die USA zustimmte.

Erst nach unsäglichen, lang dauernden bürokratischen Hindernissen erhielten die drei Zemlinskys die Genehmigung zur Ausreise in die Tschechei nach Prag. Dafür mussten sei eine „Reichsfluchtsteuer“ von 27.612 Reichsmark an die Deutsche Länderbank zahlen. Das Haus in Wien wurde vom Staat konfisziert. Teile des Hausrats konnte die Haushälterin in Containern nach USA verfrachten.

In Prag mussten die nötigen Genehmigungen für die Einreise in die USA und die Überfahrt dorthin besorgt werden.

⁵ Louise geb. Sachel stammte aus einer begüterten jüdischen Familie aus Prag. Ihr Urgroßvater gründete eine Leinölraffinerie, die sich zu einem blühenden Konzern mit Fabriken in ganz Mitteleuropa entwickelt hatte.

Die Zeit, bis diese Anträge bearbeitet wurden, dauerte wieder nervenaufreibend lange, zumal mit dem absehbaren Einmarsch der Nationalsozialisten in die Tschechei Prag auch kein sicherer Aufenthaltsort mehr zu werden drohte. Ausgestattet auch mit den Genehmigungen der Transitländer flogen die Zemlinskys mit dem Flugzeug nach Rotterdam. Von dort fuhren sie per Schiff nach Boulogne, wo sie am 14. Dezember 1938 das Schiff betraten, das sie in die Sicherheit nach New York brachte.

Zemlinsky im Exil in den USA und sein Lebensende

Am 15. Dezember 1938 langte das Schiff aus Boulogne in New York an. Melanie Guttman holte sie am Hafen ab und brachte sie zunächst in einem Hotel unter. Zemlinskys Pläne für die nächste Zeit waren Komponieren oder Dirigieren oder Harmonik und Kontrapunkt unterrichten. Was er in Wien erlebt hatte und die Strapazen der Auswanderung führten bei Zemlinsky zu einem kompletten Nervenzusammenbruch mit Monate langen großen Schmerzen.

Ende Januar kamen mit der SS Hamburg in New York zwei Container mit Möbeln, Haushaltsgegenständen, Büchern und Manuskripten an, die die Haushälterin der Zemlinskys mit Umsicht zusammengestellt hatte. Nun war es möglich Anfang Februar in New York in eine eigene Wohnung umzuziehen.

Das Frühjahr 1939 war eine Zeit schlimmer finanzieller Not. Die Ersparnisse waren fast aufgebraucht. Die Kosten für die medizinische Behandlung Zemlinskys waren erdrückend.

Da kam am 19. Mai 1939 Louises Bruder Otto Sachel aus Europa in New York an. Er hatte das von ihm geleitete Büro der Familienfirma in Paris geschlossen und alle seine beweglichen Mittel auf eine Bank in New York überweisen las-



sen. Er träumte davon, Land in Kalifornien zu kaufen und dort ein Haus zu bauen, um sich niederzulassen und sein Leberleiden zu kurieren.

Mit Ottos Ankunft waren die Zemlinskys finanziell gerettet.

Dessen Plan, nach Kalifornien umzusiedeln, musste wegen seines bedenklichen Gesundheitszustandes aufgegeben werden. Stattdessen baute man ein Landhaus in Larchmont in der Nähe von New York. Dessen Fertigstellung erlebte Otto Sachel jedoch nicht mehr. Er verstarb im Dezember 1940 an seiner Leberkrankheit.

Zwischenzeitlich hatte Zemlinsky einige populäre Songs komponiert. Damit und mit den Tantiemen gelegentlicher Aufführungen seiner Werke im Rundfunk und in Konzerten konnte er etwas Geld verdienen.

Als sich sein Gesundheitszustand zu bessern schien, erlitt er mehrere Schlaganfälle. Er war halbseitig gelähmt. Zu seiner ganztägigen Betreuung musste eine Krankenschwester angestellt werden.

Als das Haus Anfang März 1942 fertig gebaut war, brachte man den kranken Komponisten in einem kleinen Geleitzug in sein neues Heim. Ob es die kühle Atlantikbrise war oder der Einfluss starker Erregung beim Überschreiten der Schwelle, plötzlich brach bei Alexander Zemlinsky infolge der langen Bettlägerigkeit eine lebensgefährliche hypostatische Lungenentzündung aus, an der er am 15. März 1942 verstarb.



1985 wurde die Asche Alexander Zemlinskys in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.

Zu seinem 50. Todestag 1992 bestellte der Alexander-Zemlinsky-Fonds bei dem tschechischen Bildhauer Josef Symon ein Denkmal für das



Grabstele Alexander Zemlinskys auf dem Zentralfriedhof Wien Foto: Wikipedia

Grab Zemlinskys, auf dem nur ein einfaches Holzkreuz stand. Das 1994 enthüllte Kunstwerk besteht aus fünf hageren symmetrisch angeordneten Figuren mit asymmetrischen Facetten aus geschliffenen Aluminiumplatten. Nach Auskunft des Künstlers soll sein Werk die fünf geographischen Stationen des Lebenswegs Zemlinskys symbolisieren: Wien, Prag, Berlin, Wien und New York. Man muss dem Künstler glauben, dass dies das Motiv für die Gestaltung seines Werkes war. Mit der Musik Zemlinskys war er wohl nicht so intensiv vertraut, dass er sie mit der Gestaltung des Denkmals analysieren konnte. Freunde und Kenner der Musik Zemlinskys sehen allerdings in dem Kunstwerk geheimnisvoll den Zemlinsky eigenen Kompositionsstil mit der Verwendung musikalischer Symbole dargestellt.⁶

Privates von Alexander Zemlinsky

Sein Äußeres beschrieb Alexander Zemlinsky selbst als wenig attraktiv. Er war kleinwüchsig (militärische Musterung: 158 cm), kinnlos mit einer großen spitzen Nase und hervorquellenden Augen. In späterer Zeit hatten die Karikaturisten ihre Freude ihn abzubilden. Aber seine Intelligenz, seine Beredsamkeit, seine vornehme Zurückhaltung und seine erotische Ausstrahlung ließen sein Äußeres bei

⁶ Beaumont Seite 303

denen, die ihn persönlich kennenlernten, schnell vergessen.

Als Student in den Wiener Jahren hatte er manche für seine männlichen Kommilitonen unbegreiflichen „Beziehungen“ zum weiblichen Geschlecht. Bei Melanie Guttman (1872-1961), die er – wahrscheinlich 1890 - im Konservatorium traf, suchte Zemlinsky Abstand von seinem selbst zugegebenen wilden Lebenswandel. Melanie Guttman war die Tochter eines Transportunternehmers aus Brünn. Sie war eine talentierte Sopranistin. Ihr Konzertexamen bestand sie mit Auszeichnung. Über die Freundschaft mit Zemlinsky gibt es nur spärliche Dokumente. Zemlinsky wird sich Melanie Guttman wohl mehr wegen ihrer Warmherzigkeit als aus Gründen sinnlichen Vergnügens zugewandt haben. Melanie und Zemlinsky waren eine Zeitlang verlobt. Ihre Beziehung kühlte aber ab und endete wohl auch wegen der Affäre Zemlinskys mit Alma Schindler. Im August 1901 emigrierte Melanie Guttman in die USA und heiratete dort den Maler William Clarke Rice.

Am 21. Juni 1907 heiratete Zemlinsky die jüngere Schwester Melanies, Ida.

Im Jahr 1938 versuchte Melanie Guttman in New York die Einreisepapiere für Zemlinsky und seine Familie zu bekommen. (Sie war ja die Schwägerin Zemlinskys und die Tante von Hansi.) Ihr Antrag wurde aber abgelehnt, weil sie nicht das erforderliche Garantievermögen nachweisen konnte. Melanie holte die Zemlinskys im Dezember 1938 bei ihrer Ankunft im Hafen von New York ab und regelte ihre ersten Eingliederungsschritte.

Alexander Zemlinsky war auch außerordentlich und unvergleichlich pädagogisch begabt. Gustav Mahler schickte den jungen angehenden Komponisten Erich Wolfgang Korngold zu Zemlinsky, „dem besten Lehrer, den ich kenne“. Viele andere Wiener Berufsmusiker und musikalische Autodidakten wurden

seine Schüler. Mit seinem Schüler Arnold Schönberg verband ihn eine tiefe Freundschaft. Auch auf seinen Stationen als Dirigent und Musikdirektor unterrichtete er an Konservatorien, Akademien und Hochschulen unterschiedliche musikalische Fächer.

Nach den Nazi-Gesetzen von 1933 über den Ariernachweis war Zemlinsky „Vierteljude“. Sein Vater kam aus einem katholischen Elternhaus. Die Eltern seiner Mutter waren teils jüdischer, teils muslimischer Abstammung. Aufgewachsen ist er aber in einem vollständig jüdisch geprägten Milieu. Er sang im Chor der Synagoge, spielte dort die Orgel und besuchte eine jüdische Grundschule. Seine beiden Ehefrauen waren jüdischer Abstammung. Auch die meisten seiner Kollegen und Freunde waren Juden.

Aber seine Herkunft war untypisch. Der größte Teil der Wiener Juden waren Aschkenasim, die aus den Randgebieten der österreichisch-ungarischen k. und k. Monarchie, aus Galizien oder Russland kamen. Zemlinskys Familie gehörte einer kleinen Gemeinde von Sepharden an, die ihre Herkunft aus Spanien vor ferner Zeit pflegten. (A)

Zemlinskys Vater war Jude aus Überzeugung. Alexander Zemlinsky hat sich später dem Protestantismus angeschlossen. Sein Ausritt aus der israelitischen Kultusgemeinde am 30. März 1899 ist in deren Register belegt. Aber über eine Taufe ist nichts bekannt geworden. Die Hinwendung zur evangelischen Konfession vollzog Zemlinsky nicht aus Überzeugung. Es war in jener Zeit einfach bequemer, Christ zu sein.

Zemlinsky hatte sich zwar formal vom „Glauben seiner Väter“ abgewandt. Zeitlebens blieb ihm aber die Mentalität der Sephardim erhalten: Hochmut, Demut und Humor und bereitwillig zu akzeptieren, was die Vorbestimmung für sie bereit hielt.⁷

⁷ Beaumont Seiten 21,108,109



Beziehung zu Alma Schindler / Schülerin, Geliebte und Muse

Alma Schindler (1879 – 1964) war die Tochter des Wiener Landschaftsmalers Emil Jakob Schindler und seiner als Sängerin ausgebildeten Ehefrau Anna Sofie geb. Bergen. Sie hatte noch eine jüngere Schwester.

Almas Schulbildung war zwar unsystematisch, sie erhielt aber eine gründliche musische Ausbildung. Im Klavierspiel erarbeitete sie sich ein umfangreiches und bemerkenswertes Repertoire, wozu Werke von Franz Schubert, Robert Schumann und insbesondere Richard Wagner zählten. Bei dem blinden Wiener Organisten Josef Labor hatte sie Kompositionsunterricht.

Almas Vater verstarb im August 1892. Alma war nicht ganz 13 Jahre alt.

Ihre Mutter setzte das Verhältnis, das sie von ihrem Ehemann unbemerkt mit dessen Schüler, Carl Moll, hatte, heimlich fort, bis sie ihn im November 1895 heiratete. Die Heirat war für Alma ein Verrat an dem Andenken ihres Vaters.

Carl Moll gehörte dem Künstlerverein „Wiener Secession“ an. Dadurch verkehrten viele Wiener Künstler im Hause des Ehepaars Moll. Alma durfte meist zumindest an den Abendessen teilnehmen und lernte so viele Wiener Künstler kennen. Damals wurde der Grundstein dafür gelegt, dass sie zu einer Persönlichkeit der Kunst-, Musik- und Literaturszene der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert wurde.

Um die Jahrhundertwende war die junge, ausnehmend hübsche Alma Schindler zu einem beliebten Gast bei Gesellschaften, Soirees und Salons herangewachsen.

Im Februar 1900 traf der 29-jährige, am Anfang seiner Karriere stehende Komponist und Dirigent Alexander Zemlinsky bei einer Soiree die 20-jährige Alma Schindler. Zemlinsky galt als eine der großen Hoffnungen der Wiener Musikszene. Alma gefiel Zemlinskys Musik und wollte von ihm lernen. Zemlinsky

nahm das musikalisch begabte Fräulein als Schülerin an.

Ihre Empfindungen vertraute Alma in der Folge ungehemmt ihrem Tagebuch an. Sie konnte sich nie mit Zemlinskys Äußerem und seiner Herkunft aus jüdischen „kleinen“ Verhältnissen identifizieren. Doch andererseits bewunderte sie seine Musik und seinen Geist, und sie verfiel seiner großen erotischen Ausstrahlung. Ab Herbst 1900 ging es um mehr als um den Musikunterricht: Zemlinsky und Alma Schindler begannen eine heftige, leidenschaftliche Liebesbeziehung. Zemlinsky liebte Alma abgöttisch. „Alma ließ sich von ihm küssen, streicheln und erlaubte ihm jede Intimität bis auf die letzte und raubte ihm damit fast den Verstand.“⁸

Anders als in dem Musikzimmer bei Molls verhielt sich Alma in der Öffentlichkeit. Sie ging zwar gelegentlich mit Zemlinsky aus oder sie trafen sich bei Konzerten oder Gesellschaften. Dann jedoch war sie ihm gegenüber nur freundlich und kühl. Er fand die Eitelkeit der Salons abstoßend und war „angewidert vom Cliquentum der verkalkten Seelen“, mit denen Alma dort verkehrte (Zemlinsky an Alma⁹). Die Beziehung war ein Wechselbad der Gefühle.

Aus Stolz versuchte Zemlinsky die Beziehung zu beenden und er schrieb es ihr im Mai 1901. Sie aber quälte ihn weiter, bis sie am 7. November 1901 bei einer Abendgesellschaft dem Komponisten, gefeierten Dirigenten und Direktor der Wiener Hofoper **Gustav Mahler** begegnete. Schon an diesem Abend verliebte sich Mahler in die sehr hübsche, selbstsichere junge Frau. Am 28. November machte er ihr einen Heiratsantrag.

Eine Aussprache mit Zemlinsky zögerte Alma bis zum 12. Dezember hinaus. Dann schrieb sie ihm in einem freundlichen Brief mit der Bitte um Verzeihung: „Ebenso

⁸ Biografie Alma Mahler – www.alma-mahler.at/deutsch/almas_life/zemlinsky.html

⁹ siehe Fußnote 8



plötzlich wie diese Liebe gekommen ist, ist sie auch vergangen – sie wurde verdrängt. Mit erneuter Kraft ist es über mich gekommen!“ Vier Tage danach kam Zemlinsky, um sich zu verabschieden. Über das Gespräch schrieb Alma u. a. in ihr Tagebuch: „Er ... rührend lieb. Ich hatte immer die Augen voll Thränen. Aber meine Sinne schwiegen... . Heute wurde eine schöne, schöne Liebe begraben. Gustav, viel musst du thun, um sie mir zu ersetzen.“¹⁰

Am 19. Dezember schrieb Mahler Alma einen 20-seitigen Brief, in dem er ihr darlegte, wie er sich sein Leben mit ihr vorstellte und dass jetzt noch die Gelegenheit zur Umkehr bestehe. Alma Schindlers Reaktionen auf den Brief, der für eine selbstbewusste Frau voller Zumutungen war, sind nicht überliefert. Am 23. Dezember 1901 verlobten sie sich. Zemlinsky schickte am 28. Dezember 1901 einen vergnügten langen Neujahrsgruß an Schönberg. Nur acht Worte fand er für seinen Liebeskummer: „Die neueste Nachricht: Mahler verlobt mit Alma Schindler.“ Dann folgen zweieinhalb Zeilen mit 25 Gedankenstrichen. Ein stummer, verzweifelter Aufschrei.¹¹

Alma Schindler und Gustav Mahler heirateten am 9. März 1902 in Wien. Der Kontakt Zemlinskys zu Alma brach nach ihrer Heirat mit Gustav Mahler zunächst ab. Aber schon nach 1903 kam es wieder zu Briefwechseln und Begegnungen.

Noch viele Jahre nach ihrer Liebesbeziehung lösten die Begegnungen mit Alma in Zemlinsky besondere Gefühle aus. Zemlinsky verarbeitete in seiner Oper „Der Zwerg“ (nach Oscar Wilde - uraufgeführt 1922 in Köln) seine Beziehung mit Alma als die eines „hässlichen Gnoms“ zu einer schönen, unerreichbaren Frau. In vielen anderen Werken verarbeitet Zemlinsky seine Beziehung zu Alma. Noch im Juni 1937 nahm er als Gast an der Abschiedsparty Almas vor ihrer Emigration nach USA teil.

¹⁰ Beaumont, Seite 159

¹¹ siehe Fußnote 10

Die Ehepartnerinnen Alexander Zemlinskys

1. Ida Guttman

Im Frühjahr 1905 hatte Zemlinsky endlich seine Schwermut wegen des Scheiterns der Beziehung mit Alma Schindler überwunden. Er verlobte sich mit Ida Guttman (1880 – 1929), der jüngeren Schwester seiner früheren Freundin Melanie Guttman. Über die junge Dame ist wenig und über die Umstände der Verlobung nichts bekannt. Nach einer Verlobungszeit von über zwei Jahren heiratete Zemlinsky sie am 21. Juni 1907.

Am 8. Mai 1908 kam Idas und Alexander Zemlinsky Tochter, Johanna Maria (Hansi), zur Welt. Das Baby war in den ersten Wochen nach der Geburt schwer krank. Nach neun Wochen, als das Schlimmste überstanden war, probierte der Vater ein speziell für die kleine Tochter komponiertes Stück für Gesang und Tamburin an ihr aus. Aber als der Vater auf das Tamburin schlug, reagierte das Kind nicht. Erst als das Tamburin gegen Schluss zu einem mächtigen Crescendo anhub, reagierte das Kind mit Zustimmung. Ob nun wegen überstandener Krankheit oder wegen eines Geburtsfehlers, die Zemlinskys mussten zu Kenntnis nehmen, dass Hansi schwerhörig war.

Ida und die Tochter Hansi zogen mit Alexander Zemlinsky 1911 nach Prag und 1927 nach Berlin.

Ida Zemlinsky hatte schwere Krankheiten durchzustehen. In Prag brauchte sie lange, bis sie sich 1923 nach einer schweren gynäkologischen Operation erholt hatte. Aber von da an war es um ihre Gesundheit nicht gut bestellt. Der Umzug nach Berlin 1927 und das Leben in der Metropole Berlin bereiteten ihr Stress und waren ihrer Gesundheit abträglich. Sie verfiel zusehends. Die Diagnose war: Leukämie. 1928 war Ida Zemlinsky



schon so ernstlich krank, dass Alexander ein attraktives Angebot als Musikdirektor der Leningrader Staatsoper absagte. Durch hinzutretende Komplikationen wurde Idas Zustand Mitte Januar 1929 kritisch. In der Charité-Klinik konnte man ihr nur noch mit schmerzstillenden Morphiumspritzen helfen. Sie starb am 29. Januar 1929 im Alter von 48 Jahren.

2. Louise Sachel

Im Jahre 1914 (oder 1915) kam Louise Sachel (1900 - 1992) mit ihrer Mutter Hanna in das Neue Deutsche Theater in Prag, um bei Zemlinsky für die Aufnahme in die Ausbildung als Sängerin vorzusingen.

Louise war die Tochter eines Industriellen aus einer großen, reichen, rein aschkenasischen Familie, die im Besitz eines Konzerns für Leinölerzeugung mit Raffinerien in vielen Ländern Mitteleuropas war. Das aufgeweckte junge Mädchen war mit vierzehn (oder 15) Jahren überdurchschnittlich intelligent und attraktiv, schlank mit hellbraunem Haar und lachenden grauen Augen. Sie hatte großes malerisches Talent und verfügte über eine kräftige Mezzosopran-Stimme.¹²

Nach dem Vorsingen urteilte Zemlinsky, Louise habe eine schöne Stimme und solle unbedingt singen lernen. Bei einem erneuten Vorsingen zur Kontrolle nach einem Jahr war Zemlinsky von ihrem Fortschritt enttäuscht und übernahm von nun an selbst den Gesangsunterricht.

1918 trat Louise zusätzlich in die Malerklasse der Prager Kunstakademie ein. Was war der Grund für diese Verschlechterung? Vielleicht war es der Tod des Vaters in jenem Jahr mit 52 Jahren. 1920 veränderte sich das Verhältnis der zwanzigjährigen Studentin zu ihrem 29 Jahre älteren Gesangslehrer Zemlinsky in leidenschaftliche Liebe.



Louise und Alexander Zemlinsky
aus: www.geni.com - Schoenberg Family

Unmittelbare Beweise dafür sind nicht erhalten. Anders als Alma Schindler, die die Erinnerungen an ihr Liebesleben in Tagebüchern und Briefen wie Trophäen behandelte, war Louise ein Beispiel für Zurückhaltung und Diskretion. Sie vernichtete alle Dokumente. Bei ihr handelte es sich um eine Beziehung bedingungsloser Hingabe und um eine Liebe, die sie mit niemandem, schon gar nicht mit der Nachwelt, teilen wollte.

Der Tagesablauf mit Zemlinsky war - nach ihren Beschreibungen - in den ersten Jahren fast monoton. Morgens nach dem Frühstück holte sie ihn vor seiner Wohnung ab und ging mit ihm zur nahegelegenen Akademie oder durch einen Park in das Theatergebäude. Nach der morgendlichen Probe begleitete sie ihn nach Hause. Das war fast immer alles.

Offensichtlich war Louise nach zwei Jahren dieses Leben leid. Nachdem sie 1921 ihr Examen an der Kunstakademie in Prag abgelegt hatte, wechselte sie nach Wien an die Akademie für Musik und darstellende Kunst.

