

***Felix Mendelssohn Bartholdys
vierstimmige Chorlieder a cappella
und das Chorwesen in der ersten
Hälfte des 19. Jahrhunderts***

Dissertation

an der Fakultät für Kulturwissenschaften

im Fach Musikwissenschaft

der Universität Paderborn

vorgelegt von

Michael Hucht

Büren, den 16. April 2014

1. Gutachter: Prof. Dr. Werner Keil

2. Gutachter: Prof. Dr. Friedhelm Brusniak

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
1 Einleitung	1
2 Berliner Initiativen und Impulse zur Entstehung von Chorvereinen	5
2.1 Bildung einer bürgerlichen Musikkultur in Berlin	5
2.2 Strukturwandel des Musikwesens.....	13
3 Forschungsstand zu den Anfängen und Ausprägungen des Männerchorwesens in Deutschland	17
4 Das Männerchorwesen im deutschsprachigen Raum – Entwicklungen im 19. Jahrhundert	33
4.1 Die ersten Männergesangsvereine in Berlin	34
4.1.1 Die Zeltersche Liedertafel von 1809 (Berlin)	35
4.1.2 Die Jüngere Liedertafel von 1819 (Berlin)	50
4.2 Die Frankfurter Liedertafel von 1827	57
4.3 Der Frankfurter Liederkranz von 1828	58
4.4 Die Leipziger Liedertafel von 1815.....	60
4.4.1 Das Repertoire der Leipziger Liedertafel um 1835	78
4.4.2 Aufführung der Werke Mendelssohn Bartholdys.....	79
4.5 Jüngere Leipziger Liedertafel von 1838.....	81
4.6 Die dritte Leipziger Liedertafel von 1842.....	83
4.7 Der Leipziger Liederkranz von 1846	85
4.8 Der deutschsprachige Männerchor „Cäcilia“ in Lyon von 1834.....	85
5 Das gemischte Chorwesen im 19. Jahrhundert.....	87
5.1 Die Singakademie zu Berlin.....	87
5.1.1 Schriften und Forschungsstand	87
5.1.2 Entstehung und Anfänge	89
5.1.3 Charakteristika und Ziele der Singakademie zu Berlin	94
5.1.4 Rolle und Wirken Carl Friedrich Zelters	97
5.1.5 Mitglieder und Mitgliedsentwicklung der Singakademie zu Berlin.....	102

5.1.6	Felix Mendelssohn Bartholdy und die Singakademie zu Berlin	104
5.1.7	Das Repertoire der Singakademie zu Berlin	106
5.2	Die Beziehung Mendelssohn Bartholdys zu weiteren gemischten Chören.....	108
5.2.1	Der Frankfurter Cäcilienverein.....	108
5.2.2	Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e. V.....	118
5.2.3	Die Leipziger Singakademie	125
5.2.4	Der Staats- und Domchor Berlin	132
6	Entwicklungen und Relevanz von Musikfesten und Sängerbünden.....	139
6.1	Wesen und Bedeutung der Musikfeste.....	139
6.2	Die Niederrheinischen und weitere Musikfeste.....	141
6.2.1	Die Niederrheinischen Musikfeste unter Felix Mendelssohn Bartholdy...	143
6.2.2	Weitere Musikfeste unter Mendelssohn Bartholdys Leitung.....	150
6.3	Das Wesen und die Bedeutung der Sängerbünde	152
6.4	Die Berliner Sängerbünde	153
7	Ausgewählte Stationen Mendelssohn Bartholdys.....	157
7.1	Die Zeit bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums (1838 bis 1843)	160
7.2	Die Gründung und Statuten des „Conservatoriums der Musik“ (1843)	165
7.3	Felix Mendelssohn Bartholdy als Lehrer des Konservatoriums in Leipzig	175
7.4	Die Berufung von Felix Mendelssohn Bartholdy nach Berlin (1841).....	177
7.5	Die Pläne zur Errichtung einer Deutschen Musikschule in Berlin (ab 1841)	181
7.6	Felix Mendelssohn Bartholdy als Königlicher Kapellmeister.....	188
7.7	Felix Mendelssohn Bartholdy als Königlicher Generalmusikdirektor.....	191
8	Einordnung des Chorlieds in das Gesamtwirken Mendelssohn Bartholdys.....	195
8.1	Biographische Prägungen.....	195
8.1.1	Die Lehrer Mendelssohn Bartholdys	195
8.1.2	Felix Mendelssohn Bartholdys Schwester Fanny Hensel.....	200
8.2	Die Sonntagsmusiken.....	201
8.3	Das Verhältnis Felix Mendelssohn Bartholdys zur Chormusik	206

9	Mendelssohn Bartholdys Verhältnis zum Chorlied	217
9.1	Der Begriff „Chorlied a cappella“	217
9.2	Die Besetzung für das Chorlied	219
9.3	Chorliedideal und -ästhetik bei Felix Mendelssohn Bartholdy	225
9.4	Zur Entstehung und Überlieferung der Chorlieder a cappella.....	231
9.4.1	Chorlieder für Männerchor	234
9.4.2	Chorlieder für gemischte Chöre	243
9.5	Das erste Liederheft	250
9.6	Untersuchung der Texte der Chorlieder Mendelssohn Bartholdys.....	254
9.6.1	Auswahl der Texte für die Chorlieder	254
9.6.2	Textanpassungen für die Chorlieder	258
9.6.3	Beibehaltung des Originaltextes.....	261
10	Die Chorlieder a cappella von Mendelssohn Bartholdy.....	263
10.1	Zur Methodik der Chorliedanalyse	263
10.2	Ausgewählte Aspekte zur Kompositionstechnik	264
10.2.1	Unisono-Abschnitte	265
10.2.2	Harmonik	268
10.2.3	Textgleiche Chorwerke: „Liebe und Wein“ von Felix Mendelssohn Bartholdy und „Trinklied“ von Ferdinand Hiller im Vergleich.....	276
10.3	Die Entwicklung Sololied zum Chorlied	284
10.4	Die Metrik der Chorlieder	286
10.5	Die Melodik der Chorlieder.....	291
10.6	Zusammenfassung.....	300
11	Fazit.....	303
	Quellen- und Literaturverzeichnis	307
	Anhang	I
1	Kurzbeschreibungen der A-cappella-Chorlieder von Felix Mendelssohn Bartholdy.....	I
1.1	Einleitung	I
1.2	Chorlieder für gemischten Chor	III

1.2.1	Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu Singen (Erstes Heft), op. 41.....	III
1.2.2	Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu Singen (Zweites Heft), op. 48.....	IX
1.2.3	Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu Singen (Drittes Heft), op. 59.....	XVI
1.2.4	Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Viertes Heft), op. 88....	XXIII
1.2.5	Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Fünftes Heft), op. 100...	XXXI
1.2.6	op. 116: „Trauergesang“ („Sahest du ihn hernieder schweben“).....	XXXV
1.2.7	Werke ohne Opuszahl.....	XXXVII
1.3	Chorlieder für Männerchor.....	XLI
1.3.1	Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 50	XLI
1.3.2	Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 75	L
1.3.3	Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 76	LVI
1.3.4	Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 120	LXII
1.3.5	Werke ohne Opuszahl.....	LXVIII
2	Tabellarische Übersichten der vierstimmigen A-cappella-Chorlieder.....	LXXXVII
2.1	Übersicht der Chorlieder für Männerchor nach Opus.....	LXXXVII
2.2	Übersicht der Chorlieder für gemischten Chor nach Opus	XCI
2.3	Übersicht der Chorlieder für Männerchor nach Datum	XCIV
2.4	Übersicht der Chorlieder für gemischten Chor nach Datum.....	XCVIII
2.5	Übersicht der Chorlieder für Männerchor nach Titel.....	CI
2.6	Übersicht der Chorlieder für gemischten Chor nach Titel	CV
2.7	Übersicht der Chorlieder für Männerchor nach Liedanfang	CVIII
2.8	Übersicht der Chorlieder für gemischten Chor nach Liedanfang.....	CXII
3	Statuten der Leipziger Singakademie.....	CXV
4	Vorläufige Grundlinien einer von dem Blümnerschen Legate in Leipzig zu errichtenden Musikschule.....	CXVII
5	Mendelssohn-Akte	CXXI

6	Notenverzeichnis.....	CXCVIII
6.1	„Trinklied“ von Ferdinand Hiller	CXCVIII
6.2	„Liebe und Wein“, op. 50, Nr. 5.....	CC
6.3	„Hirtenlied“, op. 57, Nr. 2.....	CCIII
6.4	„Hirtenlied“, op. 88, Nr. 3.....	CCV

Vorwort

Die vorliegende Schrift wurde von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn im Mai 2014 als Dissertation angenommen. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die weltlichen vierstimmigen Chorlieder a cappella von Felix Mendelssohn Bartholdy. Sie zählen bis heute zum Repertoire der Chorvereine, vom Laienchor bis zum Profichor.

Mein ganz besonderer Dank gilt an erster Stelle Frau Prof. Dr. Annegrit Laubenthal und Herrn Prof. Dr. Werner Keil für die fachliche Betreuung dieser Arbeit. Stets unterstützten sie mich und förderten meine Forschungen mit wertvollen Anregungen und Hinweisen.

Eine besondere Hilfe waren mir die geführten Fachgespräche mit Frau Prof. Dr. Beatrix Borchardt, Frau Prof. Dr. Rebecca Grotjahn und Herrn Prof. Dr. Friedhelm Brusniak, der dankenswerter Weise auch die Aufgabe des zweiten Gutachters übernommen hat.

Für die Bereitstellung der Kopie der Mendelssohn-Akte danke ich dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, vor allem Direktor Herrn Prof. Dr. Jürgen Kloosterhuis. Ferner möchte ich meinen Dank beim Mendelssohn-Archiv, insbesondere beim Leiter Herrn Dr. Roland Dieter Schmidt-Hensel für seine Auskünfte und für die zur Verfügung gestellten Reproduktionen, aussprechen. Dankbar bin ich überdies Herrn Manfred Hill vom Städtischen Musikverein zu Düsseldorf e.V., der mir wichtige Informationen und Materialien zur Verfügung stellte. Ebenfalls danke ich Frau Doris Winkler vom Chorverband Berlin für die Ausleihe von Notenmaterial.

Besonders erwähnen möchte ich Herrn Wilhelm Bonefeld und Herrn Heinz Buxort, die mir bei der Transkription einiger unleserlicher Schriftstücke behilflich waren.

Mein Dank gilt den Mitarbeitern der verschiedenen Bibliotheken, Museen und Archive, die mich zuvorkommend bei der Recherche unterstützten. Zu nennen sind die Universitätsbibliothek Paderborn, die Bibliotheken der Hochschule für Musik Detmold und des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn, die Lippische Landesbibliothek, das Staatsarchiv Detmold, die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, die Zentral- und Landesbibliothek Berlin, das Geheime Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin, die Bayerische Staatsbibliothek, das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig und die Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens Feuchtwangen.

Für das Korrekturlesen der Arbeit bedanke ich mich bei Carolin Rustemeier und Dr. Thomas Emmerig. Mein aufrichtiger Dank gilt vor allem meiner Familie, die mich immer wieder in meinem Vorhaben bestärkte.

1 Einleitung

Felix Mendelssohn Bartholdy gilt zu Recht als wegweisender Repräsentant weltlicher Chorlieder des 19. Jahrhunderts. Zwar ist auch seine Instrumentalmusik in Ausprägung von Orchester-, Kammer, Klavier- und Orgelmusiken von musikhistorisch signifikanter Bedeutung, doch ist die Chormusik durchaus als ein Grundpfeiler im Schaffen Mendelssohn Bartholdys zu bezeichnen. Thematisch widmet sich die vorliegende Untersuchung den vierstimmigen Chorliedern a cappella von Felix Mendelssohn Bartholdy, wobei die Frage nach dem inneren und äußeren Zusammenhang erörtert wird.

Dabei ist gerade die Chormusik nicht allein aus musikalischer Perspektive zu verstehen. Vielmehr muss sie als ein musikalisches, aber auch gesellschaftlich beeinflussendes Phänomen des 19. Jahrhunderts begriffen werden. Innerhalb dieses Jahrhunderts mit seinen vielfältigen Umbrüchen besaß die Chormusik einen Stellenwert, der über die rein musikalische Einordnung hinausging. In diesen Konstitutionen bewegte sich Felix Mendelssohn Bartholdy, der sowohl durch seine Chorlieder als auch durch seine Anstellungen und Beziehungen Einfluss auf die Musik, die Kultur und deren Institutionen nahm.

„Im Concert des Cäcilien-Vereins, wo ich das Wesen so recht beurtheilen konnte, da fiel mir's schwer auf's Herz, welch ein Unterschied zwischen dem hiesigen [dem Frankfurter] und unsrem Leipziger Musikwesen sei. Das geht hier wohl gut und klingt auch wohl zuweilen, aber meistens kommt's doch so heraus, als musicirten sie aus langer Weile, oder aus Zwang, und man hört wenig Luft und Liebe aus dem Orchester heraus, was doch bei uns oft der Fall ist, und wenn ich das ganze Orchesterleben hier mit dem Leipziger vergleiche, so ist mir wieder wie damals, als ich von Düsseldorf kam und mich im Paradies glaubte.– Auch der Cäcilien-Verein hat gelitten, und dies alles liegt nicht in einem oder dem anderen Menschen, sondern in allen zugleich, weil eben der Boden hierzu ganz und gar nicht günstig ist.“¹

Diese Zeilen schrieb Felix Mendelssohn Bartholdy am 18. Juni 1839 an seine Schwester Fanny Hensel. Mendelssohn, selbst zeitweise Leiter des Frankfurter Cäcilienvereins, kritisierte in ungeahnt offener Art und Weise die Vereinsentwicklung, obgleich er noch in seiner Frankfurter Zeit 1831 darüber gesprochen hatte, dass „[...] die Leute [...] mit so viel Feuer und so zusammen [singen], daß es eine Freude ist [...]“.² In diesem Brief, in dem er offen den Rückschritt des sonst sehr positiv eingeschätzten Cäcilienvereins anspricht, spiegelt sich das Bemühen wider, nicht nur als Dirigent oder Interpret aufzutreten. Vielmehr sieht sich Mendelssohn Bartholdy in einer Position, in der er die Musikkultur [der Chöre] mitzugestalten sucht. Durch sein Wirken an herausragenden Musikstätten, durch die zum Teil eigens für die Chöre

¹ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 192–193.

² Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 2, S. 479.

komponierten Werke sowie durch seinen Einsatz am Aufbau institutioneller Einrichtungen ist sein Bemühen um die Chormusik und -kultur erkennbar.

Im Zentrum der Arbeit steht somit als konkreter Forschungsgegenstand Mendelssohn Bartholdys Verhältnis zum Chorwesen sowie sein Einfluss darauf. Eine Annäherung ist nur unter der Berücksichtigung eines offensichtlichen musikalischen Strukturwandels im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum möglich. Ein gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Wandel hin zu einer Industriegesellschaft prägte Deutschland in diesem Jahrhundert, und durch die Gründung des Deutschen Bundes im Jahr 1815 veränderte sich seinerzeit die geopolitische Lage von einer fragmentierten Staatenwelt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation hin zu einem geschlossenen Staatsgebilde.

Diese Veränderungen spiegeln sich in der Differenzierung des Vereinswesens und in der Dynamik, die bei der Gründung verschiedener neuer Institutionen und Organisationen zu beobachten ist. Die Grundgedanken des Humanismus und der Aufklärung erfassten im 19. Jahrhundert die Gesellschaft in vielen Ebenen (siehe dazu Kap. 2.1) und zeigten sich nicht zuletzt in den neu aufkommenden musikalischen Strömungen. Nach einer Zeit, in der klerikale und höfische Vorgaben und Dogmen die musikalische Entwicklung bestimmten, drohte das musikalische Leben zu stagnieren, gar einzubrechen und jede Entwicklung zu verhindern. Die beschriebene Erneuerung, einhergehend mit politischen Wandlungen, wirtschaftlichen Veränderungen und philosophischen Neuausrichtungen, ergriff desgleichen das musikkulturelle Vor- und Idealbild Deutschlands.

Das häusliche Musizieren, private und halböffentliche Konzertvereinigungen, die Gründung erster Chorvereine und Sängerbünde markierten den Beginn einer neuen musikalischen Entwicklung. Die Folge war die Etablierung eines ausdifferenzierten Konzert- und Chorwesens, welches sich zunehmend von den Salons entfernte und einen breiten bürgerlichen Zugang zur Musik förderte. Die Entwicklung des Chorwesens ist somit zwingend an die soziokulturellen Entwicklungen der Zeit gebunden. Entsprechend ist Felix Mendelssohn Bartholdy als ein führender Wegbereiter einzuordnen, und diese Innovationen sind nicht auf das kompositorische Wirken zu beschränken. Insbesondere die Bemühungen um die Etablierung eines Chorwesens und einer allgemeinen musikalischen Erziehung in Deutschland sind zu berücksichtigen. Im Fokus steht die Frage, was Mendelssohn Bartholdy antrieb, sich dem Chorlied a cappella und dem gesamten Chorwesen in einer solch ausgeprägten Art und Weise zu widmen. Da sein Wirken für die Chormusik nur im Rahmen der Verhältnisse seiner Zeit betrachtet werden kann, werden im Zuge dieser Untersuchung nicht nur die musikalisch relevanten Inhalte genau analysiert und erörtert, sondern überdies die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und die Dynamik des 19. Jahrhunderts berücksichtigt.

Um sich dem Chorwesen in Deutschland im 19. Jahrhundert überhaupt nähern zu können, ist es unumgänglich, sich zunächst mit den Entwicklungen in der preußischen Metropole Berlin zu widmen, die als ein Wegbereiter der Chorvereine verstanden werden dürfen (siehe Kap. 2). Auf dieser Basis werden schließlich die Grundlagen erarbeitet. Dabei wird der aktuelle Forschungsstand zugrunde gelegt und es wird insbesondere auf die Anfänge und Ausprägungen der Männergesangsvereine eingegangen (siehe Kap. 3). Dies ist notwendig, um eine sichere und fundierte Basis für die Darstellung der Entwicklung des allgemeinen Chorwesens zu gewinnen, an der Mendelssohn Bartholdy einen maßgeblichen Anteil hatte. Diese Grundlagen dienen schließlich einer fundierten Beschreibung des Männerchorwesens im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts (siehe Kap. 4) – der Zeit, in der sich Mendelssohn Bartholdy bewegte, in der er seine bedeutenden Beiträge zu dieser Gattung schuf.

Im weiteren Verlauf werden schließlich Entwicklungen und Perspektiven des gemischten Chorwesens näher beschrieben und eingehend untersucht (siehe Kap. 5), bevor die herausragende Bedeutung der Sängerbünde und Musikfeste im 19. Jahrhunderts inhaltlich bearbeitet wird (siehe Kap. 6). Im Kontext des Chorlieds *a cappella* ist die Erörterung der Vereinigungen bedeutsam, besaßen sie doch eine beträchtliche gesellschaftliche Relevanz, bildeten die Grundlage für neue musikalische Werke und Entwicklungen und führten zur Verbreitung von Chormusik in vielen Gesellschaftskreisen.

Schließlich wird das Wirken Mendelssohn Bartholdys unter Berücksichtigung musikalischer und gesellschaftlich kultureller Aspekte für die Chormusik beschrieben (siehe Kap. 7). Der Fokus wird dabei auf ausgewählte Stationen seines Schaffens gelegt, wobei seine Wirkungszeiten in Berlin und Leipzig hervorzuheben sind. Die Einordnung des Chorlieds in das Gesamtchaffen Mendelssohn Bartholdys steht im Mittelpunkt des anschließenden Kapitels. In diesem Zusammenhang ist es unerlässlich, Personen näher zu betrachten, die Mendelssohn Bartholdys Leben und Wirken geprägt haben. Zu nennen sind hier im Besonderen seine Lehrer und Mentoren – allen voran Carl Friedrich Zelter – sowie seine Schwester Fanny Hensel (siehe Kap. 8).

Um sich der Frage zu widmen, wie Mendelssohn Bartholdy zum Chorlied stand und wie sein Engagement zu erklären ist, wird eine Konkretisierung vorgenommen (siehe Kap. 9) und eine eingehende Analyse vor dem Hintergrund seines Verständnisses von Chormusik geliefert. Abschließend werden seine Chorlieder *a cappella* vorgestellt, und anhand ausgewählter Beispiele wird die Kompositionstechnik seiner Werke näher untersucht (siehe Kap. 10).

Das Ziel ist die Details und einzelne Charakteristika ausgewählter Werke zu analysieren und anschließend zusammenzuführen, um die Leitfrage nach dem besonderen Engage-

ment Mendelssohn Bartholdys für das Chorlied a cappella zu verdeutlichen. Im Fazit werden die Ergebnisse zusammengefasst und neue Forschungsperspektiven eröffnet.

2 Berliner Initiativen und Impulse zur Entstehung von Chorvereinen

Das Bürgertum Deutschlands veränderte sich nachhaltig im 18. Jahrhundert durch wesentliche soziale und kulturelle Bewegungen. Die einsetzende und nicht mehr aufzuhaltende Industrialisierung, die mit entscheidenden technischen Entwicklungen einherging, die Abkehr von einem absolutistischen Herrschaftssystem hin zu einem merkantilistischen und zunehmend kapitalistischen System Deutschlands bedingten, dass ein musikalisches Leben, wie es in den Kirchen und Höfen gefördert wurde, an Bedeutung verlor. Ausschlaggebend für diese Entwicklung war insbesondere der Siebenjährige Krieg (1756–1763), der zur Folge hatte, dass das Berliner Opernhaus geschlossen und die Hofkapelle zu Berlin per königlichem Dekret aufgelöst wurde. Während diese in Berlin stattfindenden und für das gesamte deutsche Chorwesen prägenden Ereignisse den Niedergang klerikaler und höfischer Zentren bedeuteten, zeichnete sich eine für die Chormusik wegbereitende Entwicklung ab, die einleitend in diesem Kapitel dargestellt wird.

2.1 Bildung einer bürgerlichen Musikkultur in Berlin

Zeitgleich zum beschriebenen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Wandel setzte mit dem Niedergang des klerikalen und höfischen Musikwesens eine Veränderung des musikalischen Schaffens und der musikalischen Kultur ein. Diese Entwicklung begann mit der Errichtung eines Berliner Konzertlebens im 18. Jahrhundert. Private Gruppen mit geringer Mitgliederzahl, die zumeist aus Berufsmusikern aber auch Laien³ bestanden, widmeten sich einem neuen musikalischen Konzertwesen, welches nicht mehr an die Vorgaben und die Gunst der Höfe und Kirchen gebunden waren.

Zu den ersten musikalischen Initiativen zählte die „Musikausübende Gesellschaft“, die im Jahr 1749 von Johann Philipp Sack gegründet wurde. Sie entstand aus einem Singkreis (1724) um den Domorganisten Gottlieb Hayne, dem Vorgänger Sacks.⁴ Weitere sind die „Musikalische Akademie“ des Königlichen Kammermusiklers J. G. Janitsch, die „Musikalische Assemblée“ des Königlichen Kammermusiklers Christian Friedrich Schale, das „Concert“ des Hofkapellmeisters Johann Friedrich Agricola, das im Jahr 1770 als „Liebhaberkonzerte“ im „Corsikaschen Haus“ in der Nähe des Zeughauses unter Leitung von Ernst Friedrich

³ Unter dem Begriff des Laien verstand man im 19. Jahrhundert Musiker, die ihren Lebensunterhalt nicht mit Musik erwarben. Vgl. Sponheuer, B. 1996, Sp. 31 ff.

⁴ Allihn, I. 1994, Sp. 1425.

Benda und Karl Ludwig Bachmann weitergeführt wurde.⁵ Als Benda im Jahr 1785 verstarb, übernahm Bachmann noch zwei Jahre die alleinige Leitung, bis die Konzerte schließlich eingestellt wurden.

Ferner sind die „Concerts spirituels“ von Johann Friedrich Reichardt (1775) Ausdruck einer neuen musikalischen Strömung, die im Berlin des 18. Jahrhunderts ihren Anfang nahmen. Reichardt gründete nach dem gleichnamigen Pariser Vorbild ein professionelles Ensemble, in dem nur Berufsmusiker mitwirkten. Er ließ im Jahr 1785 „zum ersten Mal in Berlin“⁶ ein Programm an das Publikum verteilen. Kurze Zeit später, im April 1787 gründete zudem Johann Carl Friedrich Rellstab die „Concerte für Kenner und Liebhaber“ im „Englischen Haus“ in der Mohrenstraße, die später im eigenen Haus des Initiators fortgeführt wurden.

All diese Musikgesellschaften, Akademien und Assemblées dienten vorrangig dem aktiven Musizieren. So notierte Friedrich Wilhelm Marpurg dazu in seinen *Historisch-Kritischen Beyträgen*, dass diese Gesellschaften „lediglich in Absicht auf die Beförderung der Tonkunst“⁷ gegründet wurden. Die Konzerte basierten auf Eigeninitiative einzelner Persönlichkeiten und waren von recht kurzer Lebensdauer. Dennoch sind sie ein Zeichen für ein Musikwesen, welches in der Mitte der Gesellschaft angesiedelt war und diese direkt ansprach. Eine Loslösung von einem elitären Musikwesen war dadurch vollzogen.

Während die Instrumentalmusik im Berliner Musikleben sich langsam etablierte, konnte sich die Chormusik kaum weiterentwickeln, und es drohte der Zerfall. Das handwerklich-zünftig organisierte Musikwesen, darunter die Kurrenden⁸ und die Stadtpfeifereien, büßte an Bedeutung ein, ebenso die Kantoreien sowie die Schulchöre. In den Kirchen wurden zwar durchaus weiter Chorkonzerte gegeben, doch hatten diese im Zuge einer gesellschaftlichen und kulturellen Umwälzung im 18. Jahrhundert einen sehr begrenzten Wirkungskreis und ihre Reputation reichte nicht an die der Konzertvorführungen heran, die sich in der Mitte der Gesellschaft in Berlin bildeten.

Eine der wenigen größeren und reputierlichen Aufführungen im Rahmen der Kirchenmusik war die Darbietung des *Messias* von Georg Friedrich Händel unter der Leitung von Johann Adam Hiller am 17. Mai 1786. Die Initiative ging wiederum nicht von einer musikalischen Institution aus, sondern es war eine private Initiative. Der Chor bestand aus mehr

⁵ Vgl. Allihn, I. 1994, Sp. 1425 sowie Allihn, I. 1991, S. 44–45.

⁶ Allihn, I. 1991, S. 46.

⁷ Marpurg, F. W. 1754, 5. Stück, S. 385–413.

⁸ Die „Kurrende“ war ein Chor, in dem ärmere Schüler singend ihren Lebensunterhalt verdienten. Sie zogen bettelnd durch die Straßen und traten bei Begräbnissen und ähnlichen Anlässen gegen eine Entlohnung auf. Vgl. Dahlhaus, C.; Eggebrecht H. H. 1995, Art. *Kurrende*, Band 2, S. 342.

als 150 Sängern⁹; insgesamt wirkten an der Aufführung mehr als 400 Musiker mit. Die Sänger wurden aus Schülern, Mitgliedern des Domchores¹⁰ und aus freien Solisten zusammengestellt.

Trotz der Tatsache, dass die Qualität des Konzerts offenkundig negativ bewertet und sogar als „Schande“¹¹ bezeichnet wurde, hatte die Darbietung einen Signalcharakter. Denn ein Verbund aus mehr als 400 Musikern war bisher in Berlin in dieser Form ein Novum und derlei „Massenveranstaltungen“ waren gemeinhin nur aus musikalischen Hochburgen wie London bekannt. Somit wurde diese Konzertform zu einem Vorbild der späteren „Singakademie zu Berlin“.

Diese positive Entwicklung setzte sich jedoch nachweislich nicht fort. Denn nur wenige Jahre nach der Aufführung des *Messias* wurde in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AMZ) 1799 beklagt:

„Woran ich mich hier [in Berlin] am wenigsten gewöhnen kann, ist, daß bey der großen Zahl vorzüglicher Virtuosen, die das Königl. Orchester besitzt [...], daß bey all diesem Reichtum an Virtuosen weder bey Hofe noch in der Stadt ordentliche große Concerte gehalten werden.“¹²

Angesichts der zahlreichen professionellen Musiker in Berlin¹³ wurde damit das Fehlen „Großer Konzerte“ in der deutschen Metropole bemängelt. Die Entwicklung stagnierte offenbar nicht nur, sondern die kulturelle Negativentwicklung in der Chor- und Konzertmusik setzte sich fort, wie in der AMZ im Mai 1800 berichtet wurde:

„So ist Berlin seit geraumer Zeit ohne Konzerte: einige außerordentliche Konzerte abgerechnet, welche die Königliche Kapelle von Zeit zu Zeit, zu milden Zwecken, gegeben hat.“¹⁴

Lediglich die Konzerte im privaten Rahmen blieben erhalten, so dass die Frage nach den Ursachen legitim ist. Es ist zu konstatieren, dass wohl kaum ein Mangel an Interesse an einem musischen Leben, ein fehlender Wille oder ein Defizit an musikalischer Qualität Gründe für diese Entwicklung waren. Vielmehr sind die sozialen und politischen Umbrüche, und eine nachhaltige Veränderung der Gesellschaft, als ursächlich anzuführen.

Berlin war durch Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770–1831), Immanuel Kant (1724–1804), Johann Gottlieb Fichte (1762–1814), Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781),

⁹ Vgl. die unterschiedlichen Angaben: Allihn, I. 1991, S. 46; Blumner, M. 1891, S. 4: „der Chor [bestand] aber aus sämtlichen [sic!] Choristen der Berliner und Potsdamer Schulen, den Sängern der italienischen Oper und außerdem etwa 150 Herren und Damen.“

¹⁰ Allihn, I. 1991, S. 46.

¹¹ Allihn, I. 1991, S. 46.

¹² AMZ, Nr. 17, 1799, Sp. 271–272.

¹³ Mahling berichtet, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Berlin 248 Berufsmusiker lebten. Vgl. Mahling, C.-H. 1980, S. 29.

¹⁴ AMZ, Nr. 33, 1800, Sp. 587.

Moses Mendelssohn (1729–1786) u. a. humanistisch und aufklärerisch geprägt. Im Gegensatz zur christlichen Lehre, welche die Erbsünde des Individuums propagierte, war es das Bestreben der Aufklärung, den Menschen als vernunftbegabtes, mündiges und von Natur aus gutes Wesen zu sehen.¹⁵ Diese Einordnung widersprach einer christlich-klerikalen Dogmatik, und letztendlich schwächten Aufklärung und Humanismus ebenfalls die Position der Kirchen und auch der Höfe. Der Einfluss dieser Institutionen verringerte sich, was sich zwangsläufig zugleich auf das Kunst- und Kulturschaffen auswirkte und somit das Musikwesen Deutschlands erfasste. Der soziale Wandel förderte und begünstigte damit einen musikinstitutionellen, musikästhetischen und musikpolitischen sowie musiksozialen Wandel. Diese Dynamik wurde durch Matthias Kornemann und Axel Fischer beschrieben.¹⁶ Sie bringen eben den beschriebenen Wandel und die Umtriebigkeit der preußischen Metropole zum Ausdruck, die als begünstigende Faktoren für die Entwicklung des Chorwesens eingeordnet werden dürfen.

Private Gesellschaften, öffentliche und halböffentliche Salons sowie Musikkreise in häuslichen Umgebungen bildeten fortan eine neue Musikkultur, die nicht mehr Resultat einer herrschaftlichen, klerikalen – infolgedessen Minderheiten- – Kulturpolitik war, sondern vielmehr in der bürgerlichen Mitte angesiedelt war. Eine große Anzahl aufkommender Musikzeitschriften in dieser Zeit belegt überdies, dass ein Interesse an einer musikalischen Weiterentwicklung und Wissensvermittlung gegeben war.

Wenn zum einen Berlin und die Entwicklung der Berliner Chormusik als wegbereitend verstanden werden müssen, so hat sich zum anderen die Veränderung der deutschen Musikkultur hin zu einer „musikalischen Aufklärung“ andernorts deutlich gezeigt. Insbesondere zeichneten sich in Norddeutschland Carl Friedrich Zelter (1758–1832) und in Süddeutschland Hans Georg Nägeli (1773–1836) dadurch aus, dass sie für eine Volksbildung durch Chormusik eintraten.

In Berlin, Ausgangspunkt für die norddeutsche Bewegung, werden bei näherer Betrachtung Gegensätze im Musikleben deutlich, die mit dem ästhetischen Bewusstsein zusammenhängen. Friedemann Milz schrieb dazu:

„Auf der einen Seite hören wir von hohem Geschmacksniveau, gediegener Handwerklichkeit, musikalischer Intelligenz und glanzvoller Repräsentation; andererseits ist die Rede von sentimentaler Süßlichkeit, reaktionärer Kleinbürgerlichkeit sowie von Seichtheit und Sterilität.“¹⁷

¹⁵ Der Philosoph Immanuel Kant beschreibt im Jahr 1784 in seiner berühmten Schrift „Was ist Aufklärung?“ diese wie folgt: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. *Sapere aude!* Habe Mut, dich deines Verstandes zu bedienen, ist also der Wahlspruch der Aufklärung.“ In: *Berlinische Monatsschrift*. Dezember-Heft 1784. S. 481–494. Zit. nach Kant, I. 1975, S. 55.

¹⁶ S. hierzu Kap. 4.1.1.

¹⁷ Milz, F. 1966, S. 50.

Weiter führte er aus:

„[Es] bilden sich unter dem Einfluß des Rationalismus zwei antithetische und zugleich komplementäre Richtungen heraus, die den beiden genannten Tendenzen entsprechen. Es handelt sich um das volkstümliche Berliner Lied und Singspiel sowie um die v. a. durch Kirnberger vertretende Schule von Theoretikern, die von Bach herkommend den strengen Satz kultivieren.“¹⁸

Vor allem Reichardt und Zelter, die der Zweiten Berliner Liederschule zuzuordnen sind¹⁹, führten die ästhetischen Ansätze zusammen. Ästhetik wurde nach Reichardt als ein Gebot an Natürlichkeit und Singbarkeit verstanden. Er, der fast dreißig Liedsammlungen mit über 1000 Liedern publizierte, charakterisierte das Wesen des Liedes wie folgt:

„Das Lied soll der einfache und faßliche musikalische Ausdruck einer bestimmten Empfindung sein, damit es auch die Teilnahme einer jeden zum natürlichen Gesange fähigen Stimme gestatte; als ein leicht übersehbares kleines Kunstwerk muß es um so notwendiger ein korrektes, vollendetes Ganzes sein, dessen eigentlicher Wert in der Einheit des Gesanges besteht und dessen Instrumentalbegleitung, wo nicht entbehrlich, doch nur Unterstützung des Gesanges sein soll.“²⁰

Ebenso stellte Johann Abraham Schulz die liedästhetischen Grundsätze in seiner Vorrede zur 2. Auflage der *Lieder im Volkston* in den Vordergrund:

„Zu dem Ende habe ich nur solche Texte aus unsern besten Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht seyn schienen, und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplicität und Faßlichkeit beflissen, ja auf alle Weisen den Schein des Bekannten darzubringen gesucht [...]. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniß des Volkstons.“²¹

„Einfachheit“ und „Natürlichkeit“ – diese Schlüsselbegriffe stehen für eine Einordnung des musikalischen Geschehens in der Gesellschaftsmitte. Schon im Jahr 1750 schrieb Friedrich Wilhelm Marpurg²² in seiner Berliner Zeitung *Der critische Musicus an der Spree*: „Man schreibe nur natürlich und singbar.“²³

In dieser Umbruchzeit, geprägt von der Suche nach neuen Musikidealen, musste das Musikwesen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhebliche Rückschritte hinnehmen. Die Überzeugung, dass ein Ende des musikalischen Niedergangs und einer dogmatischen Gestaltung durch die Höfe und Kirchen nur in der Rückbesinnung auf die „Alten Meister“ möglich sei, setzte sich durch und in der Folge begann eine Suche nach der „wahren Kirchenmusik“.

¹⁸ Milz, F. 1966, S. 51.

¹⁹ Vertreter der Zweiten Berliner Liederschule sind Johann Abraham Peter Schulz, Johann Friedrich Reichardt und Carl Friedrich Zelter.

²⁰ Reichardt, Johann Friedrich: *Singechöre*, in: *Musikalisches Kunstmagazin*; zit. nach Reichardt, J. F. 1976, S. 194.

²¹ Zit. nach Ottenberg, H.-G. 1994, Sp. 1488.

²² Marpurg vertritt die Erste Berliner Liederschule und war Musiktheoretiker, Komponist und Publizist.

²³ Eberle, G. 1991, S. 20.

Dabei setzte offensichtlich eine Debatte ein, wer denn zu eben diesen „Alten Meistern“ zählte. Um sich dieser Frage zu nähern, ist eine differenzierte Betrachtung notwendig. Für Reichardt konnte

„[...] ächte [sic!] Kirchenmusik nur Erregung der Andacht zum Zwecke haben, und dieses wird nur durch hohe Simplicität im Gesange, durch reine, edel gewählte und groß erarbeitete Harmonie und majestätische Bewegung erreicht.“²⁴

Diese Eigenschaften erkannte Reichardt in der Renaissance-Musik der italienischen Meister. Sie war für ihn vollkommen in der Anwendung des Kontrapunktes. Neben Felice Anerio, Andrea und Giovanni Gabrieli, Orazio Benevoli, Gregorio Allegri stand allen voran Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), dessen Werk dem „gebundenen Stil“ folgt. Seine Chorsätze sind harmonisch schlicht komponiert. E. T. A. Hoffmann bestätigte die sparsame Verwendung von Dissonanzen: „Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommen konsonierende Akkorde aufeinander.“²⁵ Dazu kam eine Fehleinschätzung der Notation. Hierzu bemerkt Werner Keil: „Die Mißdeutung der in weißer Mensuralnotation überlieferten Handschriften und alten Drucke ließ die Musiker um 1800 glauben, die alte Musik sei extrem langsam ausgeführt worden.“²⁶ Daher rührte auch die Ansicht Hoffmanns, dass Palestrinas Musik der melodische Schwung fehle.

Parallel zu der Wiederentdeckung des „stile antico“ gab es einen elitären Kreis, der die Musik von Johann Sebastian Bach in Berlin pflegte. Zu diesem gehörten Bachs Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Friedrich Fasch, Carl Friedrich Zelter, Sara Levy²⁷, Prinzessin Anna Amalie von Preußen und Johann Philipp Kirnberger²⁸.

Johann Friedrich Reichardt, E. T. A. Hoffmann sowie einige Zeit später Anton Friedrich Justus Thibaut beziehen sich direkt auf das „Palestrina-Ideal“. Es ist wahrscheinlich, dass Reichardt der Begründer der Palestrina-Renaissance in Deutschland war.²⁹ Bereits im Jahr 1775 brachte er von seiner Italienreise Abschriften von Werken Palestrinas und Benevolis mit nach Berlin und verbreitete die Musik voller Begeisterung in privaten und öffentlichen Konzerten.

Bei der Bewertung der musikalischen Wiedergabe der Werke Palestrinas ist es wichtig zu differenzieren: Was wussten die Anhänger über die Musik, wie sah seinerzeit die musikalische Aufführung aus, wie sieht die nach romantischen Gesichtspunkten idealisierte Form des „Palestrina-Stils“ aus und wie entwickelte sich die aus der idealisierten Form restaurative

²⁴ Cramer, Carl Friedrich: *Magazin der Musik I*, Hamburg 1783, S. 152; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 16–17.

²⁵ Zit. nach Keil, W. 1994, S. 248.

²⁶ Keil, W. 1994, S. 249.

²⁷ Sara Levy (1761–1854), geb. Itzig, war die Großtante von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy.

²⁸ Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) war ein Schüler von Johann Sebastian Bach.

²⁹ Vgl. Keil, W. 1994, S. 251, Salmen, W. 1963, S. 207.

Bewegung des Cäcilianismus? Auf der Italienreise war Reichardt mit hoher Wahrscheinlichkeit bei einer Aufführung der Sixtinischen Kapelle zugegen. Das Wissen über deren Aufführungspraxis konnte er somit seinen Freunden und Schülern weiter vermitteln.³⁰ Die These von Werner Keil, „Hoffmann kannte, wie die Musikforschung inzwischen nachgewiesen hat, höchstens ein einziges echtes Palestrina-Werk“³¹, lässt sich nicht verifizieren. Denn es besteht die Möglichkeit, dass Reichardt seinem Schüler Hoffmann Abschriften der Stücke Palestrinas gezeigt haben kann.

Insbesondere in den Schriften von E. T. A. Hoffmann („Alte und neue Kirchenmusik“, 1814) und von Justus Thibaut („Über die Reinheit der Tonkunst“) wird der musikästhetische und -theoretische Diskurs über den idealisierten Typus geführt. Hier fließen viele Ansichten und Wertvorstellungen aus einer romantischen Ästhetik mit ein. Sicher ist, dass Reichardt seinem Kollegen und Freund Carl Friedrich Fasch (1736–1800) eine 16-stimmige Messe des italienischen Meisters Benevoli zeigte, von der man heute weiß, dass sie in Wahrheit von Heinrich Ignaz Franz Biber stammt. Reichardt berichtete:

„Dieses Werk erzeugte bey Herrn Fasch den Vorsatz, seine ehrenvolle musikalische Laufbahn mit einer solchen bestmöglich gearbeiteten 16stimmigen Messe zu beschließen, und er hat sich durch keine Zerstreuung, durch kein Geschäft, ja selbst nicht durch tödtliche Krankheit abhalten lassen, dieses mühsame große Werk zu vollenden und selbst itzt, da er es mit einem Fleiß und Erfolg beendet hat, der die Hochachtung seiner wärmsten Freunde und Veehrer noch um vieles erhöhen mußte, ruht er nicht, sondern strebt immerfort, dem Werke die ganze Vollendung zu geben.“³²

Fasch war von der Messe so fasziniert, dass er selbst ein 16-stimmiges Vokalwerk im „stile antico“ komponierte. Mit der Person Fasch schließt sich der Kreis. Fasch befasste sich zum einen mit den italienischen Meistern der Spätrenaissance und des Frühbarock. Zum anderen zählte Fasch zu den Vertretern der Berliner Bach-Pflege. Als zweiter Hofcembalist hatte Fasch einen direkten Zugang zur Bach-Familie, da Carl Philipp Emanuel Bach die Stelle des ersten Cembalisten inne hatte. Als „Clavierspieler“³³ befasste sich Fasch in erster Linie mit dem Instrumentalwerk Bachs. In ihm vereinigen sich die beiden Kunstideale, die ihre Vorbilder in der Musik älterer Zeit suchen. Der Begriff „Alte Meister“ gewinnt damit einen neuen Gehalt. Die eingrenzende Sichtweise auf den „Palestrina-Stil“ wird erweitert um bedeutende Komponisten der Barockzeit, speziell J. S. Bach und G. F. Händel, und der Klassik, wie Bender, Graun, Hasse u. a.

³⁰ Wie die authentische Aufführungspraxis der Werke Palestrinas gewesen sein mag, lässt sich nicht konstatieren. Es lassen sich nur Vermutungen äußern, da Belege fehlen.

³¹ Keil, W. 1994, S. 250.

³² Zit. nach Eberle, G. 1991, S. 24–26.

³³ Der Begriff „Clavier“ wird im Sinne von Tasteninstrument verwendet. Denn Clavier ist eine frühere Bezeichnung für Klaviatur.

Interessant ist, dass sich anhand der Biographie Faschs (1736–1800) der Wandel von der höfischen zur bürgerlichen Musikkultur nachvollziehen lässt. Mit der Gründung der Singakademie zu Berlin, die zunächst als kleiner privater Zirkel begann, errichtete Fasch einen Chor, in dem überwiegend das höhere Bildungsbürgertum vertreten war.

Über die Motive, die Fasch zur Gründung veranlassten, gibt es in der Literatur einige Theorien.³⁴ Ausschlaggebend war vor allem die Aufführung seiner 16-stimmigen Messe. Anfänglich versuchte Fasch sein Werk mit den hiesigen Chören einzuüben. Doch weder die Schul- und Kirchenchöre, noch die Sänger der Königlichen Oper waren imstande, seine Messe zu singen. Dies führte dazu, dass Fasch mit seinen Gesangsschülern – neben den üblichen Stücken – seine eigenen Kompositionen³⁵ einstudierte. Kurze Zeit später, im Sommer 1790, fand sich im Gartenhaus des Geheimrats Milow in der Leipziger Straße ein kleiner Chor mit neun „festen Mitgliedern“, drei Aushilfen und zwei Gästen zusammen.³⁶ Dieser Zusammenschluss war in Berlin zunächst nichts Ungewöhnliches. Denn Zelter berichtet im Jahr 1807 von über 50 solcher exklusiven Gesellschaften. In der Regel wurden die halböffentlichen Hausmusiken von professionellen Künstlern in Garten- und Gasthäusern der bürgerlichen Oberschicht veranstaltet. Diese sogenannten „Singe-Thees“³⁷, eine für Berlin ab 1800 typische Veranstaltungsform, erfreuten sich großer Beliebtheit und verbreiteten sich rasant. Doch der Unterschied der Singakademie und einem „Singe-Thee“ lag in der Grundidee: den Verfall der Kirchenmusik durch die Wiederbelebung der Musik der „Alten Meister“ zu stoppen. Der Leitsatz wurde direkt im §1 der Verfassung der Singakademie fixiert:

„Die Sing-Akademie ist ein Kunstverein für die heilige und ernste Musik, besonders für die Musik im gebundenen Styl, und ihr Zweck: practische Uebung an den Werken derselben, zur Erbauung der Mitglieder, daher sie nur selten und nie anders, als unter der Leitung ihres Directors öffentlich auftritt.“³⁸

Damit diente die Singakademie zunächst ihren Mitgliedern und nicht einem Publikum. Der introvertierte Charakter Faschs stand einem aktiven Eingriff in das Musikleben Berlins entgegen. Er war keine Führungspersönlichkeit, kein antreibender Charakter wie sein Nachfolger Zelter. Fasch verfolgte mit der Gründung des Chors einerseits die Aufführung seines Vokalwerks und andererseits das Ziel, die Singakademie zu einem Hort ernsthaften Musikgeschehens zu machen.

³⁴ Siehe Blumner, M. 1891, S. 6–7; Schünemann, G. 1941, S. 11; Kühn, H. 1981, S. 148–149; Eberle, G. 1991, S. 24–26; Eberle, G. 1998, S. 14 und 16.

³⁵ Zu Fasch bekanntesten Werken zählen der 25-stimmige Kanon, der 8-stimmige Psalm 51 und seine 16-stimmige Messe.

³⁶ Fasch vermerkte die Angaben in sein erstes Protokollbuch. Vgl. Schünemann, G. 1941, S. 13–14.

