

belcanto



NACHRICHTEN DER CHORVEREINIGUNG SCHOLA CANTORUM

Nr.30

Mai 2012



Kirche am Akkonplatz

Inhaltsverzeichnis

Titelbild	Kirche am Akkonplatz, Foto Hannes Frey.....	1
Tonträger		2
Editorial	Über die Schola von Ilse Schmiedl.....	3
Kalendarium		4
Akkonplatz	Benno Jünemann von Wolfgang Bahr.....	5
	Ein etwas anderer Konzertsaal von Wolfgang Bahr.....	5
Komponisten	Arvo Pärt.....	6
	Guiseppe Verdi, Messa da Requiem.....	6 und 7
Interna	Der Antuer (Fast eine Fiktion) von Wolfgang Weyr-Rauch.....	7
Musik und ... Tanz	Straussomanie – Flucht in geträumte Wirklichkeiten Wiener Tanzkultur des Biedermeier als Motor sozialhistorischer Entwicklung im 19. Jahrhundert von Helmut Reichenauer.....	8-11
Impressum		12

Tonträger

	Preis €	erhältlich bei
LAUDATE Geistliche Chormusik des 19. und 20. Jh.	14,-	Schola
J. S. Bach: Johannes-Passion, Mitschnitt, 2 CD	18,-	Schola/Primozić
L. v. Beethoven: Missa solemnis, Mitschnitt	14,-	Schola
J. Brahms: Ein deutsches Requiem, Mitschnitt	13,-	Schola
L. Daxsperger: Wessobrunner Gebet, 84. Psalm, A. Bruckner	9,-	Schola
Th. Gouvy: Requiem, 2 CD	16,-	Schola
G. F. Händel: Der Messias, Mitschnitt, 3 CD	27,-	Schola/Primozić
J. Haydn: Die Schöpfung, Mitschnitt, 2 CD	18,-	Schola/Primozić
Z. Kodály: Missa brevis – Pange lingua	14,-	ORF-Shop, Schola
Schütz: Weihnachtshistorie, Bach, Rosenmüller, Mitschnitt	10,-	Schola
So singt man in NÖ	14,-	ORF-Shop
Das Leben ein Tanz, Mitschnitt Konzert Tanz-Signale 2012	12,-	Schola
Strauss einmal anders, Mitschnitt	auf Anfrage	Schola

Schola Cantorum: 0699 10327886 (Bodlak), christine.bodlak@bma-modellbau.at

Über die Schola

Ilse Schmiedl



Wenn ich die politische Szene in Österreich beobachte, fällt mir vor allem eines auf: jeder ist gegen jeden. Ein Miteinander aus freien Stücken, zum Wohl des Ganzen gibt es nicht. Höchstens einen Kuhhandel – wenn du mir das ..., dann ich dir das ... Und auch dann geht es nicht darum, für die Allgemeinheit etwas zu erreichen, sondern nur um Macht.

Sollte sich eine Chorleitung erlauben, auf die gleiche Art zu agieren, wäre der Chor, wären die Chormitglieder arg dran. Denn dann ginge es nicht mehr um gute Konzerte und um Gemeinsamkeit, sondern nur mehr um die Befriedigung der einzelnen Eitelkeiten. Hoffen wir also, dass so etwas nie passiert!

Mit Freude kann ich mitteilen, dass es gelang, das Nachwuchsensemble der Schola Cantorum in den Hauptchor zu integrieren und wir in Zukunft alle Werke als ein Chor singen werden. Das war kein leichtes Unterfangen, und ich möchte allen daran Beteiligten meine Hochachtung und meinen Dank aussprechen. Es wird zwar noch einige Zeit dauern, bis das Repertoire der Schola Cantorum allen geläufig sein wird, aber wir sind auf dem richtigen Weg dahin.

Bei der letzten Generalversammlung 12/2011 der Chorvereinigung Schola Cantorum wurden folgende

Beschlüsse gefasst:

- Sänger/innen, die im Chor mitsingen und auch nach längerer Zeit nicht Mitglieder werden wollen, sollen wie unterstützende Mitglieder zahlen.

An dieser Stelle sei an einen Beschluss der GV 2009 erinnert: „Nach einer Probezeit muss jeder Sänger/in ein zweites Mal vorsingen (ein Stück der eigenen Wahl). Entspricht das Vorsingen den Qualitätskriterien, wird der Sänger/die Sängerin gefragt, ob er/sie Mitglied werden will. Wenn ja, wird er/sie bei der nächsten Vorstandssitzung aufgenommen, wenn nein, darf er/sie nur mehr über Aufforderung bei einer Produktion mitsingen. Wer das zweite Vorsingen beharrlich verweigert, muss den Chor verlassen.“

- Alle Sänger/innen werden gebeten, bei allen Proben mit Ausnahme von Haupt- und Generalprobe mitzumachen, auch wenn sie ein Projekt nicht mitsingen.

- Wolfgang Weyr-Rauch wird zweiter stellvertretender Chorleiter.

- Die Mitgliedsbeitragsstaffel 2012 lautet wie folgt:

Studenten	EUR	14,--
Ordentliche Mitglieder	EUR	28,--
Beurlaubte/unterstützende Mitgl.	EUR	40,--

jeweils pro Jahr



Konzert im Alten Rathaus
im Rahmen der Tanz-Signale
am 17. März 2012



EDITORIAL

Mai

Sonntag
27.05.2012, 19:00 Uhr

Botanischer Garten Krakau

Konzert

mit Werken von Knut Nystedt bis Johann Strauss Sohn

Chorvereinigung Schola Cantorum
Dirigent: Kurt Martin Herbst

Juni

Samstag
02.06.2012, 19:30 Uhr

Festsaal Pfarre am Akkonplatz
Oeverseesraße 2c, 1150 Wien

Eintritt Spende 16,-/13,- Euro
über die Schola Cantorum
Tel. 01 369 85 87 (Weyr-Rauch)
oder die Pfarrkanzlei Akkonplatz
Tel. 01 985 75 26

