

Sängerfeste und die Musikpolitik der deutschen Nationalbewegung

von Friedhelm Brusniak, Feuchtwangen, und Dietmar Klenke, Paderborn

Franz Krautwurst zum
75. Geburtstag am 7. August 1998

1. Selbstverständnis der nationalen Gesangsvereinsbewegung

„Wo man singt, da laß Dich nieder! Böse Menschen haben keine Lieder.“ Dieser Leitspruch war unter den deutschen Männerchören im 19. Jahrhundert sehr beliebt.¹ Sie brachten damit zum Ausdruck, daß sie mit ihrem Gesang mehr verbanden als nur Freude am Singen oder Geselligkeit. Dem Chorgesang schrieben sie eine besondere moralische Kraft zu. Er schien imstande zu sein, gemeinschaftsstiftend zu wirken und die Singenden sittlich zu veredeln. Folglich umgab all die Leitbilder, die der Chor besang, eine Aura der Erhabenheit. Es handelt sich hierbei um ein musikgeschichtliches Phänomen, das eingehende Betrachtung verdient, vor allem im Hinblick auf die außermusikalischen Bezüge, ohne die der Männerchorgesang und die Sängervereine des 19. Jahrhunderts nicht zu verstehen sind. Der Umstand, daß dort Musik und Moral eng verwoben waren, machte diese Chorgattung anfällig für politische Vereinnahmung. Tatsächlich stellten die Männergesangsvereine von Beginn an einen bedeutsamen Vermittlungsraum für politische Gesinnungen dar. In ihrem Repertoire hatte politisch-funktionale Musik großes Gewicht. Vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Reichsgründung von 1871 waren sie ein Sprachrohr des aufstrebenden Bürgerstandes und der Nationalbewegung. In Opposition zum adligen Herrschaftsstand verbreiteten sie die Zukunftsvision der egalitären Bürgergesellschaft und des machtvollen deutschen Einheitsstaates. Dieses Gemeinschaftsideal schien vor allem der Chorgesang versinnbildlichen zu können. Wenn es diesbezüglich auf dem Kölner Sängerfest von 1846 hieß: „Böse Menschen haben keine Lieder“, dann war damit ein Doppeltes gemeint: Zum ersten konnten die in Köln versammelten Sänger nichts anderes als gute Menschen sein, und zum zweiten war die nationale Gemeinschaftsidee, um derentwillen dieses Fest ausgerichtet wurde, moralisch über jeden Zweifel erhaben.²

Solche aus heutiger Sicht naiv bis doktrinär anmutenden Vorstellungen konnten sich nur deshalb verbreiten, weil man dem Chorgesang religiöse, gleichsam charismatische Qualitäten zuschrieb, die in der geheimnisvollen Wirkung schöner Klänge zu gründen

¹ Wahlspruch der „Liedertafel“ in Heidelberg; vgl. Eduard Kral, *Taschenbuch für deutsche Sänger*, Wien 1864, Nachdr. hrsg. von F. Brusniak u. D. Klenke, Schillingsfürst 1996, S. 98. Bei diesem Wahlspruch handelt es sich um eine leicht veränderte Passage aus einem Gedicht des deutschen Spätaufklärers Johann Gottfried Seume; vgl. „Seumefeiern“, in: *Die Sängerkasse. Deutsche Gesangsvereinszeitung für das In- und Ausland* (Leipzig) 8 (1863), S. 58 f. Bereits 1818 hatte der in Rudolstadt wirkende Lieder-Komponist und spätere Kapellmeister Albert Methfessel diese Losung seinem weitverbreiteten *Allgemeinen Commers- und Liederbuch* vorangestellt. Auch die in den 1860er Jahren in Berlin erscheinende *Deutsche Männer-Gesangs-Zeitung* führte den ersten Teil dieses Zweizeilers in ihrem Zeitungskopf.

² „Bericht über das deutsch-vlaemische Sängerfest“, in: *Kölnische Zeitung* vom 19.6.1846.

schienen. Mit dieser Unterstellung erhielt die Gesangskunst religiösen Offenbarungscharakter; sie konnte auf solch einer Basis als Quelle von Moral und Gemeinsinn angesehen werden. Derartige kunstreligiöse Denkmodelle spielten in der Sängerbewegung eine große Rolle, aber mit ihnen verband sich weniger ein kirchlich-konfessioneller als vielmehr ein nationalreligiöser Bezugsrahmen. Träger dieser Haltung war ein Großteil der deutschen Männergesangsvereine, allen voran die Führungsgruppe aus Komponisten, Dirigenten und Vereinsvorständen, die hier ein Profilierungsfeld für ihre Geltungsansprüche als Bildungselite entdeckten.

Der Aufschwung der Sängerbewegung nahm seinen Anfang in der Restaurationsära nach 1815. Seither entwickelte sich die neuartige Organisationsform des Männergesangsvereins zu einem bedeutsamen sozialen Träger der bürgerlich-oppositionellen Emanzipationsbestrebungen und der deutschen Nationalbewegung und damit gleichsam zu einem Medium der politischen Kommunikation.³ Neben diesem Fragenkomplex soll im folgenden der vierstimmige Männerchorgesang selbst im Vordergrund stehen. Dieser Bereich der Gesangskunst läßt sich als entkirchlichte nationalreligiöse Populärmusik begreifen, die die Visionen der deutschen Nationalbewegung weitergab und bekräftigte.⁴ Hauptsächlich aus zwei Gründen konnte der vereinsförmige Männerchorgesang eine heute kaum mehr nachvollziehbare Bedeutsamkeit erlangen. Zum ersten ließ der „hohe Repressionsgrad“ des politischen Systems oppositionelle Äußerungen nur in mehr oder weniger verschleierter Form zu.⁵ Hier bot sich Kunst allgemein als Möglichkeit zur Tarnung an. Daß dabei vor allem das kunstförmige Singen zu einem Träger politischer Botschaften wurde, hatte mit der vorzüglichen Eignung dieses Mediums zu tun, eben solche Botschaften mit den Mitteln der Poesie und der Musik verschlüsseln zu können. Zum zweiten waren es gewisse Eigentümlichkeiten der Gesangskunst, die das Interesse der bürgerlichen Oppositionsbewegung auf sich zogen. Attraktiv machte diese Kunst, daß sie sich in den Rankämpfen der Eliten als ‚symbolisches Kapital‘ verwerten ließ. Das hatte mit überkommenen kulturellen Zuschreibungen zu tun, wonach aus der Gesangskunst die Welt erhabener Werte sprach, sowohl im ästhetischen, vor allem sakral-kirchlichen als auch im sozialen, insbesondere weltlich-höfischen Kontext.⁶ Genau das wirkte auf das aufsteigende Bürgertum verlockend: Denn aus der Kunst ließ sich als Ausdruck der überlegenen Deutungsmacht von Adel und Klerus hoher Geltungsnutzen ziehen, sofern sie im bürgerlichen Sinne, d. h. im Sinne des bürgerlichen Emanzipationskampfes umgewertet werden konnte. Dieses Kalkül war insofern realistisch, als der Bürgerstand bereits in der vom Adel beherrschten ständischen Gesellschaft vorrangiger Träger der Kunstausbübung geworden war und hier schon

³ Dieter Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847): Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*, München 1984.

⁴ Vgl. grundlegend zur Geschichte des deutschen Männerchorgesangs und der Sängervereine: Friedhelm Brusniak, „Chor und Chormusik: II. Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert“, in: *MGG*, Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 781 ff.; „Heil deutschem Wort und Sang!“ *Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte*, hrsg. von F. Brusniak u. D. Klenke, Augsburg 1995; Dietmar Klenke, *Der singende ‚deutsche Mann‘. Gesangsvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*, Münster 1998.

⁵ Dieter Düding, „Politische Opposition im Vormärz. Das deutsch-flämische Sängerbefte 1846 in Köln“, in: *Geschichte im Westen* 3 (1988), S. 7–18.

⁶ Vgl. zum kulturosoziologischen und elitetheoretischen Bezugsrahmen: Hans-Peter Müller, „Kultur, Geschmack und Distinktion. Grundzüge der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus“, in: *Kultur und Gesellschaft*, hrsg. von Friedhelm Neidhardt, Opladen 1986, S. 162–190.

beträchtliches ‚kulturelles Kapital‘ angehäuft hatte. Vor diesem Hintergrund lag es nahe, daß sich Kunst und Künstlertum über kurz oder lang zu einem Kampfmedium im Dienste bürgerlicher Emanzipations- und Geltungsinteressen entwickeln würden. An diesem ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Prozeß hatten die Sängerevereine des Restaurationszeitalters Anteil. Ihr kunstpolitisches Kalkül, den Geltungsansprüchen der bürgerlichen Nationalbewegung wirksam Nachdruck verleihen zu können, nahm vor allem auf den Sängerefesten konkrete Gestalt an. Diese Feste gaben als Gegenwelt zum Alltag den politischen Botschaften eine erhabene und verklärte Gestalt und boten als Forum symbolisch kodierter Emanzipationsforderungen zugleich Schutz gegen politische Anfeindungen. Zu einer treibenden Kraft der Sängerevereinsbewegung wurden die Eliteansprüche der Künstler, der Vereinfunktionäre und der bildungsbeflissenen Laiensänger, die sich – nach sozialer Herkunft und politischer Haltung graduell unterschiedlich – als neue Bildungsaristokratie begriffen.

2. Die Formensprache des Männerchorgesangs

Der mehrstimmige, in der Regel vierstimmige Männergesang kannte vielerlei Formen. Das Spektrum reichte von strophenförmig gebauten, homophon gesetzten Volksliedbearbeitungen für Solo-Quartett und ‚volkstümlichen‘ A-cappella-Chorliedern bis hin zu Chorlied-Zyklen, Chorbballaden, Oratorien und großen Fest-Kantaten mit Klavier- oder Orchesterbegleitung. Die Protagonisten des Männergesangs begriffen diese Chorgattungen von vornherein als bürgerlichen Gemeinschaftsritus und hatten deshalb schon früh die expressiven Wirkungsmöglichkeiten im Blick. Dabei ging es nicht zuletzt um den Chor als singende Gemeinschaft mit einer Besetzung der vier Stimmlagen, die weit über den Quartettgesang hinausging. So sprach der Zürcher Musikpädagoge, Komponist und Verleger Hans Georg Nägeli, einer der einflußreichsten Wegbereiter des deutschsprachigen Männerchorgesangs, schon vor Beginn der ersten Gründungswelle von Sängerevereinen in den 1820er Jahren ausdrücklich vom „Chorlied“ als einer Form des vierstimmigen Gesangs, bei der an mehr gedacht war als an Quartett- oder Doppelquartettbesetzung, wie sie um 1810 für die exklusive „Liedertafel“ eines Carl Friedrich Zelter in Berlin noch charakteristisch war. Nägeli schrieb zu dieser Frage: „Ich war nicht bloß als Pädagog, sondern auch als Componist, der historisch Erste, der das zweistimmige und das dreistimmige Lied, gleichwie das Männer-Quartett, nach Form und Styl zum Chorlied erhob“⁷. Nägeli hatte dabei die Volkstümlichkeit des mehrstimmigen Männergesangs im Auge und wollte damit zugleich den exklusiven Wirkungen des gemischten Chorgesangs entgegenwirken. Aus seinem liberal-demokratischen Blickwinkel hielt er vor allem große Männerchöre für förderungswürdig; denn er schätzte die integrativen Wirkungen, die von der Versinnbildlichung der demokratischen „Volksmajestät“ durch (volkstümlichen) Chorgesang ausgingen.⁸ Große Bekanntheit erlangte

⁷ Hans Georg Nägeli, „Zeichen der Zeit im Gebiete der Musik“, in: *Literatur-Blatt. Intelligenz-Blatt* (Stuttgart) 20 (1826), S. 51.

