

Vom Volksfest zur „musikalischen Prunkausstellung“. Das Musikfest im 19. Jahrhundert als Forum bürgerlicher Selbstdarstellung

von Andreas Eichhorn, Frankfurt

für Wolfgang J. Mommsen

1. Zur Topographie der Musikfeste

Im Jahre 1916 – also während des Ersten Weltkrieges – entstand ein bemerkenswertes Buch. Es trägt den Titel *Das deutsche Musikleben*¹ und sein Autor – Paul Bekker – verfaßte es während der Gefechte vor Verdun. In seinem Buch stellt Bekker die damals höchst provokative These auf, daß zwischen Musikwerk und gesellschaftlichem Umfeld eine Wechselwirkung besteht. Einerseits trage die Struktur des Musikwerkes ihre spezifischen Aufführungsbedingungen in sich, andererseits müsse das Werk zu seiner angemessenen Realisierung auch auf entsprechende Wahrnehmungsbedingungen treffen, die gesellschaftlich-kulturell fundiert seien. Unter Umständen könne von einem Musikwerk auch eine gesellschaftsbildende Kraft ausgehen. Dies sei dann der Fall, wenn sich beim Publikum während der Wahrnehmung des Kunstwerkes die Erfahrung einer gesellschaftlich-kulturellen Einheit einstelle, der es sich zuvor noch nicht bewußt gewesen war. Die adäquate Umsetzung eines Musikwerkes sei demnach also von einem gesellschaftlich getragenen, schöpferischen „Willen zur Kultur“ abhängig und kann diesen sogar fördern.

Auf kaum eine andere Form des Musiklebens trifft Bekkers These besser zu als auf das Musikfest zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Ihre Entstehung verdanken die Musikfeste einem „Kulturwillen“ des Bürgertums, der zweiseitig ausgerichtet war: An erster Stelle stand natürlich ein Bildungsinteresse, d. h. der Wunsch, ganz bestimmte Werke aufzuführen und dadurch kennenzulernen. Damit war zugleich verbunden, daß in Gestalt einer öffentlichen Musikpflege der Gedanke von Öffentlichkeit und Gemeinschaft praktisch vollzogen wurde. Tatsächlich etablierten die Musikfeste einen spezifischen Ort bürgerlich-kollektiver Musikpraxis, der sich von den aristokratischen Stätten wie Salon und Oper abgrenzte.

*

Beide Aspekte – Bildung und Öffentlichkeit – konnten zur Deckung gebracht werden, indem sich das Interesse auf Werke richtete, die aufgrund der Tatsache, daß sie eines großen Aufführungsapparates bedurften, selten zu hören waren: Die Seltenheit reizte das Bildungsinteresse, die monumentale Struktur kam dem Bedürfnis nach massenhafter und öffentlicher Artikulation entgegen. Die Formierung von Öffentlichkeit vollzog sich in Musikwerken, die sich aufgrund ihrer spezifischen Anlage dafür besonders anboten.

¹ Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916

Daß es gerade ein Werk wie Haydns *Schöpfung* war, das diese Bedingungen offenbar in ganz besonderer Weise erfüllte, erstaunt nicht: Bekanntlich hatte Haydn den Impuls zur Komposition der *Schöpfung* während seines zweiten Aufenthaltes in London (1794/95) empfangen, wo ihn Monumentalaufführungen von Händels Oratorien *Israel in Egypt* und *Messiah* tief beeindruckten. Aus England brachte er dann auch das Libretto der *Schöpfung* mit, von dem Baron van Swieten eine deutsche Bearbeitung erstellte. Als wichtige kompositorische Orientierungsfelder der *Schöpfung* müssen demnach die beiden genannten Oratorien Händels angesehen werden, und deren spezifische, monumentalisierende Vermittlung durch die englische Händel-Tradition. Diese wiederum fußte auf einem Chorwesen, das auf dem Festland zu diesem Zeitpunkt noch nicht existierte. Daß Haydn die *Schöpfung* durchaus mit Blick auf einen monumentalen Aufführungsapparat entworfen haben dürfte, läßt sich aus der umfangreichen Orchesterbesetzung und dem massierten Einsatz der Chöre ersehen.

Die erste öffentliche Aufführung² der *Schöpfung* im Jahre 1799 in Wien löste in der Schweiz den ehrgeizigen Wunsch nach vergleichbaren Massenaufführungen dieses Werkes aus.³ Der Gründung der Schweizerischen Musikgesellschaft in Luzern im Jahre 1808 gingen Aufführungen der *Schöpfung* in Zürich (1801), Winterthur (1803) und Aarau 1807 voran.⁴ Für jede dieser Aufführungen taten sich Musikliebhaber mehrerer Orte zusammen. Der Plan, eine überregionale Musikgesellschaft ins Leben zu rufen, wurde bei der Aufführung in Aarau gefaßt.

Von der Schweiz strahlte die Musikfestidee – zentriert zunächst um die *Schöpfung* – dann nahezu gleichzeitig auf Thüringen⁵ (Frankenhausen 1810) und den Niederrhein⁶ (Düsseldorf 1810) aus. Von diesen drei Regionen breitet sich der Musikfestgedanke über Deutschland aus: 1826 veranstalten die Elbprovinzen regelmäßig Musikfeste in Städten wie Zerbst, Halberstadt, Nordhausen, 1830 organisiert der thüringisch-sächsische Musikverein sein erstes Musikfest in Erfurt, das gleiche Jahr markiert den Beginn regelmäßiger Musikfeste in Schlesien⁷ (Kynau 1830), 1839 findet in Lübeck das erste

² Die *Schöpfung* wurde im Rahmen eines privaten Konzerts der Gesellschaft der Associierten erstmalig am 30. April 1798 im Palais Schwarzenberg in Wien unter Haydns Leitung aufgeführt. Weitere Aufführungen folgten an gleicher Stelle am 7. und 10. Mai. Im Jahre 1799 wurde die *Schöpfung* zunächst wiederum im Palais Schwarzenberg aufgeführt (2. und 4. März), bis sie im Burgtheater ihre ersten öffentlichen Aufführungen erlebte. Vgl. Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Oxford 1987, Bd. 3, S. 491 f.

³ Klaus Kropfingers These, die „aufs Festland übertragenen Massenaufführungen beruhten zweifellos bis zu einem gewissen Grade auf einem Nachahmungs- und auch auf einem Konkurrenzeffekt“ ist demnach unbedingt zuzustimmen. Vgl. Klaus Kropfinger, „Händels Oratorium – Aspekte der Gattungsprofilierung, der Werkentstehung und Rezeption“, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. von Hermann Danuser (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), Laaber 1988, S. 100.

⁴ Gerhard Bucky, *Die Rezeption der Schweizerischen Musikfeste (1808–1867) in der Öffentlichkeit. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Berichterstattung in der schweizerischen Tagespresse des 19. Jahrhunderts*, phil. Diss. Zürich 1935, S.6 f.

⁵ Hans Eberhardt, *Die ersten deutschen Musikfeste in Frankenhausen am Kyffh. und Erfurt 1810, 1811, 1812 und 1815*, Greiz 1834.

⁶ Julius Alf, *Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Gerd Högener und Fritz Kulins, Düsseldorf 1987; Wilhelm Hauchecorne, *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste*, Köln 1868; Cecilia Hopkins Porter, „The New Public and the Reordering of the Musical Establishment: The Lower Rhine Music Festivals, 1818–67“, in: *19th Century Music* 3 (1980), S. 211–224.

⁷ Zu den Schlesischen Musikfesten s. Max Gondolatsch, *Die Schlesischen Musikfeste und ihre Vorläufer*, Görlitz 1925; Art. „Schlesische Gesang- und Musikfeste“, in: *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon*, hrsg. von Karl Koßmali und

Norddeutsche Musikfest statt.⁸ Mit einigem zeitlichen Abstand folgt in München das erste Süddeutsche Musikfest im Jahre 1855.

Auch außerhalb Deutschlands beginnt sich der Musikfestgedanke zu regen: Bereits 1829 gründet sich der Niederländische Musikverein, der Musikfeste in Den Haag, Amsterdam und Rotterdam veranstaltet. Der Elsässer Musikverein hält sein erstes Musikfest im Jahre 1830 in Straßburg ab. Das erste amerikanische Musikfest, dessen Leitung übrigens Spohr oder Mendelssohn anvertraut werden sollte, findet im Jahre 1846 in New York als eintägige Veranstaltung statt, während der in einem musikalischen Gewaltakt Beethovens *Neunte* in Amerika erstmalig aufgeführt wurde.⁹ Regelmäßige Musikfeste großen Stils bilden in den USA¹⁰ später dann die Mai-Festivals in Cincinnati unter Theodore Thomas, deren erstes im Jahre 1873 stattfand. Und schließlich seien noch die Nordischen Musikfeste erwähnt, deren Auftakt das Kopenhagener Fest im Jahre 1888 darstellt.

Von allen Festen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert ins Leben gerufen wurden, haben die Niederrheinischen¹¹ und die Schlesischen Musikfeste die längste Kontinuität bewiesen: Sie konnten ihre Tradition bis ins 20. Jahrhundert fortführen.

*

Die kleine Skizze zur Geographie des Musikfestes macht deutlich, daß es sich bei den Musikfesten zunächst um landschaftlich, d. h. also um regional gebundene Veranstaltungen handelte, die durchaus miteinander konkurrierten. Entsprechend verschieden waren auch Charakter und Ablauf der einzelnen Feste.

Die Musikfeste in Schlesien waren dreitägig und in ihrer ersten Phase bis 1845 vor allem kirchlich ausgerichtet. Mit ihnen war der Gedanke an eine Reform des kirchlichen Musikwesens geknüpft. Außerdem floß der finanzielle Erlös der Kirche zu. An den ersten beiden Abenden fanden eine „Quartettunterhaltung“ und ein Vokal- und Instrumentalkonzert statt. Den eigentlichen Mittelpunkt jedoch bildete das Gesangskonzert am dritten Tag in der Kirche, das von Orgelspiel und Männerchor beherrscht wurde. In Anbetracht der Fixierung auf den Männergesang, die darauf zurückzuführen ist, daß Lehrergesangsvereine¹² das Rückgrat bildeten, spielten größere oratorische Werke zunächst keine Rolle. Eine Besonderheit der schlesischen Musikfeste ist, daß die Kammermusik von Anfang an ihren Platz hatte. Nach 1876 hatten die Schlesischen Musikfeste

Carlo [d. i. Carl Heinrich Herzel], Breslau 1846, Nachdruck Hildesheim 1982, 3. Heft; Gotthard Speer, „Beiträge zum Musizieren der Laien im 19. Jahrhundert“, in: *Musik in Schlesien im Zeichen der Romantik*, Dülmen o. J., bes. S. 68 ff.

⁸ Weitere Feste folgten in Schwerin (1840), Hamburg (1841) und Rostock (1844).

⁹ Vgl. Martin Wulfhorst, „Hill, Spohr, Mendelssohn and Beethoven's Ninth Symphony: A Mid-Nineteenth-Century Music Festival in New York“, in: *Newsletter* 15 (1986), S. 8; Andreas Eichhorn, „Amerika, Du hast es besser...? Eine Studie zum amerikanischen Musikleben am Beispiel der amerikanischen Erstaufführung der Neunten Symphonie Beethovens“, in: *Musica* 43 (1989), S. 23–31.

¹⁰ William Arms Fisher, *Music Festivals in the United States. An Historical Sketch*, Boston 1934, S. 79 ff.

¹¹ Vgl. S. Zahn, *Das niederrheinische Musikfest 1818–1958. Eine Dokumentation. Programmheft Rheinisches Musikfest 1984 Düsseldorf*, Köln 1984.