Nach Beendigung ihres dortigen Studiums 1924 wollte Louise eine Karriere als Sängerin am Neuen Deutschen Theater in Prag beginnen. Sie wurde gegen den Widerstand Zemlinskys engagiert und konnte sogleich wegen einer Umdisposition im Spielplan die Rolle der Venus in Wagners Tannhäuser mit Erfolg übernehmen. Zemlinsky befürchtete, we-

¹² Beaumont, Seite 423



gen ihrer andauernden Liaison könnten Bevorzugen Louisens Karriere schaden. So bekam sie während der beiden nächsten Spielzeiten nur drei kleine Rollen. 1926 sang sie einem Agenten vor und wurde für die kommende Spielzeit an die Wiener Volksoper engagiert. Ihr Debüt dort war am 18. Dezember 1926 wieder die Venus. Am 28. Dezember sang sie die Nebenrolle der Bertalda in Lortzings Undine. Danach stand sie nie mehr auf einer Bühne. Mit Stolz erklärte sie später, sie habe das Singen wegen ihres (künftigen) Mannes aufgegeben. Einer engen Freundin in New York vertraute sie kurz vor ihrem Tod an, dass sie eine Schwangerschaft festgestellt hatte und Zemlinsky, um einen Skandal zu vermeiden, auf einer Abtreibung bestand.

Zemlinsky hatte auch eine Scheidung ernsthaft angedacht. Aber wegen des schlechten Gesundheitszustandes seiner Frau Ida und der noch nicht abgeschlossenen Schulausbildung der Tochter Hansi sah er davon ab.

War sein Verhalten Louise gegenüber auch problematisch, blieb seine Zuneigung zu ihr unverändert. Auch sie hielt ebenfalls immer zu ihm.

Am 4. Januar 1930 heirateten sie - etwas weniger als ein Jahr nach Idas Tod - auf einem Berliner Standesamt.

Bald danach zog Hansi, die Tochter aus Zemlinskys erster Ehe, nach Wien, um dort Schneiderin zu werden.

Louise ging mit Zemlinsky im Jahre 1933 nach Wien zurück. Hansi nahmen sie in ihre Wohnung auf.

Louise war nach der Heirat mit Zemlinsky die Person, die die Aufgaben der Haushalts- und Lebensführung meisterte¹³. Den Bau des eigenen Hauses in

13 Louise Zemlinsky erzählte später mit einem Anflug von Stolz, dass sie ihr Leben ganz auf die Interessen ihres Mannes ausgerichtet habe. In einem Interview, das die Zeitschrift „Das Orchester“ 1993 veröffentlichte, sagte sie: „Ich hatte die Rolle der ergebenen Sklavin meines Mannes. Es war auch die Zeit damals – Frauen waren eine >Second Class<“. Beaumont Seite 424.

Wien plante und überwachte sie. Auch die Organisation der Auswanderung in die USA 1938 lastete allein auf ihren Schultern. In den USA war sie es, die alle Entscheidungen für die Eingliederung traf. Wieder organisierte sie den Bau eines Hauses. Sie sorgte für die medizinische Versorgung und Pflege ihres kranken Mannes, der am 15. März 1942 kurz nach dem Einzug in das gerade fertiggestellte Haus starb. (F)

Zemlinskys Kompositionen

Kompositionsstil und Rezeption

Zemlinsky studierte von 1874 an am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Das Institut vermittelte eine dem klassischen Musikideal (speziell Brahms) verpflichtete Ausbildung. Dieses Musikideal der österreichischen Hauptstadt wurde in der damaligen Zeit in zunehmenden Maße von der Anhängerschaft der neuartigen Musik Richard Wagners kritisiert. Zemlinsky entschied, sich der Tradition zu verpflichten. Er verstand es aber um 1900 als einer der ersten Komponisten, Elemente der Stile von Brahms und Wagner in seiner Musik zu vereinen. Später verschmelzen Einflüsse von Richard Strauß und Gustav Mahler „zu einer sehr gefühlsintensiven, harmonisch hochdifferenzierten Ausdrucksweise“.¹⁴ Zemlinsky vermochte es, verschiedenste stilistische Tendenzen der Zeit in seiner Musik zusammenzuführen und dabei trotzdem eine eigene Tonsprache zu finden. In seinen Kompositionen strebte er zwar danach, Musiksprache und Kompositionstechnik bis an die äußersten Grenzen tonaler Harmonik voranzutreiben. Immer verweigerte er aber den Schritt zur Atonalität und damit die entscheidende Wende hin zum musika-

14 Musik in Geschichte und Gegenwart, digitale Ausgabe 1986/2002 (MGG) S. 82894





Titelblatt Klavierauszug 23. Psalm op.14 für Chor und Orchester von Alexander von Zemlinsky

lischen Erneuerer. Das brachte ihm den Ruf eines Eklektikers¹⁵ ein. Darum wurde er lange Zeit nur als eine vermittelnde Randfigur der Neuen Wiener Schule angesehen und seine Kompositionen hatten kaum Gelegenheit, in ihrer Rezeptionsgeschichte aus dem Schatten von Brahms, Mahler, Strauss und Schönberg herauszutreten.

Nach seiner Flucht vor den Nationalsozialisten 1938 in die USA und seinem Tode 1942 war Zemlinsky praktisch vergessen. Die Mahler-Renaissance nach

¹⁵ Ein „Eklektiker“ führt verschiedene Elemente anderer Künstler seiner Fachrichtung in seinem eigenen Werk zusammen. In der Musik ist der Begriff mit einer negativen Betonung versehen, weil unterstellt wird, dass der Komponist unschöpferisch die Elemente aus Werken anderer Künstler entnimmt und zu seinem neuen Werk zusammenführt.

den Feiern zu dessen 100. Geburtstag im Jahre 1960 eröffnete den Blick auch auf die Werke der anderen Komponisten aus der Zeit um die Jahrhundertwende. Durch die Aufführungen der Werke Zemlinsky ab den späten 1960er-/frühen 1970er-Jahren erkannten die Fachwelt und eine breitere Öffentlichkeit die Eigenständigkeit und Stärke des Kompositionsstils Zemlinskys.

Seine Witwe, Luise geb. Sachel, behielt die daraufhin fließenden Tantiemen nicht nur für sich selbst. Sie stiftete 1989 den Alexander-Zemlinsky-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dem sie auch alle ihre Vermögensanteile (einschließlich der Tantiemenansprüche) nach ihrem Tode im Jahre 1992 vererbte. Der Fonds fördert die Verbreitung des Werkes Zemlinskys und unterstützt dessen wissenschaftliche Erforschung. Er verteilt Preise und Förderpreise an Persönlichkeiten, die sich um die Musik Zemlinskys verdient gemacht haben.

Art und Anzahl der Kompositionen

Obwohl Zemlinsky durch seine Aufgaben als Dirigent und Musikdirektor stark angespannt war, hinterließ er ein umfangreiches und vielgestaltiges Werk.

Seine Kompositionen reichen von Symphonien und anderen Orchesterwerken über acht Opern und drei andere Bühnenwerke, Chorwerke, Orchesterlieder, mehr als 100 Lieder mit Klavierbegleitung und Solo-Klavierwerke bis zu Streichquartetten und anderer Kammermusik. Einige Werke sind ganz persönliche Verarbeitungen von Lebenssituationen Zemlinskys wie z. B. seiner unglücklichen Liebesbeziehung mit Alma Schindler.

Psalm 13 für gemischten Chor und Orchester op. 24 (1935)

Text

Alexander Zemlinsky hat für seine Komposition von Psalm 13 einen Text gewählt, der fast ganz mit der Übersetzung von Martin Luther übereinstimmt. Luthers Text trägt die Überschrift:

Hilferuf eines Angefochtenen.

Der Gesangstext lautet wie folgt:

Herr, wie lange willst du mich so ganz vergessen?
Wie lang verbirgst du dein Antlitz vor mir?
Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele und mich ängstigen
in meinem Herzen täglich?
Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?

Schau doch, Herr, mein Gott, und erhöre mich, Herr mein Gott!
Erleuchte meine Augen, dass ich im Tode nicht entschlafe,
dass mein Feind sich rühme, er sei mein mächtig geworden
und ich daniederlieg',
und meine Widersacher sich freuen, dass ich daniederliege.

(großes Orchesterzwischenspiel)

Ich hoffe darauf, dass du so gnädig bist: Mein Herz freut sich,
dass Du so gerne hilfst.

Ich will dem Herren singen, dass er so wohl an mir tut,

Dem Herren will ich singen.

Zemlinskys Lebenssituation 1935 zum Zeitpunkt der Komposition

Als Zemlinsky im Jahre 1935 den Psalm 13 vertonte, hatte er zwei Jahre zuvor wegen der Machtergreifung der Nazis Berlin verlassen müssen. Seine alte Heimat Wien, wo er auf sehnlichen Wunsch nach langer Abwesenheit Zuflucht suchte, war ebenfalls schon durch die Nationalsozialisten gefährdet. Auch konnte er dort als Dirigent nicht mehr richtig Fuß fassen. Eine neue Vertreibung nach der Annexion Österreichs durch Nazi-Deutschland deutete sich an.

Die Wahl des Textes für die Komposition ist auf diesem Hintergrund aus der persönliche Lage zu verstehen: Als Hilferuf eines Angefochtenen in großer Not an seinen Gott, bei dem er schließlich so viel Trost findet, dass er „dem Herren singen“ will.



Die Musik im 13. Psalm

Über einem Orgelpunkt in den Fagotten, Pauken und Kontrabässen und einer klagenden, vierzehnmals in der Bassklarinette wiederholten Figur setzt in den Flöten, Klarinetten und Hörnern ein neues Thema leise ein. Der Beginn wirkt düster und archaisch. Nach 27 Takten beginnt der Chor zunächst im Bass und Sopran: „Herr, wie lange willst du mich so ganz vergessen?“ Alt und Tenor setzen mit ähnlichem Themenmaterial ein. Die Fragen werden immer dringlicher vorgetragen, zum Teil im effektvollen Unisono des Chores. Den Übergang von der Zerknirschung „Dass ich daniederliege“ zur Hoffnung „Ich hoffe darauf, dass du so gnädig bist“ gestaltet das Orchester in einem langen Zwischenspiel (76 Takte). Wenn der Chor wieder einsetzt, erklingt eine ganz andere Musik. Er singt fünfstimmig Note gegen Note im Fortissimo „Ich hoffe darauf, dass du so gerne hilfst.“ Nach einem neuerlichen kürzeren Orchesterzwischenstück beginnt der Chor mit dem Loblied „Ich will dem Herren singen“, das sich in Art einer Fuge vom polyphonen Pianissimo bis zum Fortissimo in einem vierstimmigen Satz Note gegen Note steigert. Es endet mit vollem Orchester, Orgel, Harfen und Glockenspiel und der Anweisung an den fünfstimmigen Chor „mit voller Kraft“ in einem feierlichen großen Tosen: „Ich will dem Herren singen, dem Herren; dem

Herren singen, dem Herrn, dem Herrn; will singen dem Herrn.“

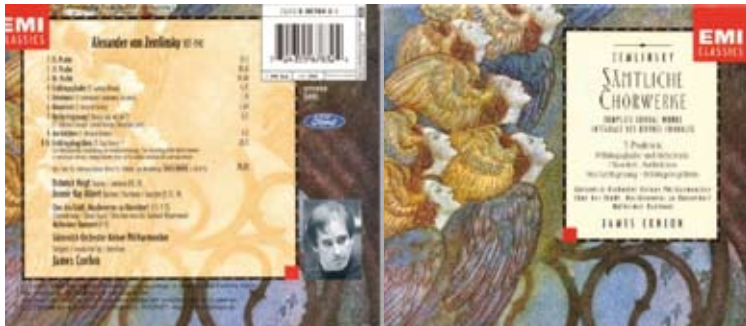
Zemlinsky deutet den Text mit musikalischen Mitteln aus. Er schreibt aber keine Programmmusik, die auf ein durch die Musik erzeugtes Gefühl zielt. Seine Kompositionsweise nimmt den Sinn des Wortes auf und unterlegt das Wort so mit Musik, dass sein Sinn begriffen, verstanden wird.

Uraufführung des 13. Psalms

Im November 1935 hatte Zemlinsky einem Prager Journalisten vertraulich mitgeteilt, dass in Kürze sein 13. Psalm uraufgeführt wird. Da hatte Zemlinsky sich leider geirrt. Alle einflussreichen Posten in der Wiener Musikwelt waren schon von Nazisympathisanten besetzt. Die für die Aufführung einer Komposition mit großem Orchester und großem Chor notwendigen Kräfte waren für das Werk eines jüdischen Komponisten nicht mehr zu organisieren. Eines der besten Werke Zemlinskys blieb so lange Zeit unaufgeführt. Das genaue Datum der Uraufführung konnte nicht recherchiert werden. Laut Anthony Beaumont¹⁶ sollte sie 36 Jahre nach der Komposition – also 1971 - stattgefunden haben.

Der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf hat das Werk im April 1988 in den Sinfoniekonzerten mit dem Gürzenich-Orchester/Kölner Philharmoniker unter der Leitung von James Conlon

in der Philharmonie Köln gesungen. Die Live-Aufnahme ist auf einer CD von EMI Classics mit sämtlichen Chorwerken Zemlinskys (7234 5 567783 2 4) dokumentiert.



Anmerkungen zu „Alexander Zemlinsky und seine Vertonung des Psalm 13“

A. 1. Die heute noch stark multikulturelle **Leopoldstadt** ist der 2. Stadtbezirk Wiens. Sie entstand auf einer durch einen Donauarm (heute Donaukanal) vom Stadtzentrum abgetrennten Donaueiland, der „Unteren Werd“. Die erste Bebauung entstand 1569 als Siedlung für die kaiserlichen Holzarbeiter und Jagdaufseher. 1614 und 1621 gründeten dort der Hospitalorden der Barmherzigen Brüder und die Karmeliter ihre Klöster. 1624 verbannte Kaiser Ferdinand II. die jüdischen Wiener aus der Stadt und wies ihnen die „Untere Werd“ als Wohngebiet zu. Den Namen Leopoldstadt erhielt der Bezirk nach einer 1671 geweihten, dem Heiligen Leopold gewidmete Kirche. Judenverfolgung im 17. Jahrhundert, Kriege und Epidemien bescherten dem Bezirk eine bewegte Geschichte.

Zur Zeit der Zemlinskys war der Stadtbezirk von ärmeren Schichten aller Religionen bewohnt, da es dort in einfacheren Häusern preiswerte Wohnungen gab. Es bestand ein starker sozialer Kontrast zur Innenstadt. Die vielen in der Leopoldstadt ansässigen Juden verschiedener Herkunft gehörten zu entsprechend geprägten jüdischen Kultusgemeinden, die dort ihre Synagogen hatten. Aber nicht alle Juden wohnten in der Leopoldstadt. Wer es sich leisten konnte, bezog Wohnungen in der Innenstadt oder in einem der Wiener Villenviertel.

2. Die Juden und deren Nachfahren, die bis zu ihrer Vertreibung durch die katholische Obrigkeit (1492) in Spanien lebten, bezeichnen sich als **Sephardim**. Viele flohen in die Niederlande. Andere folgten Columbus und den weiteren Eroberern nach Nord- und Südamerika. Auch in den Hafenstädten des Mittelmeerraums Nordafrikas, Frankreichs und Italiens fanden sie Zuflucht. Große Teile kamen nach ihrer Flucht in das Osmanische Reich, wo sie unter muslimischer Herrschaft besonders wegen ihrer handwerklichen Fähigkeiten willkommen waren. Ihre Kultur und Sprache von der Iberischen Halbinsel behielten sie jedoch bei. Dies unterscheidet sie von den mittel-, nord- und osteuropäisch geprägten Juden: den **Aschkenasim**. Die Aschkenasim bilden die größte ethnisch-religiöse Gruppe, auch im heutigen Judentum (1939: 94 %, im 21. Jahrhundert: 70% aller Juden).

Daneben besteht im Judentum noch die Gruppe der **Mizrachim**. Dies ist die in Israel gebräuchliche Bezeichnung für die aus Asien und Afrika (besonders aus dem Nahen Osten) stammende jüdische Bevölkerungsgruppe. Deren Angehörige leben nicht nur im Staat Israel, sondern auch in nicht arabischen muslimischen Ländern und in den USA.

3. Innerhalb des Judentums verstanden sich die **Sephardim** durch ihre „adlige“ Herkunft aus Spanien als eine besonders hervorgehobene Gruppe. Gegenüber den meist weniger gebildeten **Aschkenasim** sahen sie sich als etwas Besseres. (In Wien zur Zeit der Geburt Alexander Zemlinskys verwischten sich die Unterschiede durch zahlreiche „Mischehen“ innerhalb der Gruppen.)

B. In der Zeit der Weltwirtschaftskrise wollte sich der preußische Staat, dem in Berlin noch zwei weitere Opernhäuser gehörten, die **Krolloper** aus (vorgeschobenen) ökonomischen Gründen nicht mehr leisten. Maßgeblich waren aber wahrscheinlich vor allem die uneinheitlichen Reaktionen des Publikums und der kulturpolitischen Kreise auf die neuartigen, aus heutiger Sicht bahnbrechenden Inszenierungen und Uraufführungen der Krolloper unter der Leitung von Otto Klemperer, die im preußischen Landtag im Jahre 1930 zum Beschluss der Schließung führten.

C. Ursprünglich sollte die Oper „**Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny**“ mit der Musik von Kurt Weill und dem Text von Bertolt Brecht an der Krolloper im Frühjahr 1929 uraufgeführt werden. Vor allem wegen Einwänden gegen den Text verzögerte sich die Aufführung, bis im Juli 1929 der Chefdirigent Otto Klemperer aus moralischen Gründen endgültig von einer Aufführung an der Krolloper abrückte. Max Reinhardt, der eine Aufführung am Deut-

schen Theater in Berlin geplant haben soll, wurde angeblich von einem Großindustriellen dafür bezahlt, dass er den Plan fallen ließ. Bei der Uraufführung am 9. März 1930 in Leipzig kam es zu Tumulten. Anhänger der NSDAP hatten eine Störaktion geplant und konnten Teile des Publikums zu Protesten anstiften, so dass die Aufführung nur mit Mühe zu Ende geführt werden konnte. Auch bei weiteren Aufführungen z. B. in Frankfurt kam es zu stürmischen Protestaktionen von rechten Kreisen. Weill wollte seine Oper aber in jedem Falle in der Reichshauptstadt herausbringen. Da die staatlichen Theater dazu nicht bereit waren, suchte er den Weg einer kommerziellen Aufführung. Der Impresario Ernst Josef Aufricht ließ sich auf das Abenteuer ein, allerdings mit einem äußerst niedrigem Budget, das nur eine kurze Probezeit ermöglichte. Das Theater am Kurfürstendamm unter der Leitung von Caspar Neher und sein Ensemble, darunter Lotte Lenya und Trude Hesterberg, übernahmen die Aufgabe als kalkulierte Provokation. An Störungen und Protesten aus rechten Kreisen fehlte es nicht. Am 12. Dezember 1930 war die Premiere. Sie wurde als ein „Meilenstein in der Geschichte des zeitgenössischen Musiktheaters“ gefeiert. Und auch kommerziell war die Produktion überaus erfolgreich: das Stück lief en suite über 40 Aufführungen lang; das mitten im Berliner Amüsierzentrum strategisch günstig gelegene Theater mit seinen 850 Plätzen war jeden Abend ausverkauft.

D. Paul Pella (geb. 1892 in Wien / gest. 1965 in Enschede-Niederlande) war nach Engagements als Kapellmeister an verschiedenen Opernhäusern zuletzt Dirigent und musikalischer Oberleiter in Aachen, Pella war Jude. Kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten emigrierte er 1933 in die Niederlande. Sein ihm gegenüber loyaler Theaterintendant Karl Heinrich Strohm hatte ihn davon unterrichtet, dass er von den Nazis eine Postkarte mit der Drohung erhalten hatte „mit der Hundepeitsche werden wir die Juden aus dem Theater vertreiben“.

Pella war ein Schüler und Freund Arnold Schönbergs. Von 1919 bis 1922 war er Dirigent am Deutschen Theater in Prag, wo er mit dem dortigen Musikdirektor Zemlinsky zusammenarbeitete. In Aachen hatte er mit dem Sinfonieorchester zeitgenössische Musik erfolgreich aufgeführt. Pella war der richtige Dirigent für den Plan des Reichssenders Berlin, eine Zemlinsky-Oper aufzunehmen. Der Beginn der Planung fiel in die Phase einer von der NSDAP für das Ausland vorgeführter Toleranz gegenüber jüdischen Künstlern. So konnten z. B. auch öffentliche Theater die vor 1933 eingegangenen Verträge über die Aufführung von Werken jüdischer Künstler (darunter Zemlinsky) erfüllen. Nach kurzer Zeit hielt die Partei eine Rücksichtnahme auf das Ausland nicht mehr für nötig. Die Unterdrückung und Verfolgung der Juden setzte unvermindert wieder ein.

E. Die Rezension von 1929 hatte auch in Österreich zu drastischen Kürzungen öffentlicher Finanzen geführt. 1931 legte eine Gruppe arbeitsloser Musiker ihre Mittel zusammen und gründete das „**Wiener Konzertorchester**“ als private Körperschaft mit Hermann Scherchen als Musikdirektor. Als Scherchen im Sommer 1933 zum Züricher Rundfunkorchester wechselte, wurde Zemlinsky gebeten, seine Aufgabe in Wien zu übernehmen. Das Angebot war künstlerisch attraktiv, wenn auch die finanzielle Lage des Orchesters angespannt war.

F. Louise Zemlinsky geb. Sachel überlebte ihren Mann um 50 Jahre. Die 25 Jahre der Freundschaft und Ehe mit Zemlinsky waren für Louise sicherlich nicht immer ungetrübt. Aber im Vergleich zu den folgenden 25 Jahren waren sie doch insgesamt eine sorgenfreie und glückliche Zeit. Tantiemen für die Aufführung von Werken Zemlinskys flossen gar nicht oder doch gelegentlich nur spärlich. Das Haus in Larchmont musste Louise 1945 zur Deckung ihres Lebensunterhaltes verkaufen. Danach kann ihre Spur nicht genau verfolgt werden. Sie selbst sprach nicht über die harte Zeit in ihrem Leben.