³⁷ Vgl. Allihn, I. 1994, Sp. 1434.

³⁸ *Grundriß der Verfassung der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1816; zit. nach Bollert, W. 1966, S. 65.

2.2 Strukturwandel des Musikwesens

Der Strukturwandel des Preußischen Musikwesens wird in Bezug auf seine Auslösung in der Fachliteratur unterschiedlich bewertet. Als Initiator wird aber Zelter angesehen – ein enger Vertrauter von Johann Wolfgang von Goethe. Mit seinen Denkschriften gab er den Verantwortlichen in den Ministerien Grundgedanken und Ideen zur Reformierung des Musikwesens. Umgesetzt wurden seine Vorschläge erst mit der Berufung des Freiherrn Wilhelm von Humboldt (1767–1835) zum Geheimen Staatsrat. Dieser griff Zelters Forderungen auf und verfasste eine eigene Denkschrift³⁹ an den König. So schrieb Humboldt:

„Ew. Königl. Maj. werden aus der Beilage zu ersehen geruhen, welche Vorschläge hierzu auf meine Veranlassung ein schon vorteilhaft bekannter Tonkünstler, Zelter macht, und ich bekenne gern, daß ich denselben mit voller Ueberzeugung beitrete.“⁴⁰

Mit Humboldts Hilfe und Fürsprache erreichte Zelter schon nach sechs Jahren sein Ziel. Mit der Ernennung zum Professor wurde ihm ein Jahreseinkommen in Höhe von 600 Talern zugesprochen. So war die Anstellung an der Akademie für Zelter einer der wichtigsten Schritte, um sich ausschließlich der Musik zu widmen, denn die finanzielle Absicherung war gewährleistet. Die Designation hatte zur Folge, dass er in den Stand der Akademiker aufstieg und damit mittels seines Amtes die Träger von Staat, Kirche und Schule von seinen Bildungsidealen überzeugen konnte. Die wichtigsten Punkte seiner Denkschriften waren:

1. Eine institutionelle Anbindung der Singakademie an die Akademie der Künste
2. Eine Errichtung eines Lehrstuhls in der Akademie der Künste für die gesamte Tonkunst
3. Eine Schaffung einer Aufsicht über die Kirchenmusik
4. Die Etablierung von Grundlagen einer staatlichen Musikförderung
5. Die Gründung von Musikakademien für künftige Berufsmusiker

Bereits im Jahr 1810 wurde in der AMZ über die Reorganisation der Musikverhältnisse an den Schulen berichtet:

„Hr. Professor Zelter hat von der Abtheilung für den Cultus und Unterricht im Ministerium des Innern den ehrenvollen Auftrag erhalten, die mit den hiesigen Lehranstalten verbundenen Singechöre zu reformieren, und sie dem Geiste der Zeit anzupassen. Man verspricht sich von den Kenntnissen, der Thätigkeit, und der Erfahrung des Directors der berühmten Singacademie hierin viel, und man hat Grund, sich viel davon zu versprechen.“⁴¹

³⁹ In: Schröder, C. 1959, S. 120 ff.

⁴⁰ Siehe Brief vom 14. Mai 1809 von Humboldt an den König Friedrich Wilhelm; zit. nach Schröder, C. 1959, S. 122.

⁴¹ AMZ, Nr. 65, 1810, Sp. 1060.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts litt die Reputation des Chorgesangs. Die Pflege der Chormusik war vor allem den Schulhören anvertraut. Ihre Aufgabe war es, in der Kirche zu singen, bei Gottesdiensten, Taufen, Beerdigungen, Hochzeiten und bei Opernaufführungen mitzuwirken.⁴² Nicht selten sangen sie zudem in der Kurrende.⁴³ Gerade in der Ablehnung des öffentlichen Singens der Kurrende spiegelte sich die allgemeine Unzufriedenheit. Auch Zelter beklagte den unerfreulichen Zustand der fünf Schulhöre in Berlin.

„Sie sind arm, unwissend, ohne Zucht; mehrere Chöre werden nicht einmal angehalten, in der Kirche zu singen, wozu sie hauptsächlich da sind; die Directoren selbst klagen sie an, als unmoralisch, verachtet; niemand nimmt sich ihrer an und doch singen sie und könnens nicht lassen.“⁴⁴

Reichardt vertrat sehr deutlich Zelters Meinung und stellte bereits 1782 fest:

„Statt Freude und Erbauung, die so leicht und rein durch gute Singechöre gewirkt werden können, muß man itzt Abscheu und Ekel für unsre Singechöre haben. Nicht einen Chor hört man rein und gut ausgeführt singen.“⁴⁵

Auch wenn Hiller, Reichardt oder Schubart als Wegbereiter⁴⁶ gelten, so konnten sie den schlechten musikalischen Zustand nicht ändern und nur ihre Kritik äußern. Zelter hingegen verstand die Chormusik als Bildungskunst. Getragen vom Gedankengut des Humanismus im Zuge der Aufklärung stellte er die Singakademie zu Berlin als Leitbild für andere Chorvereine dar. Es entstanden neue Singakademien wie in Leipzig, Braunschweig, Dresden, Stettin, Königsberg und Potsdam⁴⁷, die jedoch kaum die künstlerische Qualität der Singakademie zu Berlin erreichten.

Die gemischten Chöre verbreiteten sich nicht in dem Ausmaß wie die Männerchöre. Die musikalischen Betätigungsfelder der Frauen lagen zumeist in der häuslichen Musikpflege, die den Zweck verfolgte, das geistige Leben zu bereichern und die Anwesenden zu unterhalten. Doch die Chormusik öffnete nun durch die Bildung von Vereinen eine neue musikalische Einrichtung, in der Frauen sich engagieren konnten. In der Chorgemeinschaft nahmen sie Einfluss auf das Gesellschaftsleben. Diese neuen Vereine waren der Zugang zur Öffentlichkeit. Es steht somit fest, dass der Gesangverein zu einem wirksamen Mittel wurde, die Gleichstellung von Mann und Frau gesamtgesellschaftlich zu fördern. Die wachsende Zahl der Chorvereine und -gemeinschaften bot Laien beiderlei Geschlechts die Möglichkeit, sich musikalisch zu engagieren und gleichzeitig gesellschaftlich zu wirken.

⁴² Vgl. Schünemann, G. 1941, S. 2.

⁴³ Dahlhaus, C.; Eggebrecht, H. H. 1995, Art. *Kurrende*, Band 2, S. 342.

⁴⁴ Aus den Akten des Preußischen Erziehungsministeriums; zit. nach Schünemann, G. 1941, S. 1.

⁴⁵ Reichardt, Johann Friedrich: *Singechöre*, in: *Musikalisches Kunstmagazin*; zit. nach Reichardt, J. F. 1976, S. 141.

⁴⁶ Vgl. die Anmerkungen bei Preussner, E. 1935, S. 127.

⁴⁷ Vgl. die Angaben in Preussner, E. 1935, S. 129.

Mit Hilfe der Sängerinnen war es möglich, große und anspruchsvolle Werke darzubieten. Die Frauen hatten einen beträchtlichen Anteil an den öffentlichen Aufführungen; vor allem im Bereich des Oratoriums liegt ihr Verdienst. Insgesamt gibt es in der Literatur kaum Veröffentlichungen, die den Sachverhalt der Frau als Chorsängerin erörtern.⁴⁸

Im Chorwesen dagegen konzentrieren sich die Aussagen auf drei Gesichtspunkte: die Vereinsbildung, die soziale Herkunft und die Funktionsfelder des Vereins. Die beiden ersten Aspekte hängen eng miteinander zusammen. Denn zu jener Zeit gehörte der Mensch seit seiner Geburt einem sozialen Stand an. Das Zunft-Denken löste sich zwar allmählich auf, doch es wurde noch lange praktiziert, so dass manche Chorvereine Namen ehemaliger Zünfte wie Lehrerchor, Arbeiter- und Veteranenchor, Bäckerchor, Postchor etc. trugen.⁴⁹

In der Besetzung „Gemischter Chor“ gilt die Singakademie zu Berlin als erste vereinsmäßige Organisation; im Bereich „Männerchor“ gaben den Anstoß die Zeltersche Liedertafel für Mittel- und Norddeutschland und der Männerchor von Nägeli, der dem Zürcherischen Singinstitut angegliedert war, für die schweizerisch-süddeutsche Liederkränz-Bewegung.⁵⁰ Das Bildungsbürgertum prägte die aufkommende Vereinsbewegung. Vor allem in der Frühphase zählten Lehrer, Akademiker, hohe Beamte, Musiker, Dichter und Mediziner zu den ersten Mitgliedern. Im Zuge der Industrialisierung gewann allerdings sukzessiv die bürgerliche Mittelschicht einen höheren Anteil. Die unteren Stände waren in den bürgerlichen Sängervereinen wenig vertreten. Obwohl die meisten Chorvereine keine ständischen Bindungen deklarierten, blieb die Arbeiterschicht meist ausgeschlossen. Gründe dafür waren neben einer fehlenden musikalischen Vorbildung auch ein geringer Freiraum für die Teilnahme am Chorleben, zu hohe Mitgliedsbeiträge und ausschließende Vereinsstatuten. Die Folge war die Gründung eigener Arbeiterchöre in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

⁴⁸ Beiträge zu der Thematik wären: Langer, Chr. 1978; Friedrich, A. 1961.

⁴⁹ Ein Teil der Chornamen existieren heute noch.

⁵⁰ Vgl. Brusniak, F. 1995 (1), Sp. 780–781.

3 Forschungsstand zu den Anfängen und Ausprägungen des Männerchorwesens in Deutschland

Unterschiedliche Publikationen und ein jeweils differierender Forschungsstand⁵¹, der sich mit Männergesangsvereinen befasst, versuchen die Anfänge der Männerchöre musikgeschichtlich so früh wie möglich anzusiedeln. Grundsätzlich lässt sich erkennen, dass das Denken der Verfasser von der Ansicht geprägt ist, dass der Gesang umso verdienstvoller und hochwertiger sei, je früher der geschichtliche Beginn nachzuweisen ist. Es geht demzufolge um eine künstlerische Legitimation.⁵² Die Autoren konstituieren ihre Theorien vor allem zwischen dem Männergesang im Allgemeinen und dem Männerchorgesang. Dabei wird letzterer wiederum klassifiziert, einerseits in Männerchöre seit dem Mittelalter (Minne- und Meistergesang) und andererseits in Männerchöre seit Anfang des 19. Jahrhunderts, die eng mit der Entstehung der Männergesangsvereine seit Zelter und Nägeli zusammenhängen. Dass der Männergesang erheblich älter als der Männerchorgesang sein dürfte, liegt an der musikhistorischen und -theoretischen Kausalität. Beispielsweise wurde der gregorianische Choral, schon von einem Priester- oder Mönchschor vorgetragen. Es ist daher wichtig, bei den Forschungen zu unterscheiden, von welchen Wurzeln ausgegangen wird. Der Begriff „Männerchor“ kann einerseits als reiner Gattungsbegriff verstanden werden und andererseits als Vereinigung von Männerstimmen.⁵³

Zu den frühesten Werken über die Geschichte des Männergesangs zählen die Ausführungen von M. L. Löwe und F. Marlow.⁵⁴ Im ersten Teil befasst sich Löwe mit der Vorgeschichte des Männergesangs.⁵⁵ Dabei bezieht er seine Überlegungen auf den Gesang, der „bloß von Männern vorgetragen“⁵⁶ wird. Löwe versucht damit, den Beginn des Männergesangs so früh wie möglich zu ergründen. Fragen nach Besetzung, Beweggründen oder Voraussetzungen für die Vereinsentstehung bleiben außen vor. Daher sieht Löwe die Anfänge bei den Völkern der Frühzeit. Insbesondere zählt er die Tempelsänger König Davids und Salomos, die Chöre der griechischen Tragödie und die Barden der germanischen Vorfahren zu den ersten Vereinigungen des Männergesangs. Er führt aus, dass sich die Gesänge auf das tägliche Leben bezogen und eine regionale bzw. nationale Bindung hatten. Die kunstvolle

⁵¹ Vgl. Löwe, M. L. 1844; Elben, O. 1887; Thierfelder, H. 1922; Kötzschke, R. 1927; Dietel, H. 1938; u. a.

⁵² Vgl. Heemann, A. 1992, S. 49

⁵³ Vgl. Piersig, Fritz: Art. *Männerchor*, MGG¹; zit. nach Heemann, A. 1992, S. 61.

⁵⁴ Löwe, M. L. 1844.

⁵⁵ Teil 1: „Geschichtliche Andeutungen über den Männergesang, nach seiner Vorbereitung, Entstehung und späteren Fortbildung, besonders in Deutschland.“ In: Löwe, M. L. 1844, S. 7–16.

⁵⁶ Löwe, M. L. 1844, S. 10.

Entwicklung des Männergesangs stellt Löwe in drei Bereichen fest: in der Kirchen-, Opern- und Konzertmusik.⁵⁷

Im zweiten Abschnitt⁵⁸ des Buches erläutert Marlow, dass sich die Ursprünge des Männergesangs in den Gesängen der Germanen ermitteln lassen.⁵⁹ Dabei beruft er sich auf den Schreiber Tacitus (ca. 55–120) und sein Werk *De origine et situ Germanorum* („Über den Ursprung und die Gebiete der Germanen“). Im ersten Teil dieser Schrift rühmt Tacitus die einfache Lebensweise, das sittenstrenge Familienleben, die geradlinige Wesensart, ihre kriegerische Tapferkeit und ihr Freiheitsstreben:

„Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum⁶⁰ vocant, accendunt animos, futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur [...].“⁶¹

Durch die Übertragung der Wesensarten der Germanen auf die „guten deutschen Sitten“ werden nationale Tendenzen betont. Ein weiterer historischer Nachweis ist für Marlow nicht notwendig, da er den deutschen Männergesang als Resultat seiner Zeit ansieht.⁶² So fordert er deutlich die Einheit des Deutschen Reiches und die Abschaffung von Ständen.

„Vor dem Tactstab des Dirigenten sinkt jede Aristokratie in den Staub [...]: Seit einig! Aller Gesang ist demokratisch [...]. Was sie wollen, ist Einheit und Einigkeit in einem Höchsten, in der allgemeinen Kunst, der Musik. Was sie singen, ist das Lied; aber das Lied ist nicht bloß ein musikalisch Ding, es ist auch ein geistig Ding.“⁶³

Der Vereinigungsgedanke wird durch die Gründung des Deutschen Reiches im Jahr 1871 vollendet. Eine historische Skizze über den deutschen Männergesang hat J. Schwager erstellt.⁶⁴ Er orientiert sich an den *großen Meistern* der verschiedenen Epochen, unter deren Werken auch Männergesangskompositionen vorhanden sind. Sie sollen Anknüpfungspunkte zu den früheren Jahrhunderten nachweisen. Doch Schwager konstatiert auch, dass sich der Männergesang erst im 19. Jahrhundert bildete:

„Seine jetzige Gestalt ist mit dem Leben und den Kunstanschauungen der ersten Decennien unseres Jahrhunderts verknüpft und in letzteren begründet.“⁶⁵

Weiter führt er aus:

⁵⁷ Löwe, M. L. 1844, S. 13.

⁵⁸ „Der deutsche Männergesang.“ In: Löwe, M. L. 1844, S. 17–32.

⁵⁹ „[...] wollen wir auf den baritus [sic!] der alten Deutschen, die Tacitus beschreibt, verweisen. Das sind die Fundamente des deutschen Männergesangs.“ Siehe Löwe, M. L. 1844, S. 22.

⁶⁰ Der „barditus“ ist ein Schlachtgeschrei der Germanen. Ein inhaltlicher Zusammenhang zu den Barden (den keltischen Sängern und Dichtern von Kampf- und Preisliedern) existiert nicht. – Annegret Heemann verweist zu Recht darauf, dass Autoren wie Otto Elben fälschlicherweise von germanischen Barden sprechen. Vgl. Heemann, A. 1992, S. 50.

⁶¹ Tacitus: *Germania*, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1983; zit. nach Heemann, A. 1992, S. 49.

⁶² Vgl. Löwe, M. L. 1844, S. 22.

⁶³ Löwe, M. L. 1844, S. 23–24.

⁶⁴ Schwager, J. 1879.

⁶⁵ Schwager, J. 1879, S. 4.

„Die erwähnten Meister der Tonkunst hatten sonach keinen wesentlichen Antheil an dem Entstehen des Männergesanges; wohl war es aber das gesellige Element, das den Grundstein zu demselben legte.“⁶⁶

Die Geselligkeit bildet demzufolge für Schwager ein wichtiges Motiv für die Entstehung der Männerchöre. Interessant ist im vierten Kapitel die Erörterung der Frage, welche Bedeutung der Männergesang für die Gesellschaft hat. Damit greift Schwager den Grundgedanken von Nägeli und Pestalozzi auf, indem er den ästhetischen und pädagogischen Wert des Männergesangs hervorhebt. Schwager vertritt den Standpunkt, dass der Gesang auf das menschliche Gemüt einwirkt und damit zur Veredelung des Menschen beiträgt und formuliert:

„Unzertrennbar von jenem Einflusse auf das Gemüth des Menschen ist die Einwirkung auf das geistige Leben desselben; denn Gemüth und Herz, Erkennen und Wollen⁶⁷ stehen in ununterbrochener Wechselwirkung.“⁶⁸

Benedikt Widmann nimmt in seinem Buch *Die kunsthistorische Entwicklung des Männerchores* die folgende zeitliche Einordnung vor:

- „Der Minnegesang und der Meistergesang. Das alte Volkslied und die Glanzperiode der alten Vokalmusik
- Über die Entwicklung des neueren Kunstliedes im 17. und 18. Jahrhundert
- Die Entwicklung des Männerchors zur selbständigen Kunstform mit Berücksichtigung des neueren deutschen Volksliedes“⁶⁹

Grundsätzlich unterscheidet er zwischen dem mehrstimmigen Männergesang als selbständiger Kunstgattung ab dem 19. Jahrhundert⁷⁰ und dem Männergesang im Allgemeinen. In den ersten beiden Teilen wird der musikhistorische Verlauf des zweiten Punktes veranschaulicht. Dabei setzt Widmann in seinen Ausführungen einen Schwerpunkt auf das Volkslied. Sofern von der Mehrstimmigkeit des Liedes abgesehen wird, bildet für ihn der einstimmige Volksgesang den Ursprung des Männergesangs. Damit spricht er „dem Männerchor ein gleichhohes Alter wie der Vokalmusik“⁷¹ überhaupt zu. Ähnlich wie Schwager durchläuft Widmann die Musikgeschichte, um die verschiedenen Formen des Männergesangs darzustellen. Seine Betrachtungen der Musikgeschichte beginnen im Teil 1 von Tacitus über den gregorianischen Choral, den Minne- und Meistergesang, die niederländische Schule (vertreten durch Wilhelm

⁶⁶ Schwager, J. 1879, S. 10.

⁶⁷ Pestalozzi spricht von Kopf, Herz und Hand und verlangte eine umfassende Bildung der geistigen, sittlich-religiösen und körperlich-werk tätigen Kräfte.

⁶⁸ Schwager, J. 1879, S. 47.

⁶⁹ Widmann, B. 1884, S. 5, 39, 69.

⁷⁰ Vgl. Widmann, B. 1884, S. 6, 69.

⁷¹ Widmann, B. 1884, S. 6.

[sic!] Dufay und Orlando di Lasso) bis zu einzelnen Meistern wie Hans Leo Hassler und Giovanni Pierluigi da Palestrina.⁷²

Im zweiten Teil setzt er die Erörterung fort und führt die musikalischen Größen der Musikgeschichte auf. Dabei hebt er den Einsatz von Männerchören in der Oper hervor⁷³ sowie die ersten gedruckten Männerquartette von Michael Haydn und Leonhard von Call.⁷⁴ Gegen Ende des zweiten Teils bespricht Widmann die Entwicklung des „volkstümlichen Liedes“, das nach seiner Auffassung zwischen dem eigentlichen Volkslied und dem Kunstlied steht.⁷⁵ Zu den Repräsentanten dieser Richtung zählt er Johann Abraham Peter Schulz und Johann Friedrich Reichardt.

Der dritte Teil untersucht die erste Entwicklungslinie, d. h. „den mehrstimmigen Männergesang als selbständige Kunstgattung“. Wie in den Abschnitten zuvor wird anhand der namhaften Komponisten der Männerchorgesang ergründet. Daneben wendet sich Widmann nochmals dem Volkslied zu. „Das Volkslied sei gerade im deutschen Männerquartette zur eigentlichen Kunstform geworden. Ja, man kann sich den deutschen Volksgesang kaum mehr anders denken, als in Gestalt des Männerquartetts.“⁷⁶

Annegret Heemann behauptet, dass Widmanns Schrift „nachhaltig die weitere Literatur beeinflusst“⁷⁷ habe. Man fände immer wieder die gleichen historischen Voraussetzungen, die Widmann beschreibt, insbesondere da er den Ausgangspunkt nicht im mehrstimmigen, sondern im einstimmigen Gesang sucht. Für Widmann ist damit der Männergesang so alt wie die Vokalmusik.⁷⁸ Diese These ist zumindest diskutabel, denn Otto Elbens Werk *Der volkstümliche deutsche Männergesang* ist Grundlage für viele Folgepublikationen und nur vereinzelt wird in den Literaturverzeichnissen sowie in den Fußnoten Benedikt Widmann selbst erwähnt. Hinzu kommt, dass manche Autoren sogar explizit Otto Elbens Werk als grundlegende Informationsquelle kennzeichnen. Auch Widmann vermerkt, dass er für die dritte Vorlesung vielfach auf Otto Elbens Werk zurückgriff.⁷⁹ Elbens Publikation *Der volkstümliche deutsche Männergesang* versucht ebenso den Männergesang historisch zu erfassen und den Ursprung in die Frühzeit zu verlegen. Seine Darstellungen und Ergebnisse werden von Autoren späterer Schriften vielfach übernommen. Im ersten Kapitel seines Buches findet sich ein widersprüchlicher Beitrag. Einerseits weiß Elben, dass der gegenwärtige Männergesang in keinem Zusammenhang zu Chören früherer Jahrhunderte steht, und andererseits bemüht er

⁷² Widmann, B. 1884, S. 6 f., 7 ff., 12 ff., 27 ff., 30 ff., 32 ff.

⁷³ Widmann, B. 1884, S. 49–55.

⁷⁴ Widmann, B. 1884, S. 55–59.

⁷⁵ Vgl. Widmann, B. 1884, S. 60

⁷⁶ Widmann, B. 1884, S. 84

⁷⁷ Heemann, A. 1992, S. 40

⁷⁸ Vgl. Widmann, B. 1884, S. 6

⁷⁹ Vgl. Widmann, B. 1884, S. 69; Die erste Auflage des Buches von Otto Elben erschien schon im Jahre 1855.

sich, gerade dieses zu dokumentieren. Zunächst erkennt Otto Elben korrekt, dass der deutsche Männergesang eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts ist.⁸⁰ Im gleichen Kapitel versucht er allerdings, die Wurzeln des Männergesangs in früheren Jahrhunderten nachzuweisen und formuliert:

„Insoferne bilden in der Reihenfolge der deutschen Barden, der Minne- und der Meistersänger die jetzt überall ausgebreiteten Liederkränze das jüngste Glied [...].“⁸¹

Ausführlich schildert Elben die vermeintlichen Vorformen der Männergesangsvereine, wobei der deutsche Minne- und Meistergesang einen Schwerpunkt bilden. Neben der historischen Darstellung des Männergesangs berichtet Elben in seinem Buch ausführlich über die ersten Vereine, die Ausbreitung des Männerchorwesens, die gesellschaftliche und nationale Bedeutung der Männerchöre, das Aufkommen von Sängerfesten und über die zahlreichen Sängerbünde. Der Deutsche Sängerbund (DSB) wird durch ein ganzes Kapitel gesondert behandelt, da die 2. Auflage aus Anlass des 25jährigen Bestehens des DSB erschien. Elben beschränkt sich bei seinen Ausführungen nicht nur auf Deutschland, sondern beschreibt auch angrenzende Regionen und Länder. Überdies werden die Komponisten und deren Männerchorwerke beschrieben.

Die breite Quellenlage bestehend aus Jahrbüchern, Festschriften, Programmen oder Einzeldarstellungen zu Vereinen und Bünden, die Elben vorlagen, ermöglichte erst seine ausführliche Dokumentation über das Männerchorwesen. Sein Werk bietet noch heute wichtige Informationen, da im letzten Jahrhundert viele Materialien verschollen sind bzw. vernichtet wurden. In seiner Schlussbetrachtung erwähnt Elben ausdrücklich die „Lichtpunkte“ des Sängerwesens. Dabei betont er den Wert des Männergesangs für die Volksbildung, für die Demokratisierung der Gesellschaft, für die deutsche Einheit und für den nationalen Gehalt. All diese Grundzüge vereinen sich für Elben im deutschen Lied. Mit den folgenden Worten endet sein Buch:

„In allen diesen Richtungen: volksbildend, Gegensätze des Lebens versöhnend, deutsches Wesen erhaltend wirkt das deutsche Lied. Und so hat denn nicht bloß der große Bund der Sänger, so hat die Nation allen Grund, sich der schönen Schöpfung des 19. Jahrhunderts, des volksthümlichen deutschen Männergesangs, als einer herrlichen Blüthe des deutschen Geistes zu erfreuen!“⁸²

Philipp Spitta ist einer der ersten, der sich gegen die Ansicht stellt, dass die Vorläufer des Männerchorgesangs im Barden-, Minne- und Meistergesang zu finden sind. In seinen *Musikgeschichtlichen Aufsätzen*⁸³ bespricht Spitta die Zweitaufgabe des umfangreichen Buches *Der*

⁸⁰ Elben, O. 1887, S. 1–2.

⁸¹ Elben, O. 1887, S. 1.

⁸² Elben, O. 1887, S. 478.

⁸³ Spitta, Ph. 1991, S. 299 ff.

volkstümliche deutsche Männergesang von Otto Elben⁸⁴, für das er ihm insgesamt „volle Anerkennung“ ausspricht. Doch Spitta zeigt auch kritisch einige Fehler auf und wirft Elben vor, dass er nur unzureichend seine Nachweise in einem wissenschaftlichen historischen Zusammenhang darstellt. So schreibt Spitta: „Elben ist offenbar mit der älteren Musikgeschichte wenig vertraut.“ Seine Ausführungen geben „einen wunderlich veralteten Eindruck“⁸⁵ wieder. Spitta zieht das Fazit, dass die beiden Abschnitte des ersten Buches „Aus alten Zeiten“ besser „...ganz gestrichen werden sollen“.⁸⁶ Obwohl Spitta in seinen *Musikgeschichtlichen Aufsätzen* die Irrtümer aufdeckte, wurden noch mehrere Jahrzehnte die Theorien Elbens verbreitet, und *Der volkstümliche deutsche Männergesang* wird bis heute als eine unentbehrliche Informationsquelle zum Thema Männerchorgesang genutzt.

Auch Julius Bautz nimmt in *Geschichte des Deutschen Männergesanges in übersichtlicher Darstellung*⁸⁷ Bezug auf Otto Elbens Werk. Im Vorwort weist er darauf hin, dass es nach seinem Wissen nur ein umfangreiches Werk gibt, das die Geschichte des Männergesangs profund wiedergibt.⁸⁸ Am Anfang seiner Schrift schildert Julius Bautz auf vier Seiten, dass der Gesang zu allen Zeiten dem deutschen Volke inhärent war. Nach dem kurzen Überblick führt der Verfasser die Entstehung der Männergesangsvereine auf die national-patriotische Bewegung zurück, die durch die Besatzungszeit der Franzosen ausgelöst wurde. Dabei betont er die Rolle des Liedes. „Als endlich das deutsche Volk sich aufraffte, um der Franzosenherrschaft ein Ende zu machen, erklangen die deutschen Freiheitslieder, aus welchen wieder der kräftige Ton eines selbstbewussten Geschlechtes zu hören war.“⁸⁹ In den weiteren Kapiteln gibt Bautz größtenteils die Forschungen und Resultate aus Elbens Buch *Der volkstümliche deutsche Männergesang* wieder. Neben der Beschreibung der zwei großen Richtungen, in Norddeutschland durch die Zeltersche Liedertafel zu Berlin und in Süddeutschland durch den Nägelischen Männerchor, der Verbreitung der Männergesangsvereine in den 1830er und 40er Jahren, deren erste Blüte mit dem Jahr 1848 abschließt, behandelt Julius Bautz auch die Jahre der Gründung des Deutschen Kaiserreiches. Er stellt fest, dass „bei dem geschäftlichen Aufschwung, bei der raschen Bevölkerungszunahme der größeren Städte und bei dem überall üppig sich entwickelnden gesellschaftlichen Leben die Zahl der Männergesangsvereine außerordentlich zugenommen hat; eine musikalische Förderung und Weiterentwicklung ist aber für eine Reihe von Jahren nicht festzustellen.“⁹⁰ Bautz führt dies darauf zurück, dass mit der Er-

⁸⁴ Siehe Elben, O. 1887.

⁸⁵ Spitta, P. 1894, S. 302 f.

⁸⁶ Spitta, P. 1894, S. 307.

⁸⁷ Bautz, J. 1890.

⁸⁸ Vgl. Bautz, J. 1890, S. III.

⁸⁹ Bautz, J. 1890, S. 4.

⁹⁰ Bautz, J. 1890, S. 15.

richtung des Reiches die national-patriotische Komponente der Männerchöre in den Hintergrund trat und die Vereine zunehmend das gesellige Vereinsleben in den Vordergrund stellten. Die eher schwachen gesanglichen Leistungen führt er zum einen auf eine schlechte Einstudierung und Vorbereitung der Lieder und zum anderen auf die zunehmende Größe der Chöre zurück.

Julius Bautz vertritt die Auffassung, dass die Chorwettbewerbe hinsichtlich der Gesangsqualität zu einer Verbesserung beitrugen. Die Wettstreite waren Anreize für leistungsstarke Chöre und weckten die Motivation und den Eifer der Sänger. Diese konnten ihre Leistungen unter Beweis stellen und wurden durch Urkunden, Pokale und ähnliches geehrt. Doch Bautz stellt auch Nachteile des Wettsingens fest. Gerade in ländlichen Gegenden können aus seiner Sicht die Wettbewerbe „eine krankhafte Sucht nach Auszeichnung und äußeren Ehren“ hervorrufen, so dass die ursprünglichen Ideale des Männergesangs verloren gehen. Besonders am Niederrhein spürt Bautz eine derartige Entartung.⁹¹ Eine günstige und nachhaltige Wirkung für die Entwicklung des Männergesangs stellen für ihn die Lehrerengesangsvereine dar. Sie singen nach seiner Einschätzung „nur das Beste und musikalisch Wertvolle“⁹² und bringen ihre Beiträge mustergültig zur Aufführung. Als Beleg druckt Bautz einige Programme ab, die bedeutende Werke aufzählen. Um einen Überblick über die musikalische Tätigkeit und Entwicklung der Männergesangsvereine zu bekommen, stellt der Autor viele Chorprogramme zusammen. Der Abdruck der Liedverzeichnisse soll, wie beim Lehrerengesangsverein (s. o.), die Relevanz des Männergesangs für die deutsche Kulturgeschichte nachweisen. Für Bautz ist der Männergesang ein Gemeingut von nationaler und sozialer Bedeutung. In gleicher Weise versucht er durch das Benennen bekannter Komponisten, die Männergesangswerke verfasst haben, die Wichtigkeit des Männerchorwesens zu manifestieren.

Georg Schade stellt in zwei Bänden die geschichtliche Entwicklung des deutschen Männergesangs dar.⁹³ Wie seine Vorgänger versucht auch er den Ursprung des Männergesangs so früh wie möglich zu definieren. Im ersten Abschnitt referiert Schade ausführlich über die Meistersängerkunft. Im zweiten erörtert er die Anfänge des mehrstimmigen Satzes. Neu ist, dass Schade die Wurzeln der männlichen Chormusik offensichtlich im antiken Griechenland einige hundert Jahre vor Christi Geburt sieht.⁹⁴ Aus seiner Sicht soll die „edle Sappho“ auf Lesbos das Lied um 560 v. Chr. entwickelt haben und „Tisias mit dem Beinamen Stesichoros, ‚Der Choraufsteller‘“⁹⁵, erstmals einen einstimmigen Chor eingeführt haben. Erste

⁹¹ Bautz, J. 1890, S. 16.

⁹² Bautz, J. 1890, S. 72.

⁹³ Schade, G. 1903.

⁹⁴ Vgl. Schade, G. 1903, Band 1, S. 27.

⁹⁵ Vgl. Schade, G. 1903, Band 1, S. 28.

Beispiele für den mehrstimmigen Gesang sieht Schade in den zweistimmigen Organa von Hucbald, einem gelehrten, flandrischen Mönch, den er zitiert:

„Wird in solcher Weise von zwei oder mehreren Personen mit bedächtiger Feierlichkeit gesungen, so wirst Du aus der Vermischung der Stimmen einen angenehmen Zusammenklang hervorgehen sehen.“⁹⁶

Im zweiten Band erörtert Georg Schade neben der Geschichte über die Anfänge und Ausbreitung der Männerchöre ausführlich die Sängerwettstreite. Den Ursprung musikalischer Wettkämpfe vermutet der Verfasser ebenfalls im antiken Griechenland:

„Wenn auch die gymnastischen Spiele vorherrschend waren, so fand doch auch fast immer die Musik ihren Platz, und die dem Apollo geweihten pythischen Spiele waren beispielsweise nur für musikalische Wettkämpfe bestimmt. Perikles hatte sogar in Athen ein besonderes Gebäude errichten lassen, das Odeon, das beim Fest der Panathenäen nur für Musik-Wettstreite geöffnet wurde.“⁹⁷

Außergewöhnlich ist, dass Thierfelder der erste Autor ist, der die Ansicht vertritt, dass Zelter und Nägeli den Männergesang durch ihre Gründungen nicht geschaffen haben. Seine Schrift soll den Nachweis für seine These erbringen.⁹⁸ Als Grundlage des Männerchorgesangs sieht Thierfelder das Zeitalter der A-cappella-Polyphonie, die Berliner Liederschule, die gesellige Bestrebung und die nationale Liedpoesie.⁹⁹ Keinesfalls besteht für ihn ein Zusammenhang zum Minne- und Meistergesang, da weder Geselligkeit noch patriotische Ansätze im Repertoire zu finden sind. Zudem würden die überlieferten Gesänge auf eine absolute Einstimmigkeit hindeuten. Die musikalischen Vorformen repräsentieren nach Ansicht Thierfelders in Bezug auf Stimmbesetzung, Stimmführung, inhaltlicher und gesellschaftlicher Struktur die Gattungen Motette, Madrigal und Quodlibet.¹⁰⁰ In den nachfolgenden Kapiteln folgt, wie in vielen Schriften zuvor, eine Auflistung der musikalischen Vereinigungen der vorigen Jahrhunderte, in denen vermutlich Männerstimmen gemeinsam gesungen haben könnten. Hierzu gehören unter anderem die Collegia musica, Kantoreien, Kurrenden, Adjuvantenvereine und Opernchöre. Obwohl Helmuth Thierfelder das Problem der Begriffsbestimmung erkannt hat, nimmt er selbst keine klare Trennung vor. Auch Annegret Heemann kommt zu dem Ergebnis, dass Thierfelder mittels seiner aufgestellten Thesen partiell die „abenteuerlichsten Schlußfolgerungen“¹⁰¹ zieht.¹⁰²

Richard Kötzschke beginnt in seinem Buch *Geschichte des deutschen Männergesanges, hauptsächlich des Vereinswesens* mit einem Kapitel zur Vorgeschichte des Männerge-

⁹⁶ Hucbald; zit. nach Schade, G. 1903, Band 1, S. 37.

⁹⁷ Schade, G. 1903, Band 2, S. 98.

⁹⁸ Siehe Thierfelder, H. 1922, S. 8 und 13.

⁹⁹ Vgl. Thierfelder, H. 1922, S. 18–19.

¹⁰⁰ Vgl. Thierfelder, H. 1922, S. 20 ff., 24 ff., 26 ff.

¹⁰¹ Heemann, A. 1992, S. 56.

¹⁰² Vgl. Heemann, A. 1992, S. 56 f.

sangs. Seine Ausführungen im Passus „Gesang in alten Zeiten“¹⁰³ beruhen überwiegend auf den Schilderungen von Otto Elben. Im zweiten Abschnitt¹⁰⁴ beschreibt Richard Köttschke, dass die Vorläufer der Männergesangsvereine vor allem in den Organisationen des 16. bis 18. Jahrhunderts zu finden seien. Dazu zählt er die Kantoreien, Musikvereine, einzelne Gesellschaftskreise der Handwerker, Soldaten, Studenten und Freimaurer sowie Opernchöre. Sie bilden für ihn die institutionellen Vorformen. In den genannten Gemeinschaften wurde mehrstimmig gesungen und sie weisen vereinsmäßige Strukturen auf. Zudem weist Köttschke im Teil 2, Abschnitt 4 darauf hin, dass aus den alten Kantoreien oder Adjuvantenvereinen die ältesten Männergesangsvereine entstanden seien.¹⁰⁵ Im dritten Abschnitt des ersten Teils¹⁰⁶ erläutert Köttschke, dass der Männerchorgesang seine ausschlaggebende Prägung durch das Volkslied erhielt. Zwar seien die „musikalischen Voraussetzungen zum kunstmäßigen Männergesang“ schon lange vorhanden gewesen, doch fehlte es, nach seiner Auffassung, an „geeigneten und würdigen Texten“. Die Dichtung bildet für Köttschke die entwicklungsrezipiente Voraussetzung für den Männerchorgesang. Erst als das Volkslied „durch Herder, Goethe und andere Romantiker wieder in seinem Wert erkannt“¹⁰⁷ wurde, konnte das Volkslied das musikalische Fundament des Genres Männerchor werden. „So knüpfte der Männergesang dichterisch und musikalisch an das Volkslied an [...]“.¹⁰⁸

Durch die Freiheitskriege gewannen vaterländische Gesänge an Popularität. Gerade die patriotischen Lieder, die durch Carl Maria von Weber, Albert Methfessel, Johann Friedrich Reichardt, Hans Georg Nägeli und andere Komponisten für Männerchor vertont wurden, führten zu einer ersten Blüte des vierstimmigen Männergesangs.¹⁰⁹ Richard Köttschke fasst zusammen:

„Wertvoller dichterischer Gehalt, wie ihn die deutsche Lyrik seit Klopstock und Goethe bot, anmutige und leicht singbare, aber musikalisch wertvolle Melodien, mochten sie einstimmig oder mehrstimmig gesetzt sein, die mit oder ohne Instrumentalbegleitung gesungen werden konnten, das waren die künstlerischen Voraussetzungen für eine wirklich volkstümliche und allgemein verbreitete Liederkunst. Die zunehmende Freude an der von der Kunst verschönten Geselligkeit, die um 1800 alle Volksschichten umfassende bedeutende Musikpflege, der nationale Aufschwung, der erst in der Musik, dann in der Dichtkunst, zuletzt in der Politik die Deutschen emporhob, das waren die kulturellen Voraussetzungen, auf denen der Männergesang erwachsen konnte.“¹¹⁰

¹⁰³ Köttschke, R. 1927, S. 11–16.

¹⁰⁴ Köttschke, R. 1927, S. 17–46.

¹⁰⁵ Vgl. Köttschke, R. 1927, S. 69; Elben, O. 1887, S. 12–18.

¹⁰⁶ Köttschke, R. 1927, S. 47–51.

¹⁰⁷ Köttschke, R. 1927, S. 16.

¹⁰⁸ Köttschke, R. 1927, S. 16.

¹⁰⁹ Vgl. Köttschke, R. 1927, S. 38.

¹¹⁰ Köttschke, R. 1927, S. 51.

In gleicher Weise wie Köttschke sieht Heinrich Dietel das Volkslied als „musikalische Grundlage dieser Kunstgattung“¹¹¹, teilt aber nicht die Ansicht von Köttschke, dass der Minne- und Meistersänger sowie die Kantoreien und Adjuvantenvereine Vorläufer der Männerchöre seien. Als eine wichtige Vorbedingung konstatiert Dietel die deutsche Lyrik. Dichter wie Herder, Klopstock oder Goethe hätten den Wert des Volksliedes wieder entdeckt. Ihre Werke bilden eine wesentliche Grundlage für die Liedentwicklung, sei es im Bereich des Volksliedes oder des Kunstliedes. Die Vertonungen der Berliner Liederschule belegen die neue Liedästhetik. Ihre Charakteristika wie ein- bis dreiteilige Liedform, kurze Perioden, leichte Melodik, geringer Tonumfang und einfacher Rhythmus sowie homophoner Satzstil lassen sich auf das Männerchorlied übertragen.¹¹² Weiter stellt Dietel heraus, dass die Liedtexte der Männerchöre dem volkstümlichen Charakter entsprechen: „meist sind es Freiheits-, Vaterlands-, Trink- und Liebeslieder.“¹¹³ Deutlich vertritt er die Position, dass der Männergesang nur in seiner Zeit erklärlich und verständlich¹¹⁴ sei. Die nationalen und sozial-politischen Entwicklungen seien bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts merklich gewesen und äußerten sich offenkundig im Freiheitskampf gegen die napoleonische Besatzung. Für die Entstehung des Männergesangs sieht Dietel folgende Grundlagen:

„Der nationale Aufschwung, der um diese Zeit in Dichtung und Musik, später auch in der Politik spürbar wird, die Erkenntnis der im Volkstümlichen ruhenden Werte, die zunehmende Freude an edler Geselligkeit und die allmählich alles Volksschichten umfassende lebhaftige Musikpflege bilden die allgemein-kulturellen Voraussetzungen, während die Wiedergewinnung des Volksliedes und die Entwicklung des Kunstliedes [...] als die künstlerischen Voraussetzungen anzusehen sind.“¹¹⁵

Die Arbeit *Die Entwicklung des Männergesangs in Westfalen im 19. Jahrhundert*¹¹⁶ von Ferdinand Wilhelm Kranzhoff zählt zu den Untersuchungen, die regional eingegrenzt sind, nämlich geographisch auf das Gebiet Westfalen. In der Einleitung seines Beitrags stellt Kranzhoff klar, dass die Ära des deutschen Männergesangs mit den beiden Komponisten Zelter und Nägeli beginnt. Die Geschichte des Männergesangs sei mit den zwei Namen verbunden. Sie stehen für zwei unterschiedliche Ansätze und Entwicklungen des Männerchorwesens. Für die westfälischen Männergesangsvereine sei nach Kranzhoff bis Mitte des 19. Jahrhunderts eine Anlehnung an die Zeltersche Liedertafel zu erkennen. Bemerkenswert ist, dass Kranzhoff in seinen Ausführungen aufgrund der zwei Strömungen und der damit verbundenen unterschiedlichen sozialen Gesellschaftsschichten zwischen den Begriffen Liedertafel, Männerchor und

¹¹¹ Dietel, H. 1938, S. 9.

¹¹² Vgl. Dietel, H. 1938, S. 9; ebenso Thierfelder, H. 1922, S. 12.

¹¹³ Dietel, H. 1938, S. 9.

¹¹⁴ Dietel, H. 1938, S. 11.

¹¹⁵ Dietel, H. 1938, S. 12.

¹¹⁶ Kranzhoff, F. W. 1934.

Männer-Gesang-Verein unterscheidet.¹¹⁷ Die soziale Einteilung spiegelt sich auch im Aufbau des Buches wider. Abschnitt 1 analysiert „die ersten Liedertafeln Westfalens als abgeschlossener Kreis einer höheren Gesellschaftsklasse“ und Abschnitt 2 „die Chorgesangvereine als offener Kreis aller Gesellschaftsklassen“¹¹⁸. Dabei bilden drei Komplexe den Schwerpunkt der Recherchen: die Gründung, die Organisation und musikalische und kulturelle Bedeutung der Vereine.

Die Arbeiten von Heinz Blommen¹¹⁹ und Otto Rüb¹²⁰ zeigen wie der Beitrag von Kranzhoff die Entwicklungen des Männerchorwesens beschränkt auf ein spezifisch-geographisches Wirkungsfeld. Blommen befasst sich mit den Anfängen und Entwicklungen des Männerchorwesens am Niederrhein und Rüb mit den Gesangvereinen der bürgerlichen Mittel- und Unterschicht im Raum Frankfurt am Main. Gerade die Abhandlungen aus den 1960er Jahren behandeln das sozio-kulturelle Phänomen des Männerchors und beziehen das Vereinswesen in ihre Forschungen mit ein. Durch ihre lokale Begrenzung können die Arbeiten gut die regionalen Strukturen des Chorwesens aufzeigen.

Bei Otto Rüb ist das Schichten-Modell der Vereinsgesellschaft ein weiterer Versuch, das Gesangsvereinswesen zu klassifizieren. Schon Hans Staudinger teilte die musikalisch-geselligen Organisationen in eine „Bürgerliche Welt“ und eine „Arbeiterwelt“ ein.¹²¹ Rüb erweitert das Modell für die chorischen Organisationen der Stadt Frankfurt am Main auf drei Schichten, eine bürgerliche Ober-, Mittel- und Unterschicht.¹²² Zur Oberschicht zählt Rüb die gemischten Chöre wie den Cäcilienverein, in dem musikalisch Gebildete singen. Die Mittelschicht stellen die Männerchöre, in denen der „bürgerliche“ Sänger singt, und die Unterschicht bilden die Arbeitergesangsvereine, die in den Chorkategorien MC, FC und GC erscheinen, überwiegend aber als gemischter Chor.¹²³

Weitere Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte sind die Publikationen von Hermann Maletz¹²⁴, Rudolf Haase¹²⁵ und Herbert Paffrath¹²⁶ sowie zu spezifisch-geographischen Forschungen des Männerchorwesens die von Ferdinand Wilhelm Kranzhoff¹²⁷, Josef

¹¹⁷ Kranzhoff, F. W. 1934, S. 3: Liedertafel (Vereinigung einer begrenzten Zahl von Sängern einer bestimmten Gesellschaftsklasse), Männerchor (Vereinigung einer unbegrenzten Zahl von Sängern einer jeder Gesellschaftsklasse) und Männer-Gesang-Verein (neutral, für beide geltend).

¹¹⁸ Vgl. Kranzhoff, F. W. 1934, S. 4 und 25.

¹¹⁹ Blommen, H. 1960.

¹²⁰ Rüb, O. 1964.

¹²¹ Vgl. Staudinger, H. 1913.

¹²² Rüb, O. 1964, S. 14.

¹²³ Rüb, O. 1964, S. 14.

¹²⁴ Maletz, H. 1969.

¹²⁵ Haase, R. 1956.

¹²⁶ Paffrath, H. 1955.

¹²⁷ Kranzhoff, F. W. 1934.