Festkonzert im Rahmen der Bezirksfestwochen

Motetten quer durch die Jahrhunderte

mit Werken von Heinrich Schütz, Anton Bruckner, Edvard
Grieg, Arvo Pärt, Benno Jünemann und anderen

Chorvereinigung Schola Cantorum
Dirigent: Kurt Martin Herbst

September

Sonntag
30.09.2012, 11:15 Uhr

Peterskirche
Petersplatz 1
1010 Wien

freie Platzwahl
freie Spende

Grande Messe „Saint Michel“

Ricardo Luna

für vier Vokalsolisten, gemischten Chor, Schlagwerk,
Solo-Pauken, drei Solo-Trompeten und große Orgel

Chorvereinigung Schola Cantorum
(Choreinstudierung Wolfgang Bruneder)

Dirigent: Ricardo Luna

Dezember

Sonntag
09.12.2012, 11:00 Uhr

Großer Musikvereinssaal
1010 Wien

Karten an der Musikvereinskassa,
beim AOV und bei den
Chormitgliedern

Messa da Requiem

Guiseppe Verdi

Soli: NN
Akademischer Orchesterverein
Consortium Musicum Alte Universität
Chorvereinigung Schola Cantorum
Dirigent: Christian Birnbaum

Benno Jünemann

von Wolfgang Bahr

(* 1. April 1924 in Merseburg, Sachsen-Anhalt; † 21. Juli 2011 in Lüdenscheid) war ein deutscher Komponist, Chorleiter, Organist und Lehrer. Er studierte Germanistik und Musik (Klavier) an der Universität Leipzig, wurde Lehrer in Ilmenau in Thüringen, ab 1957 in Lüdinghausen im Münsterland und ab 1959 in Plettenberg im Sauerland, Nordrhein-Westfalen. Seine Tochter Cornelia Daxbacher lebt in Pressbaum und war früher Mitglied der Gemeinde am Akkonplatz.

Ein etwas anderer Konzertsaal

Kirche, das ist zunächst eine Gemeinde und erst dann ein Gebäude. Ein paar Bemerkungen zum Pfarrzentrum Akkonplatz.

von Wolfgang Bahr



Singt die Schola Cantorum am 2. Juni in einer Kirche oder nicht? Ja schon, aber nicht in einem exklusiven Sakralraum. Den gibt es zwar auch – für die gewöhnlichen Gottesdienste steht eine Kapelle zur Verfügung, die am Konzertabend vom Foyer aus zugänglich sein wird. Gesungen aber wird in einem Mehrzwecksaal.

Dort feiert die Gemeinde die Hochfeste: die Christmette und die Osternacht, Erstkommunion und Firmung, fallweise auch Hochzeiten, vor allem aber das „Abendmahl des Herrn“ am Gründonnerstag, das Patrozinium der Pfarre. Da sitzen alle an sternförmig angeordneten Tischen und teilen nach dem liturgischen Mahl auch eine Agape mit mitgebrachten Speisen, ehe sie zur sogenannten Ölbergstunde ins Foyer und in die Kapelle hinausgehen.

Im Großen Saal begeht die Gemeinde aber auch weltliche Feste wie etwa im Fasching und zu Geburtstagen, und zweimal im Jahr findet hier, im Gang zur Pfarrkanzlei sowie im Keller einschließlich des Gymnastikraums unter der Kapelle, einer der größten Pfarrflohmärkte Wiens statt. Um Geld zu lukrieren – seit nun bald zwei Jahrzehnten müssen sich katholische Kirchgemeinden verstärkt selber finanzieren – vermietet die Pfarre ihre Räumlichkeiten auch an Nahe- oder Außenstehende.

Dann wird hier das Tanzbein geschwungen, treffen sich die Basisgemeinden Wiens oder Europas und hält das Konservatorium der Stadt Wien Opernproben ab. Afrikaner und Lateinamerikaner (letztere feiern hier jeden Sonntagnachmittag Gottesdienst), syrisch-ortho-



Mehrzwecksaal Pfarre Akkonplatz

doxe Christen wie Filipinos bevölkern die genannten Räume, und auch im Wohntrakt ist die ganze Welt zu Hause.

Geleitet wird die 1981 gegründete Pfarre von einem Pfarrteam: dem früheren Pfarrer als Moderator, einer Pastoralassistentin mit besonderen Befugnissen sowie zwei aus der Gemeinde stammenden ehrenamtlichen Gemeindeassistenten. Dem Pfarrgemeinderat vorgeschaltet sind zwei Gemeinden im engeren Sinn: Alle relevanten Entscheidungen werden zuerst am Gemeindeabend der sogenannten Samstaggemeinde sowie am Gemeindetreff der Sonntagsgemeinde getroffen.

Schon beim Bau des Pfarrzentrums haben die Basisdemokraten mitgemischt und beispielsweise den barrierefreien Zugang zum Foyer und zum Großen Saal durchgesetzt. Barrierefreiheit möchten sie aber auch im übertragenen Sinn praktizieren – ökumenische Offenheit und Dialog mit den Weltreligionen sowie mit nicht religiösen Humanistinnen und Humanisten sind hier selbstverständlich. Gekocht und gesungen wird hier für alle – der Leiter des Pfarrchors hat nicht nur die Forderung nach „Glupschaugen“ von Schola-Vize Kurt Martin Herbst übernommen ...

Das Pfarrzentrum Akkonplatz befindet sich im Zwickel zwischen Possingergasse, Oeverseestraße und Schnellstraße auf der Schmelz, 1150 Wien. Der Eingang in das an seiner weißen Färbelung erkennbare Gebäude ist in der Oeverseestraße 2c beim Akkonplatz. Empfohlen wird die Benützung öffentlicher Verkehrsmittel: U3 oder Straßenbahn Linie 49 bis Station bzw. Haltestelle Johnstraße oder Hütteldorfer Straße, Straßenbahn Linie 10 bis Haltestelle Hütteldorfer Straße. Am nächsten kommen dem Pfarrzentrum die Autobuslinie 10A mit der Haltestelle Auf der Schmelz sowie die Autobuslinie 12A mit den Haltestellen Schanzstraße/Akkonplatz und Auf der Schmelz. Das Konzert beginnt um 19.30 Uhr, das Buffet öffnet um 19 Uhr.

