

Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich 09: Sprach- und Kulturwissenschaften

der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Institut für Musikwissenschaft

Thema:

*Singende Männer im Vormärz und
Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für Männerchor -
soziologische, biographische und
kompositionstechnische Aspekte.*

1. Gutachterin: Dr. Kerstin Helfricht
2. Gutachterin: Priv. Doz. Dr. Marion Saxer

vorgelegt von
Matthias Ulrich Schmitt
aus Gelnhäusen

Einreichungsdatum: September 2010

Vorwort

Es war im Juli 2001, als ich zum ersten Mal ein Männerchorlied von Felix Mendelssohn Bartholdy aufführte. Ich nahm als Sänger des neu gegründeten Männerkammerchores *DelicaTon* beim Johannes Brahms Festival in Wernigerode teil und eröffnete unseren Vortrag mit dem Solo „Was quälte dir dein armes Herz?“ aus *Liebe und Wein*, op. 50,5. Die Aufführung hat mir damals viel Freude bereitet und ich nahm mir vor, mit meinen Männerchören einige weitere Chorlieder des Komponisten einzustudieren. Auch während meines Studiums konnte ich mich mit Mendelssohns Liedern für Männerchor beschäftigen, insbesondere im Rahmen des Seminars „Felix Mendelssohn Bartholdy – Werkanalyse und Gattungsgeschichte“. Dem Seminarleiter Herrn Dr. von Haken bin ich dankbar, dass er mich dazu ermutigt hat, die Behandlung des Gegenstandes in einer Magisterhausarbeit auszubauen.

Für die Betreuung und Unterstützung während der Anfertigung dieser Arbeit danke ich herzlich Frau Dr. Helfricht, auch dafür, dass sie spontan meinen Themenvorschlag angenommen hat. Mein Dank gilt auch Frau Dr. Saxer, die sich bereit erklärt hat, als zweite Gutachterin zur Verfügung zu stehen.

In die Bearbeitungszeit dieser Arbeit fiel nicht nur die Geburt meiner Tochter Antonia, sondern auch die Organisation und Durchführung des internationalen Chorfestivals *1st „Heart of Europe“ Choir Competition*, zu dem Chöre aus 23 Ländern die Stadt Gelnhausen besuchten. Ich möchte mich bei meiner Frau Nicole bedanken, die mir in diesen turbulenten Monaten stets den Rücken frei gehalten hat. Ebenso sei meinem Bruder Thomas und meinen Eltern gedankt, die mir ein Büro in ihrem Autohaus zur Verfügung gestellt haben, in dem ich ungestört diese Arbeit schreiben konnte. Meinen Eltern danke ich auch für die finanzielle und ideelle Unterstützung während meines gesamten Studiums. Schließlich sei ein Dank an meinen Bruder Michael gerichtet, der die Arbeit Korrektur gelesen und mir viele wertvolle Impulse gegeben hat.

Zwei sind der Wege, auf welchen der Mensch zur Tugend emporstrebt:
Schließt sich der eine dir zu, thut sich der andre dir auf.
Handelnd erringt der Glückliche sie, der Leidende duldend.
Wohl ihm, den sein Geschick liebend auf beiden geführt!

(Friedrich Schiller)

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
1.1 GEGENSTAND, FORSCHUNGSFRAGEN UND RELEVANZ	1
1.2 METHODIK, QUELLENLAGE UND AUFBAU.....	4
1.3 BEGRIFFSKLÄRUNG	5
2. SINGENDE MÄNNER IM VORMÄRZ	8
2.1 EINLEITUNG	8
2.2 EPOCHALE PHÄNOMENE.....	10
2.2.1 Bürgertum und Vereinswesen	10
2.2.2 Dilettantismus	13
2.2.3 Romantik und Biedermeier.....	16
2.3 PLATTFORMEN DER SELBSTDARSTELLUNG UND KOMMUNIKATION	20
2.3.1 Privatsphäre.....	21
2.3.1.1 Salons und Hauskonzerte	21
2.3.1.2 Freundeskreise	26
2.3.2 Institutionell	29
2.3.2.1 Singakademien und Musikvereine	29
2.3.2.2 Liedertafeln nach Zelterschem Vorbild	31
2.3.2.3 Liederkränze unter Einfluss Nägelis	35
2.3.2.3.1 Nägeli und die Idee der musikalischen Volksbildung.....	35
2.3.2.3.2 Entwicklung der Liederkränze zur Sängerbewegung	39
2.3.2.3.3 Charakteristika der Liederkränze	45
2.4 ZUSAMMENFASSUNG.....	52
3. MENDELSSOHN UND DIE MÄNNERCHÖRE	55
3.1 EINLEITUNG	55
3.2 LEIPZIG UND DORTIGE GESANGVEREINE	56
3.2.1 Die beiden Leipziger Liedertafeln.....	59
3.2.1.1 Bezüge zur älteren Leipziger Liedertafel.....	59
3.2.1.2 Erlebnisse mit der jüngeren Leipziger Liedertafel.....	65
3.2.2 Private Zirkel in Leipzig	67
3.3 FRANKFURT UND DER TAUNUS.....	72

3.3.1	<i>Ausflüge als Inspirationsquelle</i>	73
3.3.2	<i>Bezüge zu Frankfurter Männerchören</i>	77
3.4	BEZIEHUNGEN ZUR SÄNGERBEWEGUNG.....	80
3.5	WEITERE BEZÜGE	84
3.6	ZUSAMMENFASSUNG.....	85
4.	MENDELSSOHN'S MÄNNERCHORLIEDER	87
4.1	EINLEITUNG	87
4.2	WERKÜBERSICHT	88
4.3	DIE MÄNNERCHORLIEDER IM SPIEGEL DER MUSIKWISSENSCHAFT	91
4.4	EINE KONTROVERSE „UEBER LIEDERTAFELN“	93
4.5	MUSIKALISCHE ANALYSE	99
4.5.1	<i>Textwahl</i>	99
4.5.2	<i>Textbearbeitung</i>	100
4.5.3	<i>Formal-ästhetische Aspekte</i>	104
4.5.4	<i>Satztechnik</i>	114
4.5.5	<i>Melodik, Harmonik, Rhythmik</i>	119
4.6	ZUSAMMENFASSUNG UND BEWERTUNG.....	126
5.	SCHLUSSBETRACHTUNG	129
5.1	RESÜMEE	129
5.2	KRITIK UND AUSBLICK	130
6.	VERZEICHNIS DER BENUTZTEN QUELLEN	134
6.1	MUSIKALIEN	134
6.2	SCHRIFTTUM	134
6.2.1	<i>Selbständige Publikationen</i>	134
6.2.2	<i>Aufsätze in Sammelpublikationen</i>	139
6.2.3	<i>Artikel in Nachschlagewerken</i>	142
6.2.4	<i>Zeitschriften, Zeitungen und dort veröffentlichte Artikel</i>	143
7.	WEITERE VERZEICHNISSE.....	144
7.1	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	144
7.2	TABELLENVERZEICHNIS	144
7.3	VERZEICHNIS DER NOTENBEISPIELE.....	144

1. Einleitung

1.1 Gegenstand, Forschungsfragen und Relevanz

„Will man versuchen, Mendelssohns weltlicher Chormusik historisch und ästhetisch gerecht zu werden, sind ihre Voraussetzungen, ihr institutioneller Rahmen ebenso zu klären wie ihre kompositorische Gestalt und deren Nähe oder Distanz zu den Konventionen der Gattung.“¹

Dieses Zitat aus Wulf Konolds Monographie *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* bringt auf den Punkt, was in der vorliegenden Magisterhausarbeit geschehen wird. Bereits ihr Titel – „Singende Männer im Vormärz und Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für Männerchor“ – impliziert, dass sich ihr Gegenstand aus zwei unterschiedlichen Themenfeldern zusammensetzt: zum einen dem primär sozialgeschichtlichen Phänomen des (organisierten) Männergesangs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zum anderen kompositionstechnischen Aspekten in Mendelssohns Männerchorliedern. Dem liegt die generelle Annahme zugrunde, dass eine Verbindung zwischen beiden Themenfeldern existiert und wissenschaftlich nachvollzogen werden kann. Sie fußt auf dem in der Musikwissenschaft etablierten Konsens, dass eine sinnvolle Betrachtung der Chormusikkompositionen des 19. Jahrhunderts prinzipiell auch deren sozialen Kontext berücksichtigen muss. So schreibt beispielsweise Hans Michael Beuerle:

„In dem Maße, in dem ästhetische Autonomie zur bestimmenden Idee der für eine zunehmend anonyme Öffentlichkeit produzierten Kunstmusik wurde, wuchs im Bereich der Gebrauchsmusik die stilistische Abhängigkeit von den konkreten Anlässen, Institutionen und sozialen Gruppierungen, denen sie diente. Deshalb ist das Verständnis der Chormusik des 19. Jahrhunderts, die zum überwiegenden Teil Gebrauchsmusik blieb, in besonderer Weise auf die Reflexion der gesellschaftlichen Hintergründe angewiesen.“²

Auch ist in Friedhelm Brusniaks *MGG*-Artikel über „Chor und Chormusik“ zu lesen, dass die Chormusikproduktionen dieser Zeit in stilistischer Abhängigkeit „von den konkreten Anlässen, den jeweiligen Institutionen und den sozialen Gruppierungen“³ stehen. Zurecht habe Philipp Spitta bereits 1888 herausgestellt,

¹ W. Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, 1984, S. 267.

² H. M. Beuerle, *Johannes Brahms: Untersuchungen zu den a-cappella-Kompositionen*, 1987, S. 83f.

³ F. Brusniak, Chor und Chormusik (Art.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG2)*, 1995, Sp. 774.

dass man die Geschichte des Vereinswesens nicht von der Geschichte der Kunstform trennen dürfe. Stets sei der nationale, politische, soziale, kultur- und mentalitätsgeschichtliche Kontext mit zu bedenken. Getreu dieser Forderungen liegt ein Ziel dieser Hausarbeit darin, den Zusammenhang zwischen den Männerchören der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihrem zu dieser Zeit gängigen Repertoire herauszustellen.

Forschungsfrage 1:

Welche privaten und institutionellen Gruppierungen gab es, in denen Männer im Vormärz gemeinsam sangen?

Unterfragen: Wie können diese „Männerchöre“ charakterisiert werden? Welche Ziele verfolgten sie? Bei welchen Gelegenheiten traten sie auf? Welche Musik machten sie? Welche Wechselwirkungen bestehen zwischen den Männerchorliedern und dem sozialen Kontext, in dem bzw. für den sie komponiert wurden?

Die vorhandenen Wechselwirkungen sollen konkret am Beispiel von Felix Mendelssohn Bartholdy und seinen Kompositionen für Männerchor demonstriert werden. Dabei soll auch erarbeitet werden, welche biographischen Umstände und Begebenheiten in ihrem Schaffensprozess eine Rolle spielten und welche kompositionstechnischen Eigenarten Mendelssohns Chorlieder aufweisen.

Forschungsfrage 2:

Wie sind Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für Männerchor soziologisch, biographisch und kompositionstechnisch einzuordnen?

Unterfragen: Welche Beziehungen hatte Mendelssohn zu den Männerchören seiner Zeit? Welchen Einfluss hatten diese Beziehungen auf seine Männerchor-kompositionen? Welche außermusikalischen Faktoren spielten im Kompositionsprozess eine Rolle? Welchen Stellenwert nehmen die Lieder für Männerchöre in Mendelssohns Schaffen ein? Welche kompositorischen Eigenarten weisen sie auf? Welche musikästhetischen Anschauungen liegen ihnen zugrunde? Inwieweit grenzt sich Mendelssohn von den Konventionen der Gattung ab?

Warum gerade Mendelssohn?

Zum einen kann man laut Gerhard Schuhmacher in Mendelssohns Chorliedern gut eine Tendenz zu Zugeständnissen an ihre Rezipienten erkennen⁴, was sie für den vorliegenden Themenkomplex als besonders geeignet erscheinen lässt. Zum anderen zählt Felix Mendelssohn Bartholdy zu den bedeutsamsten Musikern und Komponisten des 19. Jahrhunderts, da er nicht nur großen Einfluss auf das bürgerliche Musikleben seiner Zeit ausübte, sondern auch in vielen Musikgattungen Kompositionen von hohem Wert beisteuerte. Ihm wurde in der Musikwissenschaft deswegen große Aufmerksamkeit geschenkt und nicht zuletzt im Jubiläumsjahr 2009 wurde eine große Menge an musikwissenschaftlicher Sekundärliteratur zu seinem Leben und Werk veröffentlicht. Jedoch zählen die Chorlieder zu den wenigen Aspekten in Mendelssohns Schaffen, die in der Forschung bislang so gut wie nicht berücksichtigt worden sind. Lars Ulrich Abraham zeigte in seinem 1974 veröffentlichten Aufsatz, dass dies auch auf ihre hohe Popularität zurückgeführt werden kann und beschäftigte sich als erster Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts ernsthaft mit Mendelssohns Chorliedern, indem er verschiedene Ansätze für mögliche musikalische Analysen vorstellte.⁵ Seinem Vorbild folgten bis heute nur wenige Forscher mit relativ kurzen Gesamtüberblicken⁶ oder punktuellen Betrachtungen einzelner Aspekte^{7, 8}. Einzig Thomas Synofzik versucht in seinem Aufsatz über „Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840“⁹, eine detaillierte musikalische Analyse mit sozialhistorischen Betrachtungen zu verknüpfen.¹⁰

⁴ Vgl. G. Schuhmacher, Felix Mendelssohn Bartholdys Bedeutung aus sozialgeschichtlicher Sicht, in *Felix Mendelssohn Bartholdy*, 1982, S. 165ff.

⁵ Vgl. L. U. Abraham, Mendelssohns Chorlieder und ihre musikgeschichtliche Stellung, in: *Das Problem Mendelssohn*, 1974, S. 267f.

⁶ Zum Beispiel W. Goldhan, Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für gemischten und Männerchor, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1975.

⁷ Zum Beispiel B. Carl, Eichendorff und Mendelssohn – eine romantische Seelenverwandtschaft, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*, 7. Jahrgang, 1998.

⁸ Eine Zusammenfassung der wichtigsten Arbeiten steht in Kap. 4.3.

⁹ Vgl. T. Synofzik, Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840, in: *Schumanniana Nova*, 2002.

¹⁰ Auch in den neuen einschlägigen Biographien wird das Thema „Mendelssohn und die Männerchöre“ gar nicht oder nur am Rande angeschnitten. So lassen sich in Richard Larry Todds 620 Seiten umfassendem Werk (Vgl. R. Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – Seine Musik*, 2008) lediglich vier Erwähnungen seiner Männerchorlieder finden: S. 224 (Tischlied *Lasset heut am edlen Ort*), S. 418 (op. 50), S. 426f. (op. 50), S. 530f. (*Der frohe Wandersmann* und *Abschiedstafel*). Der Vollständigkeit halber seien noch die Fundstellen bezüglich Mendelssohns Werke für begleiteten Männerchor erwähnt: S. 220

Insofern ist das Thema dieser Magisterhausarbeit in mehrfacher Hinsicht von musikwissenschaftlicher Relevanz: Es werden nicht nur Männerchorkompositionen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang betrachtet, sondern es wird auch ein Beitrag zum Werkverständnis des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy geliefert. Darüber hinaus dürfte die sozialhistorische Untersuchung wertvolle Einsicht in die Ursprünge der heute noch vielerorts bestehenden Männergesangvereine ermöglichen und Hilfestellungen auf die Frage geben, inwieweit sich deren Selbstverständnis im Laufe der Zeit gewandelt hat.¹¹

1.2 Methodik, Quellenlage und Aufbau

Die oben genannten Forschungs- und Unterfragen dienen dem Ziel, den Gegenstand der Hausarbeit angemessen einzugrenzen und innerhalb dieser Grenzen möglichst genau zu erfassen. Der Erkenntnisgewinn wird sich durch *historische Interpretation* vollziehen, also dem Verstehen von Zeugnissen und dem Einordnen dieser Zeugnisse in einen Sinnzusammenhang.¹² Voraussetzung dafür ist das Finden und kritische Selektieren von allgemein zugänglichen, absichtlich und unabsichtlich überlieferten Quellen.

Die Quellenlage ist ambivalent: Zur Bearbeitung der soziologischen Aspekte können zahlreiche sozialhistorische Untersuchungen der Geschichtswissenschaft herangezogen werden, die einen hohen Stand der Forschung erreicht haben. Die musikalische Analyse im kompositionstechnischen Teil wird sich auf veröffentlichte Männerchorlieder Mendelssohns beziehen. Dem gegenüber müssen

(*Humbold-Kantate*), S. 310 (*Responsorium und Hymnus*, op. 121), S. 436 (*Festgesang* von 1840), S. 463 (*Chöre in Antigone*), S. 473 (*Die Stiftungsfeier*), S. 498 (*Gott segne Sachsenland*), S. 565f. (*An die Künstler*, op. 68).

¹¹ Hierin liegt ein für mich persönlich sehr wichtiger Ansatz, da ich schon viele Jahre als Chorleiter mehrerer Männerchöre tätig bin und eine reizvolle Aufgabe darin sehe, diese Institutionen auf Dauer attraktiv zu halten. So kann meiner Meinung nach ein grundlegendes Verständnis von Geschichte und Struktur der Gesangvereine erleichtern, sie in der heutigen Zeit als traditionelle, aber zeitgemäße Chöre zu positionieren. Auch die Frage nach den Vorstellungen der Sänger von Wirkung und Funktion des Chorsingens und ihre damit verbundene Motivation, im Chor mitzuwirken, dürfte im historischen Vergleich interessante Erkenntnisse hervorbringen.

¹² Vgl. H. Seiffert, *Einführung in die Wissenschaftstheorie. Bd. 2. Geisteswissenschaftliche Methoden: Phänomenologie – Hermeneutik und historische Methode – Dialektik.*, 1996, S. 123.

aufgrund des oben erwähnten Mangels an musikwissenschaftlichen Arbeiten ergiebige Quellen zu biographischen Bezügen zwischen Mendelssohn und Männerchören seiner Zeit erst noch aufgespürt werden.

Die vorliegende Arbeit ist in drei Teile aufgebaut: Im ersten Hauptkapitel geht es darum, das sozialhistorische Phänomen „Singende Männer im Vormärz“ zu beleuchten. Dafür wird eine Kategorisierung nach privaten und institutionellen Zusammenschlüssen vorgenommen. Zuvor werden einige übergreifend-epochale Aspekte analysiert, die in diesen Plattformen ihren Niederschlag fanden. Im als „Brückenschlag“ dienenden zweiten Hauptkapitel sollen Männerchöre in Mendelssohns Umfeld identifiziert und charakterisiert werden. Hier gilt es, biographische Berührungspunkte zu finden, einschlagende oder repräsentative Erlebnisse mit singenden Männern zu analysieren und daraus resultierende Merkmale im Kompositionsprozess von Mendelssohns Männerchorliedern aufzudecken. Schließlich soll im dritten Hauptkapitel eine musikalische Analyse einiger Männerchorlieder Mendelssohns Einsichten in kompositionstechnische, musikästhetische und personalstilistische Eigenarten ermöglichen.

1.3 Begriffsklärung

Der zentrale musikalische Gattungsbegriff dieser Hausarbeit ist das *Chorlied*. Eine der ersten Beschreibungen dieses Kompositums findet sich in Arrey von Dommers Schrift *Elemente der Musik* aus dem Jahr 1862:

„Ausserdem kann ein Lied mehrstimmig, auch für Chor [Hervorhebungen im Original] gesetzt werden, ohne dass man dabei an ein Duett, Terzett etc. oder an einen Chor im eigentlichen Sinne zu denken hätte. Im Chorliede bleibt die Aussprache individuell, empfindend und liedartig melodisch, ohne zu jener grossen und umfassenden Allgemeinheit sich zu erheben, welche den wirklichen Chor hervorruft, und auch ohne jene objective Kraft zu gewinnen, welche mit einer gemeinsamen, auf denselben Gegenstand gerichteten Empfindung Vieler nothwendig verbunden sein muss. Es ist nichts Anderes, als ein an eine Stimmenmehrheit vertheiltes einfaches Lied.“¹³

¹³ A. von Dommer, *Elemente der Musik*, 1862, S. 234.

Zum einen ist das *Chorlied* also nichts anderes als eine mehrstimmige Variante des *Liedes*, was der Autor zuvor definiert als

„erste und grundlegende melodisch ausgebildete Gesangsform, die Aussprache eines erregten, jedoch mehr mit sich und der unmittelbaren Gegenwart beschäftigen, als für ein Hohes, Ideales und Allgemeines begeistertes Einzelgefühl.“¹⁴

Die hieraus abgeleiteten, an die Grundzüge der *Zweiten Berliner Liederschule*¹⁵ erinnernden Charakteristika – Begrenztheit des Stimmungsgehalts¹⁶, Einfachheit und Natürlichkeit¹⁷ – bezieht von Dommer sowohl auf das strenge *Strophenlied* als auch auf das *durchkomponierte Lied*. Von beiden Liedformen grenzt er *Ballade*, *Romanze* und *Arie* ab. Die im Sololied notwendige Instrumentalbegleitung¹⁸ kann im *Chorlied* wegfallen, da ihre Hauptaufgabe, nämlich die harmonische Unterstützung der Melodie, von den beteiligten Stimmen erfüllt wird.

Zum anderen spielt von Dommers *Chorlied*-Beschreibung auf die Diskrepanz zwischen kollektiver Aussage des Chores und individueller Innerlichkeit des Sololiedes an.¹⁹ Im Lied herrsche das Prinzip der Individualität:

„Grundidee und Stimmung des Liedes sind allgemein menschliche; da sie aber, in einem Einzelnen lebend, von ihm zum Ausdruck gebracht werden, nehmen sie individuelle und subjective Besonderheiten an.“²⁰

Trotz der mehrstimmigen Ausführung bleibe diese Individualität im *Chorlied* erhalten, was das Chorlied vom „Chor im eigentlichen Sinn“ unterscheidet, der vor allem in größer angelegten Vokalkompositionen wie Passionsmusiken, Oratorien und Opern eingebunden wird. Ein *Chor* repräsentiere eine „ideelle Vielheit“ und

¹⁴ Ebda., S. 229.

¹⁵ Vgl. Kap. 4.5.3.

¹⁶ „Im Liede lebt nur ein Gedanke, eine lyrische Stimmung.“ (A. von Dommer, 1862, S. 229.)

¹⁷ „Indem das Lied alle Reflexion und Beschäftigung des Verstandes mit seinem Inhalt ausschließt, ergibt sich von selbst, dass die Aussprache eine durchaus natürliche, rein durch die Stimmung des Herzens allein vermittelte ist. [...] Nur das erregte Gefühl allein ist auch jener gedanken- und inhaltvollen Einfachheit mächtig, welche als aus der Klarheit eines inneren, in ihren Gegenstand versenkten Beschauung hervorgehend, durchaus im Liede herrschen soll.“ (Ebda., S. 230.)

¹⁸ „Sie muss sich wie von selbst aus dem Gesange ergeben, bald unterstützend, bald eine interessante melodische Wendung durch eine entsprechend harmonische bekräftigend, überhaupt ohne sich wesentlich geltend zu machen.“ (Ebda., S. 232.)

¹⁹ Hermann Danuser beschreibt die Problematik wie folgt: „Vom ‚Chorlied‘ zu sprechen scheint widersprüchlich in sich selbst zu sein. Lied, Lyrik, musikalische Lyrik – das hat [...] mit Individualität als Prinzip, mit dem Subjekt und seiner geschichtlichen Lage zu tun. ‚Chor‘ dagegen ist ein Kollektiv. Diese besondere Lage von Lyrik als Chorlied kann man als kollektive Äußerung von Subjektivität begreifen, sie stellt innerhalb der Chorliteratur eine besondere Gruppe dar.“ (H. Danuser, *Musikalische Lyrik*. Teil 2, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8,2, 2004, S. 35.)

²⁰ A. von Dommer, 1862, S. 231.

demnach könne in der gleichnamigen musikalischen Gattung inhaltlich nur das wiedergeben werden,

„worin naturgemäss ein Uebereinkommen der ganzen, bei der inneren oder äusseren Handlung auch mit ihrer Empfindungen beteiligten Menge denkbar ist, und das daher von Allen auch auf einmal ausgesprochen werden kann.“²¹

Während der *Chor* in jeder Stimme „durch eine Anzahl von Personen vertreten“²² sein muss, nennt von Dommer für das *Chorlied* keine Spezifikation der Sängerzahl. Die Bestimmbarkeit des Gattungsbegriffs ist also unabhängig von der Größe der ausführenden Sängergruppe.²³ Demnach spielt es auch keine Rolle, ob die vom Komponisten tendierte Rezipientengruppe von der faktischen abweicht.²⁴ Insofern ist mit dem Begriff *Chorlied* eine recht große Bandbreite mehrstimmiger Vokalmusik umrahmt, die je nach Chorgattung in „Männerchorlied“, „Frauenchorlied“ oder „Gemischtes Chorlied“ spezifiziert werden kann.

In der vorliegenden Ausarbeitung geht es vor allem um die Männerchorlieder von Felix Mendelssohn Bartholdy. Diese sind in der Werkgruppe G („Werke für Männerchor bzw. Männerstimmen“) des thematisch-systematischen Verzeichnisses der musikalischen Werke Mendelssohns²⁵ zusammengefasst. Nicht berücksichtigt werden somit seine Männerchöre in Schauspielmusiken und kleineren Bühnenwerken (Werkgruppe M) oder in größeren weltlichen Vokalwerken (D), seine geistliche Chormusik für Männerstimmen (B) und Vokalkanons (X).

²¹ Ebda., S. 250f.

²² Ebda.

²³ Natürlich konnten satztechnische Raffinessen, hohe Tempi oder andere kompositionstechnische Besonderheiten ein „natürliches Selektionskriterium“ darstellen. So sind beispielsweise Robert Schumanns *Ritornelle in canonischen Weisen*, op. 65 „zu artifizuell, um eine Breitenwirkung innerhalb der Männerchorbewegung zu erzielen.“ (H. Danuser, 2004, S. 80f.) Das gleiche gilt für einige Chorlieder anderer Komponisten, zum Beispiel Schuberts *Grab und Mond*, D893, *Sehnsucht*, D656, oder *Gesang der Geister über den Wassern*, D538, die in der Regel maximal in Kammerchorbesetzung aufgeführt werden (können).

²⁴ Dies lässt sich am Beispiel von Franz Schubert nachvollziehen: „[Schuberts Vokalquartette] sind – mit wenigen Ausnahmen – nicht für den Chor bestimmt. Er schrieb seine Quartette eben für jene vier Freunde, die sich bei Mozatti trafen. Doch ist es gerade dieser gesellige Anlass, der eine Besetzung der Terzette und Quartette mit drei oder vier Solisten auch wieder in Frage stellt. Wenn sich beispielsweise mehr als vier Freunde trafen [...], dann konnte zweifellos mitsingen, wer dazu Lust hatte. Nicht selten gab es dann wohl zwei zweite Tenöre oder zwei erste Bässe, manchmal auch ein Doppel- oder Tripelquartett – das heißt: einen Chor.“ (W. Dürr, *Zwischen Liedertafeln und Männergesang-Verein*. Schuberts mehrstimmige Gesänge, in: *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm*, 1982, S. 40.)

²⁵ F. Mendelssohn Bartholdy: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV)*, Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsg. von Ralf Wehner, Band 1A, 2009.

2. Singende Männer im Vormärz

2.1 Einleitung

„Nun betrachte das Treiben der gesellschaftlichen Musik. Hier kommen sogleich die Musikkränzchen Deutschlands, die freilich oft auch einen Kreißler in Verzweiflung bringen müssen, bisweilen aber auch von einer wahren Andacht für Musik erfüllt sind, wie sie die Musik der Virtuosen in ihren Concerten nicht einflößt. Nun betrachte die vielen Musikvereine für Gesang und Instrumentalmusik, in welchen wiederum Deutschland vor allen sich auszeichnet. Erwinnere dich, wie diese Vereine besonders im südlichen Deutschland, Württemberg, Baiern, Baden im Volke wirken; erwinnere dich, an den großen mehrstimmigen Choralgesang, zu welchem dort das Volk durch tüchtige Volksfreunde gebildet worden ist (z. B. in Stuttgart), des Seminariums für musikalische Bildung der Schullehrer, welches der wackere Prof. Fröhlich auf der Universität in Würzburg leitet, wo mehrere hundert männliche Stimmen mit kräftigen Wohlklängen den Bund schließen, der später noch in allen Gauen des Landes widerhallt; erwinnere dich der großen Schulchöre, wie des unvergleichlichen Thomanerchors in Leipzig, der dir prächtige Motetten von Seb. Bach, Doles, Hiller, Schicht, die dieser Schule nach der Reihe als Cantoren vorgestanden, gekleidet in den Schmelz jugendlicher Stimmen, vorführen, oder getragen und umgeben von festlichen Instrumentalklängen ein Gloria oder Sanctus anstimmen wird. Die aus männlichen und weiblichen Stimmen erbauten Singakademien, unter welchen die berühmteste, die mir bekannt ist, Berlin besitzt, sind besonders vorzuheben, da sie nicht nur die erhabene Vocalmusik in ihrer höchsten Würde zu zeigen vermögend sind, sondern auch außerdem noch den Beruf haben, die gegenwärtige Tonkunst mit der musikalischen Vergangenheit in steter Verbindung zu erhalten, und so zugleich eine lebendige Geschichte dieser Musik praktisch zu vermitteln. Erwinnere uns nun die Singakademien an das Musterhafte und Große der alten geistlichen Vokalmusik, wie sie in Palestrina's und Lotti's glaubensvollen Klängen durch das Helldunkel christlicher Dome zog oder in S. Bach's kunstvoller Erhebung zum Himmel jauchzte, so rufen uns die fröhlichen Liedertafeln, reich an munteren Melodien, durch die das Lied ins volle Leben eingeführt wird, in den geschmückten Kreis der Gegenwart zurück. Auch von dieser Art von Vereinigungen, deren mehrere sich schon zu größerer Festlichkeit zusammengesellt haben, wirst du nichts Gleiches außer unserm Vaterlande finden.“²⁶

In diesem Auszug aus der 1836 von Amadeus Wendt²⁷ publizierten Abhandlung *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden* werden bedeutungsvolle Einrichtungen der zeitgenössischen „gesellschaftlichen Musik“ angeführt. Wendt beginnt mit den privaten Hausmusiken und halböffentlichen *Salons* des Bürgertums: Gesellschaftsmusiken, die zwar von E.

²⁶ A. Wendt, *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden*, 1836, S. 50f.

²⁷ Wendt war unter anderem Professor für Philosophie in Göttingen. Vgl. Wendt, Amadeus (Art.), in: *Allgemeine deutsche Biographie, Bd.: 42*, Leipzig 1897, S. 749f.

T. A. Hoffmann in seinen Kreisler-Texten satirisch als „Musikkränzchen“ dargestellt, jedoch von der Ernsthaftigkeit der dort dilettantisch musizierenden Personenkreise („von einer wahren Andacht für Musik erfüllt“) geprägt seien. Von diesen unterscheidet der Autor institutionelle Musik- und Chorvereinigungen und deren verschiedene Gewichtungen und Zentren: das von *Liederkränzen* und *Sängerfesten* geprägte Süddeutschland als Zentrum der *Sängerbewegung*, in der die Idee einer *musikalischen Volksbildung* mit liberalem Gedankengut und dem Wunsch nach nationaler Einigung verschmolz; die gesellig-musikalischen Zusammenkünfte der *Liedertafeln*; die *Berliner Singakademie*, die – von Wendt zur bedeutsamsten gemischten Chorvereinigung gekürt – sich neben der Vorstellung zeitgenössischer Chorwerke auch der mit dem *Historismus* einhergehenden Pflege alter Musik verschrieben hatte und mit der Aufführung von Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion (1829 unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy) der Bach-Renaissance des 19. Jahrhunderts Vorschub leistete; den heute noch bekannten *Thomanerchor* aus Leipzig und einen Studentenchor aus Würzburg, deren Stellenwert im Bereich der Pädagogik und Lehrerbildung hervorzuheben sei.

Wendts Abhandlung über die „gesellschaftliche Musik“ dient als Leitfaden für die nun folgenden historisch-soziologischen Erörterungen. Dabei wird der Fokus auf Männerchören und -quartetten liegen: Es werden verschiedene private und institutionelle Gruppierungen, in denen Männer im Vormärz gemeinsam sangen, identifiziert und ihre Charakteristika beschrieben: Salons und private Hauskonzerte, Freundeskreise, Singakademien und Musikvereine, Liedertafeln nach Zelterschem Vorbild und die in der Sängerbewegung bedeutsam gewordenen Männergesangsvereine. Zuvor werden einige übergreifend-epochale Aspekte – Bürgertum und Vereinwesen, Dilettantismus, Romantik und Biedermeier – beleuchtet, die darin ihren Niederschlag fanden.

2.2 Epochale Phänomene

2.2.1 Bürgertum und Vereinswesen

Der als *Vormärz* bezeichnete historische Abschnitt zwischen dem Wiener Kongress von 1814/15 und der Märzrevolution von 1848/49 war vom Konflikt zwischen den postnapoleonischen Restaurationsbestrebungen des deutschen Adels und der national-liberalen Bewegung des Bürgertums geprägt.²⁸ In dieser Zeit entwickelte sich in Deutschland das Bürgertum zur latent gestaltenden Kraft. Es konnte seine politischen Ziele allmählich gegen den Widerstand des Adels durchsetzen. So erreichte es trotz des letztlich Scheiterns der Revolution von 1848/49, dass die vom absolutistischen Staatsrecht fixierte gesellschaftliche Ungleichheit in die rechtliche Gleichheit einer staatsbürgerlichen Gesellschaftsordnung überging. Außerdem wurde in den Vormärzjahren das den sozialen Status bestimmende ständische Merkmal der Geburt durch das Prinzip der Leistung und des Berufes abgelöst: Es entfaltete sich aus der alten ständischen eine neue bürgerlich-kapitalistisch geprägte Wirtschaftsgesellschaft.

Dieser Wandel führte zu neuen, nicht mehr primär ständischen, sondern eher von ökonomischer Lage, Bildung, Sozialprestige und Mentalität abhängigen Scheidungen der sozialen Gruppen.²⁹ Die vormärzlichen Spannungen zwischen Bürgertum und Adel lagen hierin ebenso begründet wie die sozialen Ungleichheiten zwischen Bürgertum und den Unterschichten.³⁰ Auch war das Bürgertum selbst keine homogene Gruppe, sondern erfuhr soziale Differenzierungen „zwischen Besitz- und Bildungsbürgertum, zwischen beidem und dem Kleinbürgertum, zwischen den Beamten und der Mehrheit, die sich von den Beamten

²⁸ Die zeitgeschichtlichen Betrachtungen dieses Unterkapitels orientieren sich vor allem am historiographischen Standardwerk von Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866*, 1998.

²⁹ Die sozialen Gruppen der werdenden bürgerlichen Gesellschaft waren Adel, Beamtentum, Heer, bürgerliche Bildungsschicht, industrielles und kaufmännisches Unternehmertum, Handwerker, Kleinkaufleute, Bauern, Industriearbeiter und andere Unterschichten. Vgl. ebda., S. 261.

³⁰ Auch wenn soziale Mobilität die Menschen mehr als zuvor prägte, blieben die Aufstiegsmöglichkeiten für die unteren Schichten gering, da nach dem bürgerlichen Leistungsprinzip die (Aus-)Bildung entscheidend für den sozialen Status wurde, diese jedoch gleichermaßen an Mentalität und ökonomische Faktoren gebunden war. Vgl. ebda., S. 262.

bevormundet und gegängelt fühlt“³¹. Die internen Spannungen des Bürgertums konnten teilweise durch den aufkeimenden *Liberalismus* überbrückt werden, da diese bürgerlich-politische Bewegung erreichte, dass sich das Bürgertum als eine aufsteigende, ambitionierte Klasse von relativer Homogenität identifizieren lernte, mit dem Anspruch, durch Arbeit, Leistung und Fortschritt zur gestaltenden Kraft der Gesellschaft zu werden. Außerdem forderte der Liberalismus die nationale Vereinigung der deutschen Staaten und wirkte somit am Abbau der damaligen durch den staatlichen Partikularismus des Deutschen Bundes³² bedingten regionalen und konfessionellen Gegensätze mit.

Alles in allem kann als gesellschaftliches Tiefenphänomen im Vormärz der Aufstieg des Bürgertums gesehen werden, nämlich

„die Entfaltung einer bürgerlichen Kultur in Wissenschaft, Bildung und im ästhetischen Bereich [...], bürgerlicher Lebensformen und -normen in Familie, Arbeit und geselligem Leben, bürgerlichen Wirtschaftens in der entstehenden kapitalistischen Welt; die Integration der alten, traditionalistischen Bürgerwelt in die neue Welt der ‚Bürgerlichen‘; die Ausstrahlung dieser Welt auf die nicht-bürgerlichen Schichten, den Adel, die Bauern und die respektablen Teile der Unterschichten“³³.

In besonderem Maße prägte den bürgerlichen Menschen ein seit dem Ende des 18. Jahrhunderts einsetzender gesellschaftlicher Prozess der *Individualisierung*:

„Der Mensch hat sein Leben nicht mehr traditionsgeleitet in seinem Geburtstand, sondern er wird ‚innengeleitet‘, gewinnt ‚persönlichen Stand‘, aus Leistung und Bildung. Der Einzelne erhebt gegen die Welt der vorgegebenen Bindungen Anspruch auf einen freien Raum der Betätigung wie der Selbstvergewisserung, der Zwecksetzung, der Reflexion.“³⁴

Individualisierung führte dazu, dass Bildung, Kultur und Wissenschaft aus ihren festen ständischen Verankerungen gelöst und allgemein zugänglich gemacht wurden, ebenso dass Welt- und Lebensinterpretation nicht mehr allein an die Kirche gebunden, sondern auch eine Sache der Laien und der Öffentlichkeit

³¹ Ebda., S. 264.

³² Dieser bestand aus souveränen und gleichberechtigten Einzelstaaten: Preußen, Schleswig-Holstein, Hamburg, Mecklenburg-Schwerin, Hannover, Oldenburg, Braunschweig, Hessen-Kassel, Hessen-Darmstadt, Nassau, Thüringische Sachsen, Sachsen, Baden, Württemberg, Bayern, Luxemburg/Limburg und Österreich. Vgl. ebda., S. 355-357.

³³ Ebda., S. 400.

³⁴ Ebda., S. 265.

war.³⁵ Hierdurch wuchs auch der Glaube an die Veränderbarkeit der Welt und den Fortschritt der Gesellschaft.

Durch das Heraustreten aus den traditionellen Normen lief der Mensch jedoch Gefahr, in Isolation zu geraten. Diese versuchte er einerseits durch Neuorientierung an großen, abstrakten Gruppen wie Menschheit, Nation, Aufgeklärte, Gebildete oder Gleichgesinnte³⁶, andererseits durch Eintritt in *Vereine* und *Assoziationen* auszugleichen, in denen die Mitglieder unabhängig vom Rechtsstatus gemeinsam dem spezifischen, von ihnen selbst gesetzten Vereinszweck dienen konnten.³⁷ Die Vereine gaben dem Leben eine zusätzliche befristete Ausrichtung und wurden zu einem sozial gestaltenden, Leben und Aktivität der Menschen prägenden Phänomen. Unabhängig vom Vereinszweck verwirklichten sich in ihnen bürgerliche Prinzipien des gesellschaftlichen Umgangs, zum Beispiel persönliche Freiheit und Gleichheit des Menschen – dies vor allem durch die vereinstypische kommunikative Grundform der *Geselligkeit*.

Vereinsgründungen wurden Ausdruck der Emanzipation bürgerlicher Schichten und verkörperten den Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung.³⁸ Auch wurden Vereine bedeutsam für die neue soziale Gliederung und Differenzierung der deutschen Bevölkerung, zum Beispiel indem sich die allgemeinen Bildungs- und Geselligkeitsvereine zunehmend nach höherem, mittlerem und kleinerem Bürgertum differenzierten. Im Gegensatz zu ihnen blieben vor allem die großen Turn- und Männergesangvereine „volkstümlich liberal, über alle bürgerlichen und bäuerlichen Schichten bis zum Adel: das ganze Volk“³⁹ und erfüllten somit auch integrative Aufgaben.

³⁵ Vgl. ebenso O. Dann, Vereinsbildung in Deutschland in historischer Perspektive, in: *Vereine in Deutschland: vom Geheimbund zur freien gesellschaftlichen Organisation*, 1991, S. 122.

³⁶ Vgl. T. Nipperdey, 1998, S. 266.

³⁷ „Geselligkeit, Bildung, ‚Dienst‘ an Kunst und Wissenschaft, öffentliches Wirken, Verändern und Verbessern, das waren die selbst gesetzten Ziele der Vereine – von den ‚Casinos‘ und ‚Ressourcen‘, den Lesegesellschaften und ‚Museumsvereinen‘, von den Freimaurern, von wissenschaftlichen Vereinen, den Kunst- und Musikvereinen, den beruflichen bis zu den wirtschaftlichen Vereinen, den halb und ganz politischen, von den Burschenschaften, den Sängervereinen bis zu den Wohltätigkeitsvereinen und den Arbeiterassoziationen.“ (T. Nipperdey, 1998, S. 267.)

³⁸ Vgl. O. Dann, 1991, S. 121.

³⁹ T. Nipperdey, 1998, S. 268.

2.2.2 Dilettantismus

Der Begriff *Dilettant* ist abgeleitet vom italienischen *dilettante* (von lat. *delectare* = [sich] erfreuen) und meint „eine sich liebhaberisch – oder auch: ohne das Metier zu beherrschen – einer Kunst oder Wissenschaft widmende Person“⁴⁰. Das Wort selbst fand in den 1750er Jahren Eingang in die deutsche Bildungssprache.⁴¹ Während der Ausdruck *dilettantisch* im heutigen Sprachgebrauch meist pejorativ im Sinne von „qualitativ unzureichend“ benutzt wird, spielt seine ursprüngliche Bedeutung auf ein neuzeitliches Bildungsideal der Oberschichten an. Beispielsweise betätigten sich in der italienischen Renaissance Adlige dilettantisch bei der Pflege der höfischen Madrigals-Kunst.⁴² Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts trat an die Stelle der adligen eine bildungsbürgerliche Dilettanten-Kultur, die im 19. Jahrhundert zur breiten gesellschaftlichen Strömung heranwuchs.⁴³ Mit ihr hängen die vermehrten Gründungen von sich dilettantisch betätigenden Assoziationen und Vereinen zusammen, angefangen von den *Lesegesellschaften* der 1770er Jahre bis zu den vielfältigen Gesang- und Musikvereinigungen des 19. Jahrhunderts.⁴⁴

Geprägt wurde das Verständnis des vormärzlichen Dilettantentums durch die Dilettantismus-Debatten des endenden 18. Jahrhunderts, vor allem durch die Auslegungen Schillers und Goethes.⁴⁵ In ihnen lassen sich nach Uwe Wirth zwei Grundmotive beobachten, nämlich „zum einen die spielerische, unverbindliche Einstellung des Dilettanten, zum anderen sein versiertes, mitunter sogar überstei-

⁴⁰ G. Stanitzek, Dilettant (Art.), in: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, ³1997, S. 364.

⁴¹ Vgl. J. Stenzel, "Hochadeliche dilettantische Richtersprüche". Zur frühesten Verwendung des Wortes 'Dilettant' in Deutschland., in: *Schiller Jahrbuch 18*, 1974, S. 235.

⁴² Vgl. J. Japs, *Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption*, 2008, S. 125. Vgl. ebenso B. Castiglione, *Libro del Cortegiano*, 1528.

⁴³ Vgl. F. Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. 1*, 1971, S. 100. [Der Autor nennt es „Massenerscheinung“].

⁴⁴ Vgl. O. Dann, Die Lesegesellschaften des 18. Jahrhunderts und der gesellschaftliche Aufbruch des deutschen Bürgertums (1977), in: *Otto Dann. Vereinsbildung und Nationsbildung. Sieben Beiträge*, 2003. Vgl. ebenso H. Sahner, Vereine und Verbände in der modernen Gesellschaft, in: *Vereine in Deutschland. Vom Geheimbund zur freien gesellschaftlichen Organisation*, 1993.

⁴⁵ Goethe, der die Problematik des Dilettantentums in vielen seiner Werke, zum Beispiel in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* oder *Die Leiden des jungen Werther*, literarisch verarbeitet hat, schreibt, ein Dilettant sei ein „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Teil nehmen will.“ (J. W. von Goethe, Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten, in: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. 44. Bd.*, 1833, S. 255.)

gertes Empfindungsvermögen.“⁴⁶ So wird die Wechselbeziehung zwischen rezeptiver Empfindungsfähigkeit und produktiver Bildungskraft zum Merkmal des Dilettanten, die Position zwischen diesen Polen jedoch gleichsam zu seinem Problem. Denn allein der Künstler gilt aufgrund seines fundierten Studiums, seiner sich daraus entwickelten Arbeitsmethodik und der darin implizierten Ernsthaftigkeit im Zusammenspiel mit seinem naturgegebenen Talent als dazu befähigt, ein wahres Kunstwerk zu schaffen. Der Dilettant hingegen maße sich die Eignung zum Künstler lediglich an:

„Schlicht gesagt: Der Dilettant macht es sich in spezifischer Weise zu leicht – das Wesen des Dilettantismus besteht so besehen in einer performativen Aufwandsdifferenz, die letztlich psychologisch begründet ist: zu viel Gefühl, zu wenig Werk.“⁴⁷

Als produktiver Mensch bewerkstellige er bestenfalls noch Reproduktionen von bereits Vorhandenem und gerate dabei in die Nähe des Nachahmers. Insofern erfährt der Begriff in dieser Zeit eine erste pejorative Färbung im Sinne von „gescheiterte Künstlerschaft“.

Dennoch konnten dilettantische Aktivitäten durchaus erfolgreicher als diejenigen von „echten“ Künstlern sein. Im Bereich der Musik, in der sich Dilettanten nicht nur als ausübende Musiker und Sänger solistisch bzw. in Chören und Orchestern, sondern auch mit der Komposition von Musikwerken beschäftigten, sind beispielsweise Kompositionen von Chorliedern zu nennen, von denen Amadeus Wendt 1836 in der eingangs angeführten Schrift feststellt:

„Überhaupt sind es Componisten jeden Ranges, welche zu dieser Gattung beigetragen haben; die größten am wenigsten, weil sie ihr Talent in diesem Gebiete nicht in Bewegung setzen liebten, in welchem sie oft von einem geringeren Dilettanten, der mit einiger Kenntnis des Satzes ausgerüstet war, hinsichtlich der Wirkung einer frischen Melodie im geselligen Kreise übertroffen werden konnte.“⁴⁸

Einen Einblick ins musikalische Selbstverständnis der vormärzlichen musikalischen Dilettanten und ihrer Institutionen kann man durch Lektüre der von Ferdinand Simon Gassner herausgegebenen *Zeitschrift für Deutschlands Musik-*

⁴⁶ U. Wirth, Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen, in: *Dilettantismus um 1800*, 2007, S. 41.

⁴⁷ Ebd., S. 45f.

⁴⁸ A. Wendt, *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden*, 1836, S. 33f.

Vereine und Dilettanten gewinnen. Wie im Titel schon deutlich wird, richtet sich diese Musikzeitschrift explizit an eine aus Dilettanten bestehende Leserschaft. In der zweiten Ausgabe aus dem Jahr 1841 unternimmt der Herausgeber im einleitenden Kapitel den Versuch, diese näher zu bestimmen. Er bedient sich dabei der gängigen Unterscheidung von Dilettant und Künstler, obgleich er in beiden Gruppen weitere Separationen anwendet. So würden als *Künstler* in der Regel diejenigen bezeichnet, die ihren Lebensunterhalt durch Musik verdienen, sei es als ausübender Musiker oder als Komponist. Jedoch sei nicht für alle Musikproduzierenden diese Betitelung gerechtfertigt, vor allem für solche nicht, die – aus nachvollziehbaren Gründen, wenn man bedenkt, dass der Berufsmusiker von oftmals kargem Lohn sein Leben unterhalten musste – lustlos und mechanisch ihr Instrument bedienen oder Zugeständnisse an den „auf Abwege gerathenen Geschmacke des Publikums“⁴⁹ machen. Die Bezeichnung des Künstlers meine nur denjenigen hauptberuflichen Musiker, der „das Wesen der Kunst mit ganzer Seele zu erfassen vermag, ein ernstes Studium derselben und ein stetes Vorwärtsschreiten sich zur Aufgabe gestellt hat.“⁵⁰ Im Gegensatz zu ihm übe der *Dilettant* Musik nicht aus Erwerbsgründen aus, sondern zur persönlichen Weiterbildung und dem daraus resultierenden Vergnügen. Ähnlich wie beim Künstler hätten jedoch nur solche Menschen die Bezeichnung verdient, die

„der Tonkunst aus wahrer Achtung und Liebe, aus innerem Triebe ihre Musestunden widmen, die ohne an die Interessen der Kunst gebunden zu seyn, innigen Antheil an ihr und ihrem Schicksal nehmend, vereint mit Gleichgesinnten ihr opfern und sich durch Lectüre und Unterredung über das Wesen der Kunst immer mehr zu unterrichten und dadurch vertrauter mit ihr zu werden suchen“

und nicht diejenigen, die „ohne Talent und innern Beruf, ohne Ernst und Eifer, Musik treiben“, die ihre Fähigkeiten überschätzen oder aufgrund ihrer gesellschaftlich hohen Stellung „auf manche abhängigere Künstler oder Kunstfreunde einen gewissen verderblichen Einfluss zu äussern vermögen“⁵¹. Im Selbstverständnis der vormärzlichen Dilettanten ist also vor allem ein klassischer, durch hohe Ernsthaftigkeit geprägter Bildungsgedanke zu erkennen, der nur wenig mit dem heutigen Freizeit-Begriff zu tun hat.

⁴⁹ F. S. Gassner, Was wir bieten. Einführung in unsere Zeitschrift, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, 1841, S. 2.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 4.

2.2.3 Romantik und Biedermeier

Musikalische Romantik und *musikalisches Biedermeier* kann als differenzierendes Begriffspaar für zwei musikgeschichtliche Strömungen angeführt werden, die in den Vormärzjahren von 1815 bis 1848 gleichzeitig existierten.