Ihr Haus in Wien war von Granaten beschädigt und von russischen Besatzungssoldaten im Innern demoliert worden. Nach enttäuschendem juristischen Hin und Her über eine Entschädigung verkaufte sie das Anwesen für lächerliche 6.000 Dollar.

Als Erbin des nicht unbedeutenden Familienbesitzes in der Tschechei war sie berechtigt zur Rückgabe von Bar- und Aktienvermögen und zur Entschädigung für das konfiszierte mütterliche Haus in Prag. Zuständig war eine Behörde in der Bundesrepublik Deutschland, der ab 1948 ihr Antrag vorlag. Nach jahrelangem Warten erhielt sie eine Entschädigung, die kaum die Anwaltskosten deckte.

Der größte Schatz Zemlinskys war ein 2 x 2 m großes Landschaftsgemälde von Otto Schiele. Das Bild war mit der übrigen Habe nach USA gekommen. Wegen ihrer prekären Finanzlage plante Louise, das Gemälde zu verkaufen und beauftragte einen New Yorker Kunsthändler, das Bild zu schätzen. Drei Wochen später war der Kunsthändler bankrott. Das Bild war spurlos verschwunden. Jahrelange Versuche es wiederzufinden blieben erfolglos.

Louise blieb nicht untätig. Allem voran versuchte sie alles Mögliche, das Werk ihres Mannes aus dem Vergessen wieder an die Öffentlichkeit zu bringen.

Für sich selbst verdiente sie durch verschiedene Arbeiten das Geld zum Leben. Sie war eine Zeitlang in einem exklusiven New Yorker Kaufhaus als Verkäuferin tätig. 1951 trat sie als Konzertsängerin auf. Ein Jahr danach begann sie eine erfolgreiche Karriere als Gesanglehrerin. Schließlich entdeckte sie ihr früheres Talent für die bildende Kunst und malte eine große Zahl von Porträts, Aktbildern und Stilleben. Aufträge und Ausstellungen bestätigten ihren Erfolg.

Plötzlich und unerwartet kam die wunderbare Wiederbelebung der Musik Zemlinskys Ende der 1960er-, Anfang der 1970er Jahre, die anhielt und wuchs. Die nun fließenden Tantiemen behielt Louise nicht allein nur für sich. Sie stiftete 1989 den Alexander-Zemlinsky-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in den sie alle ihre Vermögensansprüche (auch den Anspruch auf Tantiemen) einbrachte. Der Fonds fördert die Verbreitung des Werkes Zemlinskys und unterstützt dessen wissenschaftliche Erforschung. Er verteilt Preise und Förderpreise.

Louise Zemlinsky geb. Sachel ist am 19. Oktober 1992 im Alter von 92 Jahren friedlich entschlafen.

Literaturverzeichnis

A. Noten:

Alexander Zemlinsky, Psalm 13 für gemischten Chor und Orchester op. 24 (1935) Klavierauszug UE 36015

B. Lexika:

Musik in Geschichte und Gegenwart, Digitale Bibliothek 1988/2001 Seite 82894
Harenberg Kulturführer Konzert, 7. Auflage, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim, 2007
Harenberg Chormusikführer, Harenberg Dortmund 1999

C. Musikkritik:

Antony Beaumont, Zemlinsky – Biografie, Paul Zsolnay Verlag Wien 2005

D. Artikel und Aufsätze

Oliver Buslau, Ich will dem Herrn singen, Aufsatz im Booklet der CD „Zemlinsky, Sämtliche Chorwerke“, EMI Classics 7243 5 56783 2 4 / 1998

Klaus Angermann, Alexander Zemlinsky, „Cymbele“-Suite – Frühlingsbegräbnis – Ein Tanzpoem, Aufsatz im Booklet der CD „Zemlinsky, „Cymble“-Suite, - Ein Tanzpoem – Frühlingsbegräbnis“, EMI Classics 7243 5 56474 2 9 / 1997

Johann Weber, Alexander von Zemlinsky (1871-1942), www.uni-hamburg.de/akamusik/programmheft_2006:2.pdf
Concerti, Alexander von Zemlinsky, www.concerti.de/komponisten/alexander-von-zemlinsky

E. Internetrecherche

Wikipedia, Seite Alexander von Zemlinsky, www.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Zemlinsky

Wikipedia, Seite Sephardim, <https://de.wikipedia.org/wiki/Sephardim>
Wikipedia Seite Aschkenasim, <https://de.wikipedia.org/wiki/Aschkenasim>

Wikipedia, Seite Mizrachim, <https://de.wikipedia.org/wiki/Mizrachim>
ALMA Biografie, www.alma-mahler.at/deutsch/almas_life/zemlinsky.html

Alexander Zemlinsky - Sein Leben - Sein Werk <http://www.zemlinsky.at/de/kontakt1>
Texte und Gestaltung: Dr. Uwe Sommer

F. Tonträger

CD „Zemlinsky, Sämtliche Chorwerke“, EMI Classics 7243 5 56783 2 4 / 1998





MARIANNA ZORBA Μαριάννα Ζορμπά



Die SingPause ist mein Traumberuf geworden

To ΣινγΠαυση είναι το επάγγελμα των ονείρων μου

To SingPause ine to epagelma ton oniron mu

Das ist Griechisch

Karl-Hans Möller

„**Liebe auf den ersten Blick**“ – das scheint ein Impuls zu sein, der für Marianna Zorba in vielfacher Hinsicht nachhaltig bestimmend war: Mindestens dreimal fanden wir bei unserem Gespräch über ihre Vita in ihrer schönen, mit geschmackvoller moderner Kunst aus Griechenland „geschmückten“ Solinger Wohnung diese deutsche Bezeichnung, die es auch in „Hellas“ gibt. Das offensichtlich sowohl sonnige und fröhliche Gemüt, das sich in ihr – gute Stimmung fördernd – selbst bei ernsthaften Gesprächen zeigt, ist offenbar für schnelle und intensive Begeisterung prädestiniert. Bei Marianna Zormpa¹ bestimmte diese rasche Begeisterung allerdings jeweils sehr intensiv und nachhaltig das weitere Leben.

Die erste Liebe auf den ersten Blick fand sie zum Klavier, das sie mit 8 Jahren zu IHREM Instrument werden ließ. Die 1967 in Athen als "Nesthäkchen" geborene Marianna wurde von den Eltern und der um 13 Jahre älteren

1 „Zormpa“ ist die buchstabengetreue Transkription von griech. „Ζορμπά“ des mit Z als stimmhaftem S und mp als „weichem B“ also „Sorba“ gesprochenen Namens, für den sich die auch hier verwendete phonetische Transskription „Zorba“ durchgesetzt hat.

Schwester verwöhnt, man las ihr die Wünsche von den Augen ab, so auch jenen nach einem Piano. Die Familie war gerade in Bielefeld zu Besuch bei ihrem Onkel Apostolos Ntovas, dessen Bekannte Klavierlehrerin war ...

Musik spielte zuvor im Athener Elternhaus kaum eine Rolle, der Vater zupfte zu Hause manchmal auf einer Buzuki, aber das erste wirkliche Interesse am Musizieren zeigte die Siebenjährige nach der ersten in Ostwestfalen geweckten Begeisterung für das Klavier. Ein 100 Jahre altes Pianoforte wurde vom Onkel besorgt und nach Athen gebracht. Es blieb für lange Zeit der Begleiter auf Mariannas unaufhaltsamem Weg zur Musik, den sie nach ihrem sehr früh - im Alter von 12 Jahren - fixierten Wunsch, Musiklehrerin zu werden, bis heute konsequent verfolgt, auch wenn sie seitdem manche Abzweigung sehr bewusst und konsequent gegangen ist.

In der Musikschule und später in der byzantinischen und klassischen Fakultät des Nationalen Konservatoriums der griechischen Hauptstadt lernte und studierte sie Klavier, immer mit dem Ziel, Musiklehrerin zu werden. Zwei Diplome (1985 und 1987) sowie das Staatsex-

amen 1989 am Apollonium-Konservatorium und zwischenzeitliche Erfahrungen als Musiklehrerin am „American College in Athen“ sicherten ihr die Berufung in den Beamtenstand, in dem sie ihre langjährige musikpädagogische Arbeit bis zum Wechsel in die freie Tätigkeit 2017 eingebettet sah. Die erste größere Gabelung ihres musikalischen Weges tat sich 1987 auf, als die Stadt Athen einen neuen Chor gründete, der sich vor allem mit Vokalwerken griechischer Komponisten wie Manolis Kalomiris und Nikos Skalkottas befassen sollte, aber auch chorphilharmonische Werke der Weltliteratur sang. Marianna wurde dessen Gründungsmitglied und hatte dafür auch ersten Gesangsunterricht. Sie entschied sich nach dem Examen, auf der Basis einer langen, aber für das Lehramt abgeschlossenen Klavierausbildung von nun an den Fokus auf das Singen zu legen und ihre Stimme weiter ausbilden zu lassen.

Ihre Bühnen werden größer ...,

das erzählt ihre Künstlervita, die zunächst auf ihre anfänglichen Auftritte als Sängerin in griechischen Tanzlokalen verweist. Marianna Zorba ist es wichtig, diese sich dort manifestierende enge Beziehung zur Lebensfreude in ihrer Heimat zu erläutern, weil die Tradition der Musik in Restaurants, Tavernen und Weinklokalen so ganz anders ist als hierzulande. In Griechenland ist Folklore mehr als nur Sirtaki, ist Essen vielfältiger als Zaziki, ist die Erlebenshaltung zur Livemusik auf kleinen Bühnen eine wirklich interessierte, aufmerksame. Man geht wegen und nicht trotz

der Musik zum abendlichen Essen und Trinken, man sucht das Lokal nach den Künstlern aus, die dort zu erleben sind, man genießt die Kunst beim Speisen und fühlt sich nicht durch die Musik gestört. Insofern ist ihr auch der erste, selbst am Klavier oder von Musikerfreunden mit Gitarre begleitete Schritt auf die großen Bühnen, ins nationale Fernsehen, in den Rundfunk und ins Plattenstudio wichtig. Sie arbeitete zusammen mit namhaften griechischen Künstlern, trat mit großen Orchestern auf und arbeitete intensiv an der Vielfalt ihres breiten Repertoires. Komponisten und Orchesterleiter wie Jannis Spanos und Christos Nikolopoulos waren neben vielen Stars jener Jahre ihre wichtigsten Partner bei Auftritten auf Festivals, in großen Hallen und im Rundfunk und Fernsehen. 1993 und 1996 veröffentlichte die Plattenfirma WARNER Bros persönliche Alben, in denen sie als Interpretin und Komponistin vertreten war und reagierte auf diese Weise auf die große Popularität der Sängerin.



Μαριάννα Ζορμπά – Χόρεψε

- dieser griechische Schriftzug (Mariana Zorba - Horepse) bewegte im Jahre 1997 das ganze Land und markierte in ihrem Leben einen wichtigen und tiefen Einschnitt. Sie war damals auf dem Höhepunkt ihrer Solokarriere. Irland war Gastgeber des ESC, des jährlich als riesiges TV-Event ausgetragenen Europäischen Songkontests. Wie in jedem Land des Kontinents gab es auch in Griechenland einen Vorentscheid über das Lied für Dublin. Der Komponist und Gitarrist Emmanuel Manusselis schickte ein Demoband mit 7 Kompositionen ein. Sein Song „Χόρεψε - Horepse“ setzte sich gegen über 500 Mitbewerber durch und wurde – noch ohne Interpretin – zum „hellenischen“ Beitrag gewählt. Auf der Suche nach seiner Horepse-Sängerin fand der Künstler die ihm von einer Plattenfirma angepriesene Marianna Zorba und war sofort – nicht nur von ihrer Stimme, wie er am Rande unseres Gesprächs einwirft – begeistert.

Aus der ersten Begegnung und der Zusammenarbeit für Dublin wurde beider

„Liebe fürs Leben“ auf den ersten Blick.

Es passte alles, das musikalische Feeling, die Eleganz und die Erscheinung! Nur einen Monat nach der ersten Begegnung war Emmanuel klar, dass Marianna nicht nur seine Interpretin für Dublin sein sollte, und bei der Feier des erfolgreichen, in ganz Europa erlebten und in der griechischen Heimat gefeierten Auftritts wurden noch auf der grünen Insel die Verlobungsringe getauscht. Das Ende des Superjahres erlebten die beiden bereits als Ehepaar.

„Horepse“, der Titel, der von den Gastgebern auf Platz drei gewettet wurde, landete mit Rang 12 im Mittelfeld, bediente aber jene längst vergangene Intention perfekt, nach der ursprünglich die Länder IHRE Musik in modernem Gewand präsentieren sollten. Mariana Zorba sang das im griechische und osmanische Tradition verbindenden Rebetiko-Stil geschriebene Lied mit großer Stimme, sich in langem Kleid elegant bewegend, live begleitet von einer von Anakreon Papageorgiu geleiteten Band mit traditionellen Saiteninstrumenten und wurde für ihre Präsentation enthusiastisch gefeiert.



Wer allerdings den Start in eine Superkarriere erwartet hatte, wurde enttäuscht. Die „Liebe auf den ersten Blick“ hatte die Konsequenz, dass fortan die Familie den Vordergrund des Lebens prägte, zumal die Tätigkeit als Lehrerin ein sicheres Standbein, eine Karriere im Rampenlicht eher ein leicht zu brechendes war. Natürlich spielt das Singen immer noch eine wichtige Rolle in ihrem Leben, das auch die nachhaltige und bis heute erlebbare künstlerische Partnerschaft mit dem Ehemann einschließt.

Das Familienglück auf Kreta

begann 2002, als sie mit ihren Söhnen Petros und Paris aus Athen nach Chania, in das „Venedig des Ostens“ auf der Insel Kreta zogen, von der Emmanuel's Familie ursprünglich stammte. Dass der Name "Zorba" eigentlich wegen Kasantzakis' legendärer Romanfigur mit Vornamen Alexis dort verortet zu sein scheint, ist eher Zufall, aber das Bekenntnis zu Chania ist ein leidenschaftliches, das die Vermutung auch eine „Liebe auf den ersten Blick“ gewesen zu sein, mehr als rechtfertigt. Marianna Zorba beschreibt diese Zeit als die schönste ihres Lebens. Die Flüge „nach Hause“ sind bereits wieder gebucht.

Gleich nach der Ankunft gründete das Ehepaar das Duo „Notios Anemos“ (Südwind auf Deutsch), das – sparsamer als zuvor, aber allein aus Spaß am Musizieren – bis heute, auch in Deutschland regelmäßig auftritt und in dem vielfältigen und umfangreichen Repertoire Werke griechischer Komponisten wie Mikis Theodorakis, Manos Chatzidakis, Stavros Xarchadkos, Stavros Kougioumtzis oder Manos Loizos, aber auch Musik anderer, vor allem lateinamerikanischer Kulturen präsentiert. Das Album „San Minoiko Karawi“ (Wie ein kretisches Minoikaschiff) widmet seinen Titel der geliebten Inselheimat.



Foto Ares Kalogeropoulos

Emmanuel Manusselis ist zwar ein studierter Architekt, aber die Musikarchitektur der Noten hat ihn immer weit mehr interessiert als die in Stein zu komponierende.

Als ein aus einer Musikerfamilie stammender Komponist und Instrumentalist konzentrierte er sich vor allem auf die ihn sehr stark inspirierenden lateinamerikanischen Melodien und Rhythmen, die er in seine griechische Welt einzubringen versuchte.

Marianna Zorba sagte einmal zu ihrer Karriere nach dem ESC: „Mir ging es nie darum, ein Star zu werden. Die Musik an sich war mir wichtiger. Und dass ich dabei noch Zeit mit meinem Mann verbringen kann, ist umso besser.“ Diese Aussage wird sehr

nachvollziehbar durch die Art und Weise, auf die wir im Städtischen Musikverein zu Düsseldorf diese Frau kennengelernt haben. In Vorbereitung des Besuches des großen Mikis Theodorakis im Mai 2017 zur Aufführung des 3. Satzes seiner 3. Sinfonie in der Tonhalle mussten wir den Text der wundervollen Chorpässagen auf Griechisch lernen. Uns wurde eine Muttersprachlerin vorgestellt, die uns mit viel Charme, unendlicher Geduld und die Motive auch hervorragend vorsingend die so schwer aussprechbaren griechischen

Worte beibrachte. Auch später, als sie im Sopran als Mitsängerin auftauchte, gab es kein Wort von ihr, das auf die erstaunliche Karriere verwies. Erst durch einen Zufall kam das Gerücht auf, sie sei irgendwann beim ESC erfolgreich aufgetreten. Marianna Zorba wirkt und überzeugt durch ihre Gegenwart und nicht durch die Aura des Gestrigen!

Auf Kreta war die Familie glücklich, blickte aber immer sorgenvoller auf die problematische Entwicklung ihrer Heimat, die vor allem den beiden Söhnen keine sichere Zukunft zu bieten schien.

Vom Mittelmeer an die Wupper

verschlug es die Familie 2010, als sich die Chance ergab, dass das für Bildung zuständige Ministerium in Athen zuverlässige und erfahrene beamtete LehrerInnen für griechische Schulen in Deutschland suchte. Marianna Zorba bewarb sich und wurde für das Land Nordrhein-Westfalen angenommen. Die Familie zog nach Wuppertal und die Musiklehrerin bekam gleich zwei Arbeitsstellen – an den griechischen Schulen in Wuppertal und Dortmund und ab 2014 zusätzlich an jenen in Düsseldorf und Bielefeld. Das bedeutete, dass eine wöchentliche Fahrstrecke von 720 km, die zwischen Wohn- und Arbeitsort zurückzulegen war. Trotzdem sind die Berichte der Künstlerin, die sich ja schon als Kind für das Lehramt entschieden hatte, immer noch begeistert und begeisternd. Diese Freude am Unterrichten der Musik spürt nicht nur der Gesprächspartner. Beide Söhne werden in ihre Fußstapfen treten. Pe-

tros studiert an der Kunstakademie in Düsseldorf und an der Universität Duisburg-Essen, um Lehrer für Kunst und Englisch zu werden und Paris, jetzt Gymnasiast am griechischen Lyzeum in Köln, will Deutsch und Musik unterrichten. Übrigens hat ihr jüngerer Sohn einen wunderbaren Gesangslehrer, unseren „Profisänger und Bass-Stimmbildner“ Martin Lucaß!

Mit dem Jahr 2017 konnte für Marianna Zorba nach 30 verbeamteten Jahren eine neue Arbeitsphase beginnen, die natürlich keinen Ruhestand bedeutet. Freischaffende, komponierende und singende Künstler haben ohnehin immer Ideen und dazu kommt eine Aufgabe, die sich wiederum als...

„eine Liebe auf den ersten Blick“

... umschreiben läßt – die SingPause! Marieddy Rossetto, die nach Einschätzung der erfahrenen griechischen Musikpädagogin die künstlerische Meisterschaft als Chordirektorin mit dem leidenschaftlichen Engagement für die frühkindliche Musikerziehung verbindet und dabei einen untrüglichen Blick für geeignete Partner hat, sprach sie unmittelbar nach der ersten Begegnung an und trug ihr die Aufgabe einer SingPause-Leiterin an.

Bereits in der WARD-Methode geschult, willigte Marianna Zorba ein und übernahm zunächst eine Schule in Wersten.



Marianna Zorba bei einem Auftritt in einer Wuppertaler Kirche

Heute ist die Leitung der SingPause in drei Schulen in Düsseldorf Wersten und Unterbach die verbliebene, aber sehr intensivierte Lehraufgabe der Künstlerin, von der sie wiederum mit großer Begeisterung erzählt. „Wenn ich frühmorgens um 6.30 Uhr aufstehe, um meine Klassen zu besuchen, bin ich glücklich und freue mich auf den Tag“, sagt sie und strahlt über die hohe Anerkennung, die das Projekt inzwischen bundesweit genießt. Marianna und Emanuel sind keine Migrant*innen – sie sind und bleiben Griechen. Sie hat im Auftrag ihres Landes hier gearbeitet, sich

Als Leiterin zweier auf Grund ihrer Initiative gegründeter Chöre („Chor der Gemeinde der Griechen in Wuppertal“ und „Chor der orthodoxen Kirche in Düsseldorf“) hatte Marianna Zorba viele erfolgreiche Auftritte. Manchmal hat das Duo „Notios Anemos“, wie zu Beginn ihrer Karriere in griechischen Lokalen, im Rheinland Lieder der Heimat gesungen. Aber die Sängerin bedauert sehr – ohne Vorwurf an die Betreiber – dass es in Deutschland nur sehr schwer möglich ist, eine Atmosphäre zu finden oder zu schaffen, in der sich Kunst und die Lust am Essen, Trinken



Das Duo „Notios Anemos“

Foto: Ares Kalogeropoulos

und der Geselligkeit verbinden lassen. Die in den ägäischen oder kykladischen Urlauben erlebte Touristengastronomie mit ihrer Reduzierung auf Zaziki und Sirtaki gilt vielen Menschen hierzulande als typisch griechisch, so wie das Oktoberfest in der Welt als das „typisch Deutsche“ angesehen und kopiert

vielfach für Aufgaben weitergebildet, die aber auch dem deutschen Engagement zugute kamen: JEKITS und JEKISS sind außerschulische Bildungsangebote, die jedem Kind die Chance zum Musikzieren, Tanzen und Singen bieten wollen und für die sie sich vor ihrer Konzentration auf die SingPause intensiv engagierte.

Auch im kommunalen Kulturleben ihrer Wohnstädte Wuppertal und – seit zwei Jahren – Solingen war das Duo verwurzelt, ob beim Festival „Viertelklang“ oder „Orientexpress“, in Kirchen oder auf Kleinkunsthöfen.

wird. Die Freundlichkeit und der Optimismus der geduldigen Lehrerin stößt an Grenzen, die sie in ihrem anderen Zuhause nicht findet. Auch das ist normal in einer Welt, die zusammenwächst aber dennoch in den jeweiligen Kulturen vor Ort weiterleben darf und soll.

