

**GREIFSWALDER BEITRÄGE ZUR
MUSIKWISSENSCHAFT 19**



**Musikfeste im Ostseeraum im späten
19. und frühen 20. Jahrhundert –
Rezeption und Kulturtransfer,
Intentionen und Inszenierungsformen**

Martin Loeser/Walter Werbeck (Hg.)

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Martin Loeser/Walter Werbeck (Hg.)
Musikfeste im Ostseeraum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert –
Rezeption und Kulturtransfer, Intentionen und Inszenierungsformen

Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 19
Herausgegeben von Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef,
Walter Werbeck, Lutz Winkler

Martin Loeser/Walter Werbeck (Hg.)

Musikfeste im Ostseeraum
im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert –
Rezeption und Kulturtransfer,
Intentionen und Inszenierungsformen

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Gesang- und Musikfest des KVS in Mikkeli (St. Michel) 1897.
Foto: Museovirasto (Nr. 19420422:378)

ISBN 978-3-86596-370-3
ISSN 0946-0942

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2014. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Taucha bei Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
<i>Die Musikfestidee: Funktion und Inszenierung</i>	
Dietmar Klenke Deutsche Sängereisen des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Medienwelt – politische Funktionalität oder Gesangsästhetik?	9
Michael Zywiets Vom Nutzen und Nachteil des Kontextes für eine Gattung – Oratorium und Musikfest im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert	41
Alexander Butz Musikfesten und die Entwicklung chorisches-orchestraler Musik im 19. Jahrhundert	53
Friedhelm Brusniak Musik- und Gesangsfeste – Klassifizierungsversuche und Kritik im 19. Jahrhundert	71
<i>Vorbilder? Musikfesten in England und Deutschland</i>	
Barbara Mohn Musikfesten in Großbritannien – Vorreiter und Vorbild?	89
Samuel Weibel Zur Modellfunktion der Niederrheinischen Musikfesten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	101
Thomas Radecke Überregionale Spezifika der Tonkünstler-Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1859–1937	111

Die Musikfestidee entlang der Ostseeküste

Signe Rotter-Broman Die Schleswig-Holsteinischen Musikfeste 1875–1910	131
Karl Heller Die Mecklenburgischen Musikfeste 1860–1922	151
Lutz Winkler Greifswalder Mai-Opernfestspiele von 1907 bis 1911 – Beginn einer neuen Operntradition unter Theaterdirektor Emanuel Voß	171
Ekkehard Ochs Kleine Stadt mit großen Ambitionen – Musikfeste in Greifswald 1920 bis 1939	189
Lucian Schiwietz Musikfeste in Königsberg in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts – Identifikationen und Repräsentationen	207
Helmut Loos Deutsche Männergesangvereine im Ostseeraum und der Anfang der lettischen Singbewegung	221
Seija Lappalainen: Gesang- und Musikfeste in Finnland seit 1884 – Kulturelle und politische Aspekte	237
Michael Kube Die Nordischen Musikfeste (1888–1938) und ihre Programmstrukturen	253
Personenregister	261
Ortsregister	273

Vorwort

Musikfestivals oder Musikfeste sind nicht nur heute selbstverständlicher Teil unserer Musikkultur, sie waren bereits im 19. Jahrhundert ein europaweites Phänomen. Allerdings bildeten sie eine noch relativ neue Veranstaltungsform: Nach dem Muster englischer Musikfeste des 18. Jahrhunderts etablierten sich analoge Veranstaltungen seit dem frühen 19. Jahrhundert in der Schweiz, Deutschland und Frankreich, doch kam es auch nach 1850 noch zu zahlreichen Gründungen, die sich bis ins frühe 20. Jahrhundert verfolgen lassen. Dafür bieten die im vorliegenden Band dargestellten Entwicklungen im Ostseeraum vielfältige und repräsentative Beispiele.

Zahlreiche Institutionen des heutigen Musiklebens und die mit ihnen verbundenen Strukturen haben ihre Wurzeln in Musikfesten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Wie zum Teil noch heute bildeten sie ein maßgebliches Forum bürgerlicher Musikpflege, das zur Demonstration bürgerlichen Selbst- und Bildungsbewusstseins ebenso genutzt wurde wie zur regionalen und nationalen Identitätsstiftung. Und sie beflügelten die Nachfrage nach zentralen musikalischen Gattungen wie Symphonie und Oratorium einschließlich ihrer Mischformen. Trotz einer derartig vielschichtigen Bedeutung von Musikfesten mangelt es noch immer an ihrer breit angelegten musikwissenschaftlichen Erforschung (während in den Geschichtswissenschaften seit den 1990er Jahren eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem Thema Festkultur zu verzeichnen ist). Allenfalls in gattungsgeschichtlichen (Oratorium) oder biographischen Kontexten (z. B. Felix Mendelssohn Bartholdy) pflegen auch Musikfeste thematisiert zu werden. Erst ein Themenheft der Zeitschrift *Die Musikforschung* (Heft 1 1999) und die Dissertation von Samuel Weibel (2006) signalisieren in jüngster Zeit ein wachsendes Interesse.

Der Ostseeraum ist in diesem Zusammenhang bislang eine tabula rasa. Deshalb gilt es zunächst zu untersuchen, welche Vorstellungen man in unterschiedlichen Regionen des Ostseeraumes von der Institution des Musikfestes hatte, welche Modelle jeweils Pate standen, welche spezifischen Festtypen sich vor diesem Hintergrund entwickelten und wo die Zentren lagen. Weibel hat bereits auf die Norddeutschen Musikfeste, die Mecklenburgischen Musikfeste und die Schleswig-Holsteinischen Musikfeste aufmerksam gemacht. Damit sind freilich die Verhältnisse in Deutschland keineswegs vollständig erfasst, und das gilt erst recht für Skandinavien und das Baltikum.

Diese Forschungslücke soll der vorliegende Band aus drei Perspektiven schließen helfen. Teil 1 („Die Musikfestidee: Funktion und Inszenierung“) bietet einführende Überlegungen zu wesentlichen Aspekten der Musikfeste, etwa im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Funktion und Inszenierung, ihre Klas-

sifizierung und die für sie zentralen chorischem-orchesterlichen Gattungen. Teil 2 („Vorbilder? Musikfeste in England und Deutschland“) fragt nach der Musterwirkung der weithin bekannten englischen Musikfeste, der Niederrheinischen Musikfeste und der Tonkünstler-Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Auf diesen doppelten Bezugsrahmen folgen schließlich in Teil 3 („Musikfeste entlang der Ostseeküste“) Fallstudien zu den Schleswig-Holsteinischen, Mecklenburgischen, Greifswalder und Königsberger Musikfesten, ebenso zu deutschbaltischen und lettischen Sängerefesten, zu Gesang- und Musikfesten in Finnland sowie zu den Nordischen Musikfesten Skandinaviens. Ihre Gesamtschau dürfte erste Aussagen über Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Rezeption der Musikfestidee und über die jeweilige organisatorische und musikalische Gestaltung vor Ort erlauben und damit günstige Voraussetzungen für zukünftige Forschungen schaffen.

Die Herausgeber danken allen Autorinnen und Autoren für die Überlassung ihrer Texte, außerdem den Sponsoren, die die Publikation ermöglichen haben: der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald sowie der Sparkasse Vorpommern.

Greifswald, im Dezember 2013

Die Herausgeber

Deutsche Sängerkulte des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Medienwelt – politische Funktionalität oder Gesangsästhetik?

DIETMAR KLENKE

1. Der zeitgenössische mediale Blick auf die politischen Seiten der Sängerkulte

Wie sich musikästhetischer Blick und Gesellschaft ins Verhältnis setzen, bedarf für alle Sparten des Musiklebens einer besonderen Beantwortung, so auch für den deutschen Männerchorgesang. Man nahm ihn in der Blütezeit des 19. Jahrhunderts weit hin als volkstümliche Musik mit ausgeprägter sozialer und politischer Bodenhaftung wahr. Wie auch andernorts erfüllte er im Zeitalter der sich konstituierenden modernen Nationalstaaten die wichtige integrative Funktion der Identitäts- und Gemeinschaftsstiftung innerhalb breiter urbaner Schichten, teilweise wie in der deutschsprachigen Staatenwelt als tragende Stütze der Nationalbewegung mit ausgeprägt oppositionellem Akzent gegenüber der herrschenden konservativen Adelswelt, also desintegrativ gegenüber der überlebten, aber noch Herrschaftsfunktionen wahrnehmenden geburtsständischen Ordnungsidee, aber in höchstem Maße integrativ hinsichtlich der Konstituierung eines politisch handlungsfähigen und national integrierenden liberalen Bürgertums.