Jerneck¹²⁸, Joachim Herrmann¹²⁹ Karl Rappold¹³⁰, Harald Pfeiffer¹³¹ und Annegret Heemann¹³². Neben Publikationen zum Männerchorwesen existieren einzelne analytische Forschungen zu den Werken eines Komponisten wie die Dissertationen von Hans Georg Schmidt¹³³ und Hans Leister¹³⁴.

Mit der Arbeit *Der deutsche Männergesang im 19. Jahrhundert. Ziele, Organisation und gesellschaftliche Auswirkung, insbesondere auf die Laienbildung* beabsichtigt Gerhard Schmidt, die erzieherische Funktion des Männergesangs zu untersuchen. Einleitend beschreibt er die Anfänge des Männerchorgesangs mit den beiden Hauptzweigen, vertreten durch Zelters Berliner Liedertafel und Nägels Züricher Männerchor. Dabei zeigt Schmidt gemeinsame und unterschiedliche Ursachen für das Entstehen der beiden Vereinigungen auf. Bei der Darstellung erläutert er zudem das soziale, ökonomische und politische Umfeld. Insbesondere befasst sich Schmidt bei der Erforschung der Männerchorbewegung mit dem Thüringer Sängerbund und den Tätigkeiten von Carl Friedrich Zöllner.

Burkhard Künnekes befasst sich in seiner Arbeit *Der Deutsche Sängerbund: Entstehung, Entwicklung und Stellung in der heutigen Gesellschaft* mit der Geschichte des DSB. Das Gründungsdatum des DSB (1862) fällt in die Zeit der ersten Hochblüte des Männergesangs. Während sich der DSB in seiner Anfangsphase ausschließlich aus Männerchören konstituierte, wandte er sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch anderen Chorformen zu. Bis zum Jahr 2005 war die Organisation der größte Chorverband.¹³⁵ Neben dem historischen Abriss zeigt der Verfasser auch die gesellschaftliche Stellung des DSB auf.

Zu Beginn beschreibt Künneke, welche Voraussetzungen für die Entstehung des Männergesangs vorlagen. Für ihn bildet den Ausgangspunkt des Chorwesens die „Hausmusik der Liebhaber“¹³⁶, d. h. die bürgerlichen häuslichen Musizierkreise. Zunächst widmeten sich diese der Instrumental- und der Vokalmusik. Künneke stellt die These auf, dass durch die qualitative Steigerung der Orchestermusik die Laienmusiker den Anforderungen nicht mehr gerecht werden konnten. Die Folge war aus seiner Sicht, dass sich das Laientum verstärkt der Vokalmusik zuwandte.

¹²⁸ Jerneck, J. 1937.

¹²⁹ Herrmann, J. 1939.

¹³⁰ Rappold, K. 1961.

¹³¹ Pfeiffer, H. 1989.

¹³² Heemann, A. 1992.

¹³³ Schmidt, H. G. 1931.

¹³⁴ Leister, H. 1963.

¹³⁵ Am 7. Mai 2005 schlossen sich der Deutsche Allgemeine Sängerbund (DAS) und der DSB zum Deutschen Chorverband (DCV) zusammen, der mit rund 26.000 Chören, 750.000 Sängerinnen und Sängern und 1,8 Millionen Mitgliedern nun die weltweit größte Chororganisation ist.

http://de.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Chorverband (Stand: 22.8.2013).

¹³⁶ Künneke, B. 1978, S. 9 f.

Eine Studie von Dieter Düding über den organisierten und gesellschaftlichen Nationalismus in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts behandelt die nationale Turner- und Sängerbewegung in Deutschland von ihren Anfängen bis zum Ausbruch der 1848er Revolution. Als Ziel seiner Arbeit definiert Dieter Düding den Versuch, „die Organisations-, Kommunikations- und Sozialstruktur sowie die nationalen Ausdrucksformen und Ideologien der nationalen Vereinsbewegungen der Turner und Sänger für einen bestimmten Zeitraum systematisch zu erforschen und darzustellen“.¹³⁷ Für Düding ist das Aufkommen des Vereinswesens in Deutschland ein zentraler Aspekt für die Nationalbewegung. Durch die politischen Geschehnisse sieht er die Entstehung der Vereine als eine patriotische Sängerbewegung. Dies äußert sich nach seiner Einschätzung vor allem in den Liedern. Die Texte wie etwa von Ernst Moritz Arndt (1769–1860) drücken die damaligen nationalen Assoziationen und Emotionen aus. Als Organisations- und Kommunikationsstruktur erachtet Düding die Sängervereine. Die gemeinsamen Lieder und Veranstaltungen trugen zur Ausbreitung der Männerchöre bei.

In gleicher Weise bildet in Annegret Heemanns Beitrag das Vereinswesen einen Schwerpunkt. Ihr Buch *Männergesangsverein im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte Münsters* gliedert sich in drei große Teile. Im ersten Teil¹³⁸ wird das Vereinswesen im Allgemeinen betrachtet, wobei die Autorin die gesellschaftlich-politischen Aspekte mit berücksichtigt. Grundlage für den Abschnitt bilden die Beiträge von Thomas Nipperdey¹³⁹, Otto Dann¹⁴⁰ und Dieter Düding¹⁴¹. Im zweiten Teil erörtert Annegret Heemann die Literatur zum Männerchorwesen und analysiert analog zum Beitrag von Dieter Düding die Strukturen der Männergesangsvereine. In ihrer Zusammenfassung des Kapitels über Thesen und Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts zum Ursprung des Männerchorgesangs stellt sie treffend fest: „Der Männerchor als Kunstgattung und als gesellschaftliche Komponente ist nur in seinem historischen Kontext zu verstehen. Keinesfalls ist er durch die Existenz anderer musikalischer Gattungen erklärbar. Diese besitzen also keine Vorläuferfunktion. Der Männerchor ist aus seinem sozio-historischen Umfeld heraus entstanden, wobei aber nicht vergessen werden darf, ihn im Zusammenhang mit der allgemein aufstrebenden Vereinsbewegung zu sehen.“¹⁴² Neben diesen Aspekten seien zudem der sozio-kulturelle und der national-patriotische Hintergrund zu berücksichtigen. Das Vereins- und Gesangsvereinswesen der Stadt Münster im Zeitraum von 1822 bis 1933 wird im dritten Teil von Heemann darge-

¹³⁷ Düding, D. 1984, S. 1.

¹³⁸ Siehe Heemann, A. 1992, S. 4–30.

¹³⁹ Nipperdey, Th. 1976, S. 174–205.

¹⁴⁰ Dann, O. 1976, S. 197–232.

¹⁴¹ Düding, D. 1984.

¹⁴² Heemann, A. 1992, S. 61–62.

stellt. Sie präsentiert dabei die verschiedenen Organisationen und Vereinsstrukturen und beschreibt auf welche Art und Weise sich die Männergesangsvereine am öffentlichen Leben beteiligten.

In den letzten zwei Jahrzehnten beschäftigen sich vor allem Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke mit dem Männerchorwesen. Bei Brusniak sind die umfangreicheren Forschungen schwerpunktmäßig auf die Regionen Schwaben und Bayern ausgerichtet. Seine Studien im Rahmen des MGG-Artikels „Chor und Chormusik“, des Forschungsprojekts „Die Anfänge des Laienchorwesens im 19. Jahrhundert im heutigen Regierungsbezirk Bayerisch-Schwaben“ an der Universität Augsburg, seine Habilitationsschrift zum gleichen Thema und vor allem die Leitung des Sängermuseums Feuchtwangen ermöglichen es Friedhelm Brusniak, umfangreiches Material auszuwerten. Seine starken Bezüge zu Hans Georg Nägeli unterstreicht er unter anderem in seinem Beitrag *„Das volksthümliche Streben war das charakteristische Merkmal der schwäbischen Liederkränze.“ Zu den Hintergründen der Entstehung und Entwicklung des „volksthümlichen deutschen Männergesangs“ aus der Sicht von Hans Georg Nägeli (1773–1836) und Otto Elben (1823–1899).*¹⁴³ Einen interessanten Ansatz, der im weiteren Verlauf der vorliegenden Studie (siehe dazu auch Kap. 6 und 6.1) ausgeführt wird, bietet die Darstellung des Freimaurertums als Impulsgeber für die Gründung von Männerchören. Die Bestrebungen des Freimaurertums, sowohl religiös-konfessionelle als auch sozialpolitische Hürden zu überwinden, spiegeln sich nach Brusniak ebenso in der Gründung von Männerchören. Er misst somit dem Freimaurertum eine wichtige Position bei, um eine gesellschaftliche Öffnung und Liberalisierung voranzutreiben, und weist eine Verbindung zu den Männerchören etwa dadurch nach, dass der Frankfurter Liederkranz in der Hauptsache von „Freimaurern und Juden“ gegründet wurde.¹⁴⁴ In seinem 2014 erschienenen Beitrag *Kritische Anmerkungen zur Historiographie des deutschen Männergesangs im frühen 19. Jahrhundert* setzt sich Brusniak zudem in seltener Klarheit mit der geschichtswissenschaftlichen Debatte auseinander, ohne jedoch dabei selbst einzelne Autoren herabzuwürdigen. Vielmehr fasst er bestehende – und in diesem Kapitel bereits erläuterte – Ansätze zur musikwissenschaftlichen Geschichte des Männerchores zusammen und würdigt diese kritisch.¹⁴⁵ Dieser Beitrag ist insbesondere für die sozio-kulturelle und sozio-historische Einordnung des Männerchorwesens von hoher Relevanz für die vorliegende Abhandlung. In einer seiner jüngsten Publikationen thematisiert Brusniak wiederholt in Ergänzung zu seinen kurzen Ausführungen aus dem Jahr 2002 den Einfluss der Freimaurer auf das Chorwesen und verortet dies wieder konkret am „Ersten Deutschen Sängerfest“ von 1838, welches durch den freimaurerisch geprägten Frank-

¹⁴³ Brusniak, F. 2010 (1).

¹⁴⁴ Vgl. Brusniak, F. 2002, S. 411.

¹⁴⁵ Brusniak, F. 2014 (2).

furter Liederkrantz veranstaltet wurde.¹⁴⁶ Zusammenfassend ist festzuhalten, dass solche Forschungs- und Denkansätze zum Männerchorwesen für die vorliegende Studie methodisch innovativ erscheinen.

Dietmar Klenke untersucht vor allem die Bereiche Männergesang, Politik und Nationalismus und deren Beziehung zueinander, sowie das Umfeld des Arbeitersängers. Für Klenke ist die Sängerbewegung eng mit der politischen verbunden. Besonders sein Buch *Der singende „deutsche Mann“: Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*¹⁴⁷ stellt einen bedeutsamen Beitrag zur Nationalismusforschung dar. Die Wechselwirkungen zwischen politischen Ereignissen, Nationalempfinden und dem Singen im Verein werden von Klenke verdeutlicht. Hervorzuheben ist zudem die wissenschaftliche Tagung über „Chorwesen und Nationalbewegung“ im Oktober 1994 im Sängermuseum des Fränkischen Sängerbundes in Feuchtwangen, deren Beiträge Brusniak und Klenke in einem Sammelband veröffentlichten.

¹⁴⁶ Vgl. Brusniak, F. 2014 (3), S. 114.

¹⁴⁷ Klenke, D. 1998.

4 Das Männerchorwesen im deutschsprachigen Raum – Entwicklungen im 19. Jahrhundert

Im Vorwort zum Nachdruck von Otto Elbens Buch *Der volksthümliche deutsche Männergesang* erwähnt Friedhelm Brusniak treffend, „daß viele Quellen, aus denen Elben schöpfte, gegenwärtig nur schwer oder überhaupt nicht mehr zugänglich sind, so daß sein Buch willkommene Orientierungshilfen bietet.“¹⁴⁸ In Berlin waren nach Elben im Jahr 1886 „nahezu 500 Männergesangsvereine“¹⁴⁹ amtlich registriert. Nachforschungen im Landesarchiv Berlin ergaben, dass viele Berliner Chöre nur eine Generation lang existierten. Die Anzahl der Sänger in den kleinen Chören, die keinen Einfluss auf das öffentliche Musikleben ausübten, lag meist zwischen 20 und 30, so dass durch Verringerung der Mitgliederzahl die Auflösung des Vereins anstand oder ein Zusammenschluss mit anderen MGV resultierte.

Im Jahr 1865 bemerkte der Sängerausschuss des DSB¹⁵⁰ beim ersten deutschen Bundesfest in Dresden in einem Bericht: „Das Wesen unseres Sängerbundes besteht nicht darin, der Zersplitterung die Hand zu bieten, sondern, wie er selbst das Bild eines einzigen großartigen Ganzen darstellt, so auch in seinen Gliedern zu zeigen, wie volle Lebenskraft, nie aber aus der Trennung hervorgeht.“¹⁵¹ Diese Forderung nach mehr Zusammenschlüssen behinderte jedoch ein Vereins- und Versammlungsgesetz vom 22. November 1850 im Königreich Sachsen, das beinhaltete, dass „Vereine, deren Zwecke sich auf öffentliche Angelegenheiten erstrecken, mit ausländischen Vereinen, d. h. nicht kön[iglich], sächsischen, in keinen Verband treten durften, und nur im Wege der Sondererlaubnis konnte [...] gestattet werden, von Zeit zu Zeit größere Gesangsfeste zu halten.“¹⁵² Erst im April 1863 wurde das Gesetz revidiert, so dass ein Zusammenschluss wieder möglich wurde. An vielen Stellen seines Buches rügt Elben die Zersplitterung¹⁵³ und bezeichnet diese als „Deutsches Erbübel“. Doch nur wenige Vereine schlossen sich in Berlin zu Sängerbünden zusammen (siehe Kap. 6.4).

Die Grundlage für die Dokumentation der Berliner Chöre bilden die Chroniken, Festschriften und Archivmaterialien der Chöre. Die choreigenen Bestände wurden durch Materialien aus Bibliotheken und Musikzeitschriften ergänzt. Die Jahre bis 1900 sind bei den meisten Chören kaum dokumentiert, so dass manches unerwähnt bleibt. Bei der Durchsicht der Archivbestände traten viele Chornamen ans Licht, die keine Bedeutung für das öffentliche Musikleben in Berlin hatten. Aufgrund der Vielzahl von Chören, besonders Männerchören, ist

¹⁴⁸ Elben, O. 1887, S. X.

¹⁴⁹ Elben, O. 1887, S. 233.

¹⁵⁰ DSB = Deutscher Sängerbund, heute unter dem Namen DCV = Deutscher Chorverband e.V.

¹⁵¹ Zit. nach Elben, O. 1887, S. 179.

¹⁵² Elben, O. 1887, S. 211.

¹⁵³ Vgl. Elben, O. 1887, S. 179, 210, 233, 471.

eine Auswahl zwingend. Zu den Auswahlkriterien zählen vor allem der Einfluss auf das Musikleben, speziell in Berlin, die Eigenheiten und spezifischen Merkmale der Chöre und die Vereinsstruktur. Bei der Dokumentation bilden die Gründungsjahre, die Konzerttätigkeit und das Liedgut einen Schwerpunkt bei der Darstellung.

4.1 Die ersten Männergesangsvereine in Berlin

Eine musikhistorische Annäherung an die Männergesangsvereine in Berlin ist nur möglich, wenn einleitend ein Grundverständnis zum kulturellen Leben Berlins in dieser bewegten Zeit geschaffen wird. Als wertvoll dürfen hier die Ausführungen von Eduard Mutschelknauss in Bezug auf die urbane Musikkultur Berlins im 19. Jahrhundert angesehen werden.¹⁵⁴ Berlin am Anfang des 19. Jahrhunderts bedeutete nicht nur für die Chormusik im Speziellen, dass Persönlichkeiten wie Zelter richtungsweisend für die Entstehung und Entwicklung der Chorvereine und der Gattung Chorlied waren, sondern dass in einem weitaus größeren Rahmen auch besondere und als günstig zu bezeichnende Vorbedingungen in der preußischen Metropole anzutreffen waren. Mutschelknauss spricht in diesem Zusammenhang von einer

„[...] zwanglose(n) Durchkreuzung von Wissenschaft, Bereichen der Kunst und politisch-gesellschaftlicher Diskussionskultur innerhalb eines sich – im urbanen Kontext – vollziehenden Verbürgerlichungsprozesses unter einem preußischem Königtum [...]“.¹⁵⁵

Somit ist es nicht einem Zufall zu verdanken, dass die Zeltersche Liedertafel von 1809, die Jüngere Liedertafel von 1819, aber auch im Vorfeld die Singakademie¹⁵⁶, gegründet bereits 1791 von Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800), ihre Geburtsstätten in Berlin haben. Die hohe Dynamik Berlins sowohl in kultureller und gesellschaftlicher als auch in politischer Ausprägung, die Mutschelknauss treffend als „[...] Kommen und Gehen von Künstlern und Persönlichkeiten öffentlichen Lebens [...]“¹⁵⁷ beschreibt, wurde durch die zunehmende Urbanisierung¹⁵⁸ gefördert. Berlin besaß eine große Anziehungskraft und steigerte diese noch, je mehr renommierte Persönlichkeiten die preußische Großstadt frequentierten. Mutschelknauss spricht in diesem Zusammenhang von einem „regen Wissenschafts- und Kunstrausch“¹⁵⁹, von dem das Chorwesen nicht unberührt geblieben ist.

¹⁵⁴ Vgl. Mutschelknauss, E. 2011.

¹⁵⁵ Mutschelknauss, E. 2011, S. 9.

¹⁵⁶ Vgl. Kap. 5.1.

¹⁵⁷ Mutschelknauss, E. 2011, S. 9–10.

¹⁵⁸ Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war Berlin bereits eine der bevölkerungsreichsten Städte Europas.

¹⁵⁹ Mutschelknauss, E. 2011, S. 10.

Auf dieser produktiven und kreativen Grundlage sind zugleich die Zeltersche sowie die Jüngere Liedertafel in Berlin entstanden, die als Vorbilder für weitere Chorvereine fungierten und das Chorlied als solches maßgeblich hervorbrachten.

Die folgende Auseinandersetzung mit der Zelterschen und der Jüngeren Liedertafel ermöglicht damit einen Einblick in die inneren Strukturen der Liedertafeln, die Mendelssohn Bartholdy in seiner Kinder- und Jugendzeit kennen lernte und die ihn nachhaltig prägten. Infolgedessen ist zu konstatieren, dass nicht nur die Tafeln selbst, sondern überdies die günstigen Entstehungsvoraussetzungen durch ein dynamisches und kulturelles Umfeld Einfluss auf Mendelssohn Bartholdy nahmen. Die in den nachfolgenden fünfzig Jahren gegründeten Liedertafeln weisen in der Regel ähnliche, in vielen Fällen sogar identische Grundformen auf. Die Prähistorie liefert entsprechend einen wichtigen Beitrag zu den Vereinsstrukturen und zur Vereinsorganisation, jedoch auch zur Musikästhetik, zum Liedgut und zur sozialen Konstitution. Darüber hinaus waren Mendelssohns Lehrer, Carl Friedrich Zelter und Ludwig Berger, die Chorleiter dieser beiden Männerchöre, so dass Mendelssohn, obgleich er kein Mitglied war, mit den Männerchören vertraut gewesen ein dürfte und sich umfangreiche und wichtige Kenntnisse zum Chorwesen aneignen konnte.

4.1.1 Die Zeltersche Liedertafel von 1809 (Berlin)

Die Singakademie zu Berlin war für Zelter immer der Ausgangspunkt seines gesamten Wirkens. Von hier aus begannen alle Reformideen, die vor allem mit Hilfe von Johann Wolfgang von Goethe und Wilhelm von Humboldt realisiert wurden und auch in der Musikwelt den humanistischen und aufklärerischen Gedanken Vorschub leisteten. Die künstlerische Bildung, die Zelter in der Singakademie erzielte, war zur damaligen Zeit einzigartig. Zelter gründete aus praktischen Gründen ein kleines Instrumentalensemble, die Ripien-Schule. Denn oft benötigte die Singakademie eine Orchesterbegleitung zur Aufführung der Oratorien und anderer großer Chorwerke. Da die Mitglieder der königlichen Hofkapelle terminlich oft verhindert waren, kam es in der Vergangenheit häufig zu Engpässen. Die Ripien-Schule, in der auch Berufsmusiker mitwirkten, führte damit wesentlich zu mehr Autonomie. Die Motive zur Gründung der Liedertafel sind jedoch vielschichtiger. Zelters substantieller Antrieb ist die Förderung der Musik. Die Grundgedanken einer musikalischen Reform formulierte er schon in seinen Denkschriften. Obgleich er die erste im Jahr 1803 verfasste, wurde sie nur zögerlich realisiert. Denn der König hielt Zelters Neuerungen für nicht notwendig. Durch die militärische Niederlage Preußens gegen die napoleonischen Truppen wurde das Feudalwesen von den Franzosen abgeschafft, das Zunft- und Standeswesen aufgehoben und das Bürgertum durch die Besatzer gestärkt. Reformen standen daher auf der Tagesordnung. Zelter nutzte die Gele-

genheit als Mitglied des „Comité administratif“ politisch seine restaurativen Ideen durchzusetzen.

Zwei weitere Beweggründe schildert Wilhelm Bornemann¹⁶⁰, der erste Tafelmeister der Zelterschen Liedertafel: zum einen eine Abschiedsfeier für Otto Grell, einen Freund Zelters, und zum anderen eine Geschichte über eine Begegnung des Königs mit singenden, russischen Soldaten.– Durch die Folgen des Krieges wurde der Bankbeamte Otto Grell (1773–1831) aus dem Staatsdienst entlassen und ging infolgedessen nach Eisenstadt¹⁶¹, wo er als Kapellmeister in die Dienste des Fürsten Esterhazy trat. Die Singakademie veranstaltete für ihr Mitglied ein Abschiedsmahl im Englischen Haus, bei dem mehrere Gesänge teils im gemischten, teils im Männerchor vorgetragen wurden. So dichtete Wilhelm Bornemann eigens für diesen Anlass sechs Lieder, die von Carl Friedrich Zelter, Friedrich Ferdinand Flemming, Friedrich Wollank, Carl Friedrich Runghagen und Ludwig Hellwig für Männerchor vertont wurden. Der Liederzyklus sollte mit Klavierbegleitung vorgetragen werden. Da der Salon mit bis zu „70 Gedecken“¹⁶² für die Aufstellung eines Flügels keinen Platz mehr bot, holte man eine Gitarre herbei. Doch die Gitarrenbegleitung wurde vom Männergesang übertönt, so dass die Sänger gänzlich darauf verzichteten und a cappella sangen. Bornemann erzählte darüber: „Da sollte die Guitarre stellvertretend aushelfen und wurde schnell herbeigeholt. Die Saiten schlugen vor, kräftig frische Männerstimmen setzen ein und das ärmliche Geklimper verschwand in den Massen, die sich selber goldrein tonfest hielten [...]. Da wurde die Guitarre beseitigt.“¹⁶³ Weiterhin führte er aus, dass Zelter, begeistert vom singenden Festmahl, am nächsten Tag sprach:

„Schwebte Ihnen [Bornemann] nicht gestern Abend König Arthurs Tafelrunde vor? Wiedererwecken wollen wir das alte Sängerwesen. Nur kein Geklatsche im voraus davon. Verschwiegen unter uns wollen wir Weiteres besprechen. Erst eine kleine Anzahl von fröhlichen Liedern voll Kern und Kraft; die will ich suchen und setzen. Schaffen sie, was noch sonst dazu gehört. Ermittlungen besonders, wie es bei der Tafelrunde gehalten worden. Liedertafel soll es bei uns heißen. Ein Meister, mit zwölf Gesellen, oder auch mit bis zu vierundzwanzig, läßt es sich zusammen bringen. Mancher wird schon stutzen bei dem Namen. Ist alles im Stillen gut vorbereitet – dann erst heraus mit der Sprache.“¹⁶⁴

Das zweite Motiv ereignete sich im Jahr 1807, als Bornemann den König in Memel besuchte. Bornemann berichtete, dass bei einem Ausflug König Friedrich Wilhelm III. am Fluss Dange

¹⁶⁰ Bornemann, W. 1851.

¹⁶¹ Siehe Kuhlo, H. 1909, S. 19; Dietel, H. 1938, S. 32. Annegret Heemann und Cornelia Schröder schreiben, dass Otto Grell nach Wien ging, wo der Fürst Esterhazy residierte. Vgl. Heemann, A. 1992, S. 64; Schröder, C. 1959, S. 38.

¹⁶² Kuhlo, H. 1909, S. 19.

¹⁶³ Bornemann, W. 1851, S. X.

¹⁶⁴ Bornemann, W. 1851, S. XI.

bei Tauerlaken den Gesang russischer Soldaten hörte. An Bornemanns Geschichte äußerten bereits Otto Elben, Hermann Kuhlo und Heinrich Dietel erhebliche Zweifel.

Nach Bornemanns Erzählung wäre damit der Initiator der Liedertafel der König selbst. Dies ist eine Steigerung der schon in den Statuten fixierten Königstreue. Zelter hätte damit den Wunsch des Königs erfüllt. Doch Heinrich Dietel stellt fest, dass aufgrund der zeitlichen Abläufe dies sachlich falsch wäre. Denn Bornemann weilte im Sommer 1807 in Memel beim König, und die Abschiedsfeier für Otto Grell fand erst am 8. Mai des folgenden Jahres statt. Zudem übersehe Bornemann völlig, dass „die Zeltersche Schöpfung eine ganz unglückliche Erfüllung des königlichen Wunsches gewesen wäre, denn der Militärgesang hat keinen sachlichen Zusammenhang mit dem fröhlichen Treiben der Liedertafel, weil der Gesang der preussischen Soldaten unter Leitung des Leutnants Einbeck sich zunächst nur in der kirchlichen Richtung entwickelte“.¹⁶⁵ Auch Georg Schünemann schreibt, dass sich solche Beweggründe nicht in den Protokollen und Akten der Liedertafel finden lassen.¹⁶⁶

Der wegweisende Anstoß beruht sicherlich auf dem Abschiedsfest für Grell. Allein der Name „Liedertafel“ als Analogon zur „Artus Tafelrunde“ ist ein Hinweis darauf. Als tiefere Gründe sind jedoch auch die patriotischen Einstellungen innerhalb der Liedertafel zu sehen. So ist im ersten Entwurf der Statuten der Liedertafel von 1808, die Zelter geschrieben hat, im Paragraph zehn zu lesen: „Dagegen sind die Gegenstände des Vaterlandes und allgemeinen Wohls, in ihrem ganzen Umfange Dichtern und Componisten empfohlen.“¹⁶⁷ Und im §22 steht: „Die Liedertafel sieht sich als eine Stiftung an, welche die ersehnte Zurückkunft des Kgl. Hauses feiert und verewigt, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört.“¹⁶⁸ Die patriotische Gesinnung und die Treue zum Königshaus äußerten die Liedertäfler auch in ihren ersten Liedern (s. u.). Dabei muss hinzugefügt werden, dass politische Äußerungen in der Liedertafel nicht erwünscht waren. Wie Hermann Kuhlo oder Heinrich Dietel spricht auch Dieter Düding der Zelterschen Liedertafel eine politische Tendenz ab. Er schreibt dazu: „Soweit in ihnen national-deutsches Bewußtsein zur Geltung kam, war dieses ausschließlich kulturell geprägt.“¹⁶⁹ Die Ausschließbarkeit wäre sicherlich zu diskutieren, aber ihre Absichten waren nicht politisch-nationalistisch. Düding formuliert, dass man vergeblich Begriffe wie „deutsches Volk, deutsches Vaterland, deutsches Reich oder deutsche Einheit“¹⁷⁰ im Liedrepertoire der Zelterschen Vereinigung sucht. Die Mitglieder tendierten vielmehr dazu, durch den Gesang das Selbstwertgefühl und das Selbstbewusstsein

¹⁶⁵ Dietel, H. 1938, S. 33.

¹⁶⁶ Vgl. Schünemann, G. 1932, S. 35.

¹⁶⁷ Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 245.

¹⁶⁸ Zit. nach Kuhlo, H. 1909, S. 16.

¹⁶⁹ Düding, D. 1984, S. 45.

¹⁷⁰ Düding, D. 1984, S. 46 und 161.

der Bürger zu stärken. Sie förderten das national-deutsche Empfinden. Auch die offenkundige königstreue Haltung der Liedertäfler äußerte sich in einigen Liedern, wie z. B. in den Werken „Der König soll leben“, „Den König in der Mitten“ oder „Die heiligen drei König“ von Zelter.¹⁷¹

Bereits im Dezember kündigte Zelter den Vorstehern der Singakademie die Stiftung der Liedertafel an. In den Akten der Singakademie findet sich zum ersten Mal eine Notiz über die Gründung:

„Berlin, am 21. Dezember 1808 in der Wohnung der Mad. Voitus. Es waren die nebenbenannten Mitglieder der Singakademie versammelt (Herr Zelter, Schulze, Jordan, Hellwig, Rungenhagen, Flemming, Wollank, Bornemann, Mad. Voitus, Dem. Voitus)¹⁷² und beschlossen:

- 1) „Aufführung des Händelschen Tedeum auf der Singakademie nach dem Dankfest, wozu des Königs und der Königin Majestäten einzuladen.
- 2) Nach dieser Feierlichkeit ist die Gesellschaft der Singakademie, so zahlreich als sie will, zu einem gemeinschaftlichen Mahle für ihre Kosten versammelt.
- 3) Stiftung einer Liedertafel i. e. einer monatlichen Zusammenkunft von etwa 20 bis 25 Mitgliedern der Singakademie, um bei einem frugalen Mahle gewählte gesellschaftliche Gesänge zu singen, die deutschen Sinn, Ernst und Fröhlichkeit atmen, nach dem vorgetragenen Plane des Herrn Zelter, welcher noch zirkulieren soll, um noch gute Gedanken zuzusetzen. Diese Stiftung soll sich von der ad 2 erwähnten Feierlichkeit datieren.“¹⁷³

Dazu berichtete Bornemann¹⁷⁴ als „Schreiber“¹⁷⁵ der Liedertafel, über einen Vortrag von Zelter über die Gründe der Stiftung und ihre Aufgaben der Tischgesellschaft in einem zu den Tafelakten gegeben „Überblick über den Zeitraum vom 21. Dezember 1808 bis 28. April 1812“:

„Bei einem frugalen Mahle durch frohe Gesänge sich zu erheitern und zu erbauen, das sollte Zweck und Ziel dieser Stiftung sein und Dichtkunst und Tonkunst einen Ort dort finden, ihrer Werke möglichst vollkommen sich erfreuen zu können. Nicht leicht sehen wir eine Tischgesellschaft, die des Gesanges entbehren kann, wenn eine fröhlich gesellige Stimmung allgemein werden soll. Nur durch des Liedes Wort und Melodie kann Herz und Gemüt zu einem gemeinsamen Annäherungspunkt hingeführt werden. Mag die Klage oder die Freude vorherrschen im Gesange, immer werden die Herzen sich finden, und ausströmen wird ein gemeinschaftliches gleiches Gefühl, Geselligkeit zu erwecken. Daher das Sehnen nach Gesang und Sängern. Das Bedürfnis drängt von selbst sich auf, aber man kannte oder besaß nicht die Mittel, es ganz zu befriedigen. Zeigen sollte die Liedertafel, was ein Verein von Sängern, Dichtern und Komponisten durch die Kräfte des Gesanges vermöchte.“¹⁷⁶

¹⁷¹ Vgl. Die Liedertafel 1818, S. 44, 159 und 163.

¹⁷² Hermann Kuhlo schreibt, dass auch Prof. Hartung anwesend war, wenngleich sein Name in dem Protokoll fehle. Siehe Kuhlo, H. 1909, S. 22.

¹⁷³ Zit. nach Kuhlo, H. 1909, S. 18.

¹⁷⁴ Peter Nitsche schreibt fehlerhaft, dass Zelter dies vermerkt hätte. Siehe Nitsche, P. 1980, S. 16; Kuhlo berichtet, dass Bornemann den wesentlichen Inhalt von Zelters Vortrag wiedergibt.

¹⁷⁵ Im heutigen Sinne hätte Wilhelm Bornemann das Amt eines Schriftführers.

¹⁷⁶ Zit. nach Kuhlo, H. 1909, S. 22.

Überdies unterrichtete Zelter auch Goethe von Anfang an. Er schrieb in einem Brief vom 26. Dezember 1808 an Goethe:

„Zur Feier der Wiederkunft des Königs [aus Memel] habe ich eine Liedertafel gestiftet: Eine Gesellschaft von 25 Männern, von denen der 25. der gewählte Meister ist, versammelt sich monatlich einmal bei einem Abendmahle von zwei Gerichten und vergnügt sich an gefälligen deutschen Gesängen. Die Mitglieder müssen entweder Dichter, Sänger oder Komponisten sein. Wer ein neues Lied gedichtet oder komponiert hat, lieset oder singt solches an der Tafel vor oder läßt singen.“¹⁷⁷

Zelter war bestrebt, die erste förmliche Versammlung mit der Rückkehr des Königs zu verbinden. Daher wurde in der Satzung fixiert, dass der erste Tag der Zusammenkunft mit der sehnlich erwarteten Rückkehr des Königs erfolgen soll. Doch die äußeren Umstände ließen ein baldiges Zurückkommen nicht zu, so dass die erste Sitzung auf den 2. Mai 1809 festgesetzt wurde. Erst sieben Monate später, am 23. Dezember 1809, fand sich der König wieder in Berlin ein. Hermann Kuhlo schreibt, dass Zelter die Tafel erst mit dem Tage der Rückkunft in vollem Maße als „ordentlich“ erachtete. Somit sollte „nach einem Beschluß der achten ordentlichen Tafel vom 6. Februar 1810“ der Stiftungstag auf den 23. Dezember 1809 fallen. „Aber schon im Jahre 1810 scheint man diesen Beschluß nicht ausgeführt zu haben“¹⁷⁸, so Kuhlo. Aus seiner Sicht hielt man letztlich am 24. Januar 1809 als Stiftungstag fest. Dieser These widersprechen die revidierten Statuten aus dem Jahr 1819.¹⁷⁹ Im §3 werden die Daten genau wiedergegeben und als Stiftungstag der 23. Dezember 1809 förmlich betrachtet.¹⁸⁰

Auch Bornemann ließ in seinem Einladungsschreiben den Hinweis auf die Rückkehr des Königs mit einfließen:

„Für sehr nahe hielt man damals die Rückkehr des Königs. Veränderte Umstände veränderten die Sache. Sicherer und unsicherer zugleich als jemals ist vielleicht im jetzigen Augenblicke diese Wiederkehr; sie konkurriert mit den Welthändeln. Aber auch dringender wird zugleich mit jedem Tage der Zweck unseres Vereins zur Liedertafel. Sie soll singen dem Könige, dem Vaterlande, dem allgemeinen Wohle, dem deutschen Sinn, der deutschen Treue.

Mehrere Mitglieder haben daher gewünscht, von der Form ein wenig zu opfern, um desto früher der guten Sache zu dienen. In diesem Wunsche ist der Unterzeichnete von mehreren Seiten teils schriftlich teils mündlich aufgefordert worden, die erste Versammlung für den nächsten Dienstag, als den 2. Mai, vorzuschlagen und das Geld, 1. Th.¹⁸¹ Eintrittsgeld und 1 Th. 12 Gr.¹⁸² für das erste Quartal zu erbitten und einzuziehen.“¹⁸³

¹⁷⁷ Zit. nach Preussner, E. 1935, S. 132.

¹⁷⁸ Kuhlo, H. 1909, S. 24.

¹⁷⁹ Vgl. Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 316.

¹⁸⁰ Vgl. §3 der Statuten der Zelterschen Liedertafel nach der zweiten im Jahre 1819 unternommenen Revision.

Siehe Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 316.

¹⁸¹ Th. = Thaler

¹⁸² Gr. = Groschen

¹⁸³ Zit. nach Kuhlo, H. 1909, S. 24.

Am 24. Januar 1809 versammelten sich 17 Mitglieder der Singakademie im Englischen Haus und gründeten die Liedertafel.¹⁸⁴ An dem Tag wurden die Statuten beschlossen. Die meisten der einen Monat zuvor dem „Urstamm“ vorgelegten Punkte wurden angenommen, wobei sich die Zahl der 28 Paragraphen des ersten Entwurfs auf neunzehn verringerte. In den Statuten wird das Zusammenleben in der Liedertafel geregelt. Da sich dieses im Laufe der Zeit veränderte, wurden auch die Satzungen einige Male umgeändert, was sich aus den Liedertafel-Akten erkennen lässt. Insgesamt aber behielt die Liedertafel ihre Sitten und Gebräuche beharrlich bei. Richard Kötzschke behauptet, dass, wenn Zelter nach hundert Jahren zurückkehren würde, sich die Gesichter und die Lieder zwar geändert hätten, aber die Eigenart und das Brauchtum nicht.

Ferner wählte die Versammlung die Tafelbeamten. Zum „Meister“ (Leiter) wurde Carl Friedrich Zelter bestimmt, zum „Beimeister“ (Stellvertreter) Johann Georg Gern, zum „Schreibmeister“ (Schriftführer) Friedrich Wollank und zum „Rendant“ (Tafelmeister) Wilhelm Bornemann.¹⁸⁵ Diese vier Ämter bildeten den Vorstand der Liedertafel. Als Archivar ernannten die Mitglieder Ludwig Hellwig.¹⁸⁶ Die Geschäftstafel wurde alljährlich im Dezember gewählt.

Die Aufgabe des Sekretärs war es, Protokolle über die Tafelsitzungen anzufertigen. In diesen sollten die anwesenden Mitglieder, die vorgetragenen Lieder, etwaige Gäste und Beschlüsse sowie Besonderheiten, wie z. B. die Vergabe von Preisen, aufgeführt werden. Das Amt des Sekretärs war insofern nicht leicht, da die Liedertäfler keine trockene Aufzeichnung, sondern eine mit Humor und Behagen erwarteten. Nicht jeder war daher für das Amt geeignet. Der Tafelmeister trug Sorge für die Organisation der Tafel. Darunter fallen das Rechnungswesen, die Organisation des Lokals, das Bestellen der Mahlzeiten, die Einladung der Liedertäfler oder die Anordnung der Tafelplätze. Gerade letzteres war bei großen Gasttafeln manchmal nicht problemlos.

Das Amt des Vizemeisters war durch die seltene Vertretung des Meisters mehr eine Ehrung der Person. Da die Meister sehr pflichtbewusst waren, brauchten die Beimeister nur vereinzelt Proben zu leiten. Dies geschah beispielsweise, wenn der Meister krank war oder verreisen musste. Symbolisch saß der Stellvertreter nicht in seiner Stimmlage, sondern neben dem Meister. Die folgende Tabelle listet die entsprechenden Ämter und Amtsinhaber:

¹⁸⁴ Vgl. Kuhlo, H. 1909, S. 23; Dietel, H. 1938, S. 35.

¹⁸⁵ Vgl. Angaben in Kuhlo, H. 1909, S. 23.

¹⁸⁶ In den ersten Jahren zählte der Archivar auch zum Vorstand. Später beschränkte man den Vorstand auf vier Ämter. Vgl. Kuhlo, H. 1909, S. 39.

Amt	Amtsahre	
Meister	1809-1832 1832-1851 1852-1880 1881-1900	Carl Friedrich Zelter Carl Friedrich Runghagen Eduard Grell Martin Blumner
Schreibmeister		Friedrich Wollank Spiker
Tafelmeister		Wilhelm Bornemann

Die Zusammenkunft sollte alle vier Wochen dienstags nach der Probe der Singakademie erfolgen. Die Tafelsitzung wurde auf 20 Uhr festgesetzt.¹⁸⁷ Da einige Liedertäfler zur Vorsteherschaft der Singakademie gehörten und sich nach der Probe der Singakademie des Öfteren Besprechungen und Sitzungen anschlossen, verschob sich wiederholt der Beginn der Tafel. Hin und wieder wurde die Unpünktlichkeit in den Protokollen gerügt. Denn die Speisen mussten warm gehalten werden, und das Warten führte zu Unbehagen. Doch die Aufforderungen zur Pünktlichkeit haben wenig geholfen.

In den ersten Jahren wechselte die Liedertafel häufig das Lokal. Die Liedertäfler legten Wert darauf, in den „besten und anständigsten“¹⁸⁸ Lokalen der Stadt zu tafeln. Neben der Beschaffenheit des Saales, der eine gute Resonanz haben und abgeschlossen sein sollte, spielten somit die Bewirtung, das Essen, der Wein und der Tabak eine obligate Rolle. Lokale, wo nicht geraucht werden durfte, wurden daher gemieden. Zunächst wählten die Liedertäfler auf Vorschlag von Bornemann das „Englische Haus“. Später gastierten sie auch in der „Theerbuschschen Ressource“ und im Lokal „Kämpfer“. In den Jahren 1814 bis 1821 kehrten sie im „Börsenhaus“ beim Wirt Bandemer ein. Hier waren die Liedertäfler in jeglichem Bezug zufrieden. Wie gewichtig die Bewirtung war, zeigt sich darin, dass die Liedertafel im Jahr 1821 mit dem Wirt ins „Englische Haus“ umzog. Seitdem wurden die Versammlungen an jenem Ort abgehalten.

Alljährlich fanden ca. zehn bis elf Tafelsitzungen statt. Da die Mitglieder aufgrund der Satzung eine hohe musikalische Vorbildung mitbrachten, konnten die Liedertäfler zumeist die Werke vom Blatt singen. Ferner war das Liedgut oft so konzipiert, dass kaum geprobt werden musste. An der Tafel hatte jede Stimme ihren festen Platz. Die Sitzordnung gestaltete sich derart, dass inmitten der Tafel der „Meister“ saß, rechts von ihm die ersten Tenöre, links von ihm die zweiten. Die Bässe schlossen sich an und saßen auf der Gegenseite des „Meisters“. Der „Beimeister“ hatte seinen Platz an der Seite des „Meisters“. Fehlende Mitglieder melde-

¹⁸⁷ Vgl. Kuhlo, H. 1909, S. 40. An späterer Stelle schreibt Kuhlo, dass sich die Liedertäfler zwischen 19.30 Uhr und 20 Uhr einfanden. Vgl. Kuhlo, H. 1909, S. 43–44.

¹⁸⁸ Siehe Kuhlo, H. 1909, S. 41.

ten sich rechtzeitig ab, so dass der „Meister“ Gastsänger, die gewöhnlich Mitglieder der Singakademie waren, einlud.¹⁸⁹

Die Mitglieder der Liedertafel entstammten vornehmlich dem Bildungsbürgertum. Sie waren meist hochgebildete, zum Teil bedeutende Personen im öffentlichen, politischen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Leben. Überblickt man die ersten Jahrzehnte, so fällt auf, dass Männer des praktischen Lebens wie Fabrikanten oder Kaufleute in der Minderheit waren und Männer der Kunst und Wissenschaft sowie Staatsbeamte den Großteil ausmachten. Neben den Berufsmusikern wie Carl Friedrich Zelter, Carl Friedrich Rungenhagen, Ludwig Hellwig oder Franz Seraphinus Lauska sowie den Berufssängern wie Georg Gern, Jonas Friedrich Beschort oder Eduard Devrient stellten hohe Staatsbeamte, Staatsräte und Juristen die Mehrheit. Bei der Gründung wurde die Mitgliederzahl auf 24 Sänger festgesetzt. Hinzu kam noch der Leiter der Liedertafel. Zu den Gründungsmitgliedern¹⁹⁰ zählen Carl Friedrich Zelter als Direktor der Singakademie und Leiter der Liedertafel und die folgenden Mitglieder der Singakademie:

1. Bechthold¹⁹¹; Kriegsrat
2. Beschort, Jonas Friedrich; Königlicher Schauspieler
3. Bornemann, Wilhelm; General-Lotterie-Direktor
4. Flemming, Friedrich Ferdinand; Arzt
5. Gern, Johann Georg; Königlicher Sänger
6. Hartung, August; Professor und Schulvorsteher (Gründungsmitglied der Singakademie)
7. Hellwig, Ludwig; Musikdirektor und Domorganist
8. Hellwig, Carl; Justizrat
9. Jachtmann, Samuel Heinrich; Bauinspektor
10. Jordan-Friedel, Pierre Jean¹⁹²; Juwelier¹⁹³
11. Löst, Heinrich Wilhelm; Justizrat¹⁹⁴
12. Loos, Gottfried Bernhard; Münzwardein
13. Lortzing, Johann Gottlob; Kaufmann
14. Müller¹⁹⁵; Buchhändler
15. Pfund, Johann Gottfried; Philologe
16. Rungenhagen, Carl Friedrich; Musikdirektor und Professor
17. Schmidt, Johann Philipp Samuel; Hofrat¹⁹⁶
18. Schulz¹⁹⁷; Kriegsrat

¹⁸⁹ Hermann Kuhlo erläutert in seinem Buch *Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809 bis 1909* ausführlich den allgemeinen Ablauf der Tafelsitzung. Vgl. Kuhlo, H. 1909, S. 43–45.

¹⁹⁰ Nitsche, P. 1980, S. 18; Kuhlo, H. 1909, S. 165 ff.; Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 371–384.

¹⁹¹ Der Vorname konnte nicht ermittelt werden.

¹⁹² Dagmar Beck nennt Pierre Jean Jordan (1761–1838). Dieser war jedoch kein Mitglied der Singakademie und hätte daher auch nicht gemäß §1 der Statuten vom 24. Januar 1809 Mitglied der Liedertafel sein können.

¹⁹³ Vgl. das Mitgliederverzeichnis in Lichtenstein, H. 1843, S. 18.

¹⁹⁴ Im Verzeichnis von Lichtenstein ist vermerkt: Löst, Geh. Kriegs-Rath. Vgl. Lichtenstein, H. 1843, S. 25.

¹⁹⁵ Der Vorname konnte nicht ermittelt werden.

¹⁹⁶ Zunächst arbeitete Johann Philipp Schmidt (1779–1853) als „Musikfeuilletonist“ bei der *Spenerschen Zeitung*. Später war er Hofrat und Expedient bei der Seehandlung in Berlin. Vgl. Lichtenstein, H. 1843, S. 36; Kuhlo, H. 1909, S. 35–36 und S. 165.

¹⁹⁷ Der Vorname konnte nicht ermittelt werden.