„Horepse“ ist die Aufforderung zum Tanz – Marianna Zorba fügt dieser eine zum Singen und Glücklichein hinzu. Beides will sie mit uns im Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, dessen Sopran sie seit zwei Jahren mit Begeisterung und toller Stimme verstärkt.

Karl Blume

(1883-1947)

*Ein Sohn des liederreichen und
sangesfrohen Rheinlandes?*

Als solcher wurde er in einigen zeitgenössischen Kritiken bezeichnet, erstaunlich, wenn man bedenkt, dass er in Osnabrück geboren wurde und in Berlin gestorben ist.

von Andreas Stevens



Blume trat in den Zwanzigerjahren häufig als sich selbst begleitender Sänger auf einer Art Gitarre, die als Laute bezeichnet wurde, auf und reiste so durch die deutschen Lande. Durch seine Auftritte im Umfeld der sehr aktiven deutschen Gitarristik dieser Jahre bin ich auf ihn aufmerksam geworden. Beim VIII. Musikfest der Deutschen Gitarren- und Lautenspieler ist er am 17. Oktober 1927 im Berliner Meistersaal aufgetreten - Karl Blume (Düsseldorf). Sein Programm mit dem Titel *Liederabend zur Laute* setzte sich aus einem für seine Programmgestaltung bewährten, bunten Strauß eigener Kompositionen, alter Volkslieder, Kinderlieder und alter Weisen zusammen. Tatsächlich gab es auch einen Programmpunkt, der auf das Rheinland hinwies: *Wie der Rheinwein tanzt*, ein *Altrheinisches Volkslied*. Karl, manchmal auch Carl Blume geschrieben, war bei dieser seit 1919 jährlich stattfindenden Veranstaltung ein regelmäßiger und gern gesehener Gast. Sein den Veranstaltern angegegebenes Wunschprogramm enthielt neben seinen eigenen Bearbeitungen und Kompositionen auch einige Kunstlieder, etwa von Carl Maria von Weber oder von Blumes Zeitgenossen Rudolf Süß (1872-1933), Heinrich Albert (1870-1950) und Paul Mania (1883-1935).

Eine Kritik seines Auftrittes aus dem Jahr 1925 beschreibt seine Bühnenpräsenz eindrucksvoll und ausführlich:

Ein frischer, fester Kerl steht da auf zwei gesunden, geraden Beinen und schlägt auf seiner Laute einen unglaublich rhythmischen Takt, der auch dem größten Griesgram im Saale in die Glieder fährt. Dieser gesegnete, lang ersehnte Rhythmus in einer Zeit der verwaschenen, harpeggien- und tränenseligen Lautenliederduselei ad 1. Ad 2 aber ein frischer, befreiender Humor, der von innen heraus auch den längst gestorben geglaubten „En Schlosser hat en G'sellen g'habt“ wieder lebendig macht nebst all den rauf-lustigen Landsknechten, stramm einher marschierenden Soldaten und verliebten Schäfern und Postillionen. Ad 3 ein klingendes jedes Gitarristenherz erfreuendes Spiel, das nicht mit den Augen am Griffbrett klebt und mit hörbarem Schnaufen in die 5. Lage strebt, sondern fest zuschlägt, dass man es unten in der Garderobe hört und auf einen Klavierabend rät. Ad 4 aber jenes nie in Worte zu kleidende gewisse Etwas, das nach Goethe „höchste Glück der Menschenkinder“ ist.¹

¹ Die Gitarre Berlin 1925 S. 50-51



VIII. Musikfest der Deutschen Gitarren- u. Lautenspieler
vom 15. bis 18. Oktober 1927 in Berlin.

III. Tag.
Montag, den 15. Oktober 1927, 8 Uhr Meistersaal, Köthener Straße 38

Liederabend zur Laute
Karl Blume
(Düsseldorfer)

| | |
|--|----------------------------------|
| Grünet die Hofsäng, Alte Weise | v. Jan. Krenzborg (1666-1718) |
| So wünsch ich dir ein gute Nacht, Alte Weise | Vossleiler (1836) |
| Schäferlied, Worte von Horn. Löns | Weise von K. Blume |
| Märte auf der Wiese | Kinderlieder K. Blume |
| Ussichten | |
| Die Stallhorn | K. Blume |
| Der Walzel und Profoul | Altes Lautenkrachts- lied |
| Die Bauersfrau | Altes Volkslied |
| Der Zünftmeister Kling v. Soest | K. Blume |
| Wie der Rheinwein tanzt | Alte rheinisches Volks- lied |
| Jetzt Kahl der Schneutäger | Jean Paul |
| Pause | |
| Der geplogte Büttingen | K. Blume |
| Der Postillon | Altes Volkslied |
| Der Tod von Basel | Alte Volksweise |
| Stallfährlein | K. Blume |
| Der Appel-Bopp | Volkslied |

Das führende Blatt der Gitarren- und Lautenspieler ist
Die Gitarre
herausgegeben von Erwin Schwarz-Kelllingen unter
Mithwirkung zahlreicher Fachleute des In- und Auslandes.
Bezugspreis einschließlich Postgeld mit jährlich 24 Seiten
(Quart) Musikbeilagen halbjährlich 3,- M.
Probestück gratis

Blumes musikalische Ausbildung erfolgte in Quakenbrück, wo er in der ortsansässigen Musikschule das Geigen- und Posaunenspiel erlernt hatte. Schon früh verfasste er *Lieder im Volkston*, wie man einfach strukturierte Melodien zu bezeichnen pflegte. Später kam er, wie es in seiner Biografie zu lesen ist, vor dem 1. Weltkrieg (1908/10?) als Orchestermusiker nach Düsseldorf.² Das 1929 erschienene *Deutsche Musikerlexikon*, dessen Informationen von den jeweiligen Personen selber stammen, hält einige Daten bereit.³ Demnach hat

Blume 1893-1897 in seiner Heimatstadt Violinunterricht erhalten. Später kam dann noch Gesangsunterricht bei Kammersänger Eugen Robert Weiss in Essen und in Düsseldorf bei Erich Hanfstaengl dazu. Als Violinist und Posaunist arbeitete er in der Kurkapelle Borkum, beim Orchester in Dortmund und in den Städtischen Orchestern Essen und Düsseldorf. Ab 1920 trat er als sogenannter Lautensänger auf. Sein erster Auftritt fand in Düsseldorf statt und der Erfolg ermutigte ihn, seine Orchesterstelle nach zehnjährigem Dienst zu kündigen, um als Lautensänger und Komponist mit seinen Liedern seinen Unterhalt zu bestreiten. Offenbar war er zu seiner Zeit sehr gefragt, so erschienen in verschiedenen wichtigen Verlagen Hefte mit den Liedern, die er auf seinen Tournéeen vortrug. Bis 1929 waren sechs Hefte im Heinrichshofen Verlag, sieben bei Benjamin in Leipzig, aber auch ein Heft im Verlag von Franz Suppan in Düsseldorf erschienen. Über sein erfolgreichstes Lied erschien auch eine *Paraphrase für Klavier und Orchester* in diesem Verlags-haus. Später druckten auch andere Verlage seine Werke und nach dem Krieg wurden manche Neuausgaben veröffentlicht. Nach 1945 wurden viele seine Kompositionen in einem Verlag angeboten, dessen Adresse die Fischerstraße 49 in Düsseldorf war. Auch den (damaligen) neuen Medien wie Rundfunk und Schallplatten gegenüber zeigte sich Blume sofort sehr aufgeschlossen und spielte und sang laut Christian Zwarg's Diskografie zwischen 1913 und 1938 84 Titel auf verschiedenen Labels ein⁴. Unter diesen Aufnahmen findet sich auch

2 Henry Peters-Arnolds: Karl Blume Ein Leben für das Lied, Lönsdichtung im Lied Heft 1 Herausgegeben vom Zentralarchiv Löns-Vertonung im Westfälischen Musikarchiv Hagen 1982. Mein herzlicher Dank geht an Herrn Dietz vom Stadtarchiv Hagen für die Bereitstellung dieser Schrift.
3 Deutsches Musikerlexikon, herausgegeben von Erich H. Müller, Dresden 1929

4 Herzlichen Dank an Karsten Lehl, Robert Schumann Hochschule, der mir diese Diskografie zur Verfügung gestellt hat.

der Titel *Das ist der Zauber von Düsseldorf am Rhein*, eine Komposition, die er selbst geschrieben hat. Hier haben wir einen musikalischen Bezug sowohl zu Düsseldorf, (die Adresse, unter der man ihn engagieren konnte, war Schadowstraße 84 III) als auch zum Rhein.



„Da schlug neben mir eine Granate ein, der Traum versank in Sand und Asche – ich war unverletzt, nur ein Stein traf mich etwas unsanft am Kopfe... das alles berührte mich nicht... „Grün ist die Heide“

Der Rhein erscheint noch in weiteren seiner 158 Lieder, die sich auf der GEMA Liste von 1973 befinden:

- *Der alte Zecher vom Rhein*
- *Die drei Schneider vom Rhein*
- *Ja, so sind wir nun mal am Rheine*
- *Zu Bingen am Rhein*
- *Wenn der Frühling am Rheine nicht wär*
- *Rheinzauber.*

Sein größter musikalischer Erfolg, sein größter Hit hatte aber rein gar nichts mit unserer Region zu tun. Die Eingebung zu diesem Lied kam ihm mitten in einem Gefecht im Schützengraben des ersten Weltkriegs und lässt sich in seiner Dramatik nicht erfinden. In seinem Tagebuch schildert Blume das Geschehen wie folgt:

klang es in mir und formte sich zur Musik – ganz von selbst – die Worte meines Freundes Hermann Löns setzten sich weiter fort ...ich summte sie als Melodie leise vor mich hin ...“

„Gib mir schnell Papier und Bleistift“ forderte ich einen Kameraden auf.“ - „Bist du verrückt geworden, Musikannte?“ Kam die durchaus richtige Antwort. Dann erhielt ich ein schmutziges Stück Papier und einen Bleistiftstummel. Und so kritzelte ich meinen Einfall auf, inmitten des Geschützdonners auf der Höhe 363 - in Frankreich, während des ersten Weltkrieges... beim Krachen der Bomben und Granaten – doch ich fühlte nur die Musik, die mir Sehnsucht nach Wald und Heide, nach Ruhe und Frieden eingab.“

Eine Einspielung davon machte er 1925 auf Schellack, sie ist bei Youtube abrufbar.



https://youtu.be/yWaG_Xhg2mY: «Das Geheimnis» (Grün ist die Heide) von und mit Karl Blume, Gitarre und Gesang - 1925



<https://youtu.be/nJ8UqtNKnBI>: «Adam und seine Rippe» von und mit Karl Blume, Gitarre und Gesang



Ein weiteres Lied - **Dem Adam seine Rippe** - kann vielleicht verdeutlichen, welche Art von Humor gemeint war, der von seinen Kritikern besonders erwähnt wurde.

1932 wurde der Titel seines erfolgreichsten Liedes **Grün ist die Heide** als Filmtitel verwendet. Karl Blume trat in diesem Tonfilm als Heidevagabund auf und spielte sein Lied. Der Erfolg war überwältigend und er wurde zum Star. Der Kontakt zur Filmindustrie war hergestellt und 1935 komponiert Blume die Filmmusik für den Streifen **Wenn ein Mädel Hochzeit macht**.

1940 kam dann die Musik für zwei Märchenfilme **Rumpelstilzchen** und **der Froschkönig** dazu. Dank Youtube ist es möglich, dass man das **Rumpelstilzchen** sogar vollständig anschauen und Blumes Musik dazu hören kann.

<https://youtu.be/VgUBgYMqdCk>

Eine zweite Verfilmung von **Grün ist die Heide** gab es 1952, fünf Jahre nach dem Tod Blumes und das Topos von Sehnsucht, Forsthaus, Heimat und eine Liebesgeschichte passten perfekt in die Gemütslage der Wirtschaftswunderzeit. Damit nicht genug, 1972 gab es einen weiteren Spielfilm mit dem Titel von Blumes Lied. Die Ankündigung brachte es auf die zeitgemäße Formel:

Ein fröhlicher Film um Leute von heute, voll Musik, Romantik und herrlichen Naturaufnahmen. Ein stimmungsvoller Film mit Roy Black.

Damit stellte dieses Lied über 40 Jahre eine erstaunliche Wandlungsfähigkeit und Anziehungskraft vor, die sich je nach Bedarf auch in einen anderen, aktuelleren Kontext einbauen ließ. Der Ausgangspunkt für Blumes Karriere war Düsseldorf, auch wenn er 1933

nach Berlin gezogen ist. Deshalb bringt die Erinnerung an ihn möglicherweise noch Anekdoten oder Histörchen ans Tageslicht, die seine Zeit hier in Düsseldorf hinterlassen hat.

Andreas Stevens wurde 1958 im niederrheinischen Anrath geboren. Er absolvierte sein Studium an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf in der Gitarrenklasse von Prof. Maritta Kersting. Neben und nach seinem Studium besuchte er Meisterkurse bei Leo Brouwer, Abel



Carlevaro, Konrad Ragossnig, David Russel, Karl Scheit und Raphaela Smits. Bei Baltazar Benitez (Uruguay) und Ernesto Cordero (Puerto Rico) betrieb er private Studien. Andreas Stevens unterrichtet seit 1980 an der Städtischen Clara-Schumann-Musikschule in Düsseldorf und hat seit dem 01. Juni 2013 die Fachleitung Zupfinstrumente inne.

In den letzten Jahren ist er verstärkt zum Ansprechpartner für die Geschichte und das Repertoire der Gitarre im deutschsprachigen Raum geworden. Seit 2007 veranstaltet er im Zweijahresturnus gemeinsam mit Gerhard Penn das Lake Konstanz Guitar Research Meeting, von dem internationale Impulse für die Gitarrenforschung und Musizierpraxis ausgehen. Ebenfalls seit 2007 ist er für die Gestaltung des Heinrich Albert Gitarren Wettbewerbes in Gauting mitverantwortlich. 2009 wurde seine Ersteinspielung mit ausgewählten Solowerken Heinrich Alberts veröffentlicht, die in der Fachpresse einstimmig positive Reaktionen auslöste.

2012 erhielt er in Alessandria (Italien) den Preis "chitarra d'oro" (Goldene Gitarre) in der Kategorie ricerca musicologica (Musikforschung).

2014 erschien seine CD mit ausgewählten Solowerken Anton Stingls, die ebenfalls national wie international Beachtung fand.

Seine Artikel erschienen in Büchern und Fachzeitschriften in Japan, den USA, Spanien, Italien, England, Russland und Deutschland. Ein besonderes Interesse gilt der regionalen Gitarrenhistorie. Zu diesem Thema wird er sich gelegentlich in dieser Zeitschrift zu Wort melden.

Wenn die Vernunft über das Herz siegen muss

Die Lebensgeschichte der Clara Schumann
zu ihrem 200 Geburtstag vorgelegt von

Irmgard Knechtges-Obrecht

Eine Buchbesprechung von Udo Kasprowitz

Die Litzmann-Urquelle

Die kürzeste Zusammenfassung eines Frauenlebens klingt voller bitterer Ironie etwa so:

Als Kind ist man brav, als Gattin zieht man die Kinder groß, pflegt die Schwiegereltern bis zu ihrem Tod, übernimmt dann die gleiche Aufgabe bei den eigenen Eltern, unterstützt dann den Ehemann im Alter und genießt nach dessen Tod endlich die Freiheit.

Einer ähnlichen inneren Strukturierung folgen alle Clara Schumann Biographien, weil die ungewöhnlich gute Dokumentation ihres Lebens eine Gliederung in drei Teile vorgibt: eine freudlose Kindheit, eine Ehe im Schatten eines Genies und eine Witwenschaft voller Verantwortung für die Familie. Im Zentrum der Überlieferung steht die Tagebücher- und Briefedition des Germanisten **Berthold Litzmann** (1857-1926), dem Sohn eines Kieler Gynäkologen, den Clara Schumann im musikalischen Salon seines Vaters kennenlernte. Er ediert im Auftrage der ältesten Tochter und Vertrauten Clara Schumanns, Marie, eine Auswahl der Briefe und Tagebucheintragungen, die künftig das Bild ihrer Mutter in der Öffentlichkeit bestimmen sollten.



Und doch ist der Interpretationsspielraum, den die Fakten uns lassen, groß. An vier aus der Menge der modernen Clara Schumann Biographien herausgegriffenen Beispielen sollen hier vorab vier Deutungsmuster dargestellt werden.

1. Ludwig Schiedermaier¹ fühlte sich selbst 1978 noch einem sehr traditionellen Frauenbild verpflichtet, das durch die beiden Weltkriege zwar bereits erschüttert worden war, gleichwohl in den restaurativen Nachkriegszeiten insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg wieder Geltung erlangte. Bei ihm ist Clara Schumann definiert durch ihren Mann und tritt aus seinem Schatten nicht heraus. Erfahrungen mit wirtschaftlichen Nöten, die das Leben der Schumanns in den ersten Jahren bestimmten, den acht Schwangerschaften in knapp 13 Jahren, den juristischen und persönlichen Auseinandersetzungen mit ihrem Vater werden nicht offen ausgesprochen und reflektiert, sondern

¹ LUDWIG SCHIEDERMAIER: Clara Schumann. Frauenliebe und Leben. München und Wien 1978

Bildmitte: Die 19-jährige Clara Wieck als kaiserlich-königliche Kammervirtuosin nach einer Lithografie von Andreas Staub, Wien 1838

mit den Rollenklischees der Epoche bedient, die sich in Formulierungen wie „schwere Stunden“, „von Jahr zu Jahr wachsende heimische Pflichten und Aufgaben, wie das Schicksal sie stellt“ spiegeln.

Die Ehe mit Robert Schumann entspricht einem idealistischen Konzept. „Beide haben ein gemeinsames Ziel, sie versuchen ihre menschlichen und künstlerischen Kräfte zu entwickeln und finden darin auch immer den Ausgleich für die Dissonanzen, die die Sorgen des täglichen Lebens und die leisen gegenseitigen Zerrungen zweier künstlerischer Naturen mit sich bringen.“²

2. Die amerikanische Musikwissenschaftlerin **Nancy B. Reich** stellt sich in ihrer 1985 in New York erschienenen Biographie³ die Aufgabe, dieses Bild der Dienerin Robert Schumanns, der aufopferungsvollen Gattin und Mutter, der Priesterin der Kunst zu revidieren. Methodisch führt ihr quellengestützter und von Einsichten der modernen Psychologie und Erkenntnissen der Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts getragener Ansatz zu einer Fülle von Einzeluntersuchungen, die Claras überragende Bedeutung für die Musik-



Clara Wieck als Zwölfjährige - Lithographie von Eduard Clemens Fechner, Paris 1832 - Robert-Schumann-Haus Zwickau

geschichte eindrucksvoll belegen. Salopp ausgedrückt ist Nancy Reichs Clara Schumann ein Superstar, der „europaweit eine Karriere auf(baut), die ihresgleichen sucht“.⁴

3. Eva Weisweiler

beschränkt sich in ihrer 1990 erschienenen Monographie⁵ auf Claras Leben bis zum Tode Robert Schumanns. Dabei sieht sie Claras Persönlichkeit als das Ergebnis einer Symbiose in der Ehe. Friedrich Wieck, den Vater, schildert sie

als einen Repräsentanten der Zeitgeschichte. Der technische Fortschritt vermittelt ihm das Bewusstsein, alles sei machbar und so macht er Clara erst zu einem Wunderkind, dann zu einer Konzertpianistin. Der Preis ist hoch: Weisweilers Clara ist die Frau ohne Emotionen, ohne Mutterliebe, unfähig zu Freundschaften und Beziehungen „Wenn Komponieren Umsetzen von Gefühlen in Töne bedeutet, konnte sie vielleicht nicht mehr komponieren, weil sie nichts mehr fühlte.“⁶ Allein die Ehejahre mit dem Romantiker Robert Schumann, den Weisweiler als familiär depressiv vorbelastet darstellt, sind eine glückliche Zeit, in der sich die durch väterlicher Härte und Disziplin erlangte Virtuosität unter dem Einfluss eines Übermaßes an Gefühl zu hoher künst-

2 Schiedermaier, S. 15

3 NANCY B. REICH: Clara Schumann: The Artist and The Woman. New York (Cornell) 1985. Deutsch: Clara Schumann. Romantik als Schicksal. Hamburg (Rowohlt) 1991

4 Reich, S. 11

5 EVA WEISWEILER: Clara Schumann. Eine Biographie. Hamburg 1990

6 Weisweiler, S. 348



lerischer Reife fortentwickelt. Nach Roberts Tod endet diese Entwicklung abrupt. Die 23 Seiten, die Weisweiler dem 40-jährigen Witwenleben Claras widmet, tragen bezeichnenderweise die Überschrift „Die Witwe oder der Anfang eines Mythos“.



Clara Schumann, 35 Jahre
Foto von Hanfstaengl, 1854
Robert-Schumann-Haus Zwickau

Sie wird selbstständig und unabhängig, aber nie frei, weil die Sorge um die Familie und Schicksalsschläge sowie Krankheiten ihren Lebensweg überschatten.

Vier Frauenbilder, die sicherlich alle aus den Quellen heraus lesbar sind, insgesamt aber nicht zu überzeugen vermögen. Clara war weder demütig noch entsagungsvoll, noch die Superfrau, noch der emotionale Krüppel oder ein von Krankheiten und

4. In **Veronika Becis**

Buch „Die andere Clara Schumann“⁷ sind die Gewichte anders verteilt. Der Anspruch, Clara facettenreich zu porträtieren, verdeckt die wahre Absicht Becis, die Entwicklung Claras von der Fremdbestimmung zur persönlichen und künstlerischen Selbstbestimmung darstellen zu wollen. Die Jugend unter dem despotischen Vater, der die Tochter, der Mode der Jahrhundertwende entsprechend, zum Wunderkind formen wollte und die Ehe mit Schumann, den Beci „keineswegs als starke Persönlichkeit“⁸ bezeichnet, sind Aufbruchphasen einer zur Emanzipation berufenen Frau. Die 40-jährige Wittenschaft dagegen ist ein Kampf um Befreiung von Autoritäten und um Anerkennung ihrer selbst. Damit wird Clara trotz persönlicher Bekanntschaft mit der emanzipatorischen Avantgarde der Zeit, Fanny Lewald und Bettina von Arnim, nicht zur Frauenrechtlerin. Ihre „mangelnde Begeisterung für Literatur“ steht dem entgegen⁹.