⁸ Hans Georg Nägeli, *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich 1809, S. 55.

eine Reihe Nägelischer Vaterlandsgesange, die auch als Gemeinschaftsgesange großer Sangerfestchore von den Laiensangern gut bewältigt werden konnten.⁹

Seit den 1830er Jahren, in denen die Sängervereine ihren ersten großen Aufschwung erlebten, facherte sich die musikalische Formensprache des Männerchorgesangs beträchtlich aus. Von schlichten homophonen Sätzen bis hin zu Kanons und auf kontrapunktischer Stimmführung fußenden Werken (Fugen) war alles anzutreffen. Gleichwohl orientierte sich die Formgebung bis zur Jahrhundertmitte stärker am Prinzip der „Simplizität“ im Sinne von edler Schlichtheit, die wir vor allem in den ‚volksliedhaften‘ Chorsatzen eines Friedrich Silcher oder im freimaurerischen Bundeslied von Mozart antreffen.¹⁰ Diese Tendenz hatte damit zu tun, daß im Männerchorgesang mit Blick auf die außermusikalischen Aufgaben leichte Einstudierbarkeit, eingängige Melodik und Stimmführung sowie sparsame Verwendung von Melismen und anderen Verkunstelungen eine erheblich größere Rolle spielten als bei anderen Gattungen der Gesangkunst. Um der angestrebten Massenwirksamkeit willen hatte das strophenformige Chorlied das größte Gewicht. Der oppositionelle ‚Bewegungscharakter‘ der Sängervereine verlangte nach Chorliteratur, die sowohl eine kämpferische als auch eine religiös berhohebende Seite hatte: Zum einen wurden hymnisch-pathetische und zum anderen drängende, marschahnliche Formen nachgefragt. Handelte es sich um eine politische Botschaft, lautete – berspitzt formuliert – die Anforderung an die Satztechnik: „Nur Akkorde“ und „Unisonostellen“.¹¹

Zur Verbreitung der Mannerchorsthetik trugen die Sangerfeste bei, dort vor allem die Wettstreite, die in den 1840er Jahren eine erste Hochblüte erlebten.¹² Wenn man so will, dann diente das Fest auch in ästhetischer Hinsicht als Informations- und Orientierungsforum, das nicht zuletzt in Fragen der politischen Symbolsprache stilbildend wurde. Schon in den 1840er Jahren hatte man eine recht genaue Vorstellung von Musterkompositionen und Musterchoren; z. B. galten die Augsburger ‚Liedertafel‘ oder der „Kölner Mannergesangverein“ als ‚Musterbilder‘ eines Mannerchores.¹³

3. Sangerfeste und Musikfeste

In beiden Festkulturen spielten bildungsbürgerliche Leitvorstellungen eine tragende Rolle. Zu den Gemeinsamkeiten von allgemeinen ‚Musikfesten‘ und ‚Sangerfesten‘ zählte vor allem ein dem Aufklarungszeitalter verpflichteter Bildungs- und Veredelungs-

⁹ Als Beispiel sei genannt: „Das Lied vom Rhein“, Text: Max von Schenkendorf, Musik: Hans Georg Nägeli (1815), in: *Göpel's deutsches Lieder- und Commersbuch*, hrsg. von Th. Taglichsbeck, Stuttgart 1847, S. 25 ff.

¹⁰ Friedhelm Brusniak, „Herr Silcher und das Volkslied“. Friedrich Silcher als Sammler, Schöpfer und Bearbeiter von Volksliedern“, in: *Symposium zu Friedrich Silchers 200. Geburtstag* (= Schriftenreihe der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung 7), hrsg. von Walter Weidmann, Trossingen 1990, S. 27–50; ders., „Mozart in der bürgerlichen Musikpflege: Die Liebhaber als Träger und Initiatoren der Mozartbewegung“, in: *Symposium zu W. A. Mozarts 200. Todestag* (= Schriftenreihe der Bundesakademie für musikalische Jugendbildung 13), hrsg. von Walter Weidmann, Trossingen 1991, S. 30 ff.

¹¹ Äußerung des Gothaer Konzertmeisters Traugott Krämer im Jahre 1860, zit. nach: Friedhelm Brusniak, *Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes*, München 1991, S. 94.

¹² Otto Elben, *Der volksthümliche deutsche Männergesang*, Tübingen 1887, Nachdr. hrsg. von F. Brusniak u. F. Krautwurst, Wolfenbüttel 1991.

¹³ Julius Melchert (Musiklehrer aus Altona), *Die Reise in Baiern im Jahre 1845. Ein Tagebuch von sechs Wochen*, Altona 1846, S. 63.

gedanke. Das vernunftbegabte Individuum sollte Bekanntschaft mit den „Meistern der Tonkunst und der lyrischen Poesie“ machen und Kenntnisse sowie Fertigkeiten im reflektierten Umgang mit Texten und Notenpartituren erwerben.¹⁴ Dabei spielte die Verklärung des Künstlers und des Genies eine tragende Rolle, und zwar dergestalt, daß der Musikkundige sein Wesen über qualitativ wertvolle Musik veredeln sollte, statt sich ‚verrohter‘ Musik hinzugeben. In beiden Chor- und Festkulturen ging es diesbezüglich um das Ziel der sittlichen Veredelung, um „veredeltere Lebensbegriffe durch den moralischen Einfluß dieser Poesie“.¹⁵

Von den allgemeinen „Musikfesten“ unterschieden sich die „Sängerkulte“ vor allem in zweierlei Hinsicht: Sie waren als Feste der „Mittelstände“ sozial weniger exklusiv und maßen dem politischen Element größere Bedeutung bei.¹⁶ Deutliche Unterschiede bestanden darin, daß die bei den allgemeinen „Musikfesten“ auftretenden gemischten Chöre dem Anspruch des Blattsingens nachkamen, die Führungskreise dieser Feste sich der musikalischen Hochkultur zurechneten und die Mitwirkenden musikalisch leistungsstärker waren als die Männerchorsänger. Obendrein hatten die Konzerte der Musikfeste gegenüber den zumeist von den unteren sozialen Schichten getragenen und sich betont ‚volkstümlich‘ gebenden Sängerkulten deutlich exklusiven Charakter.

Auch die Musikfeste wurden zu einem Forum des bürgerlichen Emanzipationsstrebens, aber das politische Element trat dort nur recht gedämpft in Erscheinung. Man huldigte dem Komponisten und Virtuosen als dem wahren Adel und spiegelte den Leistungsstolz der bürgerlichen Klasse im Künstlertum. Eine große Rolle spielte dabei die Pflege des kulturellen Traditionsgutes, wobei man bis zum Mittelalter und zur Renaissance zurückgriff. Das gab dem Musikfest ein eigentümlich historistisches Gepräge, das Würde und Erhabenheit ausstrahlen sollte. Damit hing eng zusammen, daß die Musikfeste als Feste bürgerlicher Selbstinszenierung vor allem Repräsentationscharakter hatten: Lokale und regionale Eliten nutzten die Mitgliedschaft in Singvereinen und Oratorienchören als Statussymbol.

Der markanteste Unterschied der beiden Festkulturen bestand darin, daß den gemischten Chören der Musikfeste die nationaldeutsche Zielsetzung der Männerchorkultur fehlte und obendrein das männerbündische Prinzip. Auf den Sängerkulten äußerten sich die politischen Bestrebungen bereits in den 1840er Jahren in einem

¹⁴ AMZ 47 (1845), Sp. 577.

¹⁵ Ebd., Sp. 577.

¹⁶ Ebd.; *Verzeichnis deutscher Musik- und Gesangsfeste. Den beim großen deutschen Sängerkulte in Lübeck am 26. bis 29. Juni 1847 versammelten Liedertafeln gewidmet, im Auftrage des Schweinfurter Liederkränzes*, Schweinfurt 1847; vgl. allgemein zu den Musikfesten: Ernst Lichtenhahn, „Das bürgerliche Musikfest im 19. Jahrhundert“, in: *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, hrsg. v. Paul Hugger, Stuttgart 1987, S. 173 ff. Erst in jüngster Zeit wird eine klarere Differenzierung der Musikfeste nach politisch-weltanschaulichen Intentionen vorgenommen, obwohl gerade dieser Aspekt die Sängerkulte von den anderen Musikfesten am deutlichsten unterscheidet; das gilt für den Ablauf und die Rituale ebenso sehr wie für die Kompositionsweise und für die Aufführungspraxis. Aber auch die allgemeinen Musikfeste sollte man künftig deutlicher, als dies bislang geschehen ist, unter politisch-funktionalen Gesichtspunkten analysieren. Vgl. Hermann J. Busch, „Gesangsfeste‘ zwischen 1845 und 1871 im Spiegel der Zeitschrift ‚Euterpe‘“, in: *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, hrsg. von Sabine Schutte, Reinbek 1987, S. 60–85; Harald Pfeiffer, *Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1989, S. 86–91; Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam: die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart 1992, S. 189–192; Henning Unverhau, *Gesang, Feste und Politik. Deutsche Liedertafeln, Sängerkulte, Volksfeste und Festmähler und ihre Bedeutung für das Entstehen eines nationalen und politischen Bewußtseins in Schleswig-Holstein 1840–1848*, Habil.-Schrift Univ. Kiel 1994.

deutlichen Hang zur Monumentalität, aus der ein offensiver politischer Aufstiegs- und Geltungsdrang sprach. Die bürgerlichen Mittelschichten verbanden ihre Aufstiegs-hoffnungen mit der Überwindung der Territorial-, Standes- und Konfessionsgrenzen innerhalb Deutschlands. Nachhaltig wurde der Anspruch auf staatsbürgerliche Gleichheit und nationale Einigung bekräftigt.

Die Musikfeste atmeten bis zur Jahrhundertmitte einen noch eher kosmopolitischen Geist. Erst danach griff die Umwertung zu „deutschen“ Musikern Platz, wobei sich auch chauvinistische Elemente – vor allem gegenüber Frankreich, England und Italien – einschlichen.¹⁷ Auf den Sangerfesten hingegen war das national abgrenzende Element bereits vor der Jahrhundertmitte allgegenwärtig. Daß ein „deutscher Sänger“ auf einem „deutschen“ Sängerfest „fremde Formen“ nicht „nachaffen“ und auch im Ausland sein Volkstum selbstbewußt zeigen sollte, solche Appelle waren aus der ‚nationalen‘ Identitätsbildung der Sänger nicht wegzudenken.¹⁸ Allerdings schlug das Bemühen um nationale Abgrenzung in der vormärzlichen Sängerbewegung nur in Ausnahmefällen in Überheblichkeit um. Zeigte sich berschiesender Geltungsdrang dergestalt, dann ging es um das Bestreben, den deutschen Musikleistungen den ersten Rang unter den Nationen zuzusprechen. „Kein Volk der Erde“, hieß es 1847 auf einem Sängerfest, habe „so Herrliches und Großes“ auf dem Gebiet der Musik geleistet wie das deutsche.¹⁹ Eine derartige Sichtweise betraf etwa Wolfgang Amadé Mozart; Züge eines ‚deutschen‘ Mozart – ungeachtet seiner Bezeichnung als „europäischer Meister der Töne“ – trug bereits die Genius-Huldigung auf dem 1. Sängerfest der Mozart-Stiftung im Jahre 1838.²⁰ Wie sehr zu dieser Zeit die meisten Musikfeste noch ein ausgeprägter Kosmopolitismus beherrschte, zeigt das Bonner Beethovenfest von 1845, dessen Genius-Verehrung bürgerlich-egalitäre Züge offenbarte, aber kaum nationaldeutsche Akzente setzte.²¹ Mit der *Sinfonie Nr. 9* wurden nationenbergreifende Leitbilder in den Vordergrund gerückt. So war in einem Festgedicht von Wolfgang Müller von der „Menschheit“, vom „Vlkerchor“ und von der Verbrüderung aller Menschen die Rede.²² Auf einem „wahrhaft europäischen Fest“, so die *Kölnische Zeitung*, hatte sich die

¹⁷ Hermann J. Busch, „Für den deutschen soliden Sinn... zu wenig konsistente Nahrung“. Johann Sebastian Bach, Louis Marchand und die französische Tastenkunst“, in: *Französische Einflüsse auf deutsche Musiker im 18. Jahrhundert*, hrsg. von F. Brusniak u. A. Clostermann, Köln 1996, S. 179 f.; Gerd Richter, „Deutsch-englische Bemühungen um Händel. Rezeptionsgeschichtliche Blicke aus deutscher Sicht“, in: *Aspekte der englisch-deutschen Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von F. Brusniak u. A. Clostermann, Sinzig 1997, S. 45 ff.

¹⁸ Eintrag des Frankfurter Mannerchorkomponisten Heinrich Adam Neeb in den Sangerpass von Jens Sattler (Mitglied des Schweinfurter Liederkranzes) vom 3.1.1848, (Archiv des Liederkranzes Schweinfurt); *Das erste deutsche Sängerfest gefeiert in Würzburg in den Tagen des 3. bis 7. August 1845. Ein Erinnerungsbuch für dessen Teilnehmer* von M[aximilian] R[mer], Würzburg 1845, S. 94.

¹⁹ *Erinnerung an das fünfte Liederfest des Thüringer Sängerbundes zu Eisenach*, Arnstadt 1847, S. 5.

²⁰ Der 2 der Statuten der Mozart-Stiftung, die musikalische Talent bei ihrer Ausbildung in der Kompositionslehre unterstützen wollte, lautete: „Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen...“ Zit. aus: *Erinnerung an das 1. Sängerfest der Mozartstiftung, gehalten zu Frankfurt/M. am 29./30. Juli 1838, Festgabe vom Liederkranz*, Frankfurt 1838, S. 4; vgl. auch: Friedhelm Brusniak, „Organisierte und institutionalisierte Mozart-Pflege in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. von H. Loos (= Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der TU Chemnitz 1), Chemnitz 1997, S. 69–84.