19. Thielemann, Johann Georg; Künstler¹⁹⁸
20. Wollank, Johann Ernst Friedrich; Justizrat
21. Woltmann, Johann Gottfried; Professor der Geschichte

Hinzu kamen im Jahr 1809 Franz Seraphinus Lauska (Musiker) sowie im Jahr 1810 Schulze (Stadtgerichtsrat), Patzig (Polizeirat), Friedrich Eunike (Königlicher Schauspieler) und Ritschl (Prediger, Ober-Konsistorial-Rat). Mit der Errichtung der Liedertafel stieg auch das Interesse an dem Verein. Viele Künstler wollten der Liedertafel beitreten, doch die Restriktion, die die Satzung vorschrieb, ließ dies nicht zu. Man einigte sich auf weitere fünf Exspektanten. Diese waren außerordentlich gewählte Mitglieder ohne Stimmrecht, die beim Ausscheiden eines Mitgliedes nachrückten. Hermann Kuhlo schildert an den Aufnahmen des Musikers Lauska im Jahr 1809 und des königlichen Sängers Stümer im Jahr 1814, mit welcher Umständlichkeit und Feierlichkeit solche Neuaufnahmen vorgenommen wurden. Weiterhin äußert er, dass in den Liedertafel-Akten aus dem Jahr 1811 sogar ein „formulare“ für Aufnahmen von Zelter existiere.¹⁹⁹

Zu den ordentlichen Mitgliedern und den fünf Exspektanten wurde im Jahr 1813 eine dritte Mitgliedergruppe in der Liedertafel eingerichtet: die Ehrenmitglieder. Einige Liedertäfler äußerten den Wunsch, den Architekten Karl Friedrich Schinkel, der sich durch die Bauzeichnung für die Singakademie und durch ein Geschenk für die Liedertafel, eine Vignette für die erste Ausgabe der Liederbücher, verdient gemacht hat, zu ehren. Hinzu kommt seine Erfindung des Willkommenspokals, der nach dem verstorbenen Mitglied „Flemming“ benannt wurde. Der Becher fehlte seither bei keiner Sitzung. Da Schinkel aber weder Sänger oder Dichter noch Komponist war, folgten die Mitglieder dem Vorschlag Zelters, die Klasse der Ehrenmitglieder zu errichten. Die Ehrenmitglieder erhielten im Wesentlichen die Rechte der außerordentlichen Mitglieder²⁰⁰ und brauchten keine besonderen musikalischen Fähigkeiten aufzuweisen.²⁰¹ Im 19. Jahrhundert wurden lediglich 15 Männer zu Ehrenmitglieder ernannt²⁰²; in der Zeit, als Zelter Direktor war, waren es drei: Karl Friedrich Schinkel (1813), Fürst Anton Radziwill (1821) und Graf Carl von Brühl (1821).

Zelter komponierte für den Verein unermüdlich und bemühte sich, dass sich die Gesellschaft ihre erhöhte Stellung über die gewöhnlichen Kreise und Zirkel ständig bewusst machte. Die Exklusivität erreichte Zelter durch die bedeutende Stellung der Mitglieder und durch die Abgeschlossenheit. Hinzu kam, dass die Liedertäfler ein Eintrittsgeld und einen Quartalsbeitrag entrichten mussten. Wie wirksam diese Maßnahme war, zeigt sich am Grün-

¹⁹⁸ Beruf „Mus. Instrumentenmacher“, vgl. Lichtenstein, H. 1843, S. 41.

¹⁹⁹ Siehe Kuhlo, H. 1909, S. 31–32.

²⁰⁰ D. h. die gleichen Rechte wie die Exspektanten.

²⁰¹ Vgl. Kuhlo, H. 1909, S. 37.

²⁰² Seit dem Jahr 1859 sind keine Ehrenmitglieder mehr verzeichnet.

dungsmitglied Johann Philipp Schmidt, der aus finanziellen Gründen schon nach einem Jahr, am 2. Februar 1810, die Liedertafel verließ. Obendrein sorgte das komplizierte Aufnahmeverfahren der Exspektanten dafür, dass nur Sänger zugelassen wurden, die das Wohlwollen der Mitglieder erworben hatten. Diese Bedingung implizierte eine homogene Gemeinschaft.

Sämtliche Tafelsitzungen fanden unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Die Mitglieder durften auch Internes nicht weiter erzählen. Zelter schreibt: „Wer etwas Compromittierendes ausplaudert, was einem Mitgliede oder der Tafel zuwider ist, zahlt Strafe.“²⁰³

Da die Liedertafel fast keine²⁰⁴ öffentlichen Auftritte gab und sich förmlich von der Öffentlichkeit abwandte, war die Liedertafel für Außenstehende kaum zugänglich. Nur selten bestand die Möglichkeit, an der Tischgesellschaft teilzuhaben und zu erleben, wie die Abende vonstatten gingen. Daher hielt die Liedertafel gelegentlich separate „Gasttafeln“ oder „bunte Tafeln“ ab. Eine Einladung als Gast für die Liedertafel zu erhalten, war eine hohe Ehre. Neben den Mitgliedern des Königshauses, Ministern, Generälen oder hohen Staatsbeamten gastierten Persönlichkeiten wie die Dichter Heinrich von Kleist, Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Julius Wolff und die Musiker Carl Maria von Weber, Bernhard Klein, Johann Friedrich Reichardt u. a.. Die „bunten Tafeln“ dienten dazu, die Frauen der Liedertäfler einmal im Jahr und zu besonderen Festtagen einzuladen. Über die Entstehung der „bunten Tafeln“ steht in den Liedertafel-Akten nichts geschrieben. Wahrscheinlich knüpft sie aber wiederum an die Sage von König Artus' Tafelrunde. Denn Wilhelm Bornemann erzählt in seinem Buch, dass die Königin „Ginnevar“ abseits in einer Fenstervertiefung saß und das Treiben der Ritter in der frohen Runde verfolgte.²⁰⁵ Für den Damen-Besuch wurden eigens Lieder für gemischten Chor komponiert, die in den sogenannten „blauen Büchern“ gesammelt wurden.

Aus den Protokollen ist ersichtlich, dass die Liedertäfler am liebsten unter sich waren. Im Protokoll des Jahres 1830 vermerkte Schreibmeister Spiker: „Man mag dies meiner Liebe zu dem Institut zurechnen, dass wir unter uns am frohesten sind und die fremden Gesichter mir wie Schwabacher Schrift vorkommen wollen, die den Text verletzen.“²⁰⁶ Der Schreibmeister Prof. Woltmann tadelte sogar die häufigen Gasttafeln in den Jahresberichten von 1816, da neue Lieder ins Hintertreffen geraten und lediglich bekannte und beliebte Gesänge wiederholt würden.²⁰⁷ Gewisse Schwierigkeiten gab es bei Gästen, die stellvertretend für fehlende Mitglieder bei der Tafel mitsangen. Es kam nämlich die Frage auf, wer für die Bewirtung dieser Gäste zuständig sei; die Gäste selber, das fehlende Mitglied oder der Verein. Das

²⁰³ Zit. nach Sieber, L. 1862, S. 49.

²⁰⁴ Bis auf ganz wenige Ausnahmen. Selbst Wohltätigkeitskonzerte wurden durch die Statuten untersagt.

²⁰⁵ Vgl. Bornemann, W. 1851, S. XIII.

²⁰⁶ Zit. nach Dietel, H. 1938, S. 39.

²⁰⁷ Vgl. Dietel, H. 1938, S. 39 f.

Problem wurde eingehend diskutiert, teilweise mit besonderer Schärfe. Hermann Kuhlo schrieb, dass erst im Jahr 1814 ein Beschluss herbeigeführt wurde: Ein Sänger, der ohne genügende Entschuldigung fehle, zahlt selbst für die Bewirtung des „Ersatzsängers“ einen Reichstaler in die Kasse, und falls ein Sänger bei triftigen Gründen fernbleibt, übernimmt die Kasse die Kosten. Später sei die Sache dahingehend vereinfacht worden, dass die Gäste auf Kosten der Gesellschaft bewirtet wurden.²⁰⁸

Hermann Kuhlo notiert, dass die Schreiber eine „dritte Klasse der Gäste“ benennen, die „Zaungäste“. Dies waren Zuhörer, die zufällig den Gesängen der Liedertäfler lauschten. Unter der Rubrik „Musikzustände Berlins“ in der *Neuen Berliner Musikzeitung* erzählte Ludwig Rellstab darüber wie folgt:

„Unvergeßlich ist mir der Eindruck geblieben, den ich noch als Knabe von einer Versammlung dieser ersten Liedertafel nur aus der Ferne, als Zuhörer extra parietes empfangen habe. Es war im Sommer; die Tafel wurde im Kemperschen Saale gehalten. Die Wärme hatte die Gesellschaft bestimmt, die Fenster zu öffnen. Da erschallten ihre heiteren Lieder, damals etwas ganz Ungekanntes, etwas Einziges in seiner Art, durch die Stille des Abends in den Garten hinaus, wo sich noch einige Gäste befanden. Diese lauschten mit gespannter Aufmerksamkeit; kein Laut störte die Töne. Doch die Kunde von dem Liederfest verbreitete sich sofort weiter, und alsbald füllte sich der Garten mit Spaziergängern; die Bewohner des Thiergartens (zu diesen gehörten auch meine Eltern) wurden bis in ziemlich entfernte Häuser benachrichtigt, und alles strömte bei dem schönen Sommerabend dahin, so dass die Sänger wohl einige Hundert in tiefer Stille lauschende Zuhörer hatte, die beim hellen Mondenschein freudig die Mitternacht im Garten vor den Saalfenstern heranwachten.“²⁰⁹

Eine ganz besondere Gasttafel wurde im Hause des Fürsten Anton Radziwill²¹⁰, eines Mitglieds der Liedertafel, abgehalten. Auf des Fürsten Einladung hin, nahm König Friedrich Wilhelm III. an der Sitzung teil. Über dieses Treffen berichtete Zelter in einem Brief an Goethe vom 1. März 1822 voller Stolz:

„Gestern hat der König unsere Liedertafel gehört und wider alle Gewohnheit von 9 Uhr an bis nach Mitternacht an Tafel ausgehalten. Fürst Radzivil, der Mitglied unserer Liedertafel ist, hatte das Plenum zu sich in das Haus geladen. In einem geräumigen Saale war eine längliche Tafel für dreißig Sänger serviert. Am obern Teile derselben, an einer besonderen runden Tafel, saß die Prinzessin Radziwill als Hauswirtin mit dem Könige, dem Kronprinzen und den andern Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses, dem Großherzog von Mecklenburg-Strelitz und seiner Gemahlin. An noch drei besonderen runden Tafeln Generäle und erste Staatsbeamte nebst Frauen und Fräulein. Zwischen den Gängen wurden nach und nach zwölf verschiedene Lieder gesungen, unter welchen ‚Die heiligen drei Könige‘ und ‚Soldatentrost‘ besondere Wirkung merken ließen. An der Tafel ließ sich der König unseren ‚Willkommen‘ (der in einem großen bronzenen Weinbecher besteht und zugleich Stimmglocke ist) bringen und sich dessen Bedeutung wie den Zweck und die Ordnung der ganzen Stiftung von mir vortragen. Was mich daran erfreut, ist, daß das Ding doch einen Gehalt hat und

²⁰⁸ Vgl. Kuhlo, H. 1909, S. 46 f.

²⁰⁹ *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 1851; zit. nach Schade, G. 1903, S. 22–23.

²¹⁰ Fürst Anton Radziwill war jahrelanges Mitglied der Sing-Akademie und Ehrenmitglied der Liedertafel, für die er mehrere einfache Chorwerke komponiert hat. Musikalisch bekannt geworden ist er durch seine Vertonung von Goethes *Faust*.

nicht gleich wieder aus der Mode gekommen ist, denn wir sind nahe daran, unser drittes Lustrum zu begehen [...]. Graf Brühl war auch an unsrer Tafel, wo Fürst Radziwill den aufmerksamen Wirt machte.“²¹¹

Wie die Singakademie sollte auch die Liedertafel zu einer kulturellen Errungenschaft aufblühen. Wesentliche Unterschiede der beiden Vereinigungen liegen zum einen im Liedgut und zum anderen in der gesellschaftlichen Form, da die Geselligkeit ein Hauptmerkmal der Liedertafel ist.

Zur damaligen Zeit existierten schon viele Clubs und Vereine, in denen die Geselligkeit gepflegt wurde. So war Zelter selbst schon im Montagsclub und der heiteren Mittwochs-gesellschaft, „zu deren Unterhaltungsprogramm unter anderem das Musizieren gehörte“.²¹² Doch diese Zirkel stellten aus seiner Sicht keinen kulturellen Beitrag dar. Zelter nannte sie abwertend „Freßzirkel“. Sein Bestreben war es, zum einen die Geselligkeit durch den Gesang zu fördern und zum anderen produktiv zu sein. Schon in einem Brief an Goethe äußerte sich Zelter:

„Ihr Interesse an der Liedertafel wird unausbleibliche Früchte tragen. Die kräftigen Gesänge thun immer mehr erwünschte Wirkung. Statt des hängenden matten Lebens tritt ein munterer gestärkter Sinn hervor, den keiner vorher zu zeigen wagte. Man wird schon fähiger seine Haut zu tragen; der Schritt wird sicherer durch helle Freude. Was Längerei und Wortwesen war, wird entschlossene That und die Langeweile der Freßzirkel, wo nur der Nachbar käuend mit dem Nachbar über Gewerbskrämerei, wo nicht vom Fraße selbst spricht, ist unbekannt, wo alle an Einem hängen, wo Eines für alle gedacht und gemacht ist.“²¹³

Die Mitglieder hatten laut Satzung die Aufgabe, neue Lieder zu komponieren. Dabei muss beachtet werden, dass diese nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, sondern nur für den internen Gebrauch. Während die Singakademie immer mehr Mitglieder aufwies und dadurch an Exklusivität verlor, wurde bei der Liedertafel von Anfang an an einer zahlenmäßigen Reglementierung festgehalten. Die Grundidee von Carl Friedrich Fasch, einen kleinen „Kunstverein“ zu gründen, wurde aufgegriffen, nur mit dem Unterschied, dass sich die Liedertafel nicht eingeschränkt der „heiligen und ernsten Musik“ widmet, sondern überwiegend der fröhlich, heiteren Richtung. In der Einleitung der Statuten der Liedertafel steht geschrieben:

„Das Bedürfniß solcher deutschen besonders mehrstimmigen Gesänge, die deutschen Sinn, Ernst und Fröhlichkeit athmen und also keine bloßen Nachahmungen ausländischer Formen sind, nimmt in dem Maaße zu, als der Gesang selbst ein Attribut geistreicher Tischgesellschaften geworden ist. Wenn nun nach u. nach gute deutsche Lieder gleichsam zufällig entstanden sind, so fehlt dagegen ein Ort sie zu sammeln, zu erhalten, zu vermehren, wodurch Dichter und Componisten belohnt und angeregt würden. Die Liedertafel soll diesen Mangel herstellen [...]“²¹⁴

²¹¹ Kuhlo, H. 1909, S. 50.

²¹² Dietel, H. 1938, S. 31.

²¹³ Zit. nach Sieber, L. 1862, S. 50.

²¹⁴ Vorwort der Statuten aus dem Jahre 1809. Siehe Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 250.

Damit es nicht zu Nachahmungen kam, komponierten die Mitglieder viele Werke für Männerchor. Am produktivsten war der „Meister“ selbst. Im Liederbuch von 1818²¹⁵ sind bereits 300 Texte abgedruckt. Davon wurden allein 99 von Zelter vertont.

Wie bei der Singakademie war in gleicher Weise bei der Liedertafel der A-cappella-Gesang in jener Zeit recht ungewöhnlich. Zelter sah jedoch im unbegleiteten vierstimmigen Chorgesang das Ideal, das er auch für die Liedertafel im Entstehungsprozess anstrebte. Die anfänglichen Stücke waren selten für vierstimmigen Chorgesang konzipiert. Heinrich Dietel bemerkt, dass die Lieder überwiegend Solopartien enthalten, „denen der Chor kehrreimartig gegenübertritt.“²¹⁶ Bereits beim Abschiedsfest für Otto Grell wurden sechs Lieder vorgelesen. Alle sechs Texte dichtete Wilhelm Bornemann. Vertont wurden sie von Zelter²¹⁷, Flemming, L. Hellwig, Rungenhagen und Wollank.²¹⁸ Dietel führt aus, wie die Stücke aufgebaut sind. Zelters „Abschiedslied“ und „Glück auf die Reise“ seien einfache einstimmige Stücke, die lediglich am Schluss einen vierstimmigen Männerchorsatz als Kehrreim enthalten.²¹⁹

Die Protokolle zeigen, dass auch bei der Gründungsfeier fünf Lieder²²⁰ gesungen wurden. Das erste war ein Königslied²²¹ von Zelter, das die patriotische Gesinnung der Tafel hervorhebt. Das zweite Lied „Harmonie“ wurde von Ludwig Hellwig vertont. Die drei weiteren Lieder steuerte wiederum Zelter bei. Die neu entstandenen Männerchorkompositionen wurden in den Zusammenkünften vorgetragen, geübt und gemeinsam bewertet. Wie dies genau geschah, beschrieb Zelter in einem Brief an Goethe am 26. Dezember 1808: „Wer ein neues Lied gedichtet oder komponiert hat, liest oder singt solches an der Tafel vor oder läßt singen. Hat es Beifall, so geht eine Büchse an der Tafel umher, worein jeder (wenn ihm das Lied gefällt) nach seinem Gefallen einen Groschen oder mehr hineinthut. An der Tafel wird die Büchse ausgezählt; findet sich soviel darinnen, daß eine silberne Medaille, einen guten Thaler an Werth, davon bezahlt werden kann, so reicht der Meister im Namen der Liedertafel dem Preisnehmer die Medaille, es wird die Gesundheit des Dichters oder Komponisten getrunken und über die Schönheit des Liedes gesprochen. Kann ein Mitglied zwölf silberne Medaillen vorzeigen, so wird es auf Kosten der Gesellschaft einmal bewirthet, ihm wird ein Kranz aufgesetzt; er kann sich den Wein fordern, welchen er trinken will, und erhält eine goldene Medaille, fünfundzwanzig Thaler an Werth.“²²²

²¹⁵ Die Liedertafel 1818.

²¹⁶ Dietel, H. 1938, S. 36.

²¹⁷ Zelter vertonte zwei Werke: „Abschiedslied“ und „Glück auf die Reise“. Siehe Dietel, H. 1938, S. 36.

²¹⁸ Vgl. Dietel, H. 1938, S. 36.

²¹⁹ Siehe Dietel, H. 1938, S. 36.

²²⁰ Siehe Kuhlo, H. 1909, S. 24.

²²¹ Titel: „Der König soll leben!“, gedichtet von Gleim, komponiert von Zelter; siehe Die Liedertafel 1818, S. 44.

²²² Zit. nach Sieber, L. 1862, S. 49; vgl. auch Preussner, E. 1935, S. 132.

Das Repertoire der Liedertafel lag schwerpunktmäßig auf Geselligkeits-, Trink- und Liebesliedern sowie auf Liedern, die dem preußischen König huldigen. Über die ersten Lieder, welche des Öfteren gesungen wurden, schrieb Zelter an Goethe in einem Brief vom 24. bis 30. April 1810:

„Da unsere Liedertafel sich offiziell mit Gesang beschäftigt, so muß alles gesungen werden, was von den Mitgliedern auf die Tafel gegeben wird. [...] Die Lieder, welche auf diese Art von selber am öftersten herangetreten sind: das Bundeslied; die Generalbeichte; Herr Urian; Freude schöner Götterfunken; Voßens Trommellied; Ein Musikanth wolt' fröhlich sein aus dem 2ten Teile des Wunderhorns; ein altes lateinisches Lied nach dem Suetonius [...] u. A. mehr. [...]“²²³

Denn Goethe wollte wissen, welche Lieder an der Tafel am häufigsten gesungen werden, um den Geschmack der Liedertäfler kennen zu lernen. Anhand der Titel wird deutlich, dass die Geselligkeitslieder herausragen. Im Protokoll vom 20. März 1821 notierte Zelter: „Wenn heut nicht mehr als die genannten Nummern gesungen worden; so mag es der belebten Stimmung beyzumessen seyn, welche keines weiteren Reizmittels bedurfte.“²²⁴ Die soziale Komponente spielte also durchaus eine gewichtige Rolle.

Eine Zusammenstellung der Lieder, die von den Mitgliedern gerne gesungen wurden, gab auch Wilhelm Bornemann in seiner Schrift über die Zeltersche Liedertafel²²⁵ wieder. Das Verzeichnis gliederte er in zwei Teile, wobei er im ersten 52 Lieder für Männerchor und im zweiten 15 Lieder für gemischten Chor auflistete. Die Auswahl aus dem Jahr 1851 bietet einen Überblick über die Themenbereiche wie Lieder über Wein, Humor, den Meister, den König, die Gäste, Liebe, Tages- und Jahreszeiten sowie zum Empfang. Dabei zeigt sich, dass vorwiegend die Werke zweckgebunden, auf Zeiten bezogen sind oder der Förderung des geselligen Beisammenseins dienen.

Nur zwei Mal traten die Liedertäfler in der Öffentlichkeit auf: zum einen bei der Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte im Jahr 1828 und zum anderen bei der Einweihung des Goethe-Denkmals im Jahr 1880. Die erste musikalische Darbietung wurde gemeinsam mit der „Jüngeren Liedertafel“ (s. u.) gegeben. Beide Vereine wurden aufgefordert, zum Festmahl der Konferenz im Exerzierhaus in der Karlstraße zu singen. Über die Aufführung berichtete Zelter an Goethe im Oktober 1828:

„Beyde Berliner Liedertafeln hatten sich zusammengethan und da das Lokal [...] weit und hoch ist, so ging die Sache selbst über meine Erwartungen. 70 eingesungene Männerstimmen machten sich so prächtig, daß man selbst draußen um das Haus herum Worte deutlich vernehmen konnte, und viele unserer fremden Gäste versicherten,

²²³ Goethe, J. W. 1991, S. 234 f.

²²⁴ Aus dem Protokoll vom 20. März 1821; zit. nach Nitsche, P. 1980, S. 20.

²²⁵ Siehe Bornemann, W. 1851, S. XXIX ff.

dergleichen in ihrem Leben nicht gehört zu haben, was keine Schmeichelei zu sein braucht, insofern es doch ein Ensemble ist.“²²⁶

Die Vermutung liegt nahe, dass sich Zelter für den gemeinsamen Auftritt stark engagiert hat. Die Liedertafel trat sonst nie öffentlich in Erscheinung, und es war die einzige öffentliche Aufführung in seiner Zeit als „Meister“. Zelter äußerte sich stets lobend über die „Jüngere Liedertafel“ und wurde später auch zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt. Richard Kötzschke führt noch eine dritte Darbietung an: das Singen zu Ehren des Königs Friedrich Wilhelm III. im Palais des Fürsten Radziwill im Jahr 1822. Diese war jedoch eine private Feier auf Einladung des Fürsten (s. o.) und damit keine öffentliche Veranstaltung.

Zu anderen Männergesangsvereinen pflegte die Liedertafel keine Beziehungen, sie beteiligte sich nie an Sängerfesten und hielt sich ebenso von allen öffentlichen Aufführungen fern. Die Mitglieder wollten unter sich sein. Bei Gesang und Wein trafen sich die Liedertäfler, um einen gemütlichen Abend zu verbringen. Dabei war die Musik mehr ein Mittel zum Zweck²²⁷ und ein Ausdruck der bürgerlichen Repräsentanz im Sinne einer bürgerlichen Aristokratie. Der exklusive Zirkel verkörperte eine neue gesellschaftliche Oberschicht. Was bei den Adeligen die „Höfische Tafelmusik“ war, bildete die „Liedertafel“ für das Bildungsbürgertum. Damit diente der Gesang der Förderung ihrer geselligen Kultur, die neben der Stärkung des Zusammengehörigkeitsgefühls auch das Schöpferische und die Bildungsfunktion verkörperte. Die Musik hatte gleichsam eine Bildungs- wie eine Unterhaltungsfunktion. Dem Charakter nach stand die Liedertafel der Salonmusik näher als den Privatkonzerten wie z. B. den Sonntagsmusiken der Familie Mendelssohn. Denn die Liedertafel erhob keinen Konzertanspruch. Ihr Ziel war vielmehr, ein Leitbild zu schaffen. Ihr Geist und ihre Kreativität illustrierten die gebildeten Mitglieder durch das Hervorbringen ihrer Werke. Nach der Schaffung wurden diese in den Tafelsitzungen erprobt und bewertet. Die besten Chorstücke wurden später anderen Vereinen zur Verfügung gestellt. Dadurch wurde ihre Vorbildfunktion nach außen getragen, und sie wirkten als Wegbereiter des Männergesangs.

Ihre politische Zurückhaltung, die auf die Entstehungsgeschichte und der Satzung beruht, ist vielmehr ein Bekenntnis zur konstitutionellen Monarchie und bekundet die gesellschafts-politische Haltung der Liedertäfler. Mit der Gründung wurde direkt eine Identität, politisch wie gesellschaftlich, geschaffen. Die Liedertäfler teilten größtenteils ihre politische Meinung. Da der Gesang im Vordergrund stehen sollte, waren Stellungnahmen und Äußerungen zu politischen Ereignissen oder zur Lage nicht erwünscht. Doch zeitweilig wurde die po-

²²⁶ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, hg. von M. Hecker, Band 3, Leipzig 1913, S. 79; zit. nach Dietel, H. 1938, S. 40.

²²⁷ Vgl. Nitsche, P. 1980, S. 21.

litische Zurückhaltung in den Protokollen auch kritisiert. Bornemann schreibt: „Ist es vielleicht schon Folge der zerrütteten Tafelgesetze, wenn wir die größten Angelegenheiten im Vaterlande ungefeiert mit Sang und Klang, als wären sie gar nicht für uns da, vorübergehen lassen?“²²⁸ Auch der Schreibmeister Spiker äußert: „Es ist wahr, daß wir als loyale Untertanen, die wir einmal in einer Monarchie leben, nicht so sehr laut über dergleichen werden sollten, allein wir müssen auch nicht vergessen, daß wir eine konstitutionelle Monarchie bilden und daß wir demnach, wenn auch nur selten, doch wohl einmal fragen dürfen, quo jure geschieht dieses oder jenes?“²²⁹ Der kulturelle Beitrag mittels eigener Kompositionen, die Geselligkeit und die ausgeprägte monarchische Treue²³⁰ bilden die Fundamente der Liedertafel. Insbesondere die Verpflichtung zum König steht für eine ausgeprägte Ernsthaftigkeit des Ansinnens der Zelterschen Liedertafel, gehörte doch „[...] »das Lob ihres Königs« [...] »zu den ersten Geschäften der Tafel«“. ²³¹ Die Frage, ob die statische Treue und Ernsthaftigkeit, der durchaus vorhandene hohe Bildungsgrad der Mitglieder der Tafel und das grundlegend formalistische Regelwerk der Zelterschen Liedertafel einem künstlerisch-freien Gesangswesen widersprechen, drängt sich in diesem Zusammenhang auf. Zelter selbst war zwar kein Absolvent einer Universität²³² – auf einen Großteil der Mitglieder seiner Liedertafel traf dies jedoch zu, es entstammte dem Bildungsbürgertum. Eine Verpflichtung zu normierten Bildungsvoraussetzungen sah Zelter jedoch nicht, wie er Goethe mitteilte, sondern er stellte stets die künstlerische Eignung des Einzelnen in den Vordergrund: „Die Mitglieder müssen entweder Dichter, Sänger oder Komponisten sein.“²³³ Somit kann die Frage, ob es sich bei der Zelterschen Liedertafel um eine in Bezug auf den Zugang restriktiv-akademische Vereinigung handelte, verneint werden. Vielmehr wird durch Zelter selbst der künstlerische Zugang als Teilhabevoraussetzung angesehen – auch wenn faktisch das Gros der Mitglieder der Tafel akademischen Kreisen entstammte²³⁴.

4.1.2 Die Jüngere Liedertafel von 1819 (Berlin)

Es sei darauf hingewiesen, dass die beiden Liedertafeln, die „Zeltersche“ sowie die „Jüngere“, nicht mit der „Berliner Liedertafel“ verwechselt werden dürfen, die von Adolf Zander durch die Vereinigung der Chöre „Liederlust“ und „Quartettverein Zander“ im Jahr 1884 gegründet

²²⁸ Zit. nach Kuhlo, H. 1909, S. 54.

²²⁹ Zit. nach Kuhlo, H. 1909, S. 30.

²³⁰ Vgl. Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 55.

²³¹ Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, N. Mus. SA 280, fol. 10r. Zit. nach Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 55.

²³² Vgl. Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 48.

²³³ Zit. nach Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 48.

²³⁴ Vgl. Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 48.

wurde. Um die Jahrhundertwende (18. zum 19.) zählte sie zu den besten deutschen Männerchören.

Zehn Jahre nach der Gründung der Zelterschen Liedertafel initiierten die beiden Komponisten Ludwig Berger (1777–1839) und Bernhard Klein (1793–1832) eine neue Liedertafel, die sogenannte „Jüngere Liedertafel“. Die Gründung erfolgte am 24. April 1819 und wurde durch die Zeltersche Liedertafel durchaus angeregt.

Ludwig Berger stand schon über mehrere Jahre auf der Anwärterliste des exklusiven Zelterschen Zirkels und musste wie auch andere Aufnahmewillige aufgrund der beschränkten Mitgliederzahl lange auf die Vakanz eines Platzes warten. Hinzu kam, dass die Aufnahme diffizil war und Zelter den Verein ziemlich autoritär leitete. Ludwig Rellstab (1788–1869) schrieb in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: „Dazu übte Zelter einen Regierungs- und Direktions-Absolutismus aus, der manchem verdrießlich war.“²³⁵ Daher war Berger bestrebt eine weitere Liedertafel zu errichten. Seine Bedächtigkeit und Unentschlossenheit hinderte ihn anfänglich, seinen Plan umzusetzen. Doch Bernhard Klein nahm ihm seine Vorbehalte, und so lud Berger die Musikfreunde Klein, Ludwig Rellstab und August Wilhelm Bach zu einem ersten Treffen im Februar 1819 zu sich ein.²³⁶ Auf Wunsch von Berger wurde beschlossen, sich zunächst in einem kleinen Sängerkreis zu treffen und ein Anfangsrepertoire zu schaffen. Einige Zeit darauf, Ende Februar, führte eine musikalische Gesellschaft Berger, Klein, Rellstab, Gustav Reichardt und andere Sangesfreudige im Hause von Rellstabs Mutter zusammen. Man besprach dort Bergers Idee und führte dies am Abend in einer Weinhandlung fort, wo die „Jüngere Liedertafel“ durch Berger, Klein, Rellstab und Gustav Reichardt gestiftet wurde. Über den Hergang berichtete Ludwig Rellstab ausführlich:

„Ein musikalischer Kreis, der sich im Hause der Mutter des Verfassers²³⁷ des Aufsatzes zu versammeln pflegte, hatte eines Abends Berger und Klein, Reichardt (Den späteren Componisten des jetzt so mächtig in die Klänge der Zeit eingreifenden Liedes „Das deutsche Vaterland“) und einige andere gesangskundige Musikfreunde zusammengeführt. Das Projekt der Stiftung einer zweiten Liedertafel wurde von Berger wiederum angeregt. Klein bemächtigte sich desselben mit seinem ganzen Feuer. Von einer durch ihn begeistert geleiteten Aufführung des Don Juan entzündet, war es leicht die künstlerischen Freunde zu bestimmen, noch am späten Abend eine ‚Junta‘ wie Klein sich nach den, damals im politischen Leben hervortretenden spanischen Entwicklungen ausdrückte, in einem Weinhouse zu halten. – Man brach nach der Weinhandlung von Schulz & Schäffer, am Gensdarmenmarkt [sic!] (wo jetzt die Stehelsche Konditorei ist) auf, in der Klein hauptsächlich zu verkehren pflegte, und wo auch A. E. T. Hoffmann und Ludwig Devrient öfters ihre Zusammenkünfte hielten, wenn der Zufall oder eine zeitweilige Spannung mit der Lutter- und Wegnerschen Handlung sie dorthin führte. – Das kleine Weinlaub-Kabinet, welches jetzt beim Umbau des

²³⁵ Rellstab, Ludwig: *Bernhard Klein*, in: NZfM 3, Nr. 3, 1835, S. 10.

²³⁶ Siehe Siebenkäs, D. 1963, S. 25. Die Personenangabe ließ sich nicht nachprüfen. Eigenartig ist, dass beim ersten Treffen August Wilhelm Bach dabei gewesen sein soll. Als Stifter der „Jüngeren Liedertafel“ werden jedoch immer Berger, Klein, Rellstab und Reichardt genannt.

²³⁷ D. h. Ludwig Rellstab.

Hauses gänzlich verschwunden zu sein scheint, war die Stätte, wo die jüngere Liedertafel geboren wurde. Der Ort war auch in anderer Beziehung, wie mir indessen erst später bekannt geworden, ein musikalisch geweihter; Mozart hatte hier, in demselben Hause und Geschoß wenigstens, seine Wohnung gehabt, als er Berlin besuchte. So mögen wir denn annehmen, daß günstige Genieen die Stätte behüteten.

Klein mit dem Feuer der Rede, mit der Anmut der Ironie und des echtsten Humors, hatte eine nicht zu schildernde begeisterte Stimmung entzündet; unsre Jugend gab der edlen Flamme durch ihren empfänglichen Stoff reichste Nahrung. Der Champagner ließ seine geistig befruchtenden Schaumquellen sprudeln. Wie durch elektrischen Schlag wurde der Bund jetzt plötzlich ins Leben gerufen, der so lange schon die belastende Hülle der Bedenken und Vorbereitungen zu durchbrechen strebte. Die Anwesenden waren die ersten Mitglieder, jeder zeichnete die Freunde auf, die er für geeignet hielt; ein augenblickliches mündliches Gericht entschied über die Aufnahme oder Verwerfung. Bald fand sich die Zahl so vollständig, daß man damit einen wackeren hauptsächlich gesangtüchtigen Verein beisammen hatte. Es war jedoch auf diese äußere Fähigkeit zum nächsten Zweck der Gesellschaft nicht allein geachtet worden, sondern man fühlte, daß ein inneres geistiges Leben den Verein durchdringen müsse, wenn er auf eine künstlerische Geltung Anspruch machen wollte. Männer wie Berger und Klein mußten auch andere von geistiger Kraft und Bedeutung um sich sammeln. Daher hatte man unter den ersten die den Standpunkt der Geisteshöhe mit bezeichnen halfen, den die Gesellschaft als Ziel vor Augen hatte. Sie wollte auch eine dichterisch und künstlerisch schaffende sein. Zunächst wurde, um alle kleine Nebenbuhlerbedenken zwischen der bestehenden und neu zu gründenden Liedertafelrunde sogleich zu beseitigen, vor allem Zelter zum Ehrenmitgliede gewählt; Hoffmann, Streckfuß, Friedrich, Förster und manche andere Vertreter dichterischer, literarischer oder allgemein künstlerischer Richtungen wurden sofort, oder bald darauf dem Verein gewonnen. Auch der würdige Vater des hochherzigen Dichters Körner, der innigste Freund Schillers, gehörte den ersten Mitgliedern an.

Der äußere Hergang war folgender. Nachdem wir an jenem Abend – es war Ende Februar – bis tief in die Nacht in jugendlicher poetischer Erregung geschwärmt, und den Bund durch die herzlichste Bruderschaft besiegelt hatten, trennten wir uns mit dem Gelübde, gleich in den nächsten Tagen bei Ludwig Berger mit allen dem neuen Verein gewonnenen Mitgliedern wieder zusammenzutreffen. Klein hatte jedem seine Aufgabe gestellt; Gedichte wurden zunächst von mit gefordert; er selbst und Berger gelobten sofort musikalische Gaben. So konnte die erste Vorversammlung (sie wurde in L. Bergers Wohnung gehalten, in dem Seitenflügel des jetzigen Raczkinskischen Palais unter den Linden. Der Korridor, der zu den dortigen Ausstellungen des Kunstvereins leitet, führt an den Zimmern vorbei, wo die jüngere Liedertafel ihre ersten Vorübungen hielt, bei denen begeisterter Gesang sich mit den reichsten dichterischen und geistigen Ergüssen und Erregungen mischte) schon mit einer erfreulichen Anzahl von Liedern bei dem gastfreundlichen Ludwig Berger eröffnet werden. Es fanden dann später noch mehrere statt; der Bund wuchs schnell an Mitgliedern und innerem Reichtum. Die Verfassung desselben wurde entworfen. Sie war republikanisch, allzu republikanisch und man mußte bald Rückschritte tun, wie sich das heutzutage auch wohl ereignen wird. So stellte eine erste Satzung fest, daß je nach dem Alphabet eines der Mitglieder die musikalische Leitung haben sollte. Doch schon bei der ersten Liedertafel, die damals für jeden letzten Montag im Monat festgesetzt, auf den 24. April des Jahres 1819 fiel und im Kemperschen Saale im Tiergarten gehalten wurde, gab der erste alphabetische Direktor (Adam, ein guter Baßsänger) freiwillig sein Amt in den nächsten Buchstaben hinein, an Berger ab, und durch Akklamation wurde diesem Klein zugesellt, und beiden die Musikleitung darauf dauernd übergeben. Offenbar das Beste, was geschehen konnte; wenigstens hat sich die Liedertafel bei dieser Praxis wohler befunden, als es bei ihrem Freiheitsgesetz möglich gewesen wäre.

Mit sieben Liedern (es waren schon viel mehrere vorhanden, doch hatten die Komponisten sie teils noch zurückgehalten, weil sie ihnen für den Anfang nicht geeignet schienen, teils konnten sie nicht mehr ausgeschrieben werden), wurde die erste Tafelsitzung gehalten. Bei der nächsten war die Zahl verdoppelt, und so wuchs sie von

Monat zu Monat. Jetzt, nachdem die Tafel freilich schon seit vier Jahren ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum gefeiert, ist der Schatz auf mehrere Hunderte angewachsen. Eine schöne Frucht, die das Unternehmen getragen, denn unter manchen vergessenen und zu vergessenden hörte sie auch, wie Schiller von der Ilm singt: ‚Manches unsterbliche Lied!‘

Hauptsächlich aus der Jugend – Berger war ewig jung – hervorgegangen, hatten auch die jugendlichen politischen Richtungen, damals mit voller Begeisterung erfaßt, ihre Vertretung in dem Verein gefunden. Berger glühte in edler Freisinnigkeit, und vielleicht hat der politische Hang und Drang ihn dem künstlerischen Beruf allzu sehr entfremdet. In den Gesängen für die Liedertafel verschmolz er oftmals beide Richtungen, auf das herrlichste. So entstand sein ‚Andreas Hofer‘, damals durch ganz Deutschland gesungen, seine ‚Neue Pfingsten‘, sein ‚Grabesgruß an Theodor Körner‘, auch Klein’s ‚Blücherlied‘, Rungenhagens ‚Marschall Vorwärts‘, gehören hierher, und Reichardts viele Jahre später geschaffenes ‚Was ist des Deutschen Vaterland‘ lebte lange schon dort, bevor es in die Herzen des Volkes eindrang.

Daß dies überhaupt möglich, dazu ist die jüngere Liedertafel mit ein Hebel gewesen. Zelter tat den ersten Schritt, sie den zweiten. Da sie die Abgeschlossenheit, die jener festgehalten hatte, aufhob, wurde nun die Nachfolge allgemeiner, zumal in den Provinzen. Jüngere Kräfte stifteten später auch in Berlin, wie wir alle wissen, Ähnliches und Treffliches, das noch heute lebt. So hat der auf den alten Zelterschen Stamm gepfropfte Sprößling weiter gewuchert, und ein deutlicher Liederwald rauscht jetzt in allen deutschen Gauen. Möge der Einklang, der in seinen Gesängen herrscht, das Volk selbst durchdringen und verschmelzen! – Wir aber, die wir tätig gewesen an dem Ausstreuen der ersten Saaten, wollen uns des herrlichen Gedeihens erfreuen, wenn auch unsere eigenen Pflanzungen, wie es das Schicksal jedes, auch des kräftigsten Baumes ist, allmählig absterben. – Grünt doch der prächtigste Wald in froher Frühlings-Auferstehung aus den herbstlichen Blättern der alternden Stämme weiter und weiter, von Geschlecht zu Geschlecht.“²³⁸

Bei den Vorbereitungen zur Gründung des Vereins nahmen am Anfang durchschnittlich 16 Sänger teil.²³⁹ Zu den ersten zählten neben Berger, Klein und Rellstab unter anderem die Persönlichkeiten Hans von Ahlefeldt, August Wilhelm Bach, Eduard Devrient, Friedrich Förster, E. T. A. Hoffmann, Christian Gottfried Körner (Sohn von Theodor Körner) und Carl Friedrich Rungenhagen.²⁴⁰ Nach der Gründung umfasste der Verein 40 Mitglieder, wenn sie vollzählig anwesend waren.²⁴¹ Bedauerlich ist es, dass W. Eck kein Mitgliederverzeichnis für das Jahr 1819 vorlegte; in seiner Schrift gibt er ausschließlich eine Auflistung der Mitglieder aus dem Jahr 1844. Um das Zusammenleben zu organisieren, wurden Statuten entworfen und ein Vorstand gebildet, der jährlich neu gewählt wurde. Der Vorstand der Jüngeren Liedertafel setzte sich aus den Ämtern des Meisters, Vizemeisters, Schreibmeisters und Tafelmeisters zusammen²⁴², ähnlich der Zelterschen Liedertafel. Im Jahr 1823, also schon nach vier Jahren, trat Ludwig Berger aus der Jüngeren Liedertafel aus. Die Gründe dafür sind nicht bekannt. Er wurde aber zum Ehrenmitglied ernannt und besuchte die Tafel noch bis zu seinem Tod.

²³⁸ Rellstab, L. 1848, S. 380–382.

²³⁹ Vgl. Siebenkäs, D. 1963, S. 26.

²⁴⁰ Vgl. Siebenkäs, D. 1963, S. 26.

²⁴¹ Vgl. Eck, W. 1844, S. 4.

²⁴² Siehe auch das Verzeichnis.

Verzeichnis der Ämter in den ersten 25 Jahren:

Amt	Amtsjahre	Name
Meister	1819–1823 1824–18 1838–1839 1840–1842 1843	Ludwig Berger Carl Friedrich Runghagen Gustav Reichardt Johann Friedrich Kelz von Unruh
Vizemeister	1819–1823 1824 1825–1827 1828–1838 1838–1839 1840 1841 1842 1843	Bernhard Klein Johann Philipp Schmidt Rex Gustav Reichardt Johann Friedrich Kelz Fischer Ludwig Rellstab von Unruh Gustav Reichardt
Schreibmeister	1819–1821 1822–1824 1825 1826 1827–1828 1829–1841 1838 seit 1842	E. T. A. Hoffmann / Kretschmer Gedike / Karl Streckfuß Gedike und Friedrich Förster Friedrich Förster Hans von Ahlefeldt Jochmus von Weppler (für ein Jahr) ohne Besetzung
Tafelmeister	1819–1820 1821–1841 seit 1842	Ludwig Rellstab Kanzler Bernhard

Zwischen der Zelterschen Liedertafel und der Jüngerer Liedertafel bestanden viele Parallelen. Einmal im Monat trafen sich die Sänger zum gemütlichen Abend. Es gab ein Mahl mit kulinarischer Ausrichtung. Dieter Siebenkäs vermerkt, dass sich die äußere Form an dem Zeremoniell der Freimaurerlogen orientierte.²⁴³ Ebenso mussten wie bei der Zelterschen Liedertafel auch bei der Jüngerer Liedertafel die Mitglieder entweder Sänger, Komponisten oder Dichter sein. Die Mitglieder besaßen alle die Fähigkeit, die mitgebrachten Stücke vom Blatt zu singen, so dass keine Probenarbeit stattfand. Zum Repertoire zählten meist Eigenkompositionen der Sänger, da in der Anfangszeit kein Liedgut für Männerchor vorhanden war. Zudem veranstalteten sie nach Art der Zelterschen Liedertafel sogenannte „Bunte Tafeln“. Dies waren gemeinsame Unternehmungen wie Ausflüge in die Umgebung Berlins in Begleitung der Ehefrauen.²⁴⁴

Es existierte jedoch auch eine Reihe von Unterschieden. Einer der wesentlichen Gegensätze zur Zelterschen Liedertafel lag darin, dass die Mitgliederzahl nicht beschränkt war.

²⁴³ Siebenkäs, D. 1963, S. 27.

²⁴⁴ Siebenkäs, D. 1963, S. 26.

Die Sänger mussten auch nicht wie bei der Zelterschen Liedertafel Mitglieder der Singakademie sein. Damit öffnete sich die Jüngere Liedertafel für jeden²⁴⁵ Interessierten. Jahrelanges Warten auf einer Anwärterliste, wie es Ludwig Berger selbst kennengelernt hatte, gab es bei der zweiten Liedertafel nicht. Auch aus ideologischer Sicht vermieden es die Gründungsmitglieder, einen elitären, abgeschlossenen und bildungs-aristokratischen Zirkel zu schaffen. Sie wollten demokratische und liberale Strukturen. Diese äußerten sich zum Teil in der Verfassung. Doch manches war im Entwurf zu liberal. So sollte das Amt des Dirigenten mit jeder Sitzung wechseln. In alphabetischer Reihenfolge sollte jedem Mitglied die musikalische Leitung gewährt werden. Der Sänger Adam hätte demnach die erste Chorprobe geleitet, aber er übergab sein Amt direkt an Ludwig Berger. Der Plan der wechselnden Direktion wurde aufgegeben, und fortan war Ludwig Berger der Meister der Jüngeren Liedertafel. Es ist daher verständlich, wenn Zelter aufgrund solcher Punkte in der Verfassung die Gesinnung als „anarchistisch“ bezeichnete. Denn Zelter schrieb an Goethe: „Sie sind junge, kräftige Leute, etwas zur Anarchie geneigt, doch voll Anstand und gutem Willen zum Schönen, wenngleich wie mein Barometer, der immer zum Schönen hinauf und hinüber tanzt ohne Beständigkeit zu kommen.“²⁴⁶

Insgesamt wurden die starren Vereinsgesetze der Zelterschen Liedertafel durch die progressiven Lebensansichten der Jüngeren Liedertäfler aufgelockert. Geprägt von den Freiheitskriegen vertraten Berger und Klein ein anderes Weltbild als Zelter, dessen Weltbild in der altpreußischen Zeit, die durch die Monarchie geprägt wurde, wurzelte. Als königstreuer Gefährte konnte Zelter das nationale Gedankengut der Jüngeren Liedertäfler nicht befürworten. Ihr politisch-nationales Bewusstsein wurde offen in der Zweiten Liedertafel „mit voller Begeisterung“²⁴⁷ kundgetan. Gerade patriotisch-deutsche Gesänge wie Gustav Reichardts Vertonung des Textes „Was ist des Deutschen Vaterland?“ von Ernst Moritz Arndt wurden gerne und häufig gesungen. Mittels der Lieder konnten die Jüngeren Liedertäfler ihre Ansichten vortragen.