Schicksalsschlägen behindertes Musterbeispiel an Emanzipation.

Clara 2019

„Die Ausübung der Kunst ist ja ein großer Theil meines Ich's, es ist mir die Luft, in der ich athme.“

Mit diesem programmatischen Satz leitet die Musikwissenschaftlerin **Irmgard Knechtges-Obrecht** ihre Biographie ein, die sie zum 200. Geburtstag Clara Schumanns vorlegt¹⁰. Es geht ihr um die Künstlerin, die den Wandel des öffentlichen Konzertlebens von der Präsentation populärer Werke zur Unterhaltung des Publikums hin zu thematisch gebundenen Abenden mitgestaltet, die über das virtuose Spiel hinaus den Werken durch intensive Auseinandersetzung interpretatorische

7 VERONIKA BECIS: Die andere Clara Schumann. Düsseldorf 1997

8 Beci, S. 10
9 Beci, S. 257

10 IRMGARD KNECHTGES OBRECHT: Ein Leben für die Musik. wbg/Theiss Darmstadt 2019, S. 7



Akzente verleihen. Es geht ihr um die Lehrerin, an deren Ansprüchen ihre Schüler und Schülerinnen schier verzweifelten, deren Spieltechnik und Interpretationsansätze aber dennoch fortwirken. Nicht zuletzt geht es auch um die Lektorin und Herausgeberin der Werke Robert Schumanns. Das alles spielt sich auf dem Hintergrund eines Privatlebens ab, das



Clara Schumann - Foto, Wien 1866 von C. von Jagemann. (Robert Schumann-Haus Zwickau)

Das eigenhändige Notenzitat von Clara Schumann zeigt das Thema „Andantino de Clara Wieck“ aus Robert Schumanns Sonate für Klavier f-moll op. 14

sie zeitlebens zu großer Selbstdisziplin zwang und ihr in der Zeit nach dem Tode ihres Mannes eine Arbeitsleistung abverlangte, die ihre Gesundheit aufzehrte. Gleichzeitig war sie Zeitzeugin, wenn auch nicht Gestalterin eines Jahrhunderts, das im Bewusstsein der Moderne idyllische Züge trägt (Märchen, romantische Musik und Malerei, operettenverklärter Provinzialismus), in Wirklichkeit aber von größten gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Umbrüchen geprägt ist.

Die Autorin berichtet von der frühen Jugend eines Kindes, das mit viereinhalb Jahren die in dieser Zeit skandalöse Scheidung der Eltern miterleben muss, unter der Trennung von der Mutter leidet, sich aber den Plänen des Vaters unterwirft. Trotzdem lässt die Tochter den Kontakt zur Mutter nicht abreißen und beweist damit beachtliche emotionale Stärke. Diese Kraft, aber auch Selbstgewissheit halfen ihr, sich gegen den Vater durchzusetzen und Robert Schumann zu heiraten. Die in der Literatur häufig thematisierten

Vorbehalte gegen Clara Schumanns Karriere treten bei Irmgard Knechtges Obrecht hinter den Anstrengungen zurück, die die junge Frau zusammen mit ihrem Mann zur musikalischen Weiterbildung unternimmt. Gleichwohl unterschlägt die Autorin die Reibereien zwischen den Eheleuten nicht, wenn Robert sich in seiner Konzentration durch das Klavierspiel

gestört fühlte. Mehr als Sticheleien werden es nicht gewesen sein, denn während der Krankheitsphase ihres Mannes konnte Clara sofort auf dem Konzertpodium den Unterhalt der inzwischen siebenköpfigen Familie bestreiten.

Eine Künstlerin muss die Beziehung zu ihren Kindern grundsätzlich anders gestalten als in einem anderen Beruf. Ein Internat bzw. eine Pensionatserziehung zwischen September und Mai erwies sich wegen der Tourneeverpflichtungen als unumgänglich. Gleichwohl blieben die Kinder für Clara das Wichtigste. „In jedem Brief erkundigte Clara sich eingehend nach dem Befinden und schulischen Weiterkommen ihrer Kinder.“¹¹ Irmgard Knechtges-Obrecht trägt eine Fülle von Beispielen besonders für die wirtschaftliche Fürsorge aus dem 40-jährigen Witwenleben zusammen. Clara übernimmt sogar die Kosten für die Ausbildung der Kinder ihres beruflich wenig erfolgreichen Sohnes Ferdinand und unterstützt nach dessen Tod selbst die wenig geliebte Schwie-

¹¹ Knechtges-Obrecht, S. 128

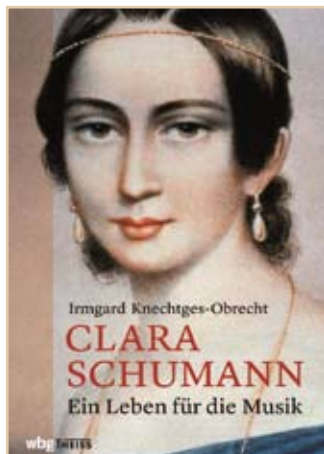
gertochter finanziell trotz dem bereits jahrelangen Zerwürfnis der Eheleute. Ihrem Sohn Ludwig garantiert sie testamentarisch den Aufenthalt in einer Nervenheilanstalt bis zu seinem Tod. Er sollte sie um drei Jahre überleben. Die hohen Summen, die die Ausbildung der Kinder und Enkel, deren Krankheiten und Sanatoriumsaufenthalte verschlangen, wurden auf dem Flügel vor Publikum eingespielt. Auf der Bühne erntet sie die Früchte ihrer kontinuierlichen künstlerischen Weiterentwicklung, die Irmgard Knechtges-Obrecht ausführlich dokumentiert. Und daneben erfahren wir immer wieder von Besuchen bei Freunden in Düsseldorf, Lichtental bei Baden-Baden und St. Moritz, vom Ringen um Distanz, wenn sie fühlte, zu sehr beeinflusst zu werden wie zum Beispiel von Johannes Brahms oder dem Zürcher Komponisten und Dirigenten Theodor Kirchner, ohne dass ihre Angst verschwiegen würde, Freunde zu verlieren. Wir lesen von selbstlosem Einsatz für die Gesundheit der inzwischen erwachsenen Kinder, von denen immerhin vier schwer krank waren.

Diese Lebensbegleitende Erfahrung von Leid und Verlust bewältigt sie, indem sie sich dem Klavierspiel geradezu ausliefert. Eindringlicher kann die Rolle der Musik als existenzielle Kraftquelle nicht dargestellt werden. Die Autorin zollt der Leistung Claras, den Spagat zwischen ihrem Dasein als Haus- und Ehefrau, als Mutter, Pädagogin, Musikerin und umjubelter Künstlerin erfolgreich bewältigt zu haben, höchsten Respekt und weiß sich der Zustimmung der Leser, die ihr auf Claras Lebensweg gerne folgen, gewiss.

Nachdenklich stimmen sollte den modernen Zeitgenossen allerdings der Satz, mit dem sie ihr Lebensbild abschließt. „*Die Synthese dieser unterschiedlichen Rollen entspricht zwar durchaus dem aktuellen Frauenbild, muss für die damalige Zeit aber als außergewöhnlich gelten.*“¹²

Bedeutet das nicht, in heutiger Zeit Clara Schumann zum Maßstab eines gelungenen Frauenlebens zu erklären, d. h. die Überforderung zur Norm zu erheben?

12 Knechtges-Obrecht, S. 243



Irmgard Knechtges-Obrecht
CLARA SCHUMANN
Ein Leben für die Musik
wbg/Theiss, Darmstadt 2019,
256 S. 25 €
ISBN 978-3-8062-3850-1



Dr. Irmgard Knechtges-Obrecht, Aachen, Studium der Musikwissenschaft,

Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, sowie Geschichte an der Universität Köln, 1985 Promotion mit einer Dissertation über *Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke*. Von 1986 bis 1990 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der *Neuen Schumann-Gesamtausgabe* in der Robert-Schumann-Forschungsstelle der Robert-Schumann-Gesellschaft e.V., Düsseldorf. Editorin des Gesamtausgabenbandes mit Schumanns Chorwerken für Frauenstimmen und von Bänden der *Schumann-Briefedition*. Diverse Publikationen zu Clara und Robert Schumann bzw. deren Umfeld. Herausgeberin der Zeitschrift *Correspondenz* (seit 1991) sowie des *Schumann-Journals* (seit 2012). Lebt seit 1991 als freie Autorin in Aachen und ist Vize-Präsidentin der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf e. V.

CLARAS JUGENDTAGEBÜCHER

Zu ihrem 200. Geburtstag neu und vollständig herausgegeben
von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich

Eine Buchbesprechung von Georg Lauer

Runde Feiertage - große Herausforderungen!

Wolfgang Amadeus Mozart hat sein Leben der Nachwelt nicht nur in seiner unvergleichlichen Musik hinterlassen, sondern auch in den zahllosen Briefen an Vater und Schwester, Freunde und Vorgesetzte, die sein kurzes Erdendasein begleiteten. Als im Jahre 2006 die Musikwelt seinen 250. Geburtstag feierte, war es eine audio-verlegerische Großtat der ARD, das handschriftliche Erbe dieses musikalischen Wunder Kindes und kreativen Briefeschreibers auf 365 tägliche Vor-Lesungen verteilt durch Klaus Maria Brandauer in die tägliche Radio-Welt zu entsenden.

Ob Mendelssohn Bartholdy (1809) oder Schumann (1810/1819), Gounod oder Musikverein (1818), Offenbach (1819) oder Beethoven (1820): Runde Geburtstage vertragen nun mal solche Anstrengungen, ja sie fordern sie geradezu heraus!

Ähnlich einzuordnen ist die Neu-Veröffentlichung von Clara Schumanns Jugendtagebüchern 1827 bis 1840 anlässlich ihres bevorstehenden 200. Geburtstag im September 2019, nach den im Robert-Schumann-Haus Zwickau aufbewahrten Handschriften herausgegeben von Gerd Nauhaus und Nancy B. Reich im Georg Olms Verlag Hildesheim, seit April im Handel.

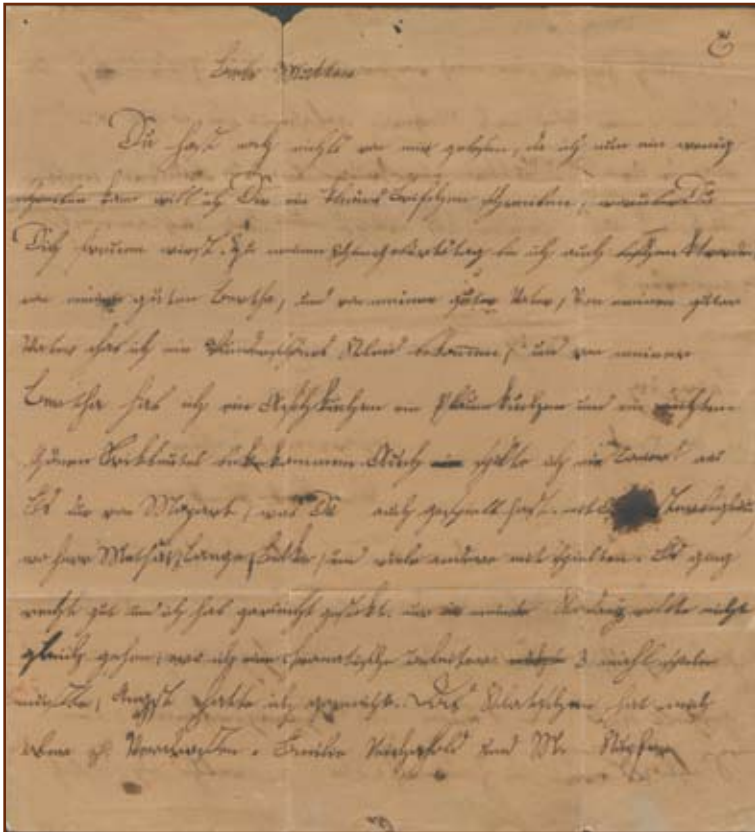


702 S., mit 32 Abb., Hardcover, 48 €, ISBN: 978-3-487-08621-7

Vollendet ist das große Werk

Mit den Maßen 18 x 25 x 5 cm und seinen 702 Seiten ist das 1,5 kg schwere Buch sicherlich das gewichtigste und umfangreichste im Clara-Festjahr 2019, vermutlich auch das mit der längsten Vorlaufzeit.

Als ehemaliger Archivar und langjähriger Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau saß Gerd Nauhaus direkt an den Quellen seiner Neuveröffentlichung, an deren akribischer Erschließung er seit 2011 arbeitete, eine Aufgabe, die er, wie er bekennt, von seinem Vorgänger im Robert-Schumann-Haus Martin Schoppe (1936-1998) als „Erbstück“ empfing. Schon in den achtziger Jahren hatte Nauhaus die mehrbändige Herausgabe der Tagebücher Robert Schumanns verantwortete, die 1987 im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig erschienen. Sie enthalten im Band 2 Roberts und Claras sogenann-



Clara Wieck, Brief an ihre Mutter vom 14. September 1827
Robert-Schumann-Haus Zwickau; Archiv-Nr.: 5964-A2

ERSTER BAND TAGEBUCH I (Olms Verlag - Jugendtagebücher - Seite 44)

te „Ehetagebücher“ von 1840 bis 1844, die Claras jetzt veröffentlichte Tagebücher fortsetzen.

Der solchermaßen gewappnete Herausgeber hatte an seiner Seite nicht nur die renommierte amerikanische Musikwissenschaftlerin Nancy B. Reich¹, sondern auch die an der Herausgabe der Schumann-Briefedition² beteiligte

Kristin R. M. Krahe³ und weitere in der Schumann-Forschung engagierte Fachleute.

Detailarbeit

Gerd Nauhaus verrät, dass er jeden der handschriftlichen Tagebucheinträge entziffert, gelesen und mit seinem Team sinnergänzend korrigiert hat. Nach dem Formulieren seiner erläuternden Anmerkungen, die allein 81

¹ Nancy Bassen Reich, * 3.7. 924, † 31.1.2019 in New York; Hauptwerk: die erstmals 1985 erschienene Biographie „Clara Schumann: The Artist and the Woman“ .

² Die auf 50 Bände angelegte „Schumann Briefedition“ wird als wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann seit 2008 im Verlag Dohr Köln verlegt.

³ Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit der Familie Mendelssohn - hrsg. von Kristin R. M. Krahe, Katrin Reyersbach und Thomas Synofzik, 520 S., ISBN 978-3-86846-012-4





Friedrich Wieck, Gemälde um 1828
(Robert-Schumann-Haus Zwickau)



Clara Wieck, Ölgemälde um 1835
(Robert-Schumann-Haus Zwickau)

Seiten in Anspruch nehmen, und nach dem sorgsamem Zusammentragen von Personen-, Werk- und Ortsregister, Literatur- und Abbildungsverzeichnis nehmen die neun auf vier Bände verteilten Tagebücher noch etwas mehr als die Hälfte des Bandvolumens ein.

Der Herausgeber eröffnet das Buch mit dem Hinweis darauf, dass die 40jährige Clara 1859 ihre Tagebücher aus den Händen ihres Vaters Friedrich Wieck als „Geschenk“ erhält. Die Herausgabe 19 Jahre nach der Hochzeit mit Robert an die seit drei Jahren verwitwete Mutter von sieben Kindern wirft ein erstes Licht auf Besitzanspruch wie Autorenschaft der Tagebücher selbst. Der Vater hält sie für sein Eigentum, er hat sie 1827 begonnen und bis 1831 fast ausschließlich selbst in der Ich-Form Claras geführt. Nach einer Übergangszeit mit geteilter Autorenschaft geht diese erst ab 1837 ohne erkennbaren Bruch in die Hand der erwachsen werdenden Tochter über. Gerd Nauhaus klärt seine Leserschaft darüber auf, wie

die mit [FW] und [CW] gekennzeichnete wechselnde Autorenschaft zu lesen und zu verstehen ist: Mitunter schlüpft nämlich jeder der Schreiber auch in die Gestalt des anderen und schreibt aus dessen Sicht in der Ich-Perspektive.

Ein Vorwort mit Einführung

Darüberhinaus gibt der Herausgeber hilfreiche Informationen zu Ereignissen der Zeit, die dem eigentlichen Start der Tagebücher vorausgehen. Er referiert über die „familiäre Einbettung“ der am 13. September 1819 in Leipzig geborenen Clara (1819 - 1896), geht kurz auf den Werdegang von Vater Friedrich (1785 - 1873) und Mutter Mariane Bargiel (1797 - 1872), geschiedene Wieck, geb. Tromlitz ein, erwähnt ihre beiden Brüder Alwin und Gustav sowie ihre 13 Jahre jüngere Halbschwester Marie Wieck (1832 - 1916) aus der zweiten Ehe ihres Vaters mit Clementine Fechner und weitere (angeheiratete) Verwandte.

Er geht darauf ein, dass mit der Trennung von der Mutter an Claras 5. Geburtstag Friedrich Wieck der alleinerziehende Vater und Lehrer seiner Tochter ist, deren Veranlagung zur Wunderkind-Pianistin er erkennt und konsequent fördert. Er gibt ihr nicht nur Unterricht im Lesen und Schreiben, sondern auch in Gehörbildung, Musiktheorie und Partiturlernen und kontrolliert ihr Klavierspiel. Gesang- und Geigenunterricht kommen hinzu, ebenso das Erlernen von Englisch und Französisch. Über Wiecks Unterrichtsmethodik und das Repertoire gibt dann das Tagebuch detailliert Auskunft. Als Instrumentenhändler lehrt er Clara auch, die Qualitätsmerkmale von Klavieren und anderen Instrumenten zu beurteilen.

Clara ist acht Jahre alt, als der Vater das erste Heft eröffnet:

ERSTER BAND

Tagebuch I

7. Juni 1827 - 3. September 1831

[FW] Mein Tagebuch
angefangen von meinem Vater
d. 7. Juni 1827., und fortzusetzen

H.[eft] 1.

von
Clara Josephine Wieck

...

[FW] Ich wurde geboren den 13. Sept[em]b[er] 1819 zu Leipzig in der hohen Lilie auf dem N. [even] Neumarkt (wohin meine Aeltern Ostern 1818 gezogen waren) und erhielt den Namen Clara Josephine. Meine pathen waren Actuarius Streubel ein Freund meines Vaters, Madam Reichel einer Freundin meiner Mutter und Frau Cantorin Tromlitz [recte; Tromlitz] aus Plauen die Mutter meiner Mutter Mariane Tromlitz.¹

...

Seite 35

Bereits an dieser Stelle macht der Leser Bekanntschaft mit der ersten Fußnote, die keine ist, da die recherchierten Anmerkungen ab Seite 397 gesammelt sind. Die beiden Lesebändchen helfen beim schnellen Auffinden der zugehörigen Anmerkung. Diese sind - mitunter sehr ausführlich - sorgfältig recherchiert und geben vertiefende, manchmal durch Erkenntnisse aus weiterführender Forschung genährte Hintergrundauskunft zur Stelle, wie z.B. diese erste:

Anmerkungen

ERSTER BAND

Tagebuch I

7. Juni 1827 - 3. September 1831

1 Zwischen Wiecks Auflistung der Paten und dem Taufbucheintrag der Nikolaikirche Leipzig (Jg. 1819, S. 612, Nr. 12) besteht eine Diskrepanz:

...

Seite 397

Die „Diskrepanz“ wird natürlich verfolgt und hinreichend aufgeklärt.



Clara Wieck 1827 (9 Jahre) und 1837 (19 Jahre)

Robert-Schumann-Haus Zwickau - <https://www.schumann-zwickau.de/de/03/03/portraits-clara-schumann.php>

Eine Inhaltsangabe im Vorwort

Zum weiteren Verständnis des folgenden Leseschatzes konkretisiert der Herausgeber im 20-seitigen Vorwort auch den Inhalt aller neun Tagebücher, indem er kurz auf wichtige Ereignisse in Vaters und Tochtters Leben, auf Personen und Begegnungen, Reisen und Konzertetorte der jeweiligen Periode eingeht, und auch Beeinträchtigungen im täglichen Leben bei der Bewältigung von Unfällen, Epidemien, Erkrankungen oder Sterbefällen „voraus“-sagt.

Zum Beispiel erfährt der Leser, wann die 8-jährige Clara sich zum ersten Mal als Tagebuchschreiberin versucht (und scheitert) und dass sie im Juni 1831 erstmals ausführlich darüber berichten kann (darf?), dass sie italienische Opern von Rossini, Hummel und Mozart kennengelernt hat.

Die Berichte über persönliche Begegnungen und Gespräche mit Komponisten wie Paganini und Mendelssohn, Berlioz, Liszt oder Chopin und anderen Kulturgrößen der Zeit, und nicht zuletzt

die Annäherungen von und an Robert Schumann wecken Neugier, unmittelbar an die Autorenstelle im Tagebuch zu blättern, den „Original-Eintrag“ zu entdecken und ihn nachzulesen. Auf den 20. Oktober 1828 macht Gerd Nauhaus besonders aufmerksam: Die 9-jährige Clara trägt im Leipziger Gewandhaus mit der ein Jahr älteren Emilie Reichold⁴ vierhändige Variationen von Friedrich Kalkbrenner vor. Noch 50 und 60 Jahre später wird dieses Datum die Pianistin Clara Schumann begleiten, wenn ihre Konzerte als „Auftrittsjubiläen“ angekündigt werden. Dieser Hinweis macht neugierig darauf, zu erfahren, wie dieser Karriereauftakt im Tagebuch „original“ beschrieben ist.