Über das gesamte 19. Jahrhundert hin war kaum strittig, dass dem Männerchorgesang in beträchtlichem Maße außermusikalische Funktionen zugrunde lagen. Hingegen fiel die Bewertung sehr unterschiedlich aus, in allgemeinen Musikzeitschriften anders als in der Sängerpulistik und der Tagespresse. All dies wird in diesem Beitrag Gegenstand eingehender Erörterungen sein. Dass in vielen Fällen die politische und soziale Funktionalität des Männerchores den Eigenwert des Musikalischen übertraf und der Gesangsästhetik eine dienende Rolle zuwies, beschäftigte insbesondere die Musikzeitschriften, die dem zumeist mit gemischten Gefühlen oder gar ausgesprochen distanziert gegenübertraten. Anders verhielt es sich naturgemäß mit den Sängerkulten als lobbyistischem Sprachrohr des Männerchorgesangs. Sie brachten beides zur Sprache: musikalische und soziale Aspekte, letztere allerdings nur insoweit, als die nicht zu unterschätzende staatliche Überwachung das zuließ. Die Tagespresse interessierte sich in der Regel kaum für musikalische Fragen, wenn es um Sängerkulte ging. Sie nahm sie in enger Anlehnung an die politischen Konjunkturen in erster Linie als soziales und politisches Ereignis wahr. Gleichwohl klang auch in der massenmedialen Öffentlichkeit die politische Ideenwelt des Männerchorgesangs auf Grund der repressiven Verhältnisse bis zur Revolution von 1848 und in der Reaktionsära bis 1859 nur sehr verhalten an. Der Männergesang selber bediente sich zumeist poetisch verschlüsselter Botschaften, wenn es um Politik ging.

All diese Umstände haben in der historischen Rückschau eine angemessene gesellschaftsgeschichtliche Kontextualisierung erschwert, wobei die repressiven politischen Rahmenbedingungen in ihrer kommunikations- und mediengeschichtlichen Bedeutung zumeist unterschätzt worden sind. Immerhin war eine rigide Meinungs- und Pressekontrolle bis in die 1860er Jahre ein herausragendes Kennzeichen der politischen Kultur des deutschsprachigen Raumes mit massiven Auswirkungen auf die künstlerische Produktivität als kompensatorisches Medium der politischen Artikulation. Dies galt nicht zuletzt für den Chorgesang, dessen mediengeschichtliche Bedeutung bislang erst in Ansätzen untersucht worden ist. Da aber auch in der Geschichtswissenschaft der Mediengeschichte erst in den letzten zwei Jahrzehnten mehr Beachtung geschenkt wird¹, kann man noch nicht auf breiter Front mit gesicherten Ergebnissen zur bürgerlichen Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert rechnen, soweit es um interdisziplinäre Ansätze im Schnittfeld von Gesellschaftsgeschichte und Musikwissenschaft geht.

Wie sehr die außermusikalischen Funktionen den Männerchorgesang prägten, brachte 1861 die *Süddeutsche Musikzeitung* ihren Lesern anschaulich nahe, indem sie zwischen „Sängerfesten“ und „Musikfesten“ unterschied und als Charakteristikum der Sängerfeste herausstrich, dass dort die Musik „vereinigende, gesellige Kunst“ zum Zwecke der nationalen Gemeinschaftsstiftung sei und der künstlerische Anspruch dort nicht den „Hauptzweck“ darstelle². Demnach hatte man die Gesangsdarbietungen nicht allein an künstlerischen Maßstäben zu messen, sondern mindestens ebenso sehr an den politischen Zwecken, die einen musikästhetisch allzu wählerischen Blick auf patriotische Männerchorkompositionen deplatziert erscheinen ließen. So ließ sich der patriotische Begeisterungssturm, mit der die Chorwerke des großen Nürnberger Sängerfestes von 1861 gefeiert wurden, aus der Warte dieser Musikzeitung vor allem mit den repressiven politischen Zuständen in der deutschen Staatenwelt erklären, die lange Zeit solch ein oppositionelles „National-Fest“ unmöglich gemacht und zu einem gewaltigen Gefühlsstau geführt hatten, der nunmehr in einem jüngst freieren politischen Klima zur Entladung drängte. In diesem Sinne hieß es³:

Es geschieht eben uns Deutschen so selten, dass wir Erlaubnis erhalten, zusammen zu kommen. [...] Wir sind nicht oft so glücklich, das Wort ‚Deutschland‘ laut ausprechen zu dürfen, ohne gleich für Hochverräter erklärt zu werden, so dass man es

1 Vgl. zum jüngeren mediengeschichtlichen Forschungsstand Rudolf Stöber, *Deutsche Pressegeschichte. Einführung, Systematik, Glossar*, Konstanz 2000; Jürgen Wilke, *Grundzüge der Mediengeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 2000; Helmut Schanze (Hrsg.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001; Daniel Gossel, *Medien und Politik in Deutschland und den USA. Kontrolle, Konflikt und Kooperation vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2009.

2 *Das deutsche Sängerfest in Nürnberg am 20., 21., 22. und 23. Juli*, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung*, 29. Juli 1861.

3 Ebd., Ausgabe vom 12. August 1861.

uns wahrlich nicht verargen kann, wenn wir von der Gelegenheit profitieren und unserem zurückgedrängten Gefühl Raum geben. Wir sind in der Tat nicht in der Lage, bei solchen glücklichen Momenten besonders wählerisch zu Werke gehen zu dürfen.

Mit anderen Worten: Der politische Zweck hatte das Urteil über die Sängereisen zu bestimmen, „mochte auch Erfindung und Form der vorgetragenen Compositionen viel oder wenig zu wünschen übrig lassen“⁴. Der politische Aspekt genoss eine Vorrangstellung. Das war darauf zurückzuführen, dass man nach einer langen Periode repressiver Meinungskontrolle die unverhofften Chancen, sich politisch freier äußern zu können, so stark gewichtete, dass die künstlerische Qualität des Chorgesangs als Medium der politischen Artikulation eher als zweitrangig empfunden wurde.

Der Bericht hatte – zwischen politischer Gesinnung und Kunstgeschmack lavierend – am künstlerischen Niveau Einiges zu bemängeln. Er zielte unter dem Eindruck des Aufschwungs der Sängereisenbewegung, die sich von der politischen Lockerung der Jahre 1858/59, vor allem von der Beseitigung der Reaktionskabinette beflügelt fühlte, auf die sozialen Kernfunktionen des Männerchorgesangs, die diesen im deutschsprachigen Kulturraum zu einem machtvollen Faktor des Zeitgeistes hatten werden lassen. Indem er gesangsästhetische Kriterien herabstufte, konnte er die mäßige Qualität der Aufführungen ‚entschuldigen‘. Eine Berliner Musikzeitung ging da noch weiter: Sie bemühte sich mit Blick auf das große Sängereisen von 1861 erst gar nicht um eine Differenzierung zwischen politischen und musikästhetischen Aspekten, sondern druckte kommentarlos einen patriotisch enthusiastischen Festbericht aus der liberalnationalen Tagespresse ab⁵.

Andere Musikzeitschriften bestätigten die außermusikalischen Funktionen auch für die Zeit des Vormärzes ausdrücklich. Sie bemängelten die mindere künstlerische Qualität der Sängereisen. Die *Berliner Musikalische Zeitung* bedauerte mit Blick auf das Kölner Sängereisen von 1846 den Vorrang der „politischen Seite“ gegenüber der „musikalischen“ und pries demgegenüber die „Musikfeste“ als Fortschritt an. Ein Verständnis für den politischen Charakter war hier nicht erkennbar⁶. Die renommierte Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* machte den „vierstimmigen Männergesang“ wegen seines musikalisch zu „einseitigen“ Charakters dafür verantwortlich, dass der „soziale“ den „künstlerischen“ Charakter übertraf, also das Profilierungsbedürfnis großer Künstler um den Männergesang eher einen großen Bogen schlug und damit anscheinend politisierten ‚Kleinmeistern‘ das Feld überließ⁷. Sie erkannte also durchaus die politische Funktionalität des Männerchores und urteilte nüchtern, aber ohne jede Begeisterung, der Männergesang sei eine geeignete Form, um dem grenzüberschreitenden Zusammenwirken großer Massen Ausdruck zu ver-

4 Ebd.

5 *Das deutsche Sängereisen in Nürnberg*, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, 4. August 1861, S. 241–245 (Nachdruck aus dem *Nürnberger Korrespondenten von und für Deutschland*).