²¹ Berichterstattung der *Kölnischen Zeitung* vom 7. August/9. August/12.–14. August 1845; vgl. auch: Andreas Eichhorn, *Beethovens Neunte Sinfonie: die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel 1993.

²² Eichhorn, S. 301.

Aristokratie aus Adel und bürgerlicher Oberschicht versammelt.²³ Solch ein Kosmopolitismus vertrug sich nicht mit dem Oppositionsgeist der Nationalbewegung, der das im selben Jahr stattfindende Würzburger Sängereisen prägte. Dieser Vergleich erhellt, daß innerhalb der Musikkultur des 19. Jahrhunderts die Sängereisenbewegung eine führende Rolle auf dem Wege zur Nationalisierung der deutschen Kulturidentität spielte.

4. Ursprünge der Sängereisenbewegung

4.1. Gemeinschaftliche Gegenwelten gegen eine atomisierende Konkurrenzgesellschaft

Zu den bedeutsamsten Beweggründen der Männerchorsänger zählte das Bedürfnis nach Geselligkeit und Gemeinschaft. Das gemeinschaftliche Singen im Verein bot im Alltag eine Möglichkeit, angesichts des verunsichernden sozialen Wandels eine Gegenwelt der Geborgenheit und Gemeinschaftlichkeit abseits beruflicher Wettbewerbszwänge aufzubauen. Hier schlug die große Stunde des männerbündischen Vereinswesens; die Gesangsvereine hatten daran maßgebend Anteil. Vereinsnamen wie „Concordia“ und „Harmonia“ bezeugen, daß es ein starkes Bedürfnis nach moralisch überzeugender und zukunftssträchtiger Gemeinschaftlichkeit gab, im Vereinswahlspruch „Concordia res parvae crescunt“ verheißungsvoll auf den Punkt gebracht.²⁴ Über die harmoniestiftenden Kräfte des Gesanges hieß es: „Wo Männer walten und wirken, da ist Ernst und Kraft. Wo sie Hohes und Vollendetes wollen, da muß es gelingen, wenn sie mit Kraft und Eintracht zusammenstehen. Wie Herrliches und Großes muß erstehen, auch im Reiche des Gesanges, wenn viele seiner Diener zusammentreten, um ihre Töne in einem Akkorde auszuströmen! Wie wahrhaft freudig ist ein solcher Sang, weil die Sänger ihrer inneren Harmonie sich bewußt sind; wie ergreifend ist ein solcher Chor, weil er der Einklang vieler Männerherzen ist!“²⁵ Die Gemeinschaft der Männerchorsänger erfuhr hier eine eigentümliche Verklärung, die an kunstreligiöse Überhöhung grenzte. Das Ideal des hier angesprochenen bürgerlichen Männerbundes fand seinen zeitlosen Ausdruck im Bundeslied von Wolfgang Amadé Mozart, einem als Männerchorlied rezipierten Satz in ursprünglich freimaurerischer Tradition.²⁶ Der Männerbund präsentierte sich dort als wahrhaftige, in Gottes Willen gründende Gemeinschaft, gleichsam als familienähnlicher Lebensbund, der in der Idee der „Brüderlichkeit“ metaphorisch überhöht wurde. Diese Gemeinschaft verlangte ihren Mitgliedern unbedingte Treue ab und fühlte sich den aufklärerischen Prinzipien der Freiheit, Wahrheitsliebe und Toleranz verpflichtet. Indem der Hymnus mit einer religiösen Wendung endete, verlieh er dem Männerbund die höheren Weihen der Gottgefälligkeit. In diesem Sinne hieß es:

²³ *Kölnische Zeitung* vom 12. August 1845.

²⁴ Kral (wie Anm. 1), S. 1, 9, 22, 26. Den zitierten Wahlspruch (zu deutsch: „Eintracht läßt kleine Dinge wachsen.“) machte z. B. der 1839 gegründete Aachener Männergesangsverein ‚Concordia‘ zu seinem Motto.

²⁵ Rede Wilhelm Hauffs aus Anlaß der Neujahrsfeier des Stuttgarter ‚Liederkränzes‘ am 1.1.1826, zit. nach: Friedhelm Brusniak, „Über die Macht des Gesanges. Wilhelm Hauff und die Anfänge des schwäbischen Sängereisenwesens“, in: *Friedrich Silcher 1789–1860. Studien zu Leben und Nachleben*, hrsg. von M. H. Schmid, Tübingen 1989, S. 17.

²⁶ Vgl. das Bundeslied mit der Textfassung „Brüder, reicht die Hand zum Bunde“ (KV 623a) von W. A. Mozart, in: *Volksliederbuch für Männerchor*, hrsg. auf Veranlassung Seiner Majestät Des Deutschen Kaisers Wilhelm II., Partitur, Bd. 1, Leipzig 1907, S. 212 f.; vgl. auch: Brusniak, „Herr Silcher und das Volkslied“ (wie Anm. 10), S. 30 f.

„Wahrheit suchen, Tugend üben, Gott und Menschen herzlich lieben, das sei unser Losungswort.“

4.2. Kriegsbedingter Aufschwung des vaterländischen Männergesangs

Die nationalen Einigungsbestrebungen lassen sich aus der Geschichte des deutschen Männerchorgesangs nicht wegdenken. Nach den Befreiungskriegen waren es vor allem gebildete Kreise, Jungakademiker, Lehrer und Studenten, die aus den kriegerischen Ereignissen nationalpolitische Konsequenzen zogen. Ihnen schwebte als Zukunftsvision ein nach außen achtunggebietender nationaldeutscher Machtstaat vor, den sie zum Maß aller Dinge erklärten. Dies schlug sich in einer Vielzahl von vaterländischen Männerchorliedern nieder, deren Helden- und Märtyrergeist dem Männerchor eine nationalmissionarische Aura vermittelte. Dahinter verbargen sich bürgerliche Eliteansprüche, die sich gegen den Adel als partikularistischen (d. h. antinationalen) wie als geburtsständischen Herrschaftsstand richteten. Sehr deutlich artikulierte diese Stoßrichtung des Männergesangs Ernst Moritz Arndts Vaterlandshymne „Sind wir vereint zur guten Stunde, wir echter deutscher Männerchor“.²⁷ Dieses Lied wurde bereits 1815 zur Bekenntnis- und Verbandshymne der bald von Staats wegen verfolgten studentischen Burschenschaften, die eine Vorreiterrolle bei der Verbreitung des Nationalgedankens spielten. In der Restaurationsära fiel diese Hymne, die auf die Befreiungskriege Bezug nahm, der staatlichen Zensur zum Opfer. Sie wirkte wie ein vaterländisches Dankgebet, wobei Gott als Schlachtenlenker vorgestellt wurde, der sich mit der deutschen Nation und den Verfechtern der nationalen Einigungsidee verbündet zu haben schien. Provokativ war von der „Majestät“ des deutschen Vaterlandes die Rede, nicht von der der partikularistischen Fürsten, die auf dem Wiener Kongreß aus Gründen des Machterhalts die nationale Einheit hintertrieben hatten. Der Männerchor drohte hier all denen „Verderben“ an, die dem nationalen Einigungsziel „höhnten“ und die Hoffnungen all derer betrogen, die an den kriegerischen Anstrengungen der Befreiungskriege Anteil gehabt hatten und daraus politische Mitwirkungsansprüche ableiteten. Auf diesem Erfahrungshintergrund institutionalisierte sich in der Vereinigung singender Männer die Idealvorstellung einer Gesellschaft von rechtlich und politisch gleichgestellten männlichen Staatsbürgern, die sich allein der nationalen Gemeinschaft aller Deutschen unterordnen wollten und allein dieser Gemeinschaft unbedingte Treue bis in den Tod gelobten. Als Bekenntnis- und Gelöbnisritual entwickelte sich der „Männerchor“ zu einem Magneten des nationaloppositionellen Betätigungsdranges.

4.3. Selbstorganisierung des deutschen Bürgers im Gesangsverein

Die Sängervereine wurden zu einem Sammelbecken all derer, die das Bedürfnis nach männerbündischer Geselligkeit mit expressiver klassenpolitischer Außenwirksamkeit

²⁷ „Bundeslied“ (Männerchorpartitur), in: *Göpel's deutsches Lieder- und Commersbuch* (wie Anm. 9), S. 19 ff.; Willi Schröder, „Die Gründung der Jenaer Burschenschaft, das Wartburgfest und die Turnbewegung 1815–1819“, in: *Studentische Burschenschaften und bürgerliche Umwälzung: zum 175. Jahrestages des Wartburgfestes*, hrsg. von Helmut Asmus, Berlin 1992, S. 70.

verbinden wollten, dies aber unter den Bedingungen der restaurativen Politik des Deutschen Bundes nur symbolisch verschlüsselt tun konnten. Auf diese Weise flossen unterschiedliche Traditionen in diese sogartig wirkende Vereinsbewegung ein. Die wichtigsten seien aufgezählt: Zunftwesen, Soldaten- und Jägerkreise, Lesegesellschaften, Casinos, Feimaurertum, Kirchenchöre, Oratorienchöre, studentisches Korporationswesen, Lehrerseminare, Turn- und Schützenvereine.²⁸ Diesen Vereinigungen und Institutionen begegnete der Sängerverein mit zündenden Zukunftsvisionen; vor allem auf junge männliche Erwachsene wirkte der nationale und liberale Fortschrittsgeist der Sängerbewegung anziehend, obendrein der oppositionelle und kampfbetonte Habitus. Hingegen haftete den traditionellen Kontexten des gemeinschaftlichen Gesangs der konservative Geruch der altständischen Gesellschaft an; als Beispiele seien die evangelischen Kantoreien, die katholischen Kirchenchöre und der Järgesang der Adelskreise genannt. Wenn sich diese Formen im bürgerlichen Sinne umwerten ließen, konnten sie im Rahmen der Nationalbewegung traditionsmächtig werden, z. B. Jagdlieder in der kriegerischen Verfremdung des Vaterlandsliedes (z. B. *Lützows wilde Jagd* von Carl Maria von Weber) oder Kirchengesänge in der Umdeutung zu nationalreligiösen Bekenntnishymnen.²⁹ Wenn Geistliche im Vormärz bei den weltlichen Gesangvereinen Gefahr für die Religion witterten, dann stand die abnehmende Attraktivität des Kirchenchores im Hintergrund und obendrein eine schleichende Entkirchlichung der Lebensbezüge zugunsten der nationalreligiösen Visionen der Sängerbewegung, die die „nationale“ Einigung Deutschlands verheißungsvoll in den Mittelpunkt aller Zukunftserwartungen rückte. Dieser Wandel hatte mit den einschneidenden sozialen Veränderungen des Napoleonischen Zeitalters zu tun; der politische Umbruch dieser Epoche hinterließ ein kulturelles Vakuum, das die Männerchöre der bürgerlichen Mittelschichten mit ihrem „nationalen“ Sinnstiftungsangebot auszufüllen wußten. Die neuartige ‚nationale‘ Gemeinschaftsidee begriffen die oppositionellen Schichten des Bürgertums als umfassenden Entwurf einer gesellschaftlichen Neuordnung und trauten ihr so viel soziale Gestaltungskraft zu, daß dabei auch Vorstellungen eines eigenverantwortlichen bürgerlichen Gemeinns eingeschlossen waren. Die Gesangkunst sollte dabei als Quelle der moralischen Veredelung behilflich sein. Am handgreiflichsten offenbarte sich dieser Anspruch in Benefizkonzerten und Spenden für Notleidende.³⁰

Die kulturelle Bedeutung des Männergesangvereins lag in seinen vielfältigen sozialen und politisch-psychologischen Aufgaben begründet. Dieser funktionale Kontext macht verständlich, warum sich in der deutschen Männerchorbewegung nicht das exklusive „Liedertafel“-Modell eines Carl Friedrich Zelter durchsetzte, sondern die volkstümliche Vision einer im Chor verkörperten „Volksmajestät“, die der Schweizer Liberaldemokrat Hans Georg Nägeli vor Augen hatte.³¹

²⁸ Klenke, *Der singende ‚deutsche Mann‘* (wie Anm. 4).

²⁹ *Aeltere und Neuere Jäger-Lieder in Bearbeitung für drei (bis vier) Singstimmen und Waldhörner*, (Oettingana-Bibliothek Schloß Harburg, Sign. VI.2.4°12); „Ansichten über Sänger, Gesangvereine und Gesangsfeste, allen Sängerbüchern gewidmet, bei dem ersten allgemeinen deutschen Gesangsfeste 1845 zu Würzburg, von einem fränkischen Sänger“, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten* 5 (1845) (verfaßt von Jens Sattler), S. 31.

³⁰ Hans-Werner Hahn, „Die ‚Sängerrepublik‘ unter der Wartburg. Das Liederfest des Thüringer Sängerbundes in Eisenach im August 1847 als Beitrag zur kulturellen Nationsbildung“, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Lothar Gall zum 60. Geburtstag*, hrsg. von D. Hein u. A. Schulz, München 1996, S. 201.