¹² Vgl. hierzu auch: Lothar Hoffmann-Erbrecht, „Zur Entstehung des öffentlichen Musiklebens in der schlesischen Provinz“, in: *Schlesien. Kunst, Wissenschaft, Volkskunde* 3 (1994), S. 173–179.

ihr Gesicht völlig gewandelt. Im Unterschied zu anderen Regionen, in denen jeweils die Dirigenten wechselten, wurden sie über eine längere Periode von einem Dirigenten geleitet (bis 1890 von Ludwig Deppe, ab 1894 von Karl Muck). Den Kern des Orchesters bildete eine wachsende Zahl von Berufsmusikern aus Berlin, bis man ab 1897 auf die königliche Kapelle aus Berlin als stehendes, eingespieltes Orchester zurückgriff.

Im Gegensatz zu den Festen in Schlesien waren die Feste im Rheinland gesellschaftlich nicht funktional eingebunden. Sie besaßen keine Bindung an die Kirche, und der Kirchenraum als Veranstaltungsort wurde gemieden. Offensichtlich empfand die Kirche sogar den traditionellen Veranstaltungstermin zu Pfingsten zeitweise als Konkurrenz. Daraus ergab sich im Zuge der Vorbereitungen des Festes von 1834 ein offener Konflikt, der aber vom König zugunsten des Festkomitees entschieden wurde: Die Feste durften weiterhin zu Pfingsten stattfinden. Anders als in Schlesien stand im Rheinland von Anfang an ein großer gemischter Chor zur Verfügung. Der Grund dafür ist darin zu sehen, daß die Organisatoren der ersten Musikfeste im Rheinland bestimmte Werke im Blick hatten, die sie aufführen wollten. Dies war nur mit vereinten Kräften möglich, und daher wurden von Anfang an alle Musikliebhaber und Dilettanten zur Teilnahme aufgerufen, wobei die Mitgliedschaft in einem Musikverein keine Rolle spielte. Gerade im Rheinland wird deutlich, daß von ganz spezifischen Werken eine bindende Kraft ausging, die zur Gründung der Musikfeste führte. Somit standen von Anfang an große Oratorien im Zentrum der Programme. Das Fundament dieser Tradition wurde Pfingsten 1818, also mit dem ersten Niederrheinischen Musikfest, gelegt, an dem Haydns *Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* aufgeführt wurden. Der große Aufführungsapparat legte aber auch die Aufführung umfangreicher Orchesterwerke nahe, so daß sich ab 1820 für die beiden Musikfesttage folgende Programmgestaltung herauskristallisierte: Am ersten Tag wurde ein Oratorium aufgeführt, den zweiten Tag bildete ein großes Chor- und Orchesterkonzert. Ab 1833 – in diesem Jahr leitet Mendelssohn erstmalig das Musikfest – wird das Festprogramm erweitert, indem man einen dritten Tag anhängt, der den „Künstlern“ vorbehalten ist. Otto Jahn begründet die Einrichtung dieses Künstlerkonzerts damit, „daß den Virtuosen Gelegenheit gegeben werden sollte, sich für die Opfer zu entschädigen, welche sie der classischen Musik gebracht hatten“.¹³ Das Programm dieses Konzerts war improvisiert, die Künstler präsentierten Proben aus ihrem Repertoire. Die Einführung des Künstlerkonzerts ist symptomatisch. Sie dokumentiert den Beginn einer Professionalisierung und damit den entscheidenden Wandel des ursprünglichen Musikfestgedankens vom Volksfest zum Konzertereignis mit Darbietungscharakter: Die Berufsmusiker schieben sich in den Vordergrund, verdrängen die Dilettanten und weisen ihnen die passive Rolle der Zuhörer zu.

Zwischen den Musikfesten in Deutschland und denen der Schweiz besteht ein grundsätzlicher Unterschied. Die verschiedenen deutschen Musikfeste waren in erster Linie landschaftlich fixiert und wurden von Musikvereinen einer bestimmten Region getragen. Es hat nie ein deutsches Musikfest gegeben. Das eigentliche Forum patriotischer Gesinnung waren in Deutschland die deutschen Sängereisen, deren erstes 1845 in Würzburg stattfand. Die regionale Orientierung verhinderte, daß in Deutschland der

¹³ Otto Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1867, S. 20.

nationale Gedanke auf den Musikfesten eine vergleichbare politische Wirksamkeit entfalten konnte, wie bei den deutschen Sängernfesten. Dagegen gründete sich die schweizerische Musikgesellschaft 1808 ausdrücklich als nationaler, d. h. überregionaler Verein. Konkreter Gründungsanlaß war die Erkenntnis, daß ein Werk wie die *Schöpfung* nicht von den musikalischen Kräften einer Stadt realisiert werden konnte. Getragen wurde die Gesellschaft vor allem von der Idee einer geeinten Nation. Die damalige Aufspaltung der Schweiz in politisch weitgehend souveräne Kantone sollte auf kulturellem Gebiet überwunden werden, um die politische Einigung der Nation voranzutreiben. Die Gesellschaft war bis zu einem gewissen Grad ein exklusiver Zirkel: Mitglieder durften nur Schweizerbürger werden, sofern sie „aktive Musikliebhaber“ waren, Frauen blieben ausgeschlossen, sonst aber wurden an die Mitglieder keine weiteren Bedingungen gestellt.¹⁴ An den Musikfesten durften ausschließlich Mitglieder der Gesellschaft teilnehmen. Kein Mitglied durfte von der aktiven Teilnahme an den Aufführungen ausgeschlossen werden. Die spezifische Organisationsform der schweizerischen Musikgesellschaft führte zu einigen Problemen. Um Oratorienaufführungen zu ermöglichen, mußten Sängerinnen extra verpflichtet werden. Durch die Ernennung von Ehrenmitgliedern wie Kreutzer, Spohr, Weber, Mendelssohn und Wagner erhoffte man sich Impulse von außen und zugleich eine über die Schweiz hinausgehende Reputation. Wagners Beethovendirigate in Zürich bewirkten, daß sich die Beethovenschen Symphonien auf den Konzertprogrammen der schweizerischen Musikfeste ab 1850 – also relativ spät – etablieren konnten. Wagners aktive Teilnahme¹⁵ am Musikfest in Sitten im Jahre 1854 führte zu einem Eklat. Er war über das Niveau so entsetzt, daß er kurzfristig abreiste. Angesichts der rapide steigenden Mitgliederzahl wirkte sich die Regelung, daß immer alle Mitglieder mitwirken durften, negativ aus und führte häufig zu sehr unproportionierten Orchesterbesetzungen: 1816 verzeichnete die Gesellschaft bereits 509 Mitglieder, bis 1828 stieg die Zahl auf 800. Man sah sich also veranlaßt, die Zahl der jährlichen Neuaufnahmen zu begrenzen. Angesichts einer so hohen Zahl an Dilettanten war es kaum möglich, ein anspruchsvolles Konzertprogramm in den zwei zur Verfügung stehenden Proben zu realisieren, zumal die Dilettanten meistens unvorbereitet zu den Proben kamen. Da die überwiegende Zahl von Mitgliedern der schweizerischen Musikgesellschaft nicht wie in Deutschland in bereits bestehenden Musikvereinen organisiert war, konnte das jeweilige Festprogramm im Vorfeld auch nicht vorbereitet werden. Anders als am Niederrhein gehörte die Kammermusik zunächst zum festen Bestandteil der zweitägigen Musikfeste. Auf den ersten Festtag, an dem das große Chor- und Orchesterkonzert stattfand, folgte am zweiten Tag das sog. „kleine Konzert“, in dem einzelne Mitglieder mit kammermusikalischen Beiträgen aufwarteten. Ab 1816 wurde das kleine Konzert zunehmend mit Chor- und Orchesterwerken durchmischt.

*

¹⁴ Vgl. Bucky, S. 16 ff.

¹⁵ Im Jahre 1851 war Richard Wagner zum Ehrenmitglied der Schweizerischen Musik-Gesellschaft ernannt worden. Vgl. Bucky, S. 59.

Die Tatsache, daß die Musikfeste Massenveranstaltungen waren und im Laufe der Zeit eine Eigendynamik entwickelten, die sich auch von späteren Statuten kaum steuern ließ, darf nicht verdecken, daß die Initiative zur Gründung immer von Einzelnen ausging. In Thüringen war es der Kantor Georg Friedrich Bischoff, der im Rahmen eines Musikfestes die Massenaufführung der *Schöpfung* organisierte und im Mai 1810 mit einem Zeitungsaufruf ankündigte. Als Dirigenten konnte er den Hofkapellmeister in Gotha, Ludwig Spohr, gewinnen. Bischoff initiierte übrigens auch die Musikfestidee an der Elbe. Dem eigentlichen Gründungsaufruf des Magdeburger Oberbürgermeisters Franke im April 1825 gingen vereinzelt Musikfeste in Helmstedt und Quedlinburg voraus. Am Niederrhein ist die Gründung der Musikfest-Tradition dem Hagener Aufruf des Pfarrers Aschenberg von 1812 und dem Musikdirektor Schornstein zu verdanken, der im Oktober 1817 zum ersten Musikfest in Elberfeld einlud. Das rasche Anwachsen der Schweizer Musikgesellschaft gerade in ihren Anfangsjahren wäre ohne ihre beiden ersten Präsidenten Bernhard Häffli und Hans Georg Nägeli undenkbar. Und in Schlesien war es der Lehrer Hientzsch, der unter dem Eindruck der Schweizerischen Musikfeste 1825 einen entsprechenden Aufruf verfaßte und 1830 einen Kuraufenthalt des Komponisten Bernhard Klein in Bad Salzbrunn zum Anlaß nahm, das erste Schlesische Gesang- und Musikfest in Kynau zu veranstalten.

2. Der Musikfestgedanke

Welche tragenden Überlegungen waren nun mit dem Musikfestgedanken ursprünglich verknüpft? Die Beantwortung dieser Frage kann sich auf zahlreiche zeitgenössische Reflexionen stützen, die in Gestalt von Gründungsaufrufen, Ansprachen, Statuten, Lexikonartikeln und Musikfestberichten gut dokumentiert sind. Drei Funktionen werden immer wieder hervorgehoben: Bildung, Kommunikation und Repräsentation.

Als „vergrößerte Konzerte“ gründen Musikfeste auf dem Interesse, solche Werke kennenzulernen, die durch ihre besonderen Aufführungsbedingungen vom städtischen oder kirchlichen Musikbetrieb ausgeschlossen waren. Der erforderliche monumentale Aufführungsapparat bestimmte auch die Form der Aneignung dieser Werke unter aktiv musizierender Teilnahme. Die frühen Musikfeste unterschieden sich insofern von den Konzerten, als bei ihnen der Darbietungscharakter eher sekundär ist. Der einzelne Musikfestteilnehmer verkörpert in seiner Person die Rolle des Zuhörers und des Ausführenden. Aber nicht nur das Bildungsinteresse des einzelnen sollte befriedigt werden, sondern die Gründungsväter der Musikfeste erhofften sich vor allem eine stimulierende Ausstrahlung auf die Musikpflege ihrer Region: auf die verstärkte Bildung von Musikvereinen, die Belebung des Schul- bzw. Kirchengesangs und auf die kompositorische Praxis. So glaubte der Niederländische Musikverein bereits kurz nach seiner Gründung mit Zufriedenheit über seine Arbeit feststellen zu können,

„dass das 2te Allgemeine Musikfest im April 1836 in Amsterdam einen sprechenden Beweis liefert, wie sehr das Interesse an die [sic] Kunst sich in Holland vermehrt hat, – dass, wie die Zahl der der Gesellschaft eingesandten Musikstücke zeigt, auch der Eifer für Compositionen sich vermehrt hat, und, wie die über diese Einsendungen erstatteten Berichte zeigen, dieselben schon manche Fortschritte bemerken lassen; – dass man dem Plane, eine Schule für Organisten zu gründen, näher gerückt ist – dass die Schulen für Gesang- und Instrumental-Musik, die Gesang-Vereine und andere musikalische Einrichtungen sich blühend emporheben, – dass die unter der Egide des

Vereins herausgegebene musikalische Zeitschrift, auf eine nützliche und angenehme Weise, das Bedürfniss befriedige, – und endlich dass sich die Zahl der Abtheilungen und Mitglieder fortwährend vermehrt.“¹⁶

Die Breitenwirkung, d. h. die Formierung einer Öffentlichkeit war bereits im Ausführungsapparat, der eine hohe Zahl von Teilnehmern einer bestimmten Region erforderte, angelegt. Sie wurde verstärkt durch den Gedanken der Wiederholung des Festes in ein- oder zweijährigem Turnus und durch den jährlichen Wechsel des Festortes. Dadurch wurden die Musikfeste eigentlich erst regional verankert. Zugleich blieb die Festkultur lebendig. Eingeschliffene Bahnen wurden vermieden. Denn die Bevölkerung jedes Festortes mußte immer von neuem die aufwendige Planungs- und Infrastruktur schaffen, die ein solches Fest ermöglichte. Man denke allein an die Schwierigkeit, die vielen Teilnehmer unterzubringen und zu versorgen.