6 *Redakt. Anmerkung zum Bericht: Köln, 15. Juni*, in: *Berliner Musikalische Zeitung*, 26. Juni 1846.

7 *Das erste deutsch-flämische Sängereisen in Köln*, in: *AmZ*, 15. Juli 1846, S. 474.

leihen. Über solch vage Andeutungen hinaus vermied man Aussagen zur national-deutschen Stoßrichtung der Sängerbewegung.

Das traf auch auf die erste deutschlandweit verbreitete Musikzeitschrift für den Männergesang, die Dresdner *Teutonia* zu. In der Kommentierung des Kölner Sängersfestes von 1846 brachte sie zwar ihre patriotische Bekenntnishaltung zum Ausdruck, bezog dies aber im Geiste einer vage formulierten pangermanischen Einheitsidee zuallererst auf die nach Köln eingeladenen flämischen Sängergäste, deren „germanisches Bewusstsein“ anscheinend Gefahr lief, vom französischen Hegemonialanspruch kulturell „verschlungen“ zu werden⁸. Die nationaldeutsche Einigungsidee klang dort nur sehr verhalten an. Dieser leicht patriotisch gefärbten Meinungsäußerung stand in der *Teutonia* ein Beitrag über dasselbe Sängersfest zur Seite, der mit musikästhetischen ‚Scheuklappen‘ berichtete und nur die musikalische Ebene gelten ließ⁹. Der Perspektivenkontrast spiegelte konträre Tendenzen: auf der einen Seite die künstlerische Profilierungsperspektive, auf der anderen Seite die Indienstnahme des Gesangs für sozialkommunikative Zwecke. Der Umstand, dass in den Musikzeitschriften nicht wenige Autoren auf jede Anspielung zur politischen Dimension der Sängersfeste verzichteten¹⁰, lässt sich in zwei Richtungen deuten: Entweder war die politische Zurückhaltung eine Folge von ‚Scheuklappen‘ im Geiste eines politikfernen kunstreligiösen Selbstverständnisses oder aber das Resultat beabsichtigter, aber unausgesprochener Selbstbeschränkung, weil man sich nicht traute, unter den Bedingungen eines restriktiven obrigkeitlichen Zensursystems politische Bezüge offen beim Namen zu nennen.

Die Tagespresse rückte die Sängersfeste bereits im politisch repressiven Vormärz in die Sphäre der Politik, beschränkte sich aber bis zum Ausbruch der Revolution 1848 zumeist auf indirekte Andeutungen ohne klare Benennung konkreter politischer Ziele, um sich nicht angreifbar zu machen. Typisch für den patriotischen Oppositionsgeist war der Hinweis einer Leipziger Tageszeitung auf den inbrünstigen Gesang des Liedes „Was ist des Deutschen Vaterland“ und auf die „freisinnige“ Erwähnung der Schleswig-Holstein-Frage durch die Sänger, wobei mit dem Wort „freisinnig“ der Wunsch nach einer Beseitigung der dänischen Fremdherrschaft nur vorsichtig angedeutet wurde¹¹. Andere dezidiert liberal-oppositionelle Blätter wie die *Kölnische Zeitung* oder der *Schwäbische Merkur* aus Stuttgart verliehen ihrer politischen Haltung offeneren Ausdruck, wenn sie etwa dem Kölner Sängersfest von 1846 „deutsche Gesinnung“ zuschrieben und den Männergesang als „Allgemeingut des

8 *Deutsch-flämischer Sängerbund*, in: *Teutonia. Literarisch-kritische Blätter für den Männergesang* Nr. 15 (1846), S. 227 ff.

9 Ferdinand Rahles, *Allgemeines großes Sängersfest zu Köln, am 14. und 15. Juni 1846*, B., *Das Fest selbst*, in: ebd., S. 234 ff.

10 Typisch dafür neben dem in Anm. 8 zitierten Beitrag: Otto Lange, *Festgesang an die Künstler von Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 3. Februar 1847, S. 46.

11 *Nachricht: Köln, 16. Juni*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Leipzig), 20. Juni 1846; *Köln, 18. Juni*, in: ebd., 23. Juni 1846.

Volkes“ und nicht als „Kunst der bevorrechtigten sogenannten vornehmen Stände“ feierten: ein für die Verhältnisse des Vormärzes bereits sehr deutliches Bekenntnis knapp unterhalb der Schwelle strafwürdiger Subversion¹². Etwas freizügiger berichtete über das Kölner Sängerverein die Presse der freien Hansestädte. In Bremen hieß es drastisch, dass solche Feste eine Gesinnung der nationalen Einigkeit „trotz der Zerstückelung und scheinbaren Trennung“ zu fördern hätten¹³. Deutschlandweit benannte die Presse ihre politischen Ziele erst in der Revolution von 1848 und dann wieder in der liberalen „Neuen Ära“ ab 1859 in aller Klarheit und Direktheit, im Falle des Deutschen Sängervereines von 1861 sogar in unmissverständlicher Prägnanz, wenn hier von einem „Nationalfest“ als „Volks-Bundestag“ mit Blick auf das geforderte Nationalparlament die Rede war - ein vergleichsweise schroffer Angriff auf den fürstenstaatlichen Deutschen Bundestag in Frankfurt¹⁴.

2. Die politischen Funktionen des deutschen Männerchorgesangs in der Phase des Aufschwungs bis zur Nationalstaatsgründung

Der zeitgenössischen Wahrnehmung, dass die politische Ideenwelt für die Sängervereinigung prägend sei, kam ein bei den Männerchören weit verbreiteter Sängervereinigung entgegen: „Grüß Gott! mit hellem Klang. Heil deutschem Wort und Sang!“¹⁵ Auch wenn *Die Sängervereinigung* als tonangebende Sängervereinigung behauptete, dieser Gruß enthalte „kein politisches Glaubensbekenntnis“¹⁶, verbarg sich hinter dieser Einschätzung keine politikferne kunstreligiöse Weltsicht, sondern es ging lediglich um die Abgrenzung gegen ‚Parteipolitik‘ und um den Anspruch der Sänger, im Auftrage einer moralisch höheren Sphäre von Politik zu handeln, die von nationalreligiösen Zukunftsvisionen getragen war.

Welcher Art waren die politischen Anschauungen der Sänger, die sich mit Gott und mit Heilsvorstellungen verbanden? Vor allem lässt sich eine fundamentale religiöse Bedeutungsbefrachtung und eine Dramatisierung politischer Probleme beob-

12 *Nachricht: Köln, den 14. Juni*, in: *Schwäbischer Merkur*, 18. Juni 1846, S. 670. Hier werden auch Berichte der gesinnungsverwandten *Kölnischen Zeitung* übernommen. Zur Praxis der Pressezensur vor der Revolution von 1848 vgl. Franz Schneider, *Pressefreiheit und politische Öffentlichkeit. Studien zur politischen Geschichte Deutschlands bis 1848*, Neuwied 1966, S. 101 ff.; Kai Lückemeier, *Information als Verblendung. Die Geschichte der Presse und der öffentlichen Meinung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, S. 177 ff.

13 *Köln, 18. Juni (das Gesangfest)*, in: *Weser-Zeitung* (Bremen), 21. Juni 1846.

14 *Das deutsche Sängerverein*, in: *National-Zeitung* (Berlin), 26. Juli 1861. Es handelt sich hier um eine Übernahme aus dem *Nürnbergischen Korrespondenten von und für Deutschland*.

15 *Deutscher Sängerverein* (Partitur), in: *Die Sängervereinigung* 13 (1861), S. 97; vgl. Dietmar Klenke, *Die nationalreligiöse Sakralisierung des deutschen Männerchorgesangs im 19. Jahrhundert*, in: *Historische Mitteilungen* (der Ranke-Gesellschaft) 22 (2009), S. 24–49; ders., *Der singende ‚deutsche Mann‘. Gesangsvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*, Münster u. a. 1998.