³¹ Brusniak, „Chor und Chormusik“ (wie Anm. 4), Sp. 781 ff.

4.4. Bürgerlich-emanzipatorische Selbstaufwertung über Kunst

Das deutsche Bürgertum feierte im 19. Jahrhundert die aus seiner Mitte aufgestiegenen „Geisteshelden“ als gottnahe Künstler, die den Geburtsadel aus seiner charismatischen Monopolstellung verdrängten.³² Eindrucksvoll läßt sich das an den Schillerfeiern des Stuttgarter „Liederkranzes“ ablesen. Dieser renommierte Männergesangsverein hob Schiller als „deutschen“ Dichter auf das Podest eines Geistesfürsten, auf den das „deutsche Volk“ stolz sein sollte. Als nationales Identifikationsobjekt und moralisches Vorbild übertraf Schiller den Adel bei weitem.³³ „Denn wie er dichtete“, hieß es in einer Festrede, „so hat er gelebt [...] und mit der umfassenden Menschenliebe eines Fürsten stets die Bescheidenheit des Bürgers verbunden“.³⁴ Damit wurde ein Bildungsadel geschaffen, den die bürgerliche Nationalbewegung für sich vereinnahmte. Diese Geisteselite erfreute sich in den Augen der Sänger einer charismatischen, auf Gottes Willen gründenden Sonderstellung. Als 1839 strittig war, ob die Einweihung des Stuttgarter Schillerdenkmals Glockengeläut begleiten sollte, machten die Stuttgarter Sänger gegenüber den widerstrebenden Kirchenvertretern geltend, daß sich Schiller durch eine gottunmittelbare Stellung auszeichne. In einer für die Sängerbewegung typischen Weise griffen sie auf kunstreligiöse Argumente zurück. Demnach bestand Schillers Verdienst darin, daß er den Menschen über die Begegnung mit dem Schönen zur Sittlichkeit führte. Die Schönheit wurde zum Offenbarungsmedium Gottes erklärt, der sich des Künstlers als Sprachrohr bediente, um den Menschen den „moralischen Adel“ ihres Wesens zu verkünden. So gesehen war Schillers Geist nur „ein Werk und ein Schauplatz der göttlichen Weisheit“³⁵. Die religiöse Verehrung Schillers gründete im Kern auf dem theologischen Glaubenssatz, daß das Genie von Gott geschaffene Natur sei. Der Schillerkult des Stuttgarter „Liederkranzes“ vermengte kunstreligiöse Gottesvorstellungen, Geniekult, bürgerliche Emanzipationsbestrebungen und deutsches Nationalempfinden zu einem Synkretismus, der für die Sängerbewegung insgesamt typisch war.

5. Die Entwicklung der Sängerbewegung bis zur Reichsgründung

Die bürgerliche Nationalbewegung verdankte ihre Entstehung der Enttäuschung über die Ergebnisse des Wiener Kongresses von 1815. Im Männerchorgesang fand sie seit den 1820er Jahren ein taugliches Medium, das unter den erschwerten Bedingungen des Restaurationszeitalters für ihr politisches Anliegen warb. Als liberales Fanal wirkte ein Ausspruch auf dem 1. Schwäbischen Sängereisen von 1827: „Nieder sinken vor des Gesanges Macht der Stände lächerliche Schranken.“³⁶ Den oppositionellen Habitus, der daraus sprach, bewahrten die Sängervereine bis zu den Einigungskriegen. In den 1830er Jahren stieg ihr Chorgesang zum Zentralritus der Nationalbewegung auf. Als oppositio-

³² J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal“, in: *Festschrift zum 70. Geb. von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Chr.-H. Mahling, Kassel 1966, S. 245.

³³ Lucie Prinz, *Schillerbilder: die Schillerverehrung am Beispiel der Festreden des Stuttgarter Liederkranzes (1825–1992)*, Marburg 1994, S. 48.

³⁴ Rede Ludwig Bauers von 1836, zit. nach Prinz, S. 48 f.

³⁵ Rede Gustav Schwabs anlässlich der Schillerfeier im Mai 1839, zit. nach Prinz, S. 61.

nelle ‚Nischenorganisation‘ versinnbildlichte der Gesangverein die Gemeinschaft der bürgerlichen Männer und deren Vorstellung von Gleichheit, Freiheit und nationaler Verbundenheit über die Grenzen der souveränen Fürstenstaaten hinweg. Die Turner kamen zu dieser Zeit als Repräsentanten der Nationalbewegung kaum in Frage, da sie zwischen 1820 und 1840 größtenteils verboten waren.

In den 1840er Jahren brachen trotz staatlicher Zensur die Dämme der politischen Zurückhaltung; die Sängerbewegung erlebte den größten Aufschwung ihrer Geschichte. Den Anstoß gab, daß außenpolitische Krisen des Deutschen Bundes mit dem wachsenden Reformdrang des deutschen Bürgertums zusammentrafen. Am Beginn dieser Ära stand die Rheinkrise von 1840, die durch annexionistische Bestrebungen in Frankreich ausgelöst wurde und dem deutschen Nationalgeist Auftrieb gab. Auch die preußische Thronfolge von 1840 wirkte belebend; erneut keimten Hoffnungen auf, daß Preußen auf dem Weg zu einem nationaldeutschen Verfassungsstaat voranschreiten werde. Wie nie zuvor kleidete die Sängerbewegung ihre liberalen und nationalen Forderungen in provokative Gesänge und Festsprüche. Zum Beispiel war von der „freien Presse“ als der „Schwester des freien Liedes“ die Rede.³⁷ Die grenzübergreifende Kommunikation machte in den 1840er Jahren so große Fortschritte, daß selbst große überregionale Sängerbewegungen veranstaltet werden konnten, so in Würzburg 1845 und in Köln 1846.

Im Revolutionsjahr 1848 traten die Männergesangsvereine in den Hintergrund; die Konkurrenz der Politik – zahlreiche liberal oder demokratisch gesinnte und als „Volksdemagogen“ bekannte Sänger engagierten sich u. a. in „Märzvereinen“ – und die innere Zerstrittenheit über die kaum zu durchschauenden politischen Richtungen lähmten vielerorts das Vereinsleben. Als die Revolution scheiterte, traten angesichts der erneuten Repressionswelle auch die Männerchöre wieder in die Rolle einer heimlichen Opposition ein. In den 1850er Jahren breiteten sie sich im deutschsprachigen Raum auch auf dem Lande flächendeckend aus. Mobilisierend wirkte vor allem die Schleswig-Holstein-Frage, die in den Mittelpunkt des politischen Engagements trat. Sie wurde zum Inbegriff der ungelösten nationalen Frage. Aus dem Rückzieher der deutschen Fürsten gegenüber Dänemark schmiedete die Sängerbewegung eine argumentative Waffe, mit der sie sich gegen die erstarkten reaktionären Kräfte zur Wehr zu setzen suchte.

Ab 1859 bekam die Sängerbewegung erneut Auftrieb. Wie 1840 gab ein außenpolitisches Ereignis den Anstoß. Es war der italienische Einigungskrieg, der die deutsche Öffentlichkeit in ungeahntem Maße aufrüttelte und die reaktionären Zustände überwinden half. So reagierte z. B. der Braunschweiger „Männergesangsverein“ auf den Krieg in Oberitalien prompt mit dem Appell, an der Seite Österreichs in den Krieg einzutreten und bei dieser Gelegenheit die nationale Einigung voranzutreiben. Ein im Mai 1859 veranstaltetes Konzert bot zur Hälfte vaterländische Chorliteratur dar, u. a. den von Carl Maria von Weber vertonten Männerchorsatz *Lützows wilde Jagd* nach einem Gedicht von Theodor Körner, dem populären Märtyrer-Dichter der Befreiungskriege.³⁸

³⁶ Festrede von Karl Pfaff auf dem 1. Schwäbischen Sängerbewegungsfest in Plochingen am 4.6.1827, zit. n.: Otto Elben, *Erinnerungen aus der Geschichte des Stuttgarter Liederkränzes. Festgabe zum 70jährigen Jubiläum*, Stuttgart 1894, S. 17.

³⁷ [Eduard Fentsch], *Erinnerung an das Sängerbewegungsfest zu Regensburg 1847*, Regensburg 1847, S. 67 f.

Mitreißend wirkte vor allem das beherrschende Jagdhornmotiv, über das sich die Franzosenjagd lautmalerisch in Szene setzte. Männerchorgesänge dieser Art hielten die Erinnerung an das heroische Vorbild der Befreiungskriege wach und vermittelten in der akuten Krise den Eindruck, es mit einer vergleichbaren kriegerischen Bewährungssituation zu tun zu haben, wenn man möglicherweise Napoleon III. entgegentreten hatte.

Der rasche Friedensschluß in Oberitalien führte im Sommer 1859 zur Beruhigung der Gemüter. Aber gegenüber Frankreich blieb die deutsche Sängerbewegung auch weiterhin mißtrauisch. In Deutschland befürchtete man ein erneutes Ausgreifen des westlichen Nachbarn nach Osten und damit den Ausbruch des großen Krieges. Auch die Feste der Sänger vermittelten den Eindruck, daß ein großer Waffengang bevorstehe. In der Festlyrik war mit Blick nach Westen vom „deutschen Rütli-Schwur“ die Rede und obendrein vom Vermächtnis der Leipziger Völkerschlacht.³⁹ Als sich dann der nach wie vor ungelöste Schleswig-Holstein-Konflikt erneut zuspitzte und die Gemüter zusätzlich erhitze, führte das zu einer bis dahin ungekannten Mobilisierung innerhalb der Sängerbewegung. Vaterländische Kriegsgesänge und heroische Festrhetorik erlebten eine seltene Hochkonjunktur. Ein vielgesungenes Chorlied dieser Jahre pries Hermann den Cherusker und Karl den Großen als ‚deutsche‘ Nationalhelden, die ihr Volk geeint und siegreich gegen den Feind geführt hatten. Grundtenor war hier der Wunschtraum, daß sich möglichst rasch ein überragender nationaler Heerführer finden möge, der die Deutschen als „Heldenkaiser“ zu einer machtvollen Reichsnation zusammenzuführen verstand.⁴⁰ Der neue nationaloppositionelle Schwung mündete 1862 in die Gründung des „Deutschen Sängerbundes“ als Dachverband der deutschen Männergesangsvereine. Im Vorjahr hatte in Nürnberg ein „Großes Deutsches Sängerkult“ stattgefunden, dessen Festchöre sich als ‚Massenchöre‘ präsentierten. Sie sprengten alle bis dahin gekannten Dimensionen. Man beabsichtigte damit, die nationalen Einigungsbestrebungen eindrucksvoll zu versinnbildlichen.

Mit ihrem musikpolitischen Anspruch erwiesen sich die Sänger als bedeutsames Segment der bürgerlichen Oppositionsbewegung. Ihnen kam es darauf an, die Regierungen der deutschen Staaten nationalpolitisch unter Druck zu setzen. An der Kriegspropaganda der frühen 1860er Jahre hatten die Männergesangsvereine großen Anteil. Daß sie hier offensichtlich erfolgreich agierten, wurde deutlich, als sich 1863 die Schleswig-Holstein-Krise zuspitzte und die deutschen Regierungen kaum mehr einer militärischen Auseinandersetzung mit Dänemark auszuweichen vermochten. Als dann aber Preußen die militärische Initiative an sich riß und das wahr machte, was zuvor die Vaterlandschöre der Sänger sehnsuchtsvoll besungen hatten, sahen viele Vereinssänger ihre Mission erfüllt, und die Sängerbewegung erlahmte innerhalb weniger Jahre.

³⁸ Programmblatt zum Konzert des Braunschweiger Männer-Gesang-Vereins am 19.5.1859 (Stadtarchiv Braunschweig, G XI 16, Nr. 7); *Leyer und Schwerdt*. Abt. II. von Theodor Körner für vierstimmigen Männergesang komponiert von Carl Maria von Weber, op. 42, Berlin o. J., S. 4.

³⁹ *Fest-Album des dritten Coburger Sängertages*, hrsg. von [Konrad Friedrich] Müller von der Werra, Coburg 1860, S. 34 ff.

⁴⁰ Dietmar Klenke, „Ein ‚Schwur für's deutsche Vaterland‘. Zum Nationalismus der deutschen Sängerbewegung zwischen Paulskirchenparlament und Reichsgründung“, in: *Liberalismus, Parlamentarismus und Demokratie. Festschrift für Manfred Botzenhart zum 60. Geb.*, hrsg. von Michael Epkenhans u. a., Göttingen 1994, S. 96 f.