**Konzert am Akkonplatz
2. Juni 2012, 19:30 h**

AKKONPLATZ

Arvo Pärt

(* 11. September 1935 in Paide, Estland) ist ein estnischer Komponist, der als einer der bedeutendsten lebenden Komponisten zeitgenössischer Musik gilt.



Im Alter von sieben Jahren begann Pärts musikalische Erziehung, mit 14 Jahren schrieb er erste eigene Kompositionen. 1954 begann er ein Musikstudium, arbeitete als Tonmeister beim Estnischen Hörfunk und studierte in Tallinn von 1958 bis 1963 Komposition bei Veljo Tormis und Heino Eller. Sein neoklassisches Frühwerk wurde von der Musik Schostakowitschs, Prokofjews und Bartóks beeinflusst. Anschließend experimentierte Pärt mit Schönbergs Zwölftontechnik und dem musikalischen Serialismus.

Seine Musik erregte den Unwillen der sowjetischen Kulturfunktionäre wegen der nicht als systemkonform angesehenen modernen Komponierweise und wegen ihres religiösen Gehalts. Seine Komposition Nekrolog, das erste estnische Werk in Zwölftontechnik, wurde 1960 offiziell missbilligt. Pärt suchte nach einem neuen künstlerischen Ausdrucksweg und fand ihn ab 1962 als Student am Moskauer Konservatorium in der sogenannten Collage-Technik, in der er (wie in seiner Komposition Credo) Klangmaterial aus den Werken anderer Komponisten entlehnt, vor allem von Johann Sebastian Bach. Die Collage-Technik erwies sich jedoch für Pärt als Sackgasse: Er hatte das Gefühl, es mache keinen Sinn mehr, Musik zu schreiben, wenn man fast nur mehr zitiert.

Anfang der 1970er Jahre trat Pärt der russisch-orthodoxen Kirche bei. In einer langen schöpferischen Pause (1968–76), in der die 3. Sinfonie (1971) das einzige autorisierte Werk ist, befasste er sich vor allem mit der Gregorianik, der Schule von Notre Dame und der Musik der Renaissance. Als Pärt 1976 das Klavierstück „Für Alina“ präsentierte, hatte er in der langen Abgeschiedenheit seinen persönlichen Stil entwickelt, in dem die persönliche Gefühlswelt zugunsten einer dem Asketischen entsprungenen Balance zurücktritt. Diese neue Sprache, die für sein Lebenswerk von nun an bestimmend ist, nannte er Tintinnabuli-Stil. „Tintinnabuli“ (lat.) bedeutet Glöckchen. Gemeint ist das „Klingeln“ des Dreiklangs, dessen drei Töne das ganze Stück über mittönen. Das Ziel dieses Stils ist eine Reduktion des Klangmaterials auf das absolut Wesentliche. Kompositionstechnisch bestehen Pärts Tintinnabuli-Werke aus zwei Stimmen: Eine Stimme besteht aus einem Dur- oder Moll-Dreiklang, die zweite ist die Melodiestimme, die nicht zwingend in derselben Tonart steht wie die erste. Beide Stimmen sind durch strenge Regeln miteinander verknüpft. Der kleinste

musikalische Baustein ist der Zweiklang, weshalb auch die Melodiestimme aus zwei Stimmen besteht. Die daraus entstehenden Gebilde entbehren trotz der Einfachheit des Materials und dem Ziel der Reduktion auf das Wesentliche jedoch nicht der Komplexität. Mit Hilfe alter Techniken wie des Proportionskanons entwickelt er Formen, die durch ihre Regelmäßigkeit große Ruhe ausstrahlen. Die Statik der Dreiklangstöne repräsentiert sozusagen die Ewigkeit, die Dynamik des Melodischen die Vergänglichkeit der Zeit.

Im Jahr 1980 emigrierte Arvo Pärt auf Druck der sowjetischen Regierung mit seiner Familie ins Ausland, seitdem lebt er in Berlin-Lankwitz. Seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion und der Unabhängigkeit Estlands verbringt er Teile des Jahres in seinem estnischen Landhaus.

Pärt erfreut sich einer für einen zeitgenössischen Komponisten ungewöhnlich großen Beliebtheit. Ihm wurde eine Reihe von Auszeichnungen verliehen. Das Festival Torino Settembre Musica ehrte Pärt anlässlich der Olympischen Winterspiele von Turin mit der Auftragskomposition La Sindone (Das Grabtuch), einer Orchesterkomposition auf das Turiner Grabtuch, die am 15. Februar 2006 im Dom von Turin uraufgeführt wurde. 2008 wurde Pärt mit dem Léonie-Sonning-Musikpreis ausgezeichnet.

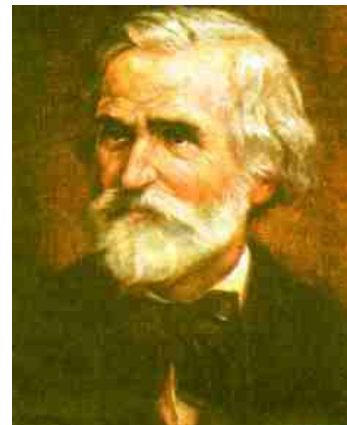
aus Wikipedia, die freie Enzyklopädie

Messa da Requiem

Giuseppe Verdi

Unter dem Eindruck des Todes von Gioacchino Rossini 1868 lud Giuseppe Verdi die seinerzeit zwölf bedeutendsten Komponisten Italiens zur Gemeinschaftskomposition

einer Totenmesse ein, der sogenannten Messa per Rossini. Er selbst übernahm in diesem Requiem die Vertonung des Schlusssatzes, des „Libera me“. Die Uraufführung sollte am ersten Todestag Rossinis, dem 13. November 1869, in Bologna stattfinden. Die Messa per Rossini war im September 1869 fertiggestellt, eine Aufführung kam jedoch wegen widriger Umstände nicht zustande. Das Manuskript geriet daraufhin zunächst in Vergessenheit. Erneut beschäftigte sich Verdi mit dem Requiem-Stoff, nachdem 1873 der Dichter Alessandro Manzoni verstorben war. Verdi hatte den hochangesehenen Manzoni, Identifikationsfigur des Risorgimento – der italienischen Nationalbewegung, deren Vertreter auch Verdi selbst war (vgl. Viva Verdi) – zutiefst verehrt. Er offerierte der Stadt Mailand die Komposition einer Messe, die ein Jahr nach Manzonis Tod aufgeführt werden sollte. Die Stadt nahm dankend an. Nachdem