Der Begriff *Romantik* ist oftmals Anlass zu Verwirrung und Missverständnis gewesen⁵², was damit zu tun hat, dass er sich grundsätzlich von anderen kulturgeschichtlichen Epochenbezeichnungen unterscheidet, die sich aus Stilbegriffen wie zum Beispiel Barock, Rokoko oder Klassizismus entwickelten.⁵³ So sei nach Gerhard Schulz unter Romantik weder „eine große, sich auf viele Gebiete, auf gesellschaftliches Leben, Politik, Philosophie, Religion, Wissenschaft und Kunst erstreckende intellektuelle Bewegung“ gemeint, noch gebe es einen „durch bestimmte Symptome eindeutig beschreibbaren romantischen Stil“⁵⁴. Bei der musikalischen Verwendung des Begriffes kommt erschwerend hinzu, dass sich die Wortverbindung *musikalische Romantik* erst in den 1820er Jahren einbürgerte, also zu einer Zeit, in der die literarische Erscheinung der Romantik weitestgehend vorüber war. Zudem führte die im gesamten 19. Jahrhundert andauernde Präsenz der sich in den ersten Jahrzehnten entwickelnden musikalischen Präsentationsformen (Sinfoniekonzert, Kammermusik, Oper, Liederabend etc.) zum relativ losen Ad-hoc-Gebrauch des Begriffes.⁵⁵ Carl Dahlhaus sieht in der musikalischen Romantik ein kompositions- wie auch ideengeschichtliches Phänomen, das gleichermaßen durch die ästhetischen Theorien Wackenroders und E. T. A. Hoffmanns als auch durch das deutsche Lied Schuberts und die romantische Oper Webers geprägt worden sei. Somit sei in ihr eine besondere Wechselwirkung zwischen Ästhetik und kompositorischer Praxis zu beobachten.⁵⁶

Ein Vergleich von literatur- mit kunstwissenschaftlichem Gebrauch des Romantikbegriffs ergibt, dass die Sehnsucht nach Außerwirklichem ein über-

⁵² Vgl. G. Schulz, *Romantik. Geschichte und Begriff.*, 2008, S. 26ff.

⁵³ „Romantik ist kein Epochenbegriff, sondern eine Weltanschauung.“ (P. Rummenhüller, *Romantik in der Musik*, 1989, S. 9.)

⁵⁴ G. Schulz, 2008, S. 27.

⁵⁵ Vgl. ebda, S. 79.

⁵⁶ Vgl. C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980, S. 140.

greifend-zentrales Kriterium romantischer Geisteshaltung darstellt.⁵⁷ Hier ist als einer ihrer Leitgedanken die von Friedrich Schlegel und Novalis propagierte *progressive Universalpoesie* zu nennen. Nach dieser sollten vorzugsweise im Roman sämtliche literarische Gattungen vereint, darüber hinaus in Leben und Gesellschaft Synergien zwischen Literatur, Philosophie, Kritik, Rhetorik, Kunst und Wissenschaft ausgelöst werden.⁵⁸ Progressiv an ihr war das immanente ewige Streben nach einer nie erreichbaren Unendlichkeit und Universalität.⁵⁹ Wachsendes Verständnis von Außenwelt und Natur galt ebenso als Erkenntnisziel wie die Erweiterung des Blickes ins Innere des Menschen.

Die bereits von den Frühromantikern geforderten Synergien zwischen Literatur und Musik traten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts besonders in Lied und Oper zu Tage. Vor allem im Lied nahm die Musik eine bedeutendere Funktion als in früheren Jahrhunderten ein. Sie diente nicht mehr der Nachahmung⁶⁰, Begleitung oder Untermalung des Textes, sondern wurde neben der Poesie zum gleichberechtigten Medium. Im Liedschaffen Schuberts erreichte diese Neuheit ihren ersten Gipfel. Was Walther Dürr als neues „polyrhythmische, also dialektische Verhältnis von Sprache und Musik“⁶¹ bezeichnet, führte zur bzw. wurde bedingt durch die Erkenntnis, dass Musik ein rein tönendes Phänomen⁶² sei, dass also der Text zu den außermusikalischen Momenten zähle, aus denen die Musik höher reflektierte künstlerische Strukturen bilde.⁶³ Der Gedanke der *absoluten Musik* wurde „die tragende Idee des klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik“⁶⁴ und so überrascht es nicht, dass E. T. A. Hoffmann die Tonkunst als „die romantischste aller Künste“ bezeichnete: Sie könne den Menschen am tiefsten in jene begrifflich nicht mehr fassbare Unendlichkeit führen. Besonders die Instrumentalmusik sei eine Sprache, die

⁵⁷ Vgl. M. Wehnert, Romantik (Art.), in: *MGG2*, Sp. 465.

⁵⁸ Vgl. G. Schulz, ³2008, S. 30ff.

⁵⁹ E. T. A. Hoffmann nennt das Versinken in eine Welt, in der der Mensch „alle *bestimmten* Gefühle [Hervorhebung im Original] zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“ (E. T. A. Hoffmann, Beethovens Instrumentalmusik, in *Kreisleriana*, hrsg. von Hanne Castein, 2000, S. 27).

⁶⁰ „Imitatione della parole“ galt seit dem 16. Jahrhundert als einer der musikalischen Leitgedanken.

⁶¹ W. Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Sprache und Musik.*, ²2002, S. 16.

⁶² Eduard Hanslicks spätere Formulierung „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.“ bringt dies auf den Punkt. (E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.*, 1854, S. 59).

⁶³ Vgl. W. Dürr, ²2002, S. 19. Vgl. auch C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 1978, S. 13.

⁶⁴ Ebda., S. 8.

immer vielfältiger und vollkommener von den Wundern eines fernen Reichs zu sprechen vermöge.⁶⁵

Hoffmanns Gedanke, dass romantische absolute Musik den Hörer in eine Welt jenseits der Wirklichkeit versetze, „die nichts gemein hat mit der äußern Sinneswelt“⁶⁶, förderte laut Gerhard Schulz die Ansicht, dass das „Reich des Romantischen ein inneres Reich, eine Sphäre des seelischen Asyls in einer vom Nützlichkeitsdenken bestimmten, kunstfremden, wenn nicht gar kunstfeindlichen Welt wird“⁶⁷. Somit drohte das esoterische Medium der romantischen Musik ins Abseits des bestehenden öffentlichen Musiklebens zu geraten. Mit anderen Worten: Es entstand eine Kluft zwischen öffentlichem, lebensnahem und lebensbejahendem Musikleben und romantischer Wirklichkeitsentrückung bzw. Todessehnsucht. Infolge der voranschreitenden musikimmanenten Materialentwicklung musste dies zum Konflikt führen:

„Daß die charakteristischen Gattungen der romantischen Musik, das Lied, das Lyrische Klavierstück und die Kammermusik mit Klavier, die Einrichtungen, die sie brauchten – den öffentlichen Lieder-, Klavier- und Kammermusikabend –, erst hervorbringen mußten, daß also die Institutions- der Kompositionsgeschichte nachhinkte, ist kennzeichnend für eine zwiespältige geschichtliche Situation, in der sich die Musik von Rang, eben die romantische, eigentlich an Zirkel von Eingeweihten wandte, aber aus äußeren Gründen – wegen der spieltechnischen Ansprüche, die bei häuslichem Musizieren kaum noch zu erfüllen waren – gezwungen war, in die Öffentlichkeit zu drängen.“⁶⁸

Nicht zuletzt dieser Konflikt zwischen romantischer Idee und bürgerlicher Öffentlichkeit zeigt, dass *Romantik* als musikgeschichtlich umfassender Stilbegriff für die Zeit von 1815 bis 1848 nicht genügen kann. Die Notwendigkeit eines differenzierenden Alternativbegriffs führt deshalb zum *musikalischen Biedermeier*, bei dessen Verwendung als musikhistorische Kategorie es zuvorderst darum geht, die Musik dieser Zeit in ihrem sozialen Kontext zu verstehen.⁶⁹ Dem entspricht auch Dahlhaus' Erkenntnis, dass „die musikalische

⁶⁵ „Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.“ (E. T. A. Hoffmann, Beethovens Instrumentalmusik, in *Kreisleriana*, hrsg. von Hanne Castein, 2000, S. 26.)

⁶⁶ Ebda., S. 26.

⁶⁷ G. Schulz, ³2008, S. 78.

⁶⁸ C. Dahlhaus, 1980, S. 140.

⁶⁹ „The use of the term as a historical category came from an attempt to see the arts in a social context.“ (W. E. Yates, Biedermeier (Art.), in: *NGroveD* 3, S. 558.)

Romantik primär ideen- und kompositionsgeschichtlich, das musikalische Biedermeier dagegen institutions- und kompositionsgeschichtlich zu bestimmen sei“⁷⁰.

Der Begriff *Biedermeier* ist an den fiktiven, in den 1850er Jahren von Ludwig Eichrodt ins Leben gerufenen, einfältig-treuerzigen und spießbürgerlichen Schulmeister Gottlieb Biedermaier angelehnt. Er wurde um 1900 zur Bezeichnung eines im Vormärz aufkommenden, von behaglich-häuslicher Harmonie und kleinbürgerlicher Flucht ins Idyllisch-Private geprägten Lebensstils verwendet. Diese im Bürgertum verbreitete Lebensart mit dem Wunsch der sozialen Stabilität stand in äußerlichem Kontrast zu den Turbulenzen der napoleonischen Jahre. Sie nährte dennoch unterschwellig die politische Unzufriedenheit, die im März 1848 zum Ausbruch der Revolution führen sollte. Wie oben bereits beschrieben, übte in der Restaurationszeit das Bürgertum den wesentlichen sozial- und geistesgeschichtlichen Einfluss aus. Das zeigte sich auch darin, dass sich das *musikalische Biedermeier* durch rasche Ausbreitung und bürgerliche Prägung seiner Musikforen und Institutionen (wie öffentliche Konzerte, halböffentliche Salons und private Hausmusik, Musikvereine, Liedertafeln, Singakademien und Musikfeste) auszeichnete. Charakteristisch darin war das Verschmelzen von geselliger Kultur, Bildungsfunktion und bürgerlicher Repräsentanz. Diese Faktoren hatten auch kompositionsgeschichtliches Gewicht. So stellte laut Dahlhaus das bürgerliche Vereinswesen eine Instanz dar, „an der sich musikalische Werke wie die Oratorien von Spohr und Schneider, Loewe und Mendelssohn orientierten, indem sie eine Vermittlung zwischen Bildungsanspruch und technischer Simplizität suchten“⁷¹. Selbst wenn es keinen übergreifenden musikalischen Biedermeier-Stil gebe, seien die von der bürgerlich-institutionellen Prägung abgeleiteten kompositionsgeschichtlichen Konsequenzen greifbar, und zwar vor allem in Werken, in denen sich der Zeitgeist als „Biedermeier-Ton“ manifestiere.

Von einem generalisierenden Werturteil, im Sinne von romantisch = komplex und

⁷⁰ C. Dahlhaus, 1980, S. 141. Im Gegensatz zur Romantik seien im Biedermeier keine nennenswerten ideengeschichtlichen Manifestationen, dagegen aber umso festere Verankerungen in den Institutionen zu beobachten.

⁷¹ C. Dahlhaus, 1980, S. 141f.

biedermeierlich = oberflächlich, sollte jedoch Abstand genommen werden, da beide Tendenzen in der Person des Komponisten durchaus vereint werden könnten.⁷² Dies wäre insofern denkbar, wenn man *biedermeierlich* und *romantisch* als ambivalente Ausprägungen der seelisch-geistigen Grundhaltung einer Person begreift, die sich im reflexiven Verhalten zum Beispiel gegenüber der Natur nicht festlegen möchte:

„Während jedoch die biedermeierliche Einstellung zur Natur in einer Ergebenheit ihr gegenüber, in einer bis zur Sentimentalität reichenden Beschaulichkeit, in der biedereren Freude an den mehr intimen Reizen verharret, die ‚Mutter Grün‘ zu bieten hat, stößt romantische Denk- und Fühlweise in Bereiche der Naturphilosophie vor. Wendet sich romantische Gesinnung dem Unendlichen, Grenzenlosen zu, das als Unsichtbares Geist und Seele beschäftigt, so weiß umgekehrt biedermeierliche Haltung das Endliche, Begrenzte, Überschaubare zu schätzen.“⁷³

Im konkreten Fall wird noch zu überprüfen sein, inwieweit sich in Mendelssohns Männerchorliedern ein biedermeierlicher Zeitgeist aufspüren lässt und/oder ob in ihnen (auch) Anklänge an die romantische Ideenwelt vorhanden sind.

2.3 Plattformen der Selbstdarstellung und Kommunikation

Das Bürgertum schuf sich im 19. Jahrhundert verschiedene Plattformen der Selbstdarstellung und Kommunikation, die den Anspruch sozio-kultureller Institutionen erfüllten. Im folgenden Kapitel soll der Fokus auf solche gelegt werden, die hinsichtlich des gesellschaftlichen Phänomens gemeinsam singender Männer als wichtig erscheinen.

⁷² Vgl. W. Dürr, *Zwischen Romantik und Biedermeier: Fr. Schubert*, in: *Kunst des Biedermeier*, 1988, S. 53.

⁷³ M. Wehnert, *Romantik (Art.)*, in: *MGG2*, Sp. 481.

2.3.1 Privatsphäre

2.3.1.1 Salons und Hauskonzerte

Der Vormärz kann als Blütezeit der europäischen Salonkultur gesehen werden.⁷⁴ Salons, also größere private Räume aristokratischer oder großbürgerlicher Häuser, die dem Empfang von Gästen dienten, wurden vermehrt zu Zentren gesellschaftlicher Kommunikation.⁷⁵ In allen Großstädten und Kulturzentren Europas wurde Salonkultur gepflegt, besonders in Berlin und dort vor allem in den Häusern der Damen Luise Radziwill, Sara Levy, Amalie Beer, Elisabeth von Staegemann und Lea Mendelssohn Bartholdy⁷⁶, der Mutter des Komponisten. Während eine Mitgliedschaft in den meisten Kultur treibenden Vereinen Männern vorbehalten war⁷⁷, galten die Salons als Ort der „Haus-Frau“, die „nicht nur Gastgeberin in ihrem Hause ist, sondern auch als geselliger Mittelpunkt, Anregerin und, falls es zu Meinungsverschiedenheiten kommt, als Moderatorin“⁷⁸ fungiert. Sie eröffneten ihr vielfältige kulturelle, künstlerische und auch politische Entfaltungsmöglichkeiten abseits der öffentlichen Institutionen. Salons waren halböffentliche Einrichtungen, das heißt, meist konnten sich sporadische Besucher nur durch eine Einladung bzw. durch eine vorausgegangene Empfehlung Zutritt verschaffen und kamen so mit einem Zirkel ständiger (Stamm-)Gäste – Freunde des Hauses – in Berührung. Somit förderten Salons in angesehenen Häusern das gesellschaftliche Elitebewusstsein ihrer Gäste.

Zentrale, jedoch selten einzige Betätigungsart im Salon war das *Gespräch*.⁷⁹ So

⁷⁴ Vgl. P. Wilhelmy-Dollinger, Musikalische Salons in Berlin 1815-1840, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, 2006, S. 17.

⁷⁵ „Alle drei Momente des Wortes Salon, der ausgezeichnete Ort, die soziale Exklusivität wie die gesellige Versammlung, kennzeichnen auch den Salon als sozio-kulturelle Institution, die spätestens seit dem 17. Jh. in Frankreich zu einer das politische, künstlerische und wissenschaftliche Leben beeinflussenden Größe wurde und gesamteuropäische Wirkung entfaltete.“ (A. Ballstedt, Salon (Art.), in: *MGG2*, Sp. 855).

⁷⁶ Vgl. P. Wilhelmy-Dollinger, 2006, S. 17-29.

⁷⁷ Vgl. R. Huber-Sperl, Bürgerliche Frauenvereine in Deutschland im "langen" 19. Jahrhundert - eine Überblicksskizze (1780-1910), in: *Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA*, 2002, S. 41-74.

⁷⁸ A. Ballstedt, Salon (Art.), in: *MGG2*, Sp. 856.

⁷⁹ „Von Beginn der Geschichte des Salons an war das Gespräch in der Regel flankiert durch ein ganzes Ensemble von weiteren geselligen Unterhaltungsmöglichkeiten: zu allererst natürlich gastronomische Genüsse, daneben Lesungen oder das Lesen mit verteilten Rollen, das gemeinsame Verse-Schmieden, Rätsel-Raten, seit dem 18. Jh. dann auch Theateraufführungen, Kartenspiel und – von Anbeginn an die Musik.“ (Ebda., Sp. 858).

kann je nach Schwerpunkt und Gewichtung des Gesprächsthemas auch tendenziell von *literarischen* oder *musikalischen Salons* gesprochen werden, denn gerade dort, wo künstlerische Themen in den Gesprächsfokus rückten, lag ein beispielhafter oder das Gespräch anregender Vortrag oder eine Aufführung nahe. Hierbei wirkten oftmals Dilettanten und professionelle Musiker, die oftmals als *Virtuosen* bezeichnet wurden, künstlerisch zusammen. Man bot als musikalische Beiträge hauptsächlich spontane Einlagen zur Unterhaltung und zur Untermalung der Konversationen und nahm billigend in Kauf, dass sich manche Gäste dadurch nicht von ihrem Gespräch oder ihrem Gesellschaftsspiel abhalten ließen. Ballstedt unterscheidet dabei zwischen *Musik im Salon* und *Musik für den Salon*, wobei Letztgenannte, extra für dieses Umfeld komponierte, nicht selten zur Trivialität herabsinkende⁸⁰ Musik ab den 1830er Jahren ein eigenständiges Repertoire bildete.⁸¹ Kritik an Funktion und Machart der im Salon ertönenden Musik wurde von verschiedenen Seiten geäußert:

„Während Komponisten, ausübende Musiker und Musikliebhaber die entwürdigende Rolle der Musik in einer vergnügungssüchtigen Gesellschaft, die sie kaum bemerkte, beklagten, gab es auch Stimmen im romantischen Zeitalter, die eine echte schöpferische Geselligkeit durch die Beliebtheit musikalischer Vorträge ‚bedroht‘ sahen.“⁸²

Zu Sonderformen der *musikalischen Salons* entwickelten sich *private Soireen* und *Konzerte*. Das waren meist „jours fixes“, zu denen an ausgemachten Zeiten ein festgelegtes musikalisches Programm vorgetragen wurde.⁸³ Der musikalische Vortrag rückte dabei auf Kosten des improvisatorischen Charakters der Salon-geselligkeit ins Zentrum und emanzipierte sich von seiner bloß verzierenden Funktion. Dementsprechend rückte bei solchen Konzertveranstaltungen das Gespräch zumindest während der Zeit des Vortrages in den Hintergrund.

Als prominentes Beispiel hierfür seien die *Sonntagsmusiken* bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy genannt und wegen des biographischen Bezuges zu Felix

⁸⁰ „Das Meiste muss als leeres (und wie wohlfeiles!) Tonspielzeug betrachtet werden. Dahin rechne ich Alles, was sich gleichviel unter welchem Titel als ‚Salonmusik‘ giebt.“ (A. B. Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*, 1855, S. 227.)

⁸¹ Vgl. A. Ballstedt, *Salon* (Art.), in: *MGG2*, Sp. 855ff.

⁸² P. Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligem Kreise*, 1991, S. 181.

⁸³ Vgl. P. Wilhelmy-Dollinger, 2006, S. 29ff.

hier ausführlicher beschrieben.⁸⁴ Die Sonntagsmusiken fanden ab 1821 statt, zunächst im Mendelssohnschen Haus in der Berliner Neuen Promenade, dann in der Leipziger Straße.⁸⁵ Ihre Einführung verdanken sie einer überwiegend pädagogischen Zielsetzung: Die wohlhabenden Eltern wollten dem jungen Felix eine Gelegenheit bieten, das Musizieren vor Publikum zu trainieren und seine ersten Kompositionen gemeinsam mit erwachsenen Musikern auszuprobieren. So ermöglichten sie im Februar 1821 dem gerade zwölf Jahre alt gewordenen Sohn den erstmaligen Luxus, ein Probe-Orchester, das „aus den besten Mitgliedern der königl. Kapelle“⁸⁶ bestand, zu leiten und sein eigens für diesen Anlass komponiertes Singspiel *Soldatenliebschaft* uraufzuführen. Sie förderten somit die musikalische und persönliche Entwicklung ihres Kindes auf exklusive Art und Weise. Dieses denkwürdige Ereignis, gleichsam Vorzeichen für Felix' beruflichen Werdegang, stellte den Startschuss für die feste Einrichtung der morgendlichen Sonntagskonzerte dar. Ihr Publikum⁸⁷ bestand aus den salonüblichen Gästen der Mendelssohns, die man heute als politische, kulturelle und wissenschaftliche High Society bezeichnen würde.⁸⁸ Im Laufe der zwanziger Jahre entwickelten sie sich parallel zu Felix' musikalischer Reifung und der seiner älteren, aber zu dieser Zeit bereits in seinem Schatten stehenden Schwester Fanny zu immer professioneller gestalteten Ereignissen:

„Konzertveranstaltungen aber, für die ein Eintrittsgeld zu entrichten war, waren die Sonntagsmusiken zu keinem Zeitpunkt. Das hätte ihrem nach wie vor vorherrschenden Werkstattcharakter, der Atmosphäre des Erprobens, der Kontrolle mit dem Ohr vor der eigentlichen Veröffentlichung der Kompositionen ebenso widersprochen, wie ein irgend geartetes öffentliches Annoncieren.“⁸⁹

Doch wurden unter den unter Felix' Mitwirkung abgehaltenen Sonntagsmusiken der 1820er Jahre auch Chorlieder aufgeführt? Diese Frage kann nicht mit

⁸⁴ Im biographischen Teil dieser Hausarbeit finden sich dann weitere Hinweise auf Mendelssohns Einbindung in Salons, die im Zusammenhang seiner Männerchorlieder als wichtig erscheinen.

⁸⁵ Vgl. W. Dinglinger, Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, 2006, S. 35-46

⁸⁶ Brief von Lea Mendelssohn Bartholdy an Henriette von Pereira-Arnstein vom 26. Februar 1821; zit. nach W. Dinglinger, 2006, S. 38.

⁸⁷ In einem Brief Lea Mendelssohns vom 27. Mai 1823 ist die Rede von ‚noch immer‘ 60 bis 80 Zuhörern während einer Sonntagsmusik im Mai, deren Nennung impliziert, dass es „während der Wintermonate wohl durchaus erheblich mehr gewesen waren“. (W. Dinglinger, 2006, S. 41.)

⁸⁸ Vgl. W. Dinglinger, 2006, S. 35.

⁸⁹ Ebda., S. 42.

Sicherheit beantwortet werden. Man habe laut Dinglinger dort „gut vorbereitete musikalische Aufführungen präsentiert, neben den Kompositionen des Sohnes wichtige Werke der bedeutenden Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart“, und das Musizieren stand im alleinigen Vordergrund, sodass die „Atmosphäre eines gewissermaßen halböffentlichen Konzertunternehmens“⁹⁰ herrschte. Zu vermuten ist, dass a cappella Chorlieder zu dieser Zeit wenn überhaupt, dann nur am Rande Platz gefunden haben. Wenn nicht ein ganzes Orchester, so standen bei den Mendelssohns doch stets einzelne Instrumentalisten zur Verfügung, sodass man sich bei der Aufführung von Vokalwerken sicherlich auf solche mit Instrumentalbegleitung konzentriert haben dürfte. Auch bestätigen die nachweisbaren Details zu einzelnen Sonntagsmusiken in den 1820er Jahren diese Vermutung.⁹¹ Jedoch ist vorstellbar, dass bei den salonartigen, weniger konzertanten Empfängen an den Abenden hin und wieder auch Chorlieder, Kanons oder Rundgesänge gesungen wurden.

Nachdem die Sonntagsmusiken 1828 im Zuge von Felix' Weggang aus Berlin eingestellt worden waren, sorgte Fanny ab 1831 für eine Wiedereinführung von mehr oder weniger regelmäßig abgehaltenen Treffen, bei denen die Musik eine zentrale Rolle spielte.⁹² Bei diesen sommerlichen Veranstaltungen, die gewöhnlich im Mendelssohnschen Gartensaal abliefen, fanden sich nach Angaben Fannys 150-200 Personen ein.⁹³ Im Gegensatz zu den früheren *Sonntagsmusiken* sind bei den Hauskonzerten der 1830er und 1840er Jahre die Programme recht gut dokumentiert und enthalten auch zahlreiche Chordarbitungen, hauptsächlich zwar geistliche Vokalstücke, hin und wieder aber auch weltliche Lieder für Gemischten Chor.⁹⁴ Von Männerchorliedern gibt es jedoch keine Spur.

Eine Betrachtung anderer Berliner Salons bringt keine Nennung von a cappella

⁹⁰ W. Dinglinger, 2006, S. 43ff.

⁹¹ Vgl. ebda., S. 45.

⁹² Vgl. H.G. Klein, Sonntagsmusiken bei Fanny Hensel, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, 2006, S. 47-59.

⁹³ „Es ist nach und nach [...] ein wunderliches Mittelding zwischen Privat- und öffentlichem Wesen geworden, so daß bei jedem Concert 150-200 Personen gegenwärtig sind [...]“ (Brief von Fanny Hensel an Julius Elsasser vom 6. Mai 1846, zit. nach H.G. Klein, 2006, S. 49.)

⁹⁴ Zum Beispiel ist eine Programmnotiz vom 29. Oktober 1843 überliefert, in der die vierstimmigen Lieder op. 48, 1-3 von Felix Mendelssohn auftauchen. Vgl. W. Gundlach, Die Chorlieder von Fanny Hensel – eine späte Liebe?, in: *Mendelssohn Studien, Bd. 11*, 1999.

bzw. mit unterstützender Instrumentalbegleitung versehenen Chorliedern⁹⁵ hervor und auch in der ausführlichen Abhandlung von Peter Gradenwitz über *Musik im Salon und Salonmusik*⁹⁶ werden keine Vokalquartette oder ähnliches erwähnt, obgleich der Autor schreibt, dass „das Singen in gesellschaftlichen Zusammenkünften in vielen Zirkeln im Vordergrund musikalischer Unterhaltung stand“⁹⁷. Insofern scheint das Singen von Gemischten Chorliedern wenn überhaupt, dann nur am Rande im Berliner Salonleben stattgefunden zu haben. Und Männerchorlieder sind offenbar, der Quellenlage zufolge, so gut wie nie vorgekommen. Doch sollte daraus nicht zwangsläufig geschlossen werden, dass man sich in solch exklusiven Salons gemeinsam singende Männer kategorisch ablehnte. Zumindest vermittelt ein Blick ins Wien der 1820er Jahre einen ganz anderen Eindruck: Es ist belegt, dass die musikalischen Salons der Donaumetropole zahlreiche Möglichkeiten für musikalische Produktion im privaten Kreis boten, die vor allem Franz Schubert nutzen konnte, um seine Kompositionen, darunter auch einige seiner Vokalquartette, einem dilettierenden Zirkel vorzustellen.⁹⁸ Besonders die *musikalischen Übungen*, die man zwischen 1818 und 1824 bei Ignaz von Sonnleithner veranstaltete, wurden dazu genutzt, Schuberts Vokalquartette erstmalig aufzuführen und halfen dabei, den Komponisten im Wiener Musikleben zu etablieren. Zum Beispiel verdankt Schuberts Chorlied *Das Dörfchen* (D 598) seine damalige Popularität der wohlwollenden Aufnahme seitens der dortigen Salongesellschaft. Und die vorher (wohl auch aufgrund mangelnder Probenarbeit) durchgefallene Uraufführung vom *Gesang der Geister über den Wassern* (D 714) bei einer *Großen musikalischen Akademie mit Deklamation und Gemalddarstellung* wurde durch eine gelungenere Darbietung in Sonnleithners Salon rehabilitiert.⁹⁹

Obgleich die Mentalitätsunterschiede zwischen Preußen und Österreichern in der

⁹⁵ Die Beiträge von B. Hahn, P. Dollinger, W. Dinglinger, H.G. Klein und R. Wehner – alle in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, 2006 – erwähnen kein Beispiel dieser Gattung.

⁹⁶ Vgl. P. Gradenwitz, 1991, S. 175-267.

⁹⁷ Ebd., S. 229.

⁹⁸ Vgl. W. Dürr, Schubert in seiner Welt, in: *Schubert-Handbuch*, 2007, S. 61-66.

⁹⁹ Vgl. D. Berke, Die mehrstimmigen Gesänge, in: *Schubert-Handbuch*, 2007, S. 296f.

Restaurationszeit vermutlich nicht gering gewesen sind¹⁰⁰, so ist es kaum vorstellbar, dass das Singen von Männerquartetten in bürgerlichen Salons ein rein regionales Phänomen in der österreichischen Hauptstadt darstellte. Sicherlich wurden auch in Salons anderer europäischen Städte hin und wieder – wenn sich genug Männerstimmen zusammenfanden – Männerquartette dargeboten, zum Beispiel, um der Hausherrin ein Ständchen zu singen.¹⁰¹ Welche Lieder dies konkret sind und in welchem Umfang man sie rezipierte, bleibt jedoch spekulativ.

2.3.1.2 Freundeskreise

Im Vergleich zu den Salons handelt es sich bei *Freundeskreisen* um eine weniger formalisierte Form der privaten Gruppenbildung im Vormärz. Als Archetypen können hierfür die *romantischen Freundschaften* gesehen werden. So ist nach Otto Dann auf „die latente Spannung im romantischen Denken zwischen der Autonomie des seiner Freiheit und Ungebundenheit bewußten Individuums und der Sehnsucht nach dessen Einbindung in übergreifende gesellschaftliche Ordnungen“ zurückzuführen, dass mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die Freundschaft „gleichberechtigter, wenn auch wesensverschiedener Partner“¹⁰² eine immer größer werdende Rolle im gesellschaftlichen Leben spielte. Zu ihren Merkmalen gehörte sowohl persönliche Zuneigung der Freunde als auch ihre Übereinstimmung in bestimmten Grundansichten und kooperativ zu verwirklichenden Zielen.¹⁰³ Die gleichberechtigte und oft tonangebende Zugehörigkeit von Frauen sei charakteristisch für *romantische Freundschaften* gewesen. Daneben können aber auch viele prominente Beispiele für gleichgeschlechtliche Freundschaften gefunden werden, so zum Beispiel die Beziehung zwischen Clemens Brentano und Achim von Arnim oder zwischen Felix Mendelssohn

¹⁰⁰ Man denke an die Mentalitätsunterschiede, die Robert Schumanns Wien-Aufenthalt im Winter 1838/39 erschwerten. Vgl. Briefe von Robert Schumann an Clara Wieck vom 18.12.1838, 29.12.1838 und 25.01.1839 in: *Briefwechsel. Clara und Robert Schumann. – Krit. Gesamtausgabe*, 1984, S. 327, S. 330ff., S. 369.

¹⁰¹ Um beim Beispiel Schubert zu bleiben: Vgl. zur Entstehung des *Ständchens* („Zögernd, leise“; D920/921) D. Berke, 2007, S. 294f.: Dieses Stück komponierte Schubert anlässlich des Geburtstags von Luise Gosmars, spätere Sonnleithner. Das Gedicht schrieb Grillparzer für denselben Anlass.

¹⁰² O. Dann, Gruppenbildung und gesellschaftliche Organisierung in der Epoche der deutschen Romantik (1978), in: *Otto Dann. Vereinsbildung und Nationsbildung.*, 2003, S. 84.

¹⁰³ Vgl. ebda., S. 91.

Bartholdy und Ferdinand Hiller.¹⁰⁴ Freundschaftsgruppierungen gingen oftmals über eine Zweier-Beziehung hinaus und dort, wo aufgrund lokaler Ortbezogenheit auf Kommunikation durch Briefwechsel verzichtet werden konnte, pflegte man seine Freundschaften bei regelmäßigen Treffs. Hierbei wurde die auf Freundschaft basierende intensive Form der *Geselligkeit* erfahren und gelebt.¹⁰⁵ Wo und wie oft man sich traf, war natürlich individuell geprägt¹⁰⁶, aber gerade für Männerfreundeskreise boten sich Gasthäuser und Cafés an, in denen dann auch – evtl. zu vorgerückter Stunde – gesungen wurde. Es muss betont werden, dass aufgrund der starken individuellen Unterschiede in Zusammensetzung, Bildung und Präferenz einzelner Freundeskreise eine Verallgemeinerung problematisch ist. Dennoch sollten ein paar Beispiele zur Illustration angeführt werden:

Franz Schubert, dem man bescheinigt, dass er als Mensch und Künstler sein ganzes Leben lang in gesellschaftliche Freundeskreise eingebunden war, ist tagsüber hin und wieder von seinen Freunden mit einem Gedichtband und Notenpapier allein gelassen worden, um für abendliche Gasthaustreffs bei dem sich als Wirt betätigenden Mozatti ein Männerquartett fertig zu stellen, das dann am Tisch aufgeführt werden sollte.¹⁰⁷ Auch ein Bericht von Anselm Hüttenbrenner über die Jahre 1815-1817 zeigt, dass Schubert seine Chorlieder oftmals für freundschaftlich-gesellige Anlässe komponierte:

„Schubert, Abmayer, Mozatti und ich verabredeten uns, jeden Donnerstag abends ein neues, von uns komponiertes Männerquartett bei dem uns dann freundlich bewirtenden Mozatti zu singen. – Einmal kam Schubert ohne Quartett, schrieb aber, da er von uns einen kleinen Verweis erhielt, sogleich eines in unserer Gegenwart;“¹⁰⁸

Auch bei Robert Schumann können zahlreiche Belege für Treffs im Kreise seiner Freund, bei denen auch der vierstimmige Männergesang geübt wurde, gefunden

¹⁰⁴ Vgl. beispielsweise F. Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen.*, 1874.

¹⁰⁵ Zum Phänomen der *Geselligkeit* vgl. O. Dann, 1978, S. 86.

¹⁰⁶ „Für das einfache Volks (und die kleinen Bürger) spielen Schützenfest, Jahrmarkt, Kirmes, Kirchweih, Messe, die lokalen Volksfeste [...] eine wichtige Rolle; Schießen und Kegeln, Kartenspielen und Tanzen, Wirtshaus, für alle Schichten abgestufte Bier- und Weinstuben [...], Garten- und Tanzlokale [...]. Für die ‚gebildeteren‘, ‚höheren‘ Schichten war auch das Fest, etwa das bürgerlich-künstlerische Maskenfest, der Ball, öffentlich oder häuslich [...], und der Tanz [...] wichtig; die ‚Herrengesellschaft‘ im Freien, mit Essen und Trinken; das ‚Promenadenkonzert‘; der Besuch von Kaffeehaus und Konditorei; das gemeinsame private oder öffentliche Essen [...].“ (T. Nipperdey, 1998, S. 138f.)

¹⁰⁷ Vgl. D. Berke, Die mehrstimmigen Gesänge, in: *Schubert-Handbuch*, 2007, S. 276.

¹⁰⁸ Zitiert nach O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, ²1966, S. 206.

werden. Zum Beispiel schrieb er in seinem Tagebuch über eine private Zecherei am 3. Oktober 1836:

„Abends bei Raimund Härtel Soiree. Sämmtliche Nobili. Bdur Trio v. Beethoven v. Mendelssohn, Lipinski u. Grabau gespielt, dann Es dur Quartett, dann Lipinkis Solo. Mendelssohns Gesichter schneiden u. Ungezogenheit. Dann um 1/2 12 Uhr verhungert gesessen u. viel getrunken u. beinahe angestoßen mit Knif vor Fröhlichkeit. Stamaty. Nowakowsky. Zum Schluß 4stimmige Lieder [!] u. mit Lipinski u. Müller gezecht. Gegen 2 Uhr zu Hause.“¹⁰⁹

Mehrstimmiger Männergesang diente ebenso bei anderen, wohl etwas gesitteteren Anlässen der Geselligkeit. Zum Beispiel bei Fahrten ins Blaue, die das städtische Bürgertum oftmals an Wochenenden unternahm und bei denen auch Damen zugegen waren:

„Wir machten von Halle mit dem Liederkomponisten Franz einen Ausflug nach dem Seebad (!) [sic!] Ober-Roeblingen, das wirklich an einem schönen blauen See liegt in dem es sich herrlich badet; wir fanden mehrere Leipziger dort, doch ist übrigens die Gegend so reizlos, daß es sich eben nur einen Tag gern dort leben läßt. Wir kehrten am Abend nach Halle zurück und machten d. 14 Früh eine allerliebste Tour auf dem Wasser mit Franz und einem Männerquartett; die Partie war das Schönste auf unserem Abstecher.“¹¹⁰

Auch in Studentenkreisen¹¹¹ dürfte gemeinsames Singen bei Landpartien dem Geselligkeitszweck gedient haben, ebenso wie im Rahmen abendlicher Gasthausbesuche oder Studententreffs. Als Vorbild hierfür können die englischen Glee-Clubs des 18. Jahrhunderts angeführt werden, in denen man sich regelmäßig zur Unterhaltung, „zum Essen, Trinken, zu Tagesgesprächen, zum Rauchen und zum Genuß freundschaftlicher Atmosphäre – was im gemeinsamen Singen dann seinen höchsten Ausdruck fand“¹¹², traf.

Schließlich sei auf Johann Michael Haydn hingewiesen, der als der erste Komponist gilt, der vierstimmige a cappella Gesänge für gleiche Stimmen veröffentlicht hat.¹¹³ Dass sein Freundeskreis bei ihrer Entstehung maßgeblich beteiligt gewesen ist, macht ein Zitat aus einer Ausgabe der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aus dem Jahr 1800 deutlich:

¹⁰⁹ Tagebucheintrag Robert Schumanns vom 3. October 1836; zitiert nach Robert Schumann, *Tagebücher Band 2*, hrsg. von Georg Eismann und Gerd Nauhaus, 1987, S. 28.

¹¹⁰ Tagebucheintrag Clara Schumanns vom Juli 1843, ebda., S. 267.

¹¹¹ Studentische Reformverbindungen finden sich seit 1794 in Deutschland. Vgl. O. Dann, 1978, S. 94.

¹¹² H. Shmueli, Glee (Art.), in *MGG2*, Sp. 1417.

¹¹³ Vgl. F. Brusniak, Chor und Chormusik (Art.), in: *MGG2*, Sp. 782.

„Diese Gesänge, welche durchaus ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden, empfehlen sich vorzüglich dadurch: dass man sie nicht nur in jedem geselligen Zirkel auch unter freyem Himmel, nicht minder als Ständchen in einer hellen Mondnacht gebrauchen kann, sondern auch weil man ohne viel Umstände leicht eine angenehme Musik haben kann, welches bey Instrumental-Musiken nicht immer der Fall ist. [...] Lange gehörten diese Gesänge unter die eigenen Merkwürdigkeiten Salzburgs, und der Verleger glaubt gewiss den wärmsten Dank zu verdienen, wenn er auch das Ausland an diesem reinen Entzücken Theil nehmen lässt. Diese Kinder der frohen Laune, deren viele auf einem benachbarten Pfarrhofe, wo sich Hr. Haydn gerne aufhielt, entstanden, waren anfangs bloß für einen freundschaftlichen Zirkel bestimmt. Diess für jene, die etwa die erste Stimme manchmal zu hoch finden möchten, der Executor jener Stimme konnte alle diese Töne rein und deutlich vortragen.“¹¹⁴

2.3.2 Institutionell

2.3.2.1 Singakademien und Musikvereine

Dass sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts das Konzertwesen immer mehr ins Private verlagerte, um von dort aus dann die Kräfte für das spätere öffentliche Musikwesen wachsen zu lassen¹¹⁵, ist ein Phänomen, das sich besonders gut am Beispiel der *Berliner Singakademie* nachvollziehen lässt. Nachdem er im Sommer 1790 im Garten der Familie Milow einige „Singe-Übungen“ durchgeführt hatte, rief Carl Friedrich Christoph Fasch 1791 in Berlin einen Gemischten Chor ins Leben, mit dem er a cappella Werke einstudierte und dessen 28 Gründungsmitglieder sich aus dem Kreis seiner Privatschüler rekrutierten. Erste, noch unregelmäßige Proben des neuen Chores fanden in privaten Haus-Salons statt. Nach und nach nahm der Chor neue Sängerinnen und Sänger auf, zog in das Akademiegebäude um, nannte sich deshalb „Singe Accademie“ und entwickelte sich vom losen privaten Zusammenschluss zur festen Institution. Die Mitgliederzahl wuchs rasant und betrug im Jahr 1804 bereits 200 Aktive. Im Rahmen von öffentlichen Proben, den „Auditorien“, kamen viele Gasthörer in die Akademie, darunter auch prominente Musiker wie Beethoven, J. F. Reichardt oder J. A. P. Schulz.¹¹⁶ Faschs Assistent Carl Friedrich Zelter, der seit Winter 1791 Teile der Einstudierung geleitet und damit die künstlerische Leistungsfähigkeit des Chores

¹¹⁴ Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Nr. 15, Juli 1800, zitiert nach G. Croll & K. Vössing, *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Wien 1987, S. 120f.

¹¹⁵ Vgl. F. Brusniak, Chor und Chormusik (Art.), in: *MGG2*, Sp. 779.

¹¹⁶ Vgl. G. Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791-1941*, 1941, S. 19.

verbessert hatte, übernahm im Jahr 1800 die Leitung der Singakademie und behielt diese bis zu seinem Tod 1832 inne.¹¹⁷ Bereits in den 1790er Jahren probte die Singakademie Motetten Johann Sebastian Bachs und Chorwerke Georg Friedrich Händels. Außerdem sang man Stücke zeitgenössischer Komponisten, womit das künstlerische Programm des Chores – „neben den Meisterwerken der alten Kunst, neben Bach und Händel sollte das Werk der Lebenden studiert werden“¹¹⁸ – abgesteckt war. In bewusster Ablehnung gegen das gesellige Musizieren privater Singzirkel¹¹⁹ konzentrierte sich der Dirigent Zelter auf Aufführungen von anspruchsvollen und großen Chorwerken. Die *Singakademie* beschränkte sich also nicht wie anfangs auf a cappella Gesang, sondern betätigte sich vor allem im Bereich des Oratoriums, was mit dem historischen und ästhetischen Bildungswillen ihrer bürgerlichen Mitglieder, die im Übrigen auf einen exklusiven gesellschaftlichen Rahmen bedacht waren¹²⁰, zusammenhing. Die Angliederung der 1807 gegründeten orchestralen *Ripienschule* erscheint hierzu als logische Konsequenz. Dass man sich vorwiegend der sakralen Musik zuwandte, hatte zudem damit zu tun, dass man dem damals wahrgenommenen Verfall der Kirchenmusik und ihrer Institutionen entgegentreten wollte.¹²¹ Weitere Motive zur Gründung von Assoziationen wie die *Singakademie* waren „wachsende Kritik an überlieferten Musizierformen“ und die „Ablehnung des öffentlichen Straßensingens der Schulchöre“¹²². Man sah sich als Teil einer „musikalische Volksbewegung“, die sich vor allem auch um die „Heranziehung

¹¹⁷ Ein interessanter Aspekt ist, dass man durch die Verlagerung des Chores in den Saal der Akademie der Künste nicht nur eine räumliche, sondern auch eine strukturelle Annäherung erreichte. So führte Zelter den Verfall der Tonkunst u.a. darauf zurück, dass die Musiker zunehmend von der Gunst des Publikums und dessen Geschmack abhängig seien. Er versuchte dem entgegenzuwirken, indem er der Akademie eine Musiksektion angliederte, deren Musiker – in seinem Fall er selbst als künstlerischer Leiter – als Akademie-Mitglieder von Staat besoldet und somit finanziell unabhängiger würden. Ab 1810 erhielt Zelter für sein Engagement einen Professorentitel und somit ein Gehalt. (Vgl. P. Nitsche, Die Liedertafel im System der Zelterschen Gründungen, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, 1980, S. 12f.)

¹¹⁸ G. Schünemann, 1941, S. 20.

¹¹⁹ „Es sind hier in Berlin anjetzt vielleicht mehr als 50 solcher Familienkreise, die sich singend vergnügen und Singtees genannt werden. Ich darf an keinem einzigen derselben Anteil nehmen, weil sie die gefährlichsten Feinde der Singakademie sind [...]. Aus einem solchen Kreise ist freilich die Singakademie entstanden, allein es ist alle Aufmerksamkeit nötig, diese nicht wieder in einen Singtee aufgelöst zu sehen [...]“. (Brief von Zelter an Goethe vom 23. August 1807, zitiert nach H.M. Beuerle, *Johannes Brahms: Untersuchungen zu den a-cappella-Kompositionen*, 1987, S. 95.)

¹²⁰ Vgl. H.M. Beuerle, 1987, S. 95.

¹²¹ Vgl. W. Dürr, Zwischen Liedertafel und Männergesangs-Verein: Schuberts mehrstimmige Gesänge, in: *Logos musicae*, 1982, S. 37.

¹²² G. Schünemann, 1941, S. 1.

der lange aus der Kirchenmusik ausgeschlossenen Frauen“¹²³ bemühte. Die erste öffentliche Aufführung der *Singakademie* im September 1791 sei dahingehend zukunftsweisend gewesen. Einen Gegenpol sowohl zur Fokussierung auf die „ernste und heilige Musik, besonders für die Musik im gebundenen Stil“¹²⁴ als auch zur musikalischen Gleichberechtigung der Frauenstimme schuf man sich selbst durch die Gründung der *Liedertafel*.

Die Berliner *Singakademie* entwickelte sich zum Modell für viele ähnliche Institutionen in anderen Städten, „in Zürich beispielsweise 1805 (das ‚Singinstitut‘, gegründet von Nägeli), in Erlangen 1806, in Wien 1812 (daraus entstand dann die ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘), in Köln 1815“¹²⁵. Besonders die *Gesellschaft für Musikfreunde* in Wien verdient besondere Erwähnung, da sich hier die *Musikalischen Abendunterhaltungen* etablierten. Dies waren Foren, um „den Selbstbetrieb und Genuß der Musik und die Geselligkeit unter den Kunstliebhabern zu befördern“¹²⁶. In der festen Programmstruktur dieser geselligen Konzertabende fanden regelmäßig auch Vokalquartette für Männerstimmen, vor allem solche von Franz Schubert, ihren Platz.

2.3.2.2 Liedertafeln nach Zelterschem Vorbild

Die Berliner *Singakademie* hatte mit dem Umzug ins Akademiegebäude den Charakter eines privaten Zirkels verloren. So wollte man in ihrem Rahmen wieder einen exklusiveren Kreis schaffen. Im Jahr 1808 untergliederte man deshalb in die *Singakademie* die *Liedertafel*. Dies war eine Männergruppe, in der vor allem die Geselligkeit gepflegt werden sollte, während die *Singakademie* die Funktion des „eigentlichen, zentralen Ortes der Musikpraxis, die Singschule die der unmittelbaren Vorbereitung und die Ripienschule die der Ergänzung und der Erweiterung der praktischen Möglichkeiten“¹²⁷ erfüllte. Zelter war einer ihrer Gründer und bis zu seinem Tod der musikalische Leiter der *Liedertafel*. In einem Brief an Goethe

¹²³ Ebda., S. 8f.

¹²⁴ Aus der Satzung der *Singakademie* von 1816, zitiert nach H.M. Beuerle, 1987, S. 96.

¹²⁵ W. Dürr, 1982, S. 37.

¹²⁶ Aus der Satzung der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien, zitiert nach W. Dürr, Schubert in seiner Welt, in: *Schubert-Handbuch*, 2007, S. 57.

¹²⁷ P. Nitsche, 1980, S. 13f.

beschrieb er ihre Grundzüge:

„Zur Feyer der Wiederkunft des Königs habe ich eine Liedertafel gestiftet: eine Gesellschaft von 25 Männern, von denen der 25ste der gewählte Meister ist, versammelt sich monatlich einmal bey einem Abendmahle von zwei Gerichten und vergnügt sich an gefälligen Deutschen Gesängen. Die Mitglieder müssen entweder Dichter, Sänger oder Componisten seyn. Der ein neues Lied gedichtet oder componirt hat, lieset oder singt solches an der Tafel vor, oder lässt es singen. Hat es Beyfall, so geht eine Büchse an der Tafel umher, worin jeder (wenn ihm das Lied gefällt) nach seinem Gefallen einen Groschen oder mehr hineintut.“¹²⁸

Mit der *Liedertafel* wurde also eine elitäre, exklusive Richtung des Männerchorvereins eingeschlagen, da sie in Anlehnung an König Arthus' Tafelrunde nur einer beschränkten Mitgliederzahl von 24 Sängern und einem Leiter¹²⁹ zugänglich war. Ausschließlich Angehörige der höheren bildungsbürgerlichen Schicht, die gleichfalls Mitglieder der Singakademie waren, durften teilnehmen; hauptsächlich Akademiker und Künstler, die sich dilettantisch oder professionell als Dichter, Sänger und Komponisten betätigten. Dazu bediente man sich eines komplizierten, auf Vorschlag basierten Aufnahmeverfahrens, das man von den Freimaurern übernahm. Die Homogenität der Gruppe hinsichtlich ihrer musikalischen und stimmlichen Bildung war ein entscheidendes Merkmal für die *Liedertafel*, die sich nicht zu Chorproben traf, sondern – wie ihr Name verrät¹³⁰ – ausschließlich zu einem einmal monatlich stattfindenden Abendessen, bei denen man die vorgelegten Eigenkompositionen vom Blatt sang.¹³¹ Als Zugehörigkeits- und Abgrenzungsmerkmal zugleich ist die Tatsache zu sehen, dass die Treffs der *Liedertafel* im Anschluss an die Chorprobe der *Singakademie* stattfanden. Ein weiteres Merkmal, das die Exklusivität des *Liedertafel*-Kreises sicherte, waren die recht hohen Kosten, die mit einer Mitgliedschaft einhergingen. So musste man neben einem Eintrittsgeld und einem regelmäßigen Mitgliedsbeitrag auch das Abendessen in einem gehobenen Berliner Lokal bezahlen, das aus zwei Gängen

¹²⁸ Brief von Zelter an Goethe vom 26. Dezember 1808, zitiert nach F. Brusniak, *Chor und Chormusik* (Art.), in: *MGG2*, Sp. 780.

¹²⁹ Später wurden Ehrenmitglieder und fünf „Expectanten“ zugelassen, die beim Ausscheiden von ordentlichen Mitgliedern nachrücken konnten. Vgl. P. Nitsche, 1980, S. 17.

¹³⁰ „Tafel“ ist hierbei in doppelten Bedeutung – als Essensgemeinschaft wie auch als Gruppe prädestinierter Mitglieder – anwendbar.