6. Portraits von Sängereisen

Eingehende Betrachtung verdienen drei herausragende Sängereisen, die Meilensteine in der Geschichte der deutschen Männerchorbewegung wie in der Geschichte der deutschen Nationalbewegung waren: das Würzburger Sängereisen von 1845, das Kölner von 1846 und das Nürnberger von 1861. Dort traten alle die Elemente in repräsentativer Bündelung und Verdichtung in Erscheinung, die für die oppositionelle Festkultur der Männergesangsvereine vor der nationalstaatlichen Einigung Deutschlands typisch waren.

6.1 Das Würzburger Sängereisen von 1845

Das Würzburger Sängereisen stand ganz im Zeichen der vormärzlichen Oppositionsbewegung. Wie sehr die Veranstalter das Fest als musikpolitisches Instrument begriffen, läßt sich dem Festprogramm und den zahlreichen Berichten über dieses Großereignis entnehmen. Der umfangreichste Bericht, der mutmaßlich auf Anregung des Festausschusses zustandekam, spiegelte die schwierige Gratwanderung, die der Festausschuß zu bestehen hatte: Auf der einen Seite stand das taktische Erfordernis, sich an den monarchischen Partikularismus des bayerischen Staates anzupassen, und auf der anderen Seite das Bedürfnis, die oppositionellen Ziele der Nationalbewegung offensiv zu bekräftigen. Auch im Festprogramm fand das Bemühen, diese Pole auszutarieren, seinen Niederschlag. Es gab durch den Chorgesang vermittelte Botschaften, die dem monarchischen Untertanengeist huldigten, aber auch solche, die die ‚nationale‘ Position der Sängerbewegung selbstbewußt und kampfbetont zum Ausdruck brachten. Eine große Rolle spielte hier der Barbarossa-Kult als Ausdruck der Sehnsucht nach einem einheitsstiftenden Heerkaiser.

Dem Festbericht zufolge hatten die Sängereisen „artistische, moralische und politische“ Seiten.⁴¹ Bei der artistischen, d. h. künstlerischen Seite ging es nicht nur um rein musikalische Aspekte, sondern zugleich auch um die „Harmonie“ des Zusammenwirkens einer Vielzahl von Sängern und Musikern. Konkret hieß das, daß alle Festchöre darauf berechnet waren, viele Kräfte „in Eine große, kolossale Tonmasse“ zu vereinigen. Präsentierte sich der „deutsche Männergesang“ in dieser Weise, dann produzierte er, so der Anspruch, „bewundernswürdige Effekte“, bei denen selbst die „gewandteste Feder“ nicht mithalten konnte.⁴² Dem Gesang wurde als Träger politisch-weltanschaulicher Botschaften größere propagandistische Bedeutung beigemessen als dem geschriebenen oder gesprochenen Wort. Mit dieser Einsicht nahm der absichtsvolle Einsatz von ‚Massenchören‘ seinen Anfang. Zugleich erwies sich das Würzburger Fest so als Vorreiter auf dem Wege zum politischen Monumentalstil.⁴³ Schon aus diesem Grunde kann die Bedeutung des volkstümlichen Gesangs für die politische Kultur Deutschlands nicht hoch genug eingeschätzt werden.

⁴¹ *Das erste deutsche Sängereisen* (wie Anm. 18), S. 103–106.

⁴² Ebd., S. 104.

⁴³ Dietmar Klenke, „Das nationalheroische Charisma der deutschen Sängereisen am Vorabend der Einigungskriege“, in: *„Heil deutschem Wort und Sang!“* (wie Anm. 4), S. 141–196; Klenke, *Der singende ‚deutsche Mann‘*.

Die moralische Seite erblickte der Festbericht in der Fähigkeit des Gesangs, ein Quell moralischer Empfindungen zu sein. Alle höheren, den Menschen veredelnden Tugenden schien er anregen zu können: „Gottesfurcht, Vaterlandsliebe, Treue, Freundschaft und Eintracht“. Besonders wichtig nahm der Bericht den Hinweis auf die ermutigenden Effekte des Gesangs im Kriege. Auch die bewährte Tradition des Kirchengesangs, religiöse Gefühle wecken zu können, wollte er nicht missen.

Bei der dritten Aufgabe des Festes, der politischen, ging es um die Erzeugung eines grenzensprengenden deutschen Nationalgefühls, das ebenfalls eine gewichtige moralische Seite hatte. Demzufolge hatte nationaldeutscher Opfergeist als die höchste gottgewollte Tugend zu gelten. Auch die deutschen Fürsten hatten sich diesem ideologischen Anspruch zu unterwerfen. Sie wurden daran erinnert, daß sie „nimmermehr“ die „Interessen ihrer Völker gegenüber dem Ausland preisgeben“ sollten. Um diese Mahnung zu bekräftigen, war mit Blick auf Dänemark und Frankreich von den „Feinden unserer Unabhängigkeit“, von ungebeter „fremder Einmischung in unsere deutschen Angelegenheiten“ und von demonstrativer nationaler Eintracht die Rede, die den „Feinden“ eine „heilsame Lehre“ sein sollte.⁴⁴ Wer aus „Vergrößerungssucht“ und „Eroberungslust“ auf die „Uneinigkeit“ der Deutschen spekulierte, der sollte auf die in Würzburg versammelten Sängereichöre schauen und seine Absichten nochmals überdenken. So kam es, daß die aus Schleswig-Holstein angereisten Gäste mit ihrem Lied „Schleswig-Holstein meerumschlungen“ die größte Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten und wegen ihres nationalen Widerstands gegen die dänischen Einverleibungspläne als Helden gefeiert wurden.

Zu einer schwierigen Herausforderung wurde es, „religiöse und kleinstädtische Eifersüchteleien“ von diesem Nationalfest fernzuhalten.⁴⁵ Vor allem hatten die norddeutschen Sängereichöre erwartet, „überall religiöse Unduldsamkeit und Bigottismus zu finden“. Aber die verbindende Wirkung der gemeinsamen Choraufführungen, an dem alle Sänger grenzübergreifend Anteil hatten, schlug die Festteilnehmer so sehr in ihren Bann, daß sie „angenehm überrascht“ waren. Der Geist der nationalen Verbrüderung erlaubte, „freimütig“ und „tolerant“ miteinander umzugehen und die „Vorurteile der deutschen Stämme gegeneinander“ zu überwinden, so hieß es einhellig in allen Berichten. Angespielt wurde damit auf die Erwartung, daß es in Würzburg ein starr abgrenzendes Sonderbewußtsein der bayerischen Katholiken gebe. Aber das genaue Gegenteil hatte dort Tradition: Nach den Befreiungskriegen war die Stadt eine Hochburg des bürgerlichen Liberalismus und des Nationalgedankens geworden; an erster Stelle hatte das Universitätsmilieu nationalreligiöse Denkweisen genährt.⁴⁶ Weil aber die Stadt auf Grund ihrer Liberalität in den 1830er Jahren besonders stark unter behördlicher Repression zu leiden gehabt hatte, verfuhr die Würzburger „Liedertafel“ als Veranstalter besonders vorsichtig, um das Fest nicht zu gefährden und die Behörden wie auch zaudernde Kreise der Stadtbevölkerung günstig zu stimmen. Aus diesem Grunde tauchten im Festprogramm Fürstenhuldigungen auf, die dem Vorwurf, es mangle den

⁴⁴ *Das erste deutsche Sängereifest*, S. 106.

⁴⁵ „Bericht über das Würzburger Sängereifest“, in: *Kölnische Zeitung* vom 17. August 1845.

⁴⁶ Leo Günther, *Würzburger Chronik Bd. 3, Personen und Ereignisse von 1802–1848*, Würzburg 1925, S. 491 ff.

Sängern an Loyalität gegenüber dem bayerischen Königshaus, die Basis entziehen sollten. Die Vorsicht zahlte sich aus; die Warnungen vor „demagogischen und religiösen Umtrieben“ und vor gesteigerter „Revolutionsgelegenheit“ bestätigten sich nicht.⁴⁷ Gleichwohl hatten die Festorganisatoren achtgegeben, daß der nationaloppositionelle Geist im Festprogramm gebührend zur Geltung kam. Auf der politischen Linken provozierte der reibungslose Ablauf des Festes den Verdacht, daß sich im Festausschuß „ultramontane“ (d. h. katholisch-konservative) Tendenzen unter einer „deutschtümeln- den Hülle“ geregt hätten.⁴⁸ Das war von der Warte einer kleinen deutsch-katholischen, linksliberalen Minderheit aus geurteilt.

Das Würzburger Festarrangement wollte eine gesamtdeutsche Verbrüderungsstim- mung aufkommen lassen; deutlich spiegelte sich diese Absicht in den Gemeinschafts- ritualen: Es gab die gemeinsame Tafel in der Sängerrhalle, die Sängerrgrüße, den Empfang der Sängerr an den Schiffsstationen mit Fanfaren und Böllerschüssen, den Festzug durch die Stadt, den Austausch von Sängerrzeichen als Zeichen der Verbrüderung und erstmals die Anrede „Du“ unter den Sangesbrüdern sowie einen Künstlerkult, der die gemeinsa- me Verehrung deutscher Dichter- und Komponistengrößen zum Ausdruck brachte.⁴⁹

Der Veranstalter des Festes, die Würzburger „Liedertafel“, zählte mit 80 bis 100 aktiven Sängern zu den großen Männergesangvereinen des Vormärzes. Sie hatte Akade- miker, Studenten, Fabrikanten, Lehrer, Büroangestellte und Handwerker in ihren Reihen.⁵⁰ Ihre Integrationskraft reichte vom breiten Mittelstand bis hin zur bürgerli- chen Oberschicht. Die Lehrer, die auch unter den auswärtigen Festgästen überrepräsen- tiert waren, leisteten eine wichtige Vermittlerrolle zwischen den gehobenen Kreisen und dem bürgerlichen Mittelstand. Auch anderswo hatten sie Führungspositionen innerhalb der Sängerrbewegung inne, als Vereinsführer wie als Chorleiter.⁵¹ Daß sich die „Lieder- tafel“ überhaupt zutraute, ein grenzübergreifendes Musikfest auszurichten, hing unmit- telbar mit der Stellung Würzburgs als Musik- und Universitätsstadt zusammen. Mehr als in vergleichbar großen Städten blühte dort das Musikleben, und dies war vor allem dem 1804 von Franz Joseph Fröhlich gegründeten Musikinstitut zu verdanken, das der Universität angegliedert war.⁵² Auf diese Weise standen auch die für die Aufführungen erforderlichen Instrumentalisten zur Verfügung. Hinzu kam, daß das Universitätsmilieu eine Hochburg der nationalen Oppositionsbestrebungen war. Am Fest nahmen über 1600 Sängerr teil, und von den ca. 1500 auswärtigen Sängern stammte ein gutes Drittel nicht aus Bayern; von diesen reiste wegen der damals noch schwierigen Verkehrsverhält-

⁴⁷ Georg Lommel, *Das erste deutsche Sängerrfest in Würzburg von nationalem Gesichtspunkte betrachtet*, Würzburg 1845, S. 53.

⁴⁸ Ebd., S. 60 f.; *Der Protestantenfresser*, Stuttgart 1845, S. 13 ff.

⁴⁹ „Das erste deutsche Sängerrfest in Würzburg“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* vom 19. August 1845, S. 393 f; vgl. auch: Friedhelm Brusniak, „Nationalbewegung und Sängerrstolz. Das erste deutsche Sängerrfest in Würzburg 1845“, in: *Musikpflege und Musikwissenschaft in Würzburg um 1800. Symposiumsbericht Würzburg 1997*, hrsg. von Ulrich Konrad, Tutzing 1998, S. 37–48. So waren auf der Barbarossa-Darstellung einer Fest-Flug- schrift zwei Ehrensäulen mit „National-Dichtern“ und „National-Tondichtern“ zu sehen; Schiller und Mozart stan- den dort obenan.

⁵⁰ *Erinnerungsbuch an das erste deutsche Gesangfest zu Würzburg am 4./5. und 6. August 1845*, hrsg. von Georg Oppel, Würzburg 1845, S. 17 f.

⁵¹ *Volksschullehrer und außerschulische Musikkultur. Tagungsbericht Feuchtwangen 1997*, hrsg. von F. Brusniak u. D. Klenke, Augsburg 1998.

⁵² Brusniak, „Nationalbewegung“. Fröhlich lebte von 1780 bis 1862.

nisse der größte Teil aus den nahegelegenen süd- und mitteldeutschen Staaten an.⁵³ Noch auf keinem Sängerfest hatte es bei der Herkunft der Festteilnehmer eine solch weite Streuung gegeben.