⁴ Anm.d.R.: Reichold, Emilie, * vor 1818 in Chemnitz, † nach 1831 vermutlich in Frankreich, Pianistin und Klavierlehrerin. Öffentliche Aufmerksamkeit erlangte Emilie Reichold vor allem durch ihren Auftritt als Duopartnerin von Clara Wieck bei deren erstem öffentlichen Auftritt in einem Konzert der Grazer Pianistin Caroline Perthaler im Leipziger Gewandhaus am 20. Oktober 1828. Zusammen trugen sie Friedrich Kalkbrenners Variationen für Pianoforte zu vier Händen über einen Marsch aus der Oper Moses von Rossini op. 94 vor.

Quelle: www.sophie-drinker-institut.de

Gab es im Monat zuvor noch Claras (?) Eintrag, sie studiere die rechte Partie eines vierhändigen Stücks von Jacques Schmidt „... und [ich] spiele für mich allein (mit Emilie Reichold spiele ich nicht mehr“ (Seite 43), so beschreibt Friedrich Wieck - in der Person von Clara! - die Ereignisse des 20. Oktober 1828 wie folgt:

ERSTER BAND TAGEBUCH I

Octobr:

D. 20. spielte ich zu Ersten Male öffentlich im Gewandhause in dem Concert der Dem. Perthaler aus Graitz [recte: Graz]. Es wurden in diesem Concert nach dem Arrangement meines Vaters lauter neue Stücke gegeben, so daß *Caroline Perthaler* das Emoll Concert von Kalkbrenner und *Pixis Variationen* O. 35 mit Orchester spielte - *Henriette Grabau* 2 schottische Lieder [von Weber] und die *Forelle* von Schubert, begleitet von *Emilie Reichold*, sang. Ich spielte Kalkbrenners *Variationen à 4. m. O. 94* über den jetzt beliebten *Mar[s]ch aus Moses* [von Rossini] „macht mir pp“ mit *Emilie Reichold* und zwar die rechte Parthie. Es ging sehr gut und ich habe nicht gefehlt, | fand auch vielen Beifall. Der Tag ist mir auch deßwegen merkwürdig, weil ich von Herrn Oberamtmann *Barthels* aus Eisleben, welcher diesen Tag einen Flügel von Wacke u eine *Physharmonika* von meinem Vater kaufte, dem ich 2 Stunden vor der Aufführung unter Gegenwart der *Madame Bahrt* dieselben *Variationen* mit meinem Vater vorspielte, 2 *Louisd'or* zum Present bekam.

...

Seite 48

Wie versteht man diesen protokollierten Start in eine vielverheißende Karriere, wenn man 9 Tage später den Eintrag findet:

D. 29. Mein Vater, der längst schon vergebens auf eine Sinnesänderung von meiner Seite gehofft hatte, bemerkte heute nochmals, daß ich immer noch so faul, nachlässig, unordentlich, eigensinnig, unfolgsam pp sey, daß ich dieß namentlich auch im Klavierspiel und im Studiren desselben sey und weil ich *Hüntens*⁵ neue *Variat* O. 26 in seiner Gegenwart so schlecht spielte und nicht einmal den ersten Theil der 1ten Variation wiederholte so zerriß er das Exemplar vor meinen Augen und von heute an will er mir keine Stunde mehr geben und ich darf nichts weiter spielen, als die *Tonleitern*, *Cramer Etuden* L. 1 u *Czerny Trillerübungen*. In meine Stunde früh 8 Uhr sollen nun meine Brüder das Klavier lernen u Morgen fängt mein Vater mit ihnen an.

Seite 48

Die Entwicklung vom introvertierten (Wunder-)Kind, das sein Instrument spielend erobert, zur früh reifenden, komponierenden Klaviervirtuosin scheint rasende Fortschritte zu machen. Noch am 18. August 1827 lautet ein Vermerk (des Vaters (!) so:

D. 18 Aug[ust] Seit 3 Monaten klagt mein Vater sehr über meine eingetretenen Flegeljahre. Heute an seinem Geburtstag sagt mir mein Vater, daß sie sich zu verlieren anfangen, was mich herzlich freuet.

Seite 43

Schon knapp zwei Jahre später nutzt die 10-jährige Clara den mehrwöchigen Besuch *Paganinis* in Leipzig zum Vorspiel ihrer eigenen Werke und den mehrmaligen Besuch der Proben und Konzerte des „größten aller Künstler“; dem war Vater Wieck bereits im Frühjahr nach Berlin nachgereist, um ihm kontaktheischend seine Aufwartung zu machen.

5 Anm.d.R.: Franz Hüntens (* 26. Dezember 1792 in Koblenz; † 22. Februar 1878 ebenda) war ein deutscher Komponist, Pianist und Gitarrist.

Vielfach belegen die Aufzeichnungen, wie der Instrumentenhändler und Klavierlehrer auch als Konzertagent weitreichende Kontakte aufbaut, wie er für Clara ausgedehnte Konzertreisen in die Musikhauptstädte Europas nach Wien und Paris organisiert. Damit öffnet er seiner talentierten Tochter die Türen zu Persönlichkeiten aus Kultur und Adel, der sie fördert und bewundert. Gleichzeitig sieht er seinen Traum vom Wunderkindvater in Erfüllung gehen. Wieck protokolliert Aufbau und Pflege dieser Kontakte, geizt nicht mit Lob und Bewunderung für Solisten und Komponisten, die Claras Talent honorieren, hält aber auch nicht mit Kritik zurück, wenn ihm die Darbietung von Künstlern - nicht nur konkurrierender! - nicht zusagt, abqualifizierende Verrisse sind an der Tagesordnung. Sein ständiges Meckern und Nörgeln an den Quartieren der Konzertorte, den abendlichen Gesellschaften, den miserablen Instrumenten, die die Konzertveranstalter Clara bei ihren Klavierabenden bereitstellen, nimmt zu. Clara - selbst noch nicht schreibend, aber das Tagebuch lesend - nimmt dies alles wahr und auf. Das Übernehmen, Knüpfen und Nutzen von Netzwerkbeziehungen wird ihr einst als Managerin ihrer eigenen langen Karriere als Konzertkünstlerin von

großem Nutzen sein. Souveränität gewinnend bildet sie sich ihr eigenes Urteil über besuchte Opern und Konzerte und bringt die Ereignisse des Tages selbstbewusst zu Papier. Ab 1838 schreibt sie nun überwiegend selbst, auch über die Abneigungen, die ihr Vater gegenüber seinem frühen Klavierschüler Robert Schumann hegt, dem er abspricht, als Komponist seine Tochter ernähren zu können und dem er Trunksucht anhängt.

Die 19-jährige Pianistin, die bei ihren Klavierabenden mehr und mehr die Werke ihres Robert aufführt und auch ihm damit zur Karriere verhilft, wird nach ihrem überaus erfolgreichen Konzertaufenthalt in Wien zur kaiserlich-königlichen Kammervirtuosin ernannt. Claras Ansehen nimmt zu und verbreitet sich wie die zu diesem Anlass geschaffene Lithografie von Andreas Staub, die noch im 20. Jahrhundert lange auch unseren 100-DM-Schein schmückte (siehe Abbildung Seite 59). Wieck gibt seinen Widerstand gegen das Paar auf, am 12. September 1840, dem Vorabend von Claras 21. Geburtstag, findet Claras und Roberts Hochzeit statt. Mit den Eintragungen zu diesem Jubeltag beendet die junge Braut das 9. Tagebuch ihrer Jugend am 13. September so:

September.

D. 13 ... Weiteres steht nun in unserem gemeinschaftlichen Tagebuch - es soll von nun an unter uns ein Herz und eine Seele sein, und so schließe ich denn dies Buch, nicht ohne Wehmuth! eine Periode meines Lebens ist nun beschlossen; erfuhr ich gleich viel Trübes in meinen jungen Jahren schon, so doch auch Manches Freudige, das ich nie vergessen will. Jetzt geht ein neues Leben an, ein schönes Leben, das Leben in dem, das man über Alles und sich selbst liebt, aber schwere Pflichten ruhn auch auf mir, und der Himmel verleihe mir Kraft sie getreulich, wie ein gutes Weib zu erfüllen - er hat mir immer beigestanden, und wird es auch ferner thun. Ich hatte immer einen großen Glauben an Gott und werde ihn ewig in mir erhalten.

Seite 396

Wie Robert und Clara Schumanns gemeinsames Ehetagebuch von 1840 bis 1844 - bereits 2007 von Gerd Nauhaus mit Ingrid Bodschediert und neu herausgegeben - so überließ die älteste Tochter des Paares Marie Schumann (1841 - 1929) auch die von ihrer Mutter nachgelassenen Jugendtagebücher dem Robert-Schumann-Haus Zwickau; sie sind dort als Schenkung im Jahre 1921 verzeichnet.





Clara Schumann mit ihrer 1841 geborenen Tochter Marie
 Repro nach einer Daguerreotypie, Dresden, um 1844/45
 Erste fotografische Aufnahme Clara Schumanns
 Robert-Schumann-Haus Zwickau

Dass diese Tagebücher - mit der Leidenschaft und dem Durchhaltevermögen seines früheren Direktors, der tatkräftigen Unterstützung vieler aktiver Mitarbeiter des Hauses und der befreundeten Musikforscherin Nancy B. Reich - jetzt zu Claras 200. Geburtstag vollständig herausgegeben wurden, ist eine editorische wie verlegerische Großtat. Formate wie dieses Clara-Buch sind vielleicht nicht jedermanns Sache, und es liest sich nicht leicht am Stück wie ein guter Kriminalroman. Einmal „eingesehen“, legt man es nur zu weiteren Erforschungen mitunter nicht geläufiger Namen oder Zusammenhänge aus der Hand.

Wer also hinter die Kulissen einer zuweilen romantisch verklärten Epoche schauen und Einblicke in ein erstaunliches Kinder- und Künstlerinnenleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhalten möchte, der tut das mit großem Gewinn und ist an der Hand des Herausgebers Gerd Nauhaus mit einer solchen Buchgabe reich beschenkt.

Möge dem Buch der Tage-Bücher - wie einstens Mozarts audiophil verbreiteten Briefen - in täglicher Lektüre weite Verbreitung und große, anerkennende Aufmerksamkeit zuteilwerden.

Gerd Nauhaus

Was Wikipedia über den Herausgeber verrät:

1961 bis 1965/69

Student der Musikerziehung, Germanistik und Musikwissenschaft an der Martin-

Luther-Universität Halle-Wittenberg, wo er 1980 promoviert wurde.

Von 1967 bis 1970 war Musikdramaturg am Theater Zwickau. Danach arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter, Leiter des Archivs und stellvertretender Direktor am Robert-Schumann-Haus Zwickau, dessen Direktor er von 1993 bis 2005 war. Seitdem ist er freiberuflich tätig.

1986 erhielt Gerd Nauhaus den Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau. Von 1993 bis 2002 war er Mitglied des Sächsischen Kultursenats, Vorstandsmitglied und von 2006 bis 2012 Vorsitzender der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V., danach wurde er zum Ehrenvorsitzenden auf Lebenszeit gewählt. 2000, 2004 und 2008 war er künstlerischer Leiter der Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerbe für Klavier und Gesang in Zwickau. Nauhaus ist Herausgeber der Ehetage- und Haushaltbücher von Clara und Robert Schumann und der Schriftenreihe Schumann-Studien, ferner von Publikationen über und Kompositionen von Clara Schumann sowie Autor zahlreicher Schumannartikel und Aufsätze. Die Teilnahme an Symposien und Tagungen im In- und Ausland, Vortragsaufenthalte u. a. in Belgien, Österreich, der Schweiz, den USA und Zypern runden sein Wirken ab. Seit 2011 verfolgte er gemeinsam mit Nancy B. Reich (New York) die Herausgeber-tätigkeit zur Edition der Jugendtagebücher Clara Schumanns, die 2019 erschienen.



BLECH IN HÖCHSTEN TÖNEN

Die Trompetengruppe der Düsseldorfer Symphoniker

Eine Fortsetzungsreihe von Georg Lauer



**Bassam
Mussad,**
1. Solo-
Trompete

**Johannes
Mielke,**
1. Solo-
Trompete

**Frank
Ludemann,**
stellv. Solo-
Trompete

**Tilman
Bollhöfer,**
Trompete

**Lionel
Jaquerod,**
Trompete

**Jose Real
Cintero,**
Trompete
Akademie

OVERTURES

Diese den Tonhallenbesuchern mehr oder weniger gut bekannten sechs Herren bilden auf dem Papier - respektive auf der Homepage der Tonhalle - ein Ensemble, das sich in dieser Aufstellung in keinem öffentlichen Auftritt als musizierendes Sextett präsentieren dürfte.

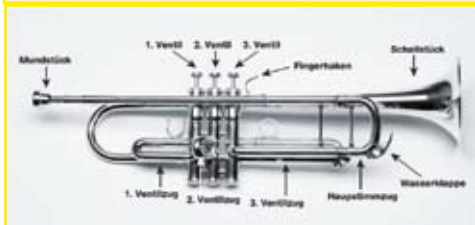
Vielleicht vermisst der Leser in dieser Formation sogar das Portrait eines Herren, der 40 Jahre lang die Position des 1. Solo-Trompeters bei den Düsseldorfer Symphonikern inne hatte: Alan Lee Kirkendall kam 1979 und ging vor wenigen Monaten - in den Ruhestand! Die Folge war in der 2. Position ein Ruck nach links und ein Auffüllen der dort entstandenen Lücke: Bassam Mussad ist auf-, Johannes Mielke eingerückt. Der eine trat am 10., 12. und 13. Februar 2017 als Solist in Haydns Trompetenkoncert Es-Dur unter Adam Fischer auf, der andere hatte seinen Einstand am 8. Juni 2019 in der Deutschen Oper am Rhein beim Ballettabend «b.40» mit den «Offenbach Overtures» unter der Leitung von Patrick Francis Chestnut.

DAS SPIELGERÄT

In der Blechblasinstrumentenfamilie sind Horn, Posaune, Tuba und Trompete sehr miteinander verwandt.

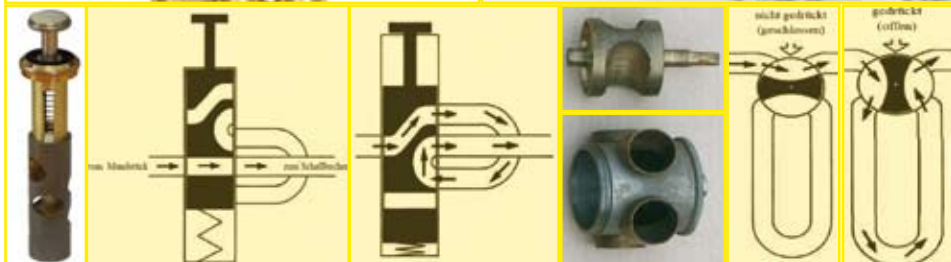
Bei allen handelt es sich um sogenannte „Lippentoneinstrumente“, bei denen die Erzeugung der Töne nach dem gleichen Prinzip funktioniert: Über das Mundstück versetzen die vibrierenden Lippen des Spielers die Luftsäule des Instruments in tongebende Schwingungen. Dabei muss der Bläser die Lippenschwingung exakt mit der schwingenden Luftsäule im Instrument zu einer stehenden Welle synchronisieren, dazu müssen sich die Lippen ca. 250- bis 1000-mal pro Sekunde öffnen und schließen. Die Höhe des erzeugten Tones ist abhängig von der Größe des Spaltes, den die Lippen beim Anblasen bilden, von der Länge des Instruments sowie von der Längenänderung seiner Luftsäule. Bei der Posaune wird dies durch Verschieben des beweglichen Außenzuges erreicht, bei Horn, Tuba und Trompete spielt sich die Längenänderung der Luftsäule im Inneren ab, wo Dreh- bzw. Pumpventile dafür sorgen,

Die Trompete als Pump-Ventil-Instrument und/oder als Drehventil-Instrument



Bassam Mussad - 1. Solotrompeter der Düsseldorfer Symphoniker
links als Robin Hood bei «Frech wie Blech»
mit Pumpventil-Trompete (s.u.)

rechts als Solist in Haydns Trompetenkonzert
mit Drehventil-Trompete (s.u.)



dass die Luft einen längeren oder kürzeren Weg durch das Instrument finden muss. Bei Hörnern und Tuben kommen

Drehventile zum Einsatz, Trompeten werden sowohl mit dieser Technik als auch mit Pumpventilen ausgestattet.

Von Zügen, Klappen und Ventilen

Trompeten gibt es seit mehr als 3000 Jahren, schon in Tutanchamuns Grab in Ägypten hat man welche aus Bronze und Silber gefunden. Auch die Luren der Germanen, Griechen und Römer sind Vorfahren der heutigen Instrumente. Diese frühen Trompeten wurden oft für religiöse oder militärische Zwecke als Signalgeber eingesetzt. Im späten Mittelalter und der Renaissance wurde die Metallherstellung wesentlich verbessert, was auch der Trompete zugute kam, mehr und mehr konnte sie für musikalische Zwecke eingesetzt werden.



Barocktrompete

Zwar war der Tonvorrat der Instrumente der Barockzeit zunächst auf die Naturtonreihe beschränkt. Um auch naturtonreihenfremde Töne sauber zu spielen und die physikalisch reinen, aber musikalisch unreinen Naturtöne zu korrigieren erhielten die Instrumen-



Zugtrompete

te Spielhilfen in Form von kurzen und längeren Zügen, die „Zugtrompete“ war

geboren, die sich bis in die Zeit des späten Barock hielt.

Die in dieser Zeit verwendeten „Clarin-trompeten“



Johann Gottfried Reiche (* 5. Februar 1667 in Weißenfels; † 6. Oktober 1734 in Leipzig), mit gewundener Trompete, Porträt von Elias Gottlob Haußmann – Wikipedia

waren entweder schneckenförmig oder bügelförmig und hatten bis zu drei Griff-löcher. Man konnte damit in der hohen Lage fast chromatisch, in der tiefen Lage dagegen nur Dreiklangstöne spielen.



Klappentrompete

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts konstruierte der Wiener Trompeter Anton Weidinger (1766–1852) ein Blasinstrument mit Klappen, mittels derer sich alle chromatischen Töne erzeugen lassen. Die dazu auf dem Rohr verteilten Öffnungen werden mit einem Klappenmechanismus geöffnet bzw. geschlossen¹.

Nun konnte man auch im tiefen Tonbereich Melodien und chromatische Durchgänge spielen. Um seine neue Erfindung der Öffentlichkeit zu präsentieren, gab Weidinger bei mehreren Komponisten Trompetenkonzerte in Auftrag. Auch Joseph Haydn folgte dieser Einladung, und so kam in einer „großen öffentlichen Akademie“ am 28. März 1800 sein berühmtes Konzert für Klappentrompete in Es-Dur zur Uraufführung. Haydn schöpfte die neuen Möglichkeiten dieses verbesserten Instrumentes - aber auch die technischen Fertigkeiten seiner Solisten! - bis an die Grenzen aus, was auch Johann Nepomuk Hummel 1803 zur Komposition seines ebenso berühmten Trompetenkonzerts veranlasste.

Weitere Kompositionen setzten sich jedoch erst mit der Erfindung der Ventile von Heinrich Stölzel und Friedrich

¹ www.youtube.com/watch?v=j3elRDCbvbE

Blümel zwischen 1810/20 durch, die zu einem quasi neuen Instrument, der Ventil-Trompete, führte. Die Bedienteile dieser Instrumente wur-



Röhrenschiebeventile

den als „Kasten- oder „Röhrenschiebeventile“ gefertigt. Sie waren noch bis in die Mitte des 19. Jh.s neben der Natur-Trompete in Verwendung, wie z. B. in Richard Wagners Opern „Rienzi“ (1840) oder „Der fliegende Holländer“ (1841).

Die heute gebräuchlichen Ventile wurden erst später als Pump- bzw. Drehventile entwickelt. Letzteres geht zurück auf den Österreicher J. F. Riedl (1832). Ihm liegt eine aufwendigere Konstruktion als dem Pumpventil zugrunde, das der Franzose François Périnet 1838 in die heute noch übliche Form entwickelte. Ventile dieser Bauart besitzen einen zylindrischen Ventilkörper, der mittels einer Fingerkappe gegen Federdruck bedient wird. Zwei Luftkanäle in dem Ventilkörper leiten bei Betätigung der Kappe den Luftstrom über die Ventilrohrschleife um. Wie beim Drehventil wird der Luftstrom verlängert, der Ton tiefer.

Konzert- oder Jazztrompete?

Trompeten mit Drehventilen werden auch als Konzerttrompeten bezeichnet und bevorzugt im Orchester eingesetzt. Sie klingen etwas weicher als Jazztrompeten mit Pumpventilen. Ein ganz wesentlicher Unterschied zwischen Konzerttrompeten (mit Drehventilen) und Jazztrompeten (mit Pumpventilen) besteht in der Art und Weise, wie sie während des Spielens gehalten werden: Trompeten mit Drehventilen



werden „liegend“ gehalten, Trompeten mit Pumpventilen „aufrecht“ (in beiden Fällen zeigen die Ventilköpfe bzw. die Drückerplatten nach oben).

Die (deutsche) Drehventil-Konzerttrompete wird hauptsächlich in deutschen, österreichischen und osteuropäischen Orchestern verwendet. Weltweit gesehen wird viel häufiger das französische Modell mit Perinetsystem (Pumpventile) und engerer Mensur verwendet, in Frankreich und Amerika sogar fast ausschließlich. Auch im Jazz hat sich das französische Modell erfolgreich durchgesetzt.



WZ 12. Februar 2017: «... Doch eine Neuheit gibt es für ihn: Er spielt auf einem Instrument, das der Tonhallen-Freundeskreis erst kürzlich für seinen Auftritt angeschafft hat. Dabei handelt es sich um eine Ventiltrompete¹, mit der insbesondere das Haydn-Konzert historisch authentisch dargeboten werden kann....»