¹³¹ Es wurde „der jedes Mal dem Vollmonde am nächsten liegende Dienstag-Abend festgestellt, denn es stand damals mit der nächtlichen Beleuchtung Berlins noch gar übel.“ (W. Bornemann, *Die Zeltersche Liedertafel in Berlin, ihre Entstehung, Stiftung und Fortgang*, 1851, S. XII).

bestand.¹³²

Untersucht man die Gründungsumstände der *Liedertafel* genauer, so findet man in verschiedenen Quellen¹³³ übereinstimmend die Nennung eines Abschiedsessens des Singakademie-Mitglieds Otto Grell als inneren Impuls zur Tafelgründung:

„Die Abreise Otto Grells [...] veranlasste im Frühjahr 1808 den sehr zahlreichen Kreis seiner Freunde, ihm ein Abschiedsessens zu geben, wobei, da viele Mitglieder der Singakademie und Zelter selbst anwesend waren, mehrere Gesänge, theils von Einzelnen, theils von Männern, theils von Männern und Frauen gesungen wurden. [...] Die Gesänge dieses Abschiedsabends brachten Zelter auf den Gedanken, die Liedertafel zu stiften.“¹³⁴

Was den äußeren Impuls der Stiftung betrifft, so gehen die Meinungen auseinander. Zum einen wird die Rückkehr des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. genannt, der in den Kriegswirren der Jahre nach den napoleonischen Siegen bei Jena und Auerstedt nach Ostpreußen geflohen war. Bornemann schreibt, dass dem König russische Militärgesänge, die er nach der Schlacht von Enlau gehört hatte, derart imponierten, dass er den Wunsch hegte, auch in Preußen vierstimmige Männerchorlieder zu hören. Bornemann selbst habe er die Aufgabe gestellt, in Berlin dafür zu werben.¹³⁵ Elben hingegen meint, es hätten sich bereits vor 1807 im Kreise der Singakademie einige Männer zum Quartett zusammengefunden. Auch der Charakter der Liedertafel spreche gegen Bornemanns Aussage und außerdem habe Zelter in seinen vielen Briefen kein Wort über diese Begebenheit verloren. Allerdings war Otto Elben der erste Chronist des Deutschen Sängerbundes und ihm lag offensichtlich viel daran, das ursprünglich „Deutsche“ im Männerchorgesang herauszuheben.¹³⁶

Ogleich er wohl nicht ausschlaggebend gewesen ist, so dürfte der Wunsch des preußischen Königs nach Einführung eines Männerchores in Preußen zumindest eine Rolle bei der Gründung der Berliner *Liedertafel* gespielt haben. Jedenfalls

¹³² Vgl. P. Nitsche, 1980, S. 17.

¹³³ Zum Beispiel W. Bornemann, 1851; O. Elben, ²1887; G. Schüneman, 1941; P. Nitsche, 1980; W. Dürr, 1982.

¹³⁴ O. Elben, *Der volksthümliche deutsche Männergesang*, ²1887, S. 20f.

¹³⁵ Vgl. W. Bornemann, 1851, S. IV ff.

¹³⁶ „Er [Bornemann] gibt der Zelter’schen Liedertafel, aus der er alle anderen entstehen läßt, und somit unserem heutigen deutschen Sängerbund überhaupt als Quelle des Ursprungs die Nachahmung einer – russischen Einrichtung!! [sic!]“. (O. Elben, ²1887, S. 23f.). Zum typisch „Deutschen“ im Männergesang vgl. auch die Ausführungen zur Sängerbewegung in den Folgekapiteln.

steht in ihrer Satzung das Motiv, dem Königshaus eine weitere Stätte der Verehrung schaffen zu wollen.¹³⁷ Königstreues und preußisch-patriotisches Bewusstsein beherrschte (auch unter Einfluss des Freimaurertums) die Statuten und Tätigkeiten dieses Chores. Laut Nitsche äußerten sich restaurative politische Tendenzen darin, dass die Tafel „mehr zum Bekenntnis, ausgedrückt im Lied, als zur Diskussion“¹³⁸ neigte. In diesem elitären Zirkel ging es also nicht um musikalische Bildung (dafür war die Singakademie zuständig) oder revolutionär-patriotische Agitation (wie bei den süddeutschen Liederkränzen und Männergesangsvereinen), sondern um Geselligkeit, bürgerlich-geschlossene Repräsentation sowie historisierende und ästhetisierende Auseinandersetzung mit deutschem Gesang. Man gab keine öffentlichen Konzerte¹³⁹ und nur einmal im Jahr lud man Frauen zur Tafel ein.¹⁴⁰ Im Gegensatz zur *Singakademie*, in der die Musik die zentrale Stellung einnahm, diente sie in der *Liedertafel* der Konstitution von Geselligkeit und war Mittel zum Zweck, der „in der Weckung eines emotional gefärbten Zusammengehörigkeitsgefühls“¹⁴¹ bestand, um einen angenehmen Abend in sympathischer Gesellschaft zu verbringen. Das spiegelte sich auch im Repertoire der *Liedertafel* wider:

„Man sang vornehmlich Stücke volkstümlichen Charakters, zu Themen wie Gesang und Wein. Die Gesänge waren anfangs meist auch nicht mehrstimmig gesetzt; es handelte sich um Sololieder, bei denen jedoch oft ein ‚Chor‘ den Kehrreim sang – im unisono. Erst später verwandelte sich der Kreis von Dichtern, Komponisten und Sängern in einen wirklichen Männerchor.“^{142,143}

Die *Berliner Liedertafel* fand Nachahmer in anderen großen Städten Preußens, oftmals ohne dass dort eine übergeordnete Assoziation wie die *Singakademie* den organisatorischen Rahmen absteckte.¹⁴⁴ Jedoch wurden in den neu sich konstitu-

¹³⁷ „§22: Die Liedertafel sieht sich als eine Stiftung an, welche die ersehnte Zurückkunft des Kgl. Hauses feiert und verewigt, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört.“ (Zitiert nach P. Nitsche, 1980, S. 16.)

¹³⁸ P. Nitsche, 1980, S. 18f.

¹³⁹ Erst 1828 fand gemeinsam mit der „Jüngeren Liedertafel“ ein einmaliges öffentliches Konzert statt. (Vgl. W. Dürr, 1982, S. 38.)

¹⁴⁰ Vgl. O. Elben, ²1887, S. 21.

¹⁴¹ P. Nitsche, 1980, S. 21.

¹⁴² W. Dürr, 1982, S. 38.

¹⁴³ Vgl. hierzu auch das Verzeichnis der Liedertafel-Gesänge und Lieder in W. Bornemann, 1851, S. XXIXff. bzw. die Übersicht zu Zelters Kompositionen für die *Liedertafel* in D. Fischer-Dieskau, *Carl Friedrich Zelter und das Berliner Musikleben seiner Zeit. Eine Biographie*, 1997, S. 203ff.

¹⁴⁴ „Nach dem Vorbild des Berliner Sängerkreises entstanden [...] teils durch Anregungen Zelters, teils durch Initiativen von Musik- und Gesangsfreunden (in deren Kreisen man auf Zelters neuartiges Experiment aufmerksam geworden war) in einigen überwiegend preußischen Städten Gesangsassoziationen, die

ierenden Liedertafeln vor allem nach den Befreiungskriegen die eng gezogenen Schranken des Berliner Urmodells etwas aufgelockert. Besonders die *Jüngere Berliner Liedertafel*, die 1819 ins Leben gerufen wurde, war hierfür vorbildlich, denn sie brach als erste das Siegel ihrer Abgeschlossenheit, obgleich sie die Forderung nach Homogenität ihrer Mitglieder hinsichtlich deren Bildungsstatus vorerst nicht aufzugeben gedachte.¹⁴⁵ Die elitär-exklusiven preußisch-norddeutschen *Liedertafeln* bildeten zunächst einen starken Kontrast zu den egalitären schweizerisch-süddeutschen *Liederkränzen*, deren Entwicklung und Charakteristika im folgenden Kapitel näher beschreiben werden. Hier sei jedoch bereits erwähnt, dass die *Liederkränze* ab Mitte der 1820er Jahre nicht nur zahlenmäßig in den Vordergrund rückten und sich nach Norden ausbreiteten, sondern dass deren grundsätzliche Ausrichtung auch derjenigen der *Liedertafeln* nach und nach den Rang ablief. Das zeigte sich darin, dass *Liedertafeln*, die ursprünglich nach zelterschem Vorbild als esoterische Vereinigung gegründet wurden, in den 1830er Jahren teilweise ihren speziellen Grundpfeiler der Mitgliedsbeschränkung abschlugen und sich darüber hinaus vermehrt auch den neueren politischen Tendenzen und zugleich einem patriotisch-nationalen Liedgut zuwandten. Zwar titulierte sich in Preußen und Schleswig-Holstein, zum Teil auch im süd- und mitteldeutschen Raum, neu gegründete Gesangsvereine noch als *Liedertafel*, hatten jedoch spätestens ab den 1840er Jahren kaum noch etwas mit dem Berliner Urmodell gemein, sondern machten sich die Ideen der *Liederkränze* mit „nägelscher Prägung“ völlig zu eigen.

2.3.2.3 Liederkränze unter Einfluss Nägels

2.3.2.3.1 Nägeli und die Idee der musikalischen Volksbildung

Der Schweizer Hans Georg Nägeli betätigte sich als Chorpädagoge, Musikalienhändler, Verleger, Schriftsteller und Komponist und gilt als eine „bedeutende

ebenfalls die Bezeichnung ‚Liedertafel‘ annahmen. All diese Vereinigungen hatten [...] auch die soziale Exklusivität ihres Berliner Modells und dessen prinzipielle Begrenzung in der Mitgliederzahl (sowie die Tafelgemeinschaft als seine spezifische Versammlungsform) kopiert, und fast alle mieden [...] die Öffentlichkeit und nahmen [...] keine patriotisch-deutschen Lieder in ihr Gesangsrepertoire auf.“ (D. Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1847)*, 1984, S. 161f.)

¹⁴⁵ Vgl. O. Elben, ²1887, S. 26f.

Persönlichkeit der schweizerischen Geistesgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts“¹⁴⁶. Er wurde in Wetzikon in der Schweiz am 26. Mai 1773 geboren und starb am 26. Dezember 1836 in Zürich. Zu Ansehen gelangte er als Präsident der *Allgemeinen Schweizerischen Musikgesellschaft*, als Mitarbeiter der *Leipziger Musikalischen Zeitung* und als Gründer des *Zürcherischen Singinstituts* im Jahr 1805. Im Singinstitut leitete er einen Gemischten, einen Kinder- und ab 1810 einen Männerchor. Er wurde damit zu einem einflussreichen Initiator der Chorbewegung des 19. Jahrhunderts in der Schweiz und Deutschland. Außerdem setzte er sich gemeinsam mit Michael Traugott Pfeiffer wegweisend für die Etablierung des Musikunterrichts in schweizerischen Volksschulen ein.¹⁴⁷ Nach Ansicht Otto Elbens bestand Nägelis Lebensaufgabe darin, „die musikalische Kunst im Volke auszubreiten und durch sie die Bildung und Erziehung des Volkes zu unternehmen“¹⁴⁸. Den Chorgesang habe er als „das Eine, allgemein mögliche Volksleben im Reiche der höheren Kunst“¹⁴⁹ betrachtet. Wie Johann Heinrich Pestalozzi¹⁵⁰ war also auch Hans Georg Nägeli der Auffassung, dass Musik zum Allgemeingut gemacht werden müsse, was nur gemacht werden könne, wenn sie selbst praktiziert und erfahren wird.¹⁵¹ Gerade der Chorgesang erschien dafür als der beste Weg, den der Mensch in der Schule durch das Schulfach *Singen* einschlagen, darüber hinaus aber auch im Erwachsenenalter weiterverfolgen

¹⁴⁶ M. Staehelin, Nägeli (Art.), in *MGG2*, Sp. 892.

¹⁴⁷ Vgl. K. H. Ehrenfort, *Geschichte der musikalischen Bildung*, 2005, S. 329.

¹⁴⁸ O. Elben, ²1887, S. 35.

¹⁴⁹ Ebda., S. 36.

¹⁵⁰ „Pestalozzi ist der Schöpfer und Kündler einer Kultur gewesen, die weder die Industrie noch den Gewerbesinn an sich erwünscht, die aber diesen wirtschaftlichen Untergrund allen Bürgern zum Lohn einordnet in das sittlich-humane Gefüge einer freien Bürgerregierung. [...] Pestalozzi lehnt ausdrücklich jenen Standpunkt der Erziehung ab, der nur für den Beruf ausbilden möchte, jenen Standpunkt, aus dem dann die Zerrissenheit zwischen Berufsleben und leerer Freizeit entstehen muss. [...] Da Pestalozzi die Berufsbildung der Menschenbildung unterordnet, da er Gemüts- und Herzensbildung der Bildung des Intellekts gleichstellt, wird offenbar, dass der Musik im Reiche dieser Kultur eine bevorzugte Rolle zukommt. Die Musik als Besinnung in den stillen Stunden häuslichen Glücks, die Musik als sozialbildende Kraft, als freie Äußerung des Brudersinns, der den wahren Bürger auszeichnet, Musik, vor der Reich und Arm gleich sind, eine solche Pflege der Musik gehört zur Volksbildung im Sinne Pestalozzis.“ (E. Preußner, *Die bürgerliche Musikkultur*, ²1950, S. 97f.)

¹⁵¹ „Musikalische Volksbildung soll im Sinne J. H. Pestalozzis die menschlichen Grundkräfte entfalten helfen, insbesondere die Grundkräfte des Gemütes.“ (K. H. Ehrenfort, 2005, S. 326) Musik könne Harmonie, Freude und Frohsinn bringen und dadurch Kunstsinn und Humanität entwickeln. Sie sei eine Hilfe, wenn es darum gehe, Aufmerksamkeit zu schärfen, Sinn für Regelmäßigkeit zu entwickeln, Gesetze der Ordnung zu begreifen. (Vgl. S. Abel-Struth, *Grundriss der Musikpädagogik*, ²2005, S. 534) Außerdem entwickle sich durch den Gesang von Liedern „in der Seele Sinn für Harmonie und hohe Gefühle. Also gibt es eine Kunst, die Kinder auch bloß durch Gedächtnis zu jeder Art von Geistesübung allgemein und sicher vorzubereiten“ im Stande sei, wobei Gedächtnis nicht als Wissensspeicherung, sondern eher als Erinnerung der eigenen und gemeinsamen Geschichte, als „Entdeckung der in der Seele des Menschen ruhenden ewigen Ideen“ verstanden werden sollte. (K. H. Ehrenfort, 2005, S. 327f.)

konnte. Nägeli glaubte, dass im Chorgesang musikalische und gemeinschaftliche Prinzipien vereint und im gemeinsamen Singen Unterschiede sozialer Schichten überwunden werden könnten. Die inhaltliche Fokussierung auf Lieder, die im Pestalozzischen Sinne (Rück-)Besinnungen an gemeinsame Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stärkten, führe gleichermaßen zur Erbauung des Publikums wie zur Veredlung der Sänger. Dabei sah Nägeli die Simplität des Volksgesangs nicht als Selbstzweck, sondern als Ausgangsstufe einer musikpädagogischen Entwicklung, und versuchte durch ein auf musikalischer Elementarlehre fußendes pädagogisches Konzept, die Kluft zwischen Artifiziellem und Populärem zu überbrücken.¹⁵² Dementsprechend komponierte er viele leichte Chorlieder, die auf die Bedürfnisse und Möglichkeiten von großen Chören zugeschnitten waren, ebenso etliche Elementar- und Rundgesänge für Schulklassen. Als weitere Eckpfeiler seines Schaffens sind die gemeinsam mit Michael Traugott Pfeiffer konzipierte *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen* von 1810, die *Gesangbildungslehre für den Männerchor* (1817), seine *Chorgesangschule* (1821) und das *Allgemeine Gesellschaftsliederbuch* (1823) für vierstimmigen Gemischten Chor zu nennen. Obgleich die Eignung des pädagogischen Konzepts, das diesen Veröffentlichungen zugrunde lag, schon von seinen Zeitgenossen angezweifelt wurde, unterstreicht ihre Rezeptionsgeschichte Nägelis hohen Stellenwert als Volkspädagoge.¹⁵³

Nägelis Wirken beschränkte sich nicht auf die Schweiz, sondern fand vor allem in Deutschland einen reichen Nährboden. Das hat damit zu tun, dass er in der Sprache eine Nationen-bildende Kraft sah und dementsprechend auch die deutschsprachigen Schweizer zur deutschen Nation zählte. Nägeli vertrat überdies die Auffassung, dass nur der Männergesang „echte Volksthümlichkeit“ ausdrücken könne und schrieb in seiner *Gesangsbildungslehre für den Männerchor*:

„Betrachten wir den männlichen Gesang von Seite der Sprache, so erscheint er uns erst in seiner ganzen Wichtigkeit, ja in gewissem Sinne wichtiger, als der

¹⁵² Vgl. H. M. Beuerle, 1987, S. 88.

¹⁵³ „Das historische Modell einer solchen Adaption [gemeint sind Rückwirkungen pädagogischen Denkens auf die Musikmethodik] ist die Gesangsbildungslehre M.T. Pfeiffers und H.G. Nägelis, die aus der Elementarmethode J.H. Pestalozzis ein Verfahren für Musikunterricht ableiten, das schon von Zeitgenossen als in Widerspruch zur Sache Musik selbst stehend empfunden wird; doch die (pädagogische) Autorität J.H. Pestalozzis verhalf der Pfeiffer-Nägelischen Methode für Musik-Lernen dennoch zu Prestige und Wirksamkeit.“ (S. Abel-Struth, *Grundriss der Musikpädagogik*, 2005, S. 526.)

weibliche. Der Mann hat nämlich von Natur schärfere Lautirkraft; schon die Vokale treten, mit tiefen Tönen verbunden, weit genauer (akustisch unterscheidbarer) hervor, als beim Discant, wo sie, je höher die Stimme steigt, je schwerer zu unterscheiden, ja fast unmöglich abwechselnd wirklich als a, o, u, e zu produzieren sind. Hat es damit seine Richtigkeit, so folgt daraus, dass die Kunstgattung des sogenannten deklamatorischen Gesanges, wo die Sprache mehr hervortritt als die Stimme, eigentlich vorzugsweise die männliche heißen kann. Die Folgerungen aus diesem Naturgesetz sind aber für die Kunstbildung überhaupt noch viel wichtiger. Es erfolgt daraus nichts geringeres, als dass der Text durch den Mund des Mannes eindringlicher wird, als durch den weiblichen, und folgt weiter, dass auf diesem Wege auch die Dichtkunst mehr ins Leben gebracht wird, als bisher möglich war. Wir müssen hier einige Blicke auf das Historische werfen, um zu sehen, wie sich der Charakter des Männerchores zu gestalten begann, oder, um nicht viel zu sagen, woher er seine ersten Grundzüge erhielt. Bey uns herrschte bisher, im Ganzen genommen, nicht bloß der weibliche Gesang, sondern auch das Weibliche im Gesang der Männer, und zwar in den Compositionen und im Vortrag, unverhältnismäßig vor; und dies kam daher, dass wir die Ausbildung des Gesanges von den Italienern erhielten, bei denen nach Clima und Sprache das Undulatorische über das Deklamatorische [...] vorherrscht. Dieses Vorherrschen ist also auch unserer Nationalität zuwider, und wir schütten gewissermaßen das Joch eines fremden Götzen ab, wenn wir dem auf echte Volksthümlichkeit zurückführenden männlichen Gesang, und zwar so sehr als möglich im Ganzen und Großen, Bahn machen.“¹⁵⁴

Nägeli unterscheidet also zwischen dem weiblichen „Undulatorischen“, das durch das Italienische gefördert worden sei, und dem männlichen „Deklamatorischen“. Vornehmlich der Männergesang, der von Natur aus „schärfere Lautirkraft“ besitze und sich daher für die vom italienischen belcanto abgrenzende, deklamatorische Musik eigne, sollte eine nationalerzieherische Aufgabe erfüllen, wenn sich die Deklamationsfähigkeit der männlichen Stimme mit volkstümlichem Liedgut vereinige. Dies sollte möglichst vielstimmig geschehen, denn Nägeli hoffte,

„es möchten sich die deutschen Männer [...] zu möglichst großen Chören vereinigen [...]. Wenn irgendwo, statt vierzig, vierhundert Sängern zumal unsere Chöre ausführen, so dürfen wir eine nicht bloß mathematisch berechnete verstärkte Wirkung versprechen“,

denn es liege „schon in der Natur der Sache, dass man, wo eine also durch Kunst veredelte Volksstimme erschallt, auch die Stimme eines veredelten Volkes zu hören glaubt“¹⁵⁵.

Nägeli unternahm einige Vortragsreisen nach Süddeutschland und konnte dort

¹⁵⁴ H.G. Nägeli, *Gesangsbildungslehre für den Männerchor*, 1817, S. IX f.

¹⁵⁵ Ebda., S. XI.

nachhaltig für seine Ansichten werben.¹⁵⁶ Bei der Gründung des *Stuttgarter Liederkränzes* im Jahr 1824 war er anwesend. Dieser Männergesangsverein wiederum sollte eine Vorbildfunktion für viele weitere *Liederkränze* im süddeutschen Raum einnehmen. Im Gegensatz zu Zelter, dem Vordenker der elitär ausgerichteten preußischen *Liedertafeln*, beeinflusste Nägeli also die demokratisch-egalitäre Ausprägung der süddeutschen Gesangsvereine, die sich nach dem Vorbild des Stuttgarter Prototyps meist als *Liederkränze*¹⁵⁷ bezeichneten.

2.3.2.3.2 *Entwicklung der Liederkränze zur Sängerbewegung*¹⁵⁸

Von den süddeutschen Liederkränzen ging die patriotisch-volkstümliche *Sängerbewegung* aus, die in den 1820er Jahren in Württemberg einsetzte, sich in den 1830er Jahren in ganz Deutschland ausweitete und bis 1848 maßgeblich zur Verbreitung von liberal-nationalen Ideen in Deutschland beitrug.¹⁵⁹ Im Stuttgarter „Ur-Liederkranz“ stieg die Aktivenzahl rasch auf über 150 Sänger. An die Spitze des Vereins stellten sich führende Mitglieder der liberalen württembergischen Opposition und versuchten, neben den Zielen der musikalischen Volksbildung¹⁶⁰ auch ihre politischen Positionen unter dem Deckmantel der Gesangsvereins-Idee weiterzugeben. So haben die süddeutschen Liederkränze schon von Beginn ihrer Gründung an eine doppelte Funktion erfüllt: einerseits musikalische Volksbildung, andererseits verdeckte politische Agitation. Der starke Öffentlichkeitsdrang des Stuttgarter Vorstands erwies sich dabei als wichtig für nachahmende Gesangsvereinsgründungen in der schwäbischen Umgebung. Aber nicht nur strukturell und ideell ähnelten die neu gegründeten schwäbischen *Liederkränze*

¹⁵⁶ Vgl. O. Elben²1887, S. 52.

¹⁵⁷ Ein Kranz symbolisiert nicht nur (wie die Tafel) einen Kreis, sondern auch den festen Zusammenhalt eng miteinander verschlungener Personen. Er steht für die Zusammenfügung und -bindung einer großen Sängerschar. Außerdem ist er ein Symbol für Sieg und Ehre.

¹⁵⁸ Die hier dargestellten Grundzüge der Entwicklung der Sängerbewegung orientieren sich vor allem an den größeren Arbeiten von D. Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1847)*, 1984, S. 160ff. und D. Klenke, *Der singende «deutsche Mann». Gesangsvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*, 1998, S. 21-96.

¹⁵⁹ „Mittlerweile ist es zum Allgemeingut der deutschen Historiker geworden, daß engste Beziehungen zwischen der deutschen Nationalbewegung und den Männergesangsvereinen bestand.“ (A. Matsumoto, *Nationalbewegung und Männergesangsverein im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“: Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte*; 1995, S. 39.)

¹⁶⁰ Vereinszweck: „Die Liebhaber des Gesanges zu vereinen, die Talente für den Gesang zu wecken und auszubilden, die zum Theil geschmacklosen Dichtungen und Melodien nach und nach durch bessere aus dem Munde des Volkes zu verdrängen und so dem Sinne für Gesang eine immer allgemeinere und edlere Richtung zu geben.“ (Zitiert nach O. Elben,²1887, S. 54.)

dem Stuttgarter Vorbild, sondern auch in ihren künstlerischen Inhalten. Hierzu trug der Umstand bei, dass gängiges Liedgut für Männerchöre noch nicht sehr verbreitet war, und somit das Repertoire des Stuttgarter Liederkranzes, das mit volkstümlichen und deutsch-patriotischen Chorliedern gespickt war, den anderen Chören als „Kopiervorlage“ diente. Dies wiederum begünstigte auch die Durchführung der ersten Sängervereine, die ab 1827 jährlich abgehalten wurden, denn dort wurde nach vorheriger Absprache das gängige Repertoire gemeinsam in großen Massenchören gesungen.

Die liberal-nationale politische Färbung der *Sängerbewegung* stand mit einigen politischen Besonderheiten und Konstellationen der Vormärzjahre in wechselseitiger Beziehung. Hier sind sowohl der in süd- und mitteldeutschen Ländern aufkeimende Konstitutionalismus als auch außenpolitische Konstellationen zwischen Deutschem Bund und seinen angrenzenden Staaten zu nennen. So ist zum einen ab 1814 die Bereitschaft süd- und mitteldeutscher Fürsten erkennbar, ihre monarchisch-absolutistischen Länder in Verfassungsstaaten umzuformen. In den dort neu gegründeten Parlamenten kamen auch liberale Abgeordnete zu Wort, die diese öffentlichen Sitzungen und deren Mitteilungsorgane nutzten, um ihre Ansichten einer breiten Öffentlichkeit darzulegen:

„Auch wenn im Katalog der politischen Zielvorstellungen der süd-, südwest- und mitteldeutschen Kammer-Liberalen das Ziel der nationalstaatlichen Einigung notgedrungen hinter der Idee freiheitlich-konstitutioneller Reformen in den Einzelstaaten rangierte, trug die sich der Öffentlichkeit mitteilende Kammer-Opposition [...] dennoch entscheidend dazu bei, dass sich in den genannten Staaten ein öffentlich organisierter gesellschaftlicher Nationalismus Bahn brach [...].“¹⁶¹

Auf der anderen Seite waren die außenpolitischen Brennpunkte Dänemark und Frankreich von großer Bedeutung. In Verbindung mit der Dänemark-Krise setzte die besondere politische Situation im Schleswig-Holstein zum Ende des Vormärzes in der Bevölkerung starke deutsch-nationale Emotionen frei.¹⁶² Eine ähnlich wirkungsvolle Protest- und Aufbruchsstimmung manifestierte sich im Zusammenhang mit den territorialen Ansprüchen Frankreichs an der Rhein-

¹⁶¹ D. Düding, 1984, S. 142.

¹⁶² „Diese Emotionen waren Voraussetzung für das Entstehen eines nationalen Vereinswesens und für das Feiern massenwirksamer nationaler Feste.“ (Ebda., S. 143.)

Grenze zu Beginn der 1840er Jahre.¹⁶³ Schon vorher beschleunigte die französische Julirevolution von 1830 die den nationalen Aktionismus begleitenden Organisierungstendenzen des deutschen Liberalismus vor allem in Süddeutschland. Diese erreichten ihren vorläufigen Höhepunkt beim *Hambacher Fest* von 1832, in dessen Folge jedoch die liberal-bürgerliche Opposition massiv verfolgt und die reaktionären Maßnahmen der *Karlsbader Beschlüsse* von 1819 verschärft wurden.¹⁶⁴ Im Grunde förderten diese staatliche Repressionen aber den Entwicklungsprozess der Sängerbewegung. So erhielten die Gesangvereine durch sie eine gewisse Exklusivität, denn die versamlungs- und organisierungsbestrebten bürgerlichen Patrioten konnten sich nur noch in geheimen politischen Gesellschaften zusammenfinden, oder aber in öffentlichen Vereinen, die als politisch harmlos eingestuft wurden. Hierzu sei eine längere Passage von Dieter Düding zitiert:

„Typisch für das Organisationsverhalten der vormärzlichen Patrioten ist das Bemühen, öffentliche Vereine zu begründen, und das – wegen der innenpolitischen Verhältnisse notwendige – Bestreben, die mit diesen Vereinen verfolgten politisch-nationalen Intentionen gegenüber den Behörden zu kaschieren. Dies geschah einmal dadurch, dass man es unterließ, den Vereinen Satzungen zu geben, in denen ihr politisch-nationaler ‚Zweck‘ expressis verbis genannt wurde. [...] Es geschah zum anderen dadurch, dass die Vereine vordergründig einen nichtpolitischen ‚Zweck‘ erfüllten. Hatten sich die Vereine in dieser Weise gegenüber den Behörden abgesichert, so war es ihnen möglich, die politisch-nationalen Wünsche, Hoffnungen und Vorstellungen ihrer Mitglieder mehr oder weniger direkt zu artikulieren, in die Öffentlichkeit zu tragen. Zu dieser von uns charakterisierten Art von Vereinen [...] zählten die seit Mitte der 20er Jahre entstehenden und sich von Jahr zu Jahr vermehrenden Männer-Gesangvereine. Das Einüben und der Vortrag vierstimmiger Gesänge war die von den Mitgliedern dieser Vereine ausgeübte Tätigkeit. Der „Zweck“ der Vereine war, so gesehen, künstlerischer Natur. Diese Tatsache und der Umstand, dass zum Liederrepertoire der Männer-Gesangvereine u.a. volkstümliche und auch einige kirchliche Lieder gehörten, gaben der Männer-Gesangvereinsbewegung den Schein des Unpolitischen. Nichtsdestoweniger war der nationale Gedanke – in seiner kulturellen wie in seiner politischen Ausprägung – konstitutiv für die organisierte Sängerbewegung. Von Anfang an wurde in der Männer-Gesangvereinsbewegung dem ‚nationalen Lied‘ ein bedeutender Platz eingeräumt. Jedoch gehörten zum Liederrepertoire der frühen vormärzlichen Männer-Gesangvereinsbewegung fast ausschließlich solche patriotisch-deutschen Lieder, aus denen ein kulturelles Bewusstsein sprach oder in denen politisch-nationale Ideen indirekt, verbrämt bzw. mit verbaler Zurückhaltung artikuliert wurden. Das gleiche trifft auf Reden zu, die auf

¹⁶³ Vgl. die Ausführungen zum *Rheinlied* von N. Becker in Kap. 3.2.1.1.

¹⁶⁴ Nach den Karlsbader Beschlüssen drohte allen politisierenden gesellschaftlichen Organisationen das Verbot. Hiervon waren aber lediglich die Turnvereine und politischen Studentenorganisationen (Burschenschaften) direkt betroffen.

Sängerfesten der frühen vormärzlichen Sängerbewegung gehalten wurden.^{165,166}

Die angesprochenen Sängerfeste waren wichtige Kommunikationsplattformen der Gesangsvereine, dienten der Begegnung und der öffentlichen Kundgebung, hatten einen patriotisch-deutschen Aussagegehalt und bildeten rituelle Ausdrucksformen aus, zum Beispiel Aufspaltung des Festes in einen akademisch-konzertanten Teil in geschlossenen Räumen (Kirche, Saal, Sängersaal) und einen geselligen Teil im Freien, Festmahl, -zug, -ball, -schmuck und –Illumination, Empfangszeremonie und Anpassung der Anredeform von „Sie“ auf „Du“.¹⁶⁷

In den 1830er Jahren forcierte sich die überregionale Verbreitung der süddeutschen Sängerbewegung. Die Sängerfeste waren zunächst nur regionale Zusammenkünfte einiger mehr oder weniger benachbarten Gesangsvereine¹⁶⁸ gewesen, doch nach und nach vergrößerte sich der Einzugsradius, sodass nach einem Verbot im Jahr 1833 – einer Folge des im Vorjahr stattgefundenen Hambacher Festes – 1834 das erste Fest außerhalb Mittelschwabens gefeiert wurde, bei dem auch Chöre aus Bayern, Baden und Hessen teilnahmen.¹⁶⁹

¹⁶⁵ D. Düding, 1984, S. 145.

¹⁶⁶ Hierzu auch T. Nipperdey, 1998, S. 271: „Spätestens seit dem Ende der Reformära, seit 1819, wird die Selbstorganisation der Gesellschaft im öffentlichen Bereich auf das Unpolitische beschränkt: der Anspruch auf Mitbestimmung in der eigentlichen Politik soll abgewehrt werden. Politische Vereine werden verboten, den Vereinen wird Politik verboten [...] Die Folge ist zwar einerseits eine Entpolitisierung des Vereinswesens, andererseits aber eine Kryptopolitisierung, wie wir sie an Gesang- und Turnvereinen etwa beobachten können.“

¹⁶⁷ D. Düding, 1984, S. 258ff.

¹⁶⁸ Das Aktionszentrum der frühen Männer-Gesangsvereinsbewegung befand sich in Mittelschwaben.

¹⁶⁹ „So wie für die Entstehung der württembergischen Liederkränze die öffentliche Organisation und der öffentliche Aktionismus des Stuttgarter Liederkränzes eine wesentliche Ursache gewesen war, so erwies sich die öffentliche Wirksamkeit der schwäbischen Gesangsvereine insgesamt als eine wichtige Voraussetzung für die überregionale Ausweitung der Sängerbewegung.“ (D. Düding, 1984, S. 174.)



Abbildung 1: Festhalle des deutschen Sängeres in Würzburg 1845 mit davor stattfindendem geselligem „open-air“-Beisammensein.¹⁷⁰

Die Sängeres dienten immer mehr dem Ziel, „den Gedanken der nationalen Verbundenheit rituell zu bekräftigen und über alle politisch-konzeptionellen Konflikte hinweg integrierend zu wirken“¹⁷¹. Die Teilnehmerzahl entwickelte sich ähnlich dynamisch wie die Zahl der neu gegründeten Liederkränze¹⁷²: Beim ersten Fest 1827 in Plochingen nahmen 200 Sängeres teil, ein Jahr später in Esslingen bereits 500, 1836 fanden sich beim Sängeresfest in Ulm 1100 Sängeres zusammen. Die Zahl der Sängeres gipfelte 1841 in Ludwigsburg in über 2300 Teilnehmern.¹⁷³

Fast überall im südwestdeutschen, fränkischen und sächsisch-thüringischem Raum wurden Liederkränze gegründet. In Preußen- und Norddeutschland konnten sich jedoch die von Nägeli geprägten Ideale nur zögerlich durchsetzen. Es blieb hier zunächst bei der Existenz von Liedertafeln nach dem Zelterschen Vorbild. In den 1830 Jahren wuchs aber auch in diesen Liedertafeln der Wunsch nach mehr Öffentlichkeit und patriotisch-nationalem Liedgut und in diesem Zuge näherte

¹⁷⁰ Abbildung aus: D. Klenke, 1998, S. 105.

¹⁷¹ A. Matsumoto, 1995, S. 41.

¹⁷² „Obwohl eine Statistik über die in vormärzlicher Zeit in Deutschland bestehende Männer-Gesangsvereinsbewegung fehlt, die Auskunft über die Zahl der Vereine und über den Gesamtmitgliederbestand gäbe, dürfte die Schätzung, dass am Vorabend der 48er Revolution mehr als 1100 Männer-Gesangsvereine in Deutschland mit mindestens 100000 Mitgliedern existierten, nicht realitätsfern sein.“ (D. Düding, 1984, S. 180.)

¹⁷³ Nicht mitgerechnet sind die zahlreichen Zuhörer aus der Umgebung der Festorte.

man sich an die aus der Schweiz und Süddeutschland eindringende Idee der volkstümlichen Liederkränze an.^{174,175} Zu dieser Zeit expandierte die Sängerbewegung auch in Österreich, sodass ab Mitte der 1840er Jahre eine flächendeckende Verbreitung der Liederkranz-Idee im deutschsprachigen Raum konstatiert werden konnte.¹⁷⁶

Der wachsenden Überregionalität der Feste, die durch das Expandieren des modernen Verkehrsmittels Eisenbahn begünstigt wurde, entsprach auch der Wille, regionale Sängerbünde zu gründen. Er verwirklichte sich erstmals 1843 im *Thüringer Sängerbund* und recht schnell dann in Form weiterer Sängerbünde. So wurde es leichter, von 1845 bis 1847 zusätzlich zu den Regionalfesten erste gesamtdeutsche Sängerfeste zu veranstalten: In Würzburg (1845) nahmen 1508 Sänger aus 94 deutschen Städten und Orten teil, darunter auch 28 Norddeutsche, die in Anbetracht der zugespitzten deutsch-dänischen Situation von den Festteilnehmern solidarisiert gefeiert wurden. Beim Deutschen Sängerfest in Köln (1846) ging es auch um die Integration flämischer Vereine, deren Anwesenheit „zur Affirmation deutschen Nationalbewusstseins und deutschen Nationalgefühls“¹⁷⁷ genutzt wurde. Das Sängerfest in Lübeck (1847) vervollständigte die gesamtdeutsche vormärzliche Sängerfest-Trilogie. Die folgende Tabelle stellt die drei nationalen Sängerfeste den beiden größten Festen der deutschen Nationalbewegung, dem *Wartburgfest* und dem *Hambacher Fest*, gegenüber.

¹⁷⁴ Vgl. O. Elben, ²1887, S. 41ff.

¹⁷⁵ Zusätzlich ist zu Beginn der 1840er Jahre eine Gründungswelle von norddeutschen Gesangsvereinen, die zwar noch als Liedertafel tituliert waren, jedoch die Merkmale der Liederkränze aufwiesen, zu beobachten. Spätestens ab dann werden die Bezeichnungen „Liederkranz“ und „Liedertafel“ vermischt und stehen meist beiderseits für Männergesangsvereine der Sängerbewegung.

¹⁷⁶ In Frankfurt am Main beispielsweise gründete J. Schelble, der Gründer und erste Dirigent des Frankfurter Cäcilienvereins, im Jahr 1827 eine *Liedertafel* nach zelterschem Vorbild, die jedoch bereits nach drei Jahren ihre Tätigkeiten einstellte, da Schelble 1830 krankheitsbedingt in seine Heimatstadt Hüfingen zurückkehrte und offenbar der auf diesen Leiter sehr fixierte Sängerkreis nicht weiter singen wollte. Erst 1835 wurde die Frankfurter Liedertafel von jüngeren Männern neu belebt, diesmal jedoch mit dem Ziel, den Chor möglichst vielen Sängern zugänglich zu machen. Die Frankfurter *Liedertafel* wurde somit zu einer Art Alternativverein zum Frankfurter *Liederkranz*, der 1828 gegründet worden ist, und hatte 1837 bereits 70 Sänger. In Frankfurt gab es zu dieser Zeit außerdem die Männergesangsvereine *Orpheus* und *Arion* sowie den *Liederverein Sachsenhausen*. Vgl. *Frankfurter Liedertafel. Festschrift zur Feier des 80jährigen Jubiläums am 22. September 1907*, 1907, S. 6ff.

¹⁷⁷ D. Düding, 1984, S. 196.

Tabelle 1: Feste der deutschen Nationalbewegung.¹⁷⁸

	Wartburgfest (1817)	Hambacher Fest (1832)	Deutsche Sängertage (1845-1847)
Soziale Zusammensetzung	Studenten (homogene Gruppe)	Bürger aller Schichten	Sänger (inhomogene Gruppe: verschiedene Schichten des Bürgertums)
Teilnehmerzahl	450 Teilnehmer	25.000 Teilnehmer	~1.700 Teilnehmer
Charakter	Organisiert, überregional	Nicht organisiert, spontan, regional	Organisiert, überregional

2.3.2.3 Charakteristika der Liederkränze

Das Vereinsleben in den *Liederkränzen* wurde durch Satzungen und Statuten geordnet, in denen auch Rechte und Pflichten der Mitglieder festgehalten waren. Obwohl man bei Neugründungen die älteren Vereine oftmals als Vorbild nahm, gab es Variationen in den Satzungen einzelner Gesangsvereine.¹⁷⁹ Grundsätzlich setzte sich jedoch jeder Gesangsverein aus aktiven Sängern und passiven Mitgliedern sowie einer Vorstandschaft zusammen, zu der man hin und wieder auch den Dirigenten zählte.

Diese Gesangsvereine waren seit ihren Anfängen in den 1820er Jahren ein genuin stadtbürgerliches Phänomen und auf dem Land kaum vertreten.¹⁸⁰ So forderte 1846 der später in die USA emigrierte Journalist Theodor Hagen in seinem Buch *Civilisation und Musik*¹⁸¹:

„Man hat in der That nichts Eiligeres zu thun, als diese Volksliedertafel auf dem Lande einzuführen: Um dies zu bewerkstelligen, müsste z.B. jeder Gutsherr nur dann einen Arbeiter ordentlich beschäftigen, wenn er zur Liedertafel gehört. [...] Die arbeitende, oder richtiger, die bloß vegetierende Klasse, welche wir auf dem Lande antreffen, würde eine wunderbare Metamorphose erleiden. [...] Dann würde sich vor Allem der große Moment nahen, wo die Kunst in allen ihren

¹⁷⁸ Vgl. D. Düding, 1984, S. 202f. Dazu: „Geht man [...] von der Vermutung aus, dass die deutschen Nationalfeste wie in einer Art Brennspeigel über den je aktuellen Entwicklungsstand der deutschen Nationalbewegung Auskünfte geben [...], so machen die Sängertage [...] erkennbar, dass die Nationalbewegung Mitte der 40er Jahre in gewisser Hinsicht weiter entwickelt war als 1832 oder 1817: Sie war in den 40er Jahren nicht nur eine sich aus Vertretern der verschiedenen Schichten des Bürgertums zusammensetzende organisierte Bewegung, sie war auch imstande, ihre Angehörigen geradezu ‚in Massen‘ und sogar aus den verschiedenen Teilen Deutschlands zu zentralen kommunikativen Begegnungen und öffentlichen Kundgebungen zusammenzuführen.“ (Ebda., S. 204.)

¹⁷⁹ Vgl. H. Unverhau, *Gesang, Feste und Politik*, 2000, S. 89.

¹⁸⁰ Vgl. D. Klenke, 1998, S. 10.

¹⁸¹ In diesem Buch nimmt der Autor unter anderem eine soziologische Betrachtung von Straßenmusik (d.h. der Musik der unteren sozialen Schichten) vor und stellt die durch die Industrialisierung zunehmend prekärer werdenden Lebensverhältnisse der Land- und Fabrikarbeitern dar. Er fordert vermehrte Veredelung des Menschen durch die Musik. Dafür sollten auch die Liederkränze („Volksliedertafeln“) und Liederfeste sorgen.

Phasen, vom Größten bis zum Geringsten, eine Wohlthat [Hervorhebung im Original] für die Menschheit genannt werden kann!“¹⁸²

Trotz einer im Vergleich zu den *Liedertafeln* wesentlich demokratisch-egalitäreren Mitgliederstruktur wurde bei den *Liederkränzen* der oftmals proklamierte Grundsatz „Nieder sinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerlicher Schranken“¹⁸³ nicht in letzter Konsequenz umgesetzt. So waren beispielsweise die Mitgliedsbeiträge ein wichtiger Selektionsfilter, die je nach bürgerlichem Exklusivitätsanspruch der Vereinsmitglieder höher oder niedriger ausfallen konnten, häufig jedoch die Zahlkraft der wenig verdienenden unteren Gesellschaftsschichten überstiegen.¹⁸⁴ In einigen Vereinen musste man zudem einen Antrag auf Mitgliedschaft stellen, über den dann per Ballotage bei einer Vorstands- oder Vereinsversammlung abgestimmt wurde.¹⁸⁵ Bei den meisten war es jedoch ausreichend, von einem bereits akkreditierten Mitglied vorgeschlagen zu werden. Eine quasi prä-parlamentarisch-parteiliche Selektion war in den Sängervereinen hingegen selten gewollt, denn „sie achteten peinlich genau auf ein parteipolitisch neutrales Erscheinungsbild, um den ‚nationalen‘ Integrationsanspruch nicht zu gefährden“^{186,187}. Ähnlich fühlten sich viele Gesangvereine über einen traditionellen Konfessionsgegensatz erhaben und waren bestrebt, sich aus der Enge landeskirchlicher und konfessioneller Bindungen zu befreien.¹⁸⁸

In vielen heute noch erhaltenen Festschriften und Festbüchern der Sängervereine sind Mitgliederlisten mit Berufsangaben veröffentlicht, aus denen sich ein Profil

¹⁸² T. Hagen, *Civilisation und Musik*, 1846, S. 40f.

¹⁸³ „Nicht nur Freude holt der Sterbliche aus des Gesanges krystallnem Hause [...]; er schwebt hoch über dem kleinlichem Streben, den ängstlichen Sorgen der Alltagswelt, er wird seinen Mitmenschen näher gerückt, und nieder sinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken.“ (Festrede von Karl Pfaff auf dem 1. Schwäbischen Sängertag in Plochingen am 4.6.1827; zitiert nach D. Klenke, 1998, S. 3.)

¹⁸⁴ Vgl. H. Unverhau, 2000, S. 91.

¹⁸⁵ Vgl. ebda., S. 90; Vgl. auch D. Klenke, 1998, S. 11.

¹⁸⁶ D. Klenke, 1998, S. 19.

¹⁸⁷ „Im Männerchorgesang fand die skizzierte nationalpolitische Differenzierung [= groß- und kleindeutsche Vorstellungen, monarchischer Konstitutionalismus und radikalliberaler Republikanismus] kaum ihren Niederschlag, vielmehr propagierten die Sänger in seltener Einmütigkeit den nationalen Einigungsgedanken unter Einschluß aller deutschsprachigen Regionen. [...] Diesen Vereinen fiel innerhalb der Nationalbewegung die wichtige Aufgabe zu, den nationalen Zusammenhalt sinnlich zu vergegenwärtigen und ein harmonistisches Gegengewicht gegen die parteiähnlichen [Hervorhebung im Original] Organisationsbestrebungen der Nationalbewegung zu schaffen [...].“ (A. Matsumoto, 1995, S. 41ff.)

¹⁸⁸ Vgl. F. Brusniak, Männerchorwesen und Konfession von 1800 bis in den Vormärz, in: „*Heil deutschem Wort und Sang!*“ *Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte*, Augsburg 1995.

von der sozialen Bandbreite des Sängermilieus rekonstruieren lässt.¹⁸⁹ Alle bürgerlichen Schichten waren darin vertreten, am meisten die kleinbürgerlich-mittelständische¹⁹⁰, aber auch Vertreter der gehobenen bürgerlichen Schicht und ebenfalls Handwerksgesellen und besser gestellte Lohnarbeiter. Die administrativen und musikalischen Führungspersönlichkeiten entstammten oftmals dem Bildungsbürgertum und dem gehobenen Kaufmanns- und Buchhalterstand. Vor allem Lehrer, Musiker, Hochschul-Intellektuelle, Schriftsteller, Journalisten, Ärzte und Rechtsanwälte prägten die Ideenwelt der Sängervereine. Das Durchschnittsalter der Aktiven in den Gesangvereinen lag vermutlich etwas höher als das in den Turnvereinen, sodass „in der vormärzlichen Sängerbewegung die mittleren und älteren Jahrgänge die jüngeren überwogen“¹⁹¹.

Die durchschnittliche musikalische Leistungsfähigkeit der Gesangvereine war allem Anschein nach nicht besonders hoch. Otto Elben meint lapidar, der Volksgesang stünde „auf keiner hohen Stufe“¹⁹², was sich notwendigerweise im gesanglichen Niveau der volkstümlichen Gesangvereine spiegeln musste, wenn man bedenkt, dass die Aufnahmebedingungen der Liederkränze nicht in erster Linie oder zum Teil überhaupt nicht an die musikalisch-sängerische Qualität der Sänger gebunden waren. Außerdem gab es noch keine flächendeckend organisierte Chorleiterausbildung, welche die Dirigenten auf ihre Arbeit mit Laiensängern vorbereitet hätte. Die Chorleiter waren meist Lehrer, Kantoren, Organisten oder Küster.¹⁹³ Nur bei wenigen Vereinen mit relativ hohen musikalischen Qualitätsansprüchen wurde die musikalische Tauglichkeit eines neuen Mitglieds zunächst durch den Dirigenten geprüft. Während man dort einerseits ungeeigneten Sängern eine Zulassung versagte, bot man auf der anderen Seite besonders stimmbegabten Männern aus unteren Bevölkerungsschichten die Möglichkeit, beitragsfrei mitzuwirken.¹⁹⁴ Solche Ansprüche an die sängerische Qualität waren jedoch eher die Ausnahme. Eine recht satirische und deshalb

¹⁸⁹ Vgl. D. Düding, 1984, S. 249ff.; Vgl. D. Klenke, 1998, S. 10ff.

¹⁹⁰ Es war regional unterschiedlich, ob innerhalb dieser Schicht die Handwerker oder Kaufleute/Gewerbetreibende den größeren Teil bildeten.

¹⁹¹ D. Düding, 1984, S. 257f.

¹⁹² O. Elben, 1887, S. 85.

¹⁹³ Vgl. H. Unverhau, 2000, S. 69.

¹⁹⁴ Vgl. H. Unverhau, 2000, S. 91.

sicher nicht völlig zutreffende Beschreibung über die qualitative Beschaffenheit des vormärzlichen Gesangsvereinswesens findet man im Itzehoer Wochenblatt vom 18.09.1845¹⁹⁵. Auch wenn einige Punkte überzeichnet dargestellt sind, so dürfte ein wahrer Kern vorhanden sein, weswegen sie im Anhang zitiert wird.

Die Frage nach der gewünschten Qualität und dem Stellenwert des Singens im Vereinsleben war gekoppelt an die Vorstellungen, welche Wirkungen und Funktionen das Singen im Gesangsverein habe. Hierbei teilten fast alle Sänger der vormärzlichen Gesangsvereine – unabhängig von individuellen Vereinsausrichtungen – die grundsätzliche Übereinstimmung, dass ihr Wirken im Verein durch mehr als rein musikalische Aspekte motiviert sein sollte. Die Sänger lassen sich nach Henning Unverhau in vier Gruppen unterteilen:

„Die Vertreter der ersten Richtung erblickten in ihnen [den Gesangsvereinen] ein Erziehungs- und Bildungsinstrument, das die Kenntnis von Noten und einfacher Musik zum Allgemeingut aller Schichten der Bevölkerung machen konnte. [...] Andere Gesangsliebhaber erhofften sich [...] ein besonderes Maß an geselligem Vergnügen [...]. Eine dritte Gruppe glaubte, dass das Singen positive soziale Veränderungen hervorrufen werde. [...] Schließlich fehlten auch nicht die politisierenden Männer in den Gesangsvereinen. Sie nutzen den Gesang als Zeichen der Zugehörigkeit zur deutschen Nation und als Mittel, politische Themen durch das Lied in der Bevölkerung zu verbreiten“^{196,197}.

Dem Chorgesang wurden besondere moralische Qualitäten zugeschrieben. Man glaubte, er sei imstande, „gemeinschaftsstiftend zu wirken und die Singenden sittlich zu veredeln.“¹⁹⁸ Diese höhere Gesinnung, der der vereinte Gesang dienen konnte, war sowohl an bürgerliche Ideale als auch an die Leitbilder deutscher Mannhaftigkeit geknüpft, die seit den Befreiungskriegen als gesellschaftlich gefestigt galten. So sah man in „Treue, Gemeinschaftssinn, Gesinnungstreue, Pflichtbewusstsein, Opfersinn, Standhaftigkeit, Tapferkeit, Kämpfergeist, Todesverachtung, Freiheitssinn, Ehrlichkeit, Fleiß, Leistungsdenken, Echtheit, Natürlichkeit, Gradlinigkeit, Tatkraft und Tiefsinn“¹⁹⁹ erstrebenswerte, typisch

¹⁹⁵ Itzehoer Wochenblatt vom 18.09.1845, Sp. 1241 f., zitiert nach H. Unverhau, 2000, S. 94f.

¹⁹⁶ H. Unverhau, 2000, S. 85.