16 *Der deutsche Sängerverein*, in: *Die Sängervereinigung* 13 (1861), S. 98.

achten, die im Schnittfeld national- und klassenpolitischer Interessengegensätze angesiedelt waren. Man glaubte, mit Bewährungssituationen existentieller Art konfrontiert zu sein, die sich nur unter selbstvergewisserndem Rückbezug auf Gottes Willen deuten ließen und Erlösungsvorstellungen provozierten. Diese Seiten der deutschen Nationalbewegung sind lange Zeit in der Geschichtsschreibung vernachlässigt worden. Dieses Manko trifft auch auf die Pionierstudie zur vormärzlichen Turn- und Sängerbewegung von Dieter Düding zu, die in religiösen Anspielungen lediglich rhetorische Metaphern und Pathosformeln zu entdecken glaubte¹⁷. Abweichend von Düdings folgenreicher Studie lässt sich auf dem heutigen Stand der Erkenntnisse festhalten, dass wir es bei der religiösen Bedeutungsbefrachtung der Politik durch die Sängerbewegung mit stark visionärer Krisenwahrnehmung im damaligen deutschsprachigen Raum zu tun haben, der mehrere Spannungsfelder in eskalationsanfälliger Verschränkung zugrunde lagen¹⁸:

- zum ersten der klassenpolitische Herrschaftskonflikt zwischen adligem Gottesgnadentum und aufsteigender liberaler, gleichwohl nicht weniger gottgläubiger Bürgerklasse,
- zum zweiten die Verunsicherung und Neuorientierung breiter Bürgerkreise nach dem Verlust altständischer Bindungen im Rahmen einer gottgefühten geburtsständischen Ordnung,
- zum dritten konträre Vorstellungen des partikularistischen Herrschaftsadels und der aufsteigenden Bürgerklasse in der Frage der wirtschaftlichen und machtpolitischen Selbstbehauptung der deutschen Staatenwelt in einem hochdynamischen, spannungsgeladenen europäischen Kräftefeld im Zentrum Europas,
- zum vierten die Entfaltung der industriellen Revolution mit zunehmenden Macht- und Statuskämpfen zwischen bildungsbürgerlicher Deutungselite und rasant aufstiegender Wirtschaftsbürgertum und
- zum fünften eine wachsende Furcht vor dem Pauperismus der Unterschichten.

Diese Ballung von außen- und innenpolitischen Problem- und Spannungslagen machte die Öffentlichkeit für dramatisierende Krisendiskurse anfällig, die vor allem für ehrgeizige bildungsbürgerliche Kreise unter Einschluss der Kunstschaffenden zu einem konkurrenzgeprägten Profilierungsfeld für Status- und Eliteansprüche wurden. Ihre Ansprüche gründeten auf der Bereitstellung von Orientierungsangeboten zur Lösung der anstehenden politischen und sozialen Probleme. Darin lag eine Dynamik eingeschlossen, die Dramatisierungsstrategien und moralisierende Rückgriffe auf Gott nahelegte und visionäre Überhöhungen aus Profilierungsgrün-

17 Dieter Düding, *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847). Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*, München 1984; ders., (Hrsg.), *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Reinbek 1988.

18 Dietmar Klenke, *Deutsche Nationalreligiosität zwischen Vormärz und Reichsgründung. Zur innen- und außenpolitischen Dynamik der deutschen Nationalbewegung*, in: *Historisches Jahrbuch* 123 (2003), S. 389–447; Klenke 2009 (wie Anm. 15); Klenke 1998 (wie Anm. 15).

den ausgesprochen attraktiv machte, galt es doch, Adel und Klerus als überkommene Macht- und Deutungselite „von Gottes Gnaden“ zu beerben.

Unter den machtpolitischen Bedingungen Europas lag die Sprengkraft der deutschen Nationalbewegung darin begründet, dass sie sich gegen denselben Gegner richtete wie das Streben nach bürgerlichen Freiheiten, d. h. gegen den partikularistischen Herrschaftsadel, dessen Gottesgnadentum mitsamt der geburtsständischen Privilegierung zugunsten eines neuen marktliberalen und zugleich nationalreligiösen, Nation und Gott auf das Engste verklammernden Ordnungsrahmens bekämpft wurde. Der Adel geriet ins Zwielicht einer überlebten, den nationalen Aufstieg behindernden Herrschaftsklasse, die dem Verdacht der machtpolitisch schwächenden Uneinigkeit und dem Odium der ökonomischen Rückständigkeit ausgesetzt war. Bei all dem hatte die bürgerliche Öffentlichkeit stets die Vision des gewerblichen und machtpolitischen Aufstiegs und das starke Empfinden eines deutschen Nachholbedarfs in einem hochgradig konkurrenz- und rivalitätsprägen europäischen Raum im Blick¹⁹.

Sozialgeschichtlich gesehen war die deutsche Sängerbewegung eine urbane Bewegung bürgerlich-mittelständischer Männergesangsvereine im Übergang von einer geburtsständischen zu einer hochdynamischen marktformig-pluralistischen Gesellschaft. Seit ihrer Entstehung in den 1820er Jahren war sie geselliger Unterbau der liberalen, antiständischen und nationaldeutschen Opposition gegen die Adels Herrschaft, die die politischen Freiheitsrechte massiv unterdrückte. Unter solchen Voraussetzungen waren es zwei mediale Eigentümlichkeiten des Chorgesangs, die die Sängerkulte zu einem prominenten Forum politischer Artikulation werden ließen: zum ersten der Charakter einer verschlüsselungsfähigen, poetisch geformten und singbaren Tarnsprache, die gemeinschafts- und identitätsstiftende Wirkungen entfaltete und die politische Zensur unterlief. Damit konnten die Sängerkulte Ersatzfunktionen für parteipolitische Interessenartikulation innerhalb liberal und nationaldeutsch gesinnter Bürgerkreise übernehmen. Zum zweiten griff die Mehrstimmigkeit gefühlswirksam die überkommene religiöse Aura des Chorgesangs auf und setzte an die Stelle der konservativ-kirchlichen Bezüge neuartige nationalreligiöse und freiheitsideologische Inhalte, die die nationaldeutsche Einigungsperspektive zu einer heilsgeschichtlichen Leitperspektive verklärten. Die Sängerkulte wurden damit zu einer rituellen Gegenwelt, die in ihrem Binnenraum die Überwindung der geburtsständischen, vom Gottesgnadentum des Adels dominierten Gesellschaftsordnung vorwegnahmen, indem sie bereits das moderne bürgerliche Gleichheits-, Freiheits- und Nationalprinzip praktizierten und damit revolutionierend wirkten. Noch in einer weiteren Hinsicht wurden sie zur rituellen Gegenwelt: Zukunftsweisend überhöhten sie unter Berufung auf Gott Harmonie und

19 Hans Fenske, *Ungeduldige Zuschauer. Die Deutschen und die europäische Expansion 1815–1880*, in: Wolfgang Reinhard (Hrsg.), *Imperialistische Kontinuität und nationale Ungeduld im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1991, S. 87–123.

Gemeinschaftlichkeit im Sinne eines ausgleichenden integrativen Korrektivs gegenüber den verunsichernden Wirkungen der modernen Marktkonkurrenz.

Die genannten Erfahrungshintergründe und medialen Eigentümlichkeiten erklären den phänomenalen Aufstieg der Männerchorbewegung zu einer am Vorabend der Reichsgründung politisch wie alltagskulturell bedeutsamen Kraft. In der Historiographie ist zum einen der nationalreligiös-visionäre Charakter und zum anderen der gesamteuropäische Bezug, vor allem der außen- und machtpolitische Aspekt der liberalen und nationalen Selbstfindung des deutschen Bürgertums, lange Zeit unterschätzt worden.

3. Kontinuitäten des Männerchorgesangs über die Reichsgründung hinaus

Über die Reichsgründung hinweg blieb das funktionale Bezugssystem des Männerchorgesangs teilweise erhalten - mit allerdings zwei charakteristischen Veränderungen, die eine echte Zäsur bedeuteten: Der liberalnationale Männergesang hatte keine zensurbedingten Tarnfunktionen mehr zu erfüllen und das Ziel der äußeren staatlichen Einheit war erreicht; insofern büßte er deutlich an visionärer Kraft ein. Politische Schubkraft im Sinne einer oppositionellen Bewegung gewann er schrittweise nach 1900 wieder, als sich im nationalliberalen Milieu eine neue nationalistische Rechtsopposition herausbildete, die vor dem Hintergrund einer sozialdarwinistischen Radikalisierung der Machtpolitik sowohl den konservativen behäbigen Militäradel als auch die sozialrevolutionäre und internationalistische Sozialdemokratie bekämpfte. Im Hintergrund standen dramatisierende außenpolitische Selbstbehauptungs- und Einkreisungsdiskurse.