Immer wieder hervorgehoben wird von den Festkomitees, in den Programmen müßten alte Meisterwerke und solche aus neuerer Zeit vertreten sein. Dieser Gedanke, der übrigens noch auf dem Musikfest in Görlitz¹⁷ im Jahre 1913 lebendig ist, führte im Laufe der Geschichte des Musikfestes zu einer Werkproduktion, die auf die spezifischen Aufführungsbedingungen der Musikfeste zugeschnitten war. Musikfeste boten sich zeitgenössischen Komponisten also bewußt als Forum für „Novitäten“ dar, um – wie es hieß – die deutsche Tonkunst zu befördern. Der kulturnationale Gedanke schwingt also auch hier deutlich mit. Und gerade in dieser kulturfördernden Rolle verdeutlicht das Bürgertum seine zunehmende Bedeutung als gesellschaftlich führende Kraft. Zumindest bis 1850 ließen sich die Komponisten durch diese neue Form von Öffentlichkeit anregen, was sich in zahlreichen Werken, vor allem in Oratorien niederschlug. Die Gründe dafür, daß dieses Repertoire heute – bis auf die Werke Mendelssohns und Beethovens – weitgehend vergessen ist, liegen auf der Hand. Als Auftragskompositionen orientieren sich diese Werke an den spezifischen Aufführungsbedingungen, wie sie durch Ausführungsapparat und Publikumszusammensetzung in einer historisch einmaligen Konstellation vorgegeben waren. Sie stellten Gebrauchsmusik dar, die mit der Aufführung ihre Aufgabe erfüllt hatte. Einige solcher Werke, die als Auftragswerke für Musikfeste entstanden oder im Rahmen von Musikfesten ihre Uraufführung erlebten, seien genannt:

Vokalwerke

Ludwig van Beethoven: *Christus am Ölberg* (8. Niederrheinisches Musikfest 1825)

Otto Julius: *Hiob* (Dresden 1835)

Bernhard Klein: *Jephtha* (Niederrheinisches Musikfest 1828); *David* (Elb-Musikfest 1830)

Joseph Mainzer: *Die Himmelfahrt Christi* (für die Niederrheinischen Musikfeste 1830 eingereicht, aber nicht aufgeführt)

August Mühling: *Abbadona* (Elbmusikfest 1838 in Magdeburg)

Sigismund Ritter von Neukomm: *Christi Himmelfahrt* (Musikfest Birmingham 1837)

Ferdinand Ries: *Der Sieg des Glaubens* op. 157 (Niederrheinisches Musikfest 1829); *Die Könige in Israel* op. 186 (Niederrheinisches Musikfest 1837)

¹⁶ „Der Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst. Siebente Jahresversammlung“, in: *Caecilia* 19 (1837), S. 64.

¹⁷ Vgl. *Textbuch 18. Schlesisches Musikfest Görlitz 1913*, S. 10. Daß man von einem Musikfest Aufführungen zeitgenössischer Werke erwartete, zeigt auch Rudolf Kastners Kritik an dem einseitig „klassisch“ ausgerichteten Programm des 1. Ostpreußischen Musikfestes, das 1908 in Königsberg abgehalten wurde. Vgl. Rudolf Kastner, „Das erste ostpreußische Musikfest“, in: *Berliner Neueste Nachrichten*, 28. Jg. Nr. 238, 11.5.1908, Morgenausgabe.

Friedrich Schneider: *Die Sündflut* op. 52 (Niederrheinisches Musikfest 1824); *Das verlorene Paradies* op. 74 (1. Elbmusikfest Magdeburg 1825); *Der 24. Psalm* (2. Elbmusikfest 1827); *Christus der Meister* (Dürerfest Nürnberg 1828); *Pharao* (4. Elbmusikfest Nordhausen 1829); *Gideon* (1. Thüringisches Musikfest 1830)
 Louis Spohr: *Das jüngste Gericht* (Erstaufführung Erfurt 1812); Kantate *Das befreite Deutschland* WoO 64 (Frankenhausen 1815); *Der Fall Babylons* WoO 63 (Norwich 1842); Vater unser WoO 70 (Frankfurter Sängerkongress 1838)

Instrumentalwerke

George Onslow: *4. Symphonie* op. 71 (Niederrheinisches Musikfest 1847)
 Ferdinand Ries: *Ouvertüre zur ‚Braut von Messina‘* op. 162 (Niederrheinisches Musikfest 1830); *Grand Ouverture* op. 172 (Niederrheinisches Musikfest 1832)
 Julius Rietz: *Festouvertüre A-Dur*
 Louis Spohr: *Klarinettenkonzert Nr. 2* op. 57 (Frankenhausen 1810); *Symphonie Nr. 1* op. 20 (Frankenhausen 1811); *Violinkonzert Nr. 9*, op. 55 (Quedlinburg 1820); *Violinkonzert Nr. 1* op. 79 (Halberstadt 1828); *Potpourri für Klarinette und Orchester* op. 80 (Frankenhausen 1811)

Mit der Devise „Kein Musikfest sei ohne die Aufführung eines Lebenden!“¹⁸ war auch die Intention verbunden, eine namhafte Persönlichkeit als Dirigent zu gewinnen und an die Musikfeste der Region zu binden. Der Dessauer Hofkapellmeister Friedrich Schneider, der zwischen 1820 und 1851 über 80 Musikfeste leitete¹⁹ und dessen Oratorien das Repertoire der Musikfeste beherrschte, war bevorzugter Leiter der Musikfeste an der Elbe. Der Name Louis Spohrs war mit den frühen thüringischen Musikfesten eng verbunden, die wichtigen Dirigentenpersönlichkeiten der Niederrheinischen Musikfeste waren Ferdinand Ries (bis 1837), Ferdinand Hiller (bis 1865) und der Dresdener Hofkapellmeister Julius Rietz (bis 1867).

Nach 1850 schwindet offensichtlich die impulsgebende Kraft der Musikfeste. Symptomatisch für diese Entwicklung ist, daß die musikfestbezogene Werkproduktion nachläßt und sich immer weniger Komponisten als Dirigenten auf den Programmen finden. Der Stellenwert der Musikfeste hat sich im Kontext des allgemeinen Musiklebens verändert. Darauf ist an anderer Stelle noch zurückzukommen.

*

In den Musikfestberichten nehmen Schilderungen der geselligen Unternehmungen großen Raum ein. Dazu gehören beispielsweise die gemeinsamen Mahlzeiten nach den Konzerten, der Festball zum Abschluß des Musikfestes (am Niederrhein), die Liedertafeln (in Schlesien) und gemeinsame Ausflüge wie Eisenbahnfahrten oder Schiffsexkursionen. Die geselligen Programmpunkte der Musikfeste sind unverbrüchliche Bestandteile der Feststruktur. Auch in ihnen kommt der einigende Charakter, der ein grundsätzliches Merkmal des Festes ist, zum Ausdruck. In den öffentlichen Proben und Konzerten ist die Festgemeinde im Hinblick auf die Aufführung eines Werkes versammelt. Sind demnach in den Konzerten das Werk und sein Komponist der eigentliche Gegenstand der Feier, so feiert sich im geselligen Teil die Feiergusellschaft selbst. Der

¹⁸ Ferdinand Deycks, „Über die großen Musikfeste“, in: *Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaften*, 1. Jg. Nr. 2, 11. April 1839, S. 10.

¹⁹ Vgl. die Aufstellung aller Musikfeste, die unter Schneiders Leitung standen in: Helmut Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786–1853) insbesondere die Oratorien*, Marburg 1961, S. 375 f.

²⁰ Jahn, S. 177. Eine lebendige Schilderung der kommunikativen Atmosphäre eines Musikfestes gibt Nietzsches Brief an Elisabeth Nietzsche vom 11. Juni 1865. Nietzsche hatte über Pfingsten am Niederrheinischen Musikfest teilgenommen, das 1865 in Köln stattfand. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Giorgio Colli u.azzino Montinari, München 1986, Bd. 2, S. 60–64.

gesellige Anteil der Musikfeste ist der eigentliche Ausdruck des Bedürfnisses nach Volkstümlichkeit und Öffentlichkeit. Wenn Otto Jahn – und er ist nicht der einzige – einen zentralen Aspekt der Feste darin sieht, „Bekanntschaften zu erneuern und neue zu schließen“²⁰, macht er den kommunikativen Gedanken deutlich, der Öffentlichkeit überhaupt erst entstehen läßt. Die Feste boten den Teilnehmern die Möglichkeit, im Gedankenaustausch die Vereinzelung des Alltags für einen Moment zu überwinden. Volkstümlichkeit und Öffentlichkeit sind die Voraussetzung dafür, daß die Musikfestteilnehmer sich als Gruppe erfahren konnten.

Das Gemeinschaftserlebnis konnte sich bis zum Bewußtsein der Musikfestteilnehmer vertiefen, als geistige Kulturgemeinschaft eine Region oder gar die deutsche Nation zu repräsentieren. Der Nationalgedanke war in der Schweiz und auf den ersten deutschen Musikfesten in Thüringen ab 1810 – also unter dem Eindruck der französischen Fremdherrschaft – am intensivsten. Neben der Intention, Musikliebhaber und Musiker einer Region zu vereinigen, artikulierte sich in der Exkursion der Musikfestteilnehmer von 1810 zum Kyffhäuser ein nationales Bewußtsein. Der politisch-oppositionelle Charakter kann sich jedoch so nachhaltig offenbar nicht geäußert haben, denn sonst hätte das französische Gouvernement von Erfurt den Initiator Bischoff nicht mit der Ausrichtung zweier Musikfeste zu Ehren Napoleons in den Jahren 1811 und 1812 betraut. Den selbstbewußten Bischoff hielt das keineswegs davon ab, die Musikfeste intern als Feiern der deutschen Tonkunst auszugeben. Das thüringische Musikfest von 1815 dagegen stand offen unter dem Zeichen des Patriotismus und war ausdrücklich als „deutsche Siegesfeier“ angelegt, wie aus einer Ankündigung Carl Maria von Webers in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* im Jahre 1815 hervorgeht:

„Erhebend ist es, zu sehen wie schon die Hoffnung der herannahenden Ruhe der Völker und des Friedens im Lande muthig zu neuen Unternehmungen aufregt, und Künste und Wissenschaften frisches Leben und Bewegung versuchen, als die ersten lieblichsten Blüten des Friedens!–... Die diesjährige Musikaufführung soll, der von dem Unternehmer herausgegebenen Ankündigung gemäss, zugleich durch eine patriotische Tendenz dem Ganzen einen erhabenern Stempel aufdrücken, sie dem Herzen jedes Deutschen noch inniger verschwistern, noch theurer machen. Sie erscheint unter dem Titel einer deutschen Siegesfeier der Tonkunst, am Schlusse der Gedächtnistage der grossen Völkerschlacht.“²¹

Nach 1815 vollzogen die Musikfeste keinen Funktionswandel vom bürgerlich-dynastischen Solidaritätsfest zum antifürstlichen bürgerlichen Oppositionsfest. Zu der Entstehung einer revolutionären Situation im vormärzlichen Deutschland (1830–1848) haben sie nicht beigetragen. Äußerungen revolutionärer Ideen wurden auf das literarische Medium verschoben. So erscheint im Jahre 1838 eine Novelle von Wolfgang Robert Griepenkerl mit dem Titel *Das Musikfest oder die Beethovener*. Die darin vorgenommene Stilisierung eines Musikfestes zum Ausgangspunkt einer offenen Revolte war bloße literarische Fiktion ohne Anknüpfungspunkt in der Realität.