¹⁹⁷ Beuerle sieht vier ähnliche Grundtendenzen innerhalb der Sängerbewegung: „1. Chormusik als Medium demokratisch verstandener Volksbildung, 2. Chormusik als Medium revolutionärer und bzw. oder patriotischer Agitation, 3. Chormusik als Medium bürgerlicher Repräsentation und Geselligkeit, 4. Chormusik als Medium historisierender, ästhetisierender oder religiöser Flucht.“ (H. M. Beuerle, 1987, S. 86.)

¹⁹⁸ D. Klenke, 1998, S. 1.

¹⁹⁹ Ebda., S. 6.

deutsche Charaktereigenschaften. Hierzu adaptierte man Nägels Auffassung vom deklamatorischen Vorzug des Männergesangs und erkannte in ihm mit seinem eigentümlichen kompakten Klangkörper ein ästhetisches Ausdrucksmittel für Gradlinigkeit, Kraft und kämpferische Entschlossenheit. Die meisten Gesangsvereine institutionalisierten diese Ansicht und wurden somit zum Vermittlungsraum deutscher, mannhafter Werte. Viele Männerchorlieder thematisierten dies, beispielsweise das Lied *Was ist ein deutscher Mann* aus dem Jahr 1848:

Wer ist ein deutscher Mann?
Mit Bewegung. Schneider.

T. I. S.
T. II. T.

Soli *Tutti*

1. Wer ist ein deutscher Mann? Der für das Groß' und
 2. Wer ist ein deutscher Mann? Der ohne Furcht und
 3. Wer ist ein deutscher Mann? Der Kühn vor al s len
 4. Wer ist ein deutscher Mann? Der standhaft stets ge

B. I. A.
B. II. B.

Soli *Tutti*

1. Gu s te mit fel s en se stem Mu s the be harr lich k ämpfen kann, das
 2. La s del der See le wah ren A s del niemals ent wei ßen kann, das
 3. Dh ren den Weis sen und den Tho ren die Wahr heit sa gen kann, das
 4. blie s ben, der deutsche Frau sen lie s ben, und Treu e hal ten kann, das

ritard.

— ist ein deut scher Mann, das — ist ein deut scher Mann.
 das — ist ein deut scher Mann, das ist ein deut scher Mann.

rit.
S o b a ch.

Abbildung 2: „Was ist ein Deutscher Mann“ – Männerchorlied von 1848.²⁰⁰

Die Männergesangsvereine dienten als kommunikatives Scharnier „zwischen übergreifenden politischen Wertorientierungen und alltäglichen Lebensbezügen“ und begriffen sich „als Träger einer ‚vaterländischen‘ Gesinnung, die das

²⁰⁰ Abbildung aus: D. Klenke, 1998, S. 5.

Deutschtum zum höchsten irdischen Gemeinschaftswert erklärte²⁰¹. So nahm patriotisch-politisches Liedgut einen großen Platz in ihrem Repertoire ein und war dazu gedacht, die Liebe zum deutschen Vaterland sowie den Stolz und das Bewusstsein, der deutschen Nation anzugehören, zu beleben.²⁰² Vaterlandslieder sollten ein patriotisches Hochgefühl erzeugen, darüber hinaus aber auch politische Bedürfnisse wie Pressefreiheit oder verfassungsmäßige Ordnung wecken. Oftmals wurden in diesen Liedern Bezüge zu den zurückliegenden und erfolgreichen Befreiungskriegen gegen die napoleonische Besetzung hergestellt, um damit gegen die in den Augen der Sänger enttäuschenden innenpolitischen Verhältnisse zu protestieren. Hierzu sei das Lied *Zum 18. October 1816* genannt:

33.
Zum 18. October 1816.
Ganz, doch nicht zu langsam.

1. Wenn heut' ein Geist her- nie- der flie- ge, zugleich ein Gän- ge-
und ein Helb, ein sol- cher, der im heil'-gen Kriege ge- fal- ten
auf dem Sie- ges- felde; der sän- ge wohl auf deut- scher Er- de

2. „Man sprach ein Mal von Festgeläute, man sprach von einem Feuermeer, doch was das große Fest bedeute, weiß es denn jetzt noch irgend wer? Wohl müssen Geister niedersteigen, von heiligem Eifer aufgeregt, und ihre Wundenmale zeigen, daß ihr da- ein die Finger legt.“

3. „Ihr Fürsten! seid zuerst befohlet: Vergaßt ihr jenen Tag der Schlacht, an dem ihr auf den Knien laget und huldiget der höhern Macht? Wenn eure Schmach die Völker löset, wenn ihre Treue sich erprobt, so ist's an euch, nicht zu verteid- len, zu leisten jetzt, was ihr gelobt.“

4. „Ihr Völker, die ihr viel gelitten, vergaßt auch ihr den schönsten Tag? Das Herrlichste, was ihr erstritten, wie kommt's, daß es nicht frammen mag? Bere- malmst habt ihr die fremden Horden, doch innen hat sich nichts gehellt, und Freie seid ihr nicht geworden, wenn ihr das Recht nicht feststellt.“

5. „Ihr Weisen! muß man euch berichten, die ihr doch Alles wissen wollt, wie die Einfältigen und Schlichten für eures Recht ihr Blut gesollt? Meint ihr, daß in den heißen Sturmen, die Zeit, ein Phönix, sich erneut, nur um die Eier auszubru- ten, die ihr geschäftig unterstreut?“

6. „Ihr Fürstenth' und Hofmascchälle, mit trübem Stern' auf katter Brust, die ihr vom Kampf um Keiziges Mätle wohl gar bis heute nichts gewußt, ver- nehmt! an diesem heut'gen Tage hielt Gott der Herr ein groß Gericht; ihr aber hiet nicht, was ich sage, ihr glaubt an Geisterstimmen nicht.“

7. „Was ich gesollt, hab' ich gesungen, und wieder schwing' ich mich empor; was meinem Will' sich aufgebungen, verfüh'nd' ich dort dem sel'gen Chor: Nicht rüh- men kann ich, nicht verdammen, unerschlich ist's noch allerdörts, doch sah ich manches Auge flammen, und Kiepen hör' ich manches Herz.“

Zum. Ust. an.

Abbildung 3: „Zum 18. October 1816“ – Männerchorlied nach einem Text von L. Uhland.²⁰³

Gleichwohl spielten auch unpolitische, alltäglichere Bedürfnisse eine Rolle im Vereinsleben, zum Beispiel Freude an der Musik und an Konzertauftritten, Geselligkeit, Kontaktpflege, Abstand von Beruf und Familie. Das Singen im Chor

²⁰¹ Ebda., S. 1.

²⁰² Beispielsweise gehörte Gustav Reichhardts Vertonung von Arndts *Des Deutschen Vaterland*, op.7,3 zu den beliebtesten politisch-patriotischen Liedern der Männergesangvereine. (Abbildung im Anhang).

²⁰³ Abbildung aus: D. Klenke, 1998, S. 125.

stillte das Bedürfnis nach einer gemeinschaftlichen Männerbindung und förderte das Bestreben, „eine Gegenwelt der Geborgenheit und Gemeinschaftlichkeit abseits der modernen bürgerlichen Konkurrenzverhältnisse aufzubauen.“²⁰⁴ Mit der Heilserwartung nach Befreiung von Beruf- und Alltagszwängen kam auch die romantische Sehnsucht nach zivilisationsferner Natürlichkeit und Ursprünglichkeit einher:

„Es war vor allem der Freiheits- und Tatendrang junger, gebildeter Männer, der sich in der Naturlandschaft eine Phantasie- und Traumwelt schuf, von der zahllose Wander-, Jäger-, Helden-, Studenten- und Liebeslieder zeugten. Angereichert mit Geister- und Sagengestalten [...] und mit mittelalterlichen Figuren [...] bot sich dort eine romantische Mythenwelt dar, in der sich der geheimnisvolle Urgrund göttlicher Kräfte entdecken ließ.“²⁰⁵

Man sang vor allem Männerchorsätze bekannter Opern- und Oratorienchöre, Trink-, Jagd-, Liebes-, Abschieds-, Wander-, Studenten- und Abendlieder sowie geistliche Gesänge und Choräle.²⁰⁶ Die Noten waren als Einzelnummern, in weit verbreiteten Sammlungen wie dem *Orpheus*²⁰⁷ oder in Liederbuchausgaben von Friedrich Silcher, Carl Loewe und anderen Komponisten erhältlich.

Schließlich bekam das intensiv wahrgenommene Gemeinschaftsempfinden in den Augen der Chorsänger in Verbindung mit ihrer musikalischen Tätigkeit eine religiöse Bedeutung, denn „der ‚nationale‘ Blickwinkel verband sich mit der kunstreligiösen Vorstellung, der Gesang sei eine erhabene Sphäre und wirke als Geschenk Gottes sittlich veredelnd.“²⁰⁸ Als Kunsttreibende und Ausführende von Gedankengut zeitgenössischer Komponisten glaubten sie, Verfechter gottgewollter Ideale zu sein. Vor allem bei den Sängerfesten adaptierten die Veranstalter kirchliche Symbole für ihre Zwecke, zum Beispiel beim Festzug als nationale Prozession, bei der Fahnenweihe und der Festhymne, in der oftmals Gott als Verbündeter der Sänger gepriesen wurde, wie auch bei dem Vorbild von großen Sakralbauten nachempfundenen Sängerhallen, die man für die großen

²⁰⁴ D. Klenke, 1998, S. 3.

²⁰⁵ Ebda., S. 40.

²⁰⁶ Vgl. H. Unverhau, 2000, S. 100.

²⁰⁷ *Orpheus. Sammlung von Liedern und Gesängen für vier Männerstimmen. Erster bis zehnter Band (erste und zweite Folge) enthalten gegen 350 Compositionen der beliebtesten Componisten älterer und neuerer Zeit. Partitur.* Leipzig, 1846.

²⁰⁸ D. Klenke, 1998, S. 7.

Sängerfeste errichten ließ. Besonders in Mendelssohns *Festgesang an die Künstler*, einer Kantate, die er für das Sängerefest in Köln 1846 komponierte und dort aufführte²⁰⁹, klingt diese religiöse Sphäre der Sängerbewegung an:

„Standhaft und unbeirrt sollten sie, die Künstler, so die erlösende Verheißung, an ihrer Mission festhalten und die im Chor verkörperte Würde der Menschheit bewahren. Nur dem moralischen Auftrag der Kunst sollten sie sich verpflichtet fühlen und nicht um ‚andere Kronen buhlen‘. Die Krone stand hier für die gottunmittelbare Stellung der Kunst und damit auch des Künstlers. [...] wenn sie im Vormärz wieder offensiver wurden und den verunsicherten Verfolgern entgegentraten, dann taten sie das im Einklang mit Gottes Willen, der sich über die Künstler offenbarte.“²¹⁰

2.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel ging es darum, soziologische Aspekte bezüglich singender Männer im Vormärz zu betrachten. Zunächst wurden einige epochale Phänomene untersucht, die in der vormärzlichen gesellschaftlichen Praxis singender Männer ihren Niederschlag fanden. Hierbei muss der Aufstieg des *Bürgertums* als gesellschaftliches Tiefenphänomen im Vormärz genannt werden. Psychologisch gesehen geriet das bürgerliche Individuum durch den seit dem Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Prozess der Individualisierung vermehrt in die Gefahr der Isolation. Dieses Problem wurde unter anderem durch Gründung von Vereinen ausgeglichen, in denen auch das Phänomen des bürgerlichen *Dilettantismus* eine besondere Rolle spielte. Die Frage, inwieweit institutionelle Entwicklungen Einfluss auf musikästhetische Ideen ausübten, führte zur Unterscheidung zwischen *Romantik* und *Biedermeier*.

Im nächsten Unterkapitel ging es um die Frage, welche privaten und institutionellen Zusammenschlüsse als Plattformen für Männerchor- bzw. Männerquartettgesang genutzt wurden. Zunächst sind hier die *bürgerlichen Salons* zu nennen, deren Blütezeit im Vormärz erreicht wurde und die sich in allen Großstädten und Kulturzentren Europas zu kommunikativen Zentren des (Hoch-)

²⁰⁹ Vgl. Kap. 3.4.

²¹⁰ D. Klenke, 1998, S. 65f.

Bürgertums entwickelten. Eine weitere, sich auf alle Gesellschaftsschichten beziehende, jedoch weniger formalisierte Form der privaten Gruppenbildung waren die *Freundeskreise*. Anhand der Beispiele von Franz Schubert, Robert Schumann und Johann Michael Haydn wurde gezeigt, dass die mit der Freundschaftspflege einhergehende Geselligkeit oftmals als Impuls für gemeinsames Singen diente und Anlass für viele Gelegenheitskompositionen war.

Im dritten Unterkapitel wurde der Fokus auf öffentliche Einrichtungen gelenkt. Als prominentestes Vorbild für eine kulturelle Institution des bürgerlich-dilettantischen Musik- oder Chorvereins gilt die *Berliner Singakademie*. Man bereitete in diesem Gemischten Chor hauptsächlich Aufführungen von anspruchsvollen Chorwerken vor. Die Angliederung der *Liedertafel* von 1808 kann als geselliger Gegenpol hierzu gesehen werden. Die Zeltersche Liedertafel, ein elitärer Zirkel von Dichtern, Komponisten und Sängern gilt als der älteste deutsche Männerchor und als eine der beiden Quellen des entstehenden deutschen Männerchorwesens. Ihr gegenüber stehen die aus Süddeutschland kommenden Männergesangsvereine, die sich im Laufe der Vormärzjahre im Zuge der *Sängerbewegung* in ganz Deutschland vermehrten. Es ist vor allem dem Schweizer Hans Georg Nägeli zu verdanken, dass sich diese meist als *Liederkrantz* bezeichnenden Chöre das Ziel der musikalischen Volksbildung auf die Fahnen schrieben. So heterogen wie die musikalische Vorbildung, die sängerische Begabung und der gesellschaftliche Status der zahlreichen Vereinsmitglieder, so facettenreich waren auch die Vorstellungen von Funktion und Stellenwert der Musik in diesen Gesangsvereinen.

Eine bedeutsame Rolle spielte die damals weit verbreitete, aus heutiger Sicht etwas befremdliche und deshalb im zeitlichen Kontext zu sehende Meinung, dass sich der Männergesang und sein zugehöriges Chorlieder-Repertoire besonders dazu eigne, dem typisch Deutschen Ausdruck zu verleihen. In den Männergesangsvereinen verband sich also mit dem Bewusstsein eines ausgeprägten Zusammengehörigkeitsgefühls und dem Ziel der Volksbildung auch der Wunsch nach nationaler Einigung. Gemeinsam mit den innen- und außenpolitischen Umständen

der Restaurationszeit trug dies dazu bei, dass die Männergesangvereine als abgesonderter, weitestgehend unterschwellig genutzter Vermittlerraum von liberal-nationalem Gedankengut einen nicht geringen politischen Einfluss im Volk ausübten. Die Sängerbewegung konnte sich als Massenerscheinung mit einer Festkultur voll patriotischem Pathos und nationalen Insignien die vereinigenden Funktionen des gemeinsamen Singens zunutze machen, um sich selbst wie auch ihr Publikum auf den Kanon ihrer gemeinschaftlichen und politischen Ideenwelt einzuschwören.

3. Mendelssohn und die Männerchöre

3.1 Einleitung

Im folgenden Kapitel geht es um biographische Bezüge zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und den singenden Männern seiner Zeit. Diese Untersuchung dient als „Brückenschlag“ vom primär sozialhistorischen Phänomen der Männerchöre im Vormärz zu kompositionstechnischen Aspekten im Männerchorwerk Mendelssohns. Dabei sollen zentrale biographische Berührungspunkte zu Männerquartetten und -chören angeführt, einschlagende und repräsentative Erlebnisse mit singenden Männern analysiert und daraus resultierende Merkmale im Kompositionsprozess von Mendelssohns Männerchorliedern aufgedeckt werden. Als weltgewandter Musiker pflegte Mendelssohn zahlreiche intensive Bekanntschaften und etablierte, nicht zuletzt durch seine lebenslange Reisetätigkeit, ein wahres Kontaktgeflecht zu Personen, Institutionen und Chören. Dies entwickelte sich zum Teil über mehrere Jahrzehnte hinweg. Die folgende Betrachtung wird sich auf zwei „Lebenszentren“ Mendelssohns²¹¹ konzentrieren: Leipzig und Frankfurt. Außerdem gilt es, Berührungspunkte zur Sängerbewegung zu verdeutlichen. Folgende Leitfragen sollen dadurch beantwortet werden:

1. Welche Beziehungen hatte Mendelssohn zu den Männerchören bzw. singenden Männern seiner Zeit?
2. Welchen Einfluss hatten diese Beziehungen auf seine Männerchor-kompositionen?
3. Welche außermusikalischen Faktoren spielten im Kompositionsprozess eine Rolle?

²¹¹ Einen tieferen Einblick in Mendelssohns Leben inkl. seiner Wirkungsstätten und Reisen geben die großen Monographien/Biographien von R. Todd, 2008; S. Hensel, ¹³1906 und E. Werner, 1980. Vgl. Verzeichnis der benutzten Quellen.

3.2 Leipzig und dortige Gesangsvereine

Mendelssohn prägte von 1835 bis zu seinem Tod 1847 das öffentliche Musikleben in Leipzig. Unter anderem dirigierte er als erster Kapellmeister des Gewandhausorchesters sechs Monate im Jahr die Gewandhauskonzerte und förderte die Gründung des Leipziger Konservatoriums, in dem er ab 1843 unterrichtete und die Geschäfte leitete. Auch wenn er zwischenzeitlich einige Jahre als Preußischer Generalmusikdirektor in Berlin bzw. als Gastdirigent in verschiedenen Kulturzentren und bei Musikfesten in Deutschland und England tätig war, behielt er in Leipzig seinen Wohnsitz und pflegte dort eine Vielzahl von Beziehungen künstlerischer und persönlicher Art.²¹²

Neben den genannten professionellen weltlichen Institutionen, die im Bereich der sakralen Musik durch den geschichtsträchtigen Thomanerchor ihr Pendant fanden, gab es in Leipzig auch etliche Chor- und Musikvereinigungen für Dilettanten.²¹³ In den Vormärzjahren wurden viele Gemischte Chöre gegründet, darunter gleich drei Singakademien nach dem Vorbild der Berliner Singakademie, von denen zwei im Jahre 1817 fusionierten und dann 150 aktive Mitglieder umfassten. Daneben ist der 1829 gegründete Chor *Orpheus* zu nennen, der im Jahr 1845 71 Sänger/innen zählte. Hauptsächlich auf Mendelssohns Anregung wurde mit dem *Liederkranz* im Jahr 1846 ein weiterer Gemischter Chor ins Leben gerufen, „um zum Besten der höheren Geselligkeit und Musik die verschiedenen Leipziger Kreise zu vereinen.“²¹⁴ Der 80 Sänger/innen umfassende Chor²¹⁵ traf sich monatlich, „um Quartett zu singen und gemeinschaftlich zu souperieren“²¹⁶, wurde jedoch – trotz der Bemühungen Mendelssohns²¹⁷ – offenbar aufgrund zwischenmenschlicher Eitelkeiten ein Jahr später wieder aufgelöst.

²¹² Vgl. R. Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, 2008.

²¹³ Vgl. F. Schmidt, *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815-1848)*, 1912, S. 141ff. Daraus: „1868 hatte Leipzig 10 Chorgesang- und 38 Männergesangsvereine.“ (Ebda., S. 161.)

²¹⁴ Ebda., S. 146.

²¹⁵ Man sieht an diesem Beispiel, dass die Bezeichnung „Liederkranz“ nicht automatisch auf Männergesangsvereine bezogen war, sondern dass auch Gemischte Chöre so heißen konnten. Vermutlich wurde der Name allgemein mit einer großen Mitgliederzahl des Chores in Verbindung gebracht. Jedoch variieren die Angaben: Elise Polko nannte die Gruppierung „Liedertafel“. (Vgl. E. Polko, *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy. A Social And Artistic Biography*, 1869, S. 171f.)

²¹⁶ F. Schmidt, 1912, S. 146.

²¹⁷ „Mendelssohn, as one independent of all coteries, did the honors in the most charming manner, cheerfully assisted by Gade and David.“ (E. Polko, 1869, S. 173.)

Neben den Gemischten Chören entstanden auch mehrere Leipziger Männerchöre, bei denen mehr oder weniger starke Verbindungen zu Mendelssohn aufgespürt werden können:

a) Die *Pauliner*, ein Sängerverein an der Kirche zu St. Pauli, wurden im Jahr 1822 gegründet. Dieser Männerchor bestand aus sechzehn Studenten der theologischen Fakultät und hatte sich zur Aufgabe gestellt, „die Responsorien mit den Geistlichen im Gottesdienst auszuführen, alle vierzehn Tage Motetten zu singen und an besonderen Universitätsfeiertagen (Einführung des Rektors usw.) die Feierlichkeiten durch Gesang zu verschönen; weltliche Musik war nicht ausgeschlossen.“²¹⁸ Im Jahr 1828 unternahmen vier Sänger eine Tournee durch einen großen Teils Deutschlands und regten – so steht es zumindest in den Erinnerungen der *Leipziger Liedertafel* – „vielfach die Gründung neuer Vereine an, gaben aber vor allem den schon bestehenden ein mustergültiges Vorbild des kunstgemäßen Gesangs, das auch im Süden Deutschlands nicht ohne nachhaltige Wirkung blieb.“²¹⁹ Dass Mendelssohn die *Pauliner* kannte und schätzte, zeigt sich darin, dass er im Winter 1841, als die Altistin Schloß aus Köln wegen Heiserkeit ihren geplanten Beitrag für ein Gewandhauskonzert absagen musste, als Ersatz diesen Männerchor engagierte und mit ihm sein Chorlied *Der Jäger Abschied* aufführte. Laut Carl Heinrich Müller erzielte er „damit einen brausenden Beifall in Leipzig“²²⁰. Außerdem findet man in den Statistiken der Gewandhauskonzerte folgenden Eintrag zu Mendelssohns Chorlied *Abendständchen* (op.75,2):

„Das Lied wurde zum ersten Male am 3. Februar 1843 im Hause des Komponisten von den Paulinern H. Langer, Lieber, Müller und Massmann, am 7. Februar desselben Jahres als Manuscript im Pauliner-Concert gesungen.“²²¹

Da Mendelssohn das *Abendständchen* bereits am 14. November 1839 komponiert hatte²²², ist der Wahrheitsgehalt dieser Notiz zumindest fragwürdig. Dies soll jedoch nicht ausschließen, dass ein künstlerischer Austausch zwischen Sängern dieses Chores und Mendelssohn stattfand und man sich eventuell sogar bei ihm zu

²¹⁸ F. Schmidt, 1912, S. 151.

²¹⁹ *Zur Erinnerung an die Feier des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums der Leipziger Liedertafel am 23. und 24. März 1867*, 1867, S. 15.

²²⁰ C. H. Müller, *Felix Mendelssohn, Frankfurt am Main und der Cäcilien-Verein*, 1925, S. 11.

²²¹ A. Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, 1884, Statistik, S. 40.

²²² Vgl. MWV, S. 107 (G24).

Hause zum Quartettgesang traf.

b) Mit dem Namen Heinrich August Marschner, einem zu Lebzeiten in Deutschland recht bekannten Komponisten und Dirigenten, ist die literarisch-artistische Gesellschaft *Tunnel über der Pleiße* in Verbindung zu bringen. Diese scherzhafte Gruppierung, die sich regelmäßig traf, um „unter dem Schutzpatronat des Till Eulenspiegel humoristischen Blödsinn zu treiben“²²³, kann als ein Vorläufer des Varietés und Kabarets verstanden werden. Dabei war eines ihrer festen Programmbestandteile ein in der Gruppe integriertes Männerquartett. Marschner hatte dessen Leitung zeitweise inne und widmete ihm unter anderem seine *Tunnellieder op. 50*.²²⁴ Mendelssohn, der zu Marschner freundschaftliche Beziehungen pflegte, dürfte dieses Männerquartett gekannt und bei Auftritten erlebt haben. Dass er hin und wieder Gast der *Tunnelgesellschaft* gewesen ist, wird aus einem Brief an seine Schwester Fanny vom 16.11.1842 deutlich:

„Sag Paul, ich wäre neulich Abend wieder mit W. im Tunnel gewesen und der hätte ihn zurückgewünscht; ich hätt's auch gethan. Es gab Schoten mit Talg, und Blumenkohl mit Seifenschäum. Ferner Pastetenteig, wo gar nichts drin steckte, und eben solche Reden und Toaste.“²²⁵

c) Eine andere Persönlichkeit, die das Männerchorwesen Leipzigs prägte, war Carl Friedrich Zöllner. Als Komponist vieler einfacher Männerchorsätze trug er dazu bei, den Bedarf an Gebrauchsliteratur der damaligen deutschen Männergesangsvereine zu befriedigen. Außerdem gründete er 1833 in Leipzig den „Zöllner-Verein“, den ersten von insgesamt 20 Männerchören, die er leitete.²²⁶ In einer Notiz in der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* aus dem Jahr 1846 wurde der Zöllner-Verein neben dem philharmonischen Gesangsverein als der bedeutendste hiesige Männergesangsverein bezeichnet. Die beiden Chöre hatten am 9. März dieses Jahres ein „interessantes Konzert mit Orchesterbegleitung“ gegeben, dessen Programm „sehr reichhaltig und die Ausführung zum größten

²²³ F. Schmidt, 1912, S. 153f.

²²⁴ Vgl. T. G. Waidelich, Heinrich August Marschner (Art.), in: *MGG2*, Sp. 1138.

²²⁵ Brief an Fanny Hensel vom 16. November 1842, zitiert nach S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729-1847*,¹³ 1906, S. 200.

²²⁶ All seine Chöre schlossen sich nach seinem Tod zum *Leipziger Zöllner-Bund* zusammen. Vgl. H. Rectanus, Carl Friedrich Zöllner (Art.), in: *MGG2*, S. 1548f.

Teil gelungen, wie dies von den trefflichen Vereinen zu erwarten stand“²²⁷, gewesen sei. Laut der Zeitungsnotiz lieferten Mendelssohn und Nils Gade jeweils zwei neue Kompositionen zu dieser Veranstaltung, doch leider ist nicht genannt, welche dies waren. Wenn tatsächlich zwei Werke für diesen Anlass von Mendelssohn komponiert wurden, so müssen diese verschollen sein, denn weder im Werkverzeichnis der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe noch in anderen Quellen lassen sich Hinweise auf diese Kompositionen finden.

3.2.1 Die beiden Leipziger Liedertafeln

Während Mendelssohn zu den genannten Leipziger Männerchören nur sporadisch Kontakt pflegte, waren die Beziehungen zu den *Leipziger Liedertafeln* intensiver. Wie in Berlin gab es auch in Leipzig eine ältere und eine jüngere Liedertafel.²²⁸ Beiden Chören widmete Mendelssohn sechs Gesänge für Männerstimmen, die er als op. 50 im Jahr 1840 in Druck gab. Dieser Band stellt eine Auswahl von Chorliedern dar, die Mendelssohn in Leipzig zwischen 1837 und 1840 komponierte. Thomas Synofzik zufolge weisen diese Kompositionen „eine direkte funktionale Bindung zu den Leipziger Liedertafeln“²²⁹ auf.

Worin bestehen diese Bindungen genau?

3.2.1.1 Bezüge zur älteren Leipziger Liedertafel

Die erste, *ältere Liedertafel* wurde von Jacob Bernhard Limburger am 24. Oktober 1815 gegründet und zählt somit zu einer der frühesten Nachfolgerinnen der Zelterschen Liedertafel aus Berlin. Die Mitgliederzahl war auf zwölf

²²⁷ *Signale für die musikalische Welt*, Vierter Jahrgang, Nr. 11, 1846, S. 63.

²²⁸ Eine weitere *Liedertafel* entstand später aus dem Zusammenschluss zweier Männerchöre, nämlich dem *Schoch'schen Verein* und dem *Quartettverein*. Zuerst wurde der neue Chor *Odeon* genannt, dann ab 1848 *Leipziger Liedertafel*. Diese Liedertafel war jedoch ein großer volkstümlicher Männergesangsverein. Vgl. *Zur Erinnerung an die Feier des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums der Leipziger Liedertafel am 23. und 24. März 1867*, 1867, S. 16.

²²⁹ Vgl. T. Synofzik, Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840, in: *Schumanniana Nova*, 2002, S. 766.

beschränkt. Ähnlich wie bei Zelters Chor wurde von jedem aktiven Mitglied gefordert, „ein guter Gesellschafter und insbesondere ein warmer Verehrer der Tonkunst zu sein, begabt mit musikalischer Bildung, am liebsten mit eigener musikalischer und dichterischer Produktivität.“ „Die übrigen“, heißt es bei Schmidt weiter,

„mögen geeignete fremde Gesangstücke verschaffen, die, wenn sie Beifall gefunden, getrennt von den eignen Produkten der Liedertafelmitglieder, in besondere sogenannte Fremdenbücher eingetragen werden. Ist ein neues Lied in drei verschiedenen Versammlungen vorgetragen worden, so erfolgt die Ballotage über die Aufnahme in die Liederbücher.“²³⁰

Mendelssohn wurde 1835 zum Ehrenmitglied der Liedertafel ernannt.²³¹ Er steuerte neun solcher Fremdwerke bei, die sich in den Stimmbüchern der Sänger der Jahre 1837 bis 1840 finden. Sechs davon veröffentlichte er als op. 50:

Tabelle 2:
Mendelssohns Kompositionen in den Stimmbüchern der älteren Leipziger Liedertafel²³²

Titel	Textanfang	komponiert am	von Mendelssohn veröffentlicht als
Trinklied	So lang man nüchtern ist	22. Januar 1837	-
Wasserfahrt	Am fernen Horizonte	22. Januar 1837	Op. 50 Nr. 4
Sommerlied	Wie Feld und Au	zwischen 23. Feb. und 4. Mai 1837	Op. 50 Nr. 3
Türkisches Schenkenlied	Setze mir nicht, du Grobian	???.?. 1838	Op. 50 Nr. 1
Ersatz für Unbestand	Lieblich mündet der der Becher Wein	22. November 1839	-
Liebe und Wein	Was quälte dir dein armes Herz	7. Dezember 1839	Op. 50 Nr. 5
Der Jäger Abschied	Wer hat dich, du schöner Wald	6. Januar 1840	Op. 50 Nr. 2
Wanderlied	Vom Grund bis zu den Gipfeln	6. Januar 1840	Op. 50 Nr. 6
Nachtgesang	Schlummernd an des Vaters Brust	vor 20. März 1840	-

Interessant ist, dass Mendelssohn wahrscheinlich am gleichen Tag wie das *Trinklied* und die *Wasserfahrt* auch das *Lied vom braven Mann* (op. 76,1 / G16) komponierte²³³, diese Komposition jedoch nicht in den Stimmbüchern der Liedertafel zu finden ist. Dies hat vermutlich textuelle Gründe: Heines Studentenlied²³⁴ (Mendelssohns Vortragsangabe: „Im Studententon“) drückt aus,

²³⁰ F. Schmidt, 1912, S. 148.

²³¹ Vgl. F. Mendelssohn, *Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, 1972, Anmerkung 11 auf S. 222.

²³² Vgl. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV), Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Ralf Wehner, Band 1A, 2009, S. 448 (Sammelhandschrift 33).

²³³ Vgl. MWV, S. 103.

²³⁴ „Gaben mit Rath und gute Lehren, / überschütteten mich mit Ehren / sagten: dass ich nur warten sollt', / haben mich protegiren gewollt. // Aber bei all' ihrem Protegiren / hätt' ich doch können vor Hunger crepiren, / wär' nicht gekommen ein braver Mann: / wacker nahm er sich meiner an. // Braver Mann, er

dass man sich nicht auf in Aussicht gestellte Gönnerschaft verlassen solle, sondern das Glück in die eigene Hand nehmen müsse; andernfalls habe man nur Vertröstungen hinzunehmen. Womöglich fand Mendelssohn diese Botschaft nicht angemessen für die Herren der Liedertafel, die als prägende Personen des öffentlichen Musiklebens²³⁵ ihre Studentenzeit bereits hinter sich gebracht hatten und nun eher selbst zu dem im Gedicht angeprangerten „protegerenden“ Menschenschlag zu zählen waren. Das würde die Annahme unterstreichen, dass Mendelssohn seine Chorlieder nicht nur, wie bei Brusniak zu lesen ist, in stilistischer Abhängigkeit von konkreten Anlässen, den jeweiligen Institutionen und den sozialen Gruppierungen²³⁶ komponierte, sondern auch darauf bedacht war, ihre Verbreitung zielgruppengerecht zu steuern.

Die *ältere Leipziger Liedertafel* versammelte sich regelmäßig in den Häusern und Wohnungen ihrer Mitglieder. Jedes Jahr wurde ein Stiftungsfest veranstaltet, zu dem auch die Frauen der Sänger eingeladen wurden. Es gab die Regelung, dass, falls es einem Mitglied vergönnt war, im verflossenen Jahr ein Kind taufen zu lassen, das Stiftungsfest bei ihm ausgerichtet werden sollte.²³⁷ Möglicherweise war im Jahr 1838 Mendelssohn an der Reihe, denn laut einer Anmerkung bei Hans-Joachim Rothe feierte man in diesem Jahr „in Lurgensteins Garten, erstes Haus, links, zwei Treppen, der damaligen Wohnung Mendelssohns.“^{238,239} Sollte die *ältere Liedertafel* ihre Stiftungsfeier tatsächlich bei den Mendelssohns durchgeführt haben, so könnte das ein Hinweis darauf sein, dass Mendelssohn in

schafft mir zu Essen, / will es ihm nie und nimmer vergessen, / schad', dass ich ihn nicht küssen kann, / denn ich bin selbst dieser brave Mann.“

²³⁵ „In der Singakademie und den Liedertafeln der Stadt trafen sich Verleger wie Heinrich Brockhaus, Hermann Härtel, Musikkritiker wie Friedrich Rochlitz oder Gottfried Wilhelm Fink, als Zuhörer erschienen Vertreter der Gewandhausdirektion, Hofräte, Juristen, Ärzte [...], Mitglieder des Leipziger Kunstvereins [...] und viele weitere heute weniger bekannte Personen des städtischen Lebens.“ (R. Wehner, Felix Mendelssohn Bartholdys Verhältnis zum musikalischen Salon seiner Zeit, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, 2006, S. 65.)

²³⁶ Vgl. F. Brusniak, Chor und Chormusik (Art.), in: *MGG2*, Sp. 774.

²³⁷ Vgl. F. Schmidt, 1912, S. 150.

²³⁸ F. Mendelssohn, *Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, 1972, Anmerkung 11 auf S. 222.

²³⁹ Ein Bezug zur Taufe von Mendelssohns erstem Sohn Carl Wolfgang Paul (vgl. R. Todd, 2008, S. 405) ist denkbar, eine weitere Nennung dieser Begebenheit konnte ich jedoch in keiner anderen Quelle entdecken – man darf gespannt sein, welche Erkenntnis die in einigen Jahren vollendete Gesamtausgabe der Briefe Mendelssohns zu diesem Thema bringen wird.

dieser Zeit durchaus regeren geselligen Kontakt zu ihr pflegte.^{240,241} Dies widerspräche Synofziks Anmerkung, dass angesichts der abfälligen Urteile Mendelssohns über die *ältere Liedertafel* engere Verbindungen zu dieser unwahrscheinlich seien.²⁴² Zumindest muss sie insofern relativiert werden, dass engere Verbindungen zumindest in den 1830er Jahren vorhanden waren, sich aber mit der Zeit lockerten. Denn die besagten „abfälligen Urteile“ wurden erst später, im Jahr 1840 gefällt, nämlich in Briefen an Fanny vom 24. und an seine Mutter vom 27. Oktober: Fanny hatte sich in einem vorhergehenden Brief darüber beklagt, dass es ihr nach den imposanten Eindrücken ihrer Italienreise schwer falle, ins alltägliche Berliner Leben zurück zu finden. Felix antwortete, es ginge ihm nach den Abwechslungen und Aufregungen seiner Reisetage meist ebenso, „dass mir`s ganz einförmig zu Hause vorkam, dass ich eine Menge Fehlendes bemerkte, während auf der Reise nur alle Vorzüge, und alles Gute.“²⁴³ Er habe gestern ein ähnliches Gefühl bei der Leipziger Liedertafel gehabt, bei deren fünfundzwanzigstem Stiftungsfest er sich derart erboste,

„als ob ich ein ganz kleiner Junge wäre. Es wurde so falsch gesungen und noch falscher gesprochen, und wenn`s recht langweilig war, so war`s im Namen des ‚deutschen Vaterlandes‘, oder in der ‚alten deutschen Weise‘. Und als ich von England wieder kam, nahm ich mir so bestimmt vor, ich wollte mich an nichts kehren, und gar nicht Partei nehmen! [...] Du hast mich mal gefragt, ob Krieg oder Frieden würde? Wie komme ich zu solcher Kannegießerreputation? Nicht, als ob ich sie nicht verdiente, denn ich behaupte durch dick und dünn, wir behalten Frieden mit dem meisten Kriegsungemach verknüpft, aber wenn ein Politicus von Metier in der Familie ist, wie Paul, so muss der gefragt werden. Er mag sagen, was er wolle, es gibt keinen Krieg. – Wenn ich aber an die gestrige Liedertafel denke, so möchte ich doch, es gäbe welchen.“²⁴⁴

Vor allem also die politisch-patriotische Färbung der Festveranstaltung hat Mendelssohns Ärger hervorgerufen. Diesen Punkt griff er noch drei Tage später im Brief an seine Mutter auf, in dem er signalisierte, dass ihm allgemein das

²⁴⁰ Möglich wäre auch, dass Mendelssohn als Ehrenmitglied nur sporadisch persönlichen Kontakt zur älteren Liedertafel hatte, aber aufgrund ihrer einflussreichen Mitglieder, zu denen er private und geschäftliche Beziehungen pflegen musste, nicht umher kam, einer solchen Verpflichtung, auf die er vielleicht sogar vertrauensvoll hingewiesen werden musste, beizukommen. Aufgrund der momentanen Quellenlage bleibt dies aber Spekulation.

²⁴¹ Ein Jahr später fand die Stiftungsfeier außerhalb Leipzigs in Rüdigsdorf statt. Mendelssohn soll dort ebenfalls zugegen gewesen sein. Vgl. <http://www.leipzigseen.de/kultur-entspannung/ausstellungen/schillerfest-kahnsdorf.html>, gelesen am 02.06.2010 (jedoch nicht durch Quellennachweise abgesichert und deswegen nicht wissenschaftlich heranziehbar).

²⁴² Vgl. T. Synofzik, 2002, Fußnote 9, S. 741.

²⁴³ Brief an Fanny Hensel vom 24. Oktober 1840, zitiert nach F. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830-1847*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, zweiter Band, 1865, S. 233ff.

²⁴⁴ Ebda.

überschwänglich patriotische Betragen der deutschen Männergesangsvereine widerstrebe:

„Von der silbernen Hochzeit der Leipziger Liedertafel, von der ich mich noch nicht ganz erholen kann, sage ich nichts. Gott sei bei uns, was ist das deutsche Vaterland doch für ein langweiliges Ding, wenn es von dieser Seite betrachtet wird. Ich erinnere mich noch lebhaft an Vaters ungeheuren Grimm gegen die Liedertafeln und überhaupt gegen alles, was in einiger Verwandtschaft mit Vetter Michel²⁴⁵ steht, und fühle so etwas Ähnliches in mir.“²⁴⁶

Mendelssohn erkannte, dass dieser Bereich bürgerlichen Musizierens Gefahr lief, in eine nationalistische Richtung zu treiben, die nicht mit seiner politischen Überzeugung²⁴⁷ vereinbar war. Dabei kritisierte er neben den betroffenen Institutionen auch deren agitatorisch-patriotisches Liedgut, allen voran das *Rheinlied* von Nikolaus Becker, von dem im Zuge der Rheinkrise etliche Solo- und Chorversionen entstanden. Mendelssohn schrieb darüber in einem Brief an Carl Klingemann am 18. November 1840:

„Die ganze Stadt ist hier von einem Liede erfüllt, das eine politische Tendenz gegen die Franzosen haben soll, und das die Journale mit allen Kräften populär machen wollen. [...] Charakteristisch ist das Ding; denn die Verse fangen an: ‚Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein‘ und zu Anfang jeder Strophe wiederholt sich ‚Sie sollen ihn nicht haben‘. Als ob damit das Geringste gesagt wäre! Hieße es nur wenigstens: ‚Wir wollen ihn behalten!‘ Aber ‚Sie sollen ihn nicht haben‘ scheint mir doch gar zu unfruchtbar, zu unnützig; es ist eigentlich was jungenhaftes darin, denn was ich fest und sicher besitze, von dem brauche ich doch wohl nicht erst viel zu sagen oder zu singen, daß es keinem Andern gehören soll. [...] Nicht weniger als drei Melodien haben Leipziger Componisten dazu gemacht, und alle Tage steht irgend was von dem Lied in der Zeitung. Gestern unter andern, daß nun auch von mir eine Composition dieses Liedes bekannt sei, während ich nie im Traum daran gedacht habe, solche defensive Begeisterung in Musik zu setzen – so lügen die Leute wie gedruckt, hier wie bei Euch, und überall.“²⁴⁸

Zwei Tage später wiederholte er in einem weiteren Brief an Klingemann seine Einstellung und bekräftigte, dass er das *Rheinlied* auf keinen Fall vertonen wolle,

²⁴⁵ Damit ist kein Verwandter Mendelssohns gemeint. Vetter Michel war im Vormärz eine verbreitete Allegorie für den biedermeierlichen deutschen Patrioten. Vgl. T. Szarota, *Der deutsche Michel. Die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps*, 1998.

²⁴⁶ Brief an Lea Mendelssohn vom 27. Oktober 1840, zitiert nach F. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830-1847*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, zweiter Band, 1865, S. 239.

²⁴⁷ Laut Schuhmacher spiele neben Mendelssohns außenpolitischer Positionierung – pro-französisch, pro-englisch, anti-österreichisch und anti-russisch – besonders seine generell liberale Überzeugung von der Entfaltung des Individuums und des Bürgertums eine zentrale Rolle in seiner Weltanschauung. In zahlreichen Briefen klinge Mendelssohns nationale Gesinnung an, wobei er hierbei stets kritische Distanz vor allem in aktuellen politischen Fragen bewahrte. Seine liberalen Vorstellungen seien dann von der Entwicklung der Zeit überholt worden und hätten dadurch konservative Züge angenommen. (Vgl. G. Schuhmacher, 1982, S. 170ff.). Susanna Groß-Vendrey meint, Mendelssohn sähe in der Nationalität „nicht mehr als eine historisch bedingte Individualität und stehe „in den 40er Jahren, zur Zeit des Aufkommens des nationalen Chauvinismus allein mit seiner Ansicht“. (S. Großmann-Vendrey, 1969, S. 81.)

²⁴⁸ Brief an Carl Klingemann vom 18. November 1840, in: *Briefe aus den Jahren 1830-1847*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, ⁸1869, S. 245f.

obgleich der Verleger Härtel in Aussicht gestellt hatte, dass er in zwei Monaten 6000 Exemplare verkaufen könne.²⁴⁹ Und an Julius Schubring schrieb er:

„das ganze Gedicht ist ja eigentlich gar nicht zu componieren, ist ganz unmusikalisch. – Ich weiß wohl, hiermit tappe ich Dir und sämtlichen meiner Herren Collegen in Deutschland auf's unverschämteste in's Gesicht; aber meine Meinung ist's einmal, und was das Schlimmste ist, sie wird mir durch die meisten Compositionen, die ich kenne bestätigt. (Laß es um Gotteswillen unter uns; die Journalisten drucken ohnedies jeden Bettel darüber, und ich werde am Ende als Frankreicher über die Grenze gebracht.)“^{250,251}

Mendelssohns Kritik an der Jubiläumsfeier der *älteren Leipziger Liedertafel* ist also als Ausdruck einer prinzipiellen Ablehnung der patriotischen „Liedertafelei“ dieser Zeit zu verstehen. Daneben zeigt sich Mendelssohn in den genannten Briefen konkret von der geringen Qualität der dortigen Chorvorträge enttäuscht. Dies greift Ferdinand Davids Kritik vorweg, der ein Jahr später an Mendelssohn schrieb:

„Ich war invitiert (zur Leipziger Liedertafel), ging aber nicht hin, weil ich diesen Genüssen ein für allemal entsagt habe; schlechte Witze und schlechte Musik kann ich mir allein genug machen.“²⁵²

Im konkreten Falle dürfte die nachlassende gesangliche Qualität der vormals recht renommierten Leipziger Liedertafelsänger auch dazu beigetragen haben, dass sich die *ältere Leipziger Liedertafel* zu Beginn der 1840er Jahre, also nicht lange nach besagtem Jubiläumfest, auflöste.²⁵³ Bemerkenswert ist daran, dass Mendelssohn noch für die Eröffnung jener Feierlichkeit ein Chorlied komponierte.²⁵⁴ Außerdem ist denkbar, dass ein Zusammenhang zwischen dem Veröffentlichungsjahr von op. 50 und dem Jubiläumsjahr der Liedertafel besteht. Da Mendelssohn

²⁴⁹ Vgl. Brief an Carl Klingemann vom 20. November 1840, ebda., S. 247f.

²⁵⁰ Brief an Julius Schubring vom 27. Februar 1841, ebda., S. 275f.

²⁵¹ Am Rande sei ein Beitrag in der *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten* aus dem Jahr 1841 erwähnt, dessen anonymen Autor („ein Dilettant“) sich gegen die Popularität und daraus folgende Omnipräsenz des Rheinliedes und dessen territorial-agitatorische Tendenz ausspricht. Es würde der Eindruck entstehen, „die deutsche Nation habe nur solche Nationalgesänge, in welchen mit deutscher Derbheit fremde Nationen geschmäht werden.“ Zugleich bemängelt er, dass nicht jeder der deutschen Volksstämme, „unbeschadet der allgemeinen Nationalgesänge, eigene, seinem Charakter entsprechende Volksgesänge“ besitze und fordert deshalb, dass deutsche Dichter und Komponisten in Abgrenzung von übergreifend-patriotischen Nationalgesängen sich vermehrt mit der Schaffung von originellen und charakteristischen Liedern im Volkston befassen sollten. (Über deutsche Nationalgesänge, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten*, hrsg. von Dr. F. S. Gassner, 1841, Bd. 1, S. 108.)

²⁵² Brief von Ferdinand David an Felix Mendelssohn Bartholdy vom 3. Oktober 1841, zitiert nach F. Schmidt, 1912, S. 163.

²⁵³ Vgl. F. Schmidt, 1912, S. 149f.

²⁵⁴ „Als Eröffnung wurde ein Lied gesungen, das Wendler zu diesem Anlass gedichtet und Mendelssohn vertont hatte.“ (MWW, G30, S. 109.) Dieses Lied ist jedoch verschollen.

nachträglich in seinen Briefen beanstandete, dass er bei der Stiftungsfeier sowohl den gesanglich-qualitativen Rückgang der Sänger als auch die patriotische Färbung der Veranstaltung ertragen musste, ist zu vermuten, dass er vielleicht auf seinen kompositorischen Beitrag und gar auf die Widmung von op. 50 verzichtet hätte, wenn er sich dieser Entwicklung vorher bewusst gewesen wäre, was wiederum die These unterstreicht, dass sein persönlicher Bezug zur älteren Liedertafel mit der Zeit zurück gegangen ist.

3.2.1.2 Erlebnisse mit der jüngeren Leipziger Liedertafel

Mit der *jüngeren Liedertafel* verhält es sich anders. Mendelssohn scheint zeitweilig sogar einer der zwölf Sänger dieser 1838 gegründeten Gruppierung gewesen zu sein²⁵⁵ und demnach in intensivem persönlicher Kontakt zu ihr gestanden zu haben. Eine bedeutsame Episode, von der Ferdinand Hiller in seinen *Erinnerungen* berichtete, kann mit der jüngeren Liedertafel in Verbindung gebracht werden:

„Am folgenden Tag war nämlich Liedertafel, worunter man sich aber keineswegs einen jener vielköpfigen Vereine vorzustellen hat, wie sie in den letzten vierzig Jahren sich gebildet, um der Liebe zum Vaterlande, zum Weine und zum Weibe unter die Arme zu greifen. Ein Dutzend sehr musicalischer Männer, welche theilweise noch heute die musicalischen Interessen Leipzigs aufs eifrigste vertreten, vereinigten sich von Zeit zu Zeit und machten dem Namen ihrer Vereinigung alle Ehre, denn ihre Tafel war nicht minder vortrefflich als ihre Lieder. Mendelssohn hatte nun den drolligen Einfall, wir sollten dasselbe Gedicht in Musik setzen und die Sänger errathen lassen, von wem von uns Beiden die eine und die andere Composition herrühre. Gesagt, gethan. Einige Bänder Lyrik wurden durchforscht und bald vereinigten wir uns in der Wahl eines Eichendorff'schen Gedichtes. Ich sehe uns noch einander schweigend gegenüber sitzend, aus demselben Tintenfasce den nöthigen Stoff holend – nur selten unterbrach irgend ein lustiges Wort die Stille – das Clavier wurde nicht berührt. Nach einigen Stunden wurden wir, ungefähr zu gleicher Zeit, fertig und spielten uns die Dinger vor. Wir schrieben eine Anzahl Stimmen aus, in der Weise, daß jeder die Hälfte derselben von seiner, die andere Hälfte von der Compositio des Andern übernahm. Die Partituren durften nicht mitgenommen und überhaupt unter keiner Bedingung das Geheimnis an die Liedertäfler verrathen werden. Der Abend kam heran und das Unternehmen gelang vollkommen. Die Stücke wurden vortrefflich vom Blatt gesungen und nur einer der Männer, Dr. Schleinitz, freilich einer der gebildetsten Dilettanten die es gibt, gab seine Meinung, es war die richtige, mit voller Ueberzeugung ab. Bei allen Anderen blieb es beim Hin- und Herrathen. Wir lachten – und schwiegen. Später entschuldigte sich Mendelssohn, höchst unnöthiger Weise, bei mir, durch Herausgabe des Liedes („Liebe und Wein“, Op. 50 Nr. 5) dem

²⁵⁵ Vgl. T. Synofzik, 2002, S. 741.