Verdi 1871 mit der Oper Aida einen bahnbrechenden Erfolg errungen hatte, der ihm auch in Deutschland endlich zur Anerkennung verhalf, komponierte Verdi die *Messa da Requiem* als sein vorläufig letztes Werk.

Kirchenmusik hatte Verdi bis zu diesem Zeitpunkt lediglich während seiner ersten Ausbildungsjahre, die damals schon dreißig Jahre zurücklagen, und bei der erwähnten Teilkomposition der *Messa per Rossini* hervorgebracht. Angeblich studierte er während der Komposition der *Messa da Requiem* in Paris die Requiens von Mozart, Cherubini, Berlioz und weiteren Komponisten.

Verdis Beitrag zur *Messa per Rossini*, das abschließende „*Libera me*“, wurde nun die Keimzelle für das gesamte Requiem. Verdi behielt ihn in leicht veränderter Form als Schlusssatz auch der neuen Komposition bei. Den A-cappella-Satz „*Requiem aeternam*“ für Solosopran und Chor aus der Totenmesse für Rossini verwendete Verdi im neuen Requiem im Orchester- und Chorsatz des „*Requiem aeternam*“ im Introitus. Die Vertonung des „*Dies irae*“ aus der älteren Komposition wurde dreimal für textgleiche oder -ähnliche Passagen der

Sequenz aufgegriffen. Verdi verwertete außerdem eine weitere Eigenkomposition, die in der französischen Erstfassung der Oper *Don Carlos* als Totenklage für Posa fungierte, im „*Lacrimosa*“.

Wie vorgesehen, fand die Uraufführung am ersten Todestag Manzonis, dem 22. Mai 1874, in der Kirche San Marco zu Mailand statt. Der originale Titelzusatz „*Per l'anniversario della morte di Alessandro Manzoni XXII Maggio MDCCCLXXIV*“ schreibt diese Aufführung als eigentliche Werkbestimmung fest. Schon im gleichen Jahr jedoch führte Verdi das Werk in Paris auf und brachte es 1875 auch nach London und Wien. Die Erstaufführungen im Deutschen Reich fanden im Dezember 1875 in Köln und in München statt.

Im Gegensatz zu allen anderen bis dahin komponierten Requiens ist Verdis *Messa da Requiem* das erste Requiem, das nicht mehr für den liturgischen Gebrauch, sondern allein für konzertante Aufführungen geschrieben wurde; daher wird es oft leicht ironisch als Verdis beste Oper bezeichnet.

aus Wikipedia, die freie Enzyklopädie

Der Antuer

(Fast eine Fiktion)

von Wolfgang Weyr-Rauch

Er war nie ein Frühaufsteher!

Als Säugling vielleicht oder als Gymnasiast, wenn er Hunger hatte oder die Mathe-Hausübung abschreiben musste. Er hat auch immer schon gesungen - aber nie in der Früh!



Wochenende. Samstag. Ein herrlicher Frühlingstag. Es ist angenehm warm und die Sonne scheint. Das erzählen zumindest die Zuspätkommenden. Er selbst sitzt im Souterrain und singt - zu einer Zeit, zu der er auch während der Woche gerade nicht mehr beim Frühstück sitzen würde. Aber er sitzt unter der Erde und probt eine Messe. Doppelchörig, schön, schwer. So schwer aber auch wieder nicht, dass die in den anderen Stimmgruppen noch immer über dieselbe Stelle stolpern müssen. Er kann sogar den Sopran-Part schon, aber die müssen noch immer üben. Da ist zwar diese winzige Stelle, die er auch noch nicht kann. Aber ist das ein Wunder um diese Tageszeit. Fast noch in der Nacht, sozusagen. Spätestens jetzt steigt in seinem Kopf der Satz auf:

„Warum tu’ ich mir das an?“

Endlich Pause. Die meisten zieht es ans Tageslicht. Manche gehen in ein Kaffeehaus, um dort ein zweites Frühstück zu genießen. Manche stehen so wie er vor der Tür. Aber die reden! Alle reden! Er will nicht reden. Nicht um diese Tageszeit. Wie soll man, kaum noch aufgewacht, halbwegs intelligente Konversation betreiben. Diese Morgenmenschen sind so penetrant munter.

Endlich ist die Pause vorbei. Er sieht sich nicht mehr genötigt, in angenehmem Plauderton über irgendwelche Dinge zu parlieren, die ihn überhaupt nicht interessieren -- nicht um diese Tageszeit.

So nimmt der zweite Teil der Probe unbarmherzig seinen Lauf. Das Singen beginnt langsam Spaß zu machen. Seine Nachsicht mit den Fehlern der anderen nimmt ebenso zu wie der Ärger über die eigenen Fehler. Und wieder taucht die Frage in ihm auf:

„Warum tu’ ich mir das an?“

Die Sonne scheint, es ist ein wunderschöner Tag, und ich sitz’ hier im Keller.

Warum, um Himmels Willen, tu’ ich mir das an?“

Auch die nachmittäglichen Probeneinheiten vergehen, begleitet von dem angenehmen Gefühl, in einer Gruppe ein schönes Werk singen zu dürfen. Und nachher sitzen sie im Wirtshaus und diskutieren über Gott und die Welt und die Musik und den Chor.