Erwähnenswert ist zudem, dass die Gründung der Jüngeren Liedertafel in das Jahr der Karlsbader Beschlüsse fiel. Die Karlsbader Beschlüsse untersagten die Zusammenkünfte der Burschenschaften, so dass diese neue Wege suchten sich zu treffen, um weiter für die nationale Vereinigung zu kämpfen.²⁴⁸ Die Jüngere Liedertafel zählt damit zu den ersten Männerchören, die ein national-politisches Bewusstsein im Verein auslebten. Es wurde nicht wie in der Zelterschen Liedertafel untersagt.

²⁴⁵ Mit Rücksichtnahme der Statuten.

²⁴⁶ Goethe, J. W. 1913, S. 65 ff.

²⁴⁷ Rellstab, L. 1848, S. 381.

²⁴⁸ Siehe Schmidt, G. 1962, S. 33 ff.

Um von vornherein jeden Konkurrenzgedanken auszuschließen, trat die Jüngere Liedertafel mit der Zelterschen in engen Kontakt. So sangen desgleichen einige Mitglieder der Zelterschen Liedertafel bei der Jüngeren. In den Jahren von 1832 bis 1838 hatten die beiden Liedertafeln sogar einen gemeinsamen Leiter, nämlich Carl Friedrich Rungenhagen. Man pflegte daher von Anfang an ein enges Miteinander. Dieses wurde mit der Ernennung Zelters zum Ehrenmitglied im Herbst 1819 symbolisch nach außen getragen. Gerade in der Anfangsphase war Zelter der Jüngeren Liedertafel behilflich. Mit seinem guten Rat und mit einigen Liedern stand Zelter den jungen Sängern zur Seite. So schrieb Zelter an Goethe:

„Abends war Liedertafel, die Zweite (an der ich Ehrenmitglied bin) die mir aber Freude macht weil sie sich beeifert die Erste (an der ich Präses bin) auszusteichen. Im Anfang als sie sich zusammentaten verlangten sie unsere Lieder. Da sagt ich: Wollt Ihr ein purer Schatten sein von uns so seid ihr nichts wollt Ihr aber Eure Sache für ein gutes Fortleben guten Dings ansehen, so macht Euch Lieder oder stehlt sie wie Ihr könnt. Das haben sie getan; ich selber habe Ihnen ganz neue dazu gemacht und einige ihrer Mitglieder haben so gute Piecen geliefert daß man sie loben muß. In allen guten Stunden gefällt mir besser als meine eigene Komposition, welche freilich original ist und wenn sie nach und nach den Sandwirt und andere lugubre Patriokruditäten abwerfen, können sie es mit allen aufnehmen.“²⁴⁹

Zu den bekannten Liedern zählen u. a. Ludwig Bergers „Andreas Hofer“ und „Grabgesang an Theodor Körner“, Bernhard Kleins „Blücherlied“, Carl Friedrich Rungenhagens „Marschall Vorwärts“ sowie die Männerchorgesänge von Carl Maria von Weber, wie z. B. die Liedersammlung *Leyer und Schwert* (op. 42).²⁵⁰ Die meisten Lieder komponierten die Mitglieder der Jüngeren Liedertafel selbst. Die ersten sieben Lieder zur ersten Tafelsitzung vertonten Berger und Klein. Den größten Teil der Männergesänge verdankt die Jüngere Liedertafel den Komponisten Förster, Rellstab, Reichardt, Berger, Klein, Zelter, E. T. A. Hoffmann, Kelz, von Lauer, Braune, J. P. Schmidt, Reissiger, Bellermand. A. W. Bach, H. A. Neithardt und Fischer.²⁵¹ Der Liederbestand wuchs mit der Zeit rapide an. So entstanden im Jahr 1820 und 1835 zwei Liedersammlungen mit dem Titel *Gesänge der jüngeren Liedertafel zu Berlin*, von denen die erste 96 und die zweite 220 Gesangsnummern enthält. W. Eck berichtete in seiner Schrift *Zur Erinnerung an die Feier des 25jährigen Bestehens der jüngeren Liedertafel zu Berlin*, dass die Jüngere Liedertafel zum silbernen Jubiläum 285 verschiedene Lieder im Repertoire aufwies.²⁵² Thematisch decken die Lieder alle Lebensbereiche ab, wobei sich der größte Teil mit 127 Liedern dem Bereich „Wein, Weib und Gesang“ zuwendet.²⁵³ Vorgetragen wurden die Lieder nicht nur im Vereinshaus, wie es bei der Zelterschen Liedertafel üblich

²⁴⁹ Goethe, J. W. 1991, S. 1382.

²⁵⁰ Vgl. Dietel, H. 1938, S. 79.

²⁵¹ Siehe Eck, W. 1844, S. 6 f.

²⁵² Vgl. Eck, W. 1844, S. 12.

²⁵³ Vgl. Eck, W. 1844, S. 13.

war. Die Jüngerer Liedertäfler traten des Öfteren in der Öffentlichkeit auf, sogar in anderen Ländern wie Frankreich, Russland und England.²⁵⁴ Festzuhalten ist, dass sich nach Zelters Einschätzung die Jüngere Liedertafel sogar zur besten der Stadt entwickelte. Zelter schrieb an Goethe im März 1830:

„Es gibt jetzt hier in Berlin wenigstens vier Liedertafeln von denen die meinige nicht die beste ist; ich und mehrere meines Alters sind nicht tot zu schlagen und die Dazukommenden sind nicht einmal so gut wie wir waren. Dagegen ist die zweite Liedertafel in der Tat die beste; sie besteht aus jungen Leuten mit guten Stimmen; Lieder machen sie sich dazu und an ältern guten Liedern ist kein Mangel, ich gestehe aufrichtig, daß ich lieber hier bin als bei uns. Von den andern beiden kenne ich nur die Existenz und es gibt vielleicht noch eine oder zwei.“²⁵⁵

4.2 Die Frankfurter Liedertafel von 1827

Im Jahr 1827²⁵⁶ gründete Johann Nepomuk Schelble nach dem Vorbild Zelters in Berlin eine Liedertafel. Diese war der erste Männergesangsverein in Frankfurt.²⁵⁷ Carl Heinrich Müller bezeichnet daher Schelble als „Vater des Frankfurter Männergesangs“.²⁵⁸ Dass Schelble die norddeutsche Richtung bevorzugte, lag vermutlich mit am Einfluss seiner Freunde Zelter und Mendelssohn Bartholdy. Auch über Clemens Brentano und Franz Hauser pflegte Schelble Kontakte, die eine Verbindung nach Berlin vermittelten.²⁵⁹ Die Frankfurter Liedertafel setzte sich aus Mitgliedern des Cäcilien-Vereins zusammen, ganz nach dem Berliner Leitbild. Zunächst bestand der Verein nur für ein Jahr. Nach Ansicht von Otto Rüb fehlten die soziologischen Voraussetzungen, was dazu führte, dass sich der Verein auflöste.²⁶⁰ Rüb bemerkt, dass Peter Schmitz hingegen in seiner Festschrift zum 100jährigen Bestehen²⁶¹ aufzuzeigen versuche, dass der Männerchor lediglich seine „gesangliche Tätigkeit“ eingestellt habe.²⁶² Als Grund nenne Schmitz „politische Gründe“. Der Nachweis, so Rüb, werde jedoch nur unzureichend dargebracht. Die Antithese von Rüb wird zudem durch Carl Heinrich Müller verstärkt. In seinem Aufsatz „Frankfurt am Main und der deutsche Männergesang“²⁶³ notiert er ein Spottgedicht aus dem Jahr 1846 über die Liedertafel, das als Gründe für die Beendigung

²⁵⁴ Vgl. Eck, W. 1844, S. 12.

²⁵⁵ Goethe, J. W. 1991, S. 1333.

²⁵⁶ Zu der Jahreszahl vgl. Frankfurter Liedertafel 1907, S. 6, 8; Frankfurter Liedertafel 1977, S. 3. Oskar Bormann gibt das Jahr 1826 an. Vgl. Bormann, O. 1926, S. 35.

²⁵⁷ Vgl. Bormann, O. 1926, S. 35–36. Otto Rüb behauptet, dass der „Düringsche Gesangsverein“ der erste Männerchor sei. Wahrscheinlich ist aber, dass der Düringsche Singverein ein gemischter Chor war. Siehe Anmerkung oben; Rüb, O. 1964, S. 43.

²⁵⁸ Müller, Carl Heinrich: *Frankfurt und deutsche Männergesang 1813 bis 1871*. Zit. nach Bormann, O. 1926, S. 36.

²⁵⁹ Müller, C. H. 1925 (1), S. 14.

²⁶⁰ Vgl. Rüb, O. 1964, S. 45.

²⁶¹ Die von Otto Rüb genannte Festschrift lässt sich nicht auffinden. Vgl. Rüb, O. 1964, S. 185, Anm. 27.

²⁶² Vgl. Rüb, O. 1964, S. 185, Anm. 28.

²⁶³ Müller, C. H. 1925 (1), S. 14.

fehlenden Humor, hohen Stolz und Vornehm-Tuerei benennt.²⁶⁴ Im Jahr 1834 lebte der Chor wieder auf und bereicherte in den darauffolgenden Jahren das Chorwesen der Stadt Frankfurt.

4.3 Der Frankfurter Liederkranz von 1828

Der Frankfurter Liederkranz wurde auf Wunsch mehrerer Mitglieder des Düringschen Singvereins gegründet. Diese baten A. Jost, den späteren Ratsschreiber des Senates, ein Einladungsschreiben an „befreundete Sänger innerhalb und außerhalb des Vereins“²⁶⁵ zu versenden. Am 1. Februar 1828 trafen sich in der Wohnung von Jost 13 Herren²⁶⁶ und beschlossen die Stiftung eines Männergesangsvereins mit dem Namen „Liederkranz“. Zur Stiftungsversammlung im Gasthaus „Zum goldenen Pfau“ am 15. Februar waren es bereits 20 Sänger, 16 anwesend und 4 entschuldigt. An dem Abend beschlossen sie die Statuten und wählten Johannes Just zum Chormeister, J. Falta und G. W. Pfeiffer zu Vizeleitern und A. Jost zum Sekretär.²⁶⁷ Die erste konstituierende Sitzung fand am 22. Februar 1828 statt.

Nach der Stiftung des Frankfurter Liederkranzes löste sich der Düringsche Gesangsverein allmählich auf. Er trug damit zur Gründung des Cäcilien-Vereins sowie des Frankfurter Liederkranzes bei. Mit dem Namen „Liederkranz“ zeigt sich die Richtung des Vereins. Die Sänger legten im Gegensatz zum Cäcilien-Verein Wert auf Geselligkeit, die im Düringschen Gesangsverein stets gepflegt wurde. Die Wichtigkeit dieses Elements zeigt sich an der Mitgliederentwicklung; nach den ersten zehn Jahren stieg die Zahl auf 140 Sänger. Während im Cäcilien-Verein die bürgerliche Oberschicht dominierte, war im Frankfurter Liederkranz vor allem die Mittelschicht vertreten.²⁶⁸ Durch das Mitglied Wilhelm Speyer lernte Felix Mendelssohn Bartholdy den Frankfurter Liederkranz kennen. In diesem erlebte er erstmals die süddeutsche Strömung der Liederkränze. Am 16. Juli 1836 schrieben sich Mendelssohn Bartholdy sowie Hiller, Ries und Rossini in das Gästebuch des Vereins ein. Auch in späteren Jahren weilte Mendelssohn gelegentlich beim Frankfurter Liederkranz²⁶⁹ und beim Cäcilien-Verein. Da seine Gattin Cécilie, geb. Jeanrenaud, aus Frankfurt war, verbrachte die Familie häufig ihren Urlaub in Frankfurt, in Soden bzw. im nassauischen Taunus, so dass vereinzelte

²⁶⁴ Müller, C. H. 1925 (1), S. 14.

²⁶⁵ Weismann, H. 1878, S. 12.

²⁶⁶ Die Stifter werden von Weismann genau angeführt. Siehe Weismann, H. 1878, S. 13 f.

²⁶⁷ Vgl. Angaben in Weismann, H. 1878, S. 13; Müller, C. H. 1925 (1), S. 15.

²⁶⁸ Vgl. Rüb, O. 1964, S. 46.

²⁶⁹ Unter anderem zu einer Feier am 8. März 1845; vgl. Weismann, H. 1878, S. 113. Beim Stiftungsfest im Jahre 1845; vgl. Müller, C. H. 1925 (1), S. 29.

Besuche der Vereine denkbar wären.²⁷⁰ Carl Heinrich Müller schreibt, dass Mendelssohn Bartholdy durch den Liederkranz und durch die Umgebung zum Komponieren von Männerchören angeregt wurde. Die Hypothese lässt sich anhand der Briefe und dem Entstehungszeitraum²⁷¹ verifizieren. Bereits sein zweites Heft *Lieder im Freien zu singen* für gemischten Chor, op. 48, widmete Felix den Frankfurtern Dr. Martin und Dr. Gustav Adolf Spieß.²⁷² Beide waren verdienstvolle Mitglieder des Cäcilien-Vereins.²⁷³ Über die *Lieder im Freien zu singen* berichtete Mendelssohn Bartholdy an seinen Freund Carl Klingemann in London am 1. August 1839:

„Diese Sommermonate, die ich jetzt in Frankfurt zubrachte, haben mich wahrhaft erquickt: den Morgen gearbeitet, dann gebadet oder gezeichnet, nachmittags Orgel oder Klavier gespielt, dann in den Wald gegangen und in Gesellschaft oder nach Haus, wo die hübscheste Gesellschaft war. Daraus bestand mein lustiges Leben, und zu all dem die prächtigen Sommertage, die in einer ununterbrochenen Reihe folgten! [...] Von neuen Sachen habe ich ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in d-moll fertig; dann ein Heft vierstimmiger Lieder im Freien zu singen; einige einstimmige Lieder, einige Fugen für Orgel, einen halben Psalm, etc. etc. Die vierstimmigen Lieder will ich fortsetzen. Da habe ich mir mancherlei ausgedacht, was mit der Art genommen werden kann. Und die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn vier Leute zusammen spazieren gehen, in den Wald oder auf dem Kahn, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen!“²⁷⁴

Anschließend notierte Mendelssohn Bartholdy, dass er ebenso an Männerchorkompositionen arbeite, und forderte Klingemann auf, er möge ihm einige Liedtexte schicken:

„Bei den Männerstimmenquartetten liegt das Philisterhafte schon gleich in den 4 Männerstimmen, aus musikalischen und andern Gründen, und hat sich auch so bewährt. Aber hier liegt in der ganzen Zusammenstellung schon das Poetische, und ich möchte nur, es bewährte sich auch. Schick mir doch ein Lied oder ein Paar; im Herbst zu singen, oder noch besser im Sommer, oder im Frühling, auf dem Wasser oder der Wiese oder der Brücke, oder im Wald oder im Garten; an den Storch oder an den lieben Gott oder an die Menschen in der Stadt oder in der Ebene; oder zum Tanze oder zur Hochzeit oder zur Erinnerung. Es kann auch eine Romanze im Volkston sein.“²⁷⁵

Die Anmerkung, dass in Männerquartetten direkt etwas Philisterhaftes sei, deutet auf die volkstümliche Nähe zu den Liederkränzen, die genau dieses Liedgut pflegten. Sie vertraten die Ansicht Nägelis, der den Männerchorgesang als Volksgesang ansah und statt den exklusiven kleinen Zirkeln den Massenchor propagierte. Nägeli schrieb in seiner Gesangbildungslehre für Männerchor:

²⁷⁰ „Von 1840 bis an sein Lebensende weilte er [Mendelssohn] fast in jedem Sommer in Frankfurt, Soden v. d. Höhe oder im Taunus.“ Müller, C. H. 1925 (1), S. 27.

²⁷¹ Die Chorsätze erschienen in der Zeit von 1837–1847.

²⁷² Man muss jedoch hinzufügen, dass die sechs Lieder für Männerchor, op. 50, den „beiden Liedertafeln in Leipzig gewidmet“ sind. Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 1967 (Noten), Serie 17.

²⁷³ Siehe Müller, C. H. 1925 (2), S. 9 f.

²⁷⁴ Zit. nach Reich, W. 1970, S. 310 f.

²⁷⁵ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 241.

„Uebrigens soll der Charakter des Chorgesangs, als immer zugleich wirkliche und symbolische Darstellung des Volks und des Volkslebens immer großartig seyn, und die Großartigkeit, ja die wahre wirkliche Größe muß, so gewiß als der Wortausdruck in der Composition treffend und bedeutungsvoll ist, bey starker Besetzung unfehlbar mächtig hervortreten. Auf starke Besetzung [...] müssen wir daher auch beym Männerchor dringen. Daher ist hier unser höchster Künstlerwunsch, es möchten sich die deutschen Männer (in den größern Städten, auf Universitäten u. a. m.) zu möglichst großen Chören vereinigen; und wenn irgendwo, statt vierzig, vierhundert Sänger zumal unsere Chöre ausführen, so dürfen wir eine nicht bloß mathematisch berechnet verstärkte Wirkung versprechen; denn es liegt schon in der Sache, daß man, wo eine also durch Kunst veredelte Volksstimme erschallt, auch die Stimme eines veredelten Volks zu hören glaubt, ja überhaupt alles Volk der Veredlung um so fähiger hält.“²⁷⁶

Mendelssohn Bartholdy kam seinem Anliegen, „es möge sich bewähren“, selbst nach. Durch seine Männerchorkompositionen, die sich so stark verbreiteten, dass sie teilweise einen Volksliedcharakter erhalten haben, förderte er die aufstrebende Gesangsvereinsbewegung. Seine Chorsätze erreichten eine so hohe Beliebtheit, dass er nach Carl Maria von Weber, Louis Spohr und Konradin Kreutzer zum „Klassiker des Männerchors“ geworden ist.

4.4 Die Leipziger Liedertafel von 1815

Im Jahr 2014 erfolgte die Drucklegung von Band 4: Lieder für Männerstimmen aus der Serie VII der *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*²⁷⁷, herausgegeben von Wolfgang Goldhan und Ralf Wehner. Es handelt sich dabei um ein umfassendes Werk der vom Komponisten veröffentlichten und vom Komponisten selbst nicht veröffentlichten Lieder.²⁷⁸ Somit steht nicht nur eine aktuelle und umfassende Sammlung, sondern auch ein kritischer Bericht zu den einzelnen Kompositionen zur Verfügung. Im Zuge der vorliegenden Abhandlung wurde der Schwerpunkt in Bezug auf die Leipziger Liedertafel von 1815 jedoch auf das bisher unveröffentlichte Quellenmaterial gestützt, welches im Zuge der Forschung im Jahr 2010 im Stadtmuseum Leipzig entdeckt wurde. Dieses Quellenmaterial wird zurzeit in sogenannten „Musikkartons“ verwahrt und systematisiert. So enthalten etwa die Musikkartons 170 bis 174 vier „Protokollbände“, „Erinnerungsblätter“, „Gesetze der Liedertafel zu Leipzig“, handschriftlich und als Druck, „Liederbücher“ in Stimmbänden, ein „Verzeichnis der Lieder im Besitz der Liedertafeln Barby, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg, Zerbst“, Textmanuskripte sowie einzelne Dokumente zur Leipziger Liedertafel von 1815. Bevor jedoch die relevanten Inhalte der Musikkartons näher vorgestellt werden, soll das Werk

²⁷⁶ Nägeli, H. G. 1817, *Beylage A zur zweyten Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangsschule*, S. XI.

²⁷⁷ Goldhan, W.; Wehner, R. 2013.

²⁷⁸ Vgl. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013.

von Goldhan und Wehner gewürdigt werden. Sie liefern darin ein Gesamtverzeichnis der Lieder von Mendelssohn Bartholdy. Im Vorwort von Christian Martin Schmidt wird so zugleich der Anspruch dieses Verzeichnisses verdeutlicht:

„Die von Julius Rietz zwischen 1874 und 1877 vorgelegte Werksausgabe [...] war alles andere als vollständig [...]. Daran haben die wenigen Bände der seit 1960 im Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, erschienenen Neuausgabe kaum etwas ändern können.“²⁷⁹

Ungeachtet dieser fraglos zu würdigenden Motivation und ohne die Qualität des Verzeichnisses und insbesondere seiner kritischen Berichte zu den einzelnen Kompositionen herabzuwürdigen, wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass zum Forschungszeitpunkt das Werk von Goldhan und Wehner noch nicht als Publikation vorgelegen hat und somit nicht als Forschungsgrundlage genutzt wurde. Unstrittig ist jedoch, dass Goldhan und Wehner mit ihrem Band einen signifikanten Beitrag zur wissenschaftlichen Betrachtung des Wirkens und der Werke Mendelssohn Bartholdys leisten. Zunächst wird der Inhalt der Musikkartons des Stadtmuseums Leipzig vorgestellt:

Musikkarton	Materialien
Musikkarton 170	Zwei Protokollbände: „Protocoll der Liedertafel in Leipzig III“ „Protocoll der Liedertafel in Leipzig IV“ Band „Erinnerungsblätter“ Band „Gesetze der Liedertafel zu Leipzig“
Musikkarton 171	Zwei Protokollbände: „Protocoll der Liedertafel in Leipzig I“ „Protocoll der Liedertafel in Leipzig II“
Musikkarton 172	Verschiedene Einzeldokumente, u. a. - Drei Drucke zum 25jährigen Jubiläum: „Fest-Gesang am 24. October 1840“, „Am 24. October 1840“, „Extra-Tageblatt“ - „Prolog und verbindende Strophen bei der Abend-Unterhaltung am Vorabend der Limburgerschen goldnen Hochzeit den 29. Jan. 1845“ - Trauerfeier von Limburger am 1. April 1847 Drei Notenbände der Stimmen Tenor II, Bass I und II ²⁸⁰ , sowie einen Stimmenband von Bass I ²⁸¹
Musikkarton 173	Zwei Notenbände der Stimmen Tenor I und Bass I Drei Textmanuskripte mit dem Titel „Gesänge der Liedertafel zu Leipzig. Als Manuscript für die Mitglieder.“
Musikkarton 174	Zwei Notenbände der Stimmen Tenor I und Bass II Gedruckte Fassung der „Gesetze der Liedertafel zu Leipzig“ Verzeichnis der Lieder im Besitz der Liedertafeln Barby, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg, Zerbst

²⁷⁹ Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, S. X.

²⁸⁰ Es fehlt der Notenband für die Stimme Tenor I.

²⁸¹ Der Notenband der Stimme Bass I verzeichnet die gleichen Lieder wie der Stimmenband im Musikkarton 173.

Der Band „Erinnerungsblätter“ trägt die Aufschrift „Album“ sowie auf der ersten Seite den Titel „Erinnerungs-Blätter an die erste Liedertafel in Leipzig, gestiftet 1815, von Jacob Bernhard Limburger, gesammelt 1861 von W F Kunze“. Die Seiten sind vorder- und rückseitig durchnummeriert worden. Die Maße betragen ca. 25 cm Länge x 19 cm Höhe x 1,5 cm Tiefe. Wilhelm Friedrich Kunze, der den Band verfasste, war Kassierer der Leipziger Liedertafel. Er dokumentierte in den „Erinnerungsblättern“ die Versammlungen der Liedertafel als eine Art „Kurzprotokoll“. Diese sind wie folgt strukturiert: Nummerierung der Versammlung, das Datum, der Name des Mitglieds, bei dem der Abend stattfand, und eine Kurzbeschreibung der Versammlung. Die ausführlichen Protokolle wurden separat in den Protokollbänden notiert. Die Erinnerungsblätter sind nachträglich angefertigt worden, um eine Übersicht zu erstellen. Verfasser Kunze schrieb dazu: „[...] darum möge der nachstehende kurze Extract der Protokolle der Erinnerung an die schönen Tage gewidmet seyn.“²⁸²

Der Band „Gesetze der Liedertafel zu Leipzig“ umfasst, wie der Titel es besagt, die Statuten der Liedertafel, die am 24. Oktober 1815 beschlossen wurden. Das Buch hat die Maße ca. 24 cm Länge x 37,5 cm Höhe x 1 cm Tiefe. Die handschriftliche Fassung divergiert in einigen Punkten von der Druckfassung. Besonders auffällig ist dies bei den Gründungsmitgliedern zu sehen. Im handschriftlichen Exemplar unterschrieben folgende Mitglieder in der Reihenfolge:

- Jacob Bernhard Limburger
- Johann Philipp Christian Schulz
- Wilhelm Gotthelf Ernst Seyfferth
- Friedrich Rochlitz
- Christian Adolph Wendler
- Heinrich Dörrien
- Amadeus Wendt
- Wilhelm Friedrich Kunze
- Friedrich Schneider
- Wilhelm Härtel
- Carl Friedrich Gustav Klug
- Gottfried Wilhelm Fink
- Carl Friedrich Enoch Richter
- Theodor Alexander Platzmann
- Gustav Moritz Clauss
- Carl Albert Hering
- Heinrich Conrad Schleinitz
- Carl Christian Schmidt
- Carl Friedrich Kistner
- Ernst August Carus
- Gustav Ludwig Berger
- Heinrich Wilhelm Lebracht Crusius
- Adolph Emil Wendler²⁸³

²⁸² Album, S. 6.

²⁸³ Sohn von Christian Adolph Wendler.

Bis C. F. E. Richter dürften die erstgenannten Herren die ersten Sänger der Liedertafel gewesen sein. Die Sänger von T. A. Platzmann bis A. E. Wendler werden in den darauf folgenden Jahren hinzugekommen sein. Weitere wurden ohne Unterschrift in die Liedertafel aufgenommen. Im Druck wurden die Mitglieder nach Stimme sortiert aufgelistet:

Name	Stimme
Jacob Bernhard Limburger Johann Philipp Christian Schulz Wilhelm Gotthelf Ernst Seyfferth	Bass I
Friedrich Rochlitz Christian Adolph Wendler Heinrich Dörrien	Bass II
Amadeus Wendt Wilhelm Friedrich Kunze Friedrich Schneider	Tenor II
Carl Friedrich Gustav Klug Gottfried Wilhelm Fink Adolph Schlesinger Carl Friedrich Enoch Richter Wilhelm Härtel	Tenor I

Ferner weist der Druck gegenüber dem Original keine Nachträge auf. Am 24. November 1822 und am 20. November 1825 wurden zwei Nachträge verfasst. In den „Erinnerungsblättern“ führte Kunze als erste Mitglieder die nachfolgenden Sänger auf (s. u.). Die Namen sind nicht alle unter den „Gesetzen der Liedertafel zu Leipzig“, aber sie stimmen mit dem Protokollband Nr. I, in dem die erste Versammlung festgehalten wurde, überein.

1. Tenor	1. Bass
Candidat Fink D. med Klug Kaufmann Schlesinger	Consistorial Ass. D. Dörrien Hofrath Rochlitz ²⁸⁴ D. med Wendler ²⁸⁵
2. Tenor	2. Bass
Kaufm[ann] Kunze Organist Fr[iedrich] Schneider Prof phil. Wendt	J. B. Limburger Musik Dir[ektor] Schultz Kaufm[ann] Wilh[elm] Seyfferth

Kunze schrieb weiterhin in die „Erinnerungsblätter“²⁸⁶, wann einzelne Mitglieder verstorben sind und seit wann sie der Liedertafel angehörten:

Datum des Todes	Mitglied	Mitglied seit
27. August 1846	Fink	1815

²⁸⁴ Friedrich Rochlitz

²⁸⁵ Professor Dr. Wendler, sen.

²⁸⁶ Erinnerungsblätter, S. 111–113.

26. Februar 1847	Limburger	1815
4. November 1847	Mendelssohn	1835
10. Juli 1849	Härtel	1817
23. November 1853	Schneider	1815
12. April 1858	Dörrien	1815
26. August 1858	Crusius	1835
9. Oktober 1860	Preusser	1833

Die Sitzungen wurden in vier Protokollbänden notiert. Der erste Protokollband beginnt mit der ersten Versammlung am 24. Oktober 1815 und endet mit der 48. Versammlung am 24. Oktober 1819, der zweite Band beginnt mit der 49. Versammlung am 28. November 1819 und endet mit der 141. Versammlung am 1. Februar 1827, der dritte Band beginnt mit der 141. Versammlung am 18. Februar 1827 und endet mit der 214. Versammlung am 8. September 1833, der vierte Band beginnt mit der 215. Versammlung am 17. November 1833 und endet mit der 292. Versammlung am 28. März 1842. Darüber hinaus enthält der vierte Band einen Anhang mit dem Titel „Pragmatische Erinnerungen aus dem Leben der Liedertafel“. Alle Bände sind ca. 25 cm lang, 37,5 cm hoch und 2,5 cm bis 3 cm tief. Der Ablauf einer Versammlung wird in den Protokollen ausführlich festgehalten. Ferner wurden die vorgetragenen Lieder in ihnen dokumentiert. Die Extra-Liedertafeln wurden in der Zählung nicht mit aufgeführt.

Die Leipziger Liedertafel rief der Kauf- und Herrnherr Jakob Bernhard Limburger (1770–1847) im Jahr 1815 ins Leben. Friedrich Schmidt schildert in Anlehnung an einen Beitrag aus der AMZ²⁸⁷, dass Limburger beim Besuch der Messen in Frankfurt a. O. die hiesige Liedertafel kennenlernte und von ihr begeistert war. In einem Album, das auf der ersten Seite den Titel „Erinnerungs-Blätter an die erste Liedertafel in Leipzig, gestiftet 1815, von Jacob Bernhard Limburger, gesammelt 1861 von W P Kunze“²⁸⁸ trägt, berichtet der Kassierer der Leipziger Liedertafel Kunze im März 1861, dass die erste Liedertafel von Zelter gegründet wurde und der „nächste ähnliche Verein“ in Frankfurt Oder von Jacob Bernhard Limburger, Kaufmann und Senator hier.²⁸⁹

Über die Liedertafel Frankfurt an der Oder äußerte Zelter am 20. Juni 1822 in einem Bericht ans Ministerium: „In Frankfurt a/O. fand sich eine feine Singgesellschaft und eine Liedertafel nach Art der Berlinischen, gehörig angetan.“²⁹⁰ Auch in der AMZ wird die Frankfurter a. O. Liedertafel erstmalig in einem Artikel im Jahr 1825 erwähnt.²⁹¹ Wann sie genau entstand, ist nicht gewiss, wahrscheinlich jedoch Anfang des Jahres 1815. Denkbar ist darüber

²⁸⁷ Vgl. AMZ, Nr. 9 und 16, 1847: „J. B. Limburger“.

²⁸⁸ Das Album befindet sich im Stadtmuseum Leipzig, ohne Signatur, verzeichnet unter Musikkarton 170.

²⁸⁹ Vorwort des Albums, S. 2.

²⁹⁰ Zit. nach Schünemann, G. 1932, S. 49.

²⁹¹ Vgl. AMZ, Nr. 38, 1825, Sp. 636: „Frankfurt a/O.“

hinaus, dass Limburger auf seinen Handelsreisen Kontakt zur Zelterschen Liedertafel aufgenommen hat. Er zählte zu den Gründungsmitgliedern der Leipziger Singakademie und war mit dem Leiter Schicht befreundet, der wiederum Zelter gut kannte. Limburger war ein bedeutender Herrscher und bekleidete hohe öffentliche Ehrenämter, u. a. Mitglied der Gewandhauskonzertdirektion, Ratsmitglied, Vorsteher des Georgen- und Waisenhauses, Stadthauptmann und Baumeister.²⁹² Seine Leidenschaft war die Musik. Richard Kötzschke schildert, dass Limburger „ein großer Musikfreund und vortrefflicher Sänger war.“²⁹³ Die Leipziger Liedertäfler orientierten sich im Wesentlichen an der Zelterschen Liedertafel, wobei sie die Mitgliederzahl auf zwölf reduzierten. Sie wurden „Zwölfer“ genannt und strebten mit der Beschränkung eine noch höhere Exklusivität an. Die Mitglieder zählten zu den angesehensten Gesellschaftskreisen, darunter Beamte, Industrielle, Gelehrte, Musiker und Kaufherren. Am 24. Oktober 1815 lud Limburger elf Herren zu sich, um die Leipziger Liedertafel zu gründen und ihre Statuten zu beschließen. Zu den ältesten Mitgliedern gehörten:²⁹⁴

	Name	Beruf	Stimmelage
1.	Dörrien, Heinrich	Königlicher Regierungsrat	Bass 1
2.	Fink, Gottfried Wilhelm	Herausgeber des „Musikalischen Hausfreundes“, Redakteur der AMZ (1827–1841)	Tenor 1
3.	Klug, Carl Friedrich Gustav	Arzt	Tenor 1
4.	Kunze, Friedrich Wilhelm	Kaufmann und Handelsherr	Tenor 2
5.	Limburger, Jakob Bernhard	Kaufmann und Handelsherr	Bass 2
6.	Rochlitz, Friedrich	Hofrat und Herausgeber der AMZ	Bass 1
7.	Schlesinger ²⁹⁵	Kaufmann	Tenor 1
8.	Schneider, Johann Christian Friedrich	Thomaskantor und später Hofkapellmeister in Dessau	Tenor 2
9.	Schulz, Johann Philipp Christian	Gewandhauskapellmeister und Leiter der Leipziger Singakademie (Nachfolger Schichts)	Bass 2
10.	Seyfferth, Wilhelm Gotthelf Ernst	Bankier und Kaufmann	Bass 2
11.	Wendler, Christian Adolf	Professor der Medizin	Bass 1
12.	Wendt, Johann Amadeus	Professor der Philosophie und Herausgeber des „Leipziger Kunstblattes“	Tenor 2

Die Mitglieder waren alle musikalisch gebildet und miteinander befreundet. Sechs Sänger²⁹⁶ gehörten der Gewandhausdirektion an, wobei sich Dr. Heinrich Dörrien mit über 30-jähriger Tätigkeit als Sekretär besondere Verdienste erworben hat. In der Gründungsversammlung

²⁹² Vgl. Angaben in Mangner, E. 1904, S. 60 f.

²⁹³ Kötzschke, R. 1927, S. 70.

²⁹⁴ Vgl. die Angaben in „Album“, Stadtmuseum Leipzig, Musikkarton 170, S. 4.

²⁹⁵ Eduard Mangner führt aus, dass Schlesinger nur kurze Zeit ein aktives Mitglied der Liedertafel war. Siehe Mangner, E. 1904, S. 68.

²⁹⁶ Limburger, Kunze, Wendt, Rochlitz, Seyfferth, Dörrien waren Mitglieder der Gewandhausdirektion.

wählten die Sänger ihren Vorstand, bestehend aus Sekretär, Fiskal (Kassierer) und Wirt. Die Aufgabe des Sekretärs war es, von jeder Sitzung ein Protokoll anzufertigen, die des Kassierers, die Finanzen zu verwalten sowie die Strafkasse²⁹⁷ zu führen, und die des Wirtes, die Beschäftigung des Vereins zu leiten. Bei der ersten Wahl wurden Limburger zum Sekretär und Kunze zum Kassierer berufen. Der Wirt ist jeweils das Mitglied, das die Zusammenkunft ausrichtet. Im Laufe des ersten Vereinsjahres wurde zudem ein Leiter gewählt, der für das Einstudieren der Lieder verantwortlich war. Zuerst wurde Schulz berufen, später Schneider. Nach diesen beiden wurde das Amt aufgrund der kleinen Sängerschar wieder aufgelöst.

Das Amt des Fiskals war nicht immer einfach. Bei Missachtung der Tafelbestimmungen musste der Kassierer Strafgeelder für die Vergehen einsammeln. Dies geschah auch rigoros. Denn bei der geringen Anzahl der Sänger war eine strenge Einhaltung der Gesetze nötig. Die Strafgeelder spendete die Leipziger Liedertafel für wohltätige Zwecke, insbesondere für verdiente bedürftige Musiker. Die Versammlungen wurden wie bei der Zelterschen Liedertafel alle vier Wochen, herkömmlich Sonntags, bei einem aus zwei Gerichten bestehenden Mahl reihum im Hause eines Mitgliedes abgehalten. Die Liedertäfler legten Wert auf den familiären Charakter. Im Protokoll wurde vermerkt, dass dadurch die Versammlungen „reich an geselligen und musikalischen Freuden, an ernster instructiver Unterhaltung sowie an unbefangener Fröhlichkeit [waren]. [...] Jeder fühlte sich in diesem Verein frei, heiter und in der köstlichsten Stimmung.“²⁹⁸ Die Sänger trafen sich um 18 bis 18.15 Uhr. Die Sitzungen begannen mit der Verlesung des Protokolls der vorigen Versammlung, danach Vortrag der eingereichten Lieder und Abstimmung über Aufnahme in die Liederbücher, anschließend Singen neuer Kompositionen. Die eigentliche Tafel wurde auf 21 Uhr festgesetzt, bei der aus den Liederbüchern gesungen wurde.

Ein neues Lied galt als angenommen, falls sich bei der Ballotage²⁹⁹ nicht drei schwarze Kugeln befanden. Die für gut erklärten Lieder musste jedes Mitglied selbst in sein Stimmbuch schreiben. Ab April 1818 wurden die Kompositionen heftweise gedruckt. Das erste Heft brachte der Musikverlag Peters unter dem Titel *I. Heft der Leipziger Liedertafel*³⁰⁰ heraus. Zum 3. Stiftungsfest im Oktober 1818 folgte bereits das zweite Heft. Mangner berichtet, dass im Katalog bei Peters insgesamt vier Hefte mit dem Titel *Leipziger Liedertafel* verzeichnet wurden.³⁰¹ Erst im Jahr 1836 wurde eine vollständige Ausgabe aller Lieder der Leipziger Lie-

²⁹⁷ Hierin flossen alle Gelder, die bei Verstoß eines Paragraphen oder durch Reglementierung per Gesetz eingenommen wurden.

²⁹⁸ Zit. nach Dietel, H. 1938, S. 71.

²⁹⁹ Die Ballotage ist eine geheime Abstimmung mit weißen und schwarzen Kugeln.

³⁰⁰ Vgl. Mangner, E. 1904, S. 80.

³⁰¹ Vgl. Mangner, E. 1904, S. 80

dertafel aus dem Zeitraum 26. November 1815 bis 16. Januar 1837³⁰² gedruckt, die im Januar 1838 erschien. Ihr Titel lautet *Gesänge der Liedertafel zu Leipzig*. Im Protokoll vom 28. August 1836 steht dazu: „Die oft gemachte Erfahrung, daß die Liedertäfler, wenn sie ohne die Bücher ein Lied singen wollten, leichter die Noten als die Worte dazu aufbringen können, veranlaßte Herrn Kunze zu dem Vorschlage, sämtliche Gedichte unserer Liedersammlung drucken und mit Notenpapier durchschießen zu lassen, damit die eine und andere Composition im Nothfalle hinzugefügt werden könne.“³⁰³ Die Liedersammlung enthält 163 Werke³⁰⁴, darunter von Fr. Schneider (32), J. Ph. Chr. Schulz (25), G. W. Fink (25), Fr. Rochlitz (18), A. Wendt (15), H. Dörrien (15), W. F. Kunze (11), E. Richter (11), J. B. Limburger (5), W. Seyfferth (3), H. C. Schleinitz (2), A. Carus (2) und A. Schlesinger (1). Das Potential an Dichtern fiel in der Leipziger Liedertafel geringer aus. So dichteten G. W. Fink und A. Wendler jeweils 18 und Fr. Rochlitz 11 Texte.

Gottfried Wilhelm Fink brachte unter dem Titel *Die deutsche Liedertafel* eine Auswahl der Chorlieder der Leipziger Liedertafel sowie vereinzelter anderer Komponisten heraus. Das Liederbuch wurde durch den Verlag Gustav Mayer im Jahr 1845 veröffentlicht. Die Sammlung enthält 122 Lieder und kann als „the best of“ der Leipziger Liedertafel angesehen werden.

In der ersten Sitzung bei Limburger sangen die Leipziger Liedertäfler sieben Stücke, darunter Goethes „Generalbeichte“, komponiert von Schulz. Die zweite Tafelrunde fand am 26. November 1815 bei Rochlitz statt. Für diese dichtete und komponierte der Gastgeber zwei Werke. Im Protokoll vermerkt Limburger: „Zwei Gesundheiten, gedichtet und komponiert von H[errn] Hofr[at] Rochlitz: a) Hoch lebe deutscher Gesang pp., b) Wer nicht liebt pp. Es wurde einstimmig und sofort beschlossen, dass die erste den Anfang der Sammlung in den Liederbüchern machen und also mit Nr. 1 bezeichnet werden sollte.“³⁰⁵

Die Statuten tragen den Titel „Gesetze der Liedertafel zu Leipzig“ und beinhalten 29 Paragraphen und zwei Nachträge. Heinrich Dietel schreibt, dass sie im Jahr 1819 von Wendt verfasst und von Kunze in Reinschrift gebracht wurden. Das Datum sei im Nachhinein eingefügt worden. Weiterhin notiert Dietel, dass der erste Entwurf zunächst sieben Artikel umfasste.³⁰⁶ Als Hauptzweck beschlossen die Liedertäfler, sich einmal im Monat zu versammeln, „um sich einander eigne Versuche in der poetischen und musikalischen Liederkunst, für den

³⁰² Dietel benennt das Jahr 1837, Mangner das Jahr 1838; Vgl. Dietel, H. 1938, S. 71; Mangner, E. 1904, S. 81.

³⁰³ Dietel, H. 1938, S. 71.

³⁰⁴ Dietel bemerkt, dass sich im Jahre 1904 noch zwei Exemplare im Verein für die Geschichte Leipzigs befanden; eines, für Tenor I, enthielt Melodien und das andere nur 163 Texte mit Angaben von Komponist und Dichter sowie einem alphabetischen Register. Siehe Dietel, H. 1938, S. 70, Anm. 16.

³⁰⁵ Zit. nach Dietel, H. 1938, S. 69.

³⁰⁶ Dies lässt sich nicht verifizieren. Vgl. Dietel, H. 1938, S. 69.

drei- oder vierstimmigen Männergesang eingerichtet, mitzuteilen, sich über Gegenstände der Musik zu unterhalten und dann bei einem frugalen Mahle sich des Gesanges zu erfreuen“.³⁰⁷ Insgesamt ähneln die Paragraphen der Leipziger denen der Zelterschen Liedertafel. Da die musikalische Literatur für Männerchor erst geschaffen werden musste, nahm die Liedertafel am liebsten Mitglieder auf, die dichterisch oder kompositorisch befähigt waren. Jedes Mitglied sollte der Liedertafel so oft als möglich einen Beitrag stiften. Wurde ein Lied von der Gesellschaft in das Liederbuch aufgenommen, konnte der Dichter oder Komponist erst nach einem Jahr über sein Werk frei verfügen. Bis dahin konnte es nur mit Genehmigung sämtlicher Mitglieder gegen einen vorteilhaften Lied-Tausch weitergegeben werden.³⁰⁸

Wer kein Lied stiftete, war gehalten, jährlich wenigstens zwei fremde Kompositionen zu verschaffen. Diese wurden nach der Ballotage in ein gesondertes Buch eingetragen, das sogenannte Fremdenbuch. In diesem standen im Jahr 1836 72 Gesänge, u. a. von K. Kreutzer, F. Otto, C. M. von Weber („Jägerchor“), Salieri, Werner („Erlkönig“), F. Schubert, Rietz, B. Klein („Hör uns Allmächtiger“), Zelter, Zöllner („Rheinweinlied“), Schnyder von Wartensee („Über allen Gipfeln“) und Fr. Schneider.³⁰⁹ Die zwei ersten Lieder im Fremdenbuch waren „Der alte Gott lebt noch“ von Rietschl und „Soldatencanon“ von Zelter. Beide Kompositionen der Zelterschen Liedertafel brachte Limburger aus Frankfurt a. O. mit nach Leipzig.

Zu den gewöhnlichen Tafelsitzungen waren Gäste ausgeschlossen, mit Ausnahme der Familie des Gastgebers. Nur zu besonderen Anlässen wie zum Stiftungsfest³¹⁰ oder zu Extra-Liedertafeln³¹¹ war es gestattet, Frauen und Gäste mitzubringen. Im Sommer fanden die Versammlungen für gewöhnlich auf dem Land statt. Die meisten Liedertäfler waren wohlhabend und besaßen Schlösser oder Sommerresidenzen in der Nähe der Stadt. Die Sommerliedertafeln wurden zwischen Juni und August abgehalten und stellten alljährlich Glanzpunkte im Liedertafelleben dar. Die Liedertäfler feierten so manches schöne Fest und verlebten herrliche gesellige Stunden zusammen. Des Weiteren veranstaltete die Liedertafel zu Leipzig Wohltätigkeitsfeste und besuchte Liedertafeln anderer Städte. Auch trafen sich die Sänger bei Familienfesten und Weihnachtsfesten, die sie mit Angehörigen und Freunden gemeinsam begingen. So war die Geselligkeit ein wesentlicher Bestandteil des Vereins, wobei das Lebenselement des Vereins aus der edlen Kunst bestand. Im Laufe der Jahre traten neue Mitglieder in

³⁰⁷ Mangner, E. 1904, S. 70.

³⁰⁸ Vgl. Mangner, E. 1904, S. 72.

³⁰⁹ Vgl. Schmidt, F. 1912, S. 149; Dietel, H. 1938, S. 70; Mangner, E. 1904, S. 83–84.

³¹⁰ Hinsichtlich der Ausrichtung des Stiftungsfestes gab es den Brauch, dass demjenigen die Ehre als Gastgeber gebührt, der im laufenden Vereinsjahr ein Kind hat taufen lassen.

³¹¹ Extra-Liedertafeln wurden nach §6 der Statuten zu Ehren auswärtiger musikalischer Freunde veranstaltet.

die Liedertafel ein. Zu diesen zählten unter anderem die folgenden namhaften Persönlichkeiten³¹²:

	Name	Beruf	Eintrittsjahr
1.	Carus, Ernst August	Professor	1832
2.	Clarus, Chr. August Johannes	Professor der Medizin	1817
3.	Clauß, Gustav Moritz *	Bankdirektor, Königl. Hannov. Generalkonsul, Landtagsabgeordneter	1824
4.	Crusius, Heinrich Wilhelm Ernst	Jurist, Landtagsabgeordneter	1835
5.	Härtel, Wilhelm *	Musikalienhändler	1817
6.	Hering, Carl Albert	Privatgelehrter	1826
7.	Kistner, Carl Friedrich *	Musikalienhändler	1830
8.	Platzmann, Theodor Alexander	(keine Angaben)	1824
9.	Preußner, Gustav Ludwig *	Kaufmann und Handelsherr	1833 ³¹³
10.	Richter, Enoch	Buchhändler	1827
11.	Schleinitz, Heinrich Conrad *	Advokat und Notar	1826
12.	Schmidt, Carl Christian	Arzt	1827
13.	Wendler, Adolf Emil, jun. *	Advokat und Notar, Domprobst	1838

Am 20. September 1835 erschien Felix Mendelssohn Bartholdy als Gast und wurde direkt am Abend Ehrenmitglied der Leipziger Liedertafel. In den Protokollbänden der Leipziger Liedertafel wird er in der 242. Versammlung vom 19. Juni 1836 erstmalig als Ehrenmitglied erwähnt. Dort heißt es: „Mit ihm [Schleinitz] war für heute alles beisammen, denn die Herr[e]n Carus, Clauss, Crusius, Dörrien, Platzmann, Preusser, Rochlitz, Schmidt und unser Ehrenmitglied, Herr Dr. Mendelssohn, wurden angehalten, der Kahnsdorfer Versammlung beizuwohnen.“³¹⁴ Neben Rochlitz, der Mendelssohn als Gewandhauskapellmeister warb, schloss Mendelssohn mehrere Freundschaften mit Mitgliedern der Konzertdirektion. Er war zu Gast im Fregeschen, Preußerschen und Härtelschen Hause und fand dort eine liebenswürdige Aufnahme und eine künstlerische Wertschätzung seiner Person. Hier lernte er viele bedeutende Musiker kennen wie Clara und Robert Schumann, Moritz Hauptmann oder den jungen Joseph Joachim.