Geheimnis ein Ende gemacht zu haben. In Folge davon gab ich meine Composition in eine schweizer Sammlung, für welche man gerade etwas von mir verlangte – wie diese betitelt, wo sie erschienen, habe ich vergessen –, aber die Entstehung des kleinen Stückes blieb mir stets eine reizende Erinnerung.“^{256,257}

Aus dieser Schilderung können einige Aspekte herausgelesen werden:

a) Die Entstehungsgeschichte von *Liebe und Wein*, dessen Text übrigens nicht von Eichendorff, sondern von Julius Mosen stammt, veranschaulicht die direkte funktionale Bindung der Komposition an den gesellschaftlichen Rahmen der jüngeren Liedertafel. Obgleich sie keine *Kausalmusik* ist, denn der Text nimmt nicht konkret auf den Kompositionsanlass Bezug (wie das beispielsweise beim *Morgengruß des Thüringer Sängerbundes* der Fall ist), kann man sie in Bezug auf ihre Kompositionsumstände als *Gelegenheitskomposition* bezeichnen: In diesem Fall war der Kompositionsprozess des Stückes durch Spontaneität und eine linde Art freundschaftlichen Wettewifers geprägt. Dennoch zeugt die Dauer der kompositorischen Beschäftigung von „einigen Stunden“ von einem recht hohen Maß an Ernsthaftigkeit und Konzentration, außerdem – wenn man das Ergebnis betrachtet²⁵⁸ – von hoher technischer und künstlerischer Fertigkeit.

b) Als Löser des „Kompositionsrätsels“ und somit als Kenner des Stils beider befreundeter Komponisten offenbarte sich laut Hillers Erinnerung Dr. Schleinitz. Damit ist Heinrich Conrad Schleinitz gemeint, ein Jurist, der sich als Verwaltungsratsmitglied des Gewandhausorchesters unter anderem für die Verpflichtung Mendelssohns einsetzte.²⁵⁹ Der musikalisch vor allem durch seine Schulzeit bei den Thomanern geprägte Dilettant sang nicht nur als Tenor in der jüngeren Liedertafel, sondern auch solistisch – unter anderem bei einer Aufführung des *Elias* im Jahr 1847. Ihn verband eine enge Freundschaft zu

²⁵⁶ F. Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, 1874, S 134ff.

²⁵⁷ Vergleicht man die Angaben im MWV zu *Liebe und Wein*, so muss die von Hiller geschilderte Begebenheit am 7. Dezember 1839 vorgefallen sein (vgl. MWV, G26, S. 107).

²⁵⁸ Vgl. Kap. 4.5.

²⁵⁹ Vgl. U. Leisinger, Mendelssohns Gedankenaustausch mit Heinrich Conrad Schleinitz – Eine wenig beachtete Quelle zur Geschichte der Gewandhauskonzerte, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, 1997, S. 120.

Mendelssohn.²⁶⁰ Nach dessen Tod übernahm er seine Stelle als Direktor des Leipziger Konservatoriums. Wenn die anderen Sänger der jüngeren Liedertafel eine ähnliche musikalische und stimmliche Begabung wie Schleinitz aufwiesen, so muss die musikalische Qualität dieser Gruppe sehr hoch gewesen sein. Dies ist auch einleuchtend, wenn man bedenkt, dass sie den durchaus nicht einfachen Chorsatz von *Liebe und Wein* nach Hillers Angaben „vortrefflich vom Blatt gesungen“ haben.

c) Interessant an dieser Episode ist auch, dass es Hiller zu Beginn seiner Schilderung für nötig empfunden hat, die jüngere Liedertafel in deutlicher Abgrenzung zur volkstümlichen Sängerbewegung zu positionieren. Es könnte sein, dass sich in den Reihen der Sänger durchaus eine bewusste Abneigung gegen die aufkommende – nomen *non* est omen! – „Liedertafelei“, also die patriotisch gefärbte und trivial-sentimentale Betätigungsart vieler damaliger Männergesangvereine, breit gemacht hat, die in Hillers Erinnerungen immer noch so präsent gewesen zu sein scheint, dass er es für nötig hielt, sie explizit anzumerken. Dies untermauert nochmals die oben skizzierten Antipathien Mendelssohns gegenüber einer Ausdrucksform von Patriotismus, wie sie von vielen Männerchören seiner Zeit gelebt und musikalisch sowie zeremoniell umgesetzt wurde.

d) Der Hinweis, dass sich Mendelssohn extra dafür entschuldigte, durch spätere Veröffentlichung von *Liebe und Wein* „dem Geheimnis ein Ende gemacht zu haben“, lässt vermuten, dass diese Herausgabe eine für ihn unübliche Aufhebung des ursprünglich-funktionalen Zusammenhangs einer Männerchorliedkomposition bedeutet haben könnte.²⁶¹

3.2.2 Private Zirkel in Leipzig

Mit der Gründung der jüngeren Liedertafel steckte sich ein engerer

²⁶⁰ Vgl. ebda., S. 121.

²⁶¹ Vgl. Kap. 4.2.

gesangsinteressierter Freundeskreis selbst einen institutionellen Rahmen für die Pflege von mehrstimmigem Gesang und Geselligkeit. Dass einige von Mendelssohns Kompositionen zu dieser bzw. zu älteren Liedertafel in direktem funktionalen Zusammenhang stehen, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch außerhalb der Liedertafeln, bei rein privaten, spontanen gesellschaftlichen Treffs Chorlieder gesungen bzw. für solche Anlässe komponiert worden sind. Leipzig war eine der Kulturmetropolen des 19. Jahrhunderts und eine Konsequenz hieraus war, dass in vielen Häusern der dort ansässigen Musiker, Musikverleger und Funktionäre reger gesellschaftlicher Umgang gepflegt wurde²⁶²:

„Man erfährt von den Vormittags- und Abendunterhaltungen bei Friedr. Wieck, von dem schönen häuslichen Kreis Mendelssohns, in dem neben allem Luxus und Reichtum eine so reizende Anspruchslosigkeit herrschte, in dem die interessantesten Leute zusammenkamen, von den musikalischen Soireen Robert und Klara Schumanns mit ihren nachfolgenden etwas üppig fröhlichen Gelagen, von der witzigen Gesellschaftsgabe Ferdin. Davids, von den gediegenen Musikabenden bei Mor. Hauptmann und seiner Gattin [...].“²⁶³

Die im Gewandhaus gastierenden Virtuosen und Sänger komplettierten den illustren Kreis der heimischen Komponisten und Musiker, in denen „eine Person wie Mendelssohn [...] wie ein Magnet“²⁶⁴ wirkte.²⁶⁵ Die Grenzen zwischen privater und beruflicher Konversation dürften in diesen Kreisen fließend gewesen sein und unter befreundeten Kollegen wird man nicht selten auch über das aktuelle Musikgeschehen, musikalische Institutionen und Personen gesprochen, über verschiedene Kompositionsprobleme nachgedacht und diskutiert haben. Dass auch der Männerchorgesang dort hin und wieder eine Rolle gespielt hat, wurde von Synofzik am Beispiel von Mendelssohn und Schumann nachgewiesen.²⁶⁶ So erinnert sich Robert Schumann selbst an eine Diskussion mit Mendelssohn:

²⁶² „A great deal of good music was given in private circles during that winter in Leipzig, and it was not confined to the families of the Mendelssohns, Moscheles, Davids, and Schleinitz. Wherever people were collected, trios, choruses from oratorios, and quartets of all kinds were performed on the spur of the moment.” (E. Polko, *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy. A Social And Artistic Biography*, 1869, S. 169.)

²⁶³ F. Schmidt, 1912, S. 177f.

²⁶⁴ R. Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdys Verhältnis zum musikalischen Salon seiner Zeit*, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, 2006, S. 64.

²⁶⁵ Vgl. auch J. Forner, *Mendelssohn und Leipzig. Impressionen und Aspekte*, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, 1997, S. 85.

²⁶⁶ Vgl. Synofzik, 2002, S. 744.

„An die Männergesanglieder ging es schwer. Ueber den beliebten Quartsextakkord.“²⁶⁷

Da es belegt ist, dass Mendelssohn als Sänger Schumanns Sololieder schon vor der Drucklegung erprobte, liegt laut Synofzik zudem die Vermutung nahe, „dass Schumann und Mendelssohn auch zusammen ihre noch unpublizierten Männergesänge ausprobierten“²⁶⁸.

Nachweislich in einem privaten, häuslichen und salonartigen Umfeld ist Mendelssohns Männerchorlied *In Frankfurt auf der Zeile* entstanden.

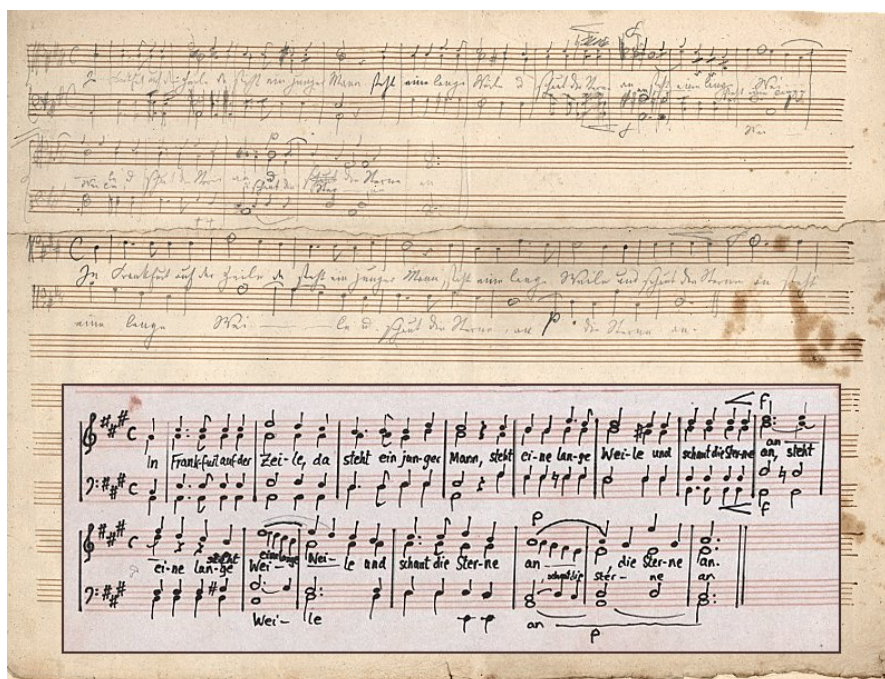


Abbildung 4: Faksimile von „In Frankfurt auf der Zeile“ und Übertragung in moderne Notation. Auf dem ersten Blatt sind Partitur und Oberstimme, auf dem zweiten Blatt die beiden Unterstimmen notiert; beide Blätter wurden in der Mitte auseinander gerissen, so dass jeder der Sänger seine eigene Singstimme hatte, wobei der zweite Tenorsänger die Partitur erhielt.²⁶⁹

Der Komponist selbst berichtete über die Entstehung dieses Liedes in einem Brief an Rebecka Dirichlet:

„Vorigen Mittwoch war eine Fete bei den Keils, wo es Weihnachtsgeschenke und Gedichte regnete und wo ich unter anderen eins bekam, das meine

²⁶⁷ R. Schumann, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Georg Eismann, 1956, S. 32.

²⁶⁸ T. Synofzik, 2002, S. 743f.

²⁶⁹ Abbildung aus: http://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/mus_hs2467.html, am 20.05.2010.

Verlobungsgeschichte im Romanzenton besang zu ‚Frankfurt auf der Zeil‘ und das sehr bewundert wurde. Als sie nun bei Tisch anfangen, Lieder zu singen und ich einige betübte Gesichter schnitt, fiel es Schleinitz ein, mir herüberzurufen, ich möchte doch gleich meine Romanze komponieren, damit sie etwas Neues singen könnten, und die jungen Damen brachten mir Notenpapier und Bleistift, und mich ergötzte die Anforderung, und ich komponierte das Lied unter der Serviette, während die anderen Kuchen aßen, schrieb die vier Stimmen aus, und ehe die Ananas aufgegessen war, suchten die Sänger A-dur und sangen es so untadelig und con amore, daß es allgemeinen Jubel erregte und die ganze Gesellschaft animierte.“²⁷⁰

Mendelssohn thematisiert hier also den Schaffensprozess einer Gelegenheitskomposition, die sich von Hillers Episode über *Liebe und Wein* grundlegend unterscheidet: Während Mendelssohn bei der Komposition von *Liebe und Wein* mehrere Stunden in konzentrierter Arbeit beschäftigt war, ging der Chorsatz von *In Frankfurt auf der Zeile* in einigen Minuten inmitten einer Kaffeegesellschaft vonstatten. Der Komponist wird sich in dieser Situation sicherlich nicht außerordentlich mit satztechnischen Feinheiten oder gattungsimmanenten Kompositionsproblemen herumgeschlagen oder den Anspruch verfolgt haben, ein Werk von überdauernder Schönheit zu schreiben. So ist es auch nicht verwunderlich, dass die Originalnoten dieses zwar solide gesetzten, aber in künstlerischer Hinsicht nicht außerordentlich hochwertigen homophonen Männerchorsatzes lange Zeit verschollen und erst 1982 wieder aufgetaucht sind.²⁷¹ Beide Beispiele machen jedoch deutlich, dass viele weltliche Männerchorlieder Mendelssohns im freundschaftlich-geselligen sozialen Umfeld entstanden sind. Dennoch sollte nicht der Eindruck entstehen, dass Mendelssohn bei dieser musikalischen Gattung, die seinerzeit durch eine Fülle von (oftmals durchaus im pejorativen Sinne) dilettantischen Gelegenheitswerken geprägt war, völlig darauf verzichtete, seinem eigenen professionell-künstlerischen Anspruch gerecht werden zu wollen. Der an Spontaneität kaum überbietbare Kompositionsprozess am Esstisch bei Kuchen und Ananas dürfte eine Ausnahme für Mendelssohns Arbeitsweise gewesen sein, denn anhand einer anderen Episode Hillers wird deutlich, dass Mendelssohn andere Kompositionen weltlicher Männerchorlieder trotz deren gesellig-lockeren Aufführungspraxis durchaus mit großer Ernsthaftigkeit betreiben konnte:

²⁷⁰ Brief an Rebecka Dirichlet vom 8. Januar 1837, zitiert nach F. Schmidt, 1912, S. 178f.

²⁷¹ Vgl. R. Wehner, Felix Mendelssohn Bartholdys Verhältnis zum musikalischen Salon seiner Zeit, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, 2006, S. 66.

„Von jener fast ängstlichen Gewissenhaftigkeit Mendelssohn’s in Bezug auf die mögliche Vollendung seiner Tondichtungen hatte ich im Laufe des Winters eine eigenthümliche Probe. Eines Abends trat ich in sein Zimmer und fand ihn, das Gesicht geröthet, in einer so fieberhaften Aufregung, daß ich erschrak. ‚Was ist Dir?’ rief ich aus. ‚Da sitze ich seit vier Stunden,‘ sagte er, ‚um ein paar Tacte in einem Liede zu verbessern (es war eines für Männerchor) und bekomme es nicht zu Stande.‘ Er hatte zwanzig Versionen, von welchen die meisten den Meisten recht gewesen wären. ‚Was Dir heute in vier Stunden nicht gelang, wird Dir morgen in eben so viel Minuten gelingen,‘ sagte ich. Er beruhigte sich allmählich und wir verwickelten uns in Gespräche, die mich bis zu später Stunde bei ihm hielten. Am anderen Tage trat er mir ungewöhnlich heiter entgegen. ‚Ich war gestern Abend, als Du fortgegangen,‘ sagte er, ‚so aufgereggt, daß an Schlafen nicht zu denken war. Schließlich componierte ich noch ein kleines Jägerlied, das ich Dir doch gleich vorspielen muß.‘ Er setzte sich ans Clavier und ich hörte das Lied, das seitdem Hunderttausende entzückt hat, das Eichendorff’sche ‚Sei begrüßt du schöner Wald!’ Ich begrüßte es mit freudiger Ueberraschung.“²⁷²

Bei den angesprochenen Chorliedern dürfte es sich um das *Wanderlied* und *Der Jäger Abschied* handeln, die beide am 6. Januar 1840 komponiert worden sind.²⁷³ Da Mendelssohn sie als op. 50 Nr. 2 und 6 veröffentlichte, wird er wohl mit der Qualität ihrer Machart zufrieden gewesen sein.²⁷⁴ Das hier geschilderte „fieberhafte“ Ringen um die Endfassung eines Männerchorlieds ist bei weitem nicht vergleichbar mit den zum Teil jahrelangen Auseinandersetzungen in größeren musikalischen Gattungen,²⁷⁵ doch beweist diese Episode, dass dem im Grunde recht produktiven Komponisten auch in dieser vermeintlich niederen Gattung nicht alles leicht von der Hand ging. Wie lange sich Mendelssohn durchschnittlich mit der Komposition eines Männerchorliedes befasste bzw. wie lange es dauerte, bis die Idee zu einem bestimmten Lied konkret wurde, ist spekulativ, jedoch sollte mit Hinweis auf die weiter oben zitierte Erinnerung Robert Schumanns an die Diskussion um den „beliebten Quartsextakkord“ hingewiesen werden, dass profunde stilistische und ästhetische Auseinandersetzungen mit der Gattung durchaus auf der Tagesordnung standen.²⁷⁶

Übrigens widerlegt die zuletzt zitierte Passage aus Ferdinand Hillers Erinne-

²⁷² Ferdinand Hiller, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen. Köln 1874, S. 138

²⁷³ Vgl. Tabelle 2.

²⁷⁴ Eine musikalische Analyse, auch vor dem Hintergrund der 1839/40 in der *NZfM* ausgetragenen Diskussion um Wertigkeit und Kompositionsproblematik von Männerchorgesängen, wird in Kapitel 4 folgen.

²⁷⁵ Man denke an das Oratorium *Paulus*, op. 36, dessen Komposition Johann Schelble 1831 anregte, das aber erst im Oktober 1836 endgültig fertig gestellt wurde. Vgl. R. Todd, 2008, S. 286 u. 380ff.

²⁷⁶ Dies unterstreicht Mendelssohns aufklärerisches Arbeitsethos. Vgl. S. Großmann-Vendrey, 1969, S. 74.

rungen zum Teil das heute noch im hessischen Taunus verbreitete Gerücht, Mendelssohn hätte sein populäres *Der Jäger Abschied* in den dortigen idyllischen Wäldern komponiert.²⁷⁷

Inwieweit Naturidylle, Geselligkeit im Freien und Freizeitatmosphäre eine Rolle für die Männerchorliedkompositionen Mendelssohns gespielt hat, soll im nächsten Kapitel am Beispiel von Frankfurt am Main und dem Taunus verdeutlicht werden.

3.3 Frankfurt und der Taunus

Mendelssohn hatte eine besondere Beziehung zu Frankfurt am Main. Im Rahmen seiner Reisen durch Deutschland, zum Beispiel in den Jahren 1816/17, 1822, 1825/26 und 1827 lernte er die Stadt im Rahmen von kürzeren Aufenthalten kennen.²⁷⁸ Im Sommer 1836 übernahm er für den erkrankten Johann Nepomuk Schelble vorübergehend die Leitung des Cäcilienvereins, in dem Cécile Jeanrenaud als Sopranistin mitwirkte. Er verlobte sich im September desselben Jahres mit ihr und heiratete sie im März 1837. In den folgenden Jahren reiste Mendelssohn mit seiner Familie nach Frankfurt und in den Taunus, um dort Urlaub zu machen oder nutzte die Gegend als Zwischenetappe bei Reisen, zum Beispiel nach England oder in die Schweiz.

Tabelle 3:
Felix Mendelssohn Bartholdy in Frankfurt - Zeittafel²⁷⁹

Jahr	Ereignis
1816	Auf einer Reise von Berlin nach Paris machten die Mendelssohns Station in Frankfurt. Wahrscheinlich auch auf der Rückfahrt 1817.
1822	Sommer: Felix machte als 13-jähriger auf einer Reise in Frankfurt Station und spielte im Haus des Klavierpädagogen Aloys Schmitt (1788-1866) vor. Bekanntschaft mit dem damals zehnjährigen Ferdinand Hiller und dem Leiter des Cäcilienvereins, Johann Nepomuk Schelble (1789-1837).
1823	Dezember: Mendelssohn widmete dem Cäcilienverein ein achtstimmiges Kyrie.
1825	Im Frühjahr machte Felix auf seiner Reise nach Paris Station in Frankfurt. Er besuchte den Cäcilienverein und gab mit einer Improvisation über ein Thema von Händel einen Beweis seiner musikalischen Begabung. Auf der Rückreise 1826 ebenso in Frankfurt.
1827	Im September war er wieder in Frankfurt.
1830	In Rom entstanden mehrere Kirchenkantaten Mendelssohns. Im November besuchte Mendelssohn Schelble und widmete ihm einige seiner in Rom entstandenen Werke.

²⁷⁷ Vgl. Kap. 3.3.1.

²⁷⁸ Vgl. R. Todd, 2008, S. 60; S. 125; S. 169; S. 176; S. 209.

²⁷⁹ Vgl. http://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/mendelssohn_ffm.html vom 16. Juni 2008; eigene Ergänzungen in Anlehnung an R. Todd, 2008, S. 524ff.

1832	Felix Mendelssohn schrieb an Zelter über Frankfurt [Brief vom Februar 1832].
1836	Das Oratorium <i>Paulus</i> ist dem Cäcilienverein gewidmet und sollte ursprünglich in Frankfurt uraufgeführt werden, wegen der Krankheit Schelbles fand die Uraufführung jedoch in Düsseldorf statt. Mendelssohn wurde gefragt, ob er an Stelle des erkrankten Schelbles die Leitung des Cäcilienvereins übernehmen wolle. Er musste jedoch wegen anderweitiger Verpflichtungen eine dauerhafte Tätigkeit bei dem Verein absagen. In Frankfurt wohnte er einige Wochen im Haus Schelbles. Begegnung mit Rossini und abermals Ferdinand Hiller.
1836	September: Verlobung mit Cécile Jeanrenaud.
1837	März: Heirat mit Cécile Jeanrenaud.
1839	Mai / Juni: Aufenthalt in Frankfurt. Orchesterkonzert unter Leitung von Carl Guhr; Mendelssohn dirigierte die Hebriden-Ouvertüre und sein "Ave Maria".
1839	Juli: Fest im Stadtwald.
1842	Tripelkonzert von J. S. Bach mit F. Hiller und C. Hallé; Serenade der ansässigen Männergesangsvereine für Mendelssohn.
1844	Sommeraufenthalt in Bad Soden von Juli bis September.
1845	Frühjahr: Benefizkonzert zugunsten der Überschwemmungsopfer, Mendelssohn spielte u. a. Beethovens Sonate C-Dur.
1847	Zwischenaufenthalte im Mai (von Belgien kommend) und September (von der Schweiz kommend).

3.3.1 Ausflüge als Inspirationsquelle

In vielen Briefen betont Mendelssohn, dass Frankfurt und der Taunus ein erholsames Refugium sei, in dem er eine gewisse Eintönigkeit des Lebens zu schätzen wusste. So schrieb er in einem Brief an Ferdinand David,

„daß ich in meinem Leben noch nicht eine Zeit voll so greller Contraste zugebracht habe, wie diesen Sommer. Erst der Aufenthalt in England, toller, bunter, gedrängter als ich ihn je erlebt hatte, dann unmittelbar darauf die paar Wochen hier, so still und ruhig und heiter, daß ich erst nach und nach die entsetzliche Anstrengung der vergangenen Monate zu fühlen anfing und viel zu thun hatte um mich wieder ins Gleichgewicht zu bringen und den ganzen Tag nur schlafen, essen, unter den Bäumen liegen mochte [...]. Ich muß Anfang des Octobers in *Berlin* sein, und solange als möglich hier in der Apfel- und Birnbaumgegend bleiben, daher wird meine Zeit knapp.“²⁸⁰

Bereits einige Jahre zuvor stellte Mendelssohn ebenfalls in einem Brief an Ferdinand David den Erholungswert und die landschaftlichen Vorzüge der Region heraus. Ihn lockten nicht nur die Heilquellen, sondern auch das romantisch angehauchte, vorgeblich unverfälschte Leben und ländlich-bäuerliche Treiben im Naherholungsgebiet Taunus. Das erholsame Frankfurt und Umgebung, dessen Musikleben Mendelssohn freilich kritikwürdig fand, war sein Ausgleich zum geschäftigeren, musikalisch niveauvolleren Leipzig.²⁸¹

Frankfurt und der Taunus bildete die Kulisse für ein spezifisches, durch die

²⁸⁰ Brief an Ferdinand David vom 2. September 1844, in: *Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, 1972, S. 197ff.

²⁸¹ Vgl. Brief an Ferdinand David vom 24. Juli 1839, ebda., S. 147f.

Verbindung von Natur, Geselligkeit und Musik geprägtes Ambiente, das sich für Mendelssohns Komposition von Chorliedern als fruchtbar erweisen sollte. Das hierfür wohl bedeutsamste gesellig-gesellschaftliche Erlebnis fand im Sommer 1839 statt. Einige befreundete Familien sowie etliche Sänger und Sängerinnen des Cäcilienvereins²⁸² hatten ein Fest für Mendelssohn im Frankfurter Stadtwald²⁸³ organisiert, von dem der Komponist in einem viel zitierten Brief überschwänglich berichtete:

„Das schönste, was ich aber in meinem Leben bis jetzt von Gesellschaften gesehen habe, war ein Fest im Walde hier, das ich Dir genau beschreiben muss, weil es einzig in seiner Art war. Eine Viertelstunde vom Weg ab, tief im Walde, wo hohe dicke Buchen einzeln stehen und oben ein großes Dach bilden, [...] da war das Local; man musste auf einem kleinen Fußweg durch's Gesträuch sich dahin arbeiten, und sobald man auf dem Platze ankam, sah man in der Entfernung die vielen weißen Gestalten unter einem Rand von Bäumen, die mit dicken Blumenkränzen verbunden waren und der den Concertsaal vorstellte. – Wie lieblich da der Gesang klang, die Sopranstimmen so hell in die Luft trillerten, und welcher Schmelz und Reiz über dem ganzen Tönen war, alles so still und heimlich und doch so hell, – das hätte ich mir nicht vorgestellt. – Es war ein Chor von etwa zwanzig guten Stimmen, aber bei einer Probe im Zimmer hatte manches gefehlt und Alles war unsicher gewesen. Wie sie sich nun den Abend unter die Bäume stellten und mein erstes Lied ‚ihr Vöglein in den Zweigen schwank‘ anhoben, da war es in der Waldstille bezaubernd, dass mir beinah' die Thränen in die Augen kamen. Wie lauter Poesie klang es. Und so schön sah es aus, - alle die hübschen weißgekleideten Frauengestalten, und Herr V... im Hemdsärmel stand in der Mitte und schlug Tact, und die Zuhörer saßen auf Feldstühlen und Geräthkörben und im Moose. So sangen sie das ganze Heft durch, und dann drei neue Lieder, die ich dazu componiert hatte, und das dritte (es heißt Lerchengesang) wurde kaum gesungen, nur gejubelt, und dreimal nacheinander wiederholt, und dazwischen wurden auf dem feinsten Geräth Erdbeeren und Kirschen und Apfelsinen, und vielerlei Eis und Wein und Himbeersaft herungereicht; aus dem Dickicht in der Ferne kamen überall Leute, vom Schall gelockt, und lagerten sich da und hörten zu. [...] Dann wurde es dunkel und große Laternen und Windlichter in der Mitte des Chors aufgefplant, und sie sangen Lieder von Schelble und Hiller und Schnyder und Weber. [...] Nun weiß ich erst, wie Lieder im Freien klingen müssen, und will nächstens wieder ein lustiges Heft zusammen haben.“²⁸⁴

Es gilt als gesichert, dass Mendelssohn einige Chorlieder aus einer solchen Urlaubs- und Festtagsstimmung und der mit ihr verbundenen Volks- und Naturnähe heraus bzw. in Erinnerung an diese komponiert hätte.²⁸⁵ Vor allem die opp. 41, 48 und 59 für Gemischten Chor, denen die Bezeichnung *Im Freien zu*

²⁸² Vgl. H. Hoffmann, *Lebenserinnerungen*, Neuauflage 1985, S. 95.

²⁸³ An dieser Stelle wurde noch im selben Jahr zur Erinnerung ein Mendelssohn-Stein gesetzt. Vgl. J. Dehl, *Ein Genie macht Urlaub. Frankfurt, der Vordertaunus und Felix Mendelssohn Bartholdy*, 2005, S. 78.

²⁸⁴ Brief an Lea Mendelssohn vom 3. Juli 1839, in: *Briefe aus den Jahren 1830-1847. Zweiter Band.*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, 1863, S. 194f.

²⁸⁵ Vgl. W. Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, 1984, S. 268.

singen vorangestellt ist, nehmen direkten Bezug zu dieser spezifischen Aufführungsatmosphäre und -praxis, unter freiem Himmel in geselliger Runde zu singen. Wulf Konold meint deshalb auch, dass Mendelssohns Chorlieder keine Konzertsaal-Musik seien, sondern die Intention verfolgten, die Trennung von Ausführenden und Zuhörer aufzuheben.²⁸⁶ Sie stünden somit in der Tradition der italienischen Renaissance-Madrigale.²⁸⁷ Die Chorlieder für Männerstimmen werden in dieser Argumentationskette mit denjenigen für gemischte Stimmen gleichgesetzt bzw. als Variante der gleichen Sache gesehen. Eine Passage aus einem Brief Mendelssohns an Klingemann unterstreicht dies:

„Die 4stimmigen Lieder will ich fortsetzen, und habe mir mancherlei ausgedacht, was mit der Art vorgenommen werden kann, und die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn 4 Leute zusammen spazieren gehen in den Wald, oder auf dem Kahn fahren, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen. Bei den Männerstimmquartetten liegt das Philisterhafte schon gleich in den 4 Männerstimmen, aus musikalischen und andern Gründen, und hat sich auch so bewährt.“²⁸⁸

Dadurch kann belegt werden, dass Mendelssohn bei der Komposition seiner Männerchorlieder nicht nur an Gruppierungen wie die beiden Liedertafeln in Leipzig, sondern auch an private Gesellschaften gedacht hat, deren Mitglieder sich zu mehr oder weniger spontanem solistischem Quartettsingen entschließen, und in ihnen eine ebenso mögliche Rezipientengruppe gesehen haben könnte.²⁸⁹

Im Falle der beiden Leipziger Liedertafeln sowie der Entstehungsgeschichte von *In Frankfurt auf der Zeile* konnten konkrete biographische Bezüge bzw. zeitlich und personelle Zusammenhänge zum Kompositionsprozess einzelner Männerchorlieder gefunden werden. So stellt sich nun die Frage, ob dies auch im Hinblick auf Mendelssohns Ausflugsfahrten wie der oben beschriebenen

²⁸⁶ Vgl. ebda., S. 269.

²⁸⁷ Willi Gundlach bekräftigt diesen Gedanken: „Ein Chor steht unter den Buchen und singt seine Lieder, rings herum lagern die Zuhörer, die Natur umfängt beide, Sänger wie Hörer. Nicht der Konzertsaal soll der Ort für diese Gesänge sein, sondern die freie Natur, es soll keine Schranke sein zwischen den Ausführenden und den Zuhörern geben. Für diese Idealvorstellung sind die Stücke komponiert, auch wenn sie später doch meist in Sälen erklangen.“ (W. Gundlach, *Die Chorlieder von Fanny Hensel – eine späte Liebe*, in: *Mendelssohn Studien*, Bd. 11, 1999, S. 107.)

²⁸⁸ Brief an Carl Klingemann vom 1. August 1839, zitiert nach: in: *Briefe aus den Jahren 1830-1847. Zweiter Band.*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, 1863, S. 202f.

²⁸⁹ Im Einzelfall muss jedoch wohl anhand der jeweiligen Textwahl oder der satztechnischen Eigenarten eines Liedes entschieden werden, welche Gruppierungsart tendenziell angesprochen zu sein scheint bzw. ob die Komposition in dieser Hinsicht Ambivalenzen aufweist.

Frankfurter Waldpartie im Sommer 1839 möglich ist. Auch wenn die neue Gesamtausgabe der Briefe Mendelssohns noch nicht vollends erschienen ist und somit das ausführliche Erforschen dieses Aspekts (noch) nicht bewerkstelligt werden kann, seien hierzu zwei Exempel angeführt:

1. Es wurde bereits auf das Gerücht hingewiesen, dass Mendelssohn sein (bei vielen Männerchören heute noch sehr beliebtes) Chorlied *Der Jäger Abschied* im Taunus komponiert hätte. Man war überzeugt, dass Mendelssohn in Eppstein durch den Anblick der Naturschönheiten von Wald und Mittelgebirge dazu inspiriert wurde, noch vor Ort Eichendorffs Gedicht zu vertonen. Mehrere Gedenksteine mit Inschriften wie „Dem großen Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy welcher hier seine schönsten Werke schuf“²⁹⁰ weisen darauf hin. Mitverursacherin dieser Vorstellung war die *Lieder-Erzählung aus dem Leben Felix Mendelssohn-Bartholdys* von Ernst Pasqué aus dem Jahre 1891, „eine so geschickte Mischung aus biographischen Tatsachen und erdichteten Kombinationen, daß ihr gesamter Inhalt, auch der erfundene, jahrzehntelang für wahr gehalten wurde.“²⁹¹ Aber schon vorher hat Mendelssohns Biograph W. A. Lampadius auf das Vorhandensein dieser These hingewiesen,²⁹² die sich offenbar derart hartnäckig im kollektiven Bewusstsein der Taunusbevölkerung festsetzte, dass es selbst zum Ende des 20. Jahrhunderts nötig erschien, sie mit Hinweisen auf die oben zitierten Erinnerungen Hillers sowie die handschriftliche Datumsangabe auf dem Autographen vom 7. Januar 1840 – einem Tag, an dem Mendelssohn nachweislich in Leipzig gewesen ist – zu widerlegen.²⁹³ Als „Trost“ könne zumindest angenommen werden, dass Mendelssohn die Anregung zu diesem Lied im Taunus empfangen habe. Die Komposition von *Der Jäger Abschied* ist also im besten Falle eine Reminiszenz an Mendelssohns dortige Waldspaziergänge gewesen, ein unmittelbarer zeitlich-personeller Bezug ist jedoch auszuschließen.

²⁹⁰ Vgl. B. Picard, „'Wer hat dich, du schöner Wald' oder Mendelssohn Bartholdy in Eppstein“, in: *Zwischen Main und Taunus. Jahrbuch des Main-Taunus-Kreis.*, 1997, S. 38.

²⁹¹ B. Picard, 1997, S. 39.

²⁹² Vgl. W. A. Lampadius, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, 1886, S. 267f.

²⁹³ Vgl. B. Picard, 1997, S. 41f.

2. Bei den beiden Chorliedern *Im Süden* und *Jagdlied* hingegen lässt sich der beschriebene Zusammenhang zwischen Erlebnis und Komposition nachweisen. Mendelssohn komponierte sie Ende 1837 in Leipzig – wie man im Zueignungsbrief erfährt – als Einlösung einer verlorenen Wette mit dem Frankfurter Juristen Franz Bernus, der auch den Text zu einem der Lieder verfasst hat.²⁹⁴ Diese Wette musste während eines Ausflugs nach Rüdesheim am Rhein am 11. Juli 1837 stattgefunden haben.²⁹⁵ Inhaltlich nehmen die Stücke jedoch keinen Bezug darauf.

3.3.2 Bezüge zu Frankfurter Männerchören

Während seiner Aufenthalte in Frankfurt hatte Mendelssohn vereinzelt auch Kontakt zu den dortigen Männergesangsvereinen. Bei zwei der dortigen Männerchöre lässt sich dies nachweisen, nämlich beim *Frankfurter Liederkranz* und bei der *Frankfurter Liedertafel*. So wird berichtet, dass Mendelssohn gemeinsam mit Ferdinand Ries (dem Nachfolger Schelbles als Leiter des Cäcilienvereins), dem in Frankfurt ansässigen Schweizer Komponisten Schnyder von Wartensee und anderen Bekannten am 16. Juni 1837 die Stiftungsfeier der *Frankfurter Liedertafel* besuchte.²⁹⁶ In der vereinseigenen Jubiläumsschrift der *Liedertafel* aus dem Jahr 1907 heißt es darüber hinaus, dass die Liedertafelmitglieder am 16. September 1842 Mendelssohn einen Fackelzug mit Serenade dargebracht hätten. Mendelssohn hatte zu dieser Zeit während einer Reise von der Schweiz nach Berlin wieder in Frankfurt Station gemacht und tatsächlich wurde ihm zu Ehren dort ein nächtliches Ständchen gebracht. Jedoch wird aus einem Bericht der *AMZ* ersichtlich, dass in dieser musikalischen Ehrerweisung bei weitem nicht nur die *Frankfurter Liedertafel* involviert gewesen ist:

„Felix Mendelssohn wurde kürzlich von allen hiesigen Liederkreisen [!] ein solennes Ständchen gebracht. Es wurden meistens Quartette von ihm gesungen

²⁹⁴ Vgl. MWV, G20, S. 105.

²⁹⁵ Vgl. P. Ward Joes, *Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy: Das Tagebuch der Hochzeitsreise*, 1997, S. 90.

²⁹⁶ Die Zeitung „Phönix“ berichtete: „Die Liedertafel, die kürzlich ihr Stiftungsfest feierte, kann nunmehr mit dem hiesigen Liederkranz rivalisieren. Herr Reeb, ein junger, feuriger Mann ist der Direktor und hat eine seltene Disziplin unter die Ritter dieser Tafelrunde gebracht. Deshalb herrscht auch Einheit des Ganzen, wie eine sehr zu lobende Beachtung der Nüancen in ihren Gesängen. Unter der großen Anzahl von Gästen befanden sich Ferd. Ries, Felix Mendelssohn, Schnyder von Wartensee, Barnet, Taufig, Dornes, Rietstahl, Best, Dahn, W. Wagner, Butzkow u. A.“ (Zitiert nach *Frankfurter Liedertafel. Festschrift zur Feier des 80jährigen Jubiläums am 22. September 1907*, 1907, S. 8.)

und Speier's deutsches Vaterland. Obgleich zur späten Nachtzeit, war doch der Quai, an welchem Mendelssohn wohnt, mit Menschen bedeckt, und was auf der Erde nicht Platz fand, placirte sich auf Leiterwagen und Laternenpfählen. In ein von Dr. Ponßck, dem Beförderer deutschen Gesanges, ausgebrachtes Lebehoch stimmte die ganze Zuhörerschaft ein, wovon Hunderte den Namen des Gefeierten wohl zum erstenmale aussprechen mochten, and aus den erleuchteten Fenstern der weiten Nachbarschaft wehten Tücher.“²⁹⁷

Da die *Liedertafel* in ihrer Chronik die Beteiligung all der anderen Gesangvereine verschwieg, deutet darauf hin, dass ihre Mitglieder (wie auch die einiger anderer Männergesangvereine) sehr stolz darauf waren und sich zum Teil in übertriebenem Maße damit schmückten, zu dem bekannten Komponisten Mendelssohn in Verbindung gestanden zu haben, selbst wenn der Kontakt noch so flüchtig gewesen zu sein scheint.²⁹⁸ Noch weiter als die Chronisten der *Liedertafel* ging Wilhelm Fluhrer, der anlässlich des 100jährigen Jubiläums des *Frankfurter Liederkranzes* dessen Geschichte ab dem Gründungsjahr 1828 nachzeichnete und sogar einen eigenen Abschnitt dem Thema „Mendelssohn und der Liederkranz“ widmete. Hier ist folgende Passage zu lesen:

„Durch den Liederkranz wurde Mendelssohn erst mit dem Männerchorwesen bekannt gemacht und nach Ueberwindung seiner Bedenken gegen einen nur mit Männerstimmen besetzten Gesangkörper, hat Mendelssohn der musikalischen Welt eine Anzahl Männerchöre von dauerndem Wert geschenkt, darunter die Vertonung des herrlichen Waldliedes ‚Der Jäger Abschied‘ von Eichendorff, das zum erstenmale beim Liederkranze ertönte.“²⁹⁹

Auf das Gerücht bezüglich der Entstehung von *Der Jäger Abschied* wurde oben bereits eingegangen – in diesem Fall hat man sogar die Uraufführung des bekannten Chorliedes für sich beansprucht. Dabei wird auf die Verdienste Wilhelm Speyers, einem Frankfurter Violinisten und Komponisten hingewiesen, mit dem Mendelssohn „lange Jahre durch die Kunst und durch eine echte Freundschaft verbunden“³⁰⁰ gewesen sei:

„Schon zum ersten Sängerkoncerte (1838) hat Speyer Mendelssohn um eine Komposition gebeten. Der Tondichter mußte aber ablehnen, etwas zu liefern, da er sich bisher im Männergesange noch nicht versucht hatte, und in dieser Gattung sein Probestück nicht gleich allen Augen und Ohren aussetzen wollte, wie es auf dem Sängerkoncerte geschehen müßte.“³⁰¹

Auch wenn nicht unterschlagen werden soll, dass dem *Frankfurter Liederkranz*

²⁹⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Band 44 (1842), Sp. 829.

²⁹⁸ Es muss bei der Beurteilungen von Quellen wie Vereinsbüchern und Jubiläumsschriften mitbedacht werden, dass oftmals eine Kluft zwischen belegbaren Tatsachen und den dortigen Darstellungen besteht.

²⁹⁹ W. Fluhrer, *Der Frankfurter Liederkranz 1828 bis 1928*, 1928, S. 45.

³⁰⁰ Ebda.

³⁰¹ Ebda.

vor allem mit der Gründung der Mozartstiftung von 1838³⁰² eine bedeutsame kulturelle Leistung zu bescheinigen ist, die nicht nur im Kreise der zeitgenössischen Komponisten hohe Beachtung gefunden hat, so erscheint dennoch die Behauptung, Mendelssohn mit dem Männerchorwesen bekannt gemacht und ihm seine gattungsspezifische Bedenken genommen zu haben, als übertriebene Anmaßung. Dass Mendelssohn durch Zelter und dessen Berliner Liedertafel seit seinen Jugendjahren zumindest einen Typus des Männerchorwesens flüchtig gekannt haben dürfte, wird hier ebenso ausgeblendet wie die Tatsache, dass er bereits seit den 1820er Jahren auch kleinere Männerchorlieder komponierte.³⁰³ Selbst in größeren Gattungen wie dem Oratorium oder der Kantate für Männerchor, Soli und Orchester, die im Falle des hier angesprochenen Sängersfestes dann bei Louis Spohr und Franz Xaver Schnyder von Wartensee in Auftrag gegeben worden sind³⁰⁴, hatte Mendelssohn bereits 1828, also im Gründungsjahr des *Frankfurter Liederkranzes*, mit der *Humboldt-Kantate* ein Werk vollendet. Der Behauptung, dass Mendelssohn eine Auftragskomposition zum Sängersfest 1838 ablehnte, weil er sich in der Gattung noch nicht erfahren genug fühle, muss also widersprochen werden. Es mögen andere Aspekte eine Rolle gespielt haben, falls überhaupt eine offizielle Anfrage an ihn gestellt worden ist, was wiederum anhand der neuen Briefgesamtausgabe überprüft werden müsste.³⁰⁵

Zutreffender erscheint hingegen die Behauptung, dass Mendelssohn für das nächste Frankfurter Sängersfest im Jahr 1848 eine Männerchorkomposition in Aussicht gestellt habe, denn es finden sich Hinweise darauf nicht nur bei Flührer, sondern auch bei Otto Elben, der sogar das geplante Libretto nennt:

³⁰² Vgl. Die Mozartstiftung, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, 1841, Bd. 1, S. 200ff.

³⁰³ Vgl. Kap. 4.2.

³⁰⁴ Vgl. *Erinnerung an das erste Sängersfest der Mozartstiftung, gehalten zu Frankfurt/Main 29. u. 30. Juli 1838*, 1838, S. 3.

³⁰⁵ Korrekterweise sei hier noch auf zwei Begegnungen Mendelssohns mit dem *Frankfurter Liederkranz* hingewiesen, die durch Gästebucheinträge am 14. Juni 1836 (zusammen mit Ferdinand Ries, Ferdinand Hiller und Gioachino Rossini) und am 10. September 1847 belegt zu sein scheinen (vgl. W. Flührer, 1928, S. 49). In Anbetracht seiner vielen Aufenthalte in Frankfurt sind zwei Besuche jedoch nicht gerade viel – man kann davon ausgehen, dass die Sänger auch bei jedem weiteren Besuch des prominenten Komponisten einen Eintrag in ihr Gästebuch gefordert hätten. Insofern erscheint die Behauptung Flührers, dass Mendelssohn durch den Liederkranz erst mit dem Männerchorwesen bekannt gemacht worden sei, in zusätzlichem Maße zweifelhaft.

„Eine Gabe hatte der Meister auch dem 1848 in Aussicht genommenen deutschen Sängerkongress in Frankfurt a. M. zugedacht. Er wollte eine Cantate für Männergesang schreiben, zu der er den Text aus Klopstocks Hermannsschlacht gewählt hatte. Sein früher Tod (4. Nov. 1847) hat die deutschen Sänger um diese ihnen bestimmte Bereicherung gebracht.“³⁰⁶

3.4 Beziehungen zur Sängerbewegung

Spätestens ab den 1830er Jahren genoss Mendelssohn in vielen Bevölkerungsschichten einen immer größer werdenden Ruf, und das weit über die Grenzen Deutschlands hinaus. Er verdankte dies der wachsenden Verbreitung seiner bekannten Kompositionen wie der *Ouvertüre zu Shakespeares Sommernachts Traum* (op. 21), dem Oratorium *Paulus* (op. 36), seiner Kammermusik und seinen *Liedern ohne Worte*, daneben seinem intensiven Engagement als ausübender Pianist, Violinist, Organist und Dirigent – in festen Anstellungen und bei vielen Konzertreisen. Am Beispiel der Frankfurter Männerchöre ist zu erkennen, dass Mendelssohn auch bei den volkstümlichen Männergesangvereinen im Vormärz ein sehr beliebter Komponist gewesen ist. Die Veröffentlichung von op. 50 dürfte seiner Popularität bei den Männerchorsängern noch einen Schub gegeben haben. Besonders *Der Jäger Abschied* – ähnlich wie *Abschied vom Walde* (op. 59,3) bei den Gemischten Chören – hat rasch den Status eines Volkslieds eingenommen und wurde im Zuge der in der 1840er Jahren kulminierenden Sängerbewegung stark verbreitet. Von ihr lassen sich auch in der Biographie Mendelssohns Spuren finden:

Mendelssohn wurde am 1. Januar 1844 zum Ehrenmitglied des 1843 in Gotha gegründeten *Thüringer Sängerbundes* ernannt. Zu diesem Anlass schrieb er am 26. Januar 1844 sein Lied *Abschiedstafel* („So rückt denn in die Runde“), das zu seinen Lebzeiten von den ungedruckten Männerchorliedern das am weitesten verbreitete war.³⁰⁷ Den *Morgengruß des Thüringer Sängerbundes*, dessen Text er am 11. Februar 1847 von G. H. Schwerdt erhalten hatte, komponierte er für das fünfte Liederfest dieses Sängerbundes.³⁰⁸

³⁰⁶ O. Elben, *Der volkstümliche deutsche Männergesang*,²1887, S. 430f.

³⁰⁷ Vgl. MWV, G33, S. 110.

³⁰⁸ Vgl. MWV, G37, S. 112.

Der bedeutendste Kontakt zur Sängerbewegung fand jedoch beim *Kölner Sängerfest* vom 14. bis 17. Juni 1846 statt. Für diese Veranstaltung komponierte Mendelssohn seinen *Festgesang an die Künstler*, op. 68, eine Kantate für Männerchor und Blasorchester, die er dort mit 2000 Sängern aufführte. Er beschrieb seine Erlebnisse in einem Brief an Fanny:

„Abends war in Köln die erste Probe auf dem Gürzenich, wo ich meinen Schillerschen Festgesang zum erstenmal hörte und dirigierte. Er klingt recht flott. Andern Tages kamen die Zweitausend an. Wie das klingt? Nicht schärfer stark, als jeder andere Chor (und darum wundern die Leute sich immer), aber an dem gewissen Schwirren und Sausen merkt es jedes geübte Ohr – gerade so, wie dreißig Geigen nicht gerade stärker als zehn, aber anders, eindringlicher, massenhafter klingen. Ich habe große Freude gehabt. [...] Und dann machte mirs auch einen sehr tiefen, freudigen Eindruck, dass die Leute in Deutschland mir so viel Ehre antaten und mir so viel Freundlichkeit erwiesen; wo ich mich nur sehen ließ, fast in den ganzen drei Wochen, aber am meisten während dieser Kölner Tage, waren sie lustig und jubelten, und wie die große Mehrzahl von den zweitausend Sängern mein Volkslied auswendig anstimmten, war mir's auch eine sehr frohe Empfindung und ich machte mir gar zu große Freude! Davon kann ich Dir mündlich noch manche lustige Momente erzählen, geschrieben nimmt sich dergleichen gar zu wenig aus.“³⁰⁹

Bei diesem Kölner Sängerfest wurde Mendelssohn Zeuge eines enormen Künstlerkults, den die federführenden Vertreter der Sängerbewegung um seine Person inszenierten. Dietmar Klenke zufolge verliehen sie damit der kunstreligiösen Vorstellung Ausdruck, dass ihr Gesang in eine erhabene Sphäre führe und als Geschenk Gottes sittlich veredelnd wirke:

„Die Ovationen und Ehrenbezeugungen für den großen Meister überstiegen das bei Sängerfesten sonst übliche Maß. Zeigten bereits der laute Begrüßungsjubel und der abendliche Fackelzug zu Mendelssohns Unterkunft das herausgehobene Künstlertum dieses Komponisten an, so wurde mit dem ‚Trompeten-Geschmetter‘, das ihn auf dem Weg zum Dirigentenpult begleitete, die Grenze zum Geniekult überschritten. Mit solch einer Geste erweckte man Assoziationen auf den festlichen Einzug eines Fürsten ‚von Gottes Gnaden‘.“³¹⁰

Mendelssohn scheint diesen Aufwand um seine Person genossen und die Wirkung seiner Musik beeindruckt wahrgenommen zu haben. Die Aufführung seines *Festgesangs an die Künstler*, die vom Publikum „mit großem Beifall und ‚Da Capo‘-Rufen“ quittiert wurde, „was sicherlich nicht zuletzt darauf zurückzuführen

³⁰⁹ Brief an Fanny Hensel vom 27. Juni 1846, zitiert nach S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729-1847*,
¹³1906, S. 373f.

³¹⁰ D. Klenke, *Der singende «deutsche Mann». Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*, 1998, S. 64.

war, dass Männerchor und großes Blasorchester so zusammenwirkten, dass die oppositionellen Botschaften des Chorwerkes als heroisches Fanal wahrgenommen wurden“³¹¹, war der Höhepunkt dieses Festes, das durch den spontanen Vortrag von *Der Jäger Abschied* abgerundet wurde. Die besonderen Ehrerweisungen und nicht zuletzt die Tatsache, dass alle anwesenden Chöre seine Eichendorff-Vertonung begeistert und auswendig sangen, demonstrierten, dass Mendelssohn auch in Männerchorkreisen äußerst populär gewesen ist.