Als eigentliches Ventil für unterdrückte politische Wünsche und Hoffnungen fungierte in dieser Zeit – neben den Festen der Turner und Schützen – die Männergesangsbewegung, die sich im Anschluß an das Hambacher Fest bis 1848 rasant ausbreitete.²² Die deutschen Sängereisen (1845 Würzburg; 1846 Köln/Schaffhausen; 1847 Lübeck)

²¹ Carl Maria v. Weber, „Musikfest zu Frankenhäusern in Thüringen“, in: *AMZ* 17 (1815), Nr. 39 (27.9.1815), Sp. 653 f.

²² Vgl. Otto Elben, *Der volkstümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation*, Tübingen 1887, S. 106–115.

stellten – unter dem Deckmantel des Volksfestes – politische Versammlungen dar, die von virulentem politischen Oppositionsgeist erfüllt waren.²³ In ihnen lebte auch der Volksfestgedanke weiter, von dem sich das Musikfest zunehmend entfernte.

In den Jahren 1848 bis 1851 fanden in Deutschland bezeichnenderweise nur vereinzelt Musikfeste statt, wohl aber zahlreiche Sängerbefeste.²⁴ Auch in der postrevolutionären Restaurationsära und erst recht im Reichsgründungsjahrzehnt ab 1860 ist das Musikfest nicht das Forum politischer Bekenntnisse.²⁵ Beherrschend bleibt weiterhin der Gedanke einer kulturellen Repräsentation. Anders als bei den Sängerbefesten, die antidynastisch ausgerichtet waren und daher dem Mißtrauen der Behörden ausgesetzt waren, zeigten sich die Landesherren auf Musikfesten gerne und waren auch willkommene Festbesucher: trugen sie doch zum repräsentativen Glanz bei. Bezeichnend ist der prachtvolle äußere Rahmen des von Liszt geleiteten Karlsruher Musikfestes im Jahre 1853, das sogar von einem Aristokraten, dem Prinzregenten Friedrich von Baden, angeregt worden war. Aristokratie und Bürgertum begingen das Fest zwar gemeinsam, waren infolge der räumlichen Gegebenheiten jedoch deutlich isoliert. Standesunterschiede wurden nicht kaschiert, sondern akzentuiert: In den Logen saß die Aristokratie, das gehobene Bürgertum bevölkerte das Parkett. Das Karlsruher Musikfest illustriert, daß das zunehmend repräsentative Gepräge einer genuin bürgerlichen Musikpraxis sich durchaus für eine Instrumentalisierung im Sinne einer höfisch-dynastischen Selbstdarstellung der Aristokratie anbot.²⁶

Nach 1850 mausert sich das Niederrheinische Musikfest vom regionalen Landschaftsfest zum Musikfest von internationalem Rang. Im Zuge dieser Veränderung ist auch ein Wandel des repräsentativen Selbstverständnisses zu beobachten. Hieß es in einem Bericht der AMZ von 1824, daß das „ganze Rheinland mit Erhebung und Freude auf sich selbst zurückblicken“²⁷ könne, so verschiebt sich im Jahre 1856 bei Otto Jahn der Akzent von der regionalen auf die nationale Kulturleistung, deren Ausdruck die Niederrheinischen Musikfeste nunmehr seien. Jahns Flucht in die „machtgeschützte

²³ Vgl. Dieter Düding, „Nationale Oppositionsfeste der Turner, Sänger und Schützen im 19. Jahrhundert“, in: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. von Dieter Düding, Peter Friedemann und Paul Münch, Reinbek 1988, S. 166–190. Ferner: D. Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847). Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*, München 1984, s. bes. S. 142 ff. u. Friedhelm Brusniak, „Männerchorwesen und Konfession von 1800 bis in den Vormärz“, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“. Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte – Tagungsbericht Feuchtwangen 1994*, hrsg. von Friedhelm Brusniak u. Dietmar Klenke, Augsburg 1995, S. 123–140.

²⁴ In Thüringen, Norddeutschland und den Elbprovinzen bricht sogar die Kontinuität der Musikfeste Ende der 1830er bzw. Mitte der 1840er Jahre ab. An die Stelle der Musikfeste treten die männerbündischen Sängerbefeste, in denen der Volksfestgedanke weiterlebt. Obgleich die frühen Musikfeste in Schlesien durchaus auch eher den Charakter von Sängerbefesten hatten, konnte dies nicht verhindern, daß sie von den Sängerbefesten verdrängt wurden: Nach dem 13. Musikfest in Breslau endet im Jahre 1855 die erste Phase der Schlesischen Musikfeste. Nach einer kurzen Zwischenphase (1872–1874), die an die ersten Jahre anknüpft, setzt man in Schlesien die Musikfeste in völlig veränderter Form fort: als professionelle Konzertveranstaltungen.

²⁵ Ganz im Gegensatz zu dem Deutschen Sängerbefest von 1861 in Nürnberg, auf dem sich die antidynastisch-nationalen Geltungsansprüche des Bürgertums in geradezu militanter Form äußerten. Vgl.: D. Klenke, „Das national-heroische Charisma der deutschen Sängerbefeste am Vorabend der Einigungskriege“, in: Brusniak u. Klenke (wie Anm. 23), S. 141–196. Die unverhohlene politische Intention spricht aus den Statuten des 1862 in Koblenz gegründeten Deutschen Sängerbundes, der eines seiner Ziele beschrieb als: „... die nationale Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme stärken und an der Einheit und Macht des Vaterlandes mit arbeiten.“ Zit. nach: Elben, S. 173.

²⁶ Hoplit [d.i. F. Pohl], *Das Karlsruher Musikfest im October 1853*, Leipzig 1853, S. 22–25.

²⁷ Vgl. Alf, S. 94.

Innerlichkeit“ (Thomas Mann) offenbart sich in seiner Reserve gegenüber jeglicher politischer Funktionalisierung. In den Musikfesten repräsentiert sich die deutsche Nation als unpolitische kulturelle Einheit – den Gedanken an eine politisch-staatliche Einheit verdrängt Jahn:

„Lassen Sie uns, mein theurer Freund, auch an dieser Äußerung eines nationalen Gefühls uns erfreuen, wenn es gleich dem idealen Gebiet eines künstlerischen Empfindens und Verstehens angehört. Gar wenige mögen das Gefühl des Einigseins und Zusammengehörens beim wahren Genuß deutscher Musik als ein patriotisches empfinden, desto besser! um so unbefangener und gesunder wird es als ein Factor eines lebendigen Nationalgefühls überhaupt mitwirken.“²⁸

*

Auch die gegenüber dem Vormärz veränderte Metaphorik von Chor und Orchester unterstreicht Jahns Physiognomie eines unpolitischen Bildungsbürgers: Während in den 1840er Jahren die Vorstellung vom Orchester als Sinnbild einer Republik kursierte, so faßt Jahn im Jahre 1856 Chor und Orchester als Repräsentanten „von musikalischer Kraft und Bildung im Volk“²⁹ auf. Während in Griepenkerls erwähneter Novelle eine Aufführung der *Neunten Symphonie* Beethovens revolutionäre Energie freisetzt, sieht Jahn die Aufführungen desselben Werkes auf dem 33. Niederrheinischen Musikfest als einen Beweis dafür an, „daß die höchsten Leistungen unsrer größten Künstler in Wahrheit tiefe Wurzeln im Volk geschlagen haben und der Nation angehören“.³⁰ Bildung fungierte also als Surrogat für politischen Einfluß.

*

Als wesentliches Charakteristikum eines Festes bezeichnet Hans Georg Gadamer in seiner Vorlesung *Kunst als Spiel, Symbol und Fest*³¹ die Darstellung von Gemeinsamkeit. Ein wirkliches Fest hat nichts Exklusives, es eint und zentralisiert im Hinblick auf einen bestimmten Anlaß. Das gemeinsame Interesse, ein Fest zu feiern, ist geeignet, Schranken sozialer, beruflicher und räumlich-geographischer Art zu überwinden. Dieser Zustand ist natürlich temporär, und so spricht der Philosoph Odo Marquard vom Fest als „Moratorium des Alltags“.³² Der Wunsch, Feste in regelmäßigen oder unregelmäßigen Abständen zu wiederholen, kann als Versuch angesehen werden, die zeitliche Begrenzung des einzelnen Festes zu überwinden.

Dem fundamentalen Festgedanken, der Repräsentation von Gemeinsamkeit und dem Verzicht auf Exklusivität, entsprachen die Musikfeste der frühen Phase in verschiedener Hinsicht:

1. Der Unterschied zwischen Berufsmusikern und Liebhabern wurde durch das gemeinsame Wirken beider Gruppen aufgehoben.
2. Die soziale Durchmischung der Teilnehmer (Adlige, Bürger, Handwerker) und die regionale Verankerung der Feste trug dem Volksgedanken Rechnung, schuf ein Forum

²⁸ Jahn, S. 200.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Hans Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977, S. 52–55.

³² Odo Marquard, „Kleine Philosophie des Festes“, in: *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Uwe Schultz, München 1988, S. 414–420.

für Öffentlichkeit und verwischte für einen Moment die ständische Gesellschaftsstruktur. So betont Eduard Krüger – erstaunlicherweise noch im Jahre 1847 – den Gedanken einer bürgerlich-dynastischen Solidarität: „...ein Fest ist's nicht, was einigen Glücklichen zugehört, sondern wo Fürst und Volk in aller Freude und Herrlichkeit des Lebens zusammenschmelzen: das ist ein Fest.“³³

3. Die aktive Beteiligung möglichst vieler hob den eigentlichen Darbietungs- und Konzertcharakter und damit die Trennung in Zuhörer und Mitwirkende weitgehend auf.
4. Geringe Eintrittspreise oder der völlige Verzicht darauf sollten die Konzerte vielen zugänglich machen, und damit die Teilhabe an Kunst allen Schichten ermöglichen.
5. Die Programmgestaltung, deren Eckpfeiler Oratorium (Händel) und Symphonie (Beethoven) bildeten, vermittelte zwischen weltlichem und geistlichem Repertoire und war bemüht, Kunstanpruch und das Bedürfnis nach Popularität gleichermaßen zu berücksichtigen.
6. Durch die Wiederholung der Feste und den Wechsel der Festorte sollte sich der Festgedanke in der Region etablieren, ausweiten und damit den Fortschritt kultureller Entwicklung demonstrieren.

*

Die Musikfeste haben im Lauf des 19. Jahrhunderts viel vom ursprünglichen Festgedanken verloren. Und zwar richtete sich der für sie fundamentale Gedanke des Fortschritts gegen sie. Eine wichtige Teilkomponente der Fortschrittseuphorie war die zunehmende Professionalisierung. Noch Franz Brendel bezeichnete bei Musikfesten nicht die „Vollkommenheit der Ausführung“ sondern den „Geist des Ganzen“ als wesentlich. Nach 1850 gilt dies für die Musikfeste nicht mehr, allenfalls als Verlegenheitsfloskel im Falle einer mißglückten Aufführung. Die Zahl der gesteigerten Kräfte soll sich auch in der Qualität der Aufführungen niederschlagen. Die Entwicklung zur Professionalisierung zeichnet sich in der allmählichen Verdrängung des Dilettanten aus der Gruppe der Aktiven ab. Noch im Jahre 1829 hielt Ries die Beteiligung von Liebhabern für förderlich: „Sie müssen suchen, die Soli durch Liebhaber zu besetzen; es belebt die Mitwirkenden sehr und hat seinen eigenen Reiz.“³⁴ Nach 1850 gilt das Leistungsvermögen der Liebhaber als einem großen Musikfest nicht mehr adäquat. Die Zahlen belegen dies für die Niederrheinischen Musikfeste: Im Zeitraum zwischen 1818 und 1824 betrug der Prozentsatz der Liebhaber unter den Vokalsolisten 100 Prozent, zwischen 1851 und 1867 dagegen nur noch 20 Prozent. Im Chor hielten sich die Liebhaber noch am längsten, im Orchester waren sie gleichfalls bald verdrängt.³⁵ Die wachsende Zahl von Berufsmusikern und die Ausbreitung des Starwesens trieb die Unkosten in die Höhe, was sich auf die Eintrittspreise niederschlug. Bereits 1847

³³ Eduard Krüger, *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst*, Leipzig 1847, S. 61.