Nach der Reichsgründung verselbständigten sich zunächst die chorisich-artifizialen Profilierungsbedürfnisse der Sängervereine gegenüber den politischen Agitationsbedürfnissen, äußerlich erkennbar an der fast flächendeckenden Ausbreitung ‚sportlicher‘ Gesangswettstreite von Westeuropa und vom deutschen Westen aus. Politik trat deutlich hinter Kunst zurück. Träger blieben nach wie vor liberalnational gesinnte Bürgerschichten, die dem kaiserlichen Regime als Ausdruck nationaler Machtstaatlichkeit solange wohlgesonnen blieben, wie es sich volkstümlich gab und den wirtschaftlichen wie machtpolitischen Aufstieg des Reiches zu verkörpern schien. Als dieser Aufstieg nach 1900 empfindliche Rückschläge erlitt, setzte erneut ein Prozess der Distanzierung gegenüber dem kaiserlichen Adelsregime ein. Dieser steigerte sich nach 1905 zu offener Opposition, erkennbar vor allem an der Wiederbelebung des Traditionsgutes der Sängerbewegung aus der nach-napoleonischen Restaurationsära und an der schroffen Ablehnung des Kaiser-Wett-singens, das den prominentesten Rang unter den Gesangs-Wettbewerben einnahm²⁰.

20 Klenke (wie Anm. 15), S. 157 ff.

4. Soziale und politische Hintergründe des heroischen Habitus der politisierten Männerchorgesänge

Erklärungsbedürftig ist, warum ein heroischer nationaler Selbstbehauptungshabitus, wieso Kriegs- und Schlachtenschilderungen in der Männerchorliteratur und auf Sängerkulten auch in Friedenszeiten eine rituell herausgehobene Stellung einnahmen und warum sogenannte vaterländische Volkstümlichkeit als musikästhetisches Prinzip vom Vormärz bis in die Weimarer Republik hinein immer wieder die musikpolitischen Diskurse beeinflusste. Einer mittlerweile älteren historiographischen Denkschule (der „sozialhistorischen Schule“) zufolge ist die nationalistische Gemeinschaftsidee vornehmlich innenpolitischen Funktionen zuzuschreiben, vor allem der Notwendigkeit der sozialen Integration in einer klassenmäßig tief gespaltenen Industriegesellschaft²¹. Dieser Ansatz reflektiert aber nur einen wichtigen und zutreffenden Teilaspekt, namentlich, dass der Nationalismus und seine gesanglich-rituellen Ausdrucksformen für die breiten urbanisierten Mittelschichten sowohl gegenüber der aufsteigenden Sozialdemokratie als auch gegenüber der großbürgerlichen und adligen Oberschicht ein robustes gemeinschaftsstiftendes Integrationsangebot gewesen sind. Übersehen wird dabei, dass seit den Anfängen der Sängerbewegung wichtige Impulse von wirtschaftlichen wie machtpolitischen Selbstbehauptungsängsten mit Blick auf das europäische Ausland und vom Bedürfnis nach religiös fundierter Gemeinschaftsstiftung in Anlehnung an universelle staatliche Gemeinwohlvorstellungen ausgingen. Kaum beachtet wird in diesem Zusammenhang die darauf ausgerichtete Elitenkonkurrenz von Wirtschafts- und Bildungsbürgertum, wobei religiöse und politische Orientierungsangebote zumeist eine Domäne der bildungsbürgerlichen Deutungseliten waren, zu denen auch die Künstler zählten. In unserem Zusammenhang war das Ergebnis bildungsbürgerlicher Profilierung das gesangsästhetisch überhöhte ideologische Konstrukt einer gottgewollten Solidar- und Wehrgemeinschaft aller deutschen Staatsbürger, und der erinnerungspolitische Blick auf das Napoleonische Zeitalter wurde dabei für die Männerchorsänger zur grundlegenden Referenzgröße. Rituellicher Ausdruck dieser Identitätskonstruktion waren Vaterlandsgesänge in den unterschiedlichsten Ausprägungen, vom schlichten vierstimmigen a-cappella-Lied der Restaurationsära bis hin zu großen kantatenförmigen Männerchorwerken des späten 19. Jahrhunderts, in denen sich vaterländisch konnotierte Kriegs- und Schlachtendramatik entfaltete.

21 Führende Vertreter dieser Schule sind vor allem Hans-Ulrich Wehler, Jürgen Kocka und Wolfgang Mommsen. Noch in Wehlers monumentaler *Deutscher Gesellschaftsgeschichte* zeigt sich das Paradigma des „Primats der Innenpolitik“, wengleich in deutlich abgeschwächter Form gegenüber den 1970er Jahren: Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* 2: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen „Deutschen Doppelrevolution“ 1815–1845/49*, München 1987, S. 394 ff., 675 ff., sowie 3: *Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849–1914*, München 1995, S. 228 ff., 1067 ff.

Es war kein Zufall, dass zum herausragenden Symbol zukunftsweisender bürgerlicher Selbstbespiegelung das Lützower Freikorps und das „Leyer-und-Schwert“-Motiv eines nationalreligiösen Männerchor-Zyklus von 1814 wurde, der das Gedenken an die Lützower pflegte. Dass Carl Maria von Weber der Komponist war, erwies sich ungeachtet der hohen kompositorischen Qualität dieser schlichten vierstimmigen Männerchorlieder für die außerordentlich große Beliebtheit als weniger ausschlaggebend als der politische Gehalt der Liedtexte. In ihnen verdichtete sich symbolisch der bürgerliche Avantgardeanspruch und nationaldeutsche Selbstbehauptungsgedanke, zu dessen ‚Gralshüter‘ sich im anti-napoleonischen Befreiungskrieg die gehobene Bildungsschicht erklärt hatte. Die Lützower standen als nationaldeutsche Avantgarde für die einheitsstiftende Symbiose junger deutscher Freischärler unabhängig von landsmannschaftlicher und ständischer Herkunft und verkörperten damit das oppositionelle Prinzip bürgerlicher wie nationaler Selbstbehauptung als gottgewollte Leitvorstellung. Die „Leyer-und-Schwert“-Symbolik verweist dabei auf Theodor Körner als den Dichter dieses Zyklus, der als ‚Dichter-Märtyrer‘ des Lützower Freikorps verehrt wurde (Abbildung 1 auf der folgenden Seite).

Hier zeigt sich eine den Männerchor seit den Anfängen prägende Doppelabgrenzung: nach oben gegen den national- und verfassungspolitisch versagenden Herrschaftsadel und nach außen gegenüber argwöhnisch bäugten Fremdmächten. Das Ergebnis war ein ausgeprägt kämpferischer nationaler Selbstbehauptungshabitus, der mit Vorliebe poetisch verklärende Heldenstoffe als patriotische Messlatte benutzte, um die Herrschaftsstellung des einigungsunwilligen und eigensüchtigen deutschen Adels zu diskreditieren. Dieser trat im Lichte äußerer Bedrohungen als wehrpolitischer Risikofaktor in Erscheinung, und genau damit erhielt auch die liberale Herrschaftskritik am Adel weiteren Auftrieb.

Nationalheroische Selbstbehauptungsappelle waren auf den Sängereisen in unterschiedlicher Intensität anzutreffen. Gab die innen- oder außenpolitische Lage Anlass zu dramatisierenden Betrachtungen und verschränkten sich gar außen- und innenpolitische Machtkämpfe, dann rückte die politische Agitation in den Aufführungen und im Rahmenprogramm in den Vordergrund, wohingegen in ruhigeren Zeiten der Nationalheroismus zurücktrat und zu einem Element unter vielen wurde. Dramatisierende vaterländische Verlautbarungen waren vor allem seit der Rheinkrise von 1840 anzutreffen. Das zeigte sich zunächst in der Verschränkung von frankophoben Selbstbehauptungsappellen und Misstrauensbekundungen gegenüber einem wehrpolitisch schlecht aufgestellten partikularistischen Herrschaftsadel und nahm zwischen 1845 und 1847 auf den nationalen Sängereisen in Würzburg, Köln und Lübeck die Gestalt der Schleswig-Holstein-Agitation an, hinter der massives Misstrauen nicht nur gegenüber Dänemark, sondern gegenüber der gesamten außer-



Zur Erinnerung an Nürnberg's deutsches Sängertag

am 21., 22. und 23. Juli 1861.

Besondere Redaction: Stolze & Schaf. — Verlag der Frankfurter Latern. — Dürer u. Spedition: gr. Fischersteingasse 43. — Druck von A. Adelmann.

Abbildung 1: Patriotische Leier- und Schwert-Symbolik zur Begrüßung des Deutschen Sängertages von 1861, in: *Frankfurter Latern* vom 19. Juli 1861

deutschen Staatenwelt verborgen lag, die die dänische Herrschaft über deutschsprachige Territorien stützte.