Durch die Verpflichtung dieses prominenten Festdirigenten schienen die Festverantwortlichen außerdem ihre politischen Anliegen aufwerten zu wollen. Angesichts von Mendelssohns Abneigung gegenüber der politisch-patriotischen Färbung der damaligen Männergesangvereine³¹² wirft das jedoch die Frage auf, warum der Komponist bereitwillig bei einem der größten Sängerevents aktiv mitwirkte. Klenke zufolge könne dies mit seinem Wunsch nach religiöser Integration zusammenhängen:

„Aus der Sicht eines Mendelssohn Bartholdy bot die ‚nationale‘ Festkultur der Sänger die verlockende Aussicht, die überkommene konfessionelle Zerklüftung der deutschen Gesellschaft von unten her, d.h. mit Hilfe einer neuartigen, politisch inspirierten Massenbewegung zu überwinden und die Konfessionen einschließlich der jüdischen Minderheit in einer ebenso neuartigen Nationalreligiosität aufgehen zu lassen.“³¹³

Es sei bekannt, dass Mendelssohn vor dem Hintergrund seiner jüdischen Herkunft unter der unvollkommenen Integration des Judentums litt und ein vitales Interesse an der Überwindung konfessioneller Feindbilder hatte. Dieser Umstand könnte seiner Neigung Auftrieb gegeben haben, sich im Rahmen der Sängerbewegung zu profilieren. Zudem sei Mendelssohn in Bezug auf *Der Jäger Abschied* die Zielvorstellung zu attestieren, die nationale Identität der Deutschen frei von kriegerischer Imponier- und Drohgestik zugunsten einer religiös vergeistigten Haltung der nationalen Idee darzustellen. Der Akzent liege auf einer „ewigen Natur der Nationalität, die über tagespolitische Aufgeregtheiten erhaben zu sein schien“, und auf dem Bekenntnis, „dass es ein überzeitliches Hineinwirken Gottes in die Welt gebe und dass die Bindung des Menschen an eine Nation gottgewollt

³¹¹ Ebd.

³¹² Vgl. Kap. 3.2.1.1.

³¹³ D. Klenke, 1998, S. 64.

sei.“³¹⁴ In der Tat stehen diese Aspekte vollkommen im Gegensatz zum agitatorischen, anti-französischen Rheinlied von Nikolaus Becker, gegen dessen Vertonung sich Mendelssohn ja entschieden gewehrt hatte. So wäre es also eine Art pädagogisches Vorbilddenken, das ihn dazu bewegt hat, am Sängerfest zu partizipieren.

Dieser Aspekt findet sich auch bei Wolfgang Goldhan, obgleich dessen Argumentationsansatz nicht frei von sozialistischem Ideologiedenken ist. So führte Goldhan an, dass Mendelssohn mit seinem Liederschaffen prinzipiell „im Einklang mit demokratischen Bestrebungen nach musikalischer Volksbildung und Herausbildung einer musikalischen Öffentlichkeit“³¹⁵ stünde. Mit dem Entstehen des Proletariats sei die Abspaltung der so genannten Unterhaltungsmusik verbunden, bei der Warencharakter, Oberflächlichkeit, Spezialisierung der Komponisten auf ein Genre und Ausschließlichkeit der unterhaltenden Genres bei bestimmten Gesellschaftsschichten zu beobachten sei. Durch Beispiel und Vorbild habe Mendelssohn diesen Verhältnissen entgegenwirken wollen:

„Indem Mendelssohn mit Umsicht die Gründung eines Konservatoriums vorantrieb, unterstützte er den allgemeinen Ruf nach musikalischer Volksbildung und breiter öffentlicher Musikpflege. Auf der anderen Seite sah er das Beispiel in Kompositionen, die jene klassischen Ideale als Maßstab auch für die neue Zeit stellten. Hierzu schienen Mendelssohn Chorlieder am geeignetsten.“³¹⁶

Außerdem erkennt Goldhan in Mendelssohns inneren Triebkräften den Wunsch nach einem notwendigen Gegengewicht zur epochalen Progression:

„Die ‚Lieder für 4 Singstimmen‘ erinnerten ihn an Geborgenheit und Harmonie seiner Jugendjahre. Die Chorlieder erfüllten also gleichermaßen Subjektives und Objektives. [...] Für Mendelssohn stellten die Lieder für gemischten Chor und Männerchor ein Bindeglied zwischen den Forderungen der Zeit nach Gemeinschaftsbildung und der eigenen Sehnsucht nach Geborgenheit dar.“³¹⁷

Obgleich letztgenannte psychologische Überlegungen die Grenze einer wissenschaftlich nachvollziehbaren Argumentationslinie überschreiten, sollte der erstgenannte, volkspädagogische Aspekt Goldhans nicht von der Hand gewiesen werden. Hierdurch ist erklärbar, warum Mendelssohn beim Sängerfest in Köln ein

³¹⁴ Ebda., S. 66.

³¹⁵ W. Goldhan, Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für gemischten und Männerchor, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1975, S. 181.

³¹⁶ Ebda., S. 183.

³¹⁷ Ebda.

gern gesehener und gern verweilender Gast gewesen ist, ebenso warum er in Aussicht stellte, 1848 beim Sängerkongress in Frankfurt mitzuwirken und warum er dem Thüringer Sängerbund zwei Kompositionen zueignete. Dass auch die Veröffentlichung von op. 50 unter diesem Aspekt gesehen werden kann, soll weiter unten in Kapitel 4 thematisiert werden.

3.5 Weitere Bezüge

a) Mendelssohn ist in Berlin aufgewachsen. Zelter war sein musikalischer Ziehvater. Somit drängt sich die Frage auf, in welchem Kontakt Mendelssohn zur Zelterschen Liedertafel gestanden hat. Es ist anzunehmen, dass Mendelssohn den Chor gekannt hat. Jedoch sind in der Sekundärliteratur keine Hinweise auf engere Kontakte zwischen Berliner Liedertafel und Mendelssohn zu finden. Das Forscherteam Axel Fischer und Dr. Matthias Kornemann beschäftigt sich unter der Leitung von Prof. Dr. Jürgen Heidrich (Universität Münster) im Rahmen eines DFG-Forschungsprojektes mit der frühen Geschichte der Zelterschen Liedertafel und der dort entwickelten neuen Form bürgerlicher Geselligkeit. Zur Zeit wertet es Quellen zur frühen Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin, nämlich Probenbücher, Briefe und Dokumente aus.³¹⁸ Auf eine Anfrage, ob Beziehungen zwischen Berliner Liedertafel und Mendelssohn bekannt wären, antworteten die Herren Fischer und Kornemann:

„Bei der Untersuchung der Protokolle der Liedertafel haben wir zumindest für die Zeit bis 1832 keinen Hinweis auf einen Besuch Mendelssohns finden können. Ob er sich in der 1819 gegründeten ‚jüngeren‘ Liedertafel engagiert hat, ist uns leider nicht bekannt.“³¹⁹

Aufgrund dieses Resultats sei die gestellte Frage vorerst verneint: Mendelssohn scheint keinen nennenswerten Kontakt zur Berliner Liedertafel gehabt zu haben.

b) Zu anderen Berliner Singvereinigungen können Verbindungen dennoch aufgespürt werden. So komponierte Mendelssohn für den Berliner Künstlerverein 1828 zwei kleine Gesänge für Männerstimmen, die direkt im Anschluss an die Uraufführung seiner Kantate *Große Festmusik zum Dürerfest* am 18. April 1828

³¹⁸ Vgl. <http://www.sing-akademie.de/53-0-Projekte.html>, gelesen am 16. Juli 2010.

³¹⁹ E-Mail vom 15.07.2010; siehe Anhang.

im Rahmen eines Festmahls vorgetragen wurden.³²⁰ Außerdem hatte der Komponist anlässlich der 50. Stiftungsfeier der *Gesellschaft der Freunde* in Berlin (30.01.1842) einen Text mit der Bitte geschickt bekommen, er möge einen Männerchorsatz dazu schreiben. Das Ergebnis: *Die Stiftungsfeier*.³²¹

c) Sein letztes Männerchorlied komponierte Mendelssohn für seinen ehemaligen Turnlehrer Eduard Dürre³²² und den 1834 gegründeten Cäcilienverein in Lyon, der Mendelssohn daraufhin zum Ehrenmitglied ernannte: Eine Vertonung des von Friedrich Stolze gedichteten *Liedes für die Deutschen in Lyon*.

3.6 Zusammenfassung

In diesem Kapitel konnten unterschiedlich intensive und dauerhafte Beziehungsverflechtungen zwischen Mendelssohn und privat sowie institutionell singenden Männern im Vormärz aufgezeigt werden. Dabei wurde deutlich, dass Mendelssohns Männerchorkompositionen meist in direktem funktionalen Zusammenhang zu sozialen Gruppierungen (Gelegenheitskomposition im Freundeskreis, „Fremdwerke“ für die *ältere Leipziger Liedertafel*, freundschaftlicher „Wettbewerb“ bei der *jüngeren Leipziger Liedertafel* etc.) und konkreten Anlässen (private Ausflugsfahrten, Auftragskompositionen, Beiträge zu Jubiläums- und Sängerefesten etc.) entstanden sind. Es konnte gezeigt werden, dass ihr Kompositionsprozess zwischen spontanem „Aus-dem-Ärmel-Schütteln“ und ernsthaftem, zeitintensivem Arbeiten am Werk variierte. Letzteres wurde auch von kompositionstheoretischen Diskussionen (zum Beispiel mit Robert Schumann) begleitet. Sowohl in institutionellen Gruppierungen als auch in privaten Gesellschaften, deren Mitglieder sich zu spontanem Quartettsingen entschließen, dürfte Mendelssohn mögliche Rezipientengruppen für seine Männerchorlieder gesehen haben. Da er nur sehr wenige seiner Männerchorlieder veröffentlichen ließ, ist davon auszugehen, dass er den größten Teil dieses

³²⁰ Es handelt sich hierbei um die beiden Gesänge G7 und G8, von denen derzeit nur die Texte bekannt sind. Vgl. MWV, S. 100.

³²¹ Vgl. MWV, S. 110 (G32).

³²² Vgl. R. Elvers, Frühe Quellen zur Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994, 1997*, S. 20f.

Schaffensbereiches ausschließlich dem privaten Kreis oder Vereinsrahmen zuzueignen gedachte, für den er komponierte. Dennoch genoss er in Sängerkreisen eine hohe Popularität. Anhand von Äußerungen über die Jubiläumsfeier der *älteren Leipziger Liedertafel* wurde aber Mendelssohns Abneigung gegenüber der patriotischen Färbung der damaligen Männergesangsvereine erkennbar. Seine Weigerung, das damals populäre *Rheinlied* zu vertonen, unterstreicht diese Erkenntnis. Dass Mendelssohn dennoch bereitwillig beim Deutschen Sängerfest in Köln 1846 partizipierte, kann auf integrative und pädagogische Gründe zurückzuführen sein.

Alle im Kapitel angesprochenen biographischen Verbindungen zu privaten Freundeskreisen und institutionellen Gesangsvereinen in Leipzig, Frankfurt und Berlin, sowie die Berührungspunkte zur deutschen Sängerbewegung sind in der folgenden collageartigen Darstellung zusammengefasst:



Abbildung 5: Collageartige Zusammenfassung biographischer Aspekte.

4. Mendelssohns Männerchorlieder

4.1 Einleitung

„Der gesellige Betrieb der Musik in Liedertafeln und Singvereinen hat vierstimmige Lieder, namentlich für Männerstimmen, in Überzahl durch alle Gegenden Deutschlands verbreitet, und doch wie Wenige zeichnen sich durch originelle Erfindung und geistreiche Charakterisierung aus, wie Wenige geben den Inhalt der Worte wahr und treu entsprechend wider! Die Mehrzahl, als Tafellieder, Trinklieder, setzen die fröhliche Stimmung schon voraus, statt sie zu wecken, da begnügt sich der Mensch auch mit geringerer Kunst.“³²³

Diese Worte stammen aus der Feder des Philosophen und Philologen Ferdinand Gotthelf Hand, der von 1817 bis 1851 in Jena unterrichtete und mit seiner *Aesthetik der Tonkunst* ein seinerzeit vielbeachtetes und einflussreiches musikästhetisches Werk schuf.³²⁴ Gehören Mendelssohns Chorlieder auch zu hier beklagten „geringeren Kunst“, die wenig Originelles und geistreich Charaktervolles hervorbringt und den Inhalt der Worte weder wahr noch treu wiedergibt? Das folgende Kapitel soll helfen, diese Frage zu beantworten. Hier sollen Merkmale der Kompositionstechnik in Mendelssohns Männerchorliedern untersucht und personalstilistische Besonderheiten aufgezeigt werden, die helfen können, den Rang seiner Chorlieder im Vergleich mit denen anderer Komponisten zu bestimmen.

Eine gerechte Bewertung von Mendelssohns Beiträgen in dieser musikalischen Gattung impliziert die Berücksichtigung ihrer jeweiligen Entstehungsumstände.³²⁵ So kann man bei spontanen Gelegenheitskompositionen wie *In Frankfurt auf der Zeile* oder *Lied für die Deutschen in Lyon*³²⁶ schon auf den ersten Blick erkennen, dass sie – ungeachtet aller handwerklichen Fertigkeit, die auch in ihnen an den Tag gelegt wurde – nicht den (hohen) Anspruch überdauernder Kunstwerke erfüllen sollten. Ihnen gegenüber stehen Werke, bei deren Entstehung eine

³²³ F. G. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. 2, 1841, S. 535.

³²⁴ Vgl. M. Tischler, *Ferdinand Hands Aesthetik der Tonkunst. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, 2004.

³²⁵ Vgl. Kap. 1.1.

³²⁶ Bei der Übereignung dieses Stoltze-Liedes fügte Mendelssohn sogar explizit den schriftlichen Hinweis hinzu, dass es auf keinen Fall veröffentlicht werden dürfe. Vgl. MWV, G36.

planvollere kompositorische Auseinandersetzung anzunehmen ist und sich vermutlich auch im Rahmen einer musikalischen Analyse nachvollziehen lässt. Im folgenden Kapitel sollen deshalb unveröffentlichte Gelegenheitskompositionen außer Acht gelassen werden. Statt dessen werden die sechs Chorlieder analysiert, die Mendelssohn als op. 50 selbst einer Publikation würdig betrachtete. Sie werden noch durch drei Lieder ergänzt, die posthum als op. 75, 1-3 veröffentlicht wurden, da diese bis heute im Repertoire vieler Männergesangsvereine etabliert, dementsprechend verfügbar sind und auf den ersten Blick hinsichtlich des Kompositionsprozesses ähnlich, hinsichtlich ihres ästhetischen Wertes gleichwertig zu op. 50 erscheinen.

Die Analyse stützt sich auf Vorarbeiten und Erkenntnisse anderer Musikwissenschaftler, weswegen eine Zusammenfassung der wichtigsten Sekundärliteratur zu Mendelssohns Männerchorliedern vorangestellt wird. Außerdem wird eine um 1840 in der *NZfM* geführte Kontroverse „Ueber Liedertafeln“ nachskizziert, da sie nicht nur in zeitlicher Nähe zur Veröffentlichung von op. 50 stand, sondern überdies lehrreiche Einblicke in die damalige Diskussion um kompositionstechnische Mängel und Chancen dieser Musikgattung gibt. Als Einstieg in das Kapitel dient eine kurze Übersicht über Mendelssohns Kompositionen für Männerstimmen.

4.2 Werkübersicht

Das Singen im Chor gehörte zu den ersten prägenden musikalischen Erlebnissen Mendelssohns, der im Alter von 10 Jahren in die Berliner Singakademie als Sopran verstärkte und nach seinem Stimmbruch in den Tenor wechselte.³²⁷ Dass Mendelssohn in einer lebendigen Chortradition aufgewachsen sei, hat laut Beate Carl sein „sicheres Gespür für die Singbarkeit der Einzelstimmen und die Mischung des Gesamtklanges“³²⁸ gefördert, das sich in einer Vielzahl von Werken für Chor a cappella und Chor mit Orchester- und Orgelbegleitung

³²⁷ Hier hatte er „Chormusik, vor allem die Vokalwerke J. S. Bachs, sozusagen ‚von innen‘ kennengelernt – eine Erfahrung, die man gar nicht hoch genug einschätzen kann.“ (W. Gundlach, *Die Chorlieder von Fanny Hensel – eine späte Liebe*, in: *Mendelssohn Studien, Bd. 11*, 1999, S. 106.)

³²⁸ B. Carl, Eichendorff und Mendelssohn – eine romantische Seelenverwandtschaft, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch, 7. Jahrgang*, 1998, S. 169.

widerspiegele. In Mendelssohns Oeuvre befinden sich weltliche und geistliche, darunter auch liturgische Chorwerke. Es weist eine Bandbreite vom schlichten Volksliedsatz bis zu doppelhörigen Motetten und vielfach gegliederten Oratorien auf. Von den 120 Opusnummern zählen etwas mehr als die Hälfte zur Vokalmusik und ungefähr ein Drittel zur Chormusik.

Bei der Veröffentlichungen von Männerchorliedern hielt sich Mendelssohn stark zurück: Während er für Gemischten Chor drei Liederhefte (opp. 41, 48 und 59) selbst herausgab und zwei weitere als opp. 88 und 100 aus dem Nachlass veröffentlicht wurden, ließ er von seinen Männerchorliedern lediglich eine Sammlung mit sechs Liedern als op. 50 sowie einige Einzelgesänge separat drucken. Die weiteren Männerchorgesänge erschienen erst posthum als opp. 75, 76 und 120 oder in verschiedenen Sammelpublikationen. Jedoch waren es insgesamt durchaus nicht wenige Kompositionen, die er für Männerchöre schrieb. Hierüber gibt das thematisch-systematische Verzeichnis seiner musikalischen Werke weit reichende Auskunft.³²⁹ In diesem Verzeichnis sind alle, nach aktuellem Quellenstand nachvollziehbare, gedruckte und ungedruckte Kompositionen aufgelistet. Die Werkgruppe G, die in der nachfolgenden Tabelle 4 zusammengefasst ist, enthält die Chorlieder für Männerchor und umfasst insgesamt 38 Stücke aus dem Zeitraum von 1820 bis 1847. Daran ist zu erkennen, dass diese Kompositionen zu einem Bereich gehören, „mit dem sich Mendelssohn in gewissen Abständen, aber doch kontinuierlich beschäftigt hat.“³³⁰

Tabelle 4: Mendelssohns Lieder für Männerchor.

Nr.	Titel / Textanfang	Textdichter	Komponiert	Opus
G1	„Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul“	unbekannt	1820, zweite Jahreshälfte	
G2	„Lieb und Hoffnung“	Adolf Friedrich Carl Streckfuß	1820, November-Dezember	
G3	Jägerlied „Kein bessere Lust in dieser Zeit“	Ludwig Uhland	20.04.1822	
G4	Lob des Weins „Seht, Freunde, die Gläser, sie blinken“	nach Friedrich von Köpken	1822, nach 20. April	
G5	Zigeunerlied „Im Nebelgeriesel“	Johann Wolfgang von Goethe	1820er Jahre, wohl vor 1825	op.120/4 (posth.)
G6	Stromübergang „Der Lehrling steht an Stromes Rand“	Frischmuth Wellentreter [Pseudonym für J. A. Zeune]	um 1826	
G7	Die Mäzene „Mäzene gab's vor Zeiten“	Friedrich Wilhelm Gubitz	zum 18.04.1828	

³²⁹ F. Mendelssohn Bartholdy: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV)*, Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsg. von Ralf Wehner, Band 1A, 2009.

³³⁰ Ebda., S. 97.

G8	Kehraus „Lasset nun den Künsten allen“	Friedrich Wilhelm Gubitz	zum 18.04.1828	
G9	Weihgesang „Öffnet euch, geweihte Pforten“	Friedrich von Müller	02.11.1832 oder früher	
G10	Kanon „Der weise Diogenes war Liebhaber ambrosischer Klarheit“	Johann Heinrich Voß	1833	
G11	„Wie hehr im Glase blinket der königliche Wein“	Johann Heinrich Voß	1833	
G12	Kanon „Der weise Diogenes war der erste der griechischen Sieben“	Mendelssohn (?) nach Johann Heinrich Voß	11.02.1833 (?)	
G13	Musikantenprügelei „Seht doch diese Fiedlerbanden“	Robert Reinick	23.04.1833	
G14	„In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann“	unbekannt	04.01.1837	
G15	Trinklied „So lang man nüchtern ist“	Johann Wolfgang von Goethe	22.01.1837	op. 75/3 (posth.)
G16	Das Lied vom braven Mann „Gaben mir Rat und gute Lehren“	Heinrich Heine	22.01.1837	op. 76/1 (posth.)
G17	Wasserfahrt „Am fernen Horizonte“	Heinrich Heine	22.01.1837	op. 50/4
G18	Dreistigkeit „Worauf kommt es überall an“	Johann Wolfgang von Goethe	23.02.1837	
G19	Sommerlied „Wie Feld und Au so blinkend im Tau“	Johann Georg Jacobi	zwischen 23.02.1837 und 04.05.1837	op. 50/3
G20	Im Süden / Auf dem Meere „Süße Düfte, milde Lüfte freundlich uns umziehn“	Franz Bernus	24.11.1837	op.120/3 (posth.)
G21	Jagdlied / Jagdgesang „Auf, ihr Herrn und Damen schön“	Franz Bernus nach Walter Scott	27.11.1837	op.120/1 (posth.)
G22	Lob der Trunkenheit „Trunken müssen wir alle sein“	Johann Wolfgang von Goethe	1838	
G23	Türkisches Schenkenlied (Türkisches Trinklied) „Setze mir nicht, du Grobian“	Johann Wolfgang von Goethe	1838	op. 50/1
G24	Ständchen „Schlafe, Liebchen“ („Abendständchen“)	Joseph von Eichendorff	14.11.1839	op. 75/2 (posth.)
G25	Ersatz für Unbestand „Lieblich mundet der Becher Wein“	Friedrich Rückert	22.11.1839	
G26	Liebe und Wein (Vin à tout prix) „Was quälte dir dein armes Herz“	Julius Mosen	07.12.1839	op. 50/5
G27	Der Jäger Abschied (Jägers Abschied / Der deutsche Wald) „Wer hat dich, du schöner Wald“	Joseph von Eichendorff	06.01.1840	op. 50/2
G28	Wanderlied „Vom Grund bis zu den Gipfeln“	Joseph von Eichendorff	06.01.1840	op. 50/6
G29	Nachtgesang „Schlummernd an des Vaters Brust“	Adolf Wendler	vor 20.03.1840	
G30	Lied [zur 25. Stiftungsfeier der Leipziger Liedertafel]	Adolf Wendler	zum 24.10.1840	
G31	Jagdmorgen „O frischer Morgen, frischer Mut“	Heinrich Laube	02.02.1841	
G32	„Auf, Freunde, lasst das Jahr uns singen“ („Die Stiftungsfeier“)	Adolph Meyer	15.01.1842	
G33	Abschiedstafel „So rückt denn in die Runde“ / „So rückt nun in die Runde“	Joseph von Eichendorff	26.01.1844	op. 75/4 (posth.)
G34	Der frohe Wandersmann „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“	Joseph von Eichendorff	08.02.1844	op. 75/1 (posth.)
G35	Rheinweinlied „Wo solch ein Feuer noch gedeiht“	Georg Herwegh	09.02.1844	op. 76/2 (posth.)
G36	Lied für die Deutschen in Lyon „Was uns eint als deutsche Brüder“	Friedrich Stoltze	08.10.1846	op. 76/3 (posth.)
G37	Morgengruß des Thüringer Sängerbundes „Seid begrüßet, traute Brüder“	Georg Heinrich Schwerdt	20.02.1847	op.120/2 (posth.)
G38	Comitat „Nun zu guter Letzt geben wir dir jetzt“	August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	14.09.1847	op. 76/4 (posth.)

Da Mendelssohn so wenige Männerchorlieder veröffentlichen ließ, ist davon auszugehen, dass der größte Teil dieses Schaffensbereiches zunächst dem privaten Kreis oder dem Vereinsrahmen vorbehalten blieb, für den er entstanden war. Auch ist zu vermuten, dass er einige Chorlieder nicht für eine Veröffentlichung würdig hielt, obgleich es sicherlich eine große und dankbare Rezipientengruppe gegeben hätte.

4.3 Die Männerchorlieder im Spiegel der Musikwissenschaft

Einige von Mendelssohns a cappella Liedern für Gemischten und Männerchor haben in Deutschland rasch den Status von Volksliedern eingenommen. Dabei hat vor allem die Sängerbewegung zur hohen Popularität dieser „im Volkston“ komponierten Werke beigetragen. Auch in heutiger Zeit nehmen Mendelssohns Eichendorff-Vertonungen *Der frohe Wandersmann* oder *Der Jäger Abschied* einen recht hohen Stellenwert im Repertoire von Männergesangsvereinen (resp. der *Abschied vom Walde* in dem von Gemischten Laienchören) ein. Jedoch wirkte sich die hohe Popularität der Chorlieder eher schädlich auf ihre Rezeption in wissenschaftlichen Kreisen und die dortige Einschätzung ihres musikgeschichtlichen Stellenwerts aus. Dies zeigt Lars Ulrich Abraham, der in seinem 1974 veröffentlichten Essay als erster Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts eine Lanze für Mendelssohns Männerchorlieder bricht und gegen ein „wissenschaftliches Naserümpfen“ vorgeht: Wulf Konold würdigt Abrahams Darstellung als die bislang einzige, die „in Ansätzen eine die Bedingung der Gattung respektierende und kompositorische Beschaffenheit überhaupt zur Kenntnis nehmende Haltung“³³¹ einnehme. In der Tat weist Abraham, indem er die *communis opinio* seiner Zeit negiert, pointiert auf die satztechnischen Herausforderungen der Gattung des Chorliedes hin, die innerhalb eines Gesamtwerkes im Grunde nicht eine Rand-, sondern eine Schlüsselstellung einnehmen müsse, da es sich an ihr erweise, „was ein Komponist auf engem Raum den aufs äußerste beschränkten musikalischen Möglichkeiten abzugewinnen“³³² verstehe.³³³ Davor stellt er eine Auswahl von Beurteilungen über Mendelssohns Chorlieder zusammen und zeigt, dass es dort nie um die unmittelbare, analysierbare Qualität des einzelnen Werkes geht, sondern „der niedere ästhetische Rang dieser Gattung und die von vielen Mendelssohn-Epigonen zu verantwortende Trivialisierung

³³¹ W. Konold, 1984, S. 267.

³³² L. U. Abraham, Mendelssohns Chorlieder und ihre musikgeschichtliche Stellung, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, 1974, S. 84.

³³³ Diese Betonung des asketischen Aspektes von Chorliedkompositionen findet sich auch bei B. Carl, 1998, S. 169: „Die Befähigung zur Chorkomposition zeigt sich besonders im unbegleiteten vierstimmigen Satz. Hier steht der Komponist im Vergleich mit einer jahrhundertealten Tradition und muß zeigen, daß sein Satz für sich genommen trägt und nicht nur als Zutat zum Orchester oder einem Begleitinstrument.“; Synofzik bewertet Abrahams Gedanke als „kühne, aber bedenkenswerte These“. (T. Synofzik, 2002, S. 762.)

sowie eine zur Sentimentalität neigende Aufführungspraxis [...] dem Komponisten angelastet wird“³³⁴. Auch zeigt Abraham, dass mehrfach antisemitische Tendenzen die Beurteilung Mendelssohns trübten. Er macht auf die fehlende Notwendigkeit einer analytischen Betrachtung aufmerksam und skizziert abschließend einige Besonderheiten des Komponisten in den Bereichen Melodik, Harmonik, Rhythmus und Form. Ihm folgten bis heute nur recht wenige Musikwissenschaftler, die sich analytisch mit den kompositionstechnischen Besonderheiten von Mendelssohns Chorliedern auseinander setzen:

a) In der Arbeit von Wolfgang Goldhan aus dem Jahr 1975 werden einige kompositionstechnische Aspekte unter den Schlagwörtern „Textwahl“, „Melodie, Harmonie, Form“ und „Satztechnik und Interpretation“ angeführt, dabei hauptsächlich anhand der Lieder für Gemischten Chor.³³⁵

b) Wulf Konold gibt in seiner 1984 veröffentlichten Mendelssohn-Monographie einige Hinweise auf formale, klangliche und rhythmische Eigenarten in Mendelssohns Chorliedern.³³⁶

c) Beate Carl thematisiert die „romantische Seelenverwandtschaft“ zwischen Mendelssohn und Eichendorff und veranschaulicht diese durch eine Analyse des Liedes *Der Glückliche*, op. 88,2 für Gemischten Chor.³³⁷

d) Die bislang ausführlichste analytische Betrachtung eines Männerchorliedes von Mendelssohn vollzog Thomas Synofzik im Jahr 2002. Synofzik vergleicht Mendelssohns und Schumanns Vertonungen des Gedichtes *Der Zecher als Doctrinär*.³³⁸ Er tut dies vor dem Hintergrund der Kontroverse „Ueber Liedertafeln“, die weiter unten skizziert wird.

³³⁴ W. Konold, 1984, S. 267.

³³⁵ Vgl. W. Goldhan, Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für gemischten und Männerchor, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1975, S. 183ff.

³³⁶ Vgl. W. Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, 1984, S. 270ff.

³³⁷ Vgl. B. Carl, Eichendorff und Mendelssohn – eine romantische Seelenverwandtschaft, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*, 7. Jahrgang, 1998, S. 173ff.

³³⁸ Mendelssohn gab ihm den Titel „Liebe und Wein“, op. 50,5.

e) Schließlich hat Armin Koch „Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy“³³⁹ untersucht, einen Aspekt im Schaffen des Komponisten, der zumindest im Falle von *Der frohe Wandersmann* auch im Männerchorbereich seinen Niederschlag findet.

4.4 Eine Kontroverse „Ueber Liedertafeln“

Ein volkspädagogischer Aspekt in Mendelssohns Chorliederschaffen wurde im vorangegangenen Kapitel am Beispiel von *Der Jäger Abschied* (in Abgrenzung zu Beckers *Rheinlied*) angesprochen. Durch ihn wurde zu erklären versucht, warum Mendelssohn bei Veranstaltungen der Sängerbewegung partizipierte, obwohl ihre politisch-patriotische Färbung nicht zu seinen Gepflogenheiten gehörte. Parallel dazu lässt sich die These vertreten, dass Mendelssohn mit der punktuellen Verbreitung seiner Männerchorlieder, namentlich durch Veröffentlichung von op. 50, das Ziel verfolgte, kompositionstechnisch mit gutem Beispiel voran zu gehen, also in einem Genre, in dem sehr viele Beiträge von dilettantisch-unqualifizierter Machart rezipiert wurden, vorbildliche, ästhetisch-anspruchsvolle Kompositionen zu schaffen versuchte.³⁴⁰ Gerade vor dem Hintergrund einer Kontroverse, die 1839/40 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* unter dem Titel „Ueber Liedertafeln“ geführt wurde, erscheint es als denkbar, dass Mendelssohn seinen Beitrag zur Aufwertung der Gattung leisten wollte, indem er den Druck dieser Sammlung von sechs Liedern in Auftrag gab. Dabei waren die Nummern 1, 3 und 4 seit Jahren in den Leipziger Liedertafeln erprobt,³⁴¹ während die anderen in zeitlicher Nähe zur Kontroverse entstanden.³⁴²

In einem im Oktober/November 1839 veröffentlichten Aufsatz unterzog der Musikkritiker Eduard Krüger den Männergesang und die für ihn geschaffenen

³³⁹ Vgl. A. Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy, Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 12*, 2003.

³⁴⁰ Susanna Großmann-Vendrey stellt heraus, dass sich Mendelssohn prinzipiell dem klassischen Bildungsgedanken verschrieb, „sich und die Welt zu bilden und zu verbessern“ – und meint sogar: „Aus dieser Tendenz entstehen Mendelssohns beste Leistungen.“ (S. Großmann-Vendrey, *Mendelssohn und die Vergangenheit*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, 1969, S. 74.)

³⁴¹ Vgl. Kap. 3.2.1.

³⁴² Auch Robert Schumann wurde – wie Synofzik zeigt – durch diese Diskussion förmlich dazu angeregt, sich mit dem satztechnischen Problem des vierstimmigen Männerchorsatzes auseinander zu setzen. Vgl. T. Synofzik, 2002, S. 752.

Kompositionen einer harten Kritik. Seiner Meinung nach bringe prinzipiell jede Massenkunst die Gefahr der Verflachung mit sich. Dies sei in besonderem Maße bei den Männergesangsvereinen und Liedertafeln seiner Zeit zu beobachten. Namentlich zeige sich die Problematik anhand der weit verbreiteten Chorliedersammlung *Orpheus*, die ein Konglomerat von mangelhaften Chorsätzen mit unausgewogener Textwahl (fast nur Studenten-, Wein- und Kriegslieder) darstelle. Bei den hiesigen Männerchören seien zudem große aufführungspraktische Probleme zu beobachten, die aus ihrer spezifischen Mitgliedstruktur und Zusammensetzung resultierten: hohe Tenöre (Umfang bis a') seien selten, ebenso tiefe Bässe (Umfang bis F oder E), was bedeute, dass es bei vielen Vorträgen gleichermaßen an gut ausgeführten Melodien und sicherem Fundament mangle. Aufgrund der niedrigen Musikalität der Laiensänger sei zudem zu beobachten, dass schwierige, dicht aneinander liegende Intervalle oftmals unsauber gesungen würden. Ebenso würden Stimmkreuzungen unsicher ausgeführt und gerade in großen Chören werde der verminderte Septimakkord, der ausgerechnet in Männerchorsätzen sehr häufig vorkomme, selten rein gesungen. Krüger kritisiert weiter die satztechnischen Mängel im gängigen Repertoire der Männerchöre, in dem er vor allem die enge Lage der Akkorde als unerträglich empfindet, und stellt die Forderung nach „möglichst weit gelegte[n], leicht faßliche[n] Harmonieen ohne große Künstlichkeit“³⁴³ auf. Beispielsweise sollten Terzklänge nur in mittlerer und hoher Lage verwendet werden. Als Ideal kennzeichnet Krüger die Kompositionen von Werner und Zelter, namentlich dessen *St. Paulus*,

„wo die äußeren Stimmen 2 ½ Oktaven von einander liegen, vom großen E bis zum eingestrichenen h [...] Die Harmonien sind faßlich, verminderte Accorde kommen nicht vor, Kreuzung ist nur wenigmal bei unwesentlichen Uebergängen angewendet, doch nie so mißbraucht, daß die Eckstimmen überschritten würden.“³⁴⁴

Was Krüger meint, wird von Synofzik anhand einer kurze Passage der genannten Zelterschen Komposition demonstriert. Außerdem illustriert Synofzik einige der von Krüger angesprochenen satztechnischen Probleme am Beispiel von Heinrich

³⁴³ E. Krüger, Ueber Liedertafeln, in: *NZfM*, Bd. 11, Nr. 35 vom 29. Oktober 1839, S. 142.

³⁴⁴ Ebda.; Dabei führt Krüger jedoch einen seiner eigenen Kritikpunkte selbst ad absurdum, nämlich dass es im Laienbereich kaum Tenöre und Bässe gebe, die diese hohen bzw. tiefen Lagen gut singen können.

Marschners *Trinklied* aus op. 46.³⁴⁵ Hier soll ein Exempel aus dem *Orpheus-Sammelband* des Jahres 1846 zusätzlich verdeutlichen, warum Krüger so vehement vor zunehmender Verflachung der Männerchorkompositionen warnte: *Der Jäger aus Churpfalz* von Carl Zöllner.

Zöllner verwendet in diesem Strophenlied nicht die bekannte Volksliedmelodie, sondern komponiert eine eigene Melodie, die sich sehr an den Tonvorrat der zugrunde liegenden Hauptfunktionen anlehnt. Einzig bei der Stelle „Jägerei, die Jägerei“ erklingen zweimal in den Tenören akkordfremde Wechselnoten. Das Stück ist melodisch und harmonisch an Einfachheit kaum zu überbieten. Ungeschickt dabei ist bei „allhier auf grüner Au!“ der zweimalige Oktavsprung im ersten Tenor. Die Sänger müssen innerhalb von zwei Takten die große Distanz von a' nach c überwinden. Auch satztechnisch erfüllt *Der Jäger aus Churpfalz* keinen hohen Anspruch: Zu Beginn der Strophe wird die Melodie von einem Bass-Solisten gesungen, während der Chor jede Verszeile kommentierend abschließt, dies jedoch stets *unisono*. Den Refrain mit den vielsagenden Worten „Juà! Juju! Gar lustig ist die Jägerei, allhier auf grüner Au!“ übernimmt dann der Chor, wobei er nur punktuell vierstimmig, meist aber im drei-, zwei- oder gar einstimmigen Satz singt. Der ganze Chorsatz ist homophon angelegt. Die zahlreichen „Juà“- , „Juju“- und „Au“-Einwürfe sollen den Anspruch des Liedes untermauern, die Freuden eines Jägers lautmalerisch abzubilden, kulminierend im wiederholt unvermittelten *forte* auf dem Wort „Au“ nach vorhergehendem *piano* und im gepfiffenen Abschluss jeder Strophe. Abgesehen von der Vortragsangabe „Nur nicht zu ängstlich“ gibt es keine weiteren dynamischen Vorgaben.

Insgesamt ist dieses Lied kein Beispiel für die gelungene Umsetzung von „edler Simplizität“, sondern schlichtweg simple und banale Gebrauchsliteratur. Beim Hörer stellt sich angesichts der vielen F-Dur-Passagen dieses siebenstrophigen Liedes recht bald die Empfindung von Eintönigkeit ein. Die durch Quartsprünge evozierten Anklänge an Jagdhörner und die Bourdonquinten der Bässe am Ende des Liedes können nicht von seiner trivialen Anspruchslosigkeit ablenken.

³⁴⁵ Vgl. T. Synofzik, 2002, S. 749f.

Der Jäger aus Churpfalz! Carl Zöllner.

Nr 8.
(1. 6)

Nur nicht ängstlich. *lutti*

Solo *Churpfalz*

Ein Jäger aus Churpfalz der reitet durch den
grünen Wald, der reitet durch den grünen
Wald. Er wipelt hin und her; er reitet hin und her
als Jäger aus Churpfalz. *Su-ä, juä, ju-*
ä, juä! Su-ju! ju-ju! ju-ju! Car lustig ist die Jägerrei, die
auf grüner
Jägerrei, die Jägerrei: allhier, allhier, allhier auf grüner Au!
Au! Au! Au! wird gepfliffen.

Notenbeispiel 1: *Der Jäger aus Churpfalz* von Carl Zöllner, zusammengesetzt aus: *Orpheus*, Leipzig 1846.

Alles in allem zeigt Zöllners *Jäger aus Churpfalz* beispielhaft auf, warum das Repertoire der Männerchöre des 19. Jahrhunderts und dessen Aufführungen den Ruch des Banalen mit sich führen. Obgleich dieses Chorlied sicherlich eine der flachsten *Orpheus*-Nummern ist, und nicht unterschlagen werden soll, dass beispielsweise mit Heinrich Marschners Kompositionen *Liebeslied* und *Gute Nacht* oder Wittmanns Vertonung von Goethes *Ueber allen Gipfeln ist Ruh* auch

kompositorisch durchaus interessante und wertvolle Stücke in der Sammlung enthalten sind, so zeigt es dennoch die Problematik der Trivialisierung von Männerchorliedern, die auch in vielen weiteren Beispielen im *Orpheus* deutlich wird³⁴⁶ und die Eduard Krüger so vehement anprangert.

Dass Krügers Kritik auf den Wunsch nach totalem „Untergang den Liedertafeln und ihren Gesängen“ hinauslaufe, meint sein Gegenschreiber Gelbcke, dessen Contra-Argumente in zwei Ausgaben der *NZfM* im Frühjahr 1840 veröffentlicht wurden.³⁴⁷ Mit dem Hinweis, dass die Liedersammlung des *Orpheus* wenig repräsentativ sei, entkräftet Gelbcke den Aspekt, an dem sich Krüger hauptsächlich aufgerieben hatte:

„[...] mit der ihm eigenthümlichen Gelenkigkeit des Geistes stellte er Gründe für seine Ansicht auf, aus denen er sich eine Festung baute, von deren Mauern er dem ganzen 4stimmig-singenden männlichen Deutschlande den Handschuh vor die Füße wirft. Aber ohne daß er vielleicht selbst gewollt, verrückt er die Frage, und wir sehen bald den Orpheus (nicht den alten großen Thrazier, sondern den neuen kleinen Braunschweiger) als Stellvertreter aller Liedertafeln und ihres Gesanges vor seinem Richterstuhle stehen, der denn auch mit Fug und Recht und wie sich`s gebührt verdammt wird. Als wenn nicht jeder Verständige diese Sammlung längst mißachtet hätte – als ob sie die Bibel, der Talmud, der Koran der deutschen Liedertäfler wäre? – Kein guter Verein dieser Art hat, meines Wissens nach, diese Sammlung adoptiert – sie hätte daher mit der angeregten Frage („Über Liedertafeln“) nur vorübergehend, nicht wesentlich bestimmend, in Berührung kommen sollen.“³⁴⁸

Weiterhin bekräftigt Gelbcke das Argument, dass der Laiengesang der Liedertafeln aus musikpädagogischer Sicht sinnvoll sei, denn „so lange es Bessere gibt, die bessere Ziele verfolgen, ist noch nichts verloren, denn an ihnen sollen sich die Tieferehenden aufrichten, ihnen nachstreben, sie zuerst imitieren, dann selbstständig recht handeln.“³⁴⁹ Dies betreffe sowohl die ausführenden Sänger als auch die Komponisten von Männerchorliedern, von denen es durchaus mehr hochwertige Vertreter als nur Zelter oder Werner gebe, so zum Beispiel Weber, Spohr, Schneider und Rochlitz. Sobald bewiesen sei, dass in einer Musikgattung

³⁴⁶ Als weitere Beispiele seien genannt: *Lied auf dem Wasser zu singen* von F. Schneider, *Lebe wohl* von Fr. Otto, *Taschen- und Flaschenlied* von A. Zeitler.

³⁴⁷ Wie Synofzik zeigt, verzögerte Robert Schumann, der damalige Herausgeber der *NZfM*, die Veröffentlichung von Krügers Statement und nahm im Gegenzug dankbar die Gegenschrift von Gelbcke in Empfang. Offensichtlich teilte er nicht die negative Meinung Krügers, was er nicht nur durch die zeitnahe Veröffentlichung des Gelbckschen Kontras, sondern auch durch seinen aktiven Beitrag als Komponist einiger Männerchorlieder unterstrich. Vgl. T. Synofzik, 2002. S. 745f. und S. 750.

³⁴⁸ F. A. Gelbcke, Ueber Liedertafeln und Männergesang, in: *NZfM*, Bd. 12, Nr. 13 vom 11. Februar 1840, S. 49.

³⁴⁹ Ebda.

Gutes vorhanden wäre, könne sie selbst nicht schlecht sein. Den satztechnischen Kritikpunkten Krügers entgegnet Gelbcke:

„Wo die Stimmen so nah gebracht werden müssen, ist eben scharfe Bezeichnung und Absonderung jeder einzelnen nöthig. Man soll nicht Note gegen Note contrapunctiren nicht den Fluß der Stimmen vom Zufall abhängig lassen, sondern sie wo möglich alle denken. Das ist freilich keine Aufgabe für Schüler [...]. – Das bedarf einer Kraft, die nur durch die verlangte Kunstfertigkeit mit der geringen Ausdehnung des beabsichtigten Kunstwerks in Einklang gebracht wird.“³⁵⁰

Die Beschränktheit in der Ausdehnung der Männerstimmen berge zusammen mit der Textwahl einen Reiz sowohl für Dilettanten als auch für etablierte Komponisten. Dabei bleibe gerade für Letztgenannte die romantische Gattungshierarchie klar definiert: die „romantischen Gipfel“ seien der Instrumentalmusik vorbehalten, jedoch gebe es keinen Grund, die niederen Gattungen zu verschmähen, wenn sie in ihnen Besseres schaffen können als andere:

„Aber eben weil diese Ausdehnung klein ist, die Textesworte anregen – ja selbst aus dem lächerlichen Grunde weil die Mittel beschränkt sind, und der Schwankende deshalb hofft, nicht so gar irre greifen zu können als bei größeren, fällt diese Compositions-gattung so oft in täppische Hände; und laßt sie doch sich versuchen – brauchen wir’s deshalb zu singen?“³⁵¹

Dass Mendelssohns Veröffentlichung von op. 50 – ob gewollt oder ungewollt – eine quasi-pädagogische, belehrende Wirkung hatte, zeigt sich direkt am Beispiel des Liedertafel-Gegners Eduard Krüger, der Ende 1840 in einem Brief an Robert Schumann Stellung zu Gelbckes Aufsatz nahm und sich darauf bedacht zeigte, sein ehemals hartes Urteil zu mildern:

„gebe der Himmel und die Musen, daß wir lauter solche 4stimmige Männergesänge haben könnten, wie die 6 Mendelss. Lieder und Ihre Composition.“³⁵²

So stellt sich nun erst recht die Frage, worin sich die Qualität von Mendelssohns „Paradebeispielen“ in op. 50 äußert.

³⁵⁰ Ebda., S. 50.

³⁵¹ F. A. Gelbcke, 1840, S. 50.

³⁵² Brief aus Emden vom 16. November 1840, zitiert nach T. Synofzik, 2002, S. 753.

4.5 Musikalische Analyse

4.5.1 Textwahl

Eichendorff, Goethe, Heine, Mosen, Jacobi, Rückert, Hoffmann von Fallersleben – einige sehr renommierte Textdichter sind in Mendelssohns Männerchorwerk zu finden.³⁵³ Namen, die für Qualität der Liedtexte stehen. Dahinter treten die meist situations- oder funktionsbezogenen Texte von Dilettanten wie zum Beispiel des Thüringer Pfarrers Georg Heinrich Schwerdt oder des Berliner Pädagogen und Geographen Johann August Zeune zurück. Dies meint auch Wulf Konold, der hinzufügt, dass allein aus diesem Grund der Vorwurf der Trivialität in Mendelssohns Chorliedern zu entkräften sei.³⁵⁴ Hinzu komme, dass Mendelssohn die Vertonung von anspruchslosen Texten wie das *Rheinlied* von Becker ablehnte – im Gegensatz zu anderen, durchaus auch namhaften Komponisten, die sich nicht diesem Zugeständnis an den Zeitgeist verwehren konnten oder wollten.³⁵⁵ Ein Blick auf die oben thematisierte Liedersammlung *Orpheus*, dessen Herausgeber sich damit rühmten, „Compositionen der beliebtesten Componisten älterer und neuerer Zeit“³⁵⁶ zusammengestellt zu haben, macht Mendelssohns Abgrenzung zum zeitgenössischen „mainstream“ deutlich: Beispielsweise stammen die Texte der sieben Nummern des letzten *Orpheus*-Bandes vorwiegend von anonymen Autoren oder heute weitgehend unbekanntem Textdichtern³⁵⁷ und zeugen von wenig bedeutsamer Qualität.³⁵⁸

³⁵³ Vgl. Tabelle 4.

³⁵⁴ Vgl. W. Konold, 1984, S. 270.

³⁵⁵ „Mehr als 200 mal wurde das Gedicht vertont.“ (D. Klenke, 1998, S. 54.) Unter den bekannteren Komponisten befinden sich Robert Schumann, Conradin Kreutzer und Heinrich Marschner.

³⁵⁶ *Orpheus. Sammlung von Liedern und Gesängen für vier Männerstimmen*, 1846, Titelblatt.

³⁵⁷ Textdichter im letzten Band des *Orpheus*: Anonymus (18 Liedtexte), Brüggemann (7), F. A. Krummacher (3), Goethe (3), W. E. Adam (2), Th. Körner (2), R. Reinick (2), O.L.B. Wolff (2), O. v. Loeben (2), Jul. Becker (2), W. Hauff (1), Uhland (1), Th. Drobisch (1), Schmidt v. Lübeck (1), R. Glass (1), Lenau (1), L. Wittig (1), L. Bechstein (1), K.F.E. Thransdorff (1), J. Otto jun. (1), J. Becker (1), Iohann Senn (1), Horwitz (1), Hoffmann von Fallersleben (1), H. Stieglitz (1), H. Höck (1), Gellert (1), F. Rückert (1), E. v. Schenk (1), des Marées (1), Conz. [?] (1), Ch. Tenner (1), C. Rinne (1), C. Friedrich (1), C. Balkow (1), C. A. Tiedge (1), Amalie (1).

³⁵⁸ Beispielsweise das Lied *Liedertafel*, Text von Brüggemann: „Wir sitzen so fröhlich / beim festlichen Mahl, / es naht die Freude / dem traulichen Kreise / und glänzt durch den Saal.“ Oder *Was wir lieben*, Text von W. E. Adam: „Was wir lieben! / Jetzt mit des Gesanges Macht, / sei der Eltern Lieb' gedacht, / die uns durch des Lebens Wogen / schirmend, schützend aufgezogen. / Drum, wie einst des Kindes Lallen / rufen wir, mag's zu euch hallen: / Vater! Mutter!“

Am häufigsten findet man in Mendelssohns Männerchorliedern die Themen Frühling, Wald, Natur, Wandern, Liebe, Jagd und Geselligkeit. Auffällig ist, dass der Komponist – auch in seinen Liedern für Gemischten Chor – sehr häufig Gedichte von Joseph von Eichendorff vertonte. Eichendorff, der seine Lyrik oftmals als gesungene Lieder in seine Prosa einbindet³⁵⁹ und somit der romantischen Tradition Friedrich Schlegels, Tiecks, Novalis' und Brentanos folgt,³⁶⁰ wurde von Mendelssohn sehr geschätzt.³⁶¹ Mendelssohn gilt laut Irmgard Scheitler als „der wichtigste Propagator für Eichendorffs Liedschaffen“³⁶². Eichendorffs Gedichte stellen aufgrund des Zusammentreffens von Sujets romantischer Naturverbundenheit mit musikalisch-klangvollem Ausdruck wertvolle Textvorlagen für Mendelssohns Chorlieder dar. Seine Naturlyrik ist in ihrer scheinbaren Schlichtheit, fließenden Rhythmik und musikalischen Rundung dem Volkslied nachempfunden, stellt sich aber bei näherer Betrachtung als höchst artifizuell heraus und offenbart eine hohe dichterische Fertigkeit.³⁶³ Wie Goldhan feststellt, deckt sich dies mit Mendelssohns Absicht, in seinen Chorliedern – getreu der Ansichten der *Zweiten Berliner Liederschule* – Simplizität, Fasslichkeit und den Schein des Bekannten umzusetzen.³⁶⁴

4.5.2 Textbearbeitung

Im Anhang befindet sich eine Übersicht, in der die Textvorlagen von opp. 50 und 75,1-3 zitiert und Mendelssohns Umgestaltungen herausgestellt sind. Bei ihrer Betrachtung fällt auf, dass Mendelssohn eine Vielzahl von Kürzungen und

³⁵⁹ Z. B. *Der frohe Wandersmann* in *Aus dem Leben eines Taugenichts* oder *Abschied vom Walde* in *Ahnung und Gegenwart*.