³⁴ Hauchecorne, S. 29.

kritisiert Krüger, daß die Musikfeste zu einem Privileg für Wohlhabende geworden seien. Die Musikfeste verloren den Volksfestcharakter, das Volk war zur festlichen Staffage herabgesunken. Auch von anderer Seite sahen sich die Musikfeste dem Vorwurf des Elitären ausgesetzt. Als der Görlitzer Magistrat im Jahre 1876 über die Bewilligung einer Finanzhilfe für das Schlesische Musikfest entschied, verweigerte einer der Abgeordneten seine Zustimmung mit der Begründung: „Das Schlesische Musikfest ist ein Fest der schlesischen Aristokratie und für diese bewillige ich kein Geld.“³⁶ Auch in der Schweiz blieb der Musikgesellschaft bereits ab 1840 in Anbetracht der steigenden Eintrittspreise der Vorwurf nicht erspart, sich von einer demokratischen Institution zu einer aristokratischen zu verändern.³⁷ Im Jahre 1851 gab man, um die finanziellen Schwierigkeiten in den Griff zu bekommen, sogar Aktien aus und billigte den Aktionären bei den Veranstaltungen Privilegien zu. Weiter konnte man sich vom sozialen Ansatz des Musikfestgedankens kaum noch entfernen. Und eine Rezension aus dem Jahre 1856 aus der *Neuen Züricher Zeitung* macht deutlich, daß die Rolle des Volksfestes mittlerweile dem Sängerfest zugefallen war:

„Die zwei Feste, welche in den letzten Tagen gleichzeitig an den beiden Endpunkten der Schweiz gefeiert wurden, nämlich das Musikfest in Genf und das Sängerfest in St. Gallen, bilden einen nicht uninteressanten Kontrast. Was den herrschenden Ton anbelangt, war die entente cordiale auf beiden Punkten gleich...; dagegen bewegte sich das Sängerfest mehr in demokratischen, das Musikfest mehr in aristokratischen Formen.“³⁸

3. Masse

„Wir leben jetzt in der Zeit der Associationen! Von den grossen Aktien-Gesellschaften für Dampfschiffahrt, Dampfwagen und Eisenbahnen, bis auf die energischen Vereine der Schneidergesellen – von den ungeheurn Versammlungen der Naturforscher und Naturforscherinnen... von den monströsen Musikfesten in England bis zu den eben so ernst gemeinten Vereinigungen der verschiedenen Liederkinder einer der Marken unsers lieben deutschen Vaterlandes; – überall scheint man dem alten Grundsatz zu huldigen: *Concordia parvae res crescunt*. Mögen nun auch die Resultate nicht immer den Erwartungen, ja selbst nicht einmal dem gemachten Aufwande entsprechen; so entsteht doch hierdurch unbestreitbar vieles Gute, Grosse und Herrliche, was den individuellen Bestrebungen ewig unerreicht geblieben wäre.“³⁹

Aus diesen Sätzen, die eine Besprechung des Musik- und Sängerfestes in Mainz im Jahre 1835 einleiten, spricht – trotz kritischer Untertöne – die Faszination, die vom sozialen Phänomen der Masse ausging. Auch Gustav Schilling spricht 1841 im Zusammenhang mit den Musikfesten von einer „magischen Gewalt einer Centralisation des Geistes“.⁴⁰

Die Musikfeste des 19. Jahrhunderts sind ein wichtiger soziologischer Indikator dafür, daß das Phänomen der Masse nicht erst im 20. Jahrhundert entdeckt wurde.⁴¹ Bereits im 19. Jahrhundert taucht der Begriff der Masse gerade im Zusammenhang mit den Musikfesten immer wieder auf. Gustav Schilling sieht 1841 die Musikfeste als

³⁵ Vgl. Hopkins Porter, S. 217 u. 219.

³⁶ Gondolatsch, S. 29.

³⁷ *Baseler Zeitung* 1840, Nr. 162, Vgl. Bucky, S. 82.

³⁸ *Neue Züricher Zeitung*, 1856, Nr. 198; zitiert nach Bucky, ebd.

³⁹ „Das grosse Musik- und Sängerfest in Mainz am 8. und 9. August 1835 zum Besten des daselbst zu errichtenden Gutenberg-Denkmal“, in: *Caecilia* 17 (1835), S. 287.

⁴⁰ Gustav Schilling, *Geschichte der heutigen modernen Musik. In ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte*, Karlsruhe 1841, S. 761.

⁴¹ Le Bon bezeichnet zwar erst das 20. Jahrhundert als „Zeitalter der Massen“, die Musikfeste jedoch zeigen, daß dieser Prozeß bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur einsetzt, sondern sogar schon reflektiert wird. Vgl. Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*, Stuttgart 1964, S. 1–7.

typische Zeiterscheinung, da sich in ihnen die Tendenz einer „allgemeinen Liebe zu größerer Freiheit und Massenhaftigkeit“⁴² ausdrücke, und Krüger deutet 1847 das Musikfest als Erscheinung der Menschheit:

„Zum Begriff eines Festes gehört wohl die Teilnahme einer großen Masse, ja nach altrömischer Weise des ganzen Volkes. Wo die (ideelle) Menschheit feierlich im Glanze ihrer Werke erscheint, da muß die (concrete) Menschheit auch in Fülle hinzutreten.“⁴³

Krügers Auffassung vom Musikfest erlaubt einige soziologische Rückschlüsse auf das Phänomen der Masse im allgemeinen. Seine Unterscheidung zwischen „ideell“ und „concret“ weist darauf hin, daß das latente Bewußtsein eines „Wir-Gefühls“ der „concreten“ Erscheinung einer Masse in der Realität vorausgeht: eine Gesellschaftsstruktur muß also eine innere Disposition zur Masse zeigen. Wenn fernerhin das Fest ein Forum der Masse ist, so ist die Masse als temporäre Erscheinung gekennzeichnet. Und schließlich benötigt die Masse ein bindendes Moment, das ihre soziostrukturell heterogene Zusammensetzung überwindet und von der Soziologie als „intentionaler Gegenstand“ bezeichnet wird. Beim Musikfest bilden die aufzuführenden Werke diesen intentionalen Gegenstand, oder pointiert gesagt: Die Werke stellen die ästhetische Erlebnisform der Masse dar.

Im 19. Jahrhundert war der Begriff „Masse“ also positiv besetzt: Die Masse wird als temporäre, öffentliche Manifestation des Volkes angesehen und ist der soziologische Gegenentwurf zu einer ständisch gegliederten Gesellschaft. Zugleich verbindet sich mit der Masse die Vorstellung, daß das kollektive Leistungsvermögen das des Einzelnen übertrifft.⁴⁴ Es ist ganz offensichtlich, daß diese Bewertung von Masse ihre Wurzeln in der Aufklärung als ideellem Hintergrund und der französischen Revolution von 1789 als realem gesellschaftlichen Ereignis – übrigens auch mit Festcharakter⁴⁵ – hat. Die uns heutzutage geläufige kulturkritische und negative Einschätzung des Massenphänomens – etwa als Massenkultur – setzte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein: Freud etwa sah in der Masse eine Verkörperung der atavistischen Triebstruktur („Urhorde“), Le Bon (1895)⁴⁶ und Karl Jaspers (1932)⁴⁷ waren die Anonymität und die Irrationalität des Massenhandelns suspekt.

Der Soziologe Gerhard Colm⁴⁸ stellte fest, daß die Disposition zum Massenerlebnis ein Symptom sei, das auf gesellschaftliche Spannungen hinweise und dann auftrete, wenn andere Gruppenbildungen innerhalb der Gesellschaft an Bindungskraft verlieren. Ein solcher Umbruchprozeß liegt zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor. Ständische Strukturen verlieren ihre Bindungskraft, die neue Elite, das Bildungsbürgertum, reproduziert sich über Leistung. Als neue Kommunikationsforen bilden sich die Vereine, deren Mitglieder sich nicht aufgrund ihrer Herkunft, sondern aufgrund eines speziellen

⁴² Ebd.

⁴³ Krüger, S. 60.

⁴⁴ Schilling, S. 761.

⁴⁵ Vgl. Gilbert Ziebura, „Frankreich 1790 und 1794. Das Fest als revolutionärer Akt“, in: Schultz, S. 258–269.

⁴⁶ Le Bon (Anm. 41).

⁴⁷ *Die geistige Situation der Zeit*, ⁵1932, Berlin 1979, S. 32–68.

⁴⁸ Gerhard Colm, Art. „Masse“, in: *Handwörterbuch der Soziologie*, hrsg. von Alfred Vierkandt, Stuttgart 1931, S. 354.

Interesses rekrutierten.⁴⁹ Die Musikfeste können nun insofern als Indikator eines gesellschaftlichen Wandels angesehen werden, als sie ihre Organisationsstruktur wesentlich dem vorübergehenden Zusammenschluß von Vereinen verdanken und somit eine potenzierte Form des Vereinswesens darstellen. Da sowohl die einzelnen Vereine als auch das Musikfestkomitee nach demokratischen Regeln verwaltet und gelenkt werden, schafft sich das Bürgertum auf kultureller Ebene eine Organisationsform, die ihm realpolitisch verwehrt blieb. Was auf Vereinsebene möglich war, die Kodifizierung des Vereinslebens durch Statuten, erwies sich auf der umfassenderen Ebene der regionalen Musikvereine freilich als schwierig. Die einer Masse innewohnende Eigendynamik führte dazu, daß die Statuten der Musikfestkomitees in der Praxis folgenlos blieben.

*

Von den wesentlichen Komponenten eines Musikfestes ist es der Chor, der die Masse repräsentiert. Hans Georg Nägelis Auffassung vom Chor als Symbol des Volkes entsprach sicher dem allgemeinen Verständnis: „Der Charakter des Chorgesangs, als immer zugleich wirkliche und symbolische Darstellung des Volkes und des Volkslebens, soll immer großartig sein, und die Großartigkeit muß bei starker Besetzung unfehlbar mächtig hervortreten.“⁵⁰

Und Otto Jahn stellt anlässlich des Niederrheinischen Musikfestes im Jahre 1855 fest: „Die musikalischen Leistungen eines Musikfestes beruhen wesentlich auf der Grundlage eines starken und vollen Chores, des einzigen musikalischen Elements, das wahrhaft berufen ist massenhaft zu wirken; und der Chorgesang ist die Stärke der Rheinlande.“⁵¹

Ein möglichst stark besetzter Chor war der Stolz eines jeden Musikfestes, und die Expansion der Niederrheinischen Musikfeste – im Verständnis des 19. Jahrhunderts gleichfalls ein Beweis von Fortschritt – läßt sich an der beeindruckenden Steigerung der Chorbesetzung veranschaulichen: Zwischen 1818 und 1824 wirkten im Chor durchschnittlich 168 Sänger mit, zwischen 1825 und 1834 waren es bereits 266, im Zeitraum von 1835 bis 1847 waren es 420, zwischen 1851 und 1867 stieg die Zahl auf 547. Die Balance zwischen Chor und Orchester veränderte sich in den gleichen Zeitabschnitten von 1:1 über 2:1 und 3:1 zu beinahe 4:1.⁵²

*

Ein wichtiger Gegenstand soziologischer Untersuchungen zur Masse bildet die Relation zwischen dem Einzelnen, dem „Staatsmann“ (Le Bon), und der großen Zahl, der Masse. Auch diese Konstellation spielte auf den Musikfesten eine erhebliche Rolle und war Gegenstand der Reflexion. Sie ist in der Polarität von Dirigent auf der einen Seite und Orchester, Chor, Solisten und Publikum auf der anderen gegeben.