Viel spricht dafür, daß das politische Anliegen des Festes auf die Teilnehmer überzeugender wirkte als die kompositorische und auffuhrungstechnische Qualität der Gesangsdarbietungen. So jedenfalls urteilte ein sehr differenziert abwägender Festbeobachter aus Wien, der bekannte Musikkritiker und Gründer des „Wiener Männergesang-Vereins“ August Schmidt. Vom „deutschen Gemeinsinn“ des Festes war er sehr angetan, äußerte sich aber im selben Atemzug kritisch über die Musik.⁵⁴ Beim Chorwerk *Deutschland*, vom Würzburger Musikprofessor Eisenhofer eigens für das Fest komponiert, hob er bezeichnenderweise nur die hymnisch-choralartigen Passagen lobend hervor.⁵⁵ Ihm gefiel, daß damit der Nationalgedanke im Sinne eines Gebets religiös aufwertet und uberhohet wurde. Aber die Aufführung des Werks wies beträchtliche Mängel auf; das hing u. a. damit zusammen, daß die von weither zusammengestromten Sänger nur wenig Zeit zur gemeinsamen Probe hatten und als großer „Massenchor“ die polyphonen Passagen kaum überzeugend darbielten konnten. Allen Unzulänglichkeiten zum Trotz ließen sich die Zuhörer von der religiöse Erhabenheit ausstrahlenden Anlage des Chorwerkes beeindrucken. Die vaterländische Botschaft lief im Kern auf die Mahnung hinaus, die Fürsten sollten sich den nationalen Einigungsbestrebungen unterordnen und auf diese Weise gottgefällig handeln. Mit Fug und Recht läßt sich dieser Festgesang als Musterbeispiel für die Vertonung eines nationalreligiösen Textes bezeichnen. Der damals noch seltene Typus der Männerchor-Festkantate war den Musikfesten abgeschaut. Indem ein Sängerfest wie das Würzburger diese angesehene Gattung der Vokalmusik adaptierte, verbreitete es eine künstlerisch erhabene und zugleich religiöse Aura und wertete damit das politische Anliegen auf. Das war hochbrisant; denn Gott für das nationale Ziel zu vereinnahmen, lief unausgesprochen auf eine Kampfansage an überkommene kirchlich-konfessionelle und partikularstaatliche Loyalitäten hinaus. Das aber wurde nur indirekt ausgesprochen. Andernfalls wäre die schwierige Gratwanderung zwischen Untertanen-Loyalität und bürgerlich-oppositionellem Aufbegehren wohl kaum geglückt.

Die größte Begeisterung löste das Chorwerk *Das deutsche Lied und seine Sänger* von Heinrich Neeb aus.⁵⁶ Vor allem der Schluchor, der den vaterländischen Heroismus und Opfergeist der deutschen Sänger besang, erntete viel Beifall. Es hieß dort: „Auf Brüder, zum Leben, zum Sterben vereint, hinaus in die Feldschlacht, hinaus in den Feind! Den wallenden Helm in die Locken gedrückt, die Banner entfaltet, die Schwerter gezückt! Auf, sei es zum Siege, auf, sei es zum Tod! Germania allzeit, Germania hurrah,

⁵³ Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus* (wie Anm. 3), S. 190 f.

⁵⁴ A[ugust] S[chmidt], „Fliegende Blätter aus meinem Reise-Portefeuille. Das erste deutsche Sängerfest in Würzburg“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* vom 12. u. 19. August 1845, S. 382 f., 393 f.

⁵⁵ Vgl. *Das erste deutsche Sängerfest*, S. VI–VIII; *Gesänge vorgetragen bei dem allgemeinen Deutschen Gesangsfeste in Würzburg 1845*, Gesang Nr. 2, *Deutschland, Fest-Kantate* von Franz Xaver Eisenhofer (1783–1855), Stimmbucher der vier Einzelstimmen (Sangermuseum Feuchtwangen).

⁵⁶ „Das erste deutsche Sängerfest in Würzburg“, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* vom 12./19. August 1845, S. 383; *Das erste deutsche Sängerfest*, S. XVI f.; *Gesänge vorgetragen bei dem ersten allgemeinen Deutschen Gesangsfeste*, Gesang Nr. 9, *Das deutsche Lied und seine Sänger* von Heinrich Neeb (1807–1878).

hurrah, hurrah!“ Diesen Text untermalte ein kräftiges, von der Deklamation her gewonnenes und homophon gesetztes Marschthema. In seiner fanfarenartigen Wirkung versinnbildlichte dieser Chor, von über 1600 Sängern vorgetragen, die unwälzende Kraft der Nationalbewegung als Gemeinschaft entschlossener Kämpfer, die im Glauben antraten, hehre, gottgewollte Ziele zu verfolgen. Immer dann, wenn Kompositionen die nationale Aufbruchsstimmung dieser Jahre kongenial mit Pathos, Schwung und eingängiger Melodik unterstützten, lösten sie begeisterte Reaktionen aus.

6.2. Das Kölner Sängerbefest von 1846

Auch das deutsch-vlaemische Sängerbefest, das 1846 in Köln stattfand, stand ganz im Zeichen der Nationalbewegung.⁵⁷ Das Begrüßungsgedicht der *Kölnischen Zeitung* maß dem Gesang übernatürliche, göttliche Kräfte zu.⁵⁸ Seine moralisierenden Wirkungen sollten der deutschen Nationalidee zugute kommen. Die teilweise von weit her angereisten Festgäste bekräftigten in Sängerbegrüßen die Idee der nationalen Solidargemeinschaft, die mitunter in einen kriegerischen Kontext gestellt wurde. So hieß es in einem Gruß aus Augsburg: „Ja gilt’s der Brüder Heil und Ehre, und greift die Männerhand zur Wehre; in Schwaben auch giebt’s scharfen Stahl, dann zieh’n wir freudig all’zumal nach Köln am Rheine!“⁵⁹ Einen ähnlich pathetischen Eindruck hinterließ ein beachtlicher Teil der Festrhetorik. Auf diese Weise inszenierte eine politische Bewegung ihre Entschlossenheit zum Handeln. Mit Blick auf die nationale Einigung war von „lebendiger Tat“ und „heiliger Pflicht“ die Rede, und die eintrachtstiftende Tonkunst sollte dazu einen Anreiz bieten.⁶⁰ Auch die Kölner Festorganisatoren wollten um der „Eintracht“ willen die überkommene Konfessionalität in Nationalreligiösität aufgehen lassen. In diesem Sinne erklärten sie den Dom zu einem Symbol machtvoller deutscher Einigkeit. Als imposantes „deutsches“ Bauwerk sollte er die Sänger ermuntern, für den Aufstieg des Vaterlandes zu beten.⁶¹

Ausgerichtet wurde das Fest vom „Kölner Männergesangsverein“, der einen breiten Querschnitt des gehobenen bürgerlichen Mittelstands repräsentierte und innerhalb der bürgerlichen Oberschicht reiche Unterstützung fand. Auf diese Weise kamen die auswärtigen Sänger sogar in den Genuß von Freikarten für die Fahrten mit Schiff und Bahn. Großzügige Sponsoren hatten dies ermöglicht.⁶² Selbstbewußter und offener als in Würzburg präsentierte sich in Köln das wachsende bürgerliche Selbstbewußtsein. Die Angst vor scharfer behördlicher Repression, die den Würzburgern noch im Nacken saß, spielte in Köln kaum eine Rolle, vielmehr vermittelte dort die oppositionelle Aufbruchsstimmung des Vormärzes einen ausgesprochen vitalen Eindruck. So hieß es in der nationalgesinnten Lokalpresse, daß es auf dem Sängerbefest keine „von oben herab befohlene Fröhlichkeit“ und keine „kalte Konvenienz“ gebe, sondern nur begeisterte

⁵⁷ Düding, „Politische Opposition“ (wie Anm. 5), S. 7 ff.

⁵⁸ *Kölnische Zeitung* vom 14. Juni 1846.

⁵⁹ *Zu Köln am Rheine*, Sängerbegrüß von Karl Trebitz im Auftrage der Augsburger Liedertafel aus Anlaß des deutsch-flämischen Sängerbefestes von 1846 (Nachlaß Karl Trebitz, Sängermuseum Feuchtwangen).

⁶⁰ *Kölnische Zeitung* vom 18. Juni 1846.

⁶¹ *Kölnische Zeitung* vom 16. Juni 1846.

⁶² Düding, „Politische Opposition“ (wie Anm. 5), S. 12.

„Frühlingsseeligkeit“.⁶³ Ähnlich äußerte sich ein schwäbischer Festteilnehmer. Aus seiner Sicht bestand der entscheidende Vorzug des Männergesangs darin, daß er nicht die „Kunst der bevorrechtigten, sogenannten vornehmen Stände“ sei, sondern „Allgemeingut des Volkes“.⁶⁴ Vor allem aus seiner Volkstümlichkeit schien er seine Stärke zu beziehen, und deshalb stellte er für die „bevorrechtigten“ Stände eine ernstzunehmende Herausforderung dar. Auch die Wortführer der Sängervereine erhoben einen Eliteanspruch und machten auf dem Kölner Fest geltend, daß der Männerchorgesang ein „veredelndes Organ deutscher Gesinnung“ sei.⁶⁵

Eine große Rolle spielte im Kölner Festarrangement der Künstlerkult. Man hatte sich erfolgreich um Felix Mendelssohn Bartholdy bemüht, und die Aussichten standen gut, mit einem solch prominenten Festdirigenten das politische Anliegen des Festes aufzuwerten.⁶⁶ Die Ovationen und Ehrenbezeugungen für den großen Meister überstiegen das bei Sängereisen sonst übliche Maß. Zeigten bereits der laute Begrüßungsjubel und der abendliche Fackelzug zu Mendelssohns Unterkunft die besondere Wertschätzung dieses Komponisten an, so wurde mit dem „Trompeten-Geschmetter“, das ihn auf dem Weg zum Dirigentenpult begleitete, die Grenze zum Geniekult überschritten.⁶⁷ Mit solch einer Geste erweckte man Assoziationen zum festlichen Einzug eines Fürsten „von Gottes Gnaden“. Hier aber wurde diese Ehrenbezeugung einem in der Nationalbewegung engagierten bürgerlichen Künstler zuteil.

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 Nationalreligiösität aufgehen zu lassen. Daß er vor dem Hintergrund seiner jüdischen Herkunft unter der unvollkommenen Integration des Judentums litt und ein vitales Interesse an der Überwindung konfessioneller Feindbilder hatte, ist bekannt.⁶⁸ Dieser Umstand dürfte seiner Neigung, sich im Rahmen der ungemein dynamischen Massenbewegung der Männerchorsänger zu profilieren, Auftrieb gegeben haben. Das könnte eine weitere Erklärung bieten, warum sich aus der Gruppe der großen deutschen Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts gerade Mendelssohn Bartholdy am stärksten für den Männerchorgesang engagierte und es auf diesem Gebiet zu unvergleichlich großer Popularität brachte.

Höher als in Würzburg war in Köln der Anteil an politisch-programmatischen Chorwerken, wie sie für die gesamte vormärzliche Sängerkultur repräsentativ waren.⁶⁹ Das hing vor allem damit zusammen, daß eine Metropole wie Köln in ein dichteres

⁶³ *Kölnische Zeitung* vom 17. Juni 1846.

⁶⁴ *Kölnische Zeitung* vom 15. Juni 1846.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. den wenig erhellenden Beitrag über Mendelssohn Bartholdys Rolle auf dem Kölner Sängereisen: Mary Rasmussen, „The First Performance of Mendelssohn's Festgesang, An die Künstler, op. 68“, in: *Brass Quarterly* 4 (1961), S. 151–155; der Beitrag verfehlt den politisch-gesellschaftlichen Kontext, in dem Mendelssohn Bartholdy agierte.

⁶⁷ *Rheinischer Beobachter* (Köln) vom 16. Juni 1846; *Kölnische Zeitung* vom 16. Juni/18. Juni 1846.

⁶⁸ Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980; Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 69 ff., 267 ff.

⁶⁹ „Programm des deutsch-vlaemischen Sängereises zu Köln am 14./15. Juni 1846“, in: *Kölnische Zeitung* vom 13. Juni 1846.

198

80. Hymne an Odin. (118)

v. Stoll.

Konrad Max Kunz.

Andante sostenuto. *ff* 0-din,du Schlachtengott,dich flehen wir an! —

Moderato maestoso. *sempre, ff e ben marcato*

Schlachtengott, dich flehen wir an! *ten.*

ff 0-din! 0-din! Er-hör' uns!

Sturm von Mee-re zu Meer hin, daß die Tal er-tö-ne der Schlacht-ruf, daß ihn

0-din, du Starker, Ge-wal-ti-ger, er-Länder er-be-ben vom Rol-len des Wa-heulender-wi-derndie Fil-sen und Schluch

L.4.D.8-B. I

(Nr. 80) 199

riten. decresc. a tempo

hör'uns, er-hö-re uns! *ff* 1. Du Schlachtener-reger mit 2. Du Star-ker im Kampfever-
guss! *ten!*

flammendem Schil-de, laß brausen die Don-ner, und lei-he den Sieg uns! Die Schattender Wäl-der, wo, laß brausen die die Schatten der

ten.

hoch aus den Wol-ken zerschmettre der Fein-de Schar, zer-O-din,du thronest,em-pfan-gen die Op-fer dann, em-Don-ner, zerschmettre, Wäl-der em-pfan-gen,

ten.

schmettre,zer-schmettre der Fein-de Schar!-pfan-gen,em-pfan-gendie Op-fer dann!