Als Ehrenmitglied nahm Mendelssohn Bartholdy trotz seiner vielen Verpflichtungen an einigen Tafelsitzungen teil. Insgesamt besuchte er 14 Mal die Liedertafelabende.³¹⁵ Anhand der Protokollbände lassen sich alle Teilnahmen belegen:

³¹² Die mit (*) versehenen Namen waren Mitglieder der Gewandhauskonzertdirektion.

³¹³ Mangner gibt unterschiedliche Eintrittsdaten an, 1833 sowie 1834. Vgl. Mangner, E. 1904, S. 75 und 78

³¹⁴ Vgl. Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 242. Versammlung, 19. Juni 1836.

³¹⁵ Wehner, R. 2013, S. 246.

Datum	Versammlungsnummer	Vermerk im Protokoll
20. September 1835	235	„[...] unser Wirth präsentirte uns überdies 3 sehr werthe Gäste Herrn Hofrat Wendt, Hr. M[usik]D[irektor] Mendelsohn [sic!] Bartholdy und Herrn D. Schuderoth, die herzlich von uns willkommen geheißen wurden. [...] Daß an unsern Verhandlungen u. Gesangsübungen, die beiden ersten der obgedachten Freunde, Wendt u Mendelsohn [sic!] Theil nahmen, bedarf kaum einer Erwähnung, besitzt der erstere, als Urzwölfer, als Schöpfer so mancher Zeirden unsers Liederbuchs und früher wohlbestellter Tenore II., dessen hohes G noch in Kahnsdorf an der Decke klebt, de facto die Befugnis dazu, so hat sich der andere durch sein schönes Talent, durch seine trefflichen Tonschöpfungen pp. ein ähnliches Recht allenthalben erworben, wo der edlen Musica gehuldigt wird und wir konnten nur dankend seine Theilnahme erkennen. Dabei konnte er aber bei dem regen Wunsch, ihn auch zu den unsrigen zu zählen, nicht bewenden. Auf unsere vereinte Bitte trat er [Mendelssohn Bartholdy], unter den gewöhnlichen Feierlichkeiten, als Ehrenmitglied in unsern Kreis ein, was nichts andres sagen will, als ein Mitglied, dessen Besitz uns zu aller Ehre gereicht. Möge er gern unter uns weilen und uns recht oft mit Gaben seines schöpferischen Geistes erfreuen, ein Wunsch, den er gewiss nicht unerfüllt lassen wird.“
21. Februar 1836	239	„Herr M[usik]D[irektor] Mendelssohn B. phantasirte [sic!] nämlich auf unseres Wirths, ohnlängst aus Paris angelangten ausgezeichnet schönen Pleyelschen Flügel. Spiel und Instrument wurden nach Verdienst bewundert. – Zu wünschen wäre freilich, daß man sich mit einem solchen Flügel auch zugleich ein Paar so kunstfertiger Hände verschreiben könnte, dann sollte mich das Geld nicht reuen. Wüßte ich aber, daß so etwas erblich oder ansteckend wäre, so würde ich uns'ren H. Mendelssohn ersuchen, mir gelegentlich ein Paar lange getragener Handschuhe von sich zu überlassen.“
20. März 1836	240	„[...] und später bei Tisch das auf unser heutiges Wirthspaar ³¹⁶ besonders verfasste Mailied con amore vorgetragen. In Bezug auf den bei uns herkömmlichen Gebrauch mit den vorkommenden Soli unter den Stimmgenossen nach den einzelnen Versen eines Liedes zu alterniren, machte Herr Musikdir[ektor] Mendelssohn auf den doppelten Nachteil dieser Gewohnheit aufmerksam, daß die Soli wohl selten vollkommen einstudirt und vorgetragen, die Mitglieder aber leicht in die Verlegenheit verse[t]zt würden, nicht zu wissen, wer von ihnen mit einem Solo g[e]rade einzufallen habe. Er trug demnach darauf an, das Solo in jeder Stimme eines Liedes bis an's Ende einem und demselben Sänger zu überlassen, und mithin in Zukunft nicht mehr nach Versen sondern nach Liedern abzuwechseln, übrigens aber den bisherigen turnus beizubehalten. Das Zweckmäßige dieses Vorschlags leuchtete ein. Derselbe ward, nach sofortigem Versuche, und nach Beseitigung einiger kleiner Zweifel, an welcher eine gewissen beliebte Bequemlichkeit ihr Theilchen haben mochte, zum Beschluß erhoben.“
22. Januar 1837	247	„[...] wir erhielten heute von Herrn Fink König Saul, Hom-

³¹⁶ Gemeint sind Herr und Frau Schmidt.

24. 1837	Februar	248	mage von Marggraf und von Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy 1. Trinklied von Goethe nach Hafis, und 2. Wasserfahrt von Heine.“ „Zum zweiten Male wurde gesungen: „König Saul“ von Marggraf, componirt von Fink, und „Trinklied nach Hafis“ von Goethe sowie „Wasserfahrt“ von Heine, beide componirt von Dr. Mendelssohn-Bartholdy. Der letztere Componist trug darauf an, daß 1. die Tenore und Bassi ihre Sitze stets so wählen möchten, daß die Primi und Secundi jeder Stimme gegenseitig sehen und verstehen könnten; und daß 2. Herr Hering, als Vorsänger der I. Tenors, stets das Zeichen zum Anfange geben und hierdurch das gleichseitige Eintreten aller Stimmen bewirken möchte.“ Stiftungsfest bei Felix Mendelssohn Bartholdy
24. 1838	Oktober	263	
17. 1839	Februar	267	„Sodann sangen wir das allerliebste Lied uns[e]res Mendelssohn betitelt: „Türkisches Schenkenlied“ zum dritten male. Es ward ordnungsmäßig ballottirt und unter No. 171 aufgenommen. Man muß es erst recht können, daß Alles gehörig klappt und klingt, dann ist es aber köstlich, und in, recht eigenthümlich neuer Weise, und dadurch erhält uns[e]re Sammlung eine Mannigfaltigkeit den die jetzige Albums noch aufwiegt.“ „[...] und nun giengs zur Tafel, wobei sich die Doctoren Schmidt und Mendelssohn, wie leider oft geschieht, entfernten.“
19. Januar 1840		274	„Seit langer Zeit hatten wir uns nicht so reicher Liedergaben zu erfreuen gehabt wie an heutigen Abende. Wir verdanken diese Gaben den Herren D. Mendelssohn und Hiller, welcher letztere vom Wirth eingeladen, gegen Ende der Sitzung auch persönlich sich einfand. Zuerst wurde gesungen: Nachtgesang von <u>Wendler</u> und <u>Mendelssohn</u>³¹⁷, wobey Referent zur Berichtigung des Protokolls v[om] 22. Nov[ember] vor[igen] J[ahres] bemerken muß, daß die Stimmen dieses Liedes sich noch in der Tiefe des Secretariatskastens vorfanden, also ihr Mangel in den letzten Sitzungen H[er]rn Adv[okat] Schleinitz nicht zur Last fällt. Nach dem Wunsche des Componisten, der bey dem früheren Vortrage dieses Liedes nicht zugegen war, wurde beschlossen daß selbiges als heute <u>zum erstenmale</u> gesungen angesehen werden solle. Hierauf folgte zum <u>drittenmale</u>: Ersatz für Unbestand, von <u>Rückert</u> u[nd] <u>Mendelssohn</u>.³¹⁸ Da der Componist dies Lied in Kürze zu veröffentlichen gedenkt, so entstand die Frage, ob die Bestimmung uns[e]rer Gesetze in Anwendung kommen könne, auf welcher der Componist eines in die eigenthümliche Liedersammlung der Gesellschaft aufgenommenen Liedes erst nach Jahresfrist zu dessen Veröffentlichung berechtigt ist. Man trug Bedenken im vorliegenden Falle den Componisten an der Bekanntmachung des Liedes zu hindern,

³¹⁷ Unterstreichungen im Protokollband.

³¹⁸ Vgl. Wehner, R. 2012.

16. Februar 1840	275	nahm aber das Lied durch Acclamation in uns[e]re Sammlung auf. Sodann wurden folgende neue Lieder vorgetragen: Sommers Abschied, von <u>Wendler</u> und <u>Hiller</u>; Wanderlied, von <u>Eichendorf</u> [sic!] und <u>Mendelssohn</u>; Lied vom braven Mann³¹⁹, ged. von Heine (die mit einem Baßsolo beginnende Composition dem H[er]rn B[au]M[eister] Limburger gewidmet und mit der Überschrift: dans le Style de Zelter. Lieber Alles³²⁰, und Jägers Abschied³²¹, beyde von <u>Eichendorf</u> [sic!] gedichtet. Über die Componisten der drey letzten Lieder erfahren wir nur so viel, daß sie <u>Mendelssohn</u> und <u>Hiller</u> seyen, von wem aber jetzt einzelne herrühren, blieb uns noch [ein] Räthsel.“ „Als der Secretair hierauf die gesetzmäßige Umfrage nach neue Compositionen ergehen ließ, verstummte Jedermann, und auch nicht ein einziger uns[e]rer Componisten hatte sich durch das glänzende Beispiel des Herrn D. Mendelssohn, welchen uns[e]re Gesellschaft seit einiger Zeit mehrere herrliche Produkte verdankt, zur Nacheiferung anfragen lassen. Solche musikalische Dürre ist nun freilich schlimm, und von diesem Gefühle durchdrungen, that Herr D. Mendelssohn den Vorschlag, ob diesem Übelstande nicht vielleicht dadurch zu begegnen seyn möchte, wenn durch allgemeinen Beschluß fest geritzt³²² würde, jedes kompositionsfähige Mitglied müsse in jeder Versammlung 4 Gr[oschen] in die Büchse zahlen, bis es ein neues Produkt seiner Muse mitgebracht habe? Hierüber entspann sich nun eine allgemeine und ziemlich weitläufige Discussion, und der Mendelssohnsche Vorschlag fand doch nicht die hinreichende Unterstützung, so daß er bei endlicher Abstimmung darüber mit 12 Stimmen gegen 1 abgelehnt wurde.“ Stiftungsfest; Mendelssohn Bartholdy richtete als Wirt das Fest aus
24. Oktober 1840	282	

Häufig fehlte Mendelssohn Bartholdy aus unterschiedlichen Gründen entschuldigt. Die Gründe sollen kurz aufgelistet werden:

Datum	Versammlungs-nr.	Gründe, die im Protokoll festgehalten wurden
22. November 1835	237	„Außer Herrn Hofrath Rochlitz, [...], vermissten wir heute noch 2 werthe Freunde in unserem Kreise: Herrn M[usik]D[irektor] Mendelssohn Bartholdy und Herr Dr. H. ³²³ Crusius, beide durch schmerzliche Prüfungen, die ihnen von der Vorsehung auferlegt, fern gehalten. [...]“ ³²⁴
12. Mai 1836	241	Mendelssohn verreiste nach Düsseldorf, „um die diesjährige musikalische Leistungen des Rheinischen Musikvereins zu leiten.“
19. Juni 1836	242	„Mit ihm [Concertmeister David] war für heute alles beisam-

³¹⁹ Chorlied von Mendelssohn Bartholdy.

³²⁰ Chorlied von Ferdinand Hiller.

³²¹ Chorlied von Mendelssohn Bartholdy.

³²² geritzt im Sinne von gesetzt.

³²³ Unleserlich. Vermutlich der erste Buchstabe seines Vornamens.

³²⁴ Die schmerzliche Prüfung bezieht sich auf den Tod von Abraham Mendelssohn, dem Vater von Felix Mendelssohn, am 19. November 1835.

		men, denn die Herr[e]n Carus, Clauss, Crusius, Dörrien, Platzmann, Preusser, Rochlitz, Schmidt und unser Ehrenmitglied, Herr Dr. Mendelssohn, wurde[n] abgehalten, der Kahnsdorfer Versammlung beizuwohnen.“
18. Dezember 1836	246	„Herr Dr. Mendelssohn-Bartholdy aber, war auf den Flügeln der Liebe nach Frankfurt a. M. geeilt [...]“
15. April 1838	258	„Noch sollte zum 2ten male gesungen werden ein Lied von Mendelssohn, aber er hatte beliebt es beim Letztenmal nicht dem Secretair zu übergeben und heute war er bereits wieder fort, mit sammt dem Liede.“
10. Juni 1838	260	„Es fehlten demnach die Herrn Rochlitz, Schmidt, Wendler sen., [...] und Herr D. Mendelssohn.“
16. September 1838	262	Mendelssohn hatte Masern und konnte nicht teilnehmen.
23. November 1838	264	„Es wurden nur vermißt: die Herren Dr. Crusius und Dr. Mendelssohn Bartholdy, wegen Abwesenheit von Leipzig, und Herr Härtel wegen angeblicher körperlichen Uebelbefindens, vielleicht aber (wer kann es wissen und ergründen?) wegen wiederholter Herzensqualen.“
20. Januar 1839	266	abwesend
2. Juni 1839	269	abwesend
25. August 1839	271	„Wieder fehlten die Herren Hering, W. Härtel, Kistner, Fink, Wendler Vati, Preusser, Schmidt, Mendelssohn, Petzschke, [...]“

Ferner blieb Mendelssohn Bartholdy nicht immer bis zum Schluss der Tafelsitzung. In der 240. Versammlung vom 20. März 1836 protokollierte Platzmann:

„Muß Schreiber dieses allerdings erwähnen, dass nicht g[e]rade viel, sondern eher wenig gesungen wurde, so muß er dagegen auch anführen, daß heute unser tenore solo Hering wegen Krankheit und tenore ripieno Clauß wegen Abwesenheit von Leipzig nicht erschienen waren, und daß die Herren Mendelssohn, Crusius und Wendler sich vor Tische entfernt hatten. Dankbar schieden wir von uns[e]rer Wirthin, und wünschten ins Besondere unsrem wakkeren Bassisten, Freund Schmidt, baldige und gänzliche Befreiung von seinem Leiden. Valete!“³²⁵

Als Wirt richtete Mendelssohn Bartholdy zweimal das Stiftungsfest am 24. Oktober 1838 zum 23-jährigen und am 24. Oktober 1840 zum 25jährigen Jubiläum der Liedertafel aus. Zum 25jährigen Jubiläum erschien beim *Leipziger Tageblatt* ein „Extra-Abendblatt“³²⁶, das über das „Limburger Fest“ berichtete. Hierin wird ferner das Ziel und der Zweck der Liedertafel erläutert:

„Die Tendenz der Liedertafel sollte die sein: sich durch den Vortrag 4stimmiger Männergesänge zu üben und zu erfreuen, über musikalische Gegenstände zu besprechen und zu belehren und durch die Tonkunst ein festes Band der Freundschaft unter den Zwölfen zu knüpfen. So sollte der Verein den doppelt schönen Zweck der Belehrung und Uebung, aber auch der Geselligkeit haben.“

³²⁵ Anhang C des Protokollbandes der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 240. Versammlung, 20. März 1836.

³²⁶ Leipziger Tageblatt und Anzeiger (Extra-Abendblatt), Nr. 298b, 24. Oktober 1840.

In den ersten zwanzig Jahren erzielte die Leipziger Liedertafel künstlerische Erfolge. Ihre Produktivität an Liedern und ihre musikalischen Leistungen führten zu Ansehen und Anerkennung. Ignaz Moscheles notierte im Jahr 1824 in sein Tagebuch: „Ihre Leistungen sind vortrefflich, es ist auch ein echt musikalischer Kreis dort. Vor diesem Kreis musiciere ich immer mit Lust und Liebe.“³²⁷ Doch ihre Abgeschlossenheit führte dazu, dass die Liedertafel immer älter wurde. Der letzte Neuzugang war im Jahr 1838 mit dem Eintritt A. E. Wendler jun.. Seitdem traten der Liedertafel keine jungen Männer mehr bei. Es bildeten sich neue Chöre mit offeneren Strukturen. Vom Jahr 1836 an mehrten sich die Klagen, dass die Statuten nicht eingehalten werden und die Teilnahme der Sänger abnimmt. Kunze schrieb: „Die Leute werden matt“, – „sie werden nach und nach recht schwach!“³²⁸ Der Zerfallsprozess setzte etwa Mitte der 1830er Jahre ein. Die Mitglieder vernachlässigten ihre Pflichten und ihre Leistungen gingen zurück. Mangner notierte, dass Versammlungen und selbst Stiftungsfeste ausfielen. Am Stiftungsfest im Jahr 1838 bei Mendelssohn Bartholdy kritisierte der Sekretär Preußner die Missstände und ermahnte die Mitglieder, doch ohne Erfolg. Heinrich Dietel sieht den Grund auch darin, dass der Leipziger Liedertafel „die energische Persönlichkeit eines Meisters, wie ihn die Berliner Liedertafel in Zelter besaß“³²⁹, fehlte.

Für den Rückgang führt Kunze verschiedene Gründe an: die Mitglieder waren 25 Jahre älter geworden, ihr Stimmpotential ließ mit den Jahren nach, vor allem bei den ersten Tenören; durch den Tod und Wegzug der fleißigsten Komponisten (Schneider, Schulz, Wendt) entstand kaum neues Liedgut; auch der Eintritt Mendelssohns bewirkte, dass die musikalischen Laien nicht mehr wagten, eigene Kompositionen einzubringen.³³⁰

Trotz der Missstände feierten die Liedertäfler noch das 25-jährige Bestehen des Vereins am 24. Oktober 1840. Eingeladen wurden die „alte“ Liedertafel, die „jüngere“ Liedertafel, einige Hilfssänger, Gäste und die Frauen der Liedertäfler; insgesamt 75 Personen.³³¹ Zu der Jubiläumsfeier widmete Mendelssohn Bartholdy sechs vierstimmige Männerchorlieder, op. 50, den beiden Leipziger Liedertafeln. Im Protokoll der 284. Versammlung steht dazu:

„Nach Verlesung der Protocolle, [...], wurden von den sechs Liedern, welche Herr Dr. Mendelssohn den beiden Liedertafeln in Leipzig gewidmet, diejenigen drei, welche nicht bereits ‚förmlich‘ bei uns aufgenommen und eingeschrieben waren, mithin:

das zweite: ‚der Jäger Abschied,‘

das fünfte: ‚Liebe und Wein,‘ und

das letzte: ‚Wanderlied‘

gesungen, bezüglich geübt und als No. 174, 175 und 176 in unser Bücher aufgenommen. Auch das dritte, nämlich das ‚Sommerlied‘, bei uns No. 167, wurde wieder gesun-

³²⁷ Zit. nach Schmidt, F. 1912, S. 150 f.

³²⁸ Zit. nach Mangner, E. 1904, S. 103.

³²⁹ Dietel, H. 1938, S. 71.

³³⁰ Vgl. Mangner, E. 1904, S. 103 f.

³³¹ Erinnerungsblätter, S. 102, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840 bzw. Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

gen, um eine kleine Abweichung, oder vielmehr Wiederholung am Schlusse kennen zu lernen, wodurch es sich im Drucke von dem uns bekannten Manuskripten unterscheidet.“³³²

Nach dem Jubelfest stellten Limburger und Kunze den Antrag auf Auflösung des Vereins, der jedoch in der Versammlung abgelehnt wurde. Die Jubiläumsfeier erweckte in so manchem Mitglied wieder Hoffnung auf Besserung. Die anschließenden Jahre zeigten dagegen, dass die beiden Urzwölfer Recht behielten. Bis zum 28. März 1842 fanden noch zehn Tafelsitzungen statt; mit dem 292. Protokoll endeten die Berichte, und der Verein löste sich allmählich auf. Lediglich zu Limburgers Goldener Hochzeit am 29. Januar 1845 kamen die Liedertäfler nochmals zusammen und veranstalteten mit der Jüngeren Liedertafel gemeinsam ein Extrakonzert zu Ehren ihres Stifters. Zudem publizierte G. W. Fink die Liedersammlung *Die deutsche Liedertafel*, die das Schaffen der Leipziger Liedertafel dokumentiert (dazu s. o.).

Bemerkenswert sind einige Einträge von Kunze. Zu Ehren fremder Gäste wurden gelegentlich Extraliedertafeln veranstaltet, so am 4. Februar 1816 für den Gast Bernhard Anselm Weber, der Kapellmeister in Berlin war. Kunze schrieb: „Der edle Mann schien nicht begeistert von unserem Gesange, denn er schlief sanft dabei ein.“³³³ Oder über die Extraliedertafel am 28. August 1816 zu Ehren des Kapellmeisters Winter und zweier Liedertäfler aus Frankfurt a. O. bemerkte Kunze: „Kapellmeister muß man nicht einladen, sie langweilen sich allemal. Die anderen waren mit uns froh.“³³⁴

Mendelssohn Bartholdys negative Äußerungen über das Stiftungsfest werden durch die Umstände und durch Kunzes Notizen klarer. Die Gesangleistungen dürften beim 25. Stiftungsfest desolat gewesen sein. Seinen Groll äußerte Mendelssohn Bartholdy gegenüber seiner Schwester Fanny Hensel: „[Ich habe] mich gestern Abend über das fünfundzwanzigste Stiftungsfest der Liedertafel erbost, als ob ich ein kleiner Junge wäre. Es wurde so falsch gesungen und noch falscher gesprochen, und wenn’s recht langweilig war, so war’s im Namen des deutschen Vaterlandes oder in der ‚alten deutschen Weise‘.“³³⁵ Anhand der Festfolge wird ersichtlich, weshalb Mendelssohn Bartholdy die Veranstaltung als langweilig empfunden haben könne. Im offiziellen Teil wurden lange Festreden gehalten und im gemütlichen Teil nach der Tafel folgte eine Reihe von Gesängen in Verbindung mit Trinksprüchen. Es war somit ein geselliger Abend mit viel Alkohol, an dem Trinklieder im Vordergrund standen. Der Ablauf des Abends³³⁶ gestaltete sich wie folgt:

³³² Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 284. Versammlung, 10. Januar 1841.

³³³ Zit. nach Mangner, E. 1904, S. 95.

³³⁴ Zit. nach Mangner, E. 1904, S. 95.

³³⁵ Weissweiler, E. 1997, S. 344.

³³⁶ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

	Programm
1.	Ein Eröffnungsgesang ³³⁷ , komponiert von Felix Mendelssohn Bartholdy
2.	Rede des Stifters Limburger
3.	Lied „Haltet Frau Musica in Ehren“ p. von Rochlitz
4.	Festrede, gehalten von Gottfried Wilhelm Fink
5.	„Vaterlandslied“ von Leonhard Wächter und Mühling
6.	Überreichung einer Votivtafel ³³⁸ Gemütlicher Teil:
7.	Gemeinsames Essen im oberen Saal (Logensaal)
8.	Liedbeiträge mit Trinksprüchen
	a) Lied Nr. 3. „Lasset die Freud' uns im Flug erhaschen“ p. von Nöller ³³⁹ und Schneider ³⁴⁰
	b) Trinkspruch des Herrn Stifters [Limburger]
	c) Lied Nr. 83. „Singe, wem Gesang gegeben“ p. von Uhland und Schulz
	d) Toast des Dr. Wendler sen. auf Herrn Baumeister Limburger
	e) Lied Nr. 99. „Weg, ihr eitlen Träume“ von Fiedge und Dörrien
	f) Toast des Herrn Generalkonsul Clauß auf das Wohl der jüngeren Liedertafel
	g) Zigeunerlied: „Es lebe, was auf Erden“ p. von Uhland und Petschke, von der jüngeren Liedertafel allein vorgetragen.
	h) Toast des Herrn Regierungsrath Dörrien auf die Gäste, dann Begrüßung und Aufforderung zur Freude, so wie der Festgeber Dank für ihr Erscheinen und ihre gefällige Mitwirkung am heutigen Tage ausdrückend.
	i) Lied Nr. 96. „Das Essen, nicht das Trinken“ p. von W. Müller und Fink ³⁴¹
	j) Toast des Herrn Dr. Platzmann
	k) Lied Nr. 106. „Lieblich blinkend“ p. von Desmarées und Schneider ³⁴²
	l) Toast des Herrn Director Kunze
	m) Lied: „Der Jäger Abschied“ von Eichendorff und Mendelssohn
	n) Toast des Herrn Dr. Petschke als Dank im Namen der jüngeren Liedertafel
	o) Die Jüngere Liedertafel stimmt nach der Melodie „Hoch vom Olympe“ p. ein von W. Seyfferth gedichtetes Lied an ³⁴³
	p) Lied Nr. 171. „Türkisches Schenkenlied“ von Goethe und Mendelssohn
	q) Toast des Herrn Stifter [Limburger]: dem Andenken Zelters“
	r) Lied aus den Fremdenbüchern Nr. 16. „Ein Musikant wollt' fröhlich seyn“ p. von Zelter
	s) Toast des Herrn Director Dr. Vogel als Dank im Namen der Gäste
	t) Verteilung des als „Extra-Abendblatt“ ³⁴⁴ bezeichnetes gedrucktes Leipziger Tageblatt ³⁴⁵

³³⁷ In dem Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840 wird das Lied „Schwebt um uns in Morgenglanze“ von Felix Mendelssohn Bartholdy genannt. Es ist als Anhang A mit der Aufschrift „Fest-Gesang am 24. October 1840“ dem Protokollband beigelegt.

³³⁸ Votiv = Opfergabe; auf der Tafel wurden sämtliche Mitglieder (Lebende und Verstorbene), die seit dem Jahr 1815 der Leipziger Liedertafel angehörten, niedergeschrieben.

³³⁹ Lebrecht Nöller ist der Dichter. Vgl. Fink, G. 1845.

³⁴⁰ Johann Schneider ist der Komponist. Vgl. Fink, G. W. 1845.

³⁴¹ Im „Verzeichnis der Lieder im Besitz der Liedertafeln Barby, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg, Zerbst“ ist als Komponist Friedrich Schneider angegeben. Siehe S. 3.

³⁴² Der Titel des Chorliedes lautet „Liebe, Wein und Gesang“. Komponist ist Friedrich Schneider und Dichter de Marées, so Fink. Fink, G. W. 1845, S. 27, Nr. 26 sowie Alphabetisches Verzeichnis, Abschnitt „L“.

³⁴³ Der Text befindet sich in einem der drei Drucke zum 25jährigen Jubiläum mit der Aufschrift: „Am 24. October 1840“. Siehe Anhang B des Protokollbandes der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

³⁴⁴ Der Protokollant vermerkt: „Ein Exemplar dieses Blattes ist sub. C ebenfalls diesem Berichte beigelegt.“ Anhang C des Protokollbandes der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

³⁴⁵ Leipziger Tageblatt und Anzeiger (Extra-Abendblatt), Nr. 298b, 24. Oktober 1840.

Noch drei Tage später war Mendelssohn Bartholdy voller Ablehnung und verfasste einen Brief an seine Mutter Lea:

„[...] Von der silbernen [Feier] der Leipziger Liedertafel, von der ich mich noch nicht ganz erholen kann, sage ich nichts. Gott sei bei uns, was ist das deutsche Vaterland für ein langweiliges Ding, wenn es von dieser Seite betrachtet wird. Ich erinnere mich noch lebhaft an Vaters ungeheuren Grimm gegen die Liedertafeln, und überhaupt gegen alles, was in einiger Verwandtschaft mit Vetter Michel steht, und fühle so etwas Ähnliches in mir.“³⁴⁶

Auch Ferdinand David nahm an dem Fest teil. Zum darauffolgenden Stiftungsfest wurde er erneut eingeladen. Doch im Brief an Mendelssohn vom 3. Oktober 1841 äußerte er sich: „Ich war invitirt³⁴⁷ [zur Leipziger Liedertafel], ging aber nicht hin, weil ich diesen Genüssen ein für allemal entsagt habe; schlechte Witze und schlechte Musik kann ich mir allein genug machen.“³⁴⁸ Die Briefstellen zeigen ein offensichtliches Unbehagen gegenüber den Liedertafelfesten. Gegen Ende der 1830er Jahre wuchs die Diskrepanz zwischen künstlerischer Qualität und Geselligkeit. Am Anfang stand der Gesang im Mittelpunkt, im Laufe der Zeit das gesellige Beisammensein. Die gebildeten musikalischen Zirkel wichen den offeneren geselligeren Vereinsformen. Vor allem trugen die Liederkränze dazu bei, dass die Musikkpflege volkstümlicher wurde. Für die einen bedeutete der Gesang geistige und seelische Erhebung des Menschen im Sinne Nögels und für die anderen eine Herabsetzung der künstlerischen Leistungen und Trivialisierung. Dadurch dass die Musikausübung nicht mehr den hohen Ständen vorbehalten war, konnte sich das Laientum entfalten und ausbreiten. Dies führte unweigerlich dazu, dass das Ansehen des Dilettanten abfiel. Künstler wie Mendelssohn Bartholdy, die hoch gebildet waren, entwickelten gegen die volkstümlichen und popularisierenden Tendenzen Aversionen. Sie sahen ihre hohen musikalischen Werte in Gefahr. Gerade die Verbindung der Kunst mit der Unterhaltung widerstrebte ihnen. In ihrem Sinne erklang „gute“ Musik im Konzertsaal. Eine Erbauung des Menschen, die Freude an der Musik oder die Förderung des Gemüts und der Psyche blieben bei der Bewertung außer Betracht. Andererseits muss auch erwähnt werden, dass Musik ein beliebtes Medium war, den geselligen Verkehr zu aktivieren und zu fördern, wie es bei den Singkränzen und in den Salons geschah. Zu Bedenken ist darüber hinaus, dass die Mitglieder der Leipziger Liedertafel nun 25 Jahre älter waren und evtl. die gesanglichen Leistungen nicht mehr so erbringen konnten.

Mendelssohn Bartholdy komponierte das Eröffnungslied eigens für das 25-jährige Stiftungsfest. Im Protokoll steht dazu:

³⁴⁶ Felix Mendelssohn Bartholdy: *Briefe*, Leipzig 1870, S. 420; zit. nach Goldhan, W. 1975, S. 181.

³⁴⁷ invitieren = einladen.

³⁴⁸ Zit. nach Schmidt, F. 1912, S. 163.

„Nach eingenommenen Thee nebst Zubehör, und als die Gesellschaft bald nach 7 Uhr vollzählig war, begaben sich die sämtlichen Sänger auf den etwas erhöhten östlichen Theil des Saales, und stimmten den hierzu basonirt von Dr. Wendler sen. gedichteten und von Herrn Dr. Mendelssohn Bartholdy componirten Eröffnungsgesang: „Schwebt um uns in Morgenglanze“ p. an, dessen Text sub.³⁴⁹ A diesem Protocolle beigefügt ist.“³⁵⁰

Im gemütlichen Teil des Abends wurden Toaste auf einzelne Mitglieder ausgesprochen, so auch zu Friedrich Schneider und Felix Mendelssohn Bartholdy. Mendelssohn wurde von den Sängern der Leipziger Liedertafel sehr geschätzt. Er genoss ein hohes Ansehen und war Ehrenmitglied des Männerchores. Belegt werden kann dies durch eine ausgesprochene Würdigung Kunzes:

„Hoch, dreimal hoch die großen Geister,
die Fürsten der Tonkunst, der Harmonieen Meister,
Hoch unser Schneider!
Hoch unser Mendelssohn!“³⁵¹

4.4.1 Das Repertoire der Leipziger Liedertafel um 1835

Die Angaben sind aus *Die erste Leipziger Liedertafel* von Eduard Mangner entnommen. Die Tabelle soll einen Repertoire-Überblick geben. Dabei wurde auf Vollständigkeit verzichtet.

Komponist	Werk
Dörrien, Heinrich	Besuch Lied des Trostes Nachtlied („Die Erde ruht“) Herbstlied Schlachtgesang Trinklied („Weg, ihr eitlen Träume“) Stiftungslied („Es war einmal ein wackrer Mann“)
Fink, Gottfried Wilhelm	Deutsches Lied Der Sachsen Vaterland Unserm Könige, dem Jubelgreis Der Kommunalgarde Meeresstille und glückliche Fahrt Wenn wie wieder in Connewitz sind Gruß und Abschied der Liedertafel zu Kahnsdorf Schneiderburschenlied („O Leipzig, edle Lindenstadt“)
Kunze, Friedrich Wilhelm	Trinklied Lützows wilde Jagd
Limburger, Jakob	Freundschaft („Der Mensch hat nichts so eigen“)
Bernhard	Gesang („Singen macht das Bittere süß“)
Richter, Enoch	Bundeslied Die schöne Nacht
Rochlitz, Friedrich	Vater unser Salve regina, mater

³⁴⁹ = unter.

³⁵⁰ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

³⁵¹ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

Schlesinger Schneider, Johann Christian Friedrich	Weichet Sorgen von mir An die Stifter („Seliges Los, wenn sich Herzen gefunden“) Vanitas, vanitatum vanitas Wein und Liebe Wein, Weib und Gesang („Lasset die Freud' uns im Flug erhaschen, eh' sie entschwebt“) Am Stiftungsfeste der Liedertafel („Ein schönes Band hält uns umwunden“) Sämtliche Mitglieder („Dich preiset mein Liedchen, du erster Tenor“) Der Zwölfer Willkommen („Wieder strahlt im hellen Schein“) Zum Lobe der Wirtin („Füllt an die Gläser“)
Schulz, Johann Philipp Christian	Lied am Grabe Zum Abschied („Du gehst von uns“) Ländliches Glück Wanderers Nachtlid
Wendt, Johann Amadeus	Freie Kunst („Singe, wem Gesang gegeben“) Lied an die Freude

Viele Werke der Leipziger Liedertafel sind speziell für die Tafelrunde komponiert worden. Sie entsprechen dem Charakter der Liedertafel und sollten zur Geselligkeit beitragen, vergleichbar mit den Gesängen der Zelterschen Liedertafel. Ihre Themen erstrecken sich von Wein, Weib und Gesang über die edle Kunst, die Geselligkeit, die Freundschaft, die Liebe bis hin zum Tod. Auch Scherzlieder, geistliche Lieder über Glauben und Hoffnung, Lieder zu Ehren des Stifters, der Liedertafel oder der „Zwölfer“ gehören zum Repertoire. In der obigen Liste erscheint Mendelssohn Bartholdy nicht, da seine Chorlieder erst im Jahr 1837 in das Repertoire aufgenommen wurden (s. u.).

4.4.2 Aufführung der Werke Mendelssohn Bartholdys

Aus den Protokollbänden ist abzulesen, welche Männerchorlieder von Mendelssohn Bartholdy gesungen wurden:

Protokollband, Datum	Werk
247. Versammlung am 22. Januar 1837	Trinklied Wasserfahrt
248. Versammlung am 24. Februar 1837	Trinklied Wasserfahrt
250. Versammlung am 4. Mai 1837	Sommerlied
261. Versammlung am 8. Juli 1838	„ein Männergesang, zu Göthe's Todtenfeier“ „Vierstimmige Lieder von Mendelssohn für Sopran, Alt, Ten[or] u[nd] Bass“
265. Versammlung am 16. Dezember 1838	Türkisches Schenkenlied Lob der Trunkenheit
266. Versammlung am 20. Januar 1839	Türkisches Schenkenlied
267. Versammlung am 17. Februar 1839 ³⁵²	Türkisches Schenkenlied

³⁵² Im Verzeichnis der Leipziger Liedertafel wurde das „Türkische Schenkenlied“ verzeichnet unter der Nummer 171. Crusius notiert dazu: „Es ward ordnungsmäßig ballottirt und unter No. 171 aufgenommen.“ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 267. Versammlung, 17. Februar 1839.

269. Versammlung am 2. Juni 1839	Nachtgesang ³⁵³
274. Versammlung am 19. Januar 1840	Nachtgesang Ersatz für Unbestand Wanderlied Lied vom braven Mann Jägers Abschied ³⁵⁴
282. Versammlung am 24. October 1840	Fest-Gesang am 24. October 1840 („Schwebt um uns in Morgenglanze“) Der Jäger Abschied Türkisches Schenkenlied
284. Versammlung am 10. Januar 1841	Der Jäger Abschied Liebe und Wein Wanderlied Sommerlied
285. Versammlung am 28. März 1841	[Türkisches] Schenkenlied Liebe und Wein
288. Versammlung am 22. August 1841	zwei Männerchorlieder ³⁵⁵ Chöre aus dem Oratorium „Paulus“

Mendelssohn Bartholdy stiftete der Leipziger Liedertafel insgesamt neun Lieder,³⁵⁶ so der Protokollant Kunze. Zu diesen zählen die sechs Lieder für Männerchor, op. 50, die Mendelssohn Bartholdy den beiden Leipziger Liedertafeln (der Limburgerschen und der Jüngeren) widmete. Bei der Limburgerschen wurden die Chorlieder unter den Nummern 166 („Wasserfahrt“), 167 („Sommerlied“), 171 („Türkisches Schenkenlied“), 174 („Der Jäger Abschied“), 175 („Liebe und Wein“) und 176 („Wanderlied“)³⁵⁷ im Liedverzeichnis aufgenommen. Hinzu kommt, dass Mendelssohn zum 25jährigen Stiftungsfest einen Eröffnungsgesang stiftete. Die Druckfassung ist als Anhang A mit dem Titel *Fest-Gesang am 24. October 1840* dem Protokoll beigelegt. Den Text dichtete Adolph Emil Wendler. Die zwei übrigen Chorlieder sind „Trinklied“ (Nr. 165) und „Nachtgesang“ (Nr. 173). Eine detaillierte Auflistung findet sich in *Felix Mendelssohn Bartholdy und die erste Leipziger Liedertafel* von Ralf Wehner.³⁵⁸

Das *Verzeichnis der Lieder im Besitz der Liedertafeln Barby, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg, Zerbst* listet als höchste Nummer unter der Rubrik „Leipziger Liederta-

³⁵³ „Zum zweiten male wurden intonirt „Mendelssohns Nachtgesang ged[ichtet] von Wendler. Man war der Meinung, dass das Sostenuto dieses Liedes nicht ganzu [sic!] langsam möge genommen werden.“ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 269. Versammlung, 2. Juni 1839. Demnach dürfte Mendelssohns „Nachtlied“ vermutlich in der 268. Versammlung erstmalig einstudiert worden sein.

³⁵⁴ = Der Jäger Abschied.

³⁵⁵ Die Leipziger Liedertafel versammelte sich in Rüdigsdorf bei Herrn Crusius. Dort empfingen die Sänger ihre Damen mit zwei Liedern von Mendelssohn. Der Protokollant vermerkt: „Die Erinnerung daran wirkte auch so begeisternd, daß das [sic!] jetzige schwache Chor der vorangeeilten Liedertäfler die nachkommenden Damen mit zwei gut vorgetragenen Mendelssohnschen Lieblingsliedern empfing. Die Damen bewiesen ihre Anerkennung, indem auch sie zur Ausführung anderer Lieder des immerglücklichen Felix mitwirkten.“ Weiter heißt es später im Protokollband: „Der Kapellmeister Schleinitz setzte sich an’s Pianoforte und Damen und Herren versuchten sich an den schönen Chören von Mendelssohn’s Paulus.“ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 288. Versammlung, 22. August 1841.

³⁵⁶ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 292. Versammlung, 28. März 1842.

³⁵⁷ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 284. Versammlung, 10. Januar 1841.

³⁵⁸ Wehner, R. 2013, S. 252.

fel“ die Zahl 163 mit dem Titel „Wollet ihr den Lenz“. ³⁵⁹ Bedauerlicherweise wurden Mendelssohns Chorlieder erst ab Nummer 167 in das Liedverzeichnis aufgenommen. Lediglich der Kanon „Der weise Diogenes“ wird unter Nummer 89 im Verzeichnis der Dessauer Liedertafel registriert. ³⁶⁰ Insgesamt bietet das Liedverzeichnis der Liedertafeln einen guten Überblick über das Repertoire aus den ersten rund zwanzig Jahren seit ihrer Gründung.

4.5 Jüngere Leipziger Liedertafel von 1838

Über die Jüngere Leipziger Liedertafel sind kaum Berichte erhalten geblieben. Sie wurde im Jahr 1838 gegründet. ³⁶¹ Ein Teil ihrer Mitglieder waren Sänger der Leipziger (Limburgerschen) Liedertafel; ein weiterer Teil waren Söhne der Sänger wie Seyfferth jun., Kistner jun., Raymund Härtel und Georg Kunze. ³⁶² Weitere Sänger waren Petschke, Reinhardt, Th. Weber, Erckel und Schrey. ³⁶³ Es ist wahrscheinlich, dass die Jüngere Leipziger Liedertafel wie die Ältere aus zwölf Mitgliedern bestand. Bei der 25jährigen Stiftungsfeier der Leipziger (Limburgerschen) Liedertafel sind im Protokollband IV nur neun Mitglieder verzeichnet. Dies waren für den Tenor 1 Dr. Petschke und Schrey ³⁶⁴, den Tenor 2 W. Seyfferth sowie Jul. Kistner, den Bass 1 Raym. Härtel, L. Reinhardt und Th. Weber sowie abschließend für den Bass 2 Erckel, G. und Kunze jun.. ³⁶⁵ Ein freundschaftlich familiäres Verhältnis bestand zwischen den beiden Leipziger Liedertafeln. Die Jüngere Leipziger Liedertafel ernannte Limburger, den Stifter der „älteren“, zum Ehrenmitglied ihres Vereins. Diese Verhaltensweise ähnelt der Berliner Konstellation zwischen den dortigen Liedertafeln. Ferner schildert Eduard Mangner, dass Seyfferth jun. den „älteren“ Verein zu einer festlichen Versammlung zu sich nach Altenhain eingeladen hatte. Thomas Synofzik vertritt die Meinung, dass Mendelssohn Bartholdy zeitweilig auch in der Jüngeren Leipziger Liedertafel Mitglied gewesen sei. ³⁶⁶ Dies lässt sich zwar nicht belegen, doch hat Mendelssohn die Jüngere Liedertafel öfter besucht. Hiller erzählte in seinen Erinnerungen:

³⁵⁹ Verzeichnis der Lieder im Besitz der Liedertafeln Barby, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg, Zerbst. S. 30.

³⁶⁰ Verzeichnis der Lieder im Besitz der Liedertafeln Barby, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg, Zerbst. S. 5.

³⁶¹ Vgl. Mangner, E. 1904, S. 102. Alfred Dörffel nennt das Jahr 1831 als Gründungsdatum. Vgl. Dörffel, A. 1884, S. 234.

³⁶² Vgl. Mangner, E. 1904, S. 102.

³⁶³ Vgl. Angaben in Mangner, E. 1904, S. 105.

³⁶⁴ Advokat Schrey.

³⁶⁵ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

³⁶⁶ Vgl. Synofzik, Th. 2002, S. 741.

„Am folgenden Tage war nämlich Liedertafel³⁶⁷, worunter man sich aber keineswegs einen jener vielköpfigen Vereine vorzustellen hat, wie sie in den letzten vierzig Jahren sich gebildet, um der Liebe zum Vaterlande, zum Weine und zum Weibe unter die Arme zu greifen. Ein Dutzend sehr musicalischer Männer, welche theilweise noch heute die musicalischen Interessen Leipzigs aufs eifrigste vertreten, vereinigten sich von Zeit zu Zeit und machten dem Namen ihrer Vereinigung alle Ehre, denn ihre Tafel war nicht minder vortrefflich als ihre Lieder. Mendelssohn hatte nun den drolligen Einfall, wir sollten dasselbe Gedicht in Musik setzten und die Sänger errathen lassen, von wem von uns Beiden die eine und die andere Composition³⁶⁸ herrührte. Gesagt, gethan. [...] Der Abend kam heran und das Unternehmen gelang vollkommen. Die Stücke³⁶⁹ wurden vortrefflich vom Blatt gesungen und nur einer der Männer, Dr. Schleinitz, freilich einer der gebildetsten Dilettanten die es gibt, gab seine Meinung, es war die richtige, mit voller Ueberzeugung ab. Bei allen Anderen blieb es beim Hin- und Herrathen. Wir lachten und – schwiegen.“³⁷⁰

Diese Protokollnotiz verdeutlicht, dass die norddeutschen Liedertafeln bis in die 1840er Jahre in sich geschlossene, elitäre Zirkel waren. Hiller grenzte die Jüngere Leipziger Liedertafel deutlich von den neu entstehenden Männergesangsvereinen ab und stellte den Männerchor als „vortrefflich“ dar. Er sah die Liedertafel als eine kulturelle Vereinigung, die sich aus dem hohen Bildungsbürgertum zusammensetzte. Alle ihre Mitglieder waren musikalisch gebildet und engagierten sich für das Musikleben der Stadt Leipzig. Die Jüngere Liedertafel ist eine Parallelinstitution zur ersten Liedertafel zu Leipzig.

Oftmals wird Felix Mendelssohn Bartholdy in der Literatur eine Aversion gegen Liedertafeln zugesprochen. Die in diesem Zusammenhang zitierten Briefstellen³⁷¹ berücksichtigen jedoch nicht das Umfeld und den Hergang. Der Bericht von Hiller erzeugt eine ganz andere Stimmung. Das Urteil „Die Stücke wurden vortrefflich vom Blatt gesungen“ bescheinigt eine sehr gute gesangliche Leistung. Auch muss es in der Regel recht heiter zugegangen sein („Wir lachten“). Mendelssohn Bartholdys Idee zeigt seine humorvolle Seite. Er war zweifellos reserviert gegenüber der Liedertafelei und verärgert, wenn die musikalischen Darbietungen seinem Anspruch nicht genügten. Doch eine Verallgemeinerung lässt sich nicht daraus

³⁶⁷ Im Protokoll der Leipziger Liedertafel vom 19. Januar 1840 berichtet der Schriftführer, dass Hiller als Gast anwesend war und die Chorlieder „Sommers Abschied“ und „Lieber Alles“ von ihm gesungen wurde. Demnach müsste die „Limburgische“ Liedertafel gemeint sein. Vgl. Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 274. Versammlung, 19. Januar 1840. Dagegen spricht, dass in Hillers Anmerkung der Name Dr. Petschke erwähnt wird. Petschke war lediglich Mitglied der Jüngeren Liedertafel zu Leipzig. Da Mendelssohn sein Opus 50 beiden Leipziger Liedertafeln widmete, liegt die Vermutung nahe, dass in der Limburgischen und der Jüngeren Liedertafel Liederrätsel vollzogen sein können.