³⁶⁰ „Nach Schlegels Vorstellungen sollte deshalb gerade der Roman das eigentliche Sammelbecken für alle neuen Tendenzen sein: eine universelle Form, in der sich die herkömmlichen Gattungen ebenso unterbringen ließen wie kritische Einlässe und Reflexionen, ‚Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie‘.“ (G. Schulz, *Romantik. Geschichte und Begriff*, 2008, S. 33f.)

³⁶¹ Vgl. B. Carl, 1998, S. 165: Carl führte einen Bericht von Eichendorffs Sohn an, in dem behauptet wird, dass Mendelssohn stets einen Gedichtband seines Vaters bei sich getragen habe. Ebenso würden die Verse auf seinem Grabstein (die letzten beiden Strophen des Reiselieds *Durch Feld und Buchenhallen*) Mendelssohns Liebe zur Eichendorffschen Lyrik belegen. Die (im vorigen Kapitel zitierte) Waldpartie-Passage aus dem Brief Mendelssohns an seine Mutter vom 3.7.1839 zeige zudem eine Assimilation typisch sprachlicher und inhaltlicher Wendungen des romantischen Dichters und damit Mendelssohns Präferenz für dessen Stilistik.

³⁶² I. Scheitler, „...Aber den lieben Eichendorff hatten wir gesungen.“ *Beobachtungen zur musikalischen Rezeption von Eichendorffs Lyrik*, in *Aurora* 44, 1984, S. 112.

³⁶³ Vgl. R. Brinkmann, Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39, *Musik-Konzepte Bd.* 95, 1997, Kapitel „Zu Eichendorffs Mondnacht“, S. 12ff.

³⁶⁴ Vgl. W. Goldhan, 1975, S. 184f.

Veränderungen der Texte vornimmt. Hierzu können zum Teil formal-musikalische, zum Teil inhaltliche Begründungen herangezogen werden. So dürften einige Textänderungen durch die Prioritätensetzung „Musik vor Wort“ verursacht worden sein, beispielsweise wenn es in *Liebe und Wein* anstatt „Ei so bringt uns schnell herbei“ (einer Zeile mit trochäischem Versfuß, die musikalisch gut in einem 4/8-Takt umgesetzt werden könnte³⁶⁵) „Ei, bringet uns schnell herbei“ heißt. Mendelssohn passte diese Passage deklamatorisch also dem 6/8-Takt an, den er bereits im Rahmen der ersten Gedichtshälfte bei „Ei, das hast du schlimm bedacht“ exponiert hatte:

63 Tenor 1:
8 Ei, brin - get uns schnell her-bei,
~~Ei - so - bringt uns - schnell her-bei~~

Notenbeispiel 2: Beispiel für Textbearbeitungen in *Liebe und Wein*, op. 50,5.

Ähnlich verhält es sich im *Türkischen Schenkenlied*, in dem Mendelssohn im vierten Vers der zweiten Strophe das Wort „dann“ hinzufügt, was nicht nur die Kausalität³⁶⁶ dieser Strophe unterstreicht, sondern auch eine durchgehend syllabische Melodiebehandlung ermöglicht:

Tenor 1:
Je - der Wein ist dann schmack-haft und hel - le...
nicht: ist

Notenbeispiel 3: Beispiel für Textbearbeitungen in *Türkisches Schenkenlied*, op. 50,1.

Hingegen dürfte es auf inhaltliche Gründe zurückzuführen sein, dass Mendelssohn bei *Der Jäger Abschied* auf die dritte Strophe gänzlich verzichtet und die vierte Strophe teilweise abändert, denn dadurch wird der ursprünglich militärische Charakter dieses auf die Befreiungskriege Bezug nehmenden Gedichts entschärft:

³⁶⁵ So machte es Schumann in seinem „Zecher als Doctrinair“, op. 33,4.

³⁶⁶ Grobian = trüber Wein; zierliches Mädchen = schmackhafter, heller Wein.

Nicht mehr vom Banner und deutschem Panier, „das rauschend wallt“, ist nun die Rede, sondern ausschließlich vom schönen (in der dritten Strophe „deutschen“) Wald und dem dort ertönenden Lied der Alten.³⁶⁷ Dabei könnte eine Rolle gespielt haben, dass Mendelssohn die nationale Identität der Deutschen frei von kriegerischer Imponier- und Drohgestik zugunsten einer religiös vergeistigten Haltung der nationalen Idee darzustellen versuchte.³⁶⁸ Die dritte Strophe dieses Gedichtes könnte jedoch ebenso aus metrischen Gründen unberücksichtigt geblieben sein, denn der Auftakt des Strophenliedes, der eine starke Betonung der dritten Silbe des jeweils ersten Verses einer Strophe bewirkt, findet nur in der ersten, zweiten und vierten Strophe seine Entsprechung, nicht aber in der dritten:

8

f

1. Wer hat dich...
2. Tief die Welt...
~~3. Ban-ner, der...~~
4. Was wir still...

Notenbeispiel 4: Anfang von *Der Jäger Abschied*, op. 50,2.

Auch zur Textbehandlung von *Der frohe Wandersmann* kann ein Nebeneinander formaler und inhaltlicher Aspekte angeführt werden. Mendelssohn vertonte nur die erste, dritte und vierte Strophe des Gedichtes. Die zweite Strophe fällt in dem sonst überschwänglichen, durchweg lebensbejahenden Eichendorff-Text aus der Reihe, da sie „negative“ Elemente wie Trägheit, Sorge, Last und Not zur Sprache bringt. Mendelssohn verzichtet also auf eine Anspielung auf bequeme, zurückgezogene Mitmenschen, was man als Ausweichen vor einer sozialen Stellungnahme, wie einer Kritik an biedermeierlich-politischer Passivität in der Restaurationszeit, verstehen kann.³⁶⁹ Jedoch könnten es auch hier musikalische, mit dem Formproblem des Strophenliedes zusammenhängende Gründe gewesen sein, die Mendelssohn dazu veranlassten, die zweite Strophe des Textes weg zu lassen: Die

³⁶⁷ Vgl. D. Klenke, 1998, S. 66.

³⁶⁸ Vgl. Kap. 3.4.

³⁶⁹ Vgl. W. Goldhan, 1975, S. 184.

energische und etwas kantige Anfangsmelodie³⁷⁰ ruft eher die Vorstellung eines frisch in der Natur wandernden, und nur weniger das Bild eines träge zu Hause liegenden Menschen hervor.

Am umfangreichsten hat Mendelssohn Eichendorffs *Abendständchen* gekürzt, denn er berücksichtigte nur drei der sechs Strophen in seiner Vertonung. Mendelssohn verzichtet dadurch auf die Verortung des lyrischen Ichs, das zur Zither greift und dazu ein Abendlied singt (zweite Strophe). Ebenso unberücksichtigt lässt er die Schilderung einer zauberhaft-fantasievollen Sandmann- bzw. Orneirosfigur (vierte und fünfte Strophe), die vom Himmel herab den schlafenden Menschen ihre Träume bringt. Mendelssohns Anpassungen in der ersten und der letzten Strophe können als Konsequenz dieser Streichungen begriffen werden: Beispielsweise wird aus der „seltsamen“ Sagenatmosphäre eine „einsame“ Stille. Einerseits könnten pragmatisch-aufführungstechnischen Gründe Mendelssohn dazu bewegt haben, den Umfang des sonst womöglich zu lange dauernden Liedes auf drei Strophen zu beschränken. Ebenso könnten aber auch reflexiv-ästhetische Überlegungen eine Rolle gespielt haben: Nachdem in der ersten Strophe eine verträumte Abendatmosphäre ausgedrückt worden ist, singt der Chor nun in der zweiten Strophe den Text „Wie auf goldnen Leitern, steigen / Diese Töne aus und ein“. Hier kann der Eindruck entstehen, dass mit „diese Töne“ auf den real erklingenden Gesang der Chorsänger angespielt wird, die sich in stilisierter „Minnesängermanier“ – sei es imaginär oder faktisch – vor dem Balkon des „Liebchens“ postiert haben und es mit dem *Abendständchen* in den Schlaf zu singen gedenken. Indem Mendelssohn den von Eichendorff eingeführten Schiffer (=lyrisches Ich) unerwähnt lässt, löst er zudem die Problematik der prinzipiell im Chorlied herrschenden Diskrepanz zwischen kollektiver Aussage des Chores und individueller Innerlichkeit des Liedes:³⁷¹ Durch diese Eliminierung entfällt die Notwendigkeit einer Abstraktion, die im Grunde immer von den Sängern erforderlich ist, wenn sie im Chor individualistische Botschaften wie zum Beispiel „Ich bin mir meiner Seele in deiner nur bewusst“ oder „Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide“ ausdrücken wollen.

³⁷⁰ Vgl. Notenbeispiel 7.

³⁷¹ Vgl. Kap. 1.3.

Die textuellen Änderungen des *Wanderliedes* können unter gleichem Aspekt betrachtet werden: In Eichendorffs Version unternimmt ein „Dichter“ eine Wanderung. Er singt dabei. Durch seinen Gesang werden seine „verstreuten Brüder“ von Heimweh erfasst, sodass sie sich anschicken, ihm zu folgen. Dabei macht ein sich unter der Anhängerschar befindendes Liebchen dem Dichter heimlich schöne Augen. Mendelssohn passt in seiner Vertonung das Gedicht an die Rezipientengruppe an: Bei ihm ist es nun der Frühling, der die Sangesbrüder durch seinen Ruf dazu animiert, zusammen zu kommen und gemeinsam singend in die Welt zu wandern. Und das heimliche Zunicken des Liebchens bezieht sich nunmehr auf „uns“, also die gesamte singende Schar. Hier erspart Mendelssohn dem Chor abermals die kollektive Abstraktion eines individuellen Ausdrucks.

In anderen Chorliedern Mendelssohns bleibt es jedoch bei individualistischen Themen und der Notwendigkeit, das lyrische Ich als vereinigte Äußerung von Subjektivität zu begreifen und umzudeuten.³⁷² So auch im *Türkischen Schenkenlied*, dessen textliche Änderungen sich hier auf eine Anpassung an vorherrschende mitteleuropäische Bedienungskonventionen bzw. an die hiesigen Gepflogenheiten und Vorlieben der bewirteten Männerchorsänger beschränken: Anstatt des „Grobians“ soll nun ein „zierliches Mädchen“ (nicht ein „zierlicher Knabe“) der Schenke sein, damit der Wein „schmackhaft und helle“ bleibe und sich nicht gar der „Elfer“³⁷³ im Glase“ trübe.

4.5.3 Formal-ästhetische Aspekte

Wie oben angemerkt, taucht in der Sekundärliteratur für die hier angeführten inhaltlichen Text-Glättungen Mendelssohns auch die Begründung auf, dass der Komponist unter dem Einfluss der *Zweiten Berliner Liederschule* stand. Besonders Goldhan setzt auf diese Argumentation. Dies erkläre auch, warum

³⁷² Dass dies von den meisten Rezipienten sicherlich gleichermaßen unbewusst wie problemlos bewerkstelligt wurde, ist sicherlich auch einem Gewöhnungsprozesses zuzuschreiben, der bei den Männerchorsängern zu dieser Zeit bereits vollzogen war.

³⁷³ Damit ist der besonders gute Wein-Jahrgang 1811 gemeint, der unter profunden Weinkennern heute noch als legendärer Kometen-Jahrgang bekannt ist.

Mendelssohn auf Stimmungswechsel bzw. gänzlich auf Vertonungen von Texten verzichtet, die mit „negativen“ romantischen Stimmungen wie „Flucht vor der Wirklichkeit, Sehnsucht nach dem Tode, ‚Versenkung‘ in die Natur, Lob des schönen Scheins“³⁷⁴ behaftet sind. Doch was genau sind die Grundzüge der *Zweiten Berliner Liederschule*, die nach Goldhan zu einer derartigen Verkürzung romantischer Motive führte?

Als Hauptvertreter der Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden *Zweiten Berliner Liederschule* gelten Hans Georg Nägeli, Johann Abraham Peter Schulz, Johann Friedrich Reichardt und Carl Friedrich Zelter. Letztgenannte waren durch ihr persönliches Verhältnis zu Goethe geprägt, der Gedichtvertonungen einforderte, in denen nicht die Originalität des Einfalls und die Selbständigkeit der musikalischen Ausführung das beherrschende Prinzip der Komposition sein sollte, sondern die vollkommene Identifizierung des Musikers mit dem Dichter.³⁷⁵ Dabei gilt die Forderung nach „Einheitlichkeit des Ausdrucks, nach einer einzigen, das ganze Lied bestimmenden Empfindung“³⁷⁶ als zentrales ästhetisches Grundprinzip. Nuancierungen von Textausdeutungen und Stimmungswechseln hatten ausschließlich dem ausführenden Sänger zu obliegen³⁷⁷ und sollten sich nicht im Notentext finden. Die musikalische Umsetzung in Form des *strengen Strophenliedes*, in dem Liedmelodie und Liedsatz einer Strophe unverändert für alle Strophen zu gelten hat, ist hier ebenso vorausgesetzt wie die Prämisse, dass das dem Lied zugrunde liegende Gedicht selbst nur einem einzigen Grundaffekt verpflichtet ist. Problematisch wurde dieser Sachverhalt jedoch durch die Etablierung des Prozesshaften in der romantischen Dichtung³⁷⁸, das ein Umdenken in

³⁷⁴ W. Goldhan, 1975, S. 185.

³⁷⁵ Mendelssohn wurde von seinen persönlichen Begegnungen mit Goethe sehr beeinflusst. Vgl. S. Großmann-Vendrey, Mendelssohn und die Vergangenheit, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, 1969, S. 77ff.

³⁷⁶ W. Dürr, 1984, S. 11. Der Autor führt hier noch ein prägnantes Zitat von E.T.A Hoffmann an: „Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muss der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann [...] das Symbol aller verschiedenen Momente des inneren Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt.“

³⁷⁷ „Er war unermüdet im Studieren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß.“ (Vermerk von Goethe in seinen Tag- und Jahreshäften vom Februar 1801, zitiert nach A. Feil, *Franz Schubert. Die schöne Müllerin – Winterreise*, ²1996, S. 20.)

³⁷⁸ „Durch das Mittel ironischer Distanzierung des Autors zu seinem Werk entstehen jene höheren Reflexionen, die sich immer weiter potenzieren und notwendig unbegrenzt bleiben [...]. So spiegelt sich in der Dichtung das Spannungsverhältnis der den Dichter umgebenden Wirklichkeit zu einer idealen Welt, die

der Liedästhetik zur Folge hatte: Das *romantische Kunstlied* war nunmehr geprägt von einem dialektischen Verhältnis von Sprache und Musik, das sich im gleichzeitigen Weiterbestehen musikalischer und poetischer Strukturen äußerte.³⁷⁹ Der Musiker habe den musikalischen Satz nunmehr parallel zur Dichtung zu strukturieren und somit poetisch reflektiert auch ihre Prozesshaftigkeit umzusetzen. Diese neue Liedästhetik verhalf der musikalischen Form des *variieren Strophenedes* und mehr noch der des *durchkomponierten Liedes* zum Durchbruch. Gerade die Form des *durchkomponierten Liedes* bietet die Möglichkeit, Stimmungswechsel kompositorisch umzusetzen und sprachliche Teilstücke wie in Prosavertonungen frei „durchzukomponieren“. Dabei hatte man nach wie vor die ästhetische Zielvorstellung, alle einzelnen Strophen zu einem größeren Ganzen zu verbinden und nicht zuletzt aufgrund dieses Spannungsfeldes zwischen Einheitlichkeit des Werks und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks stellt die kompositorische Behandlung von Stimmungswechseln im romantischen Lied ein größeres Problemfeld dar. Zum Beispiel sei auf die Heine-Vertonungen in Franz Schuberts Sololiedern hingewiesen: So findet etwa in *Am Meer* aus dem *Schwanengesang* (D 957) die romantische Eintrübung am Ende des Gedichts³⁸⁰ keine kompositorische Entsprechung.³⁸¹ Anders beispielsweise in Mendelssohns *Reiselied*, op. 34,6: Die charakteristischen Sechzehntelketten der Klavierbegleitung drücken die bittere, durch den feucht-kalten Herbstwind geprägte Realität der ersten und letzten Strophe aus. Sie sind gleichfalls aber auch die Vorspiele zu den inhaltlich illusionistisch-gegensätzlichen, musikalisch ebenfalls gänzlich anders gestalteten Mittelstrophen. Hierdurch schafft es Mendelssohn, in diesem Lied sowohl für Einheitlichkeit des Ganzen als auch Differenziertheit der einzelnen Strophen zu sorgen:

er ‚Unendlichkeit‘ nennt. Aus der Konfrontation des Realen mit dem Idealen [...] entsteht ein dialektischer Prozeß, der die Dichtung bestimmt und somit als offene Form erscheinen muß. Dieser Prozeß wird als Suche dargestellt, als Suche nach der ‚blauen Blume‘ der Romantik, die gleichwohl nur im Märchen – und der Utopie – Erfolg haben kann.“ (W. Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert*, 2002, S. 21.)

³⁷⁹ Nägeli bezeichnete dieses Phänomen als „polyrhythmisch“. Vgl. ebda., S. 16.

³⁸⁰ „Mich hat das unglückselge Weib / vergiftet mit ihren Tränen.“

³⁸¹ Nichts desto trotz finden sich in Schuberts Liederschafften durchaus zahlreiche Beispiele für die kompositorische Umsetzung von Stimmungswechseln – man werfe nur einen Blick in die beiden großen Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* (vgl. A. Feil, 21996, S. 33ff.) – und auch in seinen Männerchorliedern wie zum Beispiel *Der Geistertanz* (D 494) (a cappella) und *Mondenschein* (D 875) (mit Klavierbegleitung) hat Schubert romantische Einfärbungen formal umgesetzt.

(Orig. E moll) Presto Op. 34 N^o 6
Der

12. *p sf sf*

Notenbeispiel 5: Anfang von Mendelssohns *Reiselied*, op. 34,6.

Während bei Mendelssohn im Bereich des begleiteten *romantischen Kunstliedes* viele weitere Beispiele für die kompositorische Behandlung von Stimmungswechseln gefunden werden können (z. B. *Schilflied*, op. 71,4 oder *Auf der Wanderschaft*, op. 71,5) und selbst bei einigen Liedern für Gemischten Chor (beispielsweise *Herbstlied*, op. 48,6 oder *Auf dem See*, op. 41,6) inhaltliche Veränderungen musikalisch reflektiert werden, finden sich keine derartigen kompositorisch-formalen Auseinandersetzungen in den gegenwärtig zur Analyse vorliegenden Männerchorliedern. Hier dominiert klar die Form des Strophenliedes³⁸² und mit ihr die Einheitlichkeit des Ausdrucks.

Als Beispiel sei das dreistrophige Lied *Wasserfahrt*³⁸³ angeführt: Die fast das gesamte Lied durchziehende, barkarolenähnlich-rhythmische Bewegung im 6/8-Takt ruft die Assoziation eines sich im Wasser wiegenden Bootes hervor, ebenso wie die in den Mittelstimmen oftmals wiederkehrenden auf- und abwärts bewegten Akkordbrechungen (z. B. h-Moll-Quartsextakkord mit hinzugefügter None). Die Tonart h-moll, die nur in den letzten beiden Takten jeder Strophe durch eine pikardische Terz zu H-Dur aufgehellt wird, schafft zudem eine traurig-karge Atmosphäre.³⁸⁴ Ebenso die nach zweitaktiger Einleitung³⁸⁵ einsetzende Melodie des ersten Tenors, die mit Ausnahme des Auftaktes ihren geringen Ambitus (Quinte h-fis') vorwiegend schrittweise ausfüllt und nur in der Mitte diesen durch

³⁸² In der hier betrachteten Auswahl sind *Der Jäger Abschied*, *Wasserfahrt*, *Abendständchen* und *Trinklied* strenge Strophenlieder.

³⁸³ Der musikalisch einzige Unterschied der einzelnen Strophen besteht darin, dass Mendelssohn die dritte Strophe im *forte* anfangen lässt und beim dortigen Kulminationston ein *sforzato* vorgibt. Neben diesen Hinweisen auf eine nuancierte Ausführung durch den Chor existieren keine weiteren Variationen im Notentext.

³⁸⁴ Eine Ausnahmestellung in Mendelssohns Männerchorwerk kann diesem Lied aufgrund seiner bedrückenden Grundstimmung bescheinigt werden.

³⁸⁵ Dies ist übrigens die einzige Einleitung in Mendelssohns Männerchorliedern.

sprunghaftes Erreichen des Kulminationstons g' überschreitet. Der harmonische, sich größtenteils in einfachen Kadenzabläufen abzeichnende Verlauf trägt ebenso zu dieser Stimmung bei:

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
harm. Funktion	$t_{\substack{3 \\ 1}} \text{-----} s^{\substack{6 \\ 5}} D^{\substack{7 \\ 7}} t \text{---} sP_{\substack{3b \\ 3}} tP^{\substack{6b \\ 5 \\ 4 \\ 3}} sP \text{---} D^{\substack{6 \\ 4}} \text{-----} \frac{7}{3} \text{---} T \text{---}$													
	I-IV-V-I						harm. Ausweichung				Rückführung und authentischer Schluss			

Abbildung 6: Harmonischer Verlauf von *Wasserfahrt*, op. 50,4.

So ist es eine einzige, das ganze Lied bestimmende Empfindung, durch die Mendelssohn, um mit E. T. A. Hoffmanns Worten zu sprechen, „alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt“ auffasst.

Jedoch wird damit nicht der – zugegebenermaßen sublimen und latenten, aber doch vorhandenen – Prozesshaftigkeit in Heines Textvorlage Ausdruck verliehen. Bei Heine wird erst in der letzten Strophe klar, worum es eigentlich geht. So wird zunächst in der ersten Strophe durch die Distanzierung des lyrischen Ichs von der Stadt „am fernen Horizonte“ ein Bild der Abgeschiedenheit und Einsamkeit gemalt. In der zweiten Strophe erwecken die signalhaften Wendungen „graue Wasserbahn“ und „mit traurigem Takte“ die Vorahnung einer tragischen Begebenheit. Hier wird die Verortung des lyrischen Ichs auf dem Wasser vollzogen. Erst am Schluss der dritten Strophe bringt Heine nach einem kurzen aufhellenden Schein der sich nochmals aufhebenden Sonne als *Conclusio* die „Stelle, wo ich das Liebste verlor“ zur Sprache. Bei Mendelssohn wird die dem Gedicht implizite Finalität jedoch nicht umgesetzt.³⁸⁶

³⁸⁶ In Schuberts Schwanengesang hingegen, wo dieses Gedicht unter dem Titel *Die Stadt* vertont ist, sind die einzelnen Strophen durchkomponiert. Sehr prägnant ist die Vertonung der zweiten Strophe, in der Schubert einen einzigen verminderten Akkord verarbeitet. Die dritte Strophe ist eine emphatische Steigerung der ersten, was besonders durch die Vortragsangabe „stark“ (vs. „leise“), das dynamische An- und Abschwellen sowie den späten Einsatz des Kulminationstons („wo ich das Liebste verlor“) deutlich wird.

Wasserfahrt
(Heinrich Heine)

Andante

Tenor I/II
4

Bass I/II

Am fer - nen Ho - ri -
1. Am fer - nen Ho - ri - zon - te, am fer - nen Ho - ri -
zon - te er - scheint wie ein Ne - bel - bild die
zon - te er - scheint wie ein Ne - bel - bild die Stadt mit ih - ren
er - scheint wie ein Ne - bel - bild die
Thür - men, in A - bend - dämm - rung ge - hüllt, in
in A - bend - dämm - rung ge - hüllt.
A - bend - dämm - rung ge - hüllt, ge - hüllt.
dämm - rung, in A - bend - dämm - rung ge - hüllt.
- rung ge - hüllt.

Notenbeispiel 6: Erste Strophe aus *Wasserfahrt*, op. 50,4.

Bei den variierten Strophenliedern in der vorliegenden Auswahl ist ebenso keine kompositorische Umsetzung von Stimmungswechseln zu erkennen. Die Variationen in den Endstrophen von *Der frohe Wandersmann*, *Sommerlied* und *Wanderlied* bewirken lediglich, dass diese Strophen einen bekräftigenden, schließenden Charakter haben und somit die Formfunktion einer Coda erfüllen. In *Der frohe Wandersmann* springt das Zitat des Chorals „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (als Dur-Version) ins Auge.³⁸⁷

³⁸⁷ Armin Koch, der *Choräle und Choralhafte im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* untersuchte, schreibt: „Der Männerchor *Der frohe Wandersmann* (1844) bildet, da ein Vers des zugrundeliegenden Textes die Choral-Anspielung auslöst, eine Ausnahme unter Mendelssohns Kompositionen. [...] Grundsätzlich handelt es sich um eine strophische Komposition. Sie wird allein mit dem Beginn der dritten

1. *f* Wem Gott will rech - te Gunst er - wei - sen, den schickt er in die...
 2. Die Bäch - lein von den Ber - gen sprin - gen, die Ler - chen schwir - ren... *p*

Choral-Zitat *ff* 3. Den lie - ben Gott lass' ich nur wal - ten, der Bäch - lein, Ler - chen... *ritard.* *p* *a tempo*

Notenbeispiel 7: Strophenanfänge von *Der frohe Wandersmann*, op. 75,1.

Weitere Variationen finden sich im Mittelteil der dritten Strophe: Die Bässe wiederholen den Text „hat auch mein Sach““. Dabei vollzieht der erste Bass eine chromatische Linie von cis' nach h, während der zweite Bass auf dem Ton a stehen bleibt. Harmonisch entsteht somit zwischenzeitlich ein reizvoller Wechsel von der Subdominante A-Dur (als Quintsextakkord) zu a-Moll. Die Phrase endet nicht wie in den ersten beiden Strophen in der Doppeldominante Fis-Dur⁷, sondern im Sekundakkord der Dominante H-Dur, auch da der zweite Tenor von e' auf dis' hinab geht. Außerdem verzichtete vorher der erste Tenor auf den Spitzenton gis' und verharrt auf dem fis'. Die Strophe schließt mit einer viertaktigen Coda.

Strophe unterbrochen, die mit den Worten beginnt: ‚Den lieben Gott lass' ich nur walten'. Mendelssohn lässt sich diese Möglichkeit nicht entgehen und zitiert an dieser Stelle die Melodie *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Dabei riefen also offenbar nur wenige Stichwörter bei Mendelssohn die entsprechende Assoziation hervor, so dass auch hier von einer engen Verknüpfung von Text und Choralmelodie ausgegangen werden kann. In dieser Komposition erweist sich der Text jedoch nicht ‚heilig' unveränderbar, sondern assoziativ verknüpft. [...] Der Einbau ist zunächst unauffällig, da die zwei ersten Klänge denen der anderen Strophen entsprechen, in den Werten allerdings verkürzt.“ (A. Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*. 2003, S. 67f.)

1. in Berg und Wald, 2. ausvol-ler Kehl,'

und Strom und Feld; und Iri-scher Brust?

3. hat auch mein Sach,'

hat auch mein Sach' auf's Best' be - stellt!

3. hat auch mein Sach,'

hat auch mein Sach'

Notenbeispiel 8: Variationen im Mittelteil von *Der frohe Wandersmann*, op.75,1.

Trotz der Variationen in den letzten Strophen ist in Mendelssohns variierten Strophenliedern eine romantische Prozesshaftigkeit nicht vorhanden, was selbstverständlich mit der oben bereits beschriebenen Textwahl und -bearbeitung des Komponisten in reziprokem Bezug steht: Die zugrunde liegenden Texte bieten eben keinen Anlass zu solch kompositorisch-ästhetischen Behandlungen.

Einzig in den durchkomponierten Männerchorliedern Mendelssohns, *Türkisches Schenkenlied* und *Liebe und Wein*, gibt es auffallende Veränderungen in Aussage und Stimmung. In erster Linie findet die textliche Polarität dieser beiden humoristischen Wein- und Trinklieder dabei ihre musikalische Entsprechung im Gegenüberstellen der Tongeschlechter: Die Aufhellung von Moll nach Dur passt zum inhaltlichen Gegensatz „Grobian vs. zierliches Mädchen“ bzw. „Liebesschmerz vs. alter Wein“. Jedoch sind diese Vertonungen nicht einer romantischen Geisteshaltung verpflichtet. Sie erinnern eher – wie noch zu zeigen ist – an madrigalistische Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts.

Notenbeispiel 9: Strophenanfänge in *Liebe und Wein*, op. 50,5.

Die Erkenntnis, dass Mendelssohn gleichermaßen bei Textwahl und Vertonung auf romantische Prozesshaftigkeit und Stimmungswechsel verzichtet, spannt den Bogen zurück zur Ästhetik der *Zweiten Berliner Schule*, namentlich zum dort verfolgten Ziel der *Popularität*, die ausgehend von der durch Herder angeregten Volkslieddiskussion und parallel zu entsprechenden Bestrebungen in Philosophie und Literatur zur zentralen Kategorie des Komponierens erhoben wurde. Diese aufklärerische Tendenz manifestierte sich in der gesellschaftlich bezogenen Reflexion des musikalischen Textverhältnisses. Wertvolle Dichtung sollte bekannt, gute Texte zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft gemacht werden. Durch Orientierung am Volkslied versuchte man Lieder zu komponieren, deren „Simplizität und Fasslichkeit“ durch „strophische Anlage, symmetrische Periodik, häufige Wiederholungen, schlichte Deklamation, ‚sangbare‘ melodische Fortschreitungen, begrenzter Ambitus und ‚allerleichteste Modulationen‘“³⁸⁸ kompositorisch erreicht werden konnte. J. A. P. Schulz wandte sich dabei am ehesten solchen *Liedern im Volkston*³⁸⁹ zu und erreichte dieses Ideal mustergültig in der bekannten Melodie von *Der Mond ist aufgegangen*.

³⁸⁸ H. M. Beuerle, 1987, S. 82.

³⁸⁹ „Zu dem Ende habe ich nur solche Texte aus unseren besten Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht zu sein schienen, und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplizität und Fasslichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darzubringen versucht... In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons.“ (J. A. P. Schulz, *Vorrede zu Lieder im Volkston*, 2. Teil., 1785, zitiert nach K.-H. Wörner, *Geschichte der Musik*,⁸ 1993, S. 340.)

Laut Hans Michael Beuerle lasse sich auch im volksliedhaften Chorlied ein Streben nach dem *Schein des Bekannten* als Stilprinzip erkennen:

„Homophone, oberstimmenbetonte, hin und wieder von Scheinpolyphonie oder Unisoni unterbrochene Satzstrukturen, meist mit gezielter Nutzung der engen Lage zu weichen Verschmelzungsklängen, sind – neben den im populären Sololied der 2. Berliner Liederschule vorgebildeten Merkmalen – die Hauptcharakteristika dieses Stils. Der runde, in sich stabile, harmonisch klar periodisierte Klang der Sätze erlaubte auch ungeübten Sängern, sich einzumischen und geborgen zu fühlen.“³⁹⁰

So wird bereits nach der hier erfolgten Analyse von Textwahl, Textbehandlung und formaler Gestaltung von Mendelssohns Männerchorliedern deutlich, dass diese tatsächlich in der Nachfolge der *Zweiten Berliner Liederschule* zu verorten sind. Die Grundsätze der *Volkstümlichkeit*, *Popularität*, *Simplizität* und *Fasslichkeit* kommen in ihnen ebenso zur Geltung wie Momente des *geselligen Singens* und der *Gemeinschaftsbildung*. Ihnen zugunsten verzichtete Mendelssohn auf eine komplexe Tonsprache und eine Auseinandersetzung mit Formproblemen, die mit der Prozesshaftigkeit des *romantischen Liedes* einhergehen. Reziprok dazu steht die Textwahl und -bearbeitung, durch die oben erwähnten „negativen“ romantischen Tendenzen nicht berücksichtigt werden. Tatsächlich verharren fast alle Chorlieder in einer Ergebenheit gegenüber der Natur, „in einer bis zur Sentimentalität reichenden Beschaulichkeit, in der biedereren Freude an den mehr intimen Reizen [...], die ‚Mutter Grün‘ zu bieten hat“ und wenden sich nicht dem romantischen „Unendlichen, Grenzenlosen zu, das als Unsichtbares Geist und Seele beschäftigt“³⁹¹. Da Mendelssohns Männerchorlieder – mit Ausnahme von *Wasserfahrt*, op. 50,4 – bloß angenehme, schöne und natürliche Seite romantischer Topoi verarbeiten und auf ihre entscheidende Ambiguität verzichten, sind sie nur ansatzweise in der musikalischen Romantik verwurzelt. Statt dessen sind sie umso fester in den entsprechenden musikalischen Institutionen ihrer Zeit verankert und zeigen sich ihnen auch in ihrer formal-ästhetischen Faktur verpflichtet. Sie können deshalb als „biedermeierlich“ bezeichnet werden.

Diese Einordnung sollte jedoch nicht zu einem vorschnellen Werturteil verleiten,

³⁹⁰ Ebda., S. 92.

³⁹¹ M. Wehnert, Romantik (Art.), in: *MGG2*, Sp. 481.

auch wenn in Anlehnung an Beuerle bedacht werden muss, dass die hier erwähnten Grundsätze der *Zweiten Berliner Liederschule* für das populäre Lied zwangsläufig eine prinzipielle Gefahr des Umschlags bergen, und zwar

„von echter, d.h. Klassengrenzen überwindender Popularität in eine anbiedernde, die Klassengrenzen betonende Version von ‚Volksbildung‘. Das stilistische Korrelat dieses ideologischen Umschlags ist der Übergang vom ‚Schein des Bekannten‘ zum Bekannten selbst, von ‚edler Simplizität‘ zum Simplen.“³⁹²

Aufgrund seiner betont geselligen Bestimmung ist hiervon das Vokalquartett und erst recht das sich daraus entwickelnde Chorlied des 19. Jahrhunderts in besonderem Maße getroffen. Dies ist bereits oben bei der Diskussion *Ueber Liedertafeln* angeklungen und wurde anhand von Zöllers *Der Jäger aus Churpfalz* aus dem *Orpheus* gezeigt. Nun bleibt die Frage bestehen, ob und inwieweit es Mendelssohn mit seinen hier betrachteten Männerchorliedern gelang, dieser Problematik zu trotzen. Die auf dichterische Qualität setzende Textauswahl wurde bereits angesprochen. Hob er sich auch in anderen Aspekten von der Masse ab? In den folgenden Unterkapiteln soll anhand einiger kompositionstechnischer Beispiele nachvollzogen werden, dass Mendelssohns Chorlieder trotz scheinbarer Simplizität keineswegs kunstlos sind, dass in ihnen zwar der Bereich des unmittelbar Fasslichen so gut wie nie verlassen, aber doch eine hohe kompositorische Meisterschaft und satztechnische Raffinesse an den Tag gelegt wird.

4.5.4 Satztechnik

Insbesondere bei den Kompositionen *Türkisches Schenkenlied*, *Liebe und Wein* und *Trinklied* zeigt sich die meisterhafte Satztechnik Mendelssohns, der laut Goldhan „in dieser Beziehung wie kaum ein zweiter vor Brahms an die Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts erinnert“³⁹³. Tatsächlich sind diese Stücke nicht homophon-volksliedhaft geprägt, sondern stehen in der Nachfolge des Madrigals. Beispielsweise wird in allen drei Liedern ein Wechsel von imitatorischen und homorhythmischen Passagen an pointierten Stellen eingesetzt, um dem Textgehalt besonderen Nachdruck zu verleihen. So zum Beispiel in *Liebe und Wein* bei dem

³⁹² H. M. Beuerle, 1987, S. 82.

³⁹³ W. Goldhan, 1975, S. 187.

Übergang von „Ei, das hast du schlimm bedacht“ zu „denn schon manches Mal hat die Menschen umgebracht“, und ebenso in der nächsten Strophe von „Ei, bringet uns schnell herbei“ zu „denn es bleibt einmal dabei, Wein erfrischt das Blut“. Oder im *Trinklied* von „Nur ist das Übermaß auch gleich zu Handen“ zu „Hafis, o lehre mich, wie du’s verstanden“:

The image shows a musical score snippet for a men's choir. It is divided into two sections by red brackets. The first section, labeled 'Imitatorisch', shows a vocal line with lyrics: 'Han - - den, das Ue - ber - maass, dün - - ken, nicht bes - - ser,'. The second section, labeled 'Homorhythmisch', shows a vocal line with lyrics: 'Ue - ber - maass auch gleich zu Han - - den, Ha - fis, o Trin - ker eüch nicht bes - ser wenn man nicht'. Below the vocal line, there are two bass lines with lyrics: 'Ue - ber - maass, das Ue - ber - maass, bes - - ser, nicht bes - - ser,'. A dynamic marking 'B f' is present at the start of the homorhythmic section.

Notenbeispiel 10: Beispiel für Wechsel von imitatorischen zu homorhythmischen Passagen – Ausschnitt aus *Trinklied*, op. 75,3.

Auffallend madrigalistisch ist auch der gezielte Einsatz von Stimmgruppenwechseln. Zum Beispiel ist im *Türkischen Schenkenlied* ab der Textstelle „Du zierliches Mädchen“ eine Fülle von Varianten zu beobachten: Über der Basis eines Orgelpunktes in den Bässen singen zunächst zwei Tenor-Solisten (T. 30-35), danach pausieren die Tutti-Bässe und zu den Tenören gesellt sich ein solistischer erster Bass (T. 36-39). Die drei Solostimmen führen in Takt 37f. eine an den Fauxbourdonsatz des 15. Jahrhunderts erinnernde Parallelbewegung in Sextakkorden durch – durchaus eine Besonderheit im Männerchorrepertoire. Nach dieser dreistimmigen solistischen Passage kommt wieder der ganze Chor zum Einsatz, bevor er sich wieder mit Solo-Gruppen abwechselt. Ab Takt 53 ertönen Bässe und Tenöre im Wechsel (Bässe: „Komm herein, komm herein!“; Tenöre: „O komm herein!“), bevor dann in Volta 2 Tutti und Soli aller Stimmlagen gemeinsam das Stück beenden.

Für Stimmgruppenwechsel können auch in den anderen Männerchorliedern Mendelssohns prägnante Beispiele gefunden werden: Wechsel zwischen Soli und Tutti in *Liebe und Wein* (z. B. in T. 63ff., besonders in T. 96ff.), *Sommerlied*,

Wanderlied und *Trinklied*; Gegenüberstellung von erstem Bass und den anderen Stimmen in *Der Jäger Abschied* („Lebe wohl!“) und *Trinklied* (T. 4-9); sukzessiver Klangaufbau aufwärts in *Der frohe Wandersmann* (T. 8-10) und *Türkisches Schenkenlied* (T. 22-24) oder abwärts in *Türkisches Schenkenlied* (T. 1-5) und *Liebe und Wein* (T. 14-17); Registerwechsel zwischen drei Oberstimmen und Vollchörigkeit in *Der Jäger Abschied* (T. 12-16 vs. T. 17ff.) und *Sommerlied* (T. 1-4 vs. T. 5f.; T. 18f. vs. T. 20ff. etc.) oder Wechsel zwischen Zwei-, Drei-, und Vierstimmigkeit in *Liebe und Wein* (bei „Liebesschmerz und Qual“, T. 38ff.).

Bei letztgenannter Stelle fällt zudem der textausdeutende Einsatz der musikalisch-rhetorischen Figur des *Suspiratio* auf, was ein weiteres Beispiel dafür ist, dass sich Mendelssohn bei der Komposition dieses Liedes (auch) an Vorbildern des 16. und 17. Jahrhunderts orientierte:

Notenbeispiel 11: Beispiel für *Suspiratio* in *Liebe und Wein*, op. 50,5.

Dass Mendelssohn mit den stimmlichen Möglichkeiten der typischen Männerquartette und Männergesangvereine vertraut gewesen ist, sieht man an dem von ihm für die einzelnen Stimmen vorgesehenen Ambitus: Der Tonvorrat bewegt sich im Großen und Ganzen in den für Dilettanten gut erreichbaren Grenzen. Das hätte wohl auch Eduard Krüger zugeben müssen, der in seinem Beitrag zur Kontroverse „Ueber Liedertafeln“ ja bemängelte, dass die Laienchöre selten im Stande seien, auch in den Randstimmlagen befriedigend zu klingen.³⁹⁴ In fast allen Stücken spaltet sich der zweite Bass hin und wieder in Oktavklänge auf

³⁹⁴ Lediglich bei *Der frohe Wandersmann* und *Trinklied* ist fraglich, warum Mendelssohn diese Stücke nicht in Es-Dur (wie zum Beispiel *Der Jäger Abschied*), sondern einen halben Ton höher in E-Dur komponiert hat, denn in dieser Tonart werden gerade vom zweiten Tenor oftmals längere Passagen in hohe Lagen um e' herum gefordert, die für Laiensänger problematisch sein können. Auch wenn Synofzik betont, dass Mendelssohn von den einzelnen Stimmen einen relativ großen Ambitus einfordert (vgl. T. Synofzik, 2002, S. 762f.), gibt es – abgesehen von den beiden genannten Liedern – jeweils nur kurze Ausflüge in die Randregionen der einzelnen Stimmen, sodass festzustellen bleibt, dass die Männerchorlieder prinzipiell den stimmlichen Möglichkeiten einer großen Rezipientenschar angepasst sind.

(zum Beispiel in *Der frohe Wandersmann*, T. 32ff.), sodass den weniger tiefen Bassstimmen eine besser singbare Version als *ossia-Variante* geboten wird.

Darüber hinaus zählt zu Mendelssohns Besonderheiten die häufige Anwendung der Technik liegender Stimmen. Hierzu schreibt Goldhan:

„Besonders in bewegtem Tempo erhält der Satz dadurch Plastizität. Die übrigen, in rhythmischer Bewegung befindlichen Stimmen werden zu einer Art Relief auf ruhendem klanglichen Hintergrund, es geht ein gewisses In-sich-Ruhen vom Chorklang aus.“³⁹⁵

Die folgende Tabelle verdeutlicht, wie oft Mendelssohn in den vorliegenden Chorliedern diese Technik liegender Stimmen anwendet, entweder als lang ausgehaltener Orgelpunkt oder in syllabischer Tonwiederholung:

Tabelle 5: Beispiele für liegende Stimmen in Mendelssohns Männerchorliedern.

Lied	Takt
Türkisches Schenkenlied	9-12, 29-35, 39-41
Der Jäger Abschied	8f.
Sommerlied	5f., 27-31 (2. Strophe entsprechend)
Wasserfahrt	10-12, 13f. (andere Strophen entsprechend)
Liebe und Wein	27-29, 39-42
Wanderlied	22-26, 46-50, 50-52, 70-73, 74-78, 98-100, 102-106, 106-108
Der frohe Wandersmann	32-34
Abendständchen	1-4
Trinklied	1-3, 7f., 28-30

Im Gegensatz dazu erkennt man am Beispiel einer Passage aus *Liebe und Wein*, dass Mendelssohn einzelnen Stimmen oder Stimmgruppen hin und wieder auch eine hohe Agilität zuschreibt, die teilweise an die Grenzen des für (große) Laienchöre Machbaren geht:

Notenbeispiel 12: Beispiel für Läufe in Tempo *Allegro molto* in *Liebe und Wein*, op. 50, 5.

³⁹⁵ Goldhan, 1975, S. 187.

Diese in der Partitur so einfach anmutenden, aber in der Aufführung nicht leicht zu bewerkstellenden Terzparallelen in Gegenbewegung lösen sich vom konventionellen vierstimmig-vertikal komponierten Männerchorsatz dieser Zeit. Denkt man an die Kontroverse „Ueber Liedertafeln“, so erscheint diese Stelle als Paradebeispiel für Gelbckes Forderung nach gleichzeitig horizontalem und vertikalem Komponieren, die hier noch einmal zitiert werden soll:

„Wo die Stimmen so nah gebracht werden müssen, ist eben scharfe Bezeichnung und Absonderung jeder einzelnen nöthig. Man soll nicht Note gegen Note contrapunctiren nicht den Fluß der Stimmen vom Zufall abhängig lassen, sondern sie wo möglich alle denken. Das ist freilich keine Aufgabe für Schüler“³⁹⁶

Mendelssohn offenbart hier ein Vertrautsein mit den klanglichen Eigenarten der Stimmgattungen, das ihm ermöglicht, trotz scheinbar hoher Simplizität satztechnische Feinheiten anzuwenden, die sich vom damalig Konventionellen abheben, andererseits aber nicht den Bereich der Fasslichkeit verlassen. Im konkreten Beispiel erreicht er dies auch dadurch, dass er diese Terzgänge nicht endlos weiterspinnt, sondern schon bei der nächsten Textpassage zurück zum konventionellen, homorhythmischen, vertikal gedachten Satz zurückkehrt.

Ebenso meisterhaft, im Bereich der vormärzlichen Männerchorliteratur unkonventionell und dabei doch eingängig und fasslich ist die motivische Durchformung im *Türkischen Schenkenlied*, in dem Mendelssohn das anfangs exponierte rhythmische Motiv in allen Stimmen bei unterschiedlichsten Textpassagen anwendet. Diese Eigenart dürfte Mendelssohn von der Instrumentalmusik hergeleitet haben.



Se - tze mir nicht
 Krug so — derb
 derb vor die Na...
 ...an mir den Krug
 se - he mich freund...
 Wein bringt seh...
 freund - lich — an
 trübt sich der El...
 zier - li - ches Mäd...
 du komm he - rein
 sollst mir — kün...
 Schen - ke — sein
 da auf der Schwell...

Notenbeispiel 13: Grundmotiv und Textunterlegung in *Türkisches Schenkenlied*, op. 50,1.

³⁹⁶ F. A. Gelbcke, Ueber Liedertafeln und Männergesang, in *NZfM*, Bd. 12, Nr. 13 vom 11. Februar 1840, S. 50.

Als weitere spielerische Abkehr von konventionellen Satztechniken der Männerchorliteratur seiner Zeit können Mendelssohns Oktavparallelen bei *Der Jäger Abschied* gesehen werden. Diese sind eine Ausnahme in Mendelssohns Kompositionen, was einerseits für die satztechnische Fertigkeit des Komponisten (= keine dilettantischen Quint- oder Oktavparallelen), andererseits für ein in diesem Fall bewusstes Einsetzen der Parallelen als Klangfarben-Stilmittel spricht:

The image shows a musical score for the song 'Der Jäger Abschied'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has three staves of lyrics. The first staff has the lyrics: 'schallt! will ich lo - ben, halt! fort und bla - sen, halt! tren die Al - ten,'. The second staff has the lyrics: 'schallt! Wohl den Mei - ster will ich lo - ben, halt, und wir zie - hen fort und bla - sen, halt, e - wig blei - ben tren die Al - ten,'. The piano accompaniment is shown below the vocal line. A red shaded area highlights the vocal line and the piano accompaniment, indicating the presence of octave parallels.

Notenbeispiel 14: Oktavparallelen in *Der Jäger Abschied*, op. 50,2.

4.5.5 Melodik, Harmonik, Rhythmik

Wie Goldhan zutreffend feststellt, lässt sich bei der Melodiebildung in Mendelssohns Männerchorliedern prinzipiell die klassische Tradition erkennen: Die Melodien sind zumeist diatonisch und tonal gebunden.³⁹⁷ Bevorzugt werden kleine Intervalle. Bei größeren Intervallsprüngen – meist Sexten, in Ausnahmen auch Oktaven (z. B. am Anfang von *Wasserfahrt*, op. 50,4) – folgt normalerweise eine ausgleichende Gegenbewegung in Schritten oder kleinen Sprüngen. Mendelssohn bedient sich oftmals verschiedener Sequenzbildungen, zum Beispiel im *Türkischen Schenkenlied*, op. 50,1, im *Abendständchen*, op. 75,2 oder im *Trinklied*, op. 75,3:

³⁹⁷ Vgl. W. Goldhan, 1975, S. 185.

Notenbeispiel 15:
Sequenzbildung am Beispiel von *Türkisches Schenkenlied*, *Abendständchen* und *Trinklied*.

Hin und wieder tauchen jedoch besondere, vom Klassischen Ideal abweichende Melodiebildungen auf, die Abraham als „Vermeidung der gefälligeren, näherliegenden und, nach herkömmlichen Verständnis, sangbaren Fortschreitung“³⁹⁸ bezeichnet. Gemeint sind charakteristisch harte oder kantige Melodien, in denen freie Vorhalte, abspringende Wechselnoten oder Antizipationen vom sangbaren Ideal abweichen, zum Beispiel am Anfang von *Der frohe Wandersmann*:

Notenbeispiel 16: Vermeidung der gefälligeren melodischen Fortschreitung am Beispiel von *Der frohe Wandersmann*, op. 75,1.

Dadurch entstehen Diskrepanzen zwischen harmonischem und melodischem Gang, die „eckig, ungewöhnlich und damit übrigens auch besonders einprägsam

³⁹⁸ L. U. Abraham, 1974, S. 85.

wirken“³⁹⁹.

Die wenigen chromatischen Melodiebildungen in den vorliegenden Männerchorwerken dienen Abraham zufolge vor allem als Mittel zum Zweck, um etwa harmonische Differenzierungen an pointierten Stellen vorzunehmen.⁴⁰⁰ In der Tat sind die nur kurzen chromatische Passagen gezielt inmitten der sonst diatonischen Melodik eingesetzt. Die Variation im Mittelteil der dritten Strophe von *Der frohe Wandersmann* wurde oben bereits erwähnt, weitere Beispiele finden sich am Ende von *Sommerlied* und *Liebe und Wein*:

The image shows a musical score snippet for the song 'Liebe und Wein'. It features two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: 't, Wein er - frischt, Wein'. The piano accompaniment has dynamics 'ff' and 'sf'. A red line is drawn across the piano accompaniment, highlighting a chromatic progression. Below the score, the text reads: 'G-Dur: D₇ d D₇ T₃'.

Notenbeispiel 17:

Chromatik und harmonischer Verlauf am Ende von *Liebe und Wein*, op. 50,5.

Im *Wanderlied*, op. 50,6 dürfte die in Takt 70ff. eingesetzte Chromatik in den Tenören und dem zweiten Bass in Verbindung mit der Dynamik (pianissimo) und dem „auskomponierten“ Staccato (Achtelnote + Achtelpause) hingegen wortausdeutende Funktion haben: „sie nickt uns heimlich, heimlich zu“. Hier ist Goldhan zu widersprechen, wonach Mendelssohn Tonmalerei und Nachspüren einzelner Wortausdeutungen anderen Komponisten überlasse.⁴⁰¹ Goldhans Behauptung wird auch durch die oben genannte Suspiratio-Stelle bei *Liebe und Wein* widerlegt, ebenso durch die Tatsache, dass in diesem Lied genau bei den Worten „schlimm“ und „umgebracht“ ein verminderter Septakkord erklingt.

Ein besonders prägnanter Einsatz von chromatischer Melodiebildung findet sich im *Abendständchen*, op. 75, 2. Dieses Lied wird zu einer besonders reizvollen Komposition durch die zahlreichen chromatisch absteigenden Linien, die gleich-

³⁹⁹ Ebda.

⁴⁰⁰ Vgl. ebda., S. 87.