Am nächsten Tag (Sonntag!!!) begleitet ihn schon beim Aufstehen die eine wesentliche Frage. Er ist nur noch zu müde, sie auch zu artikulieren. Bis zum Ende der Sonntagsproben kann er das dann aber doch wieder. Und sie behält ihre Gültigkeit. Auch am darauf folgenden Sonntag, wenn er beinahe mitten in der Nacht in irgendeiner (zugegebenermaßen schönen, alten) Kirche die lang geprobte Messe mit dem Chor zur Aufführung bringt. Es ist eine schöne Aufführung. Vielleicht nicht brillant, aber schön. Und er liebt das Gefühl, Teil guter Musik sein zu können - zwei Minuten oder zwei Stunden Teil guter Musik sein zu können. Und er weiß:

„Dafür tu’ ich mir das an!“

Im März d. J. konnte die Chorvereinigung Schola Cantorum im Rahmen der jährlich stattfindenden „Tanz-Signale“ im Alten Rathaus ein Konzert singen, das den einem Tanz von Johann Strauss Vater entnommenen Titel trug „Das Leben ein Tanz oder DER TANZ EIN LEBEN“. Auf die Zeit dieses Walzers bezieht sich der nachfolgende Artikel von Helmut Reichenauer, den er als Referat bei den „Tanz-Signalen 2012“ gehalten hat und den wir mit freundlicher Genehmigung des „Wiener Instituts für Strauss-Forschung“ (WISF; www.johann-strauss.at) vorveröffentlichen.

Straussomanie – Flucht in geträumte Wirklichkeiten

Wiener Tanzkultur des Biedermeier als Motor sozialhistorischer Entwicklung im 19. Jahrhundert

von Helmut Reichenauer



Als Johann Strauss Vater am 23. November 1831 im Etablissement Sperrl seine neueste Walzerkreation mit dem fast philosophisch klingenden Titel „Das Leben ein Tanz oder Der Tanz ein Leben!“ zur Uraufführung brachte, hatte er wohl unbewusst ein Zeitgefühl in Worte gekleidet, welches das gesellschaftliche Leben Wiens mehrere Generationen lang bestimmen sollte.

Die beginnenden 30er Jahre des 19. Jahrhunderts fallen nämlich in jene historische Umbruchperiode, die mit dem etwas schwammigen Begriff „Biedermeier“ definiert werden, politisch prägnanter aber auch als „Vormärz“ bezeichnet werden können. Also jene kritischen Jahrzehnte, die der März-Revolution des Jahres 1848 vorangingen.

Metternichs allgewaltiges Regime als Staatskanzler und als heimlicher Regent im Kaiserhaus hatte das geistige Leben der österreichischen Monarchie gravierend beeinflusst und reglementiert. Zensur und Spitzeltum waren alltägliche Erscheinungen, und der intellektuelle Teil der Bevölkerung der kaiserlichen Residenzhauptstadt empfand dies natürlich als bedrückende Situation.

Kann man aber daraus ableiten, dass die Wiener sich – wie es in unzähligen Geschichts- und Lehrbüchern behauptet wird – resigniert in die Beschaulichkeit der eigenen vier Wände zurückgezogen hatten und sich für politisches Geschehen nicht interessierten?

Dass dies nicht so war, möchte ich anhand einiger Momentaufnahmen aus dem Leben Johann Strauss Vaters beleuchten, womit wir auch beim eigentlichen



Die Lektion beim Tanzmeister

Thema wären: Das Leben ein Tanz – Der Tanz ein Leben!

Blicken wir ein wenig über den Tellerrand jener liebevoll gepflegten und meist falsch verstandenen Biedermeier-Idylle, dann entdecken wir ein ganz anderes, ein unruhiges, brodelndes Europa.

Am Abend des 12.2.1830 pilgerten Wiens Theaterfreunde zur ausverkauften Premierenvorstellung ins Kärntnertor-Theater, um Francois Aubers „Die Stumme von Portici“ zu erleben. Dank Johann Strauss Vater waren die wesentlichen Melodien dieses revolutionären Bühnenwerks aber schon bekannt, denn der umsichtige Kapellmeister hatte bereits Wochen vorher Aubers zündende Opernmelodien in einen „Cotillon“ (op. 32) verwandelt, der vom Tanzpublikum begeistert aufgenommen wurde.

Dabei hatte es sich ganz rasch herumgesprochen, worum es in diesem Bühnenwerk eigentlich ging: Aubers Revolutions-Oper schildert nämlich den Kampf des sizilianischen Volkes, das sich gegen die Tyrannei und Willkür seines Königshauses erhebt. Während man in Wien zu Straussens „Cotillon“ noch im Stile des französischen Contredanse tanzte, pasierte ausgerechnet in Belgien das Unglaubliche:

Bei der Erstaufführung der „Stimmen von Portici“ in Brüssel erfasste das gebannt zuhörende Publikum eine unglaubliche Erregung. Aubers stumme Titelheldin wurde zum Symbol der unterdrückten belgischen Nation, die ja seit dem Wiener Kongress erzwungenermaßen unter niederländischer Herrschaft stand. Kaum war die Vorstellung zu Ende, stürzten die Menschen tumultartig auf die Straße, Freiheitslosungen schallten durch die Nacht, das Justizministerium wurde gestürmt, Bürgergarden besetzten das Regierungsgebäude. Nach mehrtägigen Barrikadenkämpfen blieb der holländischen Besatzungsmacht nichts anderes übrig, als die Eigenständigkeit Belgiens zu akzeptieren.

Der belgische Aufstand war zudem kein isoliertes Ereignis in Europa. Die Griechen schütteln die jahrhundertalte Herrschaft der Osmanen ab, und schließlich erhoben sich die freiheitsliebenden Polen gegen das Militärregime des russischen Zaren. Frédéric Chopins

„Revolutionsetüde“ ist ein signifikantes Beispiel für den künstlerischen Reflex auf politische Befindlichkeiten.