⁴⁹ Vgl. Bernhard Giesen, *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*, Frankfurt/M. 1993, s. bes. S. 105–122.

⁵⁰ Zit. nach: Alf, S. 36.

⁵¹ Jahn, S. 165.

⁵² Vgl. Hopkins Porter, ebd., S. 217. Krüger (ebd., S. 66) hielt die Verhältnisse 2:1 und 3:1 für die ausgewogensten.

Die Aufgabe eines Musikfestdirigenten war bedeutend. Er mußte innerhalb kürzester Zeit, häufig nur mit ein oder zwei Proben eine große, naturgemäß völlig heterogen zusammengesetzte Schar von Musizierwilligen zu einem Ensemble zusammenschweißen. Die Bedeutung seines Renommées kam dem Sensationsbedürfnis des Publikums entgegen, dem er außerdem als Identifikationsfigur diente. Der Dirigent bildete also den eigentlichen Mittelpunkt. Von ihm hatte die zentrierende Kraft auszugehen:

„Es ist keine leichte Aufgabe, eine solche Masse, wie sie hier Sänger und Orchester bildeten – es waren im Ganzen 825 Mitwirkende – zu dirigieren. Freilich sind die Einzelnen bereits eingeübt oder doch bekannt mit dem, was zu leisten ist – dies gilt von dem Singenden ganz allgemein, von dem Orchester doch der überwiegenden Mehrzahl nach – und es kommt also wesentlich darauf an, alle die verschiedenartigen zusammengesetzten Elemente zu einer Einheit zu verschmelzen und zu beleben.“⁵³

Für Otto Jahn zeichnete einen erfolgreichen Musikfestdirigenten – wie er ihn beispielhaft in Ferdinand Hiller verkörpert sah – Eigenschaften wie Ruhe, Umsicht, Durchsetzungsvermögen, Sicherheit und Gewandtheit im Auftreten, Eloquenz und künstlerische Autorität aus.⁵⁴ Während zahlreiche Musikfeste einen einzigen Dirigenten über mehrere Jahre an sich banden, befürwortet Otto Jahn den Wechsel des Dirigats. Dadurch würden eingeschliffene Strukturen vermieden, was zu einer größeren Aufmerksamkeit seitens der Mitwirkenden führe:

„Nach einem, wie mir scheint, sehr richtigen Grundsatz wechselt man bei den Musikfesten, wenn auch nicht regelmäßig, mit dem Dirigenten. Schwerlich aus der Ansicht, die bei dem Engagement der Solisten und Virtuosen maßgebend sein mag, daß neue Namen und Personen auf das Publikum eine erhöhte Anziehungskraft ausüben, sondern weil die eigenthümliche geistige Anregung und belebende Kraft, welche von dem Dirigenten ausgeht, solchen Massen gegenüber von ungewöhnlicher Frische und Energie sein muß.“⁵⁵

Der Gedanke der Masse bestimmt auch die Auswahl der Kompositionen. Dabei bestand eine Wechselwirkung zwischen Werk und Aufführungsapparat. Das Werk mußte möglichst viele Musiker beschäftigen (Chor, Orchester, Solisten), sich dem Aufführungsapparat als lohnender Gegenstand darbieten und zugleich seine spezifische Qualität durch ihn gewinnen. So jedenfalls sah es Otto Jahn:

„Musikstücke, welche dort zur Aufführung kommen, müssen von der Art sein, daß sie durch die Massen und auf die Massen wirken. Es ist nicht genug, daß sie eine allenfalls sehr verstärkte Besetzung ertragen können, ihre ganze Anlage muß so beschaffen sein, daß die Einfachheit und Größe der Umrisse und der Ausführung durch eine massenhafte Besetzung erst zur vollen Geltung kommt.“⁵⁶

Friedrich Schneider, neben Spohr der erfolgreichste Musikfestkomponist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verdeutlicht am Beispiel seines Oratoriums *Sündflut*, mit welchen kompositorischen Maßnahmen er den besonderen Aufführungsbedingungen zu entsprechen versuchte:

„Was die Anwendung der Kunstmittel betrifft, so hatte ich bei meiner Arbeit vorzüglich im Auge, möglichst einfach und klar zu schreiben, den Gesang in allen Stimmen, selbst in den Fugen, immer gesangsmäßig erscheinen zu lassen, so daß er, wie er dies freilich immer sollte, leicht singbar sei: – die Instrumentalbegleitung ist ebenfalls einfach behandelt, durchaus keine kleinen Figuren, da wo Kraft wirken soll. Ueberhaupt hatte ich auch den Zweck vor Augen, wozu dies Oratorium zunächst geschrieben wurde, nämlich für die Aufführung des niederrheinischen Musikvereins, wobei 300 Sänger und 200 Instrumentalisten wirken sollten.“⁵⁷

⁵³ Jahn, S. 172.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Jahn, S. 202.

⁵⁶ Jahn, S. 188.

⁵⁷ Friedrich Schneider, „Friedrich Schneider's Ansichten über seine Composition die Sündflut“, in: *Caecilia* 3 (1825), S. 93.

Aber auch an der spezifischen Zusammensetzung des Publikums mußten sich die Werke orientieren. Otto Jahn erläutert Gründe dafür, daß er Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* als Musikfestwerk für ungeeignet hielt:

„Ein so zahlreiches, aus verschiedenartigsten Elementen gemischtes Publikum will fest und sicher gepackt sein; es ist nicht fähig, unausgesetzt und mit Anstrengung auf ein im Einzelnen feines zartes Detail aufmerksam einzugehen und sich aus schönen Einzelheiten den Gesamteindruck selbst zu bilden, sondern es will ihn in mächtiger Fülle sich entgegengebracht haben, davon überwältigt werden.“⁵⁸

Auf Massenwirksamkeit angelegte Werke hatten demnach von einfacher, faßlicher und blockhaft-monumentaler Struktur zu sein und eine ausdrucksvoll-eingängige Melodik aufzuweisen. Dabei wurde gerade von den Chorpartien eine integrierende Wirkung erwartet: Sie sollten heterogene Emotionen und Stimmungen bündeln und ausrichten. Zum traditionellen Kernbestand von Werken, die diesem Musikfeststil entsprachen, gehörten gerade aufgrund der Chöre die Händelschen Oratorien und vor allem die ungeraden Beethovenschen Symphonien. Daß die *Neunte Symphonie* zum Musikfestwerk par excellence avancierte, ist verständlich: Mit ihrer Verbindung von Symphonie und Kantate stellte sie eine Vermittlung zwischen vokalem und instrumentalem Musikfeststil dar und bot sich nicht zuletzt aufgrund des Inhaltes ihres Schlußsatzes als willkommener Gegenstand für monumentale Kollektivaufführungen an.

Mozart spielte auf den Musikfesten eine untergeordnete Rolle, Werke von Bach waren so gut wie nicht vertreten. Mozarts und Haydns Symphonien erschienen vom Umfang her als zu wenig gewichtig und verweigerten sich der Monumentalisierung durch eine massenhafte Besetzung. Die Oper – auch in konzertanter Aufführung – stand als szenische Gattung aristokratischen Gepräges der bürgerlichen Konzertform des Musikfestes fern. Lyrisch-intime Gattungen, wie Lied und Kammermusik blieben gleichfalls ausgeschlossen. Sie entsprachen nicht der Forderung nach „großer Musik“, wie sie auch Eduard Krüger aussprach.⁵⁹ In Bach fand der Bildungsanspruch seine Grenzen. Seine Werke galten als zu gelehrt und tiefsinnig, um ein massenhaftes und sozial breit gefächertes Publikum ansprechen zu können.⁶⁰ Als Mendelssohn eine Ouvertüre von Bach auf das Programm des Niederrheinischen Musikfestes von 1835 setzen wollte, reagierte das Komitee ablehnend. Die Aufführung eines Bachschen Kantaten-Pasticcios im Jahre 1838 wurde zurückhaltend aufgenommen.

*

Wie avanciert die Konzertform des Musikfestes war, zeigt sich darin, daß es bis zur Mitte des 19. Jahrhundert keine entsprechenden Räumlichkeiten gab, die den groß dimensionierten Klangapparat und das entsprechende Publikum aufzunehmen vermochten. So war man gezwungen, auf Kirchen, Theater, Reitbahnen (Winterreitschule in Wien, Reitbahn in Elberfeld) auszuweichen, auf Raumformen also, die funktional

⁵⁸ Jahn, S. 188.

⁵⁹ Krüger, S. 60.

⁶⁰ Klaus Kropfingher hat am Beispiel der Rezeption von Händels Chören darauf hingewiesen, daß – anders als bei Bach – Händels Oratorien bei aller religiösen Fundierung keine liturgische Musik sind. Die Tatsache, daß Händels Chöre „einen weitaus breiteren Bedeutungsrahmen“ aufweisen und „offen für zusätzliche Evokationsfacetten“ sind, dürfte ein weiterer Grund dafür sein, daß Bach auf den – eher weltlich orientierten – Musikfesten von nachgeordneter Bedeutung war. Vgl. Kropfingher (wie Anm. 3), S. 100.

anderweitig gebunden waren und weder dem Konzert noch dem Volksfestcharakter eines Musikfestes entsprachen. Die Kirche war zwar der geeignete Platz für den geistlichen Programmanteil, nicht aber für den weltlichen. Das Theater mit seiner hierarchischen Raumenterteilung in Logen und Ränge widersprach dem demokratischen Gedanken einer schichtenübergreifenden Gemeinsamkeit. Als räumliche Alternative errichtete man – wie z. B. bei dem 3. Norddeutschen Musikfest in Hamburg 1841, dem Ersten Westfälischen Musikfest in Hamm 1852 und dem Rotterdamer Festkonzert der Niederländischen Musikgesellschaft von 1854 – hölzerne „Tonhallen“, die im Hinblick auf die besonderen Erfordernisse der Feste konstruiert waren und am Ende des Festes wieder abgerissen wurden.⁶¹ Diese Praxis war bei den Gesangsfesten der 1840er Jahre durchweg üblich. In Schlesien erwog man im Jahre 1876 sogar eine zerlegbare und transportable eiserne Festhalle, ein Plan, den man jedoch aufgab.⁶²

*

Auch die zahlreichen Experimente mit der Aufstellung von Orchester und Chor sind symptomatisch dafür, daß für den ungewöhnlichen Klangapparat der Musikfeste noch keine verbindliche Ordnungsformen existierten.⁶³ Die Orchesteraufstellung wurde den unterschiedlichen Raumbedingungen, der Klangvorstellung des jeweiligen Dirigenten und der spezifischen Besetzung des Werkes angepaßt. Außerdem ist die Bedeutung des äußerlichen Erscheinungsbildes nicht zu unterschätzen: Der Klangpracht hatte auch ein entsprechend imposantes visuelles Erlebnis zu entsprechen. Man experimentierte mit verschiedenen Aufstellungen:

1. Der Chorblick wird vor dem Orchesterblock postiert. Diese Aufstellung wurde 1839 in der Lübecker Marienkirche praktiziert und von Schneider kritisiert:

„Da, wenn das Chorporsonal (wie es allerdings am zweckmäßigsten ist) vormansteht, bei einer so bedeutenden Anzahl von Sängern, das Orchester sehr weit zurücksteht, und dadurch die Übereinstimmung bei Solosätzen sehr erschwert wird, so ist ein keilförmiges Vorschieben des Orchesters bis hart an den Dirigenten die zweckmäßigste Einrichtung. Dadurch wird die Gesang- und Orchesterpartie durch den Direktor in eins verbunden und steht Gesang und Orchester nicht jedes für sich so abgesondert da.“⁶⁴

2. Bei der von Schneider und auch Mendelssohn empfohlenen Keilstellung schob sich das Orchester von hinten keilförmig in den Chor hinein, wobei die Keilspitze ursprünglich von einem kleinen Kernorchester gebildet wurde, dem sog. Concertino. Im hinteren Teil des Keiles formierte sich das Ripieno-Orchester, das nur die verstärkten Tutti-Stimmen mitspielte. Somit gelangten in dieser Aufstellung forte-piano-Kontraste zu einer raumhaften Qualität. Der Nachteil war, wie bereits 1837 in Köln festgestellt wurde, daß die Orchestermitglieder untereinander einen schlechten

⁶¹ Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern IV, 2), Leipzig 1971, S. 94 f. u. S. 122 f.