⁴⁰¹ Vgl. W. Goldhan, 1975, S. 185.

sam tonmalerisch die inhaltliche Überbrückung von göttlicher Himmelsphäre zu menschlicher Irdischkeit wie auch stimmungsvoll das Zur-Ruhe-Kommen schlafender Menschen ausdrücken. Sie machen dieses Stück zu einer Rarität der Männerchorliteratur im Vormärz. Bereits zu Beginn deutet der erste Bass mit der Abwärtsbewegung b-a-as-g eine nicht nur für Mendelssohns Männerchorkompositionen ungewöhnliche Chromatik an. Im drittletzten Takt des Stückes wird diese Bewegung verkürzt rekapituliert. Die ausführlichsten chromatischen Wendungen finden sich allerdings im Mittelteil, beginnend mit den Worten „für uns alle wacht der Hirt“. Wieder singt der erste Bass ab Takt 6 die Folge b-a-as-g, sequenziert diese Melodie ab Takt 7 als c'-h-b-a und führt sie über as chromatisch zurück zu g. Im ersten Tenor findet sich ab Takt 8 ebenfalls eine absteigende Halbtonskala von g' bis d'. Die daraus resultierenden harmonischen Wendungen (funktional gesehen sind das Ausweichungen nach c-Moll und g-Moll und anschließende Rückführung, mit einigen harmoniefremden Tönen und Verkürzungen) führen sicherlich manche Sänger in Laienchören an ihre musikalische Grenzen und machen dieses Stück zu einem sehr artifiziellen Chorlied:

6
8
1. ...Heer-den, für uns Al - le wacht der Hirt, für uns Al-le, für uns al-lewacht der

B-Dur: T D Sp S 8 7 6 D₇⁶ 5

c-Moll: D₇^{6> 5} tGt D₅ t D₃⁷ T t

g-Moll: d₅> T t d₈⁴³ 5>₇

Notenbeispiel 18:
Chromatik und harmonischer Verlauf im Mittelteil von *Abendständchen*, op. 75,2.

Die hier gezeigte harmonische Vielschichtigkeit ist eine Ausnahme in den vorliegenden Männerchorliedern Mendelssohns. Wenn Abraham schreibt, dass die Modulationswege in Mendelssohns Chorliedern gern die Normziele (Dominante, Parallele, Subdominante) umgehen und statt dessen Tonarten berühren,

„die zuvor eher gemieden wurden, wie den Dreiklang der III. Stufe in Dur“⁴⁰², so trifft das womöglich auf die Lieder für Gemischten Chor zu, nicht aber auf Männerchorsätze des Komponisten. Hier ist eher Goldhan beizupflichten, der den Chorliedern eine einfache, in der Nähe der Hauptfunktionen bleibende Harmonik und volksliedhafte Kadenzierung attestiert, obgleich diese „nirgends flach [wird], wozu insbesondere die Stimmführung beiträgt“.⁴⁰³ Abrahams Feststellung, dass die Subdominant-Region gelegentlich differenziert, variiert und ausgeweitet wird, ist jedoch zutreffend und wird auch von Konold unterstrichen. Solche Akkordbildungen verleihen einzelnen Passagen hin und wieder eine besondere Prägnanz. Einprägsam ist beispielsweise die oben bereits gezeigte Subdominantfärbung im Mittelteil der Schlussstrophe von *Der frohe Wandersmann*, op.75,1⁴⁰⁴. Auch im *Wanderlied*, op. 50,6 findet man einige besondere subdominantische Wendungen, so zum Beispiel in Takt 33 und 35. Besonders reizvoll allerdings ist die Verwendung der Subdominante mit hinzugefügter None in Takt 18 von *Der Jäger Abschied*, op. 50,2:

The image shows a musical score for two voices (Soprano and Bass) in 3/4 time, key of B-flat major. Measure 17 is highlighted with a red vertical bar. The lyrics are 'Le - be wohl, du'. The harmonic analysis below the bass staff indicates a subdominant chord (T₃) with a flat seventh (7^b) and a subdominant chord (S₂) with a flat second (2^b), a ninth (9), and an octave (8) and sixth (6).

Notenbeispiel 19: Prägnante Ausweitung der Subdominante bei *Der Jäger Abschied*, op. 50,2.

Anhand von *Der Jäger Abschied* lassen sich weitere Stilmerkmale des Komponisten nachvollziehen. So fällt zu Beginn dieses Liedes die häufige Verwendung des für Männerchor gattungstypischen Quartsextakkordes auf. Die Häufigkeit dieses Akkordklangs in Männergesangskompositionen lässt sich Synofzik zufolge

⁴⁰² L. U. Abraham, 1974, S. 85.

⁴⁰³ W. Goldhan, 1975, S. 186.

⁴⁰⁴ Vgl. Notenbeispiel 7.

durch seinen bei Laiensängern beliebten geringen Dissonanzgrad erklären. Ebenso seien hierfür satztechnische Notwendigkeiten verantwortlich, „da die Umfangsbeschränkungen des Männerchorsatzes einen Dreiklang in Grundstellung oft ausschließen.“⁴⁰⁵ Mendelssohn, der nachweislich mit Schumann⁴⁰⁶ über die passende Verwendung dieser Akkordumkehrung diskutiert hat⁴⁰⁷, setzt sich in seinen Kompositionen nicht von der Masse ab. So lässt er allein in den ersten acht Takten von *Der Jäger Abschied* sechs Mal einen Quartsextakkord ertönen.

Eine Besonderheit Mendelssohns ist dennoch am Anfang dieses Liedes zu beobachten. Abraham nennt sie die „hochentwickelte Technik des ‚Klangfuß‘-Wechsels“⁴⁰⁸, die sich darin zeigt, dass Mendelssohn im zweiten Takt nicht den anfangs exponierten punktierten Rhythmus beibehält, sondern das Wort „aufgebaut“ rhythmisch prononciert und ihm damit besonders Bedeutung unterbreitet. Diese Technik des Klangfußwechsels ist ebenso bemerkenswert wie die Tatsache, dass dieses Lied – konträr zur Vortragsangabe „Alla marcia“ – im $\frac{3}{4}$ -Takt steht. Dieses Phänomen findet sich auch bei *Der frohe Wandersmann*, wo der Dreiertakt angesichts der inhaltlichen Ausrichtung des Wanderliedes eigentlich umso widersetzlicher erscheinen müsste, da das Wandern ja im Zweier-Rhythmus vonstatten geht. In beiden Fällen ist die ungewöhnliche Taktart jedoch nicht störend, was freilich auf die hohe Kunstfertigkeit des Komponisten zurückzuführen ist.

Hin und wieder sind trotz der oben erwähnten Textänderungen „falsche“ musikalisch-taktmäßige Wortbetonungen zu beobachten, zum Beispiel „manchesmal“ und „dieses edle“ statt „dieses edle“ in *Liebe und Wein*. Dies findet sich Golhan zufolge auch bei den Gemischen Chören (wie z. B. „Waldes|rauschen“ und „Saatengrün“) und kann dadurch begründet werden, dass Mendelssohn „rein musikalischen Gesetzmäßigkeiten, der melodischen, harmonischen und rhythmi-

⁴⁰⁵ T. Synofzik, 2002, S. 745.

⁴⁰⁶ Schumann schrieb in einem Brief an Johann Joseph Verhulst vom 4. November 1848: „Auch einen Männergesangverein dirigirte ich, gab's aber wieder auf, da es mir viel Zeit kostete. Und hat man den ganzen Tag für sich musicirt, so wollen einem diese ewigen 6/4 Akkorde des Männergesangstyls auch nicht munden.“ (Zitiert nach T. Synofzik, 2002, S. 744.)

⁴⁰⁷ Vgl. R. Schumann, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Georg Eismann, 1956, S. 32.

⁴⁰⁸ L. U. Abraham, 1974, S. 86.

schen Logik den Vorzug⁴⁰⁹ gebe.

Ein letzter hier als erwähnenswert erscheinender Aspekt der Kompositionstechnik in Mendelssohns Männerchorliedern geht nochmals zurück auf die formale Umsetzung der Textvorlage, und zwar auf die Frage nach der Textverteilung in den Strophenliedern. So ist bei allen vorliegenden Strophenliedern zu beobachten, dass die ersten Verse einer Strophe nur einmalig vertont sind, während die Worte der Schlussverse oft mehrmals wiederholt werden. Mit anderen Worten: Dem Teil einer Strophe, der in der Barform dem Abgesang entspricht, ist bereits zu Beginn meist der Text der Schlusszeile einer Strophe unterlegt. Abraham bezeichnet dieses Phänomen als „Mißverhältnis zwischen modulatorisch-formalem Aufwand und knapper Textvorlage“⁴¹⁰. Daraus resultiert, dass die Strecke bis zum Schluss mit Textwiederholungen der letzten Zeile bestritten wird, was teilweise einen humoristischen Effekt, teilweise erst-besinnliche Bekräftigung zur Folge hat. Dabei werden bei Mendelssohn ausschließlich ganze Verse oder Vershälften wiederholt, und nicht einzelne Worte. Ein gutes Beispiel hierfür ist das *Abendständchen*, aber das gleiche Phänomen findet sich auch in allen anderen vorliegenden Strophenliedern und ist selbst bei der Spontankomposition von *In Frankfurt auf der Zeile*⁴¹¹ zu beobachten. Hier spielt womöglich auch noch der satztechnische Aspekt hinein, dass Mendelssohn seine Texte überwiegend syllabisch vertont und eine melismatische Textbehandlung oftmals bis zum Schluss einer Strophe aufspart.

⁴⁰⁹ W. Goldhan, 1975, S. 184.

⁴¹⁰ L. U. Abraham, 1974, S. 86.

⁴¹¹ Vgl. Kap. 3.2.2.

The image shows a musical score for Tenor 1 of 'Abendständchen' by Mendelssohn. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of four staves. The first staff starts with a piano (p) dynamic and a 4-measure phrase (a = 4 Takte) marked 'cresc.'. The second staff continues with a 4-measure phrase (b = 4 Takte) marked 'cresc.'. The third staff has a 6-measure phrase (c = 6 Takte) marked 'dim.' and 'p'. The fourth staff ends with a piano (pp) dynamic. The lyrics are: 'Schla-fe Lieb-chen, weil's auf Er - den... nun so still und ein-sam wird! O - ben gehn die gold' - nen Heer - den, für uns Al - le wacht der Hirt, für uns Al - le, für uns Al - le wacht der Hirt.'

Notenbeispiel 20: Tenor1-Auszug von *Abendständchen*, op. 75,2 als Beispiel für Missverhältnis zwischen modulatorisch-formalem Aufwand und knapper Textvorlage.

4.6 Zusammenfassung und Bewertung

In diesem Kapitel wurde zunächst eine Kurzübersicht über Mendelssohns Männerchorlieder sowie über die wichtigste Sekundärliteratur zu diesem Themenfeld gegeben. Danach wurde die um 1840 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* geführte Kontroverse „Ueber Liedertafeln“ skizziert und beleuchtet. Anschließend ging es darum, anhand von op. 50 und op. 75, 1-3 einige Stil- und Qualitätsmerkmale in Mendelssohns Männerchorliedern zu analysieren.

Musikästhetisch zeigen sich Mendelssohns Chorlieder den Grundsätzen der *Zweiten Berliner Liederschule* – Volkstümlichkeit, Popularität, Simplität, Fasslichkeit und Schein des Bekannten – verpflichtet. In ihnen wird auf die musikalische Umsetzung von romantisch „negativen“ Stimmungen, Stimmungswechseln und romantischer Prozesshaftigkeit verzichtet, ebenso auf soziale und patriotische Stellungnahmen. Statt dessen kommen Momente des geselligen, kollektiven Singens und der Gemeinschaftsbildung zu Geltung. Die Männerchorlieder sind

deswegen im *musikalischen Biedermeier* anzusiedeln. In der musikalischen Analyse konnten verschiedene kompositionstechnische Aspekte herausgestellt werden, die in der folgenden Tabelle zusammengefasst sind:

Tabelle 6: Zusammenfassung der musikalischen Analyse von op. 50 und 75, 1-3.

Musik. Parameter	Besonderheiten
Textwahl	<ul style="list-style-type: none"> - auf dichterische Qualität setzend; - hauptsächlich namhafte Textdichter; häufig Eichendorff; - Verzicht auf „negative“ romantische Stimmungen;
Textbehandlung	<ul style="list-style-type: none"> - Oftmals Kürzung und Veränderung der Textvorlage; - formal-musikalische Gründe: bei metrischen Feinheiten Prioritätensetzung „Musik vor Wort“; Form des strengen Strophenliedes fordert zum Teil Streichung von inkongruenten Strophen; - inhaltliche Gründe: Ausweichung von sozialen Stellungnahmen; Entschärfung von patriotischen Formulierungen; Lösung der Diskrepanz zwischen kollektiver Aussage des Chores und individueller Innerlichkeit des Liedes; - aufführungspraktische Gründe: Beschränkung von Umfang und Dauer;
Formal-ästhetische Aspekte	<ul style="list-style-type: none"> - Form des Strophenliedes dominiert; - dort stets eine einzige, das ganze Lied bestimmende Empfindung; - also keine Stimmungswechsel, keine romantische Prozesshaftigkeit; - „Missverhältnis“ zwischen modulatorisch-formalem Aufwand und knapper Textvorlage - bei variierten Strophenliedern haben Variationen in den Endstrophen bekräftigenden und schließenden Charakter;
Satztechnik	<ul style="list-style-type: none"> - Teilweise Anlehnung an madrigalistische Vorbilder: <ul style="list-style-type: none"> - Wechsel von imitatorischen und homorhythmischen Passagen; - gezielter Einsatz von Stimmgruppenwechseln; - teilweise Einsatz musikalisch-rhetorischer Figuren; - Einzelwortausdeutungen; - Technik liegender Stimmen; - Kontrast: zum Teil große Agilität einzelner Stimmen; - teilweise streng-motivische Durchgestaltung; - hauptsächlich syllabische Textbehandlung;
Tonvorrat	<ul style="list-style-type: none"> - Ambitus in für Dilettanten gut erreichbaren Grenzen; - nur kurze Ausflüge in die Randregionen der einzelnen Stimmen; - Teilung des zweiten Basses als <i>ossia</i>-Variante;
Melodik	<ul style="list-style-type: none"> - klassische, ausgeglichene Melodiebildung; - oftmals Sequenzbildung; - gezielter Einsatz von charakteristisch harten Melodiefortschreitungen; - gezielter Einsatz von Chromatik;
Harmonik	<ul style="list-style-type: none"> - Chromatik auch, um harmonisch auszudifferenzieren; - häufige Differenzierung der Subdominantregion; - häufiger Gebrauch des Quartsextakkordes;
Rhythmik	<ul style="list-style-type: none"> - Technik des Klangfußwechsels; - Taktwahl z. T. entgegen dem Klischee (Wanderlied im 3/4Takt); - Priorität „Musik vor Wort“ verursacht hin und wieder „falsche“ musikalisch-taktmäßige Wortbetonungen;
Wortausdeutung	<ul style="list-style-type: none"> - Wortausdeutung durch gezielten Einsatz von rhetorischen Figuren (Suspiratio), besonderen Harmonien (verm. Septakkord), oder Chromatik;

Die Frage, inwieweit sich Mendelssohn dadurch von anderen Komponisten seiner Zeit abgrenzte, ist nicht einfach zu beantworten. Eine vergleichende Analyse zwischen Schumann und Mendelssohn wurde von Synofzik durchgeführt, der dabei zur prägnanten Erkenntnis gelangt:

„Schumann deklamiert in Tönen, bei Mendelssohn wird der Text musikalisiert.“⁴¹²

Aber ebenso bleibt festzuhalten, dass sich beide Komponisten als Meister ihres Faches bewiesen, weswegen im vorliegenden Fall von einem „Besser oder Schlechter“ nicht die Rede sein kann. Dass Schumann und Mendelssohn den gleichen Text vertonten, ist ein für Synofziks vergleichende Analyse glücklicher, aber allgemein seltener Umstand. Die sicherlich ebenso interessante Frage nach dem Vergleich zwischen Mendelssohns Männerchorliedern und denen anderer bekannter Männerchorkomponisten (zum Beispiel Friedrich Silcher) kann leider nicht auf dieser Gemeinsamkeit aufbauen. Auch fehlen momentan noch Forschungsergebnisse, die Hinweise auf konkrete Stilkriterien der zu vergleichenden Komponisten bieten – wie sie hier für Mendelssohn erbracht worden sind. Wie es sich mit Mendelssohns Männerchorliedern im Vergleich zu denen der damals unzähligen Dilettanten verhält, die sich auf dem Gebiet der Männerchorlieder kompositorisch beschäftigten, könnte in letzter Konsequenz ebenso erst durch eine ausgiebig vergleichende Analyse beantwortet werden. Dennoch lässt sich – trotz aller Schwierigkeit, ein generalisierendes Werturteil zu fällen – in Bezug auf die Kontroverse „Ueber Liedertafeln“ sowie in Anbetracht des eingangs zitierten Statements von Ferdinand Gotthelf Hand vermuten, dass sich Mendelssohns Kompositionen von denen des Durchschnitts weit abheben, auch wenn sie musikästhetisch den gleichen Prinzipien verpflichtet sind. Zumindest ist durch die musikalische Analyse in diesem Kapitel nachgewiesen worden, dass sich die Kompositionen Mendelssohns durchaus – um mit den Worten Hands zu schließen – „durch originelle Erfindung und geistreiche Charakterisierung“ auszeichnen, und „den Inhalt der Worte wahr und treu entsprechend“⁴¹³ wiedergeben.

⁴¹² T. Synofzik, 2002, S. 759. Dieser Aspekt zeigt sich vor allem in den grundverschiedenen Konzeptionen des Wort-Ton-Verhältnisses und den rhythmisch-metrischen Details.

⁴¹³ Vgl. Einleitung dieses Kapitels.

5. Schlussbetrachtung

5.1 Resümee

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte das Bürgertum verschiedene soziokulturelle Einrichtungen, in denen mehrstimmiger Männergesang gepflegt wurde. Zum einen sind private Freundeskreise, halböffentliche Salons und Hauskonzerte zu nennen. Hier entschloss man sich zu mehr oder weniger spontanem Quartettgesang. Zum anderen entstanden zahlreiche institutionelle Gruppierungen, in denen diese musikalische Ausdrucksform gezielt ausgeübt wurde. Als zwei gegensätzlichen Prototypen für diese Männergesangsvereine gelten die Zeltersche *Berliner Liedertafel* und der von Nägelis Anschauungen geprägte *Stuttgarter Liederkranz*.

In all den Vereinigungen singender Männer vermischten sich typische sozialhistorische Phänomene: Dilettantismus, Volksbildung, Vereins- und Festkultur, Geselligkeit, bürgerliche Repräsentation, Historismus, Nationalismus und Patriotismus. Diese Phänomene hatten nicht nur Auswirkungen auf das soziale Miteinander, sondern kamen auch im musikalischen Repertoire zum Ausdruck. Aufgrund dieser starken institutionellen Verankerungen sind die meisten Männerchorlieder der musikhistorischen Kategorie *musikalisches Biedermeier* zuzuordnen, obgleich in ihnen auch romantische Tendenzen wie Sehnsucht nach zivilisationsferner Natürlichkeit und Ursprünglichkeit anklingen.

Felix Mendelssohn Bartholdy, der als Komponist und ausübender Musiker in fast allen zeitgenössisch-bürgerlichen Musikinstitutionen bewandert war, machte auch bei den Männergesangsvereinen keine Ausnahme: Zahlreiche mehr oder weniger flüchtige Kontakte zu einzelnen Männerchören können ebenso nachgewiesen werden wie Berührungspunkte zur patriotisch-volkstümlichen Sängerbewegung. Außerdem komponierte Mendelssohn viele Männerchorlieder und beschäftigte sich recht kontinuierlich mit dieser musikalischen Gattung, obgleich er selbst nur eine kleine Auswahl davon veröffentlichen ließ.

Die meisten seiner Kompositionen entstanden für konkrete Anlässe und/oder Rezipientengruppen, zum Beispiel für die Treffs der beiden Leipziger Liedertafeln, für einen freundschaftlich-geselligen Personenkreis bei einer Privatfeier oder für ein Fest des Thüringer Sängerbundes. Mendelssohn war darauf bedacht, ihre Verbreitung zielgruppengerecht zu steuern und zu kontrollieren. Die wenigen zu Lebzeiten gedruckten Männerchorlieder – op. 50 und einige wenige Einzelausgaben – bilden insofern eine Ausnahme, als sie durch ihre Veröffentlichung dem direkten funktionalen Zusammenhang, in dem sie entstanden sind, enthoben wurden. Womöglich folgte Mendelssohn durch die Herausgabe von vorbildlichen, ästhetisch-anspruchsvollen Chorliedkompositionen das Ziel, dieses musikalische Genre, in dem sehr viele Beiträge von wenig artifizieller Machart erschienen, kompositionstechnisch aufzuwerten. Vor allem angesichts einer um 1840 in der *NZfM* geführten Debatte „Ueber Liedertafeln“ erscheint dies als wahrscheinlich. Eine musikalische Analyse von op. 50 (einschließlich der ersten drei Lieder aus op. 75) zeigt, dass Mendelssohn in diesem Werk ein hohes Maß an kompositionstechnischer Souveränität und Originalität an den Tag legt, obgleich darin keine „musikästhetischen Experimente“ eingegangen werden. Auch wenn (abgesehen von einer eigenen Betrachtung von Zöllners *Ein Jäger aus Churpfalz* und Synofziks Vergleich zwischen Schumanns und Mendelssohns Vertonung von *Liebe und Wein*) genauere vergleichende Analysen noch ausstehen, dürften Mendelssohns Männerchorlieder im zeitgenössischen Chorliederrepertoire zu den qualitativ Hochwertigsten zu zählen sein. Dies macht sie auch heute noch zu wertvoller Chorliteratur für ambitionierte Männerchöre.

5.2 Kritik und Ausblick

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit verfolgten Themenschwerpunkte lassen sich in vielerlei Hinsicht vertiefen:

1. Der thematisierte historische Zeitrahmen, also die Epoche „Vormärz“, wurde durch eine markante Zäsur, eben die „März-Revolution“, beendet. Die Frage ist, welche Veränderungen in der Chormusik durch dieses Ereignis langfristig aus-

gelöst wurden. Änderten sich die Vorstellungen von Funktion und Wirkung des Chorsingens? Gab es Verschiebungen im Repertoire der Männerchöre? Gab es signifikante Veränderungen der Mendelssohn-Rezeption? Dies könnte durch das gesamte 19. Jahrhundert, also auch über die Reichsgründung 1871 hinaus, weiterverfolgt werden. Dabei wäre auch interessant zu prüfen, wie sich die musikalische Gattung *Männerchorlied* entwickelte und welche Parallelen zur sozialgeschichtlichen Entwicklung der Männerchöre gezogen werden können. Mögliche Ansatzpunkte könnten sein: die Gründung des Deutschen Sängerbundes, die Schaffung von Arbeitergesangsvereinen, die Entstehung einer Chorwettbewerb- und Wettstreitskultur, die Etablierung größerer a cappella Chorwerke und Chorballaden im Repertoire einiger Männerchöre, beispielsweise von Mathieu Neumann, Josef Rheinberger, Max Reger, Peter Cornelius und Anton Bruckner. Berechtigt ist außerdem die Frage, inwieweit der vormärzliche Patriotismus der ersten Männerchöre im Zuge der Geschichte chauvinistische und später nationalsozialistische Züge annahm.

2. Auch unter letztgenanntem Aspekt erscheint interessant, die Rezeptionsgeschichte von Mendelssohns Männerchorliedern zu beleuchten.

3. Womöglich ergibt auch ein historisch-ethnologischer Vergleich zwischen der deutschen Sängerbewegung und ähnlichen nationalen Phänomenen, zum Beispiel der schwedischen oder estnischen Chorbewegung, interessante Erkenntnisse.

4. Bleibt man innerhalb des gesteckten historischen Rahmens, so sollte bei nachfolgenden Arbeiten auch das Phänomen des *Caecilianismus* berücksichtigt werden, der als weiterer Eckpfeiler der bürgerlichen Sängerbewegung im 19. Jahrhundert genannt werden kann. Gefördert durch Thibauts Schrift *Über die Reinheit der Tonkunst* wurde der „reine“ a-cappella-Gesang im Stile Palestrinas zum ästhetischen Ideal einer „wahren“ Kirchenmusik erhoben. Interessant wäre zu fragen, ob sich außer den zahlreichen Kirchenchören auch einzelne Männerchöre diesem Ideal verschrieben und inwieweit der sakrale Teil des Männerchorrepertoires darauf anspielt. In diesem Zusammenhang könnten Mendelssohns

geistliche Männerchöre op. 115, *Beati mortui* und *Periti autem*, analysiert werden. Auch sollte hierbei die religiöse Dimension der Romantik vertieft und ausführlich auf das Phänomen des *Historismus* eingegangen werden.

5. Die im ersten Hauptkapitel eingeführte Kategorisierung nach privaten und institutionellen Plattformen hat den Vorteil, der Breite des Gegenstandes „singende Männer“ gerecht werden zu können, ohne dass bedeutungsvolle Restobjekte unerwähnt bleiben mussten. Jedoch geht mit jeder Kategorisierung auch die Problematik einher, Übergänge und Verflechtungen zwischen einzelnen Kategorien nur unzulänglich berücksichtigen zu können. So auch im konkreten Fall, denn beispielsweise dürfte es oftmals eine Überschneidung von privatem Freundeskreis und organisiertem Männergesangverein gegeben haben, da es ja zu den primären gesellschaftlichen Funktionen des Vereinswesens gehörte, Möglichkeiten der Geselligkeitspflege zu bieten und in diesem Rahmen Freundschaften entstehen bzw. blühen zu lassen. Solche Überschneidungen könnten ausführlicher betrachtet werden. Dabei könnte man verschiedene Arten von Freundeskreisen näher charakterisieren und deren Entwicklung aus den Freundschaften der Empfindsamkeits-Epoche nachvollziehen.

6. Bei der Betrachtung der Zelterschen Liedertafel wurde kurz das Tafelrunden-Motiv angesprochen, das eine gründlichere Betrachtung wert ist. Womöglich können motivgeschichtliche Untersuchungen der Arthus-Sage aufschlussreiche Analogien zum inneren Anspruch der Liedertafeln aufdecken. Vielleicht bringt hierzu das erwähnte DFG-Forschungsprojekt von Axel Fischer und Dr. Matthias Kornemann neue Erkenntnisse.

7. Die Frage nach den biographischen Bezügen zwischen Mendelssohn und den singenden Männern seiner Zeit konnte aufgrund der aktuellen Quellenlage teilweise nur rudimentär beantwortet werden. Vor allem die für 2014 avisierte, vollständige Gesamtausgabe der Briefe Mendelssohns (Bärenreiter-Verlag) dürfte weitere Zeugnisse zu den biographischen Aspekten bergen. Nach ihrem Erscheinen müsste sie unter dem Gesichtspunkt „Mendelssohn und Männerchöre“

durchforstet werden. Sicherlich werden einige bis dato unbekannte Beziehungen sowie neue Erkenntnisse zu den in dieser Arbeit vorgestellten Bezügen zu entdecken sein. Besonders gut wäre es, wenn weitere Quellen zu den Leipziger Liedertafeln gefunden werden könnten. Speziell die Zeugnisse zur *jüngeren Liedertafel*, die ja andeuten, dass Mendelssohn intensiven Kontakt zu ihr pflegte, müssten vermehrt werden.

8. Offenbar fehlen momentan noch Forschungsergebnisse, die Hinweise auf konkrete Stilkriterien anderer Männerchor-Komponisten liefern – in der Art, wie sie hier für Mendelssohn erbracht worden sind. Zum Beispiel von Friedrich Silcher, Carl Loewe, Moritz Hauptmann, Heinrich August Marschner oder Albert Lortzing. Vergleichende Analysen können dabei helfen, Mendelssohn als Komponist von Männerchorliedern zu positionieren.

9. Schließlich wäre es sinnvoll, die Männerchorlieder auch innerhalb von Mendelssohns Gesamtwerk neu zu positionieren – durch kompositionstechnische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Vergleiche mit anderen Vokalgattungen. Hierfür wäre die Frage nach den ästhetischen Grundlagen der Vokalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys⁴¹⁴ eine ausführliche Betrachtung wert, um zum Beispiel eine Ambivalenz von Romantik, Klassik und Biedermeier darzustellen.

⁴¹⁴ Als Pendant zu Thomas Schmidt-Bestes Arbeit „Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys“ (Stuttgart, 1996).

6. Verzeichnis der benutzten Quellen

6.1 Musikalien

Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Lieder für Männerchor (Auswahl)*, Edition Peters Nr. 1772, Frankfurt/M. o. J.

Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Lieder für eine Singstimme und Klavier, Ausgabe für mittlere Stimme*, hrsg. von Max Friedlaender, Edition Peters Nr. 1774b, Frankfurt/M o. J.

Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Lieder für Gemischten Chor (Opus 41, 48, 59, 88, 100)*, Edition Peters Nr. 1771a, Frankfurt/M. o. J.

Orpheus. Sammlung von Liedern und Gesängen für vier Männerstimmen. Neue und wohlfeile Gesamtausgabe des ersten bis zehnten Bandes (erste und zweite Folge) enthalten gegen 350 Compositionen der beliebtesten Componisten älterer und neuerer Zeit., Partitur. (Hrsg. unbekannt), Leipzig, 1846

Schubert, Franz: *Schwanengesang (D 957)*, Edition Peters Nr. 9023, Frankfurt/M. o. J.

6.2 Schrifttum

6.2.1 Selbständige Publikationen

Abel-Struth, Sigrid: *Grundriss der Musikpädagogik*, Mainz ²2005.

Beuerle, Hans Michael: *Johannes Brahms: Untersuchungen zu den a-cappella-Kompositionen.*, Hamburg 1987.

Blaukopf, Kurt: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München 1982.

Bornemann, Wilhelm: *Die Zeltersche Liedertafel in Berlin, ihre Entstehung, Stiftung und Fortgang, nebst einer Auswahl von Liedertafel-Gesängen und Liedern*, Berlin 1851.

Brinkmann, Reinhold: Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39., *Musik-Konzepte*, Bd. 95, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Reiner Riehn, München 1997.

- Castiglione, Baldesar: *Libro del Cortegiano (1528) – Das Buch vom Hofmann*, übers. von Fritz Baumgart, München 1986.
- Croll, Gerhard, Kurt Vössing: *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit.*, Wien 1987.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Mit 75 Notenbeispielen, 91 Abbildungen und 2 Farbtafeln.* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber 1980.
- Danuser, Hermann: *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven. Handbuch der musikalischen Gattungen.* Bd. 8,2. Laaber 2004.
- Dehl, Jürgen: *Ein Genie macht Urlaub. Frankfurt, der Vordertaunus und Felix Mendelssohn Bartholdy.*, Königstein 2005.
- Deutsch, O. E. (Hrsg.): *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und erläutert.*, Leipzig ²1966.
- Dommer, Arrey von: *Elemente der Musik.*, Leipzig 1865.
- Dörffel, Alfred: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884.
- Düding, Dieter: *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1847). Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung. Studien zur Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Band 13*, München 1984.
- Dürr, Walther: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Sprache und Musik.*, Wilhelmshaven ²2002.
- Ehrenfort, Karl Heinrich: *Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen.* Mainz 2005.
- Elben, Otto: *Der volkstümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder*, Tübingen ²1887.
- Erinnerung an das erste Sängerfest der Mozartstiftung, gehalten zu Frankfurt/Main 29. u. 30. Juli 1838*, Frankfurt am Main, 1838.
- Feil, Arnold: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin, Winterreise. Mit einem Essay „Wilhelm Müller und die Romantik“ von Rolf Vollmann.*, Stuttgart ²1996.

Fischer-Dieskau, Dietrich: *Carl Friedrich Zelter und das Berliner Musikleben seiner Zeit. Eine Biographie*, Berlin 1997.

Fluhrer, Wilhelm: *Der Frankfurter Liederkrantz 1828 bis 1928. Ein Ausschnitt aus der Frankfurter und der deutschen Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main, 1928.

Frankfurter Liedertafel. Festschrift zur Feier des 80jährigen Jubiläums am 22. September 1907, Frankfurt 1907.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten*. In: Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. 44. Band: Goethes nachgelassene Werke. Cotta, Stuttgart und Tübingen 1833, S. 255 [digitaler Reprint unter <http://books.google.de/books?id=E6QTAAAAQAAJ&pg>, am 08. März 2010].

Gradenwitz, Peter: *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft.*, Stuttgart 1991.

Hagen, Theodor: *Civilisation und Musik*. Leipzig: Juranz. 1846.

Hand, Ferdinand G.: *Aesthetik der Tonkunst*, Bd. 2, Jena 1841, S. 535.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.*, Wiesbaden 1854 (²¹1989).

Hensel, Sebastian: *Die Familie Mendelssohn. 1729-1847. Nach Briefen und Tagebüchern.*, Berlin ¹³1906, Reprint 2006.

Hiller Ferdinand: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*. Köln 1874.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Beethovens Instrumentalmusik*, in: *Kreisleriana*, hrsg. von Hanne Castein, Stuttgart 2000.

Hoffmann, Heinrich: *Lebenserinnerungen*, Neuauflage Frankfurt am Main, 1985.

Japs, Johanna: *Die Madrigale von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Genese – Analyse – Rezeption.*, Augsburg 2008.

Klenke, Dietmar: *Der singende «deutsche Mann». Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler.*, Münster 1998.

Koch, Armin: *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy, Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 12*, Göttingen 2003.

- Konold, Wulf: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit.*, Regensburg 1984.
- Lampadius, Wilhelm Adolf: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig, 1886.
- Marx, Adolf Bernhard: *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik.* Leipzig 1855.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus den Jahren 1830-1847*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, 1863.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus Leipziger Archiven*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig, 1972.
- Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV), Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Ralf Wehner, Band 1A, Leipzig 2009.
- Müller, Carl Heinrich: *Felix Mendelssohn, Frankfurt am Main und der Cäcilien-Verein*, Darmstadt 1925.
- Nägeli, Hans Georg & Pfeiffer, Michael Traugott: *Gesangsbildungslehre für den Männerchor. Beylage A zur zweyten Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule.* Zürich 1817, S. IX f.
- Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat.*, München 1998.
- Polko, Elise: *Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy. A Social And Artistic Biography. Translated from the German by Lady Wallace*, New York, 1869.
- Preußner, Eberhard: *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts.*, Kassel ²1950.
- Reusche, G. und L. Hartung: *Chronik der Leipziger Liedertafel*, Leipzig 1892.
- Rummenhüller, Peter: *Romantik in der Musik*, Kassel 1989.
- Schmidt, Dr. Friedrich: *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815-1848).*, Langensalza 1912.
- Schünemann, Georg: *Die Singakademie zu Berlin 1791-1941*, Regensburg 1941.
- Schulz, Gerhard: *Romantik. Geschichte und Begriff.*, München ³2008.

- Schumann, Clara und Robert: *Briefwechsel. Clara und Robert Schumann. Krit. Gesamtausgabe*, hrsg. von Eva Weissweiler unter Mitarbeit von Susanne Ludwig; Stroemfeld 1984.
- Schumann, Robert: *Tagebücher (Krit. Gesamtausgabe, enthaltend die Tage- und Haushaltsbücher sowie Ehetagebücher)*, 3 Bde., hrsg. von Georg Eismann und Gerd Nauhaus, Leipzig 1987.
- Schumann, Robert: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Georg Eismann, Zwickau 1956.
- Seiffert, Helmut: *Einführung in die Wissenschaftstheorie. Bd. 2. Geisteswissenschaftliche Methoden: Phänomenologie – Hermeneutik und historische Methode – Dialektik.*, München ¹⁰1996.
- Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd.1, Stuttgart 1971.
- Szarota, Tomasz: *Der deutsche Michel. Die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps.*, Osnabrück 1998.
- Tischler, Matthias: *Ferdinand Hands Aesthetik der Tonkunst. Ein Beitrag zur Inhaltsästhetik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 12, Sinzig 2004.
- Todd, R. Larry: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben. Seine Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Helga Beste unter Mitwirkung von Thomas Schmidt-Beste.*, Stuttgart 2008.
- Ward Jones, Peter: *Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy: Das Tagebuch der Hochzeitsreise*, Zürich 1997.
- Wendt, Amadeus: *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung.* Göttingen 1836.
- Werner, Eric: *Mendelssohn – Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980.
- Wörner, Karl-Heinz: *Geschichte der Musik*, Göttingen ⁸1993.
- Zur Erinnerung an die Feier des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums der Leipziger Liedertafel am 23. und 24. März 1867*, (Autor unbekannt), Leipzig 1867.

6.2.2 Aufsätze in Sammelpublikationen

- Abraham, Lars Ulrich: Mendelssohns Chorlieder und ihre musikgeschichtliche Stellung, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 79-89.
- Berke, Dietrich: ‚Leise, leise laßt uns singen‘ – Die mehrstimmigen Gesänge, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walter Dürr und Andreas Krause, Kassel²2007, S. 269-301.
- Brusniak, Friedhelm: Männerchorwesen und Konfession von 1800 bis in den Vormärz, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“: Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte; Tagungsberichte Feuchtwangen 1994*, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke, Augsburg 1995, S. 123-140.
- Carl, Beate: Eichendorff und Mendelssohn – eine romantische Seelenverwandtschaft. Beobachtungen zu den Chorliedern am Beispiel Der Glückliche op.88/2, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch, 7. Jahrgang*, hrsg. von Franz Krautwurst, Augsburg 1998, S. 161-183.
- Dann, Otto: Die Lesegesellschaften des 18. Jahrhunderts und der gesellschaftliche Aufbruch des deutschen Bürgertums (1977), in: *Otto Dann. Vereinsbildung und Nationsbildung. Sieben Beiträge.*, hrsg. von Albert Eßer u.a., Köln 2003, S. 53-79.
- Dann, Otto: Gruppenbildung und gesellschaftliche Organisierung in der Epoche der deutschen Romantik (1978), in: *Otto Dann. Vereinsbildung und Nationsbildung. Sieben Beiträge.*, hrsg. von Albert Eßer u.a., Köln 2003, S. 81-100.
- Dann, Otto: Vereinsbildung in Deutschland in historischer Perspektive, in: *Vereine in Deutschland : vom Geheimbund zur freien gesellschaftlichen Organisation; mit einer Literatur- und Forschungsdokumentation von Helmut M. Artus*, hrsg. von Heinrich Best, Bonn 1993, S. 119-143.
- Dinglinger, Wolfgang: Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, Leipzig 2006, S. 35-46.
- Dürr, Walther: Schubert in seiner Welt, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walter Dürr und Andreas Krause, Kassel²2007, S. 1-76.
- Dürr, Walther: Zwischen Liedertafel und Männergesangs-Verein: Schuberts mehrstimmige Gesänge, in: *Logos musicae: Festschrift für Albert Palm*, hrsg. von Rüdiger Körner, Wiesbaden 1982, S. 36-43.

- Dürr, Walther: Zwischen Romantik und Biedermeier: Franz Schubert, in: *Kunst des Biedermeier*, hrsg. von G. Himmelheber, München 1988, S. 53-58.
- Elvers, Rudolf: Frühe Quellen zur Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 1997, S. 17-22.
- Förner, Johannes: Mendelssohn und Leipzig. Impressionen und Aspekte, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, hrsg. von Wilhelm Seidel, Leipzig 1997, S. 79-93.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten, in: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. 44. Bd.*, 1833, S. 255.
- Goldhan, Wolfgang: Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für gemischten und Männerchor, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 17. Jahrgang 1975, Heft 1*, Berlin 1975, S. 181-188.
- Großmann-Vendrey, Susanna: Mendelssohn und die Vergangenheit, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen.*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969, S. 73-84.
- Gundlach, Willi: Die Chorlieder von Fanny Hensel – eine späte Liebe? in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte, Bd. 11*, hrsg. von Rudolf Elvers und Hans-Günther Klein, Berlin 1999, S. 105-130.
- Huber-Sperl, Rita: Bürgerliche Frauenvereine in Deutschland im "langen" 19. Jahrhundert - eine Überblicksskizze (1780-1910)., in: *Organisiert und engagiert. Vereinskultur bürgerlicher Frauen im 19. Jahrhundert in Westeuropa und den USA.*, hrsg. von Rita Huber-Sperl, Königstein 2002, S. 41-74.
- Klein, Hans-Günther: Sonntagsmusiken bei Fanny Hensel, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, Leipzig 2006, S. 47-59.
- Leisinger, Ulrich: Mendelssohns Gedankenaustausch mit Heinrich Conrad Schleinitz – Eine wenig beachtete Quelle zur Geschichte der Gewandhauskonzerte, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, hrsg. von Wilhelm Seidel, Leipzig 1997, S. 119-132.
- Matsumoto, Akira: Nationalbewegung und Männergesangverein im Deutschland des 19. Jahrhunderts, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“: Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte;*

Tagungsberichte Feuchtwangen 1994, hrsg. von Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke, Augsburg 1995, S. 39-46.

Nitsche, Peter: Die Liedertafel im System der Zelterschen Gründungen, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 11-26.

Picard, Bertold: „Wer hat dich, du schöner Wald“ oder Mendelssohn Bartholdy in Eppstein, in: *Zwischen Main und Taunus. Jahrbuch des Main-Taunus-Kreis.*, 6. Jahrgang 1998, Hofheim am Taunus 1997, S. 38-44.

Sahner, Heinz: Vereine und Verbände in der modernen Gesellschaft, in: *Vereine in Deutschland. Vom Geheimbund zur freien gesellschaftlichen Organisation*, hrsg. von Heinrich Best, Bonn 1993, S. 11-118.

Scheitler, Irmgard: „...Aber den lieben Eichendorff hatten wir gesungen.“ Beobachtungen zur musikalischen Rezeption von Eichendorffs Lyrik, in *Aurora 44*, 1984, S. 100-123.

Schuhmacher, Gerhard: Felix Mendelssohn Bartholdys Bedeutung aus sozialgeschichtlicher Sicht. Ein Versuch (Originalbeitrag 1979), in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von ders., Darmstadt 1982, S. 138-173.

Stenzel, J.: "Hochadeliche dilettantische Richtersprüche". Zur frühesten Verwendung des Wortes 'Dilettant' in Deutschland., in: *Schiller Jahrbuch 18* (1974), S. 234-244.

Synofzik, Thomas: Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840, in: *Schumanniana Nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig, 2002. S. 739-766.

Wilhelmy-Dollinger, Petra: Musikalische Salons in Berlin 1815-1840, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*, Leipzig 2006, S. 17-34.

Wirth, Uwe: Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen, in: *Dilettantismus um 1800*, hrsg. von Stefan Blechschmidt und Andrea Heinz, Heidelberg 2007, S. 41-50.

6.2.3 Artikel in Nachschlagewerken

Ballstedt, Andreas: Salon (Art.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8. Kassel 1998, Sp. 854-867.

Brusniak, Friedhelm: Chor und Chormusik. Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert (Art.), II. Chorwesen seit dem 18. Jh., in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 766-824.

Rectanus, Hans: Carl Friedrich Zöllner (Art.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 17, Kassel 2007, Sp. 1548f.

Shmueli, Herzl: Glee (Art.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 1414-1420.

Stahelin, Martin: Nägeli (Art.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 12. Kassel 2004, Sp. 890-894.

Stanitzek, Georg: Dilettant (Art.), in: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar, Berlin/New York³ 1997, S. 364-366.

Waidelich, Till Geritt: Heinrich August Marschner (Art.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 11, Kassel 2004, Sp. 1136-1147.

Wehnert, Martin: Romantik (Art.), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 8. Kassel 1998, Sp. 464-507.

Wendt, Amadeus (Art.), in: *Allgemeine deutsche Biographie, Bd.: 42*, Leipzig 1897, S. 749f. [<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00008400/images/index.html?id=00008400&fip=62.156.166.97&no=&seite=749>; vom 08.03.2010].

Yates, W.E.: Biedermeier (Art.), in: *The new Grove dictionary of Music and Musicians second edition*, hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 3, S. 557-559.

6.2.4 Zeitschriften, Zeitungen und dort veröffentlichte Artikel

Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), Band 44, Leipzig 1842.

Correspondenz. Nachrichten über Deutschlands Musikvereine, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, hrsg. von Dr. F. S. Gassner, Karlsruhe 1841, Bd. 1, S. 27-34 und S. 168-200.

Das 23ste niederrheinische Musikfest in Köln, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, hrsg. von Dr. F. S. Gassner, Karlsruhe 1841, Bd. 1, S. 222-232.

Gassner, Ferdinand S.: Was wir bieten. Einführung in unsere Zeitschrift, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, hrsg. von Dr. F. S. Gassner, Karlsruhe 1841, Bd. 1, S. 1-6.

Gelbcke, F. A.: Ueber Liedertafeln und Männergesang, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 12, Nr. 13 vom 11. Februar 1840.

Die Mozartstiftung, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, hrsg. von Dr. F. S. Gassner, Karlsruhe 1841, Bd. 1, S. 200-206.

Krüger Eduard: Ueber Liedertafeln, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 11, Nr. 35 vom 29. Oktober 1839.

Signale für die musikalische Welt. Vierter Jahrgang, Nr. 11, Leipzig 1846.

Ueber deutsche National- und Volkslieder, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, hrsg. von Dr. F. S. Gassner, Karlsruhe 1841, Bd. 1, S. 107-110.

Ueber Gesangvereine, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, hrsg. von Dr. F. S. Gassner, Karlsruhe 1841, Bd. 1, S. 245-263.

7. Weitere Verzeichnisse

7.1 Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1: FESTHALLE DES DEUTSCHEN SÄNGERFESTES IN WÜRZBURG 1845 MIT DAVOR STATTFINDENDEM GESELLIGEM „OPEN-AIR“-BEISAMMENSEIN....	43
ABBILDUNG 2: „WAS IST EIN DEUTSCHER MANN“ – MÄNNERCHORLIED VON 1848..	49
ABBILDUNG 3: „ZUM 18. OCTOBER 1816“ – MÄNNERCHORLIED NACH EINEM TEXT VON LUDWIG UHLAND.	50
ABBILDUNG 4: FAKSIMILE VON „IN FRANKFURT AUF DER ZEILE“ UND ÜBERTRAGUNG IN MODERNE NOTATION.	69
ABBILDUNG 5: COLLAGEARTIGE ZUSAMMENFASSUNG BIOGRAPHISCHER ASPEKTE..	86
ABBILDUNG 6: HARMONISCHER VERLAUF VON <i>WASSERFAHRT</i> , OP. 50,4.....	108

7.2 Tabellenverzeichnis

TABELLE 1: FESTE DER DEUTSCHEN NATIONALBEWEGUNG.	45
TABELLE 2: MENDELSSOHN'S KOMPOSITIONEN IN DEN STIMMBÜCHERN DER <i>ÄLTEREN LEIPZIGER LIEDERTAFEL</i>	60
TABELLE 3: FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY IN FRANKFURT - ZEITTADEL.....	72
TABELLE 4: MENDELSSOHN'S LIEDER FÜR MÄNNERCHOR.....	89
TABELLE 5: BEISPIELE FÜR LIEGENDE STIMMEN IN MENDELSSOHN'S MÄNNERCHORLIEDERN.	117
TABELLE 6: ZUSAMMENFASSUNG DER MUSIKALISCHEN ANALYSE	127

7.3 Verzeichnis der Notenbeispiele

NOTENBEISPIEL 1: <i>DER JÄGER AUS CHURPFALZ</i> VON CARL ZÖLLNER, ZUSAMMENGESETZT AUS: <i>ORPHEUS</i> , LEIPZIG 1846.	96
NOTENBEISPIEL 2: BEISPIEL FÜR TEXTBEARBEITUNGEN IN <i>LIEBE UND WEIN</i>	101

NOTENBEISPIEL 3: BEISPIEL FÜR TEXTBEARBEITUNGEN IN <i>TÜRKISCHES SCHENKENLIED</i> , OP. 50,1.	101
NOTENBEISPIEL 4: ANFANG VON <i>DER JÄGER ABSCHIED</i> , OP. 50,2.	102
NOTENBEISPIEL 5: ANFANG VON MENDELSSOHN'S <i>REISELIED</i> , OP. 34,6.	107
NOTENBEISPIEL 6: ERSTE STROPHE AUS <i>WASSERFAHRT</i> , OP. 50,4.	109
NOTENBEISPIEL 7: STROPHENANFÄNGE VON <i>DER FROHE WANDERSMANN</i> , OP. 75,1.	110
NOTENBEISPIEL 8: VARIATIONEN IM MITTELTEIL VON <i>DER FROHE WANDERSMANN</i> , OP. 75,1.	111
NOTENBEISPIEL 9: STROPHENANFÄNGE IN <i>LIEBE UND WEIN</i> , OP. 50,5.	112
NOTENBEISPIEL 10: BEISPIEL FÜR WECHSEL VON IMITATORISCHEN ZU HOMORHYTHMISCHEN PASSAGEN – AUSSCHNITT AUS <i>TRINKLIED</i> , OP. 75,3.	115
NOTENBEISPIEL 11: BEISPIEL FÜR SUSPIRATIO IN <i>LIEBE UND WEIN</i> , OP. 50,5.	116
NOTENBEISPIEL 12: BEISPIEL FÜR SCHNELLE LÄUFE IN HOHEM TEMPO (ALLEGRO MOLTO) IN <i>LIEBE UND WEIN</i> , OP. 50,5.	117
NOTENBEISPIEL 13: GRUNDMOTIV UND TEXTUNTERLEGUNG IN <i>TÜRKISCHES SCHENKENLIED</i> , OP. 50,1.	118
NOTENBEISPIEL 14: OKTAVPARALLELEN IN <i>DER JÄGER ABSCHIED</i> , OP. 50,2.	119
NOTENBEISPIEL 15: SEQUENZBILDUNG AM BEISPIEL VON <i>TÜRKISCHES SCHENKENLIED</i> , <i>ABENDSTÄNDCHEN</i> UND <i>TRINKLIED</i>	120
NOTENBEISPIEL 16: VERMEIDUNG DER GEFÄLLIGEREN MELODISCHEN FORTSCHRITTUNG AM BEISPIEL VON <i>DER FROHE WANDERSMANN</i> , OP. 75,1.	120
NOTENBEISPIEL 17: CHROMATIK UND HARMONISCHER VERLAUF GEGEN ENDE VON <i>LIEBE UND WEIN</i> , OP. 50/5.	121
NOTENBEISPIEL 18: CHROMATIK UND HARMONISCHER VERLAUF IM MITTELTEIL VON <i>ABENDSTÄNDCHEN</i> , OP. 75,2.	122
NOTENBEISPIEL 19: PRÄGNANTE AUSWEITUNG DER SUBDOMINANTE BEI <i>DER JÄGER ABSCHIED</i> , OP. 50,2.	123
NOTENBEISPIEL 20: TENOR 1-AUSZUG VON <i>ABENDSTÄNDCHEN</i> , OP. 75,2 ALS BEISPIEL FÜR MISSVERHÄLTNIS ZWISCHEN MODULATORISCH-FORMALEM AUFWAND UND KNAPPER TEXTVORLAGE.	126