Während in Paris die Julirevolution tobte und der letzte korrupte Bourbonenkönig (Karl X.) vom Thron gejagt wurde (Nachfolger: „Bürgerkönig“ Louis Philippe), blieb es in Österreich aber immer noch relativ ruhig. Die der Monarchie treu ergebenden Zeitungsblätter mühten sich redlich ab, politische Diskussionen erst gar nicht aufkommen zu lassen.



Das Begräbnis des Faschings

Umso ausführlicher konnte man von rauschenden Ballereignissen und Tanzexzessen lesen, die dem Leser willkommene Zerstreuung boten. Joseph Lanner und Strauss Vater verwöhnten aber mit ihren musikalischen Produktionen nicht nur das einfache Volk, sondern auch das gehobene Bürgertum und die kunstverständige Aristokratie mit einschmeichelnden Kompositionen.

Mitte September 1830 berichtete die Wiener Zeitung von der Eröffnung einer neuen Vergnügungsstätte, die in der Nähe des Schönbrunner Schloßparks zu bewundern war: das „Tivoli“ am „Grünen Berg“.

Ein magisches Schlagwort, welches alsbald vergnügungssüchtige und wohlbetuchte Bürger in Scharen nach Obermeidling pilgern ließ.

Die herrliche Aussicht und das feurige Spiel der Strauss-Kapelle allein war es aber nicht, was zehntausende Neugierige im Herbst des Jahres 1830 auf den grünen Berg getrieben hatte. Ursache des gewaltigen Ansturms waren schlicht und einfach Wägelchen mit Rädern, die auf hölzernen Schienen bergab rollten.

Die Begeisterung der Besucher war enorm. Der geschäftstüchtige Strauss Vater ließ es sich nicht nehmen, seinen im Oktober komponierten Walzer op. 39 „Tivoli-Rutsch-Walzer“ zu benennen, wobei er das Abwärtsrollen der Wägelchen an verschiedenen Stellen lautmalersisch illustrierte.

Es hat also schon seine Richtigkeit, wenn der Historiker Felix Czeike meinte: „Die durch Zensur und Polizeistaat gekennzeichnete Periode führte – vielleicht als eine Art

Reaktion – zu einem für die Biedermeierzeit typischen Vergnügungstaumel.“ (Czeike S. 182)

Aus der Sicht des 21. Jahrhunderts handelte es sich dabei wohl um recht harmlose Vergnügungen. Wenn aber als „Nebenprodukt“ eine so zauberhafte Walzerkomposition wie der „Tivoli-Rutsch-Walzer“ entstehen konnte, muss man neidlos anerkennen, dass die kleinen Freuden des Biedermeier-Alltags mehr Erlebnis-Qualitäten boten als die weltumspannende Spass- und Verblödungs-Industrie des 21. Jahrhunderts.

Um ein umfassendes Bild jener Zeit zu bekommen, muss man natürlich auch die andere Seite der Medaille betrachten. Der Sozialhistoriker Josef Ehmer schreibt im Quellenwerk „Bürgersinn und Aufbegehren“:

„Wenn wir die geselligen Zirkel der bürgerlichen Salons verlassen und hinabsteigen in die Werkstätten der Handwerker, in die Wohnungen und Quartiere der Tagelöhner, so ändert sich das Bild radikal. Für die unteren Schichten der Gesellschaft war das Biedermeier alles andere als idyllisch (...). Eine zunehmende Zahl von Menschen lebte ohne eigene Familie, als Lehrling, Geselle oder Diensthilfe im Haushalt des Arbeitsgebers oder fand als Bettgeher oder Untermieter eine kärgliche und instabile Existenz.“

(Essay „Der Wandel der Familienstruktur im Wiener Biedermeier“ Quelle: Bürgersinn und Aufbegehren J&V, S. 548 f.).

Die Notlage der verarmten oder bewusst arm gehaltenen Bevölkerung im 19. Jahrhundert ist zweifellos zu bedauern und keineswegs zu bagatellisieren. Gelernt aber hat die Menschheit seither nichts daraus. In einer mit 7 Milliarden überbevölkerten Welt, in der wir heute leben, verhungern 10.000 Menschen - täglich! - und drei Milliarden Menschen sind chronisch unterernährt.

So stellt sich also wohl die Frage: Dürfen wir die Wiener Gesellschaft im Zeitalter des Biedermeier als naiv, selbstzufrieden oder gar einfältig bezeichnen? - Wir sollten es lieber nicht tun.

Der große Philosoph und Denker Arthur Schopenhauer hat eine treffliche Überlegung angestellt, als er schrieb:

„Ein wichtiger Punkt der Lebensweisheit besteht in dem richtigen Verhältnis, in welchem wir unsere Aufmerksamkeit teils der Gegenwart, teils der Zukunft widmen, damit nicht die eine uns die andere verderbe. Die Gegenwart allein ist wahr und wirklich: sie ist die real erfüllte Zeit, und ausschließlich in ihr liegt unser Dasein. Daher sollten wir sie stets einer heiteren Aufnahme würdigen (...) Denn es ist durchaus töricht, eine gute gegenwärtige Stunde von sich zu stoßen aus Verdruss über das Vergangene oder aus Besorgnis wegen des Kommenden.“

Die sinnliche Daseinsfreude des Menschen im Biedermeier bekommt hier also eine bemerkenswerte Legitimation, die umso verständlicher wird, wenn man sich verinnerlicht, wie viele Menschen damals das 30. oder 40. Lebensjahr gar nicht erreicht haben, weil sie von Cholera, Tuberkulose oder anderen Seuchen erbarmungslos dahingerafft wurden.