Foto S. Diesner

¹ Anm.d.R.: Es handelt sich um eine Dreh-Ventiltrompete! Das o.a. Bild zeigt Bassam Mussad bei der Zugabe, für die er seine „Jazz-Trompete“ benutzte.



Sowohl als auch

Wie erwähnt, trat der 1. Solotrompeter der Düsseldorfer Symphoniker im Sternzeichenkonzert vom Februar 2017 dreimal als Solist in Haydns Trompetenkonzert auf. Eigens dazu hatten die Freunde und Förderer der Tonhalle bei der renommierten Instrumentenbaufirma Thein-Brass Bremen ein Drehventil-Instrument fertigen lassen und dem Solisten zur Verfügung gestellt. Bassam Mussad zeigte sich hocheifrig darüber und bestätigte anschließend, dass dieses Instrument der Klappentrompete aus der Haydn-Zeit klanglich sehr nahe komme.

Im gleichen Konzert war auch zu beobachten, dass er zur Zugabe - dem Stück angemessen - wieder zur Pumpventil-Trompete griff.

Auch im Blechbläserensemble der Düsseldorfer Symphoniker ist Bassam Mussad bei den legendären „Frech wie Blech-Karnevalskonzerten“ mal mit seiner „Konzerttrompete“, mal mit seiner „Jazztrompete“ zu erleben. Künftig werden wir genauer hinsehen, wer aus dem DüSy-Trompetersextett mit welcher Trompete die Bühne der Tonhalle betritt und die im Blechbläserensemble höchstmöglichen Töne von sich gibt.

Bassam Mussad

1. Solo-Trompete

Bassam Mussad wurde 1984 als Sohn ägyptischer Eltern in Khartum im Sudan geboren. 1993 wanderte die Familie in die USA aus, zunächst nach Kalifornien, dann nach Georgia. Dort erhielt Mussad im Alter von neun Jahren den ersten Trompetenunterricht. Sein Studium führte ihn später zu Fred Mills vom Canadian Brass Ensemble an die University of Georgia und zu Vincent Penzarella, einem Mitglied der New Yorker Philharmoniker, an die Manhattan School of Music. 2005 absolvierte Bassam Mussad ein Probespiel vor Daniel Barenboim in Sevilla und wurde sogleich ins West-Eastern Divan Orchestra aufgenommen. Auf Empfehlung von Barenboim zog er nach Deutschland, wo er sich in der Orchester-Akademie der Staatsoper Berlin ein breites Repertoire erarbeiten konnte. Im Anschluss an diese praktische Ausbildungsphase wurde er als Solo-Trompeter ins Mecklenburgische Staatsorchester Schwerin verpflichtet, dem er vier Jahre lang angehörte. Seit 2014 ist Bassam Mussad als Solo-Trompeter Mitglied der Düsseldorfer Symphoniker, mit denen er schon mehrfach auch solistisch auftrat und Trompetenkonzerte zur Aufführung brachte. Neben seinem Festengagement spielt Bassam Mussad auch in anderen renommierten Orchestern, so etwa in der Filarmonica della Scala, im Schwedischen Radio-Sinfonieorchester und im Malaysia Philharmonic. Nach wie vor ist er dem West-Eastern Divan Orchestra als Solo-Trompeter verbunden.



Jährlicher Höhepunkt des klassisch-karnevalistischen Treibens in der Tonhalle ist der Auftritt des 10-köpfigen Blechbläser-Ensembles der Düsseldorfer Symphoniker «Frech wie Blech», 2019 mit vier Trompeten, vier Posaunen, Horn und Tuba. Den 11. Part am Schlagzeug übernahm zwischendurch der 1. Solotrompeter Bassam Mussad, dessen erstaunlichen Weg von Khartum, über Kalifornien, New York, Sevilla, Berlin an den Rhein nach Düsseldorf auf dieser Seite oben nachzulesen ist.



**Johannes Mielke,
1. Solo-Trompete**

Johannes Mielke wurde 1992 geboren und wuchs in Dabringhausen bei Wermelskirchen auf. Dort erhielt er im Alter von neun Jahren seinen ersten Trompetenunterricht bei Reinhold Feldhaus, der ihn für die kommenden sieben Jahre begleitete. Mit 14 Jahren wechselte er als Jungstudent an die Essener Folkwang Universität der Künste, wo er acht Semester bei Prof. Uwe Köller mit Blick auf eine professionelle Orchestermusikerlaufbahn studierte. Mit 18 Jahren begann er schließlich ein Vollstudium im Fach Trompete. Nach drei Semestern an der Musikhochschule Lübeck wechselte Johannes Mielke zu Prof. Klaus Schuhwerk nach Basel. Erste professionelle Erfahrungen konnte er als Aushilfe in unterschiedlichen Orchestern sammeln, darunter das Sinfonie Orchester Basel und die Münchner Philharmoniker. In den Spielzeiten 2015/16 und 2017/18 war er Substitut der Dresdner Philharmoniker. Es folgten von Mai 2018 bis Januar 2019 ein Zeitvertrag als

Solo-Trompeter bei den Essener Philharmonikern sowie Gastengagements beim WDR-Funkhaus Orchester und Gürzenich Orchester Köln. Seit April 2019 ist Johannes Mielke Solo-Trompeter der Düsseldorfer Symphoniker.



„Miss Manypony“ (mit Perücke) - alias Lionel Jaquerod - findet im Publikum den neuen Kollegen im Sextett, den DüSy-Trompeter Johannes Mielke, der eine spontane Kostprobe seines Könnens abgeben muss!



Die „FRECH-WIE-BLECH“ - Besetzung vom 1.3.2019

- | | |
|--------------------------------------|------------------------|
| 1 Heiko Maschmann, Horn (Gast) | = Ethan Hunt |
| 2 Lionel Jaquerod, Trompete | = Miss Manypony |
| 3 Jose Real Cintero, Trompete | = James Bondes |
| 4 Ferenc Mausz, Trompete (Gast) | = Falco |
| 5 Bassam Mussad, Trompete | = Robin Hood |
| 6 Martin Hofmeyer, Posaune | = Miss Moppel |
| 7 Lars Henning Kraft, Posaune (Gast) | = Der Alte |
| 8 Arno Pfeuffer, Posaune | = Eduard Schlimmermann |
| 9 Jan Henrik Perschel, Posaune | = Jannibal Leckda |
| 10 Hugues Spielmann, Tuba | = Kommissar Migräne |

Foto S. Diesner

Unmaßgebliche Gedanken zur Zukunft des Musikvereins

von Udo Kasprowicz

§ 2, Satz 1: Der Verein bezweckt die Pflege und die Förderung des Chorgesangs.

Dieser Satz findet sicherlich keine Aufnahme in eine Sammlung deutscher Meisterprosa, aber bis in die Satzung des Musikvereins hat er es immerhin geschafft. Juristen, sonst sehr streitlustig und detailversessen, sind gegenüber sprachästhetischen Fragestellungen, selbst wenn sie aussagenlogische Konsequenzen haben, ziemlich immun.

Sensible Menschen geraten bei dem Versuch ins Grübeln, die Frage „Was tut er eigentlich, der Verein?“ zu beantworten. Was bedeutet „eine Pflege bezwecken“? Klarer würde die Aussageabsicht, hätte man geschrieben: Der Verein hat die Aufgabe, den Chorgesang zu pflegen und zu fördern. Den zweiten Teil dieses selbstgestellten Auftrages erfüllt er seit Jahren mit Bravour. Die *SingPause* ist ein Großunternehmen geworden, das über die Grenzen Düsseldorfs hinaus große Anerkennung und Nachahmer findet. Aber wie steht es mit dem ersten Teil, den Chorgesang zu pflegen? In den zwei Jahren vor dem Jubiläumsjahr haben wir uns und den Chorgesang gut gepflegt, denn im Konzertmarathon 2018 präsentierten wir uns der Düsseldorfer Hörerschaft in bester Verfassung.

Aber wie pflegt man Chorgesang in der Restsaison 2018/19 und in der folgenden Spielzeit? Für die Herren endete die Saison mit Gustav Mahlers zweiter Symphonie am Montag, dem 8. April 2019. Die Damen hatten am 3. Juni ihren letzten Auftritt mit Claude Debussys „Trois Nocturnes“. In der zweiten Jahreshälfte 2019 erwartet uns Zemlinskys 13. Psalm, im Frühjahr 2020 Josef Haydns „vier Jahreszeiten“. Wenn Pflege des Chorgesangs etwas Ähnliches bedeutet wie Krankenpflege, also optimale Bedingungen für das Ruhebedürfnis des Patienten schaffen oder vielleicht Möbelpflege, also Staub wischen, gut lüften und möglichst wenig nutzen, entspricht das Chorprogramm bis 2020 dem Vereinszweck.

Bedeutet Pflege aber die Funktionsfähigkeit aufrecht erhalten, die Qualität auf hohem Niveau zu sichern, wie etwa bei der Pflege von Werkzeugen, Fahrrädern oder Autos, dann reicht zweimal Singen bis Mitte Sommer 2020 nicht aus. Wir müssen uns etwas einfallen lassen. Aber wie heißt es in der volkstümlichen Deutung von Mt 12,24ff: Wo die Not am größten, ist die Hilfe am nächsten!

Deutschland ist das Land des Chorgesangs. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand eine Vielzahl von Männerchören, die aus Begeisterung für



ein nach dem Sieg über Napoleon wieder zusammenwachsendes Deutschland heimattümelnde und nationale Lieder sangen. Parallel dazu bildeten sich in Berufsgruppen und Unternehmen der Schwerindustrie sangesfreudige Vereinigungen, Knappenchöre im Ruhrgebiet und im Saarland, der Krupp Männerchor in Essen, der Siemens Chor in Erlangen, und überall Feuerwehr- und Polizeichöre. Diese bunte Sängerlandschaft verliert Farbe, weil die Chöre überaltern und aus Nachwuchsmangel aussterben. Gleichwohl werden über die Chorliteratur Werbeanstrengungen unternommen. Wer sich durch „Am Brunnen vor dem Tore“ und „Treu steht und fest die Wacht am Rhein“ nicht mehr verführen lässt, erliegt vielleicht den Klängen aktueller Filmmusik oder lässt sich durch die Aussicht locken, international erfolgreiche Hits vierstimmig zu singen. Hier eröffnen sich den Herren des Musikvereins neue ungeahnte Möglichkeiten. Wir proben die neue Literatur der Quartettvereine und erschließen uns neue Auftrittsorte. Für die Saisoneroöffnung eines Ruder- oder Segelclubs eignet sich vierstimmig gesetzt der Ohrwurm aus „Hair“ von 1969 „Let in the sunshine!“ ebenso wie der Erfolgstitel der niederländischen Gruppe *The cats* aus dem Jahre 1972 „One Way Wind“. Während unsere Eltern vor dem Krieg und in den fünfziger Jahren zu Peter Kreuders „Sag zum Abschied leise Servus“ dahinschmolzen, treffen wir zum checkout in der Hotelhalle den Nerv der Zeit besser mit Demis Rousos „Good bye my Love, Good bye“ aus dem Jahre 1973. Im Golfclub liebt man es wahrscheinlich konservativer. Für die morgendliche Einstimmung auf ein Turnier beginnen wir hier mit Wil-

helm Ganzhorn „Im schönsten Wiesen-grunde“. Nach der feierlichen Preisverleihung bietet sich „ergo bibamus“ an. Wir sollten nicht auf Firmenweihnachtsfeiern singen, aber angesichts der Verdichtung der Arbeitszeit böte sich zum abendlichen Imbiss in der Kantine die deutsche Version von Abbas „Thank you for the music“ an: „Danke für die Stunden ...“¹. Kurz vor dem Jahresabschluss verfehlt ganz sicher Heinz Rühmanns Trost seine Wirkung nicht „La le lu, nur der Mann im Mond schaut zu ...“²

Diese direkte Verbindung mit der Lebenswirklichkeit unseres neuen Publikums verschafft uns sicher manchen Neuzugang. Wie aber bleiben die Damen des Musikvereins in der Übung? Die Vorschläge für die Herren sind nicht übertragbar; sie sind für die Damen nicht schicklich. Schillers *Résümée* der männlichen Existenz ist ernüchternd wie wahr:

**Der Mann muss hinaus
ins feindliche Leben,
muss wirken und streben,
muss wetten und wagen,
das Glück zu erjagen.**

Die Damen wollen wir davor bewahren. Oder sollen die strahlenden Stimmen des städtischen Musikvereins in auftrittsarmer Zeit dreistimmige Arrangements wie „Ein Likörchen für das Frauenhörchen“³ oder „Die alten Schachteln singen?“⁴ Nein, den Damen sei Chorsatzarchäologie empfohlen.

1 <https://www.populaere-chormusik.de/danke-fuer-die-stunden-thank-you-for-the-music.html>

2 https://www.arrangement-verlag.de/chornoten/gemischter-chor/detail.php?nummer=SG615&ru_brik=gchor

3 https://www.arrangement-verlag.de/suche/?suchstring=Ein%20Lik%C3%B6rche&vnr=SF_3494

4 https://www.arrangement-verlag.de/chornoten/frauenchor/detail.php?nummer=SF526&rubrik=fch_or

Im 19. Jahrhundert, der Blütezeit der Männerchöre, existierte einer Parallelwelt des Chorgesangs an höheren Mädchenschulen. Einige Exemplare der Liederbücher, aus denen zwei und dreistimmig (Sopran und Alt oder Sopran 1, Sopran 2 und Alt) gesungen wurde, haben Asyl im Bücherschrank des Chronisten gefunden. Manches ist sicher nicht mehr zeitgemäß. Die Hymne auf den König von Sachsen, der sich 1918 mit dem Satz „Macht Euren Dreck alleine“ verabschiedete oder das deutsche Weihelied auf die Verse von Matthias Claudius, die so gar nicht zu dem empfindsam frommen Poeten des 18. Jahrhunderts passen wollen, darf man sicher überschlagen.

Aber zwischen allen zeitbedingten Erzeugnissen schimmern wie Edelsteine viele kleine Liedsätze von Beethoven, Brahms, Mendelssohn Bartholdy, Haydn, Mozart, von Weber und Schubert. Und ganz unverhofft findet sich ein sehr klangvoller dreistimmiger Satz von „O Du fröhliche“ mit dem lateinischen Originaltext darunter. Und wen überrascht es nicht, wenn die „letzte Rose“ aus der Oper „Martha“ von Friedrich von Flotow, die Heintje 1969 erfolgreich vermarktete, sich als dreistimmig gesetztes irisches Volkslied entpuppt? Solche Schätze warten darauf, gehoben zu werden.

Doch wer will sie hören? Kein Chor ohne Publikum! Aber wenn man sich die Hörerschaft immer so groß vorstellen muss, dass ein Damenchor mit ca. 50 Sängerinnen sie nicht erdrückt, schrumpft die Zahl der Gelegenheiten. Aber kleine Ensembles, zum Beispiel jede Stimme dreifach besetzt, sind auf besonderen Jubiläen, Vernissagen und Hochzeiten gern gesehen. Wenn der

Satz gilt, dass der gesamte Musikverein so gut wie jede seiner einzelnen Stimmen ist, darf man keine Angst vor kleinen Chören haben. Die Aufführungsqualität ist das Ergebnis zielgerichteter Probenarbeit. Natürlich haben wir so etwas noch nie gemacht. Aber wenn wir weiter singen wollen, müssen wir neue Wege beschreiten. Wenn die neue Flexibilität des Musikvereins sich in den musikalischen Kreisen des Großraums Düsseldorf herumgesprochen hat, melden sicherlich kleinere Instrumentalensembles ihr Interesse an, mit uns in passender Besetzung zu musizieren.

Für das erste Kleinchortreffen bat die **NeueChorszene** Altistin Lorelei W. um einen Buffetvorschlag für einen kleinen Imbiss. Das schmackhafte Ambiente der Proben in ihrem Hause vor der Fahrt eines Kleinchores nach Frankreich im vergangenen Herbst sind Beweis dafür, dass Lukull zu ihren Vorfahren zählt. Heraus kam eine Trilogie, die geeignet ist, probenlose Zeiten ohne gesundheitliche Einbußen zu überstehen:



Wassermelonen-Salat

Zutaten: 8 Tassen 3 cm große Stücke kernlose Wassermelone (ca. 3 kg)
3 Pfund reife Tomaten in 3cm Stücke geschnitten (ca. 4 Tassen)
1 Teelöffel Salz

- 5 Esslöffel natives Olivenöl extra
- 1 ½ Esslöffel Rotweinessig
- 3 Esslöffel gehackte, sortierte frische Kräuter (z. B. Dill, Basilikum und Minze)
- 6 Tassen frische Rucola-Blätter / 1 Tasse zerbröckelter Schafskäse
- ½ Tasse in Scheiben geschnittene Mandeln, leicht geröstet

Melone und Tomaten in einer großen Schüssel vermengen. Mit 1 Teelöffel Salz bestreuen und zum Mischen schwenken; 15 Minuten ziehen lassen. Füge 4 Esslöffel Öl, Essig und Kräuter zur Melonenmischung hinzu. Nach Belieben mit Pfeffer und mehr Salz abschmecken.

Rucola in einer mittelgroßen Schüssel mit dem restlichen 1 Esslöffel Öl wenden. Teilen Sie Rucola auf die Teller. Mit Melonensalat belegen, mit Schafskäse und gerösteten Mandeln bestreuen und servieren.



Gazpacho Suppe

- Zutaten:** 3 mittlere Tomaten, geschält, entkernt und gehackt (ca. 3 Tassen)
- 1 große Gurke, geschält, entkernt und gehackt (ca. 2 Tassen)
 - 1 rote Paprika, gehackt (ca. 1 Tasse) / 1 mittlere Zwiebel, gehackt (ca. 1 ¼ Becher)
 - 3 Tassen Tomatensaft aus der Dose
 - 2 Esslöffel frische Kräuter (z.B. Estragon, Thymian oder Petersilie) gehackt
 - ¼ Tasse Rotweinessig / 2 Knoblauchzehen, geschält und fein gehackt
 - 2 Esslöffel Tomatenmark / Saft aus ½ Zitrone / Salz / Cayennepfeffer
 - 1 Tasse Croutons, zum Garnieren

In einer Schüssel 2 Esslöffel Tomate, Gurke, Paprika und Zwiebel zum Garnieren aufbewahren. In der Küchenmaschine oder im Mixer die restlichen Zutaten (außer den Croutons) pürieren, bis sie glatt sind, wobei die Würze mit Zitronensaft, Salz und Cayennepfeffer nach Belieben angepasst wird. Mindestens 3 Stunden, vorzugsweise über Nacht, zugedeckt und gut gekühlt stellen. Stellen Sie die Konsistenz wie gewünscht mit Wasser ein. In gekühlten Schüsseln servieren, garniert mit dem zurückhaltenden Gemüse und den Croutons.



Steinfrucht Clafoutis

- Zutaten:** 2 Esslöffel ungesalzene Butter / 3 große Eier / 1 Tasse Vollmilch
- 1 Teelöffel fein geriebene Zitronenschale / 1 Teelöffel Salz / 1 Teelöffel geriebener Vanille
 - 1/3 Tasse plus 2 Esslöffel Zucker / ½ Tasse Mehl
 - 2 Tassen halbierte und entkernte Kirschen oder entkernte und geschnittene Aprikosen
 - Puderzucker (zum Servieren; optional)

Den Ofen auf 180 Grad vorheizen. Die Butter in eine 2-3 Liter flache Auflaufform oder eine mittlere (25 cm) feuerfeste Pfanne geben. In den vorgeheizten Backofen stellen und erhitzen, bis die Butter geschmolzen ist, ca. 4-6 Minuten.

In der Zwischenzeit Eier, Milch, Zitronenschale, Salz, Vanille und 1/3 Tasse Zucker in einem Mixer etwa 2 Minuten schaumig mischen. Mehl zugeben und nur so lange mischen, bis sie zusammengefügt sind.

Den Teig in die heiße Auflaufform geben. Die Früchte gleichmäßig anrichten. Mit den restlichen 2 Esslöffeln Zucker bestreuen. Clafoutis backen, bis die Masse oben aufgeblasen und leicht goldbraun ist, 25-35 Minuten. Leicht abkühlen lassen und dann Puderzucker darüber sieben (bei Verwendung). Warm servieren.

KREUZWORT-PREISRÄTSEL

„RANDFIGUREN“ STEHEN IM MITTELPUNKT DES SINGENS UNSERES DÜSSELDORFER CHORES, DER 1818 SEINE GESCHICHTE MIT DER AUFFÜHRUNG DER DIAGONALE von s44 BEGANN.