³⁶⁸ Sie vertonten ein Gedicht von Julius Mosen und nicht wie Hiller schreibt von Joseph von Eichendorff. Vgl. Hiller, F. 1874, S. 135; Synofzik, Th. 2002, S. 754.

³⁶⁹ Die Hiller Vertonung ist „Lieber Alles“ (Soldat sein ist gefährlich); die von Mendelssohn sind die Chorlieder „Liebe und Wein“, op. 50, Nr. 5 und „Jägers Abschied“, op. 50, Nr. 2. Vgl. Hiller, F. 1874, S. 135–136 sowie Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 274. Versammlung, 19. Januar 1840.

³⁷⁰ Hiller, F. 1874, S. 134 f.

³⁷¹ Vgl. Goldhan, W. 1975, S. 185.

schließen. Im Kreise der Jüngeren Leipziger Liedertafel dürfte sich Mendelssohn Bartholdy wohl gefühlt haben, zumal er gerne von Zeit zu Zeit ein Glas Wein trank.³⁷²

4.6 Die dritte Leipziger Liedertafel von 1842

Neben der „älteren“ und der „jüngeren“ Liedertafel wurde im Jahr 1842 eine weitere „Leipziger Liedertafel“ ins Leben gerufen. Sie beruht auf zwei Vereinen: dem Schochschen Verein und dem Quartett-Verein. Die Ursprünge der beiden Chöre sind unklar. Bereits der Chronist des 25jährigen Jubiläums notiert, dass „kein Dokument den wirklichen Anfang der Vereinsthätigkeit mit Zahlen belegt“.³⁷³ Beide Vereine waren eher zwanglose Gesellschaften. Die Anfänge des Schochschen Vereins³⁷⁴ wurzeln in den geselligen Singabenden, welche seit dem Jahr 1842 in der Stube von Fritz Häusgen veranstaltet wurden. Die informelle Zusammenkunft erhielt durch Ehregott Lebrecht Schoch die rechte Verbundenheit. Guido Reusche berichtet, dass Schoch Violine spielte und erste Männerquartette für die Gesellschaft komponierte. Der Schochsche Verein bestand vorwiegend aus jungen Kaufleuten.³⁷⁵

Fast zu derselben Zeit gründete Robert Franke den Quartett-Verein, der sich aus Eisenbahnbeamten, Lithographen und Handwerkern zusammensetzte.³⁷⁶ Im Frühling 1843 zählte dieser erst neun Mitglieder, im Herbst dann dreizehn.³⁷⁷ Zunächst bestanden die beiden Chöre nebeneinander, ohne von dem anderen gehört zu haben. Im Jahr 1845 hörten zufällig einige Mitglieder des Schochschen Vereins den Quartettverein, als dieser Kuhlaus Lied „Über allen Gipfeln“ sang. Die Begegnung führte schließlich auf Anregung von Fritz Häusgen zum Zusammenschluss beider Gesellschaften. Der nun 22 Mitglieder umfassende Chor nannte sich „Odeon“. Am 14. Juli 1848 änderte der Verein seinen Namen zu „Leipziger Liedertafel“. Für zwei Jahre, von 1859 bis 1861, führte die Liedertafel durch die Vereinigung mit der Liederhalle vorübergehend den Namen „Vereinigte Liedertafel und Liederhalle“. Seit der Fusion stieg die Mitgliederzahl stetig an und erreichte im Jahr 1865 ihren Höhepunkt mit ca. hundert Sängern. Der zweite Vorsitzende August Schmitt listete in seiner Festrede zum 25jährigen Bestehen die Chorleiter der Liedertafel auf:

³⁷² Vgl. Hiller, F. 1874, S. 133.

³⁷³ Reusche, G. 1867, S. 1.

³⁷⁴ Ursprünglich war die Sängergruppe namenlos. Reusche bezeichnete sie mit „Schochscher Verein“, der Verständigung wegen.

³⁷⁵ Siehe Schmidt, F. 1912, S. 159.

³⁷⁶ Siehe Reusche, G. 1867, S. 5.

³⁷⁷ Vgl. Reusche, G. 1867, S. 5.

Jahr	Name	Verein
1844/46	Carl Petersen	Schochscher Verein
1843/47	August Härtel	Quartett-Verein und Odeon
1847/56	Theodor Voigt	Odeon und Liedertafel
1855/57	Ferdinand Jäckel	Liederhalle
1856/59	Anton Krause	Liedertafel
1857/59 und	Richard Müller	Liederhalle
1859 bis heute (1867) ³⁷⁸	Richard Müller	Liedertafel

Diese dritte Leipziger Liedertafel kannte Felix Mendelssohn Bartholdy wenn überhaupt nur unter dem Namen „Odeon“, den die Leipziger Liedertafel von 1845 bis 1848 trug. Bemerkenswert ist, dass Guido Reusche in der Chronik berichtete, dass „die Lieblingslieder“ des Vereins die Männerchöre „Der frohe Wandersmann“ und „An die Deutschen in Lyon“ von Mendelssohn sowie Zöllners Komposition „Wanderschaft“ waren.³⁷⁹ Das Programm vom 21. Januar 1847 bietet eine Auswahl des Repertoires:³⁸⁰

Komponist	Werk
Stunz	Auf, ihr Brüder, laßt uns wallen
Zöllner	Ich möchte ziehen
Zöllner	A, b, c
keine Angabe	Es lebe hoch der Kriegerstand
keine Angabe	O Vaterland, o Vaterland
keine Angabe	Kommt, Brüder
keine Angabe	Eine Mühle seh' ich blinken
keine Angabe	Unter allen Wipfeln
keine Angabe	Das Wandern
Felix Mendelssohn Bartholdy	Wer hat dich, du schöner Wald

Ebenso zeigt das Programm vom 15. Dezember 1847 Teile des Repertoires:³⁸¹

Komponist	Werk
W. A. Mozart	Chor aus der Zauberflöte ³⁸²
H. Herz	Variationen für zwei Piano's
Rücken	Duett: „Die Schwalben“
Th. Voigt	Chor: Jagdlied
Rücken	Lied: Das Mädchen von Juda
Th. Voigt	Lied: Das geschenkte Röschen
C. M. von Weber	Chor: Weihe des Gesanges
Felix Mendelssohn Bartholdy	Lieder ohne Worte
keine Angabe	Duett aus der „diebischen Elster“
C. Zöllner	Chor: Die Bundesstaaten
F. David	Variationen für Violine
Becker	Chor: Marsch

³⁷⁸ Leipziger Liedertafel 1867, S. 18.

³⁷⁹ Vgl. Reusche, G. 1867, S. 20.

³⁸⁰ Vgl. Reusche, G. 1867, S. 9.

³⁸¹ Vgl. Reusche, G. 1867, S. 12.

³⁸² Wahrscheinlich ist der Chor „O Isis, o Osiris“ gemeint.

4.7 Der Leipziger Liederkranz von 1846

Friedrich Schmidt erwähnt in seinem Buch *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815–1848)*, dass auf Anregung Felix Mendelssohn Bartholdys im Spätwinter 1846 ein „Liederkranz“ gegründet worden sei.³⁸³ Ziel des Vereins sei es gewesen, die verschiedenen Leipziger Kreise „zum Besten der höheren Geselligkeit und Musik“ zu vereinen.³⁸⁴ Der gemischte Chor, bestehend aus ca. 80 Mitgliedern aus dem höheren Bürgertum, sei jedoch bereits ein Jahr später aufgelöst worden.³⁸⁵

Die Quellen, die Schmidt anfügt, widersprechen sich jedoch. Elise Polko spricht von einer „Neuen Leipziger Liedertafel“, während der Autor der Zeitschrift von einem „Liederkranz“ erzählt.³⁸⁶ Helmut Loos gibt sogar als Gründungstag den 14. Februar 1846 an. An diesem Tag soll sich der Gesangverein erstmalig zusammengefunden haben.³⁸⁷

4.8 Der deutschsprachige Männerchor „Cäcilia“ in Lyon von 1834

Im Jahr 1834 entstand in Lyon der erste deutsche Männerchor. Er wurde vom Kaufmann Bauer aus Eßlingen, nebst seinen Freunden Niels aus Düsseldorf, Nestle aus Frankfurt und Reuße aus Kassel gegründet.³⁸⁸ Das Quartett fand Anklang, so dass es sich zum Chor erweiterte. Der Verein bestand zeitweise aus 24 jungen deutschen Kaufleuten. Später löste sich der Chor zeitweilig auf. Elben schrieb, dass Nestle aber wieder eine Anzahl Sänger zusammenbrachte. Aus dieser Sängerschar entstand der Männerchor „Cäcilia“.

Lyon war die Heimatstadt von Mendelssohn Bartholdys Schwiegervater Jeanrenaud, der Pfarrer der französisch-deutschen Kirche in Frankfurt war und Mendelssohns Vater Abraham im Jahr 1822 in Frankfurt taufte.³⁸⁹ Carl Heinrich Müller schilderte, dass Felix Mendelssohn bei einer Durchreise durch Lyon von dem ansässigen Männerchor begrüßt worden sei, worauf derselbe dem Verein das „Lied für die Deutschen in Lyon“, op. 76, Nr. 3, von Leipzig aus zusandte.³⁹⁰ Richard Kötzschke hingegen bestreitet dies und verweist auf die Aufzeichnungen von Dürre. In einer Fußnote merkt er an: „1846 dichtete Friedrich Stoltze das Bundeslied, und E. Fr. Dürre wandte sich wegen der Vertonung an Mendelssohn [...]. Dieser schickte

³⁸³ Siehe Schmidt, F. 1912, S. 146.

³⁸⁴ Schmidt, F. 1912, S. 146.

³⁸⁵ Nähere Angaben und Quellen konnten nicht ausfindig gemacht werden.

³⁸⁶ *Signale*, 1846, Nr. 8 und *Grenzboten*, 1846, I, S. 520; siehe Schmidt, F. 1912, S. 146.

³⁸⁷ Eine Quelle für das Gründungsdatum geben weder Schmidt noch Loos an. Helmut Loos bemerkt einschränkend, dass eine Aufführung der Chorlieder von Robert Schumann, op. 55, durch den Leipziger Liederkranz nicht nachgewiesen werden kann. Die Angaben bleiben folglich Hypothesen. Vgl. Loos, H. 2005, S. 358.

³⁸⁸ Vgl. Angaben in Elben, O. 1887, S. 367.

³⁸⁹ Vgl. Müller, C. H. 1925, S. 3.

³⁹⁰ Dies entspricht auch Otto Elbens Darstellung. Siehe Elben, O. 1887, S. 368.

im Oktober 1846 von Leipzig aus das Lied. In Lyon ist er nicht gewesen.“³⁹¹ Auch Lilioncron bemerkte im Kaiserliederbuch, dass Stoltze den Text „Was uns eint als deutsche Brüder“ im Jahr 1838 in Lyon zur Begründung des deutschen Gesangsvereins schrieb.³⁹² Festzuhalten ist, dass zumindest das Lied ein besonderes Verhältnis zwischen Mendelssohn und der Geburtsstadt seines Schwiegervaters Jeanrenaud zeigt. Den Text dichtete Friedrich Stoltze, der Mitglied des Frankfurter Liederkranzes war.

³⁹¹ Köttschke, R. 1927, S. 84, Anm. 3.

³⁹² Kaiserliederbuch 1906, S. 749, Anm. 314.

5 Das gemischte Chorwesen im 19. Jahrhundert

Die Geschwister Felix Mendelssohn Bartholdy und Fanny Hensel erhielten ihre musikalische Ausbildung vor allem durch Carl Friedrich Zelter und Ludwig Berger. Beide Lehrer waren in Berlin hoch angesehen und förderten die Kinder. In der Singakademie, die Zelter leitete, erlebten die Geschwister die Chormusik der *großen Meister*, vor allem von Johann Sebastian Bach. Welche Relevanz die Singakademie auf Felix Mendelssohn Bartholdys Bildung und Musikästhetik hatte, lässt sich durchweg in seinem Leben erkennen. Einige wenige Beispiele seien hier genannt: Als Schüler Zelters führte Mendelssohn die *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach wieder auf, als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf übte er Vokalpolyphonie von Renaissance-Meistern ein, als musikalischer Leiter der Niederrheinischen Musikfeste gab er neue Impulse in den Programmfolgen oder als Gewandhauskapellmeister in Leipzig führte er die Historischen Konzerte ein. Im folgenden Kapitel wird die Singakademie zu Berlin zu Mendelssohns Lebzeiten erläutert. Dabei werden ihre Entstehungszeit und die von Carl Friedrich Fasch eingeführten Ideale näher betrachtet. Ferner soll die Entwicklung der Singakademie unter Mendelssohns Lehrer Zelter dargelegt werden, um so die Beziehung zwischen Mendelssohn und der Singakademie zu Berlin aufzuzeigen.

5.1 Die Singakademie zu Berlin

Die Singakademie zu Berlin ist eine der richtungsweisenden Institutionen des deutschen Chorwesens, und die Beziehungen Mendelssohn Bartholdys zu dieser sind von grundlegender Bedeutung. Als positive Weiterentwicklung eines sozio-kulturellen Umbruchs im 18. Jahrhundert, der eine Abkehr vom höfisch und klerikal dominierten Musikgeschehen hin zu einer Etablierung eines Konzert- und Chorwesens in der Mitte der Gesellschaft förderte, ist die Singakademie zu Berlin somit eine wichtige Institution für die Erforschung des Chorwesens Deutschlands.

5.1.1 Schriften und Forschungsstand

Die Geschichte der Singakademie wurde zu allen Jubiläen dokumentiert. Die erste Schrift erschien nach fünfzig Jahren im Jahr 1841 von Hinrich Lichtenstein, der Vorsteher der Singakademie war. Zum 100jährigen Jubiläum im Jahr 1891 berichtete der damalige Direktor Martin Blumner über die Vereinsgeschichte. Die dritte Darstellung verfasste Georg Schöne-mann. Dieser war Direktor der Musik-Abteilung der Preußischen Staatsbibliothek und zählt zu den Verfassern, denen noch das gesamte Quellenmaterial vorlag. Problematisch ist die

Entstehungszeit der Schrift, nämlich zu Beginn des Zweiten Weltkriegs unter der Herrschaft der Nationalsozialisten. Zum 175jährigen Bestehen veröffentlichte Werner Bollert eine Festschrift, in der mehrere Aufsätze von einzelnen Autoren abgefasst sind. Die Artikel behandeln Themen, die die Vergangenheit aus unterschiedlichen Blickwinkeln schildern. Zum 200. Geburtstag der Singakademie publizierte Gottfried Eberle sein Buch *200 Jahre Singakademie zu Berlin*. Die Darstellung berichtet über die großen Ereignisse der letzten zwei Jahrhunderte und vermittelt einen guten Überblick, indem sie die Vorkommnisse in größeren Zusammenhängen darstellt. Ferner liefert Eberle mit seinem Beitrag über „Sozialhistorische Komponenten der Sing-Akademie zu Berlin. Horizonte im Verbürgerlichungsprozess“³⁹³ eine gesellschaftliche Einordnung der Singakademie in das Berlin des frühen 19. Jahrhunderts. Die „Verlagerung des Musiklebens ins Private“³⁹⁴ stand für einen musikalisch-kulturellen Rückschritt zum Ende des 18. Jahrhunderts, und mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts lebte das Musikschaffen in Berlin auf – gefördert durch die Singakademie. Die Darstellung dieser prägenden Umwälzungen im auslaufenden 18. sowie frühen 19. Jahrhundert wird durch die Publikation³⁹⁵ von Eberle plastisch und greifbar und stellt somit einen wertvollen Forschungsbeitrag dar.

Neben den Jubiläumsschriften bestehen viele Aufsätze und Beiträge zur Singakademie, darunter auch das Buch *Die Singakademie zu Berlin und ihre Direktoren*, herausgegeben von Gottfried Eberle und Michael Rautenberg, das den Entwicklungsprozess des Instituts an den Personen der Chorleiter veranschaulicht. Neues bietet das Kapitel über die Musikinstrumente der Singakademie. Das Archiv der Singakademie zu Berlin befindet sich als Depositum in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin. Einen ersten Katalog über das bestehende Material hat Joachim Jaenicke erstellt. Das Verzeichnis gliedert sich in vier Abschnitte: Musikalien, Literatur, Programme und Dokumente. Leider sind viele Schriften und Dokumente der Singakademie seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Einiges wurde im Sommer 1999 wieder entdeckt, u. a. ein Teil des Notenarchivs der Singakademie. Dieser befand sich in Kiew (in der ehemaligen Sowjetunion, heutige Ukraine) und wurde im Dezember 2001 nach Berlin zurückgeführt. Der Bestand umfasst knapp 5200 Titel.³⁹⁶ Nach Auskunft des jetzigen Leiters des Mendelssohns-Archivs Roland Dieter Schmidt-Hensel zählen zum Fundus vor allem die kleinen Werke *Alter Meister*.³⁹⁷ Die großen Werke wie die Oratorien und die Kantaten sind weiterhin unauffindbar. Ebenso gelten die Probenbücher als vermisst, die von Beginn an geführt wurden und genaue Eintragungen über die gesungene Chorliteratur,

³⁹³ Vgl. Eberle, G. 2011.

³⁹⁴ Eberle, G. 2011, S. 78.

³⁹⁵ Erschienen in Mutschelknauss, E. 2011.

³⁹⁶ Vgl. die Angaben in Wolff, C. 2002, S. 8–17.

³⁹⁷ Siehe Hell, H. 2002 (2), S. 353–366.

Mitwirkende, Gäste und besondere Ereignisse enthalten. Das Auffinden der Schriften wäre für die Forschungen über die Singakademie eine enorme Bereicherung.

5.1.2 Entstehung und Anfänge

Die Berliner Singakademie wurde am 24. Mai 1791 von Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) zur Pflege der Chormusik gegründet. Das Datum basiert auf dem ersten Eintrag des Präsenzbuches, das Fasch für die Chorproben führte. Ein Jahr zuvor begann Fasch mit zwölf Sängern im Lusthaus³⁹⁸ des Geheimrats Milow zu proben. Da das Gartenhaus nicht beheizbar war, mussten die Singstunden vom Herbst bis zum darauffolgenden Frühling unterbrochen werden. Im April 1791 wurden die Proben in der Wohnung der Frau des Geheimrats Pappritz fortgesetzt und ab dem 24. Mai im Hause der Frau des General-Chirurgen Voitus, einer älteren Schwester von Frau Pappritz. Frau Voitus wohnte „Unter den Linden Nr. 59“.³⁹⁹ Zunächst war der Verein ein kleiner Zirkel aus 27 Personen⁴⁰⁰ in der Besetzung 7 Soprane, 5 Alte, 7 Tenöre und 8 Bässe. Dass erstmals Frauen im Chor singen, ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Vom Jahr 1787 an unterrichtete Fasch die Damen Dietrich und Milow.⁴⁰¹ Beide sollen eine ungewöhnliche Bildung und vorzügliches musikalisches Talent besessen haben, so dass Carl Friedrich Fasch die Möglichkeit erkannte, für die Aufführung der Chorwerke begabte Sängerinnen einzusetzen. Den Anstoß, einen gemischten Chor zu gründen, gab möglicherweise Johann Carl Friedrich Rellstab. Dieser unterbreitete im Zusammenhang mit dem Verfall der Chöre im Jahr 1789 den Vorschlag, dass man arme Berlinerinnen zum Singen ausbilden sollte.

„Die hiesigen Choristen sind arme Kinder, deren Eltern sie ins Chor gehen lassen, nicht, weil sie etwas Talent zur Music haben oder der Music gewidmet werden sollten, nein, damit sie sich einen kümmerlichen Unterhalt vom Chorgelde erwerben, Freyschule und Freytische erhalten. Diese armen Kinder müssen ihre Lungen und ihre Gesundheit einer abscheulichen Gewohnheit aufopfern – man kann nicht genug dagegen schreyen [...] Beherzigt doch das, ihr Pröbste und Vorsteher der Gymnasien, und schafft diese Unmenschlichkeit ab.“⁴⁰²

³⁹⁸ Als Lusthaus wurden kleine Gartenhäuschen bezeichnet, die sich zumeist auf großen ansehnlichen Grundstücken befanden.

³⁹⁹ Die Hausnummer wird in der Literatur oftmals verwechselt. Vgl. die Angaben zu Nr. 59: Lichtenstein, H. 1843, S. VI; Blumner, M. 1891, S. 8; Eberle, G. 1991, S. 26; zu Nr. 42: Schünemann, G. 1941, S. 14. Höchstwahrscheinlich wohnte demnach Frau Voitus im Haus Nr. 59 und ihre Schwester, Frau Pappritz unter der Nr. 42.

⁴⁰⁰ Die Besetzungsangaben sind ebenso widersprüchlich. Schünemann verweist auf 22 Stimmen, aufgeteilt in 7 Soprane, 5 Alte, 5 Tenöre und 5 Bässe. Die Angabe basiert vermutlich auf den Monat Mai. Denn Lichtenstein notiert: „Die Liste vom October nennt 27 Anwesende [...]“. Vgl. die Angaben zu der Anzahl 27: Lichtenstein, H. 1843, S. VI–VII, XXIX; Blumner, M. 1891, S. 9; zu der Anzahl 22: Schünemann, G. 1941, S. 14; Eberle, G. 1991, S. 26.

⁴⁰¹ Vom Oktober 1787 wurden die beiden Schülerinnen in Faschs Lektionsbuch geführt. Vgl. Schünemann, G. 1941, S. 13.

⁴⁰² Rellstab, Johann Carl Friedrich: *Über die Bemerkungen eines Reisenden*, Berlin 1789, S. 32 ff.; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 12.

Die Sopran- und Altstimmen sollten nicht länger von Knaben gesungen werden, sondern von „armen Frauenzimmern in Berlin, die sich von Sticken, Putzenmachen etc. knapp und besonders beim Sticken mit Verlust ihrer Gesundheit und Verderben der Augen ernähren. 12 solche Frauenzimmer, die Stimme und mäßiges Talent haben, von ihrem 10ten Jahr im Clavier und vom 14ten im Singen unterrichtet, und wir haben Alt und Discant für immer. Sind darunter Mädchen von vorzüglichen Talenten, so ziehe man sie hervor und gebe ihnen mehrern Unterricht.“⁴⁰³ Faschs Schülerinnen besaßen „vorzügliche Talente“. Dass gerade Fasch, der Hofmusiker war und dem Hof loyal gegenüber stand, die aufklärerischen Gedanken von Stein, Fichte, Hegel, Humboldt und Schleiermacher umsetzte, ist bemerkenswert. Noch im Jahr 1816 dekretierte der König, dass „es für eine Frau nicht schicklich sei, in einem Kirchenchor mitzuwirken“.⁴⁰⁴ Und auch die Institution Kirche vertrat den Grundsatz: „Mulier taceat in ecclesia“ („Das Weib schweige in der Kirche“).⁴⁰⁵

Die Singakademie war ein Verein, der von den Idealen des aufgeklärten Bürgertums geprägt wurde. Die bürgerliche Oberschicht verfügte über Bildung und musikalische Sachkenntnis. Der Kern der Singakademie bestand somit aus engagierten Musikkennern, die eine qualifizierte Musikausbildung absolviert hatten und über ein professionelles künstlerisches Niveau verfügten. Fasch brauchte seine Mitglieder nicht im Gesang schulen oder mit ihnen Noten einzuüben. Dies konnte er voraussetzen. Seine Aufgabe sah Fasch in der Vermittlung der Musik. Zelter formulierte treffend in seiner Biographie über Fasch, dass dieser nie die Absicht hatte, „eine Singeschule zu stiften oder Sänger zu bilden“⁴⁰⁶, sondern dass es sein Ziel war, „zu helfen“. Bekräftigt wird dies durch den §2 der Satzung der Singakademie: Für die Mitgliedschaft wird der „Grad der sittlichen und Kunst-Bildung“⁴⁰⁷ vorausgesetzt sowie die aktive Teilnahme. In der Singakademie gab es jedoch auch anfängliche Probleme. Die Differenz zwischen künstlerischem Anspruch und Geselligkeit musste auf einen Nenner gebracht werden. So empfand Carl Friedrich Zelter die ersten Proben als „Singe-Thee“: „Die Zusammenkünfte der Gesellschaft geschahen dienstags, wie noch heute. Man versammelte sich am Abend, man trank Tee, man sprach, erzählte, kurz zerstreute sich, und an die Sache selbst wurde nur nebenher gedacht.“⁴⁰⁸ Zelter verschmähte die Singkreise. Sie waren für ihn Feinde der Singakademie, da sie die „Sache“, d. h. das aktive Musizieren, das Singen, nicht in den Mittelpunkt stellten und seinem künstlerischen Anspruch nicht entsprachen. In dem Brief

⁴⁰³ Rellstab, Johann Carl Friedrich: *Über die Bemerkungen eines Reisenden*, Berlin 1789, S. 32 ff.; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 12.

⁴⁰⁴ Zit. nach Milz, F. 1966, S. 54.

⁴⁰⁵ Vgl. Schwindt, N. 2011.

⁴⁰⁶ Zelter, C. F. 1801, S. 33.

⁴⁰⁷ Siehe Bollert, W. 1966, S. 65.

⁴⁰⁸ Zelter, Karl Friedrich: *Selbstdarstellungen*, ausgewählt und hg. von Willi Reich, Zürich 1955, S. 64; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 27.

vom 23. August 1807 an Goethe stellte Zelter klar dar, dass seine Singakademie nicht mit den zahlreichen häuslichen Singzirkeln verwechselt werden darf:

„Es sind hier in Berlin anjetzt vielleicht mehr als 50 solcher Familienkreise, die sich singend vergnügen und Singetees genannt werden. Ich darf an keinem einzigen derselben Anteil nehmen, weil sie die gefährlichsten Feinde der Singakademie sind. [...] Aus solchem kleinem Kreise ist freilich die Singakademie entstanden, allein es ist alle Aufmerksamkeit nötig, diese nicht wieder in einen Singtee aufgelöst zu sehen, da alle Freiheit und kein Gesetz für alle vorhanden ist. Deswegen wird die Singakademie nur mit großen und vielstimmigen Stücken beschäftigt. [...]“⁴⁰⁹

Während Zelter ein höheres Niveau anstrebte, waren andere Sänger nicht bestrebt oder gar überfordert, die A-cappella-Chorwerke adäquat vorzutragen. In seinen Lebensbeschreibungen berichtete Zelter: „Die Privatgesellschaft, meinten einige unter uns, sei nicht mehr, was sie gewesen; Sänger und Sängerinnen wollten sie nicht werden, und sehr bedeutende Mitglieder gingen aus dem Vereine.“⁴¹⁰ Wie Zelter bemühte sich Fasch gleichermaßen um einen hohen künstlerischen Anspruch, doch er erkannte, dass sein Vorhaben nur gelingen werde, wenn er zunächst leichtere Werke mit dem Chor einstudierte. Vielfach waren die Stimmen für die vielstimmigen Werke zu schwach besetzt. Zudem fehlte es einigen Mitgliedern an Chorerfahrung. Das chorische Singen stellte andere Ansprüche als das solistische. Selbst die Sänger der königlichen Oper waren vielfach überfordert und erzielten keine befriedigende Version der 16-stimmigen Fasch-Messe. Der Anspruch musste vorerst gemildert werden. Zelter bestätigte dies:

„Was der Sing-Akademie gleichfalls hinderlich war, war, daß man zu groß angefangen hatte. Sechzehnstimmige und achtstimmige Stücke waren selten zu besetzen, und von diesen Stücken, welche einen großen Geschmack, Stil und Ausdruck atmen [sic!], zu kleinen leichten Stücken überzugehen, mit denen wir eigentlich hätten anfangen sollen, war keine leichte Überwindung.“⁴¹¹

Fasch komponierte daher zunächst einige figurierte Choräle und den 51. Psalm.⁴¹² Sie bildeten neben seiner 16-stimmigen Messe die Literaturbasis in den ersten Jahren. Denn das Ziel der Eigenkompositionen war das Heranführen der Sänger an seine 16-stimmigen Messe, die anfänglich in Teilen einstudiert wurde. Zelter vermerkte an mehreren Stellen seiner Fasch-Biographie das bestrebte Komponieren seines Lehrers für den Chor: „Fasch componirte für diese kleine Gesellschaft nach und nach mehrere vier-, fünf- und sechsstimmige Stücke [...]“. Etwas später notierte er: „Fasch componirte für das Institut, schrieb alle Stimmen eigenhändig und so vielfach, daß jede Person eine eigne Stimme haben konnte [...]. Er componirte unab-

⁴⁰⁹ Zit. nach Preussner, E. 1935, S. 131.

⁴¹⁰ Zelter, Karl Friedrich: *Selbstdarstellungen*, ausgewählt und hg. von Willi Reich, Zürich 1955, S. 66; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 29.

⁴¹¹ *Erstausgabe der Lebensbeschreibungen Zelters*, bearbeitet von Wilhelm Rintel, Berlin 1861; zit. nach Zelter, C. F. 1955, S. 68 ff.

⁴¹² Siehe Lichtenstein, H. 1843, S. VII; Eberle, G. 1998, S. 17; Blaut, St. 2003, Sp. 776.

lässig Psalmen und Motetten; kopierte mit der größten Anstrengung seiner Kräfte viele Stücke mehrerer Meister und vervielfältigte die Stimmen.“⁴¹³ Welche Kompositionen unter dem Ausdruck „viele Stücke mehrerer Meister“ sich verbergen, können wir nur vermuten. Anhand der Schriften von Carl Friedrich Zelter und des Zelter-Katalogs⁴¹⁴ lassen sich folgende Meister auflisten: aus Italien: Gregorio Allegri, Orazio Benevoli, Pompeo Cannicciari, Francesco Durante, Leonardo Leo, Lotti, Benedetto Marcello, Giovanni Pierluigi da Palestrina; aus Deutschland: Carl Heinrich Graun, Johann Adolf Hasse, Friedrich Heinrich Himmel, Johann Philipp Kirnberger, Johann Gottlieb Naumann, Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz. Das Grundrepertoire bilden damit drei Säulen: die Eigenkompositionen von Fasch, die Werke italienischer Renaissance-Meister und Kompositionen zeitgenössischer deutscher Künstler, die eine Verbindung zur Singakademie hatten.

Am 21. Januar 1794 begann Fasch mit der Einstudierung der Motetten von Johann Sebastian Bach und zwar mit der Motette *Komm, Jesu komm* (BWV 229). Ins Präsenzbuch notierte Fasch: „Heute ward der Anfang gemacht, die Motetta I von J. Seb. Bach ein zu studieren.“⁴¹⁵ Nach dreijährigem hartnäckigen und strebsamen Üben nahm die Singakademie erstmals die Motetten Bachs in Angriff. Günther Wagner stellt die These auf, Fasch hätte sich den Motetten Bachs nur gewidmet, weil sie den „alten“ Italienern am nächsten kämen. Er begründet seine Vermutung, indem er schreibt:

„Die Motetten Bachs verkörperten schon in ihrer Zeit eine antiquierte, überholte Gattung. Nicht nur, dass sie zahlenmäßig ein sehr kleines Repertoire darstellten, im Vergleich zu den modernen Kantaten waren sie altmodisch. Aber gerade dadurch, dass sie altmodisch waren, erweckten sie das Interesse Faschs und seiner Zeitgenossen.“⁴¹⁶

Wagners Einschätzung ist aufgrund der verschiedenen Kompositionsstile nicht zwingend treffend, da die Motetten Bachs nicht zur altklassischen Vokalpolyphonie der italienischen Renaissance-Meister zählen. Auch die Begründung „altmodisch“ ist vage. Zwar ist es richtig, dass Johann Sebastian Bach schon in seiner Zeit als antiquiert angesehen wurde, doch für Fasch und seinen Umkreis war Bach ein Meister, dessen Werke Vorbilder waren. In Berlin gab es eine sehr lebendige Bach-Tradition, der Fasch angehörte. Das Instrumentalwerk Bachs war ihm bestens bekannt. Die Orientierung an und die Rückwendung zu den „alten“ Meistern sollte eine Belebung der Vokalmusik nach sich ziehen. Die Anhänger sahen diese Musik nicht als altmodisch oder rückständig an, sie erklärten Bachs Werke im Gegenteil als mustergültiges Ideal, da sie seine kontrapunktische Satztechnik bewunderten. Damit blieb aus der Sicht Faschs und seiner Zeitgenossen die Musik Bachs progressiv. Dass die Pflege der Vokalmusik

⁴¹³ Zelter, C. F. 1801, S. 29 f.

⁴¹⁴ Siehe Richter, T. 2000.

⁴¹⁵ Zit. nach Schünemann, G. 1941, S. 17.

⁴¹⁶ Wagner, G. 2002 (1), S. 38.

Bachs gegenüber den italienischen Vokalkomponisten zeitlich später einsetzte, hing offenbar mit der Realisierung zusammen. Zunächst war Fasch bestrebt, seine 16-stimmige Messe klanglich zu verwirklichen. Um eine angemessene und befriedigende Aufführung zu gewährleisten, sah Fasch ein Studium der italienischen Vokalkomponisten für unabdingbar an. Erst nach der Aufführung seiner Messe widmete sich Fasch den Motetten Bachs.

Neben diesen probte er mit der Singakademie auch zwei seiner bekanntesten Psalm-vertonungen, der „Mendelssohniana“ (Psalm 30 nach der Übersetzung von Moses Mendelssohn) und der „Davidiana“ (Psalm 8 nach der Lutherschen Übersetzung). Auch die Werke Händels wurden ins Programm aufgenommen. Im Sommer 1792 setzte Fasch Vorübungen für die Sänger an, die Defizite aufwiesen.⁴¹⁷ Da diese sich bewährten und die Hauptprobe entlasteten, wurden die Übungen durch seinen Schüler Zelter im Winter fortgeführt. Zelter zählte zu den eifrigsten Sängern der Singakademie. Obwohl Fasch ihn zum Assistenten ernannte, fühlte sich Zelter anfangs in seinem Streben gebremst.

„Ich zerrieb mich innerhalb [der Singakademie], um ein Mittel aufzufinden, Ordnung und Ernst in die Sache zu bringen. Das war aber nicht leicht, da ich gar nichts zu sagen hatte und Fasch, um nur einigermaßen zufrieden sein zu können, für jede Stimme immer noch wenigstens einen wirklichen Sänger [einen Berufssänger] dazu bat. Gegen mich aber ließ Fasch so wenig Vertrauen sehen, daß er mich kaum an den Flügel ließ; denn wenn er selbst nicht spielte, so ließ er einen anderen als mich heran.– Endlich verabredete ich mich mit einigen von uns, wir wollten jeden Montag vorher uns versammeln, um das ordentlich einzuüben, was wir vortragen wollten.“⁴¹⁸

Zum einen fühlte sich Zelter von Fasch benachteiligt und übergangen, und zum anderen ist Zelters Ungeduld merklich zu spüren. Vielleicht sah Fasch in Zelter auch zu Anfang eine Konkurrenz. Durch die Übernahme der Leitung der Vorübungen wurde Zelter jedoch durch seinen Lehrer Fasch ein eigener Wirkungsbereich innerhalb der Singakademie übertragen. Nun konnte Zelter seinem Streben nachgehen und er fühlte sich von Fasch angenommen. Die montäglichen Vorübungen trugen zu einer merklichen Verbesserung der Chorqualität bei, die auch Fasch bemerkte. Zelter agierte mit viel Elan und vermochte es, die Sänger zu begeistern und zu motivieren. Wie ungeduldig er gelegentlich sein konnte, zeigte sich beispielsweise bei der Erkundung eines neuen Probenraumes. Als die Privaträume der Frau Voitius für den Chor zu eng wurden, hatte er längst neue Lokalitäten ausfindig gemacht. Er schrieb dazu, dass er den Raum organisiert habe:

„Ich entdeckte den runden Saal der Königlichen Akademie, welche bis dahin ein großer Durchgang, eine Vorhalle der Akademie gewesen war, wirkte durch den damaligen Direktor Meil beim Curatorio und dem Senate der Akademie die Erlaubnis aus,

⁴¹⁷ Vgl. Schünemann, G. 1941, S. 15.

⁴¹⁸ Zelter, Karl Friedrich: *Selbstdarstellungen*, ausgewählt und hg. von Willi Reich, Zürich 1955, S. 65; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 28.

hier unsere Übungen fortzusetzen, wo wir ungestört, unabhängig, unentgeltlich mitten unter Künsten und Wissenschaften unsere Wohnung aufschlagen konnten.“⁴¹⁹

Doch der Raum war alles andere als erfreulich: schmutzige Wände, zerschlagene Fensterscheiben, nicht schließende Türen und Fenster, ein Ausgang durch den Pferdestall und keine Heizung, so dass im Winter die Kälte und die Feuchtigkeit unerträglich waren.⁴²⁰ In der Literatur folgt zumeist nun die rührende Anekdote, dass an einem eisigen Wintertag eine Sängerin ihren Muff auf den Boden gelegt habe, sich darauf gekniet und die Füße in ihr langes Kleid gewickelt habe. Mehrere andere hätten es ihr nachgemacht, und zuletzt sollen sie alle kniend einen Choral gesungen haben, worauf Fasch in Tränen ausgebrochen sein soll.⁴²¹ Die Raumprobleme wurden letztlich erst mit dem Bau der Singakademie beigelegt.

5.1.3 Charakteristika und Ziele der Singakademie zu Berlin

In der Grundverfassung der Singakademie zu Berlin stehen die Statuten des Chores geschrieben, die am 7. September 1821 vom Minister genehmigt wurden. Vom Grundriss im Jahr 1816 mit 14 Paragraphen bis zur ersten Grundverfassung im Jahr 1821 erweiterten sich die Statuten auf 46 Paragraphen, die die Zwecke, Ziele und Merkmale der Singakademie zu Berlin umfassen.⁴²² Im Jahr 1833 ergänzten die Direktion und der Vorstand die Statuten nochmals mit einem Nachtrag.⁴²³ §1 des Grundrisses der Verfassung aus dem Jahr 1816 besagt entsprechend:

„Die Sing-Akademie ist ein Kunstverein für die heilige und ernste Musik, besonders für die Musik im gebundenen Styl, und ihr Zweck: practische Uebung an den Werken derselben, zur Erbauung der Mitglieder, daher sie nur selten und nie anders, als unter Leitung ihres Directors öffentlich auftritt.“⁴²⁴

Ziel und Zweck werden hier benannt. Als Kunstverein bewahrt die Singakademie die ernste Musik im gebundenen Stil. Dabei stehen die Mitglieder im Mittelpunkt. Die Bildung des Menschen durch die Musik war Zelters Ziel. In seiner zweiten Denkschrift wird die Forderung bekräftigt:

„Da die Musik mit allen schönen Künsten, Einen gemeinschaftlichen Zweck hat; so kann sie auch gemeinschaftlich mit ihnen, wirken. Dieser gemeinschaftliche Zweck

⁴¹⁹ Zelter, Karl Friedrich: *Selbstdarstellungen*, ausgewählt und hg. von Willi Reich, Zürich 1955, S. 66; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 28.

⁴²⁰ Vgl. Eberle, G. 1991, S. 29.

⁴²¹ Vgl. Eberle, G. 1991, S. 29.

⁴²² Die Grundverfassung wurde in der Geschichte der Sing-Akademie mehrmals ediert. Schünemann berichtet, dass sich aus den Akten der Sing-Akademie der langjährige Entstehungsprozess verfolgen lässt. Der Grundriss der Verfassung aus dem Jahr 1816 befindet sich in der Festschrift zum 175jährigen Bestehen. Vgl. Bollert, W. 1966, S. 61–68; Schünemann, G. 1941, S. 33 f.

⁴²³ Die Grundverfassung aus dem Jahr 1833 befindet sich unter dem Titel *Grundverfassung der Sing-Akademie zu Berlin* in der Berliner Stadtbibliothek unter der Signatur B 446 Sing 3.

⁴²⁴ Bollert, W. 1966, S. 65.

ist: Bildung und diese Bildung besteht in einer Tätigkeit innerer oder Gemüthskräfte, wodurch der Mensch an sich selbst, vollkommener und also edler wird.“⁴²⁵

Eine aktive Teilnahme führt damit erst zur Bildung. Dieser Anspruch wird im §2 des Grundrisses nochmals bezeugt: „Nur derjenige ist fähig, Mitglied zu sein, [...] der diese Teilnahme auch wirklich leistet.“ In der ersten Ausgabe der Grundverfassung von 1821 heißt es somit:

„Der fortdauernde Zweck des Vereins ist Erhaltung und Belebung echten Kunstsinns durch praktische Übung der kirchlichen oder heiligen und der damit zunächst verwandten ersten Vokalmusik, insbesondere des Gesanges im gebundenen Stil.“⁴²⁶

Die Erbauung der Mitglieder wird hier nicht mehr erwähnt. Die ästhetische Maxime rückt in den Vordergrund. Zweck ist die Beförderung der Kunst. Dabei sind die praktischen Übungen Mittel zum Zweck. Warum sollte Zelter einen seiner Grundsätze aufgeben? Ein mögliches Motiv konnte der geplante Bau der Singakademie sein. Zelter benötigte Geld für das Gebäude, das im Wesentlichen durch die Mitglieder finanziert wurde. Nach Fertigstellung des eigenen Hauses stellte sich heraus, dass die Bausumme dreimal so hoch war wie veranschlagt und somit die Singakademie sich finanziell übernommen hatte.⁴²⁷ Die prekäre Lage wurde durch einen Mitgliederzustrom, durch Vermietung des Vereinssaales sowie durch Zuhörer-Entgelte aufgefangen, um so einen Ruin zu verhindern (vgl. Kap. 5.1). Im Vorwort des Nachtrags der Grundverfassung wird die Situation geschildert:

„[...] mehrere neuere Ereignisse, ganz besonders der Aufbau eines eigenen Gebäudes und die dadurch veranlaßte Verschuldung der Gesellschaft [haben] neue Gesellschaftsverhältnisse erzeugt, welche in nachstehenden »Nachtrag zur Grundverfassung der Singakademie zu Berlin« zusammenzufassen die Gesellschaft auf dem gesetzlich vorgeschriebenen Wege beschlossen hat.“⁴²⁸

Die damit verbundenen Problematiken, u. a. ein Qualitätsverlust des Chores, waren Zelter bewusst, doch er hatte keine andere Wahl, um sein Ziel zu erreichen. Bereits im Jahr 1803 sprach Zelter ähnliche Probleme direkt an: „So bringt nun ein Chor von 200 Personen bey weitem nicht die Wirkung hervor, die 110 Personen thun würden, weil sich beweisen läßt, daß 90 Personen dabey völlig unnütz, unthätig und unersprießlich für das Ganze werden.“⁴²⁹

Der Grundriss (1816) und die Grundverfassung (1821) betonen jeweils den Erhalt der „Musik im gebundenen Stil“, wohingegen sich die Grundverfassung (1821) explizit auf die „ernste Vokalmusik, insbesondere des Gesanges im gebundenen Stil“ bezieht. Das Streben

⁴²⁵ Zweite Denkschrift Zelters, in: Schröder, C. 1959, S. 82.

⁴²⁶ Blumner, M. 1891, S. 50.

⁴²⁷ Vgl. Eberle, G. 1998, S. 24.

⁴²⁸ Grundverfassung 1833, S. 14.

⁴²⁹ Ansprache Zelters im Jahr 1803. Das Manuskript befindet sich im Archiv der Sing-Akademie in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz unter der Signatur N.mus.SA 323, 56; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 45.

nach „wahrer“ Kirchenmusik steht im Vordergrund⁴³⁰, wenngleich unter echtem Kunstsinn polyphone Kirchenmusik erachtet wird, wie sie bei den italienischen Meistern der Spätrenaissance bzw. des Frühbarocks und den Barockkomponisten Bach und Händel zu finden ist.⁴³¹ Beide Fassungen setzten sich für den Erhalt einer „heiligen“ Musik ein, wobei unklar bleibt, was das sei. Durch das Wort „heilig“ wird das Vorhaben nicht nur verstärkt, sondern darüber hinaus überhöht. Ein Absolutheitsanspruch wird geltend gemacht: Wer heilige Musik singt, erkennt „echten Kunstsinn“.

Im §6 der Grundverfassung (1821) wird auf die Voraussetzungen der Mitglieder eingegangen: „Zur Aufnahme in die Gesellschaft fähig sind Personen jedes Standes, Alters und Geschlechts, welche reine Sitten, einen unbefleckten Ruf, die gehörige Ausbildung im Singen, und ihren Wohnsitz in Berlin haben.“⁴³² Eine bemerkenswerte liberale und aufklärerische Position: Die Singakademie war eines der ersten Institute, in dem alle Stände, Altersstufen und Berufe vertreten waren und dies in „einem patriarchalisch regierten Staat, dessen König noch 1816 dekretierte, daß es für eine Frau nicht schicklich sei, in einem Kirchenchor mitzuwirken“.⁴³³ Die Fähigkeiten im Singen wurden vom Direktor der Singakademie überprüft.⁴³⁴

Auf den ästhetischen Grundsätzen der Singakademie basieren auch Mendelssohn Bartholdys Überzeugungen. Die vorigen Kapitel zeigen bereits, welchen Einfluss die Singakademie und sein Lehrer Zelter auf seine Grundhaltung nahmen. Die Merkmale und Ziele der Singakademie wurden besonders in Bereichen, wo Mendelssohn einen hohen Stellenwert besaß, unverkennbar. Ein Beispiel sei seine Tätigkeit als königlicher Generalmusikdirektor, dem die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik übertragen wurde. Er strebte nach der „wahren“ Kirchenmusik. Was das aus seiner Sicht bedeutete, können wir an seinen Werken aus dieser Zeit, z. B. seinen sechs Sprüchen für achtstimmigen Chor op. 79, erfahren.

Die Statuten der Singakademie zu Berlin finden sich in ähnlicher Form auch bei den Chorvereinigungen, die nach dem Vorbild der Singakademie entstanden.⁴³⁵ Im Anhang befinden sich die Statuten der Leipziger Singakademie. Sie beziehen sich vorzugsweise auf den Grundriss (1816).⁴³⁶

⁴³⁰ Im Cäcilianismus gipfelt die Entwicklung. Näheres „Zur Ästhetik der Sing-Akademie zu Berlin“ erörtert Friedemann Milz in einem Aufsatz in der Festschrift zum 175jährigen Bestehen. Vgl. Milz, F. 1966.