Hatte schon einst Carl Maria von Weber in seiner „Aufforderung zum Tanz“ die Bedeutung lustvoller Bewegung zu Musik künstlerisch manifestiert und Johann Strauss Vater noch wenige Wochen vor Ausbruch der 48er Revolution mit seinen „Tanzsignalen“ op.218 ein unmissverständliches Zeichen gesetzt, so haben wir auch am Beispiel des eingangs vorgeführten „Cotillon nach Melodien Aubers“ sehen können, wie sehr es Strauss Vater verstanden hat, Musik der Hochkultur zu transformieren und für den bürgerlichen Ballsaal zu adaptieren. Nun kann man sich auch die Frage stellen, inwieweit originäre Tanzmusik eines Joseph Lanner oder Strauss Vater vice versa auf die klassische Musikkultur zurückgewirkt hat. Unzählige Beispiele ließen sich dafür anführen. Lassen Sie mich stellvertretend dafür Chopins Walzer-Kompositionen nennen, deren künstlerischer Wechselbezug geradezu unüberhörbar ist.

Chopin weilte bekanntlich zweimal in Wien (1828 und 1831). Wir wissen zwar nichts davon, ob der polnische Komponist und Virtuose in Wien Johann Strauss persönlich kennengelernt hat, aber dessen Tanzmusikwerke dürften auf ihn einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, tönnten sie ihm doch aus allen Etablissements und Gasthäusern unüberhörbar entgegen.. Die überschäumende rhythmische Vitalität des großen As-Dur-Waltzers von Frédéric Chopin birgt eine Fülle köstlich-delikater Walzerthemen, inspiriert von Strauss, Lanner, Fahrbach und anderen, und kann durchaus als Apotheose wienerischer Tanzmusik bezeichnet werden.

Es war jedoch nicht nur der Walzer, welcher die Wiener Ballbesucher jener Zeit in einen wilden Taumel des Entzückens versetzte. Seit Jahren schon war der „Galopp“ zum Modetanz Nr. 1 avanciert. Dieser Hype sollte weit über ein Jahrzehnt anhalten, was Adolph Bäuerles Illustrator veranlasste, den berühmten Kupferstich „Der große Galopp von Johann Strauss“ 1839 in der allseits beliebten Theaterzeitung zu veröffentlichen.

In den Einleitungstakten seines Sperl-Galopps op. 42 bedient sich Strauss eines rhythmisch-melodischen Motivs aus Rossinis Oper „Wilhelm Tell“, um schließlich im Trio die fulminante Meisterschaft seiner Instrumentierungskunst aufleuchten zu lassen. Die musikalische Galoppade, die kaum Zeit zum Atmen lässt, brennt wie ein Feuerwerk ab, treibt die Tänzer bis zur Raserei, bietet aber gleichzeitig dem musikbegeisterten Zuhörer ein delikates Hörvergnügen.

Welch eine Symbiose von naiver Lebensfreude und künstlerischem Hochgenuss!

1838, als Strauss Vater sensationelle Erfolge in Paris und London feierte, schrieb die Wiener Theaterzeitung über ihn:

„Schneller als das Tempo seiner Galoppaden flog sein Ruhm über die Welt hin (...) Dieser schimmernde Reiz der Komposition, dieses belebende Feuer der Ausführung haben bewirkt, dass selbst Paris, die stolze Weltstadt, (...) dem Wiener Walzergeiger gehuldigt hat (...) Er besitzt die seltene, preiswürdige Kunst, Tondichtungen zu schaffen, die der gemeine Mann verstehen und der Gebildete mit Vergnügen hören kann.“

Ein Jahr später, 1839, gelang Strauss Vater das Meisterstück seiner zahlreichen Galoppaden, indem er ein Klavierwerk Franz Liszts, den „Grand Galop chromatique“, in ein zündendes Orchesterwerk verwandelte.



Der „Furioso-Galopp“ war geboren.

Die von einer kommerzialisierten Musikwelt des 20. Jahrhunderts geprägten Begriffe von E-Musik und U-Musik gab es damals gottlob noch nicht. Welch glücklicher Umstand!

Ab Mai 1831 tritt der rastlose Kapellmeister mit seinem präzise geschulten Ensemble Woche für Woche auch beim Dommayer in Hietzing auf. Und wiederum war halb Wien auf den Beinen. Wer sich keinen Fiaker leisten konnte, fuhr mit dem „Zeiserlwagen“ nach Hietzing oder kam zu Fuß, um die neuesten Kompositionen Strauss' oder Lanners zu hören.

Am 30. 6. 1831 berichtet die Theaterzeitung:

„Die Reunion, welche alle Dienstag in Dommeyers herrlichem Gartensalon in Hietzing stattfindet, erhält immer bedeutenderen Zuspruch. Besonders ist die ausgewählte Gesellschaft, die sich in diesem geschmackvollem Lokale versammelt, zu erwähnen.

Dazu kommt noch, dass der unerschöpfliche Strauss

durch seine neuesten Kompositionen fortwährend das Vergnügen zu steigern versteht...“

Zu den „neuesten Kompositionen“, von denen der Journalist der Theaterzeitung zu berichten weiß, gehört auch der schwungvolle Walzer „Vive la Danse!“ op. 47, den Strauss bei einem Sommerfest beim Dommayer am 19. Juli 1831 zur Uraufführung brachte.



Johann Strauss Vater

„Vive la Danse!“. Der Tanz als untrennbarer Teil des Lebens. Prägnanter und kürzer hätte kein Werkstitel die philosophische Grundhaltung jener Zeit beschreiben können. Für den Wiener Bürger war der Tanz keine Flucht in eine Traumwelt, er war vielmehr die Flucht in eine ganz reale Wirklichkeit, die er mit allen Sinnen erlebte und auskostete und die ihn sicherlich für manche Mühsal belohnte, der er ansonsten ausgesetzt war.

Es war dieses schicksalhafte Jahr 1831, als eine um sich greifende Cholera-Epidemie große Teile Europas erfasste. Dass diese Seuche apokalyptische Ausmaße annehmen könnte und - wie wir wissen - auch Wien nicht verschont hat, das hat man in den überfüllten Ballsälen der Residenzhauptstadt im Taumel tänzerischer Ekstase hervorragend verdrängt.