⁶² Gondolatsch, S. 29.

⁶³ Vgl. hierzu den Beitrag von Klaus Wolfgang Niemöller, „Die Entwicklung des Orchesters bei den Musikfesten des 19. Jahrhunderts“, in: *Das Orchester. Geschichte und Gegenwart* (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 10), Leipzig 1996, S. 53–58.

⁶⁴ Friedrich Schneider, „Erstes norddeutsches Musikfest in Lübeck, den 26., 27. und 28. Juni 1839“, in: *AMZ* 41 (1839), Nr. 30, Sp. 586 f.

Kontakt hatten und das Zusammenspiel darunter litt.⁶⁵ Die Keilform war bereits auf dem ersten Niederrheinischen Musikfest 1825 in Aachen von Ferdinand Ries zur Anwendung gekommen und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Sie ist bei Mendelssohns Aachener Dirigat von 1846 zu beobachten und sogar noch 1890 beim Ersten Westfälischen Musikfest in Dortmund.⁶⁶

3. In einer weiteren Aufstellung bildete das Orchester den Mittelblock, an dessen linker und rechter Seite jeweils ein Chorblock angrenzte. Nachteilig wirkte sich aus, daß der Chor in zwei Teile zerrissen wurde.
4. Und schließlich war auch die uns geläufige Aufstellung – das Orchester vorn, der Chor hinten – bekannt.⁶⁷

*

Die Musikfeste begannen Mitte des 19. Jahrhunderts ihre exzeptionelle Stellung im allgemeinen Musikleben zu verlieren. Musikfestberichte erschienen nicht mehr auf den Titelseiten der Zeitungen, sondern im Innenteil. Signifikant dafür, daß sich auch die Komponisten von dieser Konzertform ab Mitte des 19. Jahrhunderts abwandten, ist die Klage der Veranstalter der Niederrheinischen Musikfeste über den Mangel an geeigneten, neueren Musikfestwerken. Aufführungen großer Werke waren nun auch an anderer Stelle möglich und üblich. Die Musikfeste gerieten in Konkurrenz nicht nur zu den allgemeinen Konzertveranstaltungen und den Spezialfesten, die einzelnen Komponisten gewidmet waren, sondern auch zu den hochprofessionellen Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. (Die schweizerische Musikgesellschaft übrigens reagierte anders. Als sie ihr Ziel erreicht sah – nämlich die qualitative und quantitative Verbesserung der musikalischen Infrastruktur in der Schweiz sowie die politische Einheit –, stellte sie nach 1867 die Musikfeste ein und löste sich 1891 auf.)

Bei dem Versuch, sich gegenüber der Konkurrenz durch Quantität zu profilieren, wurde das Maß des ästhetisch Vertretbaren bisweilen überschritten.⁶⁸ Musikfeste präsentierten sich zunehmend als Mammutveranstaltungen. Als das wohl gigantischste Musikfest ist das Bostoner World's Peace Jubilee and International Music Festival aus dem Jahre 1872 in die Geschichte eingegangen. Sein Veranstalter, Patrick Gilmore, hatte sich ausdrücklich vorgenommen, alle vorangehenden Musikfeste quantitativ zu überbieten. Es wirkten an diesem Fest 20.000 Sänger und 1.000 Instrumentalisten mit. Das Massenerlebnis verselbständigte sich zur rauschhaften Erfahrung. An die Stelle eines Wunsches nach aktiver Bildung tritt die Erlebnisqualität des Massenspektakels, statt Verherrlichung der Kunst – materielle Massierung.⁶⁹ Den Musikfestgedanken

⁶⁵ Vgl. Alf, S. 144.

⁶⁶ Niemöller, S. 56–58.

⁶⁷ Alf, S. 145.

⁶⁸ Vgl. auch Walter Salmen, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988, S. 133 ff.

⁶⁹ Vgl. zum psychologischen Hintergrund gründerzeitlicher Monumentalität: Helmut Schmidt-Garre, „Der Horror vacui in der Musik des 19. Jahrhunderts“, in: *NZfM* 144 (1973), S. 335–338. Auf diese Kehrseite eines Fortschritts-optimismus, der sich allein an materiellem Zuwachs orientiert, wies 1841 bereits Gustav Schilling warnend hin: „Aus der allerdings schönen und richtigen Idee, daß die vereinte Kraft nothwendig stärker seyn müsse, denn die

bestimmte nicht länger ein kulturell-erzieherischer Auftrag, sondern technokratisches Denken: Die Herausforderung bestand primär in der Organisation der Masse, eine Aufgabe, die den Dirigenten des Festes – Johann Strauss – Blut und Wasser schwitzen ließ. Strauss berichtet von 20 Subdirigenten, die ihm bei der Koordination des Aufführungsapparates zur Seiten standen, und fährt fort:

„Allein ich konnte nur die Allernächsten erkennen, und trotz vorhergegangener Proben war an eine Kunstleistung, an einen Vortrag und dergleichen garnicht zu denken. Eine Absage hätte ich mit dem Preis meines Lebens bezahlen müssen! Nun denken Sie meine Lage angesichts eines Publikums von 100000 Amerikanern! Da stand ich auf dem obersten Dirigentenpult – wie wird die Geschichte anfangen, wie wird sie enden? Plötzlich kracht ein Kanonenschuß, ein zarter Wink für uns Zwanzigtausend, daß man das Konzert beginnen müsse... Ich gebe das Zeichen, meine 20 Subdirigenten folgen mir so rasch und gut sie können, und nun geht ein Heidenspektakel los, den ich mein Lebtag nicht vergessen werde. Da wir so ziemlich zu gleicher Zeit angefangen hatten, war meine ganze Aufmerksamkeit nur noch darauf gerichtet, daß wir auch – zu gleicher Zeit aufhörten. Gott sei Dank, ich brachte auch das zuwege. Es war das Menschenmöglichste. Die 100000köpfige Zuhörerschaft brüllte Beifall, und ich atmete auf, als ich mich wieder in freier Luft befand und festen Boden unter meinen Füßen fühlte...“⁷⁰

Massenveranstaltungen – allerdings nicht solchen Ausmaßes – hatte es in Europa schon früher gegeben. Im Jahre 1844 leitete Berlioz ein Konzert im Gebäude der Pariser Industrieausstellung mit etwa 1022 Mitwirkenden. Auch hier scheint die Präzision, die Faszination über die rein technische Leitung im Vordergrund zu stehen:

„So gab es also sieben Taktschläger, die mich niemals aus dem Auge verloren, und unsere acht Arme, obgleich in großer Entfernung voneinander, erhoben sich gleichzeitig mit der unglaublichsten Präzision. Daher das wunderbare Zusammenspiel, worüber das Publikum sich so sehr erstaunte.“⁷¹

Technologisches Denken ist mit dem Streben nach Optimierung einzelner Vorgänge durch Neu- und Weiterentwicklung unmittelbar verknüpft. Der besseren Beherrschung des Massenapparates über weite Entfernungen hinweg diente ein fünfteiliges, elektrisches Metronom, das Berlioz eigens für ein Konzert im Pariser Industriepalast im Jahre 1855 entwickeln ließ. Berlioz leitete damit während der Aufführung das Tempo an seine fünf im Raum verteilten Unterdirektoren weiter und konnte damit die einzelnen Gruppen noch effektiver steuern.⁷²

Wurde noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts Chor und Orchester metaphorisch als „Volkskörper“ verstanden, so präsentierten sich nunmehr die Aufführenden als ‚Apparatur‘, deren technisch reibungsloser Ablauf vom Dirigenten demonstriert wurde. (Der Dirigent erfüllte dabei eher die Rolle eines Ingenieurs als die eines Künstlers. Die Plakate, die in den Straßen Bostons während des Festivals von 1872 angebracht waren und Johann Strauss als König zeigten, der szepterschwingend auf der Weltkugel saß, machen deutlich, daß der Dirigent auch als Projektionsfigur hybrider Allmachtsphantasien diente.) Industriepaläste und Ausstellungshallen mit ihrem nüchtern-

einzelne, – eine Idee, welche alle Verhältnisse damals beherrschte, und überall in den Bestrebungen der Völker als erste Leiter gewissermaßen hervortritt, – waren die Musikfeste zu angegebener Zeit entstanden, aber der materielle Glauben auch, der wenn nicht einzig so doch zunächst diese und solche Idee belebt, brachte mit der Vereinigung der Kraft nicht minder einen Materialismus in das öffentliche Kunstleben, der hier seine Vortheile, dort aber eben so gewiß seine Nachteile haben muß. Die magische Gewalt einer Centralisation des Geistes wollte sich dadurch unserer Kunst mittheilen, aber indem diese ihre Stoffe zunächst nur aus der Sinnenwelt nimmt, konnte nicht verhütet werden, daß man hie und da wenigstens auch bloß bei der physischen Gewalt stehen blieb.“ (Schilling, S. 761.)

⁷⁰ Zit. nach: Johann Strauss (Sohn), *Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, gesammelt und kommentiert von Franz Mailer, Tutzing 1986, Bd. 2, 1864–1877, S. 206.

⁷¹ Zit. nach Schwab, S. 102.

⁷² Ebd.

sachlichen Raumklima waren für diese Mammutveranstaltungen tatsächlich keine zufällig gewählten Orte. Hier fand das technologische Denken sein angemessenes Forum. Auch im Musikfest manifestierte sich der Triumph des industriellen Zeitalters.

4. Das Künstlerkonzert

Vulgäre Massenveranstaltung einerseits und professionelle Konzertveranstaltung für das gehobene Bürgertum als Bildungselite andererseits – das sind die beiden Wege, die das Musikfest seit Mitte des 19. Jahrhunderts nahm. Die Veränderung des Musikfestes zum exklusiven Konzert mit Darbietungscharakter spiegelt die Aushöhlung der ursprünglichen Volksfestidee. Dieser Wandel sei am Beispiel des Künstlerkonzerts abschließend kurz beleuchtet.