5. Das Kölner Sängerfest von 1846 als Höhepunkt der vormärzlichen Sängerbewegung

An exponierter Stelle verkörperte den liberalnationalen und religiös überhöhten Avantgardeanspruch der Sängerbewegung der *Festgesang an die Künstler* von Felix Mendelssohn Bartholdy, uraufgeführt auf dem Kölner Sängerfest von 1846²². In der Forschungsliteratur hat dieser in der zeitgenössischen Wahrnehmung denkwürdigste künstlerische Beitrag zu diesem Fest lange Zeit keine angemessene Kontextualisierung gefunden. Der Grund dürfte u. a. in der zurückhaltenden massenmedialen Kommentierung dieses „Festgesangs“ zu suchen sein, der als Paradebeispiel für die repressionsbedingte Verschlüsselung oppositioneller Botschaften gelten kann. Eine auf den Ursprungstext von Friedrich Schiller fixierte Interpretation geht fehl, weil sie außer Acht lässt, dass der Schillers Gedicht entnommene und leicht veränderte Textausschnitt etwas völlig Neues darstellte. Auch muss für eine angemessene Vorstellung von der zeitgenössischen Rezeption der Kontext der vormärzlichen Oppositionsbewegung berücksichtigt werden, für die Mendelssohn sein Auftragswerk komponiert hatte²³. Ausdrücklich wollte er nicht nur Dichter, sondern auch Komponisten und Musiker als oppositionelle künstlerische Elite verstanden wissen, wenn er abweichend von Schiller „von der Künste heilige[r] Magie“ sprach und dabei „Dichtung“ gegen „Künste“ austauschte. Der Gesangstext führte die repressive Dramatik des Restaurationszeitalters vor, indem er die „Künstler“ zu einer

22 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Festgesang an die Künstler nach Schillers Gedicht für Männer-Chor und Blechinstrumente* [...] op. 68, Klavierauszug Bonn 1846. Eine weitere Vertonung des Gedichts für Männerchor und Orchester (*An die Künstler*) ließ fünf Jahre später Franz Liszt folgen.

23 Vgl. Armin Koch, *Felix Mendelssohn Bartholdys Festgesang an die Künstler op. 68*, in: Helen Geyer u. Wolfgang Osthoff (Hrsg.), *Schiller und die Musik*, Köln u. a. 2007 (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt 4), S. 247–266. Koch verkennt das politisch konnotierte Schlichtheitsideal der Männerchöre, dem sich auch Mendelssohns Festgesang verschrieben hatte, in seinem außermusikalischen Bedeutungskontext völlig, wenn er die Schlichtheit des Stückes als Indiz für seinen politikfernen Charakter wertet (S. 258). Im Gegenteil war das ästhetische Schlichtheitsideal der frühen Männerchorbewegung Ausdruck nationaldeutscher und bürgerlich-demokratischer Volkstümlichkeit in Abgrenzung gegenüber dem Adel. Auch lässt Koch eine angemessene Berücksichtigung der zensurbedingten poetischen Verschlüsselung politischer Botschaften vermissen, immerhin ein herausragendes Kennzeichen der politischen Kultur des deutschsprachigen Raumes zu dieser Zeit. Vgl. auch Peter Jameson Mercer-Taylor, *Mendelssohn and the Musical discourse of the German Restoration*, Phil. Diss. University of Berkeley (California) 1995, S. 219–220. Mercer-Taylor sieht im Unterschied zu Koch die Notwendigkeit einer politischen Kontextualisierung, aber seine Interpretation des Festgesangs an die Künstler bleibt diesbezüglich oberflächlich.

neuen moralisch legitimierten bürgerlichen Aristokratie erklärte, im zweiten Schritt die Zensurbehörden an den Pranger stellte und zum Ausklang den in kunstreligiöse Vorstellungswelten fliehenden bürgerlichen Freiheitsgeist auf dem Umweg über künstlerische Botschaften gegen die repressiven Verhältnisse vorgehen ließ. Am Ende leuchtete visionär die neue Harmonie einer geeinten Bürgerschaft auf. Dass die „Würde der Menschheit“ in die Hand der „Künstler“ gelegt sei und das aufstrebende Bürgertum nicht „um andere Kronen buhlen“ solle, stellte eine massive Herausforderung des Adels dar.

Wo der Gesangstext auf Grund seiner metaphorischen und allegorischen Indirektheit noch Fragen offen ließ, leistete das Deckblatt der im Bonner Simrock-Verlag veröffentlichten Partitur von 1846 nützliche Interpretationshilfe (Abbildung 2). Die auffällig dekorative Holzschnitt-Zeichnung bringt ein nur notdürftig verschlüsseltes politisches Programm zum Ausdruck, indem sie eine freimaurerische, religiös überhöhte Kunstmuse mit einem sechsstrahligen Freimaurer-Stern auf dem Haupt vorführt. Als Träger des oppositionellen bürgerlichen Aufbruchs beansprucht die von symbolträchtigen jungen Eichen umrahmte Muse die kulturelle Hegemonie und setzt den Künstler als modernen Leistungsadel an die Stelle des Geburtsadels. Damit versinnbildlicht sie stellvertretend die politischen Machtansprüche des deutschen Bürgertums. Die herausfordernde Siegerpose der Muse wirft ein Schlaglicht auf das vorrevolutionäre Klima dieser Jahre. Freimaurerisch-liberale und nationaldeutsche Symbolik, Hexagramm und Eiche, wiesen der politischen Rezeption dieses Chorwerks und ab 1847 auch seinem rasanten Aufstieg den Weg.

Den zeitgenössischen Musikzeitschriften lässt sich eine dezidiert oppositionelle Interpretation des *Festgesangs an die Künstler* nicht entnehmen. Die Zeitschrift *Enterpe* deutete das Verhältnis des Komponisten zur Schiller'schen Textvorlage positiv: Sie glaubte den von Schiller gepriesenen moralischen Eliteanspruch des Künstlers in Mendelssohns Komposition kongenial umgesetzt, vermied aber eine direkte Anspielung auf den herausfordernden Charakter dieser Künstler-Apotheose. Sie beschränkte sich vielmehr auf ‚selbstredende‘ Zitate aus dem Chortext, die auf den Elitestatus des Künstlers und das nationale Einigungsziel anspielten und damit in direkt oppositionelle Gesinnung andeuteten²⁴. Auch die *Berliner Musikalische Zeitung* drang nicht zum politischen Charakter des Kölner Sängerkultes durch, sondern stieß sich am „bigotten“ Charakter der Rheinländer, die im Festprogramm scheinbar gedankenlos christliche, altrömische, altägyptische und germanische Gottheiten aneinandergereiht hatten²⁵. Wofür das Anrufen unterschiedlicher Gottheiten gegenüber

24 *Deutsch-flaemischer Sängerbund*, in: *Enterpe* 6 (1846), S. 97f. Zitiert wurden folgende programmatische Zeilen: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Bewahret sie!“ und die Schlussbotschaft, dass die Künstler sich „am Thron der hohen Einigkeit“ „umarment“ entgegenkommen sollten. (Dem Setzer unterlief allerdings der sinnentstellende Druckfehler, statt „Einigkeit“ das Wort „Ewigkeit“ zu setzen.)

25 *Red. Anmerkung zum Bericht: Köln, 15. Juni*, in: *Berliner Musikalische Zeitung*, 27. Juni 1846.

FESTGESANG AN DIE KÜNSTLER
nach Schillers Gedicht
für
Männer-Chor und Blechinstrumente
zur Eröffnung des ersten
Deutsch-Vlaemischen Sängersfestes in Cöln
componirt von
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Clavierauszug

Op. 68. Eigenthum der Verleger
bei N. Simrock in Bonn Preis 5 Fr.
London bei Ewer & C.

Abbildung 2: Programmatisches Deckblatt der Partitur des *Festgesangs an die Künstler* aus oppositioneller Perspektive

einer auf christlich-konfessioneller Grundlage beruhenden adligen Herrschaftsordnung stand, blieb außerhalb der mit konfessionell-konservativen Scheuklappen versehenen Betrachtung. Hinter der kritisierten Praxis dürfte eine aus der Freimaurerei herrührende, als „Eklektizismus“ bezeichnete Zusammenführung von Elementen aus unterschiedlichen Religionen gestanden haben, womit der Toleranzgedanke und das bürgerliche Fortschrittsideal unterstrichen werden sollte - eine im freimaurerischen Liberalismus verbreitete Praxis, aus den Menschheitskulturen all das zusammenzuführen, was als edel, bewundernswert und vollkommen anzusehen war. All dies sollte sich zu einer neuen Synthese verbinden²⁶. Einflüsse des Freimaurertums auf die Männerchorbewegung sind im Vormärz keine Ausnahme, vielmehr an exponierter Stelle anzutreffen, so etwa auf dem Frankfurter Sängereisen von 1838, das als sorgsam getarntes bürgerliches Oppositionsfest in Erscheinung trat und die Frankfurter „Mozart-Stiftung“ auf den Weg brachte²⁷.