So war es eigentlich nur folgerichtig, dass Strauss Vater mit seiner Kapelle auch dann unermüdlich im Einsatz stand, wenn die Zeitumstände nicht so gut waren oder gar Düsteres verhiessen. Genau diese Situation war nun eingetreten, als die Cholera, über Russland, Polen und Ungarn kommend, die Residenzhauptstadt erreichte und die Bevölkerung in Panik versetzte. Tausende Menschen verstarben innerhalb weniger Tage und Wochen. Die Ärzte standen dem Phänomen machtlos gegenüber. Den Choleraerreger konnte bekanntlich erst ein halbes Jahrhundert später Nobelpreisträger Robert Koch lokalisieren.

Kaiser Franz zog sich mit seinem Hofstaat nach Schönbrunn zurück und ließ den kaiserlichen Sommersitz von Militäreinheiten so lange hermetisch abriegeln, bis die Seuche wieder abgeflaut war.

Johann Strauss Vater aber antwortete mit einem Walzer, der den beziehungsschweren Titel trug „Heiter auch in ernster Zeit“.

Dies hat zwar nicht dazu beigetragen, die tödliche Gefahr abzuwenden. Aber man muss dem unerschrockenen und wagemutigen Kapellmeister aus der Leopoldstadt zugute halten, dass er keine Sekunde daran gedacht hat, panikartig die Stätte seines Wirkens zu verlassen.

Die Cholera-Epidemie klang im November 1831 endlich ab. Der Tod hatte, besonders in den ärmeren Schichten der Bevölkerung, reiche Ernte gehalten. Mit doppeltem Elan und neu erwachter Lebensfreude aber stürzten sich die Überlebenden in den nächsten Wiener Fasching, um sich ekstatisch zu den Klängen der neuesten Walzerkreationen im Kreis zu drehen.

„Das Leben ein Tanz oder Der Tanz ein Leben“. So hieß der neue Walzer, mit welchem Strauss Vater sein Publikum beim alljährlichen Katharinen-Ball im November 1831 beim Sperl überraschte. Eine feierliche Einleitung fällt auf durch ihren düsteren Bläserchor. Diese Introduktion hat aber auch musikwissenschaftliche Relevanz: Sie zeigt erstmals deutlich die Tendenz, den Walzer als instrumentales Kunstwerk auszuweiten, eine Aufgabe, der sich die komponierenden Söhne Strauss Vaters später mit großem Erfolg widmeten.

Mit diesem Walzer op. 49 hat Strauss Vater bereits in früher Schaffensperiode zu wahrhafter Meisterschaft gefunden.

Und so ist es wohl kein Zufall, dass Johann Strauss Sohn 67 Jahre später in seinem Potpourri „Klänge aus der Raimundzeit“ das erste Walzerthema aus genau diesem Werk seines Vaters zitiert.

Damit bin ich am Ende meiner Ausführungen angelangt. Es waren winzige Momentaufnahmen aus dem Kosmos eines unglaublich reichen musikalischen Jahrhunderts, kleine musikalische Kostproben einer großen Zeitepoche, die uns lehrt, Politisches, Ökonomisches, Ökologisches und Gesellschaftliches im Kontext zu sehen mit dem künstlerischen Geschehen jener Zeit. Betrachten wir also Kunst als Motor, aber auch als Seismograph historischer Befindlichkeiten und als Wegweiser zum besseren Verständnis einer Kulturepoche.

Literatur- und Quellennachweis:

Felix Czeike: Lexikon der Stadt Wien, Bd. 1-5 (Kremayr & Scheriau, Wien 1997)
Frank Miller: Johann Strauss Vater: Der musikalische Magier des Wiener Biedermeier (Castellverlag Vasvár, 1999)
Peter Csendes: Österreich 1790-1848 (Christian Brandstätter, Wien 1987)
Robert Waissenberger: Wien 1815-1848, Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz (Ueberreuter 1986)
Friedrich Weissensteiner: Zwischen Idylle und Revolution (Ueberreuter, Wien 1995)
Rupert Feuchtmüller: Biedermeier in Österreich (Forum-Verlag Wien-Hannover-Bern)
Norbert Linke: Musik erobert die Welt (Herold-Verlag Wien 1987)
Quelle der Bilder: Privatarchiv Reichenauer

Offenlegung gemäß § 25 Mediengesetz:

Medieninhaber und Herausgeber:

Chorvereinigung Schola Cantorum, Wien

p.A. 1100 Wien, Alaudagasse 13/109/11

ZVR 27497099

Tel. 01 688 67 25

office@scholacantorum.at, www.scholacantorum.at

Schola Cantorum Kto. Nr. 251 107 017/00

Bank Austria, BLZ 12000

Präsidentin: Ilse Schmiedl

Chorleiter: Prof. Mag. Wolfgang Bruneder

Kassierin: Heidemaria Weyr-Rauch

Schriftführer: Dr. Eduard Strauss

Notenwart: Christa Ungerböck

Unternehmensgegenstand: Pflege und Förderung des Gesanges und der Musik.

Grundlegende Richtung: „belcanto“ dient der vereinsinternen Information seiner Mitglieder und Freunde sowie anderer kultureller Organisationen.

Für den Inhalt verantwortliches Redaktionsteam:

Ilse Schmiedl, Eduard Strauss, Josef Zier

Gastartikel: Wolfgang Bahr, Helmut

Reichenauer, Wolfgang Weyr-Rauch

Deckblatt: Die Fotos über die Kirche am Akkonplatz wurden uns von Hannes Frey zur Verfügung gestellt.

Druckerei: Demczuk FAIR Drucker GmbH, Wintergasse 52, 3002 Purkersdorf, Tel. 02231 63763

Österreichische Post AG / Sponsoring Post
3420 Kritzensdorf, GZ 03Z 035 419

www.generali.at

Wer **Kunst**
fördert, muss
vor allem
eines können:
zuhören.

In großen Werken mit Orchesterbegleitung oder a cappella über Vokalektur bis zur
Chorvereinigung Schola Cantorum verfügt, verdient größten Respekt. Und unsere Unterstützung.

zu verstehen, muss man zuhören.

Unter den Flügeln des Löwen.