Die Tatsache, daß bei einigen Musikfesten (beispielsweise in Thüringen) bereits in der Frühphase professionelle Künstler auftraten, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihre Beteiligung in eigens hierfür vorgesehenen Solistenkonzerten durchaus umstritten war. Der grundsätzliche Gedanke war, daß das Hervortreten eines Einzelnen, wie es das Virtuositentum und das Starwesen kennzeichnet, die Idee von Gemeinsamkeit stört, indem die Festgemeinde aus ihrer aktiven Rolle verdrängt und auf den Platz des bloßen Rezipienten verwiesen wird. Aus dieser Haltung heraus kritisiert beispielsweise Krüger das Privatkonzert, das Liszt 1841 in Hamburg gab.⁷³

Hinzu kommt die Honorarfrage als ein äußerliches, aber sehr wesentliches Problem. Die Musikfeste waren ursprünglich als sich finanziell selbsttragende Veranstaltungen geplant: Die Mitwirkenden bekamen kein Honorar. Bei der nicht immer zu umgehenden Verpflichtung von namhaften professionellen Solisten im weltlichen Konzertprogramm war diese Praxis nicht länger aufrechtzuerhalten. Und tatsächlich waren es diese Unkosten, die die Musikfeste in finanzielle Bedrängnis brachten:

„Nun kommen hier noch zwei Hauptpunkte in Betracht: die Soli und die Oberleitung des Ganzen. Beide treten aus der Reihe des Gemeinsamen heraus, sind daher nicht ohne Schwierigkeit. In betreff der Soli hat man in der Regel über die Grenzen der Landschaft hinaus nach irgend einem berufenen Talente sich umgesehen, durch angemessene Mittel, oft durch sehr große Belohnung, dessen Mitwirkung erlangt. Daß der Glanz des Festes auf diese Art sich erhöhe, ist wohl keine Frage. Ob jedoch auch die andern Zwecke desselben, ob namentlich der finanzielle Punkt ... sich mit dieser Ausgabe wohl vereinigen lassen, steht sehr dahin.“⁷⁴

Ein Ausweg aus diesem Dilemma war die Erhöhung der Eintrittspreise, ein anderer die Einführung des Künstlerkonzerts. Beides entfremdete das Musikfest vom Volksfestgedanken. Nicht ohne Grund betrafen zwei Paragraphen des Düsseldorfer Statutenentwurfs im Jahre 1830 die beiden angesprochenen neuralgischen Punkte: Im Verzicht auf Solokonzerte spiegelt sich der Wunsch, den Gemeinsamkeitsaspekt des Festes nicht zu stören, und die Beschränkung der Ausgaben für die Solisten auf die Erstattung ihrer Spesen sollte die finanzielle Solidität sichern:

„§4 Die auszuführenden Tonwerke müssen die versammelten Gesamtkräfte beschäftigen. Solovorträge bleiben daher bei den Musikfesten ausgeschlossen...“

§8 Die anerkannte Liebe der Tonkünstler in den Rheinlanden für ihre Kunst einerseits, so wie die Nothwendigkeit, die Musikfeste überhaupt lediglich auf den echten Kunstsinn zu begründen, andererseits, veranlassen den

⁷³ Krüger, S. 64.

⁷⁴ Deycks, S. 10.

Beschluss, fernerhin den bei den Festen mitwirkenden Tonkünstlern, wo es im Interesse der Sache erfordert wird, nur eine billige Entschädigung für Reisekosten und bare Auslagen zu gewähren, ohne aber irgend Honorare zu zahlen, wozu die gebotenen Mittel ohnehin nirgendwo ausreichen.“⁷⁵

Es blieb allerdings beim Entwurf. Die Statuten wurden von der Praxis überrollt. Bereits drei Jahre später – beim Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf – folgte den beiden erstmalig von Felix Mendelssohn Bartholdy geleiteten Musikfesttagen ein Morgenkonzert, „in welchem vornehmlich Künstler wirkten und das Publikum gegen einen Eintrittspreis von 20 Sgr. zugelassen wurde. Der Ertrag diente als Beitrag zur Bestreitung der Fest-Unkosten, die durch die Einnahmen an den beiden Pfingsttagen nicht vollständig gedeckt waren.“⁷⁶

Nach Aussage Otto Jahns sollten diese Konzerte den Virtuosen die Möglichkeit geben, sich finanziell für ihre Teilnahme an den offiziellen Musikfestveranstaltungen zu entschädigen. Damit war der Bann gebrochen. Das Musikfest in Düsseldorf markierte die Wende zum Starwesen, die mit der Verdrängung der Liebhaber aus dem Verband der Aktiven zeitlich korrespondiert. Den Einzug des Starkults beweist das Niederrheinische Musikfest von 1846, das ganz offiziell als „Jenny-Lind-Fest“ in die Annalen einging.

Das Künstlerkonzert setzte sich am Niederrhein allerdings erst langsam durch. Der Auftritt der Solisten war zunächst noch von einem größeren Orchester- bzw. Chorwerk umrahmt. Nach 1850 etabliert es sich dann schnell, wandelte sich zu einer Veranstaltung, die dem Unterhaltungs- und Vergnügensbedürfnis eines zahlungskräftigen Publikums entsprach, und wurde damit als Gegenpol zu den ersten beiden Tagen gesehen.⁷⁷ Die drohende Verselbständigung des Künstlerkonzerts gegenüber dem Musikfest blieb auch Otto Jahn nicht verborgen. Jahn kritisiert das Künstlerkonzert jedoch nicht grundsätzlich. Seine Reformvorschläge von 1856 zielen darauf ab, das Künstlerkonzert „auf eine würdigere Stufe zu stellen“ und in das Festkonzept als organischen Bestandteil einzubinden. Die Programmgestaltung sollte nicht länger dem Zufall überlassen bleiben, sondern im Voraus geplant sein. Leitender Gesichtspunkt ist für Jahn, daß alle Kräfte – also auch Chor und Orchester – stärker berücksichtigt werden. Der Einsatz des massenwirksamen Aufführungsapparates sollte demnach die Exklusivität des Künstlerkonzerts etwas neutralisieren. Eine besondere Chance des Künstlerkonzerts sah er darin, daß es neben den Solistenbeiträgen – Liedvorträge sollten weiterhin ausgeschlossen bleiben – auch ein geeigneter Ort für Symphonien von Haydn und Mozart sei, während der Chor das Konzert mit einer Auswahl besonders effektvoller Stücke aus dem Programm der Vortage beschließen sollte:

„Es ist vor allem sehr zu wünschen, daß ein so vortreffliches Orchester nicht regelmäßig auf zwei Ouvertüren beschränkt werde, sondern womöglich eine Symphonie zur Aufführung komme. Die meisten Symphonien, welche für ein solches Fest in Frage kommen sind jetzt so allgemein bekannt, daß, zumal wenn rechtzeitig die aufzuführenden angezeigt werden, jedes Orchestermitglied damit bekannt und der Aufführung vorgearbeitet sein kann. Dabei würde auch der Vortheil erreicht, daß manche Symphonien, namentlich Haydn'sche und Mozart'sche, die jetzt ausgeschlossen sind, weil sie zu kurz oder zu leicht erscheinen, eben dieser Eigenschaften wegen als vorzüglich passend sich erweisen und damit eine willkommene Bereicherung des Repertoires abgeben würden. Dann wäre es auch möglich, den herrlichen Chor, den man nicht ohne Bedauern den ganzen Abend müßig auf seinen Plätzen

⁷⁵ Hauchecorne, S. 30.

⁷⁶ Ebd., S. 32.

⁷⁷ Alf, S. 153.

dasitzen sieht wieder zu verwenden. Schon jetzt ist es Sitte, zum Schluß einen hervorragenden Chor aus einem der Oratorien zu wiederholen. Nicht selten wird es sich treffen, daß mehr als ein Chor zu solcher Wiederholung geeignet ist; auch ist es bei der Continuität der Musikfeste sehr wohl denkbar, daß gewisse bedeutende Chöre gewissermaßen stabil, in allen Gesangsvereinen so bekannt und durchgeübt werden, daß man sie gemeinsam auch ohne viel Proben wird aufführen können.“⁷⁸

Jahns Reformvorschlag ist exemplarisch für die veränderte Erwartungshaltung, die dem Musikfest speziell am Niederrhein Mitte des 19. Jahrhunderts entgegengebracht wurde. In den Hintergrund getreten ist der Gedanke eines von breiten Schichten getragenen Festes, zweitrangig auch die Intention, mit vereinten Kräften kompositorisches Neuland zu erschließen, d. h. selten zu hörende Werke in vereinter Anstrengung von Dilettanten und Berufsmusikern zu realisieren. Stattdessen plädiert Jahn für die professionelle Pflege eines traditionellen, bewährten Repertoires auf möglichst hohem Niveau: das Musikfest als Museum musikalischer Meisterwerke.

*

Die Musikfestlandschaft des 19. Jahrhunderts ist ausgesprochen facettenreich. Ihre Entwicklung steht sowohl im Kontext der jeweils unterschiedlichen lokalen Vorbedingungen, der politischen Situation und der Veränderung des allgemeinen Musiklebens. Artikulierte sich in den frühen Musikfesten bis 1815 ein aktives, bürgerliches Bildungsinteresse durchmischt mit nationalpatriotisch-freiheitlicher Gesinnung, so stehen später politische Aspekte eher im Hintergrund. Je stärker die von den Musikfesten auf das allgemeine Musikleben ausstrahlenden Impulse ihre belebende Wirkung entfalteten, desto mehr veränderten die Musikfeste ihr Profil: Sie wandelten sich zu professionellen Konzertveranstaltungen gehobenen Niveaus. Damit büßten sie ihren Volksfestcharakter ein. Als Sonderentwicklung können die vereinzelt monumentalen Musikfeste angesehen werden, die weniger von einem künstlerischen Interesse erfüllt waren als von dem Bedürfnis, in der Masse eine Erlebnisform für den Fortschrittsenthusiasmus des industriellen Zeitalters zu schaffen.

Parallel zu den Musikfesten breiteten sich ab den 1830er Jahren die männerbündischen Sängerkulte aus, deren unverhüllter politischer Oppositionsgeist sich in einer entsprechenden nationalen Symbolik (Festrede, Flaggen, Wappen, vaterländisches Liedgut) äußerte, die den Musikfesten völlig fehlte. Vor dem politischen Anspruch trat der künstlerische in den Hintergrund. In den Sängerkulten lebte das musikalische Volksfest weiter.

Ab 1850 führt der musikästhetische Parteieng Gegensatz zwischen „neudeutscher Schule“ und „Traditionalisten“ auch zu einer Funktionalisierung der Musikfeste im Sinne der konträren musikästhetischen Anschauungen. Dabei ergreift die konservative Programmgestaltung der Niederrheinischen Musikfeste offen Partei für die klassizistische Richtung,⁷⁹ während sich Franz Liszt als Musikfestdirigent zwar emphatisch für die neudeutsche Richtung einsetzte, aber auch einen wichtigen Grundgedanken des Musik-

⁷⁸ Jahn, S. 221.

festes fortführte, indem er neben älteren auch neue Werke präsentierte. Die Programme der von ihm geleiteten Musikfeste in Ballenstädt (1852) und Karlsruhe (1853) enthielten neben Gluck, Beethoven und Mendelssohn auch Werke von Berlioz, Wagner und Liszt, und boten damit einen repräsentativen Querschnitt der Musikgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zu Gegenwart. Dagegen waren die Tonkünstlerfeste ganz der neudeutschen Richtung verpflichtet. Sie fanden im Kontext der Tonkünstlerversammlungen statt, die der von Franz Liszt und Franz Brendel 1861 ins Leben gerufene Allgemeine Deutschen Musikverein jährlich abhielt. Im Laufe ihrer immerhin 80jährigen Geschichte wandelten sich die Tonkünstlerfeste im 20. Jahrhundert allerdings zu einem Hort der konservativen bzw. reaktionären Musikpflege: Verstanden sie sich in den 1920er Jahren eher als Gegengewicht zu den Foren Neuer Musik (Donaueschingen, Salzburg), so ließen sie sich nach 1933 von den Zielen der nationalsozialistischen Kulturpolitik vereinnahmen. Eine Geschichte der Tonkünstlerfeste wäre noch zu schreiben.

⁷⁹ Otto Jahn betont 1855 ausdrücklich die – von ihm befürwortete – konservative Tendenz der Niederrheinischen Musikfeste. Und wieder steht die *Schöpfung* im Mittelpunkt, deren Aufführung nunmehr ein musikpolitisches Bekenntnis darstellt: „Die Musiker des entschiedenen Fortschritts, welche mit Berlioz für das Erfordernis zeitgemäßer Musik halten, daß sie übel klinge und allen Beteiligten schmerzliche Empfindung bereite, werden in der Wahl der *Schöpfung* ein beklagenswertes Symptom des bornierten Zopfthums erkennen. Die Fraktion der musikalischen Welt, welche in Düsseldorf versammelt war, schien in einer an Einstimmigkeit gränzenden Majorität der entgegengesetzten Ansicht zu sein.“ (Jahn, S. 181.)