Da es – wie immer in unserem Kreuzworträtsel – in den Fragen oft um den Städtischen Musikverein zu Düsseldorf geht, kürzt unser in s64 geborener Chorbass und Autor des NC-Rätsels Karl-Hans Möller diesen Konzertchor der Landeshauptstadt im Fragentextteil mit **MVD** ab.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|------------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | | | | | 10 | | 11 |
| | 12 | | | | | 13 | 14 | | 15 | 16 | 17 | 18 | | 19 | |
| 20 | | | | | | | 21 | | | | | | | | 22 |
| 23 | | | 24 | | | | 25 | | | 26 | | | | | 27 |
| | 28 | | | 29 | 30 | | | | | | | | 31 | | |
| 32 | | 33 | 34 | | | 35 | | | | | 36 | | | 37 | |
| 38 | | | | 39 | | 40 | | 41 | | 42 | | | 43 | | 44 |
| 45 | 46 | | 47 | | | | | 48 | 49 | 50 | | 51 | 52 | | |
| 53 | 54 | 55 | | | | | | 56 | | | | | | 57 | |
| | 58 | | | | | 59 | 60 | | | | 61 | | | | |
| 62 | | | 63 | 64 | | | | | 65 | | | | 66 | | |
| | 67 | | 68 | | 69 | | | 70 | | 71 | 72 | | | 73 | 74 |
| 75 | 76 | | | 77 | 78 | 79 | 80 | | | | 81 | | 82 | | |
| | 83 | | | | 84 | | | | 85 | | 86 | 87 | | | |
| | 88 | | | | | | 89 | | | | 90 | | | 91 | |
| | 92 | | | | | | | 93 | | | | | | | Mö 2019 |



Wenn Sie nach der Lösung des Rätsels die Buchstaben der von 1 zu 91 gezogene Diagonale lesen, ergibt sich der Titel eines Oratoriums von s44, mit dessen Aufführung der Städtische Musikverein zu Düsseldorf im Rahmen des Niederrheinischen Musikfestes 1818 seine Gründung vollzog und das im Jahr 201 seines Bestehens gemeinsam mit den Düsseldorfer Symphonikern unter Leitung von Chefdirigent Adam Fischer erneut erklingen wird.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|----|
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 91 |

Die Buchstaben der nachfolgenden den drei gesuchten Wörtern zugeordneten Zahlen ergeben eine freundliche Geste, die die seit 2001 für den Chor künstlerisch verantwortliche Direktorin verdient hat.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|----|----|----|----|---|----|---|----|---|----|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1 | 29 | 57 | 34 | 88 | 9 | 60 | 4 | 66 | 8 | 62 | 1 | 38 | 40 | 21 | 65 | 56 | 53 | 37 | 71 | 31 |

Viel Freude beim Rätseln wünscht Ihnen die Redaktion der **NeuenChorszene**. Ihre Gesamtlösung senden Sie bitte **bis zum 30. September 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 zum „Sternzeichen 2“ der neuen Spielzeit 2019/20 mit den Düsseldorfer Symphonikern und dem Chor des Städtischen Musikvereins unter der Leitung von David Reiland. Auf dem Programm: Dvorák (Serenade), Zemlinsky (13. Psalm) und Schumann (2. Sinfonie)

2. Preis: CLARA SCHUMANN „EIN LEBEN FÜR DIE MUSIK“
 von Irmgard Knechtges-Obrecht
 Neuerscheinung zum Clara-Schumann-Jahr
 Hardcover mit Schutzumschlag - 256 Seiten
 Bestellnummer 1016709 ISBN 978-3-8062-3850-1
 Verlag wbg Theiss



3. Preis: DAS GROSSE DÜSSELDORF LEXIKON
 Das unverzichtbare Standardwerk zur Landeshauptstadt.
 Herausgegeben von Clemens von Looz-Corswarem und
 Benedikt Mauer - Gebundene Ausgabe: 856 Seiten
 Verlag: Greven - Sprache: Deutsch - ISBN-10: 3774304858



4. / 5. Preis: DVD/CD-Produktionen
 aus dem Schallarchiv des Städtischen Musikvereins



Waagerecht:

1 Tschechischer Komponist (1841-1904), der u.a. die Oper „Rusalka“ und die berühmte IX. Sinfonie „Aus der neuen Welt“ schrieb und mit dessen „Stabat mater“ op 58 der Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf (MVD) 2012 zuletzt im holländischen Maastricht gastierte; **7** österreichischer Komponist (1871-1942). Seine Oper „Es war einmal ...“ wurde 1900 von s11 zur Uraufführung gebracht. Seinen „Psalm 13“ wird der MVD im Herbst 2019 in der Tonhalle mit den Düsseldorfer Symphonikern singen. Letztmalig nahm der Konzertchor der Landeshauptstadt an einer Aufführung dieses Werks 1998 in der Kölner Philharmonie unter James Conlon teil; **12** feiner verdeckt bössartiger Spott oder paradoxe Konstellation als vermutetes Spiel einer höheren Macht, auch Teil eines Dramentitels von Grabbe (1801-1836); **14** russische Kasten-Zitter, die in der Oper „Sadko“ von Nikolai Rimski-Korsakow (UA 1898) das Instrument des Titelhelden ist; **18** schnelle und sprunghafte Wildkatzenart in Amerika; **20** Grenzpass (1370m) in den Ostalpen zwischen Tirol (A) und der Südtiroler Provinz Bozen/Bolzano (I); **21** Kopffüßler (Tintenfisch aus der Ordnung der Kraken) mit saugnapfbestückten Fangarmen; **22** Staun-Ausruf, oft in &-Verbindung mit einem nachfolgenden „Oh“ gebraucht; **23** niederdeutsch für „aus“, auch Bestandteil des Titels eines autobiografischen Romans Fritz Reuters (1810-1874) über seine Festungshaft („... mine Festungstid“); **24** Vorname von s44, Name verschiedener biblischer Gestalten, u.a. Sohn des Erzvaters Jakob und Ziehvater von Jesus von Nazareth; **26** geplante bzw. berechnete Bewegungsrichtung, auch inhaltlich fixierte Lehrveranstaltung; **27** Typenbezeichnung einer russisch-sowjetischen Flugzeugreihe, auch Kurzform eines US-Bundesstaates am Michigansee (Chicago); **28** gotische Stifterfigur (historisch in Ballenstedt angesiedeltes weibliches Pendant zu Ekkehard von Meißen) im Naumburger Dom; **29** zustimmender Beifall in einer Versammlung, auch Abstimmungsvariante ohne Auswahlmöglichkeit (engl. Schreibweise); **32** massiges, meeresbewohnendes Säugetier, das als Pflanzenfresser küstennah lebt; **35** Werkzeug zur Ausrichtung der w69, auch von Gipfel zu Gipfel laufender Pfad (im Thüringer Wald der Rennsteig); **36** Kürzel für „Schnelle Medizinische Hilfe“; **37** Kfz-Kennzeichen einer mehr als 2000 Jahre alten deutschen Stadt an der Mosel mit einem lateinisch benannten „Schwarzen Tor“ und dem Geburtshaus des Philosophen (1818-1883), der als Grundfrage der Philosophie das w65 als bestimmende Determinante des Bewusstseins fixiert; **38** tapferes und kluges, mit Wickie befreundetes Wikingermädchen in Runer Jonssons Kinderbuch und Michael (Bully) Herbig's Verfilmung (2009); **39** Fortunas eckiges Ziel für „das Runde“; **41** Prozessform aller Lebewesen, die diese von der leblosen Materie unterscheidet, beim Menschen die Zeit zwischen Geburt und Tod; **43** segeltragender Bestandteil der Takelage eines Segelschiffes; **46** beliebig oft tonal und rhythmisch verändert wiederholbare Singsilbe; **47** charakterlich sehr unterschiedliche Schwestern in dem Grimm'schen Märchen „Frau Holle“, die am Ende einen belohnendes bzw. einen strafendes Praefix zu dem gesuchten Vornamen haben, auch Hauptpartie in der Oper „Wozzeck“ von w50 Berg; **48** Präposition zur Kennzeichnung des Ortes, in dem man (etwas) sich befindet; **50** Vorname eines österreichischen Komponisten der zweiten Wiener Schule (1885-1935), dessen Oper „Wozzeck“ Georg Büchners Dramenfragment zum Inhalt hat; **53** im Notenbild durch das Vorzeichen b halbtönig verminderter Stammton E; **55** Künstlername Vicco von Bülow (1923-2011), der als Autor, Karikaturist, Humorist, Schauspieler, Moderator, Regisseur und Szenograf große Bedeutung hatte. Seine Erzählfassung von Wagners Tetralogie - „Ring an 1 Abend“ - ist inzwischen auf vielen Opernbühnen Kult; **56** von anderen trennbarer Wortbestandteil aus Lauten; **57** gebräuchliche Kurzform eines US-Staates und seiner gleichnamigen Ostküstenmetropole am Hudson-River, in deren Avery-Fisher-Hall der MVD 1992 unter Leitung



von Roger Norrington mit Werken von Felix-Mendelssohn Bartholdy gastierte; **58** Anhänger (Plural) einer rebellischen, nonkonformistischen durch provozierendes Aussehen geprägten Jugendkultur der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts; **59** um 1900 in den Südstaaten der USA von Afroamerikanern hervorgebrachtes Musikgenre, das mit dem europäischen Tonsystem und auf Bewegungsgefühl bezogener Rhythmik improvisierend neue Formen (u.a. Blues, Swing, Groove) entwickelt; **61** seit 1992 aus Strassbourg sendender öffentlich-rechtlicher französisch-deutscher TV-Kulturkanal; **62** der sich durch die Verdoppelung der gesuchten *w56* ergebende Name des Drachens in Wolf Biermanns „Drachentöterschau in 8 Akten“ (1971); **63** Page in der Oper „Ein Maskenball“ von *s45*, auch begehrte Goldskulptur, die in Hollywood an Filmkünstler verliehen wird; **65** vom Bewusstsein unabhängige Existenzform des Menschen; **66** rechter, türkisfarbener, aus den Alpen kommender Nebenfluss der Donau, der in Passau gegenüber der braunen Ilz in die blaue Donau mündet; **67** Luftmenge, die regelmäßig durch die Lungentätigkeit bewegt wird; **69** ungeren in der Suppe gefundener Hornfaden, der auf der Haut von Säugetieren und vom Menschen wächst; Objekt der Werkzeugnutzung durch den *w35*; **71** Möbelstück, aus einer waagerechten, meist durch Holzbeine getragenen Platte, die zur Ablage oder als Arbeits- oder Essfläche genutzt werden kann; **76** römischer Politiker, Redner, Anwalt, Schriftsteller und Philosoph (106-43 v. Chr.), auch deutscher *w59*-Sänger (1970-2016), der mit „Frauen regier'n die Welt“ 2007 für Deutschland am Europäischen Song Contest in Helsinki teilnahm. **80** kleinste Münze der Euro-Währung und des Dollars; **81** Dehnungsstreifen der Haut; **83** Adjektiv zur Kennzeichnung einer inneren Leere; **84** Personalpronomen, mit dem die aussagende Person auf sich selbst verweist und durch das sie Bewusstsein für sich und ihre Position im *w65* entdeckt und behauptet; **85** kleinster indischer Bundesstaat (bis 1961 portugiesische Kolonie) an der Westküste des Subkontinents; **87** Vorname eines norwegischen Dramenhelden von Henrik Ibsen (UA 1876). Edward Grieg komponierte zu diesem dramatischen Gedicht die Schauspielmusik und stellte daraus (1888 und 1891) seine bekannten Suiten zusammen; **88** Vorname eines aus dem fränkischen Adelsgeschlecht stammenden deutschen Dirigenten (1946-2018), der als Intendant die Herrenchiemsee-Festspiele leitete; **89** Kern der Landstreitkräfte der Bundeswehr; **90** rund oder oval geformte feste Masse (Brot); **91** Business-Hotel-Gruppe in Europa; **92** deutscher Komponist der Hochromantik (1833-1897), dessen „Deutsches Requiem“ der MVD 2014 unter Andrej Boreyko in Brüssel und 2016 unter Adam Fischer in der Tonhalle sang. Die chorsinfonischen Werke „Nänie“ und „Schicksalslied“ dirigierte Okko Kamu 2015 mit dem MVD und den Düsseldorfer Symphonikern; **93** österreichischer Komponist (1824 – 1896). Der MVD führte von ihm 2013 die Messe Nr. 3 f-Moll (Constantin Trinks), und 2018 das „Te Deum“ unter Leitung von Maria Venzago auf.

SENKRECHT:

1 französischer Komponist (1862-1918) dessen Nocturne „Sirènes“ Alexandre Bloch im Sternzeichenkonzert Anfang Juni 2019 mit den Düsseldorfer Symphonikern und dem Damenchor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf (MVD) dirigierte; **2** eine echt erscheinende elektronisch erstellte Darstellung eines in Wirklichkeit nicht ablaufenden Vorgangs (Adjektiv); **3** Figur aus der griechischen Antike (den Vater durch Muttermord rächender Sohn des Agamemnon). Gestalt in Richard Strauss' Oper „Elektra“ und in Goethes Drama „Iphigenie“; **4** Titelgestalt einer 2015 an der Deutschen Oper am Rhein uraufgeführten Kinderoper von Jörn Arnecke nach Astrid Lindgrens Erzählung über eine Räubertochter; **5** Kennzeichnung von „im Jahre“; **6** grobkörniger steiniger Sand, umgangssprachlich vulgär auch „Geld“ **8** lateinisch für *w84*, auch Kennzeichnung eines star-

ken Selbstbewusstseins; **9** tschechischer Plakatkünstler, Maler, Grafiker und Illustrator (1860-1939), herausragender Repräsentant des Jugendstils; **10** meist erotisch geprägte Lippenberührung, die sowohl ein zärtliches Begrüßungsritual als auch einen intensiven oralen Körperkontakt einleiten kann. Eines der bedeutendsten Jugendstilgemälde von Gustav Klimt, eines Zeit- und Stilgenossen von **9**, trägt diesen Titel; **11** österreichischer Komponist und Dirigent (1860-1911), dem der Chefdirigent der Düsseldorfer Symphoniker Adam Fischer einen in Kooperation mit dem Deutschlandfunk (CD) realisierten Zyklus aller Sinfonien widmet. An den Aufführungen und Aufnahmen seiner Auferstehungssinfonie (2.) und der Sinfonie der Tausend (8.) hat der MVD ebenso mitgewirkt wie die Damen des Chores an seiner Sinfonie Nr. 3; **13** Titelfigur eines mittelhochdeutschen Versromans von Hartmann von Aue (etwa um 1180), der eine höfische Artusgeschichte erzählt; **15** menschliche Lautäußerung, die beim Singen wie ein Musikinstrument zur Erzeugung von Klängen eingesetzt wird, ebenfalls Notenauszug für die konkreten Aufgaben der entsprechenden Gruppe. Umgangssprachlich auch das Recht, jene bei Entscheidungen oder Wahlen zu erheben oder abzugeben; **16** Kennzeichnung von „örtlich“, auch Restaurant; **17** Name zweier altägyptischer Königinnen aus der 6. Dynastie; **18** fröhliches jüdisches Fest zur Erinnerung an Königin Ester, die das jüdische Volk vor dem Mordplan des Persers Haman rettete; **19** stark mäandernder Nebenfluss des Rheins, in dessen Banken-Metropole der MVD 1992 die „Hohe Messe h-Moll BWV 232 „von s74 unter Leitung von David Shallon sang; **25** sich auf einer Umlaufbahn um die Sonne bewegende Himmelskörper denen der englische Komponist Gustav Holst (1874-1934) ein chorsinfonisches Werk widmete, an dessen Aufführung 2018 in der Tonhalle der Damenchor des MVD mitwirkte; **29** Kennzeichen von „wirtschaftlich unabhängig“ bzw. „sich selbst genügend, eigenständig“; **30** Auftrag, in einer Gesangsgruppe bei längeren gebundenen Passagen sensibel versetzt Luft zu holen, damit keine gemeinsamen w67-Geräusche hörbar werden; **31** Sinnesorgan zur Audio-Wahrnehmung von Geräuschen und Tönen, das für das Singen sehr wichtig ist; **33** sach- und fachgerechte Bewertung; **34** traditionelles japanisches Kleidungsstück, das durch einen breiten Gürtel (Obi) zusammengehalten wird. Für Puccinis „Madam Butterfly“ werden zahlreiche dieser Damengewänder gebraucht; **36** oberfränkische Porzellanstadt an der böhmischen Grenze nahe s80; **37** Nadelbäume, die trotz weit häufigerer Verwendung der Fichte oder Kiefer als Synonym für den Weihnachtsbaum „besungen“ werden; **40** bekanntes Weinanbaugebiet in Nordostspanien am Oberlauf des Ebro; **41** Komponist, Pianist und Dirigent mit ungarischen Wurzeln (1811-1886), der vorwiegend im deutschsprachigen Raum (im Umfeld Richard Wagners) wirkte und dessen „Faust-Symphonie“ der MVD 1994 mit den Düsseldorfer Symphonikern unter Leitung von Salvador Mas Conde in Düsseldorf aufführte; **42** klassische Form des Tanztheaters, dessen Düsseldorfer Company unter Leitung von Martin Schläpfer in den letzten Jahren wiederholt zum deutschen Ensemble des Jahres gewählt wurde; **44** als Komponist (1732 – 1809) der beiden vor 200 Jahren in der Geburtsstunde des Musikvereins zu Düsseldorf aufgeführten Oratorien - „Die Schöpfung“ (zuletzt 2018) und des sich in der Diagonale ergebenden Titels (demnächst - 2020) - ist der Österreicher untrennbar mit der Geschichte des Konzertchors der Landeshauptstadt verbunden. Sein „Te Deum“ wurde 2018 unter Mario Venzago aufgeführt und 2014 war es der 2018 verstorbene Maestro Sir Neville Marriner, der die chorsinfonische Aufführung seiner „Paukenmesse“ mit dem MVD in der Tonhalle dirigierte; **45** bedeutender italienischer Opernkomponist (1813-1901), der u.a. „Rigoletto“, „Otello“, „Nabucco“, „La Traviata“ und „Aida“ schrieb, komponierte auch ein gewaltiges Requiem, das der MVD 2015 mit den Düsseldorfer Symphonikern unter Leitung von Axel Kober aufführen durfte; **49** Abkürzung für das deutsche „Musikinformations-

zentrum“ **51** amerikanischer Komponist und Dirigent (1918-1990), der neben der „West-side Story“ und „Candide“ auch eine „Mass“ schrieb, an deren Aufführung im Dezember 2018 unter John Neal Axelrod der MVD mitwirkte; **52** Damen (pl), die der die tiefe Lage singenden Frauen-Stimmgruppe im Chor angehören; **54** Fähigkeit des Menschen, sich sinnvoll verbal auszudrücken und in dem jeweils auch mit dem gesuchten Begriff gekennzeichneten schriftlich fixierten Wortschatz zu unterhalten; **60** Papageienvogel; **61** vokale zärtliche Begleitungssilbe von „Streicheleinheiten“; **64** KfZ-Kennzeichen des Landkreises um die Südthüringer Theaterstadt Meiningen, deren berühmtes vom Theaterherzog Georg II. gebautes und geführtes Opern- und Schauspielhaus Ende des 19. Jahrhunderts zu den bedeutendsten Bühnen Europas zählte. Dort wirkten u.a. s70 sowie Hans von Bülow und Richard Strauß als Dirigenten. Richard Wagner und s41 sowie w92 (er ließ dort seine 4. Sinfonie uraufführen) arbeiteten im großen Theater der kleinen Residenzstadt zwischen Thüringer Wald und Rhön. Der designierte Chefdirigent der Berliner Philharmoniker Kirill Petrenko war 1999 bis 2002 GMD der Meininger Hofkapelle und die zum Weltstar avancierte lettische Mezzosopranistin Elina Garanca (zuletzt im Mai 2019 in der Tonhalle gefeierter Gast) hatte dort ihr erstes deutsches Engagement; **65** Kennzeichen eines Klangs als voll- oder wohlklingend; **68** Wiederhall, Wahrnehmung verzögerter Reflexionen als separates Klangerlebnis; **70** deutscher Komponist (1873-1916), der 1911-914 als Chef der Hofkapelle in s64 wirkte. **72** Organisation der Bühnen, die darstellende Kunst präsentieren: „International Society for the Performing Arts“; **73** im Kopf gelegener Teil des Zentralnervensystems **74** deutscher Barock-Komponist, Organist und Thomaskantor (1685 - 1750), der in der thüringischen Wartburgstadt am westlichen Ausgangspunkt des unter w35 erwähnten Höhenwegs geboren wurde. Der MVD sang seine Matthäus-Passion BWV 244 zuletzt 1983 unter Leitung von Bernhard Klee; **75** deutscher Komponist (1895-1982) dessen profanen Gesänge „Carmina Burana“ der MVD oft aufführte, zuletzt 2017 in Auszügen bei einem zum Mitsingen einladenden Familienkonzert mit dem Düsseldorfer Jugendsinfonieorchester unter Leitung von Ernst von Marschall; **77** größte, in Skandinavien, Nordeuropa und Sibirien lebende Hirschart, auch „Testpate“ für stabile Straßenlage von Autos; **78** deutscher zeitgenössischer Komponist (geb. 1952), unter dessen Werken man die Oper „Dionysos“, das Musiktheaterstück „Die Hamletmaschine“ nach Heiner Müller und die für Chor geschriebenen „Requiem Strophen“ findet; **79** tierischer Vorname einer adeligen Bühnenfigur in Richard Strauss' Oper „Der Rosenkavalier“ **80** tschechischer Name einer westböhmisches Stadt (nahe s36) im nach ihrem deutschen Namen benannten Landstrich an der Ohre/Eger, die Stadt in der 1634 der Feldherr und Friedländer Herzog Albrecht von Wallenstein ermordet wurde; **82** Pflanzengattung aus deren Früchten u.a. Wein gekeltert wird; **86** automatische Pegelregelung (automatic level control) bei Unterhaltungstechnik, auch engl. Abkürzung für C2H5OH-Getränke.

**Impressum /
Herausgeber:**

Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e.V.
Geschäftsstelle Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf
E-Mail: neuechorszene@musikverein-duesseldorf.de
Internet: www.neue-chorszene.de / www.musikverein-duesseldorf.de
V.i.S.d.P.: Georg Lauer - g.lauer@musikverein-duesseldorf.de
Bankverbindung: Stadtparkasse Düsseldorf
IBAN: DE 31300501100014000442 • BIC-SWIFT-CODE: DUSSEDE3
Redaktion: Erich Gelf, Udo Kasprowicz, Georg Lauer, Dr. 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.





MUSIKFEST
DER BUNDESWEHR

21. Sept.
2019
Düsseldorf
ISS DOME

Mehr als
800
Mitwirkende
aus
7 Nationen

POWERED
BY
STREITKRÄFTERBASIS

INTERNATIONALES MILITÄR TATTOO

MUSIKFEST DER BUNDESWEHR

PRÄSENTIERT VON
JOHANNES B. KERNER



u.a. mit dem Mädchenchor
am Essener Dom und dem
Städtischen Musikverein
zu Düsseldorf

Veranstalter: Die Bundeswehr

westticket.de Tickethotline:
0211-274000

www.musikfestbw.de