L.4.D.8-B. I

200 (Nr. 80)

ff 3. Zieh im Kampf vor uns her, du zür-nen-der

0-din!

Kriegsgott,durch die feind-li-chen Rei-hen ver-nicht

0-din!

0-din! Er-hör'uns, er-hör'uns! *riten.e ff*

brei-te Ent-set-zen! Er-hö-re

0-din! Er-hör'uns, er-hör'uns! *riten.e ff*

ff a tempo

uns! Nicht e-her soll hän-gen an hei-li-ger

Ei-che, an hei-li-ger Ei-che der Schild und die

L.4.D.8-B. I

(Nr. 80) 201

Lan-ze, als bis wir ver-nich-tet, als bis wir ver-nicht

als bis wir ter-nich-tet. ver-nicht

nich-tet im Stau-be die Fein-de schn,ver-nichtet im

nich-tet

Staub die

Stau-be die Fein-de schn! Die

Staub die Fein-de schn! Die hei-li-gen

più lento

hei-li-gen Wäl-der, wo, 0-din, du

Wäl-der, wo

thronest, em-pfan-gen die Op-fer dann!

cresc. *ff* *decresc. ppp*

L.4.D.8-B. I

Notenbeispiel 1: Hymne an Odin, in: Liederbuch des Deutschen Sängerbundes, Bd. 1, o. O. (um 1863/64)

Netz überregionaler kommunikativer Bezüge eingebunden war. Zu den repräsentativen politischen Gesängen zählte u. a. die *Hymne an Odin* (siehe Notenbeispiel Nr. 1) Der Komponist Konrad Max Kunz hatte sich vom 1842 eingeweihten Nationaltempel Walhalla inspirieren lassen und in diesem Sinne die germanische Götter-Mythologie aufgegriffen.⁷⁰ Walhalla galt als Tempel des Kriegsgottes Odin. In der Hymne fleht der Männerchor die germanische Gottheit an, die Feinde zu vernichten. Als Vorbild hatte dem Komponisten vermutlich das *Gebet vor der Schlacht* von C. M. von Weber gedient, dabei vor allem der emphatische Anruf Gottes, der sich kleingliedrig und mit Atemzäsuren versehen syllabisch streng am Sprachrhythmus orientiert. Den Rückgriff auf das weit zurückliegende Germanentum symbolisiert der tiefe Beginn, von dem aus sich das Chorwerk aufbaut. Die Moll-Färbung und die Unisono-Führung der Eingangstakte untermalen den archaischen Charakter des germanischen Kriegsgottes. Kunz war als Leiter der nationalgesinnten Münchener „Liedertafel“ in das vaterländische Sängermilieu integriert.

Den Höhepunkt des Kölner Festes markierte der *Festgesang an die Künstler* von Mendelssohn Bartholdy.⁷¹ Die Lokalpresse begrüßte dieses Chorwerk als die „eigentliche Fest-Kantate“.⁷² Ihres programmatischen Charakters wegen hatte man sie mit großer Spannung erwartet. Das Publikum quittierte die Uraufführung mit großem Beifall und „Da Capo“-Rufen. Die Textvorlage des Chorwerkes hatte Mendelssohn dem Gedicht *Die Künstler* von Friedrich Schiller entnommen. Es handelte sich dabei um einen kleinen Ausschnitt, der sich sehr eng an das Original anlehnt.⁷³ Nur eine – allerdings zentrale – Textänderung hatte Mendelssohn vorgenommen: Statt von „Dichtern“ ist nunmehr von „Künstlern“ die Rede; seine chorgesangliche Hommage an die Künstler wollte auch die Komponisten und Musiker einbezogen sehen.

Das Chorwerk gliedert sich in drei Teile: Im ersten Teil geht es um die Verkündung der auf der „Würde der Menschheit“ gründenden humanistischen Weltordnung, im zweiten Teil um ihre Infragestellung durch Widersacher und im dritten Teil um die Rettung dieser Weltordnung durch kunstreligiöse Glaubensüberzeugungen. Eröffnet wird die Szenerie mit einem eindringlichen Appell an die Künstler: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Bewahret sie!“ „Andante maestoso“ beginnend, zeigt das Chorwerk zunächst hymnischen Charakter mit ruhigen Notenwerten. Nach einem kurzen Unisono fächert es sich rasch in die volle hymnische Akkordik auf. Das „Bewahret sie!“ erklingt davon abgesetzt als beschwörender Unisono-Appell, der mehr-

⁷⁰ *Hymne an Odin*, komp. von Konrad Max Kunz (1812–1875), in: *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes*, Bd.1, 1864, S. 198–201; Hermann Heimpel, „Für Bayern. Schicksale der ‚Bayern-Hymne‘“, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 36 (1973), S. 688 ff.

⁷¹ *Festgesang an die Künstler nach Schillers Gedicht für Männer-Chor und Blechinstrumente*, komp. von Felix Mendelssohn Bartholdy, op. 68, Bonn 1846, Klavierauszug, vgl. neuerdings: Peter Jameson Mercer-Taylor, *Mendelssohn and the Musical Discourse of the German Restoration*, Phil. Diss. Univ. Berkeley (California) 1995, S. 219 ff. Diese Studie geht nur am Rande auf die Beziehungen zwischen Mendelssohn und der oppositionellen Männerchorbewegung ein. Sie streift den *Festgesang an die Künstler*, beschränkt sich aber auf knappe Hinweise zur musikalischen Gebärdensprache; deren beschwörenden Appellcharakter deutet sie allgemein vor dem Hintergrund der Festkultur der deutschen Nationalbewegung, verkennt aber die politisch-oppositionelle Schärfe des Appells und das Maß, in dem sich Mendelssohn für den deutschen Männerchorgesang engagiert hat.

⁷² *Rheinischer Beobachter* (Köln) vom 16.6.1846; *Festgesang an die Künstler*, S. 3 f.

⁷³ Friedrich Schiller, *Die Künstler*, in: Friedrich Schiller, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von H. G. Göpfert, Bd. 2, München 1966, S. 676–688, hier: S. 687 f.

mals wiederholt wird. Die Künstler sollen standhaft bleiben, so die Botschaft. Es folgt ein Abschnitt, der nach Art eines Glaubensbekenntnisses die charismatische Qualität der Kunst besingt; demnach dient „der Künste heilige Magie einem weisen Weltenplane“. Im zweiten Teil des Festgesangs gerät die menschliche Würde in die Krise; sie flüchtet als „ernste Wahrheit“, von „Verfolgern“ verstoßen, in den Schutz eines Chores aus „Camönen“, d. h. in den Schutz eines Chorgesangs mit übernatürlichen Qualitäten. Die Dramatik der Situation unterstreicht die Unisono-Stimmführung in Moll.⁷⁴ Dann aber „rächt“ sich die zur Poesie gewordene Wahrheit, verstärkt durch die sinnliche Kraft der Musik, an des „Verfolgers feigem Ohr“, das sich von der Provokation, die der Gesang darstellt, in die Defensive drängen läßt. Auf diese Weise bereitet die „Wahrheit“ ihren Sieg vor. Die Rettung kündigt ein kleiner Solo-Chor an, der a cappella erklingt und damit aus dem Rahmen fällt. Daß Mendelssohn den Chorgesang hier in seiner reinen Gestalt, d. h. ohne Instrumentalbegleitung vorführt, geschah vermutlich mit Absicht. Der Kunstgriff erinnert an Nägels Musikphilosophie, wonach die „Volksmajestät“, die dieser für den höchsten Ausdruck der menschlichen Würde hielt, am trefflichsten von der Gemeinschaft der Chorsänger versinnbildlicht wurde.⁷⁵ Und um eben diese Würde der Menschheit und um die Künstler als ihre Beschützer geht es an dieser exponierten Stelle des Chorwerkes. Standhaft und unbeirrt sollen 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 sollen sie sich verpflichtet fühlen und nicht um „andere Kronen buhlen“. Die Krone steht hier für die gottunmittelbare Stellung der Kunst und damit auch des Künstlers. Aber erst auf „tausendfach verschlungenen Wegen“ soll die Menschheit das Ziel der „Einheit“ im Sinne einer umfassenden Interessenharmonie erreichen können. Homophone und polyphone Passagen untermalen im Wechsel die „verschlungenen Wege“. Punktierter Fanfaren-Motivik kündigt das erlösende Ziel an, die „große Einigkeit“, die Mendelssohn in einem strahlenden homophonen vierstimmigen Choral verklärt.

Im Zeitraffer ließ das Chorwerk die Dramatik des Restaurationszeitalters und des vormärzlichen Aufbruchs Revue passieren. Komponisten, Dichter und Sängereisen waren in dieser repressiven Ära zu Fluchtburgen der bürgerlichen Freiheitsrechte geworden; 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. Mit dem *Festgesang an die Künstler* gab Mendelssohn den Sängereisen ein musikalisches Manifest ihres Eliteanspruchs an die Hand. Poetisch verschlüsselt zielte die Kritik auf den Fürstenstand. Indirekt wurde klargestellt, daß nicht der geburtsständisch bevorrechtigte Adel die wahre Aristokratie sei, sondern die Künstler und die von ihnen geführten Sängereisen. Die Kunst beanspruchte, im göttlichen Auftrage Vorreiter auf dem Wege des gesellschaftlichen Fortschritts zu sein.

Auch *Der Jäger Abschied* von Mendelssohn Bartholdy zählte zu denjenigen Männerchören, die vom Kölner Publikum begeistert aufgenommen wurden.⁷⁶ Gemeint ist die

⁷⁴ *Festgesang an die Künstler*, S. 8, 12.

⁷⁵ Nägeli (wie Anm. 8), S. 55.

⁷⁶ *Der Jäger Abschied*, (Wer hat dich, du schöner Wald), Männerchor von Felix Mendelssohn Bartholdy (nach einem leicht veränderten Gedicht von Joseph von Eichendorff), op. 50, Nr. 2 von 1841, in: *Volksliederbuch für Männerchor* (wie Anm. 26), S. 414–416.

vielzitierte dreistrophige Wald-Hymne „Wer hat dich, du schöner Wald“. Dieser vierstimmige Mannerchorsatz präsentiert den Wald als gottgesegnetes Symbol der deutschen Identität, die in der seelischen Bindung an die heimische Naturlandschaft gründet. Im gebetsartigen Ausklang „Schirm dich Gott, du deutscher Wald!“ verbinden sich Natur, Nation und Gott zu einer Einheit. Die Waldlandschaft versinnbildlicht Mendelssohn lautmalerisch durch Waldhorn-Motive und eine Anlage der Stimmen, die im Schlusteil einer nachhallenden Waldakustik kongenial nachempfunden ist. Mendelssohns Hymnus traf damit den Nerv der Sänger, wie dies keine zweite Chorkomposition der deutschen Mannergesangskultur vermochte. Als Textvorlage hatte er ein auf die Befreiungskriege bezugnehmendes Gedicht von Joseph von Eichendorff benutzt, aber dieses Gedicht so verändert, daß der ursprünglich militärische Charakter dieser Vaterlandslyrik nicht mehr zu erkennen war.⁷⁷ Allem Anschein nach kam es ihm darauf an, die nationale Identität der Deutschen frei von kriegerischer Imponier- und Drohgestik darzustellen, die so viele Vaterlandslieder der damaligen Zeit auszeichnete. Mehr am Herzen lag ihm eine religiös vergeistigte Haltung gegenüber der „nationalen“ Idee. Als sich 1840 während der Rheinkrise über die deutsche Sangerwelt eine Flut von mehr als 200 Vertonungen des Beckerschen Rheinliedes ergoß, verweigerte er sich dem national-heroischen Sog dieses Jahres standhaft und bemerkte spöttisch, daß sich viele kleine Komponistentalente „wie toll darüber her“ machten, um „sich unsterblich daran zu komponieren“.⁷⁸ Den Akzent erhielt in Mendelssohns Wald-Hymnus die ewige Natur der Nationalität, die über tagespolitische Aufgeregtheiten erhaben zu sein schien. Mendelssohn kam es auf das grundsätzliche Bekenntnis an, daß es ein uberzeitliches Hineinwirken Gottes in die Welt gebe und daß die Bindung des Menschen an eine Nation gottgewollt sei. Militant auftrumpfende Bekenntnishaltungen lagen ihm eher fern. Erst in den kriegerisch gestimmten 1860er Jahren, als diese Vertonung bereits seit mehr als einem Jahrzehnt zum festen Bestand der Männerchöre zählte, fiel einem aufmerksamen Dirigenten unangenehm auf, daß Mendelssohn aus dem Kriegsgedicht von 1813 ein nationalreligios vergeistigtes Bekenntnislied der Deutschen gemacht hatte.⁷⁹

Auch die Vaterlandshymne *Was ist des Deutschen Vaterland?* wurde von Mendelssohn dirigiert.⁸⁰ Von gut 2.300 Sängern dargeboten, wirkte dieser monströs inszenierte nationale Gemeinschaftsritus auf das Publikum „elektrisierend“, so das Urteil der Lokalpresse.⁸¹ Eben zu dieser Zeit avancierte dieses Lied zur heimlichen Nationalhymne der Deutschen. Der oppositionelle Bekenntnisgehalt war sehr hoch. Denn die Hymne negierte die überkommene Vielstaaterei. Ihr sprach sie die göttliche Legitimation ab und übertrug diese auf den „nationaldeutschen“ Gemeinschaftsgedanken. Demzufolge sollte die „Nation“ in den Rang eines neuen, kirchenahnlichen Gemeinschaftsideals aufsteigen. Kein zweiter Mannerchorhymnus setzte die nationalreligiöse und oppositionelle

⁷⁷ *Volksliederbuch für Männerchor*, S. 784.