Kommen wir zum Kölner Sängereisen zurück. Offener sprach die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* die politischen Bezüge dieses Festes an, bedauerte aber mit einer gewissen Sympathie für die politischen Ziele die mindere künstlerische Qualität. Sie machte dafür das künstlerische Unverständnis der Organisatoren und die unglückliche Auswahl der Männerchorwerke verantwortlich, die für „so ungeheure Massen“ ungeeignet gewesen seien – mit Ausnahme der Werke von Mendelssohn und des damals allbekanntesten vierstimmigen *Was ist des Deutschen Vaterland* von Ernst Moritz Arndt und Gustav Reichardt²⁸. Die organisatorischen Mängel schienen neben der fragwürdigen musikalischen Qualität dazu beigetragen zu haben, dass die beabsichtigte nationale „Verbrüderung“ kaum glaubhaft habe dargestellt werden können. Auch hier herrschte eine dezidiert kunstästhetische Bewertung vor, die mit den politischen Zielen des Festes zwar sympathisierte, diese aber hinter künstlerische Kriterien zurückstufte bzw. künstlerischen Mängel zutraute, die dahinter verborgenen politischen Ideenwelten diskreditieren zu können.

Sehr markant zeigten sich kunstästhetische „Scheuklappen“ in einer Rezension der *Neuen Berliner Musikzeitung* von Mendelssohns *Festgesang*. Den Kontext der Kölner Uraufführung ausblendend glaubte der Autor, dem Komponisten eine problematische Beliebigkeit in der Gestaltung des Wort-Ton-Verhältnisses ankreiden zu müssen. Die Kritik entzündete sich an der Einschätzung, Mendelssohn habe die Gedicht-Vorlage von Friedrich Schiller so stark verändert, dass von dessen ursprünglicher kunsterzieherischer Botschaft nichts mehr zu erkennen sei²⁹. Dass der kleine Ausschnitt und die textlichen Veränderungen die Vermutung nahelegten, Mendelssohn hätte das Textfragment in einen neuen Kontext stellen wollen, ver-

26 Eugen Lennhoff u. a. (Hrsg.), *Internationales Freimaurer-Lexikon*, München 2002, S. 250.

27 Klenke (wie Anm. 15), S. 34 f., 39.

28 *Das erste deutsch-flämische Sängereisen in Köln*, in: *AmZ*, 15. Juli 1846, S. 475 f.

29 Lange (wie Anm. 9), S. 46.

warf der Rezensent zugunsten der Annahme, der Komponist habe mit der zu rechtgestutzten Vorlage „nur einen Anknüpfungspunkt“, gleichsam textliches Rohmaterial für ein Chorwerk gesucht, das auf ein „Künstlerfest“ zugeschnitten war. Gleichwohl gestand er Mendelssohn zu, auf Basis seiner Textvorlage eine künstlerisch anspruchsvolle Komposition geschaffen zu haben, die zudem für die „meisten Männerchöre“ gut zu bewältigen war. Fixiert auf das Genie Schillers entging dem Kritiker, dass die Dreiteilung des Werks vom Komponisten mit Bedacht gewählt worden war, und zwar als dramaturgischer Dreischritt von offensivem politischen Appell, krisenhaft zugespitztem Konflikt und strahlendem Sieg der ursprünglichen Idee, namentlich der kunstreligiösen Vorstellung vom erstrangigen moralischen Elitestatus des Künstlers zu Lasten der Geburtsaristokratie von Gottes Gnaden. Auch bei der Inaugenscheinnahme der anspielungsreichen Ikonographie des Deckblattes hätte der Rezensent auf die zeittypischen politischen Probleme stoßen müssen, wenn er die Vorstellung einer engen Beziehung von Musik und Politik hätte akzeptieren können, statt nichtssagend von einer „geschmackvollen“ Ausstattung der Partitur zu sprechen³⁰. Nur einem kunstästhetisch beschränkten und zu metaphysischer Überhöhung neigenden Blick auf die Kunst konnte entgehen, dass der Text des *Festgesangs* die bürgerlich-oppositionelle Erfahrungswelt des Vormärzes spiegelte und nicht Ausfluss einer entrückten „himmlischen Kunst“ sein wollte, wie in derselben Musikzeitschrift ein Nachruf auf Mendelssohn glauben machen wollte³¹.

Selbst die oppositionelle Tagespresse deutete die herausfordernde Anklage der fürstenstaatlichen Repressionsgewalt im *Festgesang für die Künstler* nur sehr verhalten an, wohlwissend um die herrschende Zensurpraxis, die jedem Publizisten geläufig war. Eine ungeschminkte Kommentierung hätte mit Sicherheit die Behörden auf den Plan gerufen, wenn dabei der Eindruck vermittelt worden wäre, dass die Legitimation des Geburtsadels an den Grundfesten erschüttert werden sollte. Entsprechend wirkte die gesamte Berichterstattung stark verklauusiert. Wenn die liberale *Kölnische Zeitung* das Fest metaphorisch verschlüsselt als Forum begeisterter „Frühlingsseligkeit“ feierte und es von einer „von oben herab befohlenen Fröhlichkeit“ absetzte, dann blieb sie im Rahmen der von oben tolerierten oppositionellen Äußerungen³². Ein Gleiches galt für die Formulierung, dass „des alten Arndt *Was ist des Deutschen Vaterland*“ den „würdigen Gesamtschluß“ des Sängerfestes gebildet habe³³. Zwar stand dieser verhaltene Hinweis für oppositionelle Gesinnung; wenn diese sich aber in moderatem Gewande zeigte, geriet sie seit den politischen Lockerungen der frühen 1840er Jahre weniger als zuvor in die Verbotszone der Zensur. Über den subversiven Inhalt des Liedes, das den deutschen Territorialstaaten in schrof-

30 Ebd., S. 47.

31 *Nachruf auf Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 10. November 1847.

32 *Berichterstattung über das deutsch-flämische Sängerfest*, in: *Kölnische Zeitung*, 17. Juni 1846.

33 *Nachricht: Köln, 16. Juni*, in: *Neue Münchener Zeitung*, 24. Juni 1846.

fen Wendungen die Qualität eines „Vaterlandes“ absprach, verlor man wohlweislich kein Wort. Die Nachricht, dass diese heimliche Nationalhymne der deutschen Nationalbewegung auf den Sängereisen begeistert aufgenommen worden sei, tauchte fast überall in den Zeitungsberichten der liberalen Opposition auf und diente der Selbstbestätigung als oppositionelle Kraft, ohne dies ausdrücklich sagen zu müssen³⁴. Teilweise wünschte man sich von den politisierten Gesängen die Wirkungen eines Massenmediums, so etwa der *Schwäbische Merkur*, der gern einen Teil der gesangstechnisch anspruchsvollen Gesänge gegen populäre Vaterlandslieder ausgetauscht gesehen hätte³⁵. Damit diese besser zur Geltung kamen, schlug der Berichterstatter des Kölner Sängereises vor, künftig auch im Freien vor einer breiteren Öffentlichkeit zu singen. So gesehen hatte man auf dem Kölner Fest agitatorische Chancen verschenkt, weil während des Festzugs durch die Straßen der Stadt nicht gesungen worden war.

Wie misstrauisch das staatliche Zensurwesen auf die bürgerlichen Freiheitsbestrebungen schaute, offenbarte im zeitlichen Umfeld des Kölner Sängereises ein empfindlicher Übergriff der preußischen Regierung. Indem sie zwei Bremer Tageszeitungen wegen ihrer liberalen Ausrichtung auf preußischem Staatsgebiet mit dem Bannstrahl des Verbots belegte, markierte sie die engen Grenzen der Meinungsfreiheit in aller Eindringlichkeit und bekräftigte damit den Herrschaftsanspruch der monarchischen Obrigkeit. Auch die Kölner Casino-Gesellschaft wurde damit als repräsentative lokale Honoratiorenvereinigung in ihrem Lesekabinett vom freien hanseatischen Bürgergeist abgeschnitten³⁶. Die vom Verbot betroffene Bremer *Weser-Zeitung* warnte Preußen als monarchisch regierten Bundesstaat davor, auswärtige Kritik am „gegenwärtig in Preußen herrschenden System“ mit den Mitteln einer rigiden Beschneidung der Meinungsfreiheit zu unterdrücken³⁷. In einem Klima der Willkür verspiele Preußen seine Großmachtstellung, die nicht auf seiner militärischen Macht, sondern auf seinem Ansehen in Deutschland beruhe. Die „Herzen des deutschen Volkes“, hieß es pathetisch, ergriffen nicht für die obrigkeitliche Zensur Partei, sondern für die verbotenen Pressestimmen aus der Freien Hansestadt. Mit Blick auf diesen Skandal erwies sich Mendelssohns soeben uraufgeführter *Festgesang an die Künstler* mit seiner Anspielung auf die staatliche Zensur als brandaktuell.