⁴³¹ Günther Wagner konstatiert, dass im Falle J. S. Bachs primär die Instrumentalmusik im strengen Stil gesetzt war. Vgl. Wagner, G. 2002 (2), S. 372.

⁴³² Grundverfassung 1833, S. 4.

⁴³³ Wendland, W.: *750 Jahre Kirchengeschichte Berlins*, Berlin 1930, S. 269; zit. nach Milz, F. 1966, S. 54.

⁴³⁴ Vgl. Milz, F. 1966, S. 65, §3; Grundverfassung 1833, S. 4, §7.

⁴³⁵ Nach dem Vorbild der Sing-Akademie zu Berlin entstanden weitere u. a. in Leipzig, Braunschweig, Dresden, Stettin, Königsberg und Potsdam.

⁴³⁶ Anhang 3.

5.1.4 Rolle und Wirken Carl Friedrich Zelters

Nach dem Tode von Carl Friedrich Fasch wurde Carl Friedrich Zelter neuer Direktor. In Faschs letzten Lebensjahren leitete Zelter viele Proben, weil Fasch oft gesundheitlich nicht imstande war. Den Chorleiter zu wählen, wie es nach Zelters Tod die Verfassung vorschrieb, hätte niemand zu jener Zeit für notwendig gehalten, da Zelter das Amt in der vergangenen Zeit beständig ausübte. So übernahm er wie selbstverständlich die Leitung des Chores.

Obwohl die Singakademie unter Fasch viele gute Konzertkritiken bekam, konnte sie keine beachtlichen Erfolge nach außen erzielen. Sie galt als elitärer Singzirkel, der sich mit „Alter Musik“ befasste. Der Chor gehörte zwar zum Berliner Musikleben, aber erst durch Zelter wurde die Institution zum Vorbild für viele andere Chorgemeinschaften. Aufbauend auf den Idealen seines Lehrers errichtete Zelter ein Musiksystem, das die Bürger an der Pflege der Tonkunst teilhaben ließ. Dabei diente ihm die Singakademie als Fundament. Wie in seinem Beruf als Maurermeister baute Zelter Schritt für Schritt neue Einrichtungen auf. Dabei dienten ihm seine Denkschriften als Baupläne.

Mit seiner ersten Denkschrift folgte er einem Aufruf von Freiherr von Hardenberg, Vorschläge zu unterbreiten zur Verbesserung des Akademiegedankens. Zelter beschrieb in seiner Abhandlung, dass die „Akademie der Künste“ alle Künste vereinen müsse.

„Soll nun eine vollkommene Kunst-Akademie stattfinden, so ist es nöthig *alle* schönen Künste zusammen anzubauen. Denn eine Akademie der Künste ist: Ein System *aller* Künste und der Mangel eines einzelnen Zweiges wird eine Lücke geben, die sich durch nichts anderes ersetzen läßt und die Wirkung des Ganzen würde durch diese Lücke gestört, wo nicht aufgehoben.“⁴³⁷

Mit der Lücke meinte Zelter die Tonkunst, im Speziellen die Singakademie. Denn das Augenmerk der Behörden beschränkte sich derzeit auf den Bereich der Hofoper.

Da sich das handwerklich-zünftig organisierte Musikwesen auflöste, mussten die bestehenden Institute reformiert oder durch neue Einrichtungen ersetzt werden. Zum einen sollten aus Sicht Zelters staatliche Institute und eine öffentliche Aufsichtsbehörde geschaffen werden, damit die Ausbildung der Berufsmusiker verbessert werde, und zum anderen musste der Bedarf der Laienmusik abgedeckt werden, indem Chor- und Musikvereine gegründet werden. Besonders die Erneuerung des Chorgesangs in Kirchen und Schulen empfand Zelter für wichtig, da gerade der Gesang das Herz und die Seele des Menschen anspreche. Das weite Gebiet der allgemeinen Musikkpflege sollte nach Zelter für die Bevölkerung zugänglich gemacht werden. Denn er sah in der Musik eine „heilende Wirkung“; sie sollte zur Erbauung, zur gesellschaftlichen Bildung und zur Veredelung der Menschen beitragen.

⁴³⁷ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 73.

In der Zeit von 1803 bis 1812 setzte sich Zelter mit sieben Denkschriften, Initiativen und Gründungen stark für eine Neuordnung des Musikwesens in Preußen ein. Sein Augenmerk galt vor allem der Musikerziehung und -ausbildung. Durch seine guten Kontakte zum Höheren Bildungsbürgertum (darunter Beamte, Professoren und Unternehmer), zu den Ministerien und auch zum Königshof gewann Zelter einen wirksamen bildungspolitischen Einfluss auf das System. Seine Stärken lagen im Organisieren, Verhandeln und Vermitteln. August Wilhelm Schlegel schilderte Goethe in einem Brief: „Zelters Reden sind handfest wie Mauern, aber seine Gefühle zart und musikalisch.“⁴³⁸ Im Jahr 1796 wurde Goethe durch den Berliner Verleger Unger auf Zelters Kompositionen aufmerksam gemacht. In Schillers *Musenalmannach* erschienen einige Kompositionen. Der sonst reservierte Goethe war davon sehr ange-
tan und wünschte sich eine persönliche Begegnung mit Zelter. So schrieb Goethe an Schlegel am 18. Juni 1798:

„Wenn ich irgend jemals neugierig auf die Bekanntschaft eines Individuums war, so bin ichs auf Herrn Zelter. Gerade diese Verbindung zweier Künste ist so wichtig und ich habe manches über beide im Sinne, das nur durch den Umgang mit einem solchen Manne entwickelt werden könnte. Das originale seiner Kompositionen ist, so viel ich beurteilen kann, niemals ein Einfall, sondern es ist eine radikale Reproduktion der poetischen Intentionen. Grüßen Sie ihn gelegentlich aufs beste. Wie sehr wünsche ich, daß er endlich einmal sein Versprechen, uns zu besuchen, realisieren möge.“⁴³⁹

Mit den zwei Künsten meinte Goethe die Musik und die Dichtung. Im Jahr 1799 begann der briefliche Kontakt zwischen Goethe und Zelter und drei Jahre später erfolgte in Weimar die erste persönliche Begegnung.

Durch die große Bevölkerungszunahme, die Aufhebung der Stände und Klassen entstand ein hoher Bedarf an Musik. Die Zweite Berliner Liederschule, die durch Johann Abraham Peter Schulz, Johann Friedrich Reichardt und Carl Friedrich Zelter vertreten wurde, komponierte eine große Menge an einfachen Liedern, um die Nachfrage an schlichten zugänglichen Musikstücken zu decken. Sie wirkte daher stark auf das öffentliche Musikleben Berlins. Warum interessierte sich Goethe vor allem für Zelter und nicht für die anderen Vertreter der Berliner Liederschule? Es war Zelters Bodenständigkeit. Als Maurermeister lernte er viele Menschen aus allen Gesellschaftsschichten kennen und wusste über deren persönliche Situation Bescheid. Er sah täglich die gesellschaftlichen Unterschiede und spürte die Interessen, Sorgen, Bedürfnisse u. a. der Bürger. Der Bezug zu Arbeitern, Handwerkern, Bürgern oder Adligen ermöglichte Zelter Einsichten in das Musikwesen aller Schichten. Mit einer Vielzahl von Strophenliedern kompensierte die Berliner Liederschule den Mangel an Volks-

⁴³⁸ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 46; Hans Joachim Schaefer verwechselt Absender und Adressat. Siehe Schaefer, H. J. 1999, S. 16.

⁴³⁹ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 46–48.

liedern. Gerade diese Lieder erweckten bei Goethe das Interesse an Zelter. Goethe empfand seine Kompositionen als „radikale Reproduktion der poetischen Intention“.

Die Grundsätze der Lied-Ästhetik, die Goethe und die Berliner Liederschule vertraten, fasst Hans Joachim Schaefer kurz in vier Punkten zusammen:⁴⁴⁰

- 1) Grundlage aller kompositorischen Entscheidungen ist der poetische Text.
- 2) Die musikalischen Ausdrucksmittel (Melodie, Rhythmus, Harmonik, Dynamik und Form) gehen vom Text aus und sollen ihn tragen, nicht aber durch Eigenständigkeit bedrängen.
- 3) Die Komposition soll den in Strophen gegliederten Text in seiner Grundstimmung wiedergeben. Bevorzugt werden homophone Strophenlieder, damit die Melodie im Vordergrund steht. Durch eine individuelle Vortragsweise (Artikulation, Deklamation) können Textveränderungen hervorgehoben werden.
- 4) „Lieder sind Ausdruck des menschlichen Verlangens nach Gemeinschaft. Sie sollen deshalb beim Singen die Geselligkeit fördern und müssen in den musikalischen Ausdrucksmitteln einprägsam, schlicht, nachsingbar und volkstümlich sein.“

Alle diese Kriterien treffen für Zelters Lieder zu. Goethe und auch Schiller hatten Gefallen an den einfachen, gefälligen Melodien. Schiller schrieb im Jahr 1796 an Zelter: „Ihre schönen Melodien zu den Goetheschen Liedern haben mir den Wunsch eingeflößt, die musikalischen Stücke meines diesjährigen Musen-Almanachs von Ihnen gesetzt zu sehen.“⁴⁴¹ Auch Goethe schrieb am 11. Mai 1820 an ihn: „Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bei anderen Kompositionen muss ich erst aufmerken wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben.“⁴⁴² Zelters Wissen über die verschiedenen Musikrichtungen und seine Belesenheit verhalfen ihm, den Zeitgeschmack sicher zu erfassen.

Goethe sah in Zelter einen Pragmatiker mit Phantasie. Äußerlich erschien Zelter „sehr derbe, ja mitunter etwas roh“, wie Goethe berichtete. Seine vitale, kraftvolle, lange Statur und seine direkte Art war ein Spiegelbild seiner sozialen Herkunft. Wie sein Vater erlernte Zelter den Maurerberuf. Er war ein fleißiger Baumeister, der seine Arbeit nach (Bau-)Plan verrichtete und seine Aufgaben verlässlich absolvierte. Goethe war von seiner Tüchtigkeit beeindruckt: „Zelter ist immer grandios und tüchtig!“⁴⁴³ An anderer Stelle schrieb er: „Meine Freude diesen köstlichen Mann zu sehen und einige Tage zu besitzen ist sehr groß. Wenn die Tüchtig-

⁴⁴⁰ Siehe Schaefer, H. J. 1999, S. 21.

⁴⁴¹ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 57.

⁴⁴² Zit. nach Schaefer, H. J. 1999, S. 25.

⁴⁴³ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 48.

keit sich aus der Welt verlöre, so könnte man sie durch ihn [Zelter] wiederherstellen.“⁴⁴⁴ Egal ob im Handwerk, als Musiker oder als Pädagoge: Zelter war bestrebt professionell und praxisorientiert zu handeln. Er war der Auffassung, dass nach Worten Taten folgen müssen. Reine Theorien machten ihn wütend. So gab er einem jüngeren Musikdirektor den Rat: „[...] die Kunst bestehe nicht in Worten [...].“⁴⁴⁵

Zelter konnte daher gegenüber seinen Mitarbeitern oder seinen Schülern auch kompromisslos und autoritär sein, ja mitunter unangenehm. Er soll für seine Zornausbrüche berüchtigt gewesen sein.⁴⁴⁶ So schrieb er in einem Brief an Goethe am 8. Mai 1816:

„Wie es Dir mit Deinen Schauspielern geht; so geht es mir mit der Singakademie: Bin ich unter ihnen; so habe ich kein Urteil [...], höre ich sie am dritten Orte, so möchte ich sie zerschmeißen und schon deswegen möchte ich Dich einmal hier haben, weil Du der Einzige Mensch bist auf dessen Urteil in der Musik ich was halte [...].“⁴⁴⁷

Sein Bauunternehmen, das er nach dem Tode seines Vaters übernahm, war mit rund 50 Mitarbeitern⁴⁴⁸ recht groß und damit konnte er auch größere Aufträge annehmen. Wie hoch sein Einfluss und Ansehen war, lässt sich zur französischen Besatzungszeit erkennen. Zur Verwaltung der Stadt Berlin wurde ein siebenköpfiges „comité administratif“ gebildet, in das Zelter gewählt wurde. In einem Brief an Goethe vom 12. November 1808 schrieb Zelter:

„Unter diese sieben Bürger, welche aus vier Kaufleuten, einem Fabrikanten und zwey Handwerkern bestehen, gehöre nun ich. Dieses Komitee der Sieben ward nun aufs Rathaus berufen, um seinen Repräsentanten zu wählen; auch diese Wahl fiel auf mich, welches ich jedoch sogleich ablehnte und den Buchhändler Delagarde dazu vorschlug, weil ich der Französischen Sprache nicht vollkommen mächtig bin.“⁴⁴⁹

Zelters Leidenschaft jedoch war die Musik. So schrieb er:

„Bisher hatte ich wenig Lust zur Musik, und bei dem Unterricht, die ich durch einen hiesigen Organisten im Klavier- und Orgelspielen erhielt, wenig Aufmerksamkeit und Anlage zu dieser Kunst bewiesen. Nach einer im achtzehnten Jahre überstandenen schweren Krankheit, die mich beinahe ins Grab legte, erwachte eine große Liebe zur Musik in mir [...].“⁴⁵⁰

Inwieweit die Krankheit der Auslöser war, können wir nicht beurteilen. Erstaunlich ist aber, dass er ein Jahr später bei Fasch Kompositionsunterricht nahm. Den ersten Klavierunterricht erteilte ihm der Organist der Dorotheenstädtischen Kirche, Johannes Ernst Roßkämmer. Später ab dem Jahr 1774 nahm er zudem Geigenunterricht bei verschiedenen Lehrern. Das Instrument faszinierte ihn schon früh. Denn als Achtjähriger bekam Zelter zu Weihnachten eine

⁴⁴⁴ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 16.

⁴⁴⁵ Zit. nach Schaefer, H. J. 1999, S. 19.

⁴⁴⁶ Vgl. Schaefer, H. J. 1999, S. 17.

⁴⁴⁷ Zit. nach Schaefer, H. J. 1999, S. 31f.

⁴⁴⁸ Angabe siehe Schaefer, H. J. 1999, S. 13.

⁴⁴⁹ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 44.

⁴⁵⁰ Zelter, C. F. 1931, S. 3.

kleine Violine. Sein wichtigster Lehrer war hingegen Carl Friedrich Fasch, der Zelter in Harmonielehre und Kontrapunkt unterrichtete.⁴⁵¹ Fasch führte ein Verzeichnis über seine Schüler, aus dem hervorgeht, dass Zelter insgesamt 168 Lektionen in den Jahren 1784 bis 1786 erhielt.⁴⁵² In diesen konnte er seine fehlenden Theoriekenntnisse erwerben. Ausführlich wurde er von Fasch unterrichtet und in die „gelehrte“ Kunst eingeführt. Als Ergebnis des Tonsatzunterrichts kann Zelters Kantate angesehen werden. Sie wurde in der Berliner Garnisonskirche zum Tod des Königs Friedrich II. aufgeführt. Es war für den 28-jährigen Zelter eine Ehre und zugleich ein Durchbruch als Komponist.⁴⁵³ Wie eng das Lehrer-Schüler-Verhältnis war, können wir an der Fasch-Biographie, die Zelter nach dem Tode seines Lehrers verfasste, erahnen. Ob in der Biographie, in den Denkschriften oder in den vielen Reden, die Zelter verfasst hat, an vielen Textstellen wird Zelters Ehrfurcht und Hochachtung für den Hofcembalisten deutlich. Am 4. August 1800 notierte Zelter ins Tagebuch der Singakademie: „Sonntags, den 3ten August, ist der rechtschaffene Fasch nachmittags um halb vier Uhr gestorben; und von hier an werde ich, sein Freund und Schüler, dieses Buch und die Sing-Akademie fortsetzen.“⁴⁵⁴

Neben den beiden Kantaten und dem kleinen Bratschenkonzert sind es vor allem die Liedvertonungen, die wir heute kennen. Goethe schätzte Zelters Strophenlieder; zu nennen sind „Der König von Thule“, „Der Kuckuck und der Esel“, „An den Mond“, „Wandrer's Nachtlid“ („Über allen Gipfeln ist Ruh“), u. a. Der schlichte Volkston entspricht ganz dem ästhetischen Ideal der Berliner Liederschule. Gerade die humoristischen Stücke sind gut getroffen und weisen originelle Einfälle auf.

Die intensive Zusammenarbeit zwischen Goethe und Zelter wirkte sich auf beiden Seiten vorteilhaft aus. Der Austausch der ästhetischen Vorstellungen, die Diskussionen über Vertonungen, insbesondere der Texte von Goethe, sowie das Interesse an der jeweils anderen Person prägen den Briefwechsel. Doch ein geigender, singender Maurer, der als Komponist und Dirigent tätig ist, war eine Besonderheit. Schon Johann Philipp Kirnberger äußerte sich dazu:

„Sie wollen ein Handwerk treiben und eine Kunst auch; wissen Sie, was das heißt? Ich habe mein Leben lang nichts anderes als Musik gemacht und glaube, was zu können, und habe mein Leben lang gepfuscht, denn wenn ich große Meister betrachte, komme ich mir vor wie ein verlornen Mensch; ich weiß mich vor Traurigkeit nicht zu lassen. Sie wollen Häuser bauen und nebenher komponieren, oder wollen Sie komponieren und nebenher Häuser bauen?“⁴⁵⁵

⁴⁵¹ Vergleichbar mit einem heutigen Tonsatzunterricht.

⁴⁵² Vgl. Angaben in Fischer-Dieskau, D. 1997, S. 28.

⁴⁵³ Vgl. Schaefer, H. J. 1999, S. 12.

⁴⁵⁴ Zit. nach Eberle, G. 1998, S. 21.

⁴⁵⁵ Zit. nach Fischer-Dieskau, D. 1997, S. 29.

Zelters Tatkraft, Fleiß und Wille bewirkten, dass er beiden Sektionen erfolgreich nachging. In seiner Autobiographie schrieb Zelter:

„[...] da aber jetzt die Erlernung meiner Handwerksgeschäfte alle meine Zeit erforderte, so blieb mir nur der späte Abend übrig, meinen Durst nach Musik zu genügen. Ich brachte viele Nächte mit Notenschreiben zu und um mir einige Fertigkeit im Klavier- und Violinspiel zu erwerben, allein diese Freude dauerte nicht lange. Der Musikmeister mußte andern Lehrstunden den Platz lassen, und mein Vater untersagte mir daneben noch meine zu große Tätigkeit in der Musik, weil er fürchtete, das Nachtwachen könne meiner Gesundheit nachteilig werden. Dies alles hielt mich indessen nicht ab, in der Musik fortzurücken, und ich fing an, da es mir an Musikalien gebrach, selbst zu komponieren.“⁴⁵⁶

Zelters Vater war durchaus für die Musik und förderte seinen Sohn, aber das Maurerhandwerk war ihr Beruf und für den Lebensunterhalt von großer Relevanz. Schließlich hatte Zelter eine vielköpfige Familie zu versorgen. Die Position als Direktor der Singakademie brachte lediglich 150 Taler pro Jahr ein und war damit ein Ehrenamt. Auch die Ernennung zum Professor im Jahr 1809 ermöglichte Zelter nicht unmittelbar ein sorgenfreies Leben. So musste er öfter um eine bessere Besoldung bitten. Nach der Ernennung zum Musikprofessor schrieb Zelter an Goethe am 10. Juli 1809: „Das Gewerbe hatte ich schon so gut als niedergelegt und nun wäre ich in meinem Elemente und will sehen was uns noch in unsern Jahren und Zeiten wird gelingen wollen.“⁴⁵⁷ Seine Profession hinderte Zelter zwar daran, sich mit ganzer Kraft der Musik zu widmen, aber er fühlte sich seinem Handwerk zeitlebens zugehörig und verbunden.

5.1.5 Mitglieder und Mitgliedsentwicklung der Singakademie zu Berlin

Mit der Gründung der Singakademie zu Berlin wurde eine separate bürgerliche Musikgesellschaft ins Leben gerufen. Sie entstand aus einem kleinen Hausmusikkreis und entwickelte sich zu einem Massenchor, der für viele nachfolgende Chorvereine zum Vorbild wurde.

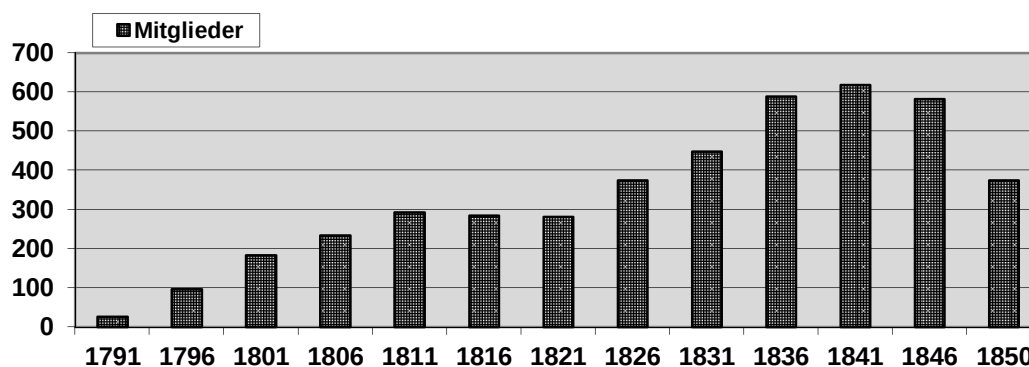
Wie sich die Mitgliederzahl vermehrt hat, lässt sich anhand der folgenden Abbildung ablesen. In Fünfer-Jahresschritten sind die Einträge notiert.⁴⁵⁸

Jahrgang	1791	1796	1801	1806	1811	1816	1821	1826	1831	1836	1841	1846	1850
Mitgliederzahl	27	97	183	234	293	284	282	374	448	588	618	582	375

⁴⁵⁶ Zelter, C. F. 1931, S. 3.

⁴⁵⁷ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 45.

⁴⁵⁸ Vgl. für die ersten fünfzig Jahre die Angaben in Lichtenstein, H. 1843, S. XXIX–XXX sowie die nachfolgenden Jahre in Blumner, M. 1891, S. 251 ff.



Für die vorliegende Arbeit wurde eine Beschränkung bis zum Jahr 1850 vorgenommen. Bis zu den 1840er Jahren ist im Diagramm ein insgesamt stetiger Zuwachs ersichtlich. Lediglich in den Jahren des ersten Jahrzehnts kann ein leichter Rückgang festgestellt werden, der sich dadurch erklären lässt, dass der bisherige Probenraum nicht mehr ausreichend dimensioniert war. Mit Beginn der Errichtung des eigenen, größeren Vereinshauses erhöhte sich deutlich die Zahl der Choristen. Innerhalb von fünfzehn Jahren, von 1821 bis 1836, gewann die Singakademie rund 300 neue Sänger und erreichte im Jahr 1842 den Höchststand von 642 Sängern.⁴⁵⁹ Der Grund für diesen Zuwachs waren vor allem die Baukosten, die erheblich höher als der Kostenvoranschlag ausfielen.⁴⁶⁰ Statt der Expectanten-Liste⁴⁶¹ richtete Carl Friedrich Zelter eine „Mittwochs-Akademie“ ein. Dies war eine Art Vorschule zum Hauptchor. Der Mitgliederzustrom riss jedoch ab ca. 1841 drastisch ab, so dass im Jahr 1850 ein Stand von nur 375 Sängern erreicht wurde. In der NZ wurde im Jahr 1841 als Begründung geschrieben, dass der Dirigent Carl Friedrich Rungenhagen an dieser Entwicklung einen maßgeblichen Anteil hatte:

„[...] nichts desto weniger läßt sich aber leugnen: daß das alte Feuer, der Geist, wie er unter Zelter, dem zweiten Vorsteher⁴⁶² dieser Anstalt, die Masse beseelte, erloschen, unter Zelter, der allen einzelnen Gliedern als Freund dastand, oder Meister gewesen, unter Zelter, der einer der tüchtigsten Leiter war, die je gelebt haben. Rungenhagen, der jetzige Director, besitzt bei allem Fleiße und guten Willen nicht die erforderliche Kraft, mißgreift so vieles im Zeitmaß des Vortrages, daß manches, welches früher zu den besten Leistungen gehört hat, jetzt durch einen gewissen Schlendrian ungenießbar geworden. [...]“⁴⁶³

In der AMZ wurde im Jahr 1847 besorgniserregend geurteilt und mit ähnlichem Tenor wie die zeitaktuelle musikalisch orientierte Presse:

„Die Verhältnisse der Sing-Akademie haben einen sehr bedenklichen Charakter angenommen. Wer die Theilnahme an den Leistungen des Instituts vor 15–17 Jahren, ja selbst vor 10 Jahren noch gekannt, die Winterconcerte jener Zeit miterlebt hat, und in

⁴⁵⁹ Vgl. die Angabe in Eberle, G. 1991, S. 79.

⁴⁶⁰ Näheres dazu siehe Eberle, G. 1991, S. 75–79.

⁴⁶¹ Die Expectanten-Liste war ein Namensverzeichnis aller Bewerber für die Sing-Akademie.

⁴⁶² Zelter war der zweite Direktor der Sing-Akademie.

⁴⁶³ NZ, 1841, S. 61; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 151.

Vergleich zu dem Zustande stellt, in welchem die Concerte der letzten Winter sich zeigten – wird zu der Überzeugung gelangen müssen, daß der Sing-Akademie eine durchgreifende, radicale Reform Noth thut.“⁴⁶⁴

Die Folge war, dass sich neue Chöre gründeten, zum Teil unter der Leitung von ehemaligen Mitgliedern der Singakademie. Viele Sänger hatten sich eine höhere musikalische Leistung gewünscht und traten den neu gegründeten Gesangsvereinen bei.⁴⁶⁵

Anhand des Mitgliederverzeichnisses von Lichtenstein⁴⁶⁶ lässt sich nachweisen, dass viele Sängerinnen und Sänger der Singakademie der gebildeten bürgerlichen Oberschicht angehörten. Zum Sängerkreis zählen einflussreiche Persönlichkeiten Berlins, die mittels ihrer Titel wie Rat (Geheimer Rat, Hofrat, Justizrat, Kriegsrat, Medizinalrat, Staatsrat u. a.), Direktor, Doktor, Lehrer, Kaufmann, Prediger, Professor sowie militärische Offiziersränge (Leutnant, Hauptmann, Major u. a.) ihre berufliche Herkunft offenbaren. Ferner finden sich zahlreiche Musiker in der Singakademie, darunter Königliche Sängerinnen und Sänger, Musiker, Komponisten, Kapellmeister, Kantoren, Organisten und Musikdirektoren.

5.1.6 Felix Mendelssohn Bartholdy und die Singakademie zu Berlin

Für Felix Mendelssohn Bartholdy war die Singakademie zu Berlin ein soziales Netzwerk. In diesem konnte er sich mit Gelehrten und Akademikern austauschen, sein Talent erforschen und ausleben sowie mit führenden Künstlerpersönlichkeiten in Kontakt treten. Dass die Geschwister Felix Mendelssohn und Fanny Hensel die Singakademie als Kinder besuchen durften, war ein Privileg und dürfte deutlich von der Norm abgewichen sein. Bereits im Jahr 1820 traten Mendelssohn Bartholdy und Hensel der Berliner Singakademie bei.⁴⁶⁷ Hier sammelten die Geschwister die ersten Erfahrungen mit Chorwerken. Die Vermutung liegt nahe, dass die Chorpraxis einen wesentlichen Anteil am Kompositionsstil Mendelssohns beitrug. Zelter war von den Talenten der beiden Kinder ergriffen und förderte sie sehr. Sie durften auch an Zelters *Freitagsmusiken* teilnehmen. Françoise Tillard bemerkt dazu:

„Zelter übertrug ihnen [Fanny Hensel und Felix Mendelssohn] oft auch die Klavierbegleitung seiner Proben und holte sie zu seinen *Freitagsmusiken*. Er muß sie hoch geschätzt haben, wenn er ihnen in so jungen Jahren solche verantwortungsvolle Aufgaben anvertraute.“⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ AMZ, 1847, S. 30 [sic!]; zit. nach Eberle, G. 1991, S. 152.

⁴⁶⁵ Neue Sing-Akademien waren u. a. der Cäcilienverein unter Leitung von Otto Braun (gegr. 1845), der Jähnssche Gesangsverein unter Leitung von Friedrich Jähns (gegr. 1845) sowie der Sternsche Gesangsverein unter Leitung von Julius Stern (gegr. 1847). Vgl. Eberle, G. 1991, S. 152.

⁴⁶⁶ Vgl. Lichtenstein, H. 1843.

⁴⁶⁷ Georg Schünemann gibt als Datum den 1. Oktober 1820. Vgl. Schünemann, G. 1941, S. 53. In der Festschrift von H. Lichtenstein wird bei Felix Mendelssohn Bartholdy das Jahr 1824 benannt. Der Grund hierfür ist, dass Mendelssohn ab diesem Jahr die Tenorstimme sang. Vgl. Lichtenstein, H. 1843, S. 16 und 27.

⁴⁶⁸ Tillard, F. 1994, S. 69.

Überdies reiste Zelter im Jahr 1821 mit dem erst zwölf Jahre alten Mendelssohn nach Weimar, um ihn seinem Duz-Freund Johann Wolfgang von Goethe vorzustellen. Wiederum war diese Geste Ausdruck einer hohen Wertschätzung gegenüber dem talentierten Mendelssohn. Ein besonderer Höhepunkt für Felix Mendelssohn war die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion*. Dass Zelter seinem Schüler die Leitung übertrug, zeigt die enge Verbundenheit zwischen ihnen. Bis zu Zelters Tod im Jahr 1832 war die Singakademie für Mendelssohn eine wesentliche Institution, in der sein Talent gefördert wurde. Mendelssohns musikalische Bildung und Musikästhetik wurde durch die Singakademie und ihren Direktor Zelter geprägt.

Folglich ist es sehr bedauerlich, dass sich Felix Mendelssohn überreden lies, als Nachfolger von Zelter zu kandidieren. Eric Werner bemerkt dazu:

„Von allem Anfang an hatte Felix sich dagegen gesträubt, für diese Stellung zu kandidieren [...]. Er war von der Richtigkeit seines Standpunktes fest überzeugt – aber er hatte nicht mit den Überredungskünsten der Familie, der Freunde, und vor allem nicht mit dem entschiedenen Gebot des Vaters gerechnet. So ließ er sich – gegen seine innerste Überzeugung – dazu bringen, als Kandidat für die Direktorenstelle der Singakademie formell aufzustellen. Er hat diesen Irrtum sein Leben lang bedauert. Dieser Fehler hat das schwerste Trauma seines Gefühlslebens erzeugt [...].“⁴⁶⁹

Mit der verlorenen Direktorenwahl endete abrupt das harmonische Verhältnis zur Singakademie zu Berlin. Die Familie Mendelssohn trat im Jahr 1833 geschlossen aus⁴⁷⁰ und gab damit ein wichtiges soziales Netzwerk auf.⁴⁷¹

Zur Förderung von Mendelssohns Werdegang als Musiker veranstalteten die Eltern die Sonntagsmusiken. Vielfach waren unter den Zuhörern Mitglieder der Singakademie zugegen. Auch unter den Mitwirkenden lässt sich eine Reihe von Mitgliedern finden. Um nur ein Beispiel hierfür anzuführen: Die Solisten der Singakademie, die am Königlichen Schauspielhaus oder der Oper beschäftigt waren, sangen ebenso bei den Sonntagsmusiken, darunter Anna Milder-Hauptmann, Johanna Eunicke, Auguste Türschmiedt, Carl Bader, Heinrich Blume, Joseph Fischer oder Heinrich Stümer. Einige wie Pauline Decker (Sopran), Türschmiedt (Alt) oder Bader (Tenor) sangen in Fanny Hensels Chor mit.⁴⁷²

Mendelssohn Bartholdy erkannte, wie wichtig soziale Netzwerke sind, um größere Ziele zu erreichen. Die Singakademie, die Sonntagsmusiken, seine Anstellungen, seine Konzertreisen oder die Leitung von Musikfesten, alle diese Veranstaltungen förderten zum einen seinen Bekanntheitsgrad; zum anderen lernte er einflussreiche Persönlichkeiten kennen, die

⁴⁶⁹ Werner, E. 1980, S. 252.

⁴⁷⁰ Die Mehrheit der Mitglieder entschied sich mit 148 zu 88 Stimmen für Rungenhagen. Als Gründe für die verlorene Direktorenwahl nennt Eric Werner Mendelssohns jugendliches Alter und seine jüdische Herkunft. Vgl. Werner, E. 1980, S. 256 f.

⁴⁷¹ Welche konkreten Folgen der Austritt aus der Singakademie zu Berlin für die Familie Mendelssohn, insbesondere für Felix Mendelssohn, bewirkte, wäre perspektivisch zu diskutieren.

⁴⁷² Tillard, F. 1994, S. 224 und 315.

wiederum seinen Einfluss begünstigten. Wie stark sein Ansehen und seine Autorität wuchsen, lässt sich an seinen Resultaten erkennen.

5.1.7 Das Repertoire der Singakademie zu Berlin

Während der Gründer der Singakademie zu Berlin Carl Friedrich Fasch vorwiegend A-cappella-Literatur probte⁴⁷³, war unter der Leitung von Carl Friedrich Zelter eine kommerziellere Ausrichtung des Programms festzustellen. So lässt sich ein deutlicher Zuwachs an Oratorienkonzerten erkennen. Georg Schünemann, der vor dem Zweiten Weltkrieg noch den vollständigen Bestand der Singakademie zu Berlin sichten konnte, führt im Anhang der 150jährigen Festschrift⁴⁷⁴ ein Verzeichnis der aufgeführten Werke auf. Dieses enthält die öffentlichen Aufführungen mit Orchester- oder Instrumentalbegleitung. Nicht aufgenommen wurden die „zahlreichen a cappella und anderen Chöre, die in Auditorien und Institutsfeiern zur Aufführung kamen.“⁴⁷⁵ Aus heutiger musikwissenschaftlicher Sicht wäre gerade dieses Werkverzeichnis eine Bereicherung für die Erforschung der A-cappella-Chormusik. Der Grund für die fehlende Zusammenstellung liegt am §1 der Grundverfassung der Singakademie. Denn darin steht geschrieben: „Der fortdauernde Zweck des Vereins ist die Erhaltung und Belebung echten Kunstsinns durch praktische Übung der kirchlichen oder heiligen und der damit zunächst verwandten ernsten Vokalmusik, insbesondere des Gesanges im gebundenen Stil.“⁴⁷⁶ Der „echte Kunstsinn“ besteht folglich im Singen kirchlicher Musik. Weltliche Chormusik zählt nicht zum offiziellen Repertoire des Chores. In der Vorbemerkung zum „Verzeichnis der in öffentlichen Aufführungen und bei größeren Feierlichkeiten ausgeführten Gesangswerken“ schrieb Martin Blumner: „Nicht aufgenommen sind in dies Verzeichnis alle für bestimmte einzelne Feiern entstandenen Gelegenheitskompositionen.“⁴⁷⁷ Die Bemerkungen von Blumner und Schünemann implizieren jedoch, dass weltliche Chorlieder gesungen wurden. Die, wie Blumner sie bezeichnet, „Gelegenheitskompositionen“ erklangen zu privaten Anlässen wie Geburts- und Ehrentagen, Jubiläen, Requiems oder anderen Festivitäten. Aus seiner Sicht sei „die Grenze zwischen öffentlichen und privaten Ausführungen“⁴⁷⁸ sehr fließend gewesen. Für die qualitative Einordnung der weltlichen A-cappella-Chorwerke von Felix Mendelssohn Bartholdy ist diese Tatsache zu berücksichtigen.

⁴⁷³ Vgl. Tillard, F. 1994, S. 59.

⁴⁷⁴ Schünemann, G. 1941.

⁴⁷⁵ Schünemann, G. 1941, S. 201.

⁴⁷⁶ Grundverfassung Berlin 1833, §1.

⁴⁷⁷ Blumner, M. 1891, S. 213.

⁴⁷⁸ Blumner, M. 1891, S. 220.

Obschon die Aufstellung unter Kapitel IV.B die „Werke ohne Orchesterbegleitung“ ausschließlich kirchenmusikalische Werke umfasst, bietet sie dennoch eine erste Klassifikation.⁴⁷⁹ Fünf Schwerpunkte der geistlichen A-cappella-Literatur sind erkennbar:

- a) die Werke der fünf Direktoren der Singakademie Fasch, Zelter, Rungenhagen, Grell und Blumner,
- b) die Werke *Alter Meister*, darunter Anerio, Durante, Gabrieli, Leo, Lotti oder Palestrina,
- c) die Motetten von Johann Sebastian Bach sowie ausgewählte Choräle,
- d) Komponisten, die entweder Mitglieder bzw. ehemalige Mitglieder waren, u. a. Hellwig, Mendelssohn, Meyerbeer, Naumann, Nicolai oder Wollank,
- e) Komponisten, die eine Beziehung zur Singakademie besaßen, u. a. Hauptmann, Romberg oder Spohr.

Martin Blumner führte von Mendelssohn die folgenden Werke an:⁴⁸⁰

- Hora est, 16stimmig, 1829
- Hymne „Hör mein Bitten“, 1847–78
- Ave Maria, 8stimmig, o. A.
- Psalm 100, 1848

Die Jahreszahl gibt das Aufführungsjahr an. Wie häufig die Werke aufgeführt wurden, ist aus Blumners Aufstellung nicht ersichtlich. Die vier Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy sind anspruchsvolle, geistliche A-cappella-Chorwerke, die repräsentativ für das Repertoire der Singakademie sind. Neben C. F. Fasch war Mendelssohn der einzige Komponist, der ein 16-stimmiges Werk verfasst hat, das zum Repertoire der Singakademie zählte. Zunächst schenkte er seiner Schwester Fanny Hensel eine Partitur von „Hora est“ zum 23. Geburtstag am 14. November 1828. Öffentlich erklang das Werk erstmalig „innerhalb der „Großen Generalprobe“ zur Wiederaufführung der Bachschen Matthäus-Passion“⁴⁸¹, so Ralf Wehner. Eine weitere Aufführung fand in einem Wohltätigkeitskonzert der Singakademie zu Berlin am 4. November 1829 statt.⁴⁸² Unter dem Einfluss der italienischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts sowie der 16-stimmigen Messe von Fasch dürfte „Hora est“ entstanden sein. Eine direkte Anlehnung ist jedoch nicht erkennbar.

⁴⁷⁹ Blumner, M. 1891, S. 220–222.

⁴⁸⁰ Blumner, M. 1891, S. 221.

⁴⁸¹ Wehner, R. 1996, S. 143.

⁴⁸² Wehner, R. 1996, S. 143.

Die weltlichen A-cappella-Chorwerke dürften in ähnlicher Weise klassifizierbar sein. Die Hypothese liegt nahe, dass die Komponisten der Chorlieder zum einen die Direktoren waren, zum anderen Mitglieder der Singakademie oder Persönlichkeiten, die eine Beziehung zur Singakademie besaßen. Im Gegensatz zum geistlichen Liedgut wurden die *Gelegenheitskompositionen* zu privaten Zwecken und Anlässen verfasst und dienten vornehmlich der Unterhaltung.

5.2 Die Beziehung Mendelssohn Bartholdys zu weiteren gemischten Chören

Wenngleich die Verbindungen Mendelssohn Bartholdys zur Singakademie zu Berlin eine exponierte Beachtung verdienen, muss konstatiert werden, dass er intensive Beziehungen zu weiteren gemischten Chören unterhielt. Insbesondere wird auf den Frankfurter Cäcilienverein, den Städtischen Musikverein zu Düsseldorf e. V. sowie die Leipziger Singakademie eingegangen.

5.2.1 Der Frankfurter Cäcilienverein

Der Frankfurter Cäcilien-Verein zählte zu den ältesten Oratorienchören der Welt.⁴⁸³ Er wurde von Johann Nepomuk Schelble (1789–1837) im Jahr 1818 gegründet. Seinen Namen erhielt der Cäcilien-Verein wahrscheinlich im Jahr 1821. Vorher wurde der Chor als „Schelblescher Verein“ oder „Schelbles Frankfurter Singakademie“ bezeichnet.⁴⁸⁴ Der Verein war wie die „Singakademie zu Berlin“ eine exklusive Vereinigung von Damen und Herren des repräsentativen Bürgertums. Wie kam es zu der Gründung? Wie in Berlin waren ebenso in Frankfurt die musikalischen Privatzirkel beim gehobenen Bürgertum sehr beliebt. Auch Johann Nepomuk Schelble veranstaltete regelmäßig sonntags vormittags sogenannte „Matineen“ für einen ausgewählten Kreis. Diese fanden in seiner Wohnung im Peterschen Hause „Hinter der schlimmen Mauer“⁴⁸⁵ statt. Bei einer dieser Matineen führte Louis Spohr seine ersten sechs Männerquartette (op. 44) auf. Sie wurden von Schelble, Kastner, Just und Spohr vorgetragen⁴⁸⁶ und fanden großen Anklang, so dass der Wunsch aufkam, auch Chöre für gemischte Stimmen ins Programm der Matineen mit einzubeziehen. Zunächst probte eine Anzahl von Schülern und

⁴⁸³ Nach der Bemerkung des Chronisten ist der Frankfurter Cäcilien-Verein der elfte Oratorienchor. Siehe Festfeier des Cäcilien-Vereins 1868, S. 17–18.

⁴⁸⁴ Siehe Stichtenoth, F. 1968, S. 7.

⁴⁸⁵ Genauere Angaben zur Wohnung finden sich in der Dissertation von Oskar Bormann. Siehe Bormann, O. 1926, S. 31.

⁴⁸⁶ Vgl. Bormann, O. 1926, S. 31.

Schülerinnen Schelbles. Später gesellten sich einige Mitglieder des „Düring’schen Gesangvereins“⁴⁸⁷ hinzu, die die Sängerschar bei einer Matinee gehört hatten. Für das Zustandekommen des Cäcilien-Vereins setzte sich auch Marianne von Willemer ein. Sie war mit Schelble befreundet und unterstützte seine Ideen mit „enthusiastischer Liebe“.⁴⁸⁸ Am 24. Juli 1818 wurde die erste Probe des neu gegründeten Chores in Schelbles Wohnung abgehalten. Die Sänger trafen sich regelmäßig am Mittwoch Abend. In den ersten Monaten zählte der Verein 26 Mitglieder⁴⁸⁹, nach einem Jahr schon 70 und Ende 1821 über 100.⁴⁹⁰

Der Cäcilien-Verein ist von der Struktur her ähnlich einer Singakademie. Schelble war im Jahr 1816 für knapp drei Monate in Berlin. Lucian Reich und Oskar Bormann vermuten, dass Schelble vor Ort Zelter und die Singakademie zu Berlin kennenlernte.⁴⁹¹ Auch ohne die Bekanntschaft dürfte die Singakademie als Leitbild für den Cäcilien-Verein fungiert haben. Im §1 der Satzung ist festgelegt, dass der Zweck des Cäcilien-Vereins die „Förderung des Sinnes für ernste classische Musik, insbesondere für sogenannte Oratorien-Musik“⁴⁹² ist.

Die Sängerinnen und Sänger im Cäcilien-Verein kamen aus der bürgerlich-aristokratischen Gesellschaftsschicht. Sie legten hohen Wert auf den gesellschaftlichen Rang. Dies zeigte sich besonders, als Schelble den Sänger Franz Hauser (1794–1840) in den Verein einführen wollte. Obwohl Hauser ein sehr angesehener und hochgebildeter Mann war, waren die Cäcilianer besorgt um die Erhaltung des „Anstandes und des guten Tons“. Bormann berichtete, dass sich im Vereinsarchiv „wahre Streitschriften“ befinden, da anscheinend die gesellschaftliche Stellung eines Theatersängers zu jener Zeit als unzureichend empfunden wurde.⁴⁹³ Schließlich wurde Hauser als Ehrenmitglied aufgenommen, was jedoch bedeutet, dass er als „außerordentliches Mitglied“ eingeführt wurde.⁴⁹⁴

Schelble pflegte Kontakte zu mehreren zeitgenössischen Künstlern, u. a. Louis Spohr, Ferdinand Hiller, Johann Nepomuk Hummel, Carl Maria von Weber, Konradin Kreutzer, Ig-

⁴⁸⁷ Der Düringsche Gesangverein (gegr. 1805) dürfte der erste Gesangverein der Stadt Frankfurt sein. Otto Rüb spricht vom ersten Männerchor. Dies ist jedoch falsch. Die Festschriften verweisen darauf, dass die „Liedertafel“ (gegr. 1826) der erste Männergesangverein war. Friedrich Stichtenoth schreibt, dass Düring seine Schüler und Schülerinnen zu einer „Jugendsocietät“ zusammenfasste und sich aus dieser im Laufe der Zeit der Düringsche Verein, zu der sich „ältere Musikfreunde zugesellten“, entwickelte. Auch Johann Wolfgang von Goethe schreibt: „Dass auch in den andern Künsten ein thätiger Geist sich zu regen anfängt, davon giebt eine Singschule Zeugnis, welche Herr Düring aus eignem Antriebe und aus reiner Liebe zur Kunst unternommen. Diese Anstalt ist schon soweit gediehen, dass junge Personen beiderlei Geschlechts, die sich seiner Leitung anvertraut, bei feierlichen Gelegenheiten in den Kirchen beider Confessionen Musiken aufgeführt zu Vergnügen und Erbauung der Gemeinden.“ Zit. nach Weismann, H. 1878, S. 5. Vgl. auch Rüb, O. 1964, S. 43; Stichtenoth, F. 1968, S. 15–16.

⁴⁸⁸ Siehe Stichtenoth, F. 1968, S. 14.

⁴⁸⁹ Eine Liste der Sänger befindet sich in den Festschriften. Siehe Festfeier des Cäcilien-Vereins 1868, S. 16–17.

⁴⁹⁰ Cäcilien-Verein 1918, S. 7–8.

⁴⁹¹ Vgl. Bormann, O. 1926, S. 20. In der Literatur (Geschichte der Singakademie, Briefwechsel Zelters) finden sich jedoch keine Hinweise darauf.

⁴⁹² Festfeier des Cäcilien-Vereins 1868, S. 29.

⁴⁹³ Vgl. Bormann, O. 1926, S. 37, Anm. 185.

⁴⁹⁴ Vgl. Müller, C. H. 1925 (2), S. 3.

naz Moscheles, Moritz Hauptmann und Giacomo Meyerbeer. Oskar Bormann zeigte auf, dass viele Persönlichkeiten Schelble als Mensch wie als Künstler schätzten. Eine besondere Beziehung verband Schelble mit Felix Mendelssohn Bartholdy. Als Mendelssohn von seiner Schweizer Reise im Jahr 1822 zurückkehrte, weilte der damals 13-jährige in Frankfurt und lernte dort Schelble kennen. Franz