⁷⁸ Zit. n. Konold (wie Anm. 68), S. 270. Gemeint ist das Gedicht „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“ von Nicolaus Becker.

⁷⁹ „Wer hat dich, du schöner Wald!“, in: *Die Sangerhalle*, Nr. 22, 1861, S. 176.

⁸⁰ *Des Deutschen Vaterland*, Hymne von Gustav Reichardt, op. 7, Nr. 3 (1825) nach einem Gedicht von Ernst Moritz Arndt, in: *Goppel's deutsches Lieder- und Commersbuch* (wie Anm. 9), S. 2–5.

⁸¹ „Bericht vom Deutsch-vlaemischen Sängerfest“, in: *Rheinischer Beobachter* (Köln) vom 17. Juni 1846.

Botschaft der Sängervereine so wirkungsvoll in Szene. Die erste Strophe warf die grenzensprengende Frage nach der Ausdehnung des zu einigenden Vaterlandes auf. Gleich zu Beginn hieß es: „Was ist des Deutschen Vaterland? Ist's Preußenland? Ist's Schwabenland? Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht? Ist's, wo am Belt die Möve zieht? O, nein, nein, nein, sein Vaterland muß größer sein, sein Vaterland muß größer sein.“ Hier fiel die Antwort zunächst noch vage aus, aber die beiden Schlußstrophen gaben eine präzisere Antwort, die zugleich auch die religiöse Dimension ins Spiel brachte und damit dem nationalen Anliegen beträchtliches Gewicht verlieh. Demzufolge vollstreckte die Nationalbewegung Gottes Willen, wenn sie für die Einigung des „ganzen“ Deutschland kämpfte, d. h. für die Einigung aller deutschsprachigen Gebiete. Den Text vertonte Gustav Reichardt kongenial. Drängende, dreiklangsgestützte Aufbruchsmotivik untermalt gleich zu Beginn die provozierende Frage nach der Ausdehnung des deutschen Vaterlandes. Die Verneinung der deutschen Binnengrenzen unterstreicht die Musik deklamatorisch aggressiv und deutet am Ende in einer hymnisch ruhigen Wendung die Vision eines geeinten Deutschland an. Um die religiöse Dimension der Einigungsvision zu bekräftigen, weicht die Komposition in den Schlußstrophen vom Schema des Strophenliedes ab und bedient sich feierlich getragener Choral-Einschübe, die die deutsche Nation zu einer gottgewollten Heilsgemeinschaft überhöhen. Dort mischen sich kämpferische Aufbruchsmotivik und hymnisches Gebet zu einem scharfen musikalischen Kontrast, der aufrüttelnd wirken sollte. Die Medianten-Rückung zwischen Aufbruchsmotivik und getragenen Choraleinschub (von *G-* nach *Es-Dur*) steht symbolisch für die religiöse Überhöhung der Nationalidee. Als musikalisches Zeichen läßt sich das Mittel der Mediantenrückung bis zum *Gebet vor der Schlacht* von Carl Maria von Weber zurückverfolgen.⁸²

6.3 Das Große Deutsche Sängerverfest von 1861

Nach der Reaktionszeit der 1850er Jahre veranstalteten die Sänger mit ihrem „Großen Deutschen Sängerverfest“ in Nürnberg ein Nationalfest, das alle bis dahin gekannten Dimensionen sprengte. Mit „Massenchören“, an denen teilweise über 5.300 Sänger mitwirkten, etablierten sie einen Monumentalstil, der für die politische Festkultur der Deutschen bis ins 20. Jahrhundert stilbildend wurde.⁸³ Die erhebende Wirkung, die davon ausging, verband sich mit kriegerischen Appellen, die der offiziellen Festschrift zufolge auf den außenpolitischen „Sturmwind“ aus Richtung Frankreich Bezug nahmen. Auf dieser heroischen Linie bewegte sich die Mehrzahl der Festgesänge. Sie warnten dramatisierend vor den Gefahren, die der Nation von außen drohten, und warben für den wehrhaften Zusammenschluß aller Deutschen. Das Schreckbild einer uneinigen, von Verrätern und Opportunisten geschwächten Nation, die bei der erstbesten kriegerischen Bewährungsprobe wie zu Beginn des Jahrhunderts in die Knie gehen mußte, schwebte als abschreckende Lehre der deutschen Geschichte über dem Fest.

⁸² *Gebet vor der Schlacht*, Männerchor aus dem Liederzyklus „Leyer und Schwert“, komp. von C. M. von Weber nach Gedichten von Theodor Körner, in: *Volksliederbuch für Männerchor*, S. 611.

⁸³ Klenke, „Das nationalheroische Charisma“ (wie Anm. 4); ders., *Der singende ‚deutsche Mann‘*.

Einige Chorwerke spielten direkt auf Napoleon III. an, so auch der Festgesang *Frisch auf, frisch auf zum Siegen!* Er mußte nach minutenlangem Beifallssturm wiederholt werden, als die vereinten 5.000 Chorsänger auf der Bühne zum „heiligen Krieg“ gegen Frankreich aufriefen und den Appell mit einem „Hurrah! wir Deutsche, wir zieh'n dann zum Rhein!“ enden ließen.⁸⁴ Was diesem Chorwerk zu durchschlagender Resonanz verhalf, war zum einen der eindringliche Appell, sich mit den Franzosen auf ein kriegerisches Kräftemessen einzulassen und den großen Nationalkrieg zum Anlaß zu nehmen, die ersehnte machtvolle Reichsnation auf den Weg zu bringen. Gesten des defensiven Auftrumpfens gegenüber dem mächtigen Nachbarn im Westen mischten sich mit offensivem nationalpolitischen Tatendrang. Zum anderen spielte die musikalische Gestaltung eine Rolle, vor allem der marschmäßig drängende Rhythmus mit seinen charakteristischen triolischen ‚Punktierungen‘. Ein musikversierter Festbeobachter verglich die straffe, schlichte Melodik sogar mit der „Kraft, Würde und Gediegenheit“ der Mendelssohnschen Vokalkunst.⁸⁵ Der Komponist dieses aufputschenden Werkes, Heinrich Adam Neeb, hatte im Milieu der nationalgesinnten Sängervereine feste Wurzeln geschlagen.⁸⁶ Als langjähriger Leiter von Frankfurter Männerchören war er mit den Besonderheiten dieser Chorgattung bestens vertraut. Um durchschlagende Wirkungen zu erzielen, folgten seine vaterländischen Gesänge gewissen kompositorischen Grundregeln, die auf die Bedürfnislage von „Massenchören“ in einem kampfbetonten männerbündischen Milieu zugeschnitten waren. Charakteristische Merkmale waren der Marschrhythmus und die häufige Verwendung von Punktierungen.⁸⁷ Wie sehr politisch-psychologische Gesichtspunkte hineinspielten, darüber äußerte sich Neeb eingehend: „So soll man bey großen Sängermassen alle verkünstelten Gestaltungen meiden, sangbar schreiben, und so durch die Macht der Melodie im Verein mit einer faßlichen Harmonie zu wirken, sich bestreben [...] Ist hier und da die Stimmlage des Gesamtchores eng und hoch gelegt, so geschah solches absichtlich. Die Wirkung des Chores, unterstützt durch ein großes Orchester ist in dem Falle eine mächtige. Das habe ich gewollt, und dadurch zugleich dem unterlegten Worte, den gebührenden Ausdruck verliehen [...]“⁸⁸ Diesen Prinzipien folgte er auch in seinem Nürnberger Chorwerk; am deutlichsten zeigte sich das dort, wo die Sänger dem Aufruf „zum heiligen Krieg“ „schmetternde Trompeten“ und den Zug zum Rhein folgen ließen.⁸⁹ (Siehe Notenbeispiel 2) Marschrhythmus, triolische ‚Punktierungen‘, leichte Sanglichkeit, Signalmotivik aus charakteristischen Quartensprüngen und Tonrepetitionen, homophone Stimmführung und ein II. Baß, der sich extrem hochschraubte, all das verstärkte an dieser Stelle den dramatischen Appell des Textes in einer Weise, die das Publikum zu Begeisterungstürmen trieb.

⁸⁴ *Hymnus. Frisch auf, frisch auf zum Siegen!*, Text: Friedrich Stoltze, Musik: Heinrich Neeb, Männerchor-Partitur mit Klavierbegleitung, Nürnberg 1861, S. 19 f., 23; „Bericht vom Nürnberger Sängereisen“, in: *Frankfurter Konversationsblatt* vom 25. Juli 1861; „Das Nürnberger Sängereisen“, in: *Neues Frankfurter Museum*, Beilage zu *Die Zeit* (Frankfurt/M.) Nr. 97, 1861; „Bericht über das Nürnberger Sängereisen“, in: *Wanderer* (Wien) vom 26. Juli 1861.

⁸⁵ „Das Nürnberger Sängereisen“, in: *Neues Frankfurter Museum*.

⁸⁶ Helmut Bartel, *Heinrich Adam Neeb. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Frankfurts*, Frankfurt/M. 1993.

⁸⁷ Ebd., S. 97 ff.

⁸⁸ Brief H. A. Neebs an den Stadtkantor Boehm in Coburg vom 4. Februar 1860, zit. nach: Brusniak, *Das große Buch* (wie Anm. 11), S. 93 f.

⁸⁹ *Hymnus. Frisch auf, frisch auf zum Siegen!*, S. 19 f.

The image displays a musical score for a hymn. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics: "Lamm pfundtrot, Trun. ge - tan, Lamm pfundtrot in - raun - für." and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: "auf! wir künftige, wir zie - hen zum Rhein zum Sieg" and the piano accompaniment. The third system concludes with lyrics: "Lamm Rhein, zum Rhein, zum Rhein!" and the piano accompaniment. The score features various dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *sf*, along with performance instructions like "crescendo e string." and "Basso marcato." The piano part is characterized by a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Notenbeispiel 2: Hymnus „Frisch auf zum Siegen!“
 Text: Friedrich Stoltze, Musik: Heinrich Adam Neeb,
 Männerchor mit Klavierbegleitung, Nürnberg 1861

Obwohl hier ein ‚Massenchor‘ am Werk war, der von einem großen Orchester begleitet wurde, war das Textverständnis sichergestellt. Denn auf den Sangerfesten war üblich, in den Programmheften, die den Zuhörern an die Hand gegeben wurden, die Gesangstexte abzdrukken.

Nicht wenig trug zur Wirkung der Nürnberger Auffuhungen die aufwendig gestaltete Festhalle bei. Sie war ein kirchenahnlicher, reich dekoriertes Holzbau, der fast 20.000 Menschen faste. Das waren 1861 noch unerhörte Größenordnungen. Erstmals traten damit die Masseninszenierungen des industriellen Zeitalters in voll entwickelter Form in Erscheinung. Möglich wurde dies, weil der örtliche Festausschuß von einer Woge der nationalen Begeisterung getragen wurde und sich auf die gesamte Stadtbevölkerung vom Fabrikanten bis zum Arbeiter stützen konnte. Vor den Einigungskriegen schlug die verheigungsvolle Vision der nationalen Einigung noch breite Bevölkerungsschichten in ihren Bann.

Auf ihrem Nürnberger Fest erreichte die deutsche Sängerbewegung ihren Zenit. Bereits wenige Jahre später büßte der Männerchorgesang einen Teil seiner charismatischen Aura wieder ein. Die entscheidende Ursache haben wir aber weniger in musik- und stilgeschichtlichen Zusammenhängen zu suchen als vielmehr in den politischen Rahmenbedingungen, die sich mit den Einigungskriegen dramatisch änderten.