34 *Nachricht: Köln, den 14. Juni und Köln, den 15. Juni*, in: *Schwäbischer Merkur*, 18. Juni 1846. Vgl. die Männerchor-Partitur der in der Sängereisenbewegung gebräuchlichsten Version von *Was ist des Deutschen Vaterland* in: Klenke (wie Anm. 15), S. 68.

35 *Nachricht: Köln, den 15. Juni*, in: *Schwäbischer Merkur*, 18. Juni 1846.

36 *Nachricht: Bremen, 4. Juli*, in: *Bremer Zeitung*, 5. Juli 1846; *Nachricht: Köln, 12. Juli*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 17. Juli 1846. Vom Verbot betroffen waren die *Bremer Zeitung* und die *Weser-Zeitung*. Vom Mannheimer *Journal* wurden sie als bedeutendste Tageszeitungen Norddeutschlands bezeichnet; vgl. *Nachricht: Mannheim, 11. Juli*, in: *Bremer Zeitung*, 14. Juli 1846.

37 *Die Weser-Zeitung und das preussische Verbot*, in: *Weser-Zeitung*, 7. Juli 1846.

Dezidiert politische Kritik schlug dem Kölner Sängereisen aus bürgerlichen Kreisen entgegen, die sich gegenüber der Nationalbewegung eine gewisse Skepsis bewahrten. Einen willkommenen Ansatzpunkt boten die organisatorischen Pannen der Festorganisation, vor allem in Fragen der Unterbringung und Bewirtung. Mit Blick darauf vertrat sich die berechnete Misstimmung unter den teilweise weit angereisten Sängergästen kaum mit der überschwänglichen nationaldeutschen Verbrüderungsrhetorik der Organisatoren. Eine liberalkonservative Stimme sprach von einem „nationalen Spectakel-Schauspiel“, das mit dem vermessenen Anspruch aufzutreten sei, mit „Essen, Trinken und Musik“ die deutsche „Nationalität“ voranzubringen³⁸. Dazu schien weder das vielgesungene Lied „Was ist des Deutschen Vaterland“ Substantielles beitragen zu können noch die „Nationalitätsphrasen“ der Festreden und anderer Festrituale. Schlecht vorbereitete „Nationalmusikfeste“ fügten dem berechtigten Anliegen der nationalen Einigung mehr Schaden zu, als dass sie nützten. Solche Kritik sollte zu einem zähen Begleiter fast aller großen Sängereisen werden.

6. Revolution, Reaktion und dauerhafter Wiederaufschwung eines politisierten Männerchorgesangs ab 1859

Im Revolutionsjahr 1848 fand der patriotische Heroismus des Männerchorgesangs eine ungebrochene Fortsetzung. Zwar versiegte der oppositionelle Schwung der vormärzlichen Mobilisierung, aber die emotionalisierenden Effekte des deutsch-dänischen Krieges sorgten im Revolutionsjahr für einen vollwertigen Mobilisierungsersatz. Gebrochen setzte sich die Kriegsagitation der Männerchöre in der Reaktionsära der 1850er Jahre fort, wo sich erneut außenpolitische Selbstbehauptungssappelle und nationale Einigungsvisionen mit der Agitation gegen den partikularistischen Herrschaftsadel verschränkten, wenn auch wie im Vormärz in zumeist verdeckter Form mit Blick auf die wiederauflebende polizeiliche Meinungskontrolle. Der Überwachungsdruck hatte zur Folge, dass sich die Mehrzahl der Sängervereine in gesellige Nischen zurückzog. Zumeist prägten in der Reaktionsära politikferne Aufführungsprogramme das Erscheinungsbild. Gleichwohl lebte mit dem Krimkrieg Mitte der 1850er Jahre der Oppositionsgeist wieder auf und damit auch die Tradition verschlüsselter chorgesanglicher Botschaften, wobei sich der Akzent der Freiheitsforderungen mehr und mehr von der individuellen Freiheit auf die nationale Befreiung vom deutschen Fürsten-Partikularismus verschob.

In der Geschichtsschreibung zur Reaktionsära ist das Wirken der Nationalbewegung sehr lange unterbelichtet geblieben. Infolgedessen ließ sich kaum eine plausible Erklärung dafür finden, warum in den Jahren 1859/60 die Nationalbewegung und mit ihr der Männerchorgesang einen fast kometenhaften Aufschwung erlebten. Diese Forschungslücke hat dazu beigetragen, dass auch die historische Musikwis-

38 *Vom Rhein*, 22. Juni (*Das Kölner Gesangsfest von der Kehrseite betrachtet*), in: ebd., 26. Juni 1846.

senschaft kaum erklären konnte, warum der Liberalnationalismus im 19. Jahrhundert zu einer weltanschaulichen Leitperspektive eines gewichtigen Segments des deutschen Musiklebens werden konnte und nationalistische Schübe auch dort ihren Niederschlag fanden, sei es in Gestalt rigoroser Abwehr von Fremdeinflüssen oder dramatisierender Wahrnehmung von Bedrohungslagen. Für all dies erwies sich der Männerchor als sensibler Seismograph.

Den Höhepunkt schlechthin erlebte die politische Radikalisierung der Männerchöre in der europäischen Krise, die der oberitalienische Krieg von 1859 einläutete – ein Krieg, in dem der italienische Liberalnationalismus mit zwielfichtiger Napoleonischer Unterstützung einen Krieg gegen die Habsburger Monarchie anzettelte, die neben Russland und der Papstkirche zum Inbegriff der europäischen Reaktion geworden war. Die politischen Leidenschaften erhitzen sich weiter, als man nach dem Friedensschluss ein expansionistisches Ausgreifen Napoleons III. am Rhein befürchtete und sich in dieser Situation das bürgerliche Aufbegehren gegen die einigungsunwilligen, die nationale Wehrkraft schwächenden Fürsten mit kriegerischer Selbstbehauptungsagitation gegenüber Frankreich verband und obendrein der Schleswig-Holstein-Konflikt in eine neue Runde ging. Unter solchen Voraussetzungen mündete der liberale Aufbruch der „Neuen Ära“ spätestens 1860 in die Konstruktion von Bedrohungsszenarien, die der Sängerbewegung einen ungeahnten Aufschwung vermittelten. Innenpolitische Kritik am Adel und zwei außenpolitisch eskalationsanfällige Spannungsherde erzeugten eine Aufbruchsstimmung, die der am Vorabend der Revolution von 1848 durchaus ähnlich war, allerdings mit dem Unterschied, dass nunmehr die außenpolitischen Spannungen eine größere Dynamik entfalteten. Entsprechend stark war in der politisierten Männerchorliteratur der 1860er Jahre die patriotisch kriegerische Komponente ausgeprägt. Die Spannungen im deutsch-französischen Verhältnis und die Schleswig-Holstein-Frage waren in der Tat geeignet, die Emotionalisierung voranzutreiben. Denn hinter beiden Konfliktsszenarien erblickte die europäische Öffentlichkeit für den Fall kriegerischer Handlungen eine drohende Revolutionierung bzw. dramatische Verschiebung des europäischen Mächtegleichgewichts.

7. Das Nürnberger Sängerkonferenz von 1861 als Höhepunkt der Politisierung des deutschen Männerchorgesangs

In diesen Jahren erreichten die Sängerkonferenzen ein kaum zu übertreffendes Politisierungsniveau, das in einer teilweise markant agitatorischen Gesangsästhetik zum Ausdruck kam. Den Höhepunkt schlechthin markierte das Deutsche Sängerkonferenz in Nürnberg, das liberale, nationalreligiöse und machstaatlich-kriegerische Komponenten miteinander verwob³⁹. Das bezeugten vor allem die monumentale, Sakralbauten nachempfundene Sängerkonferenzhalle, ein symbolträchtiges Chorwerk, komponiert von

39 Klenke (wie Anm. 15), S. 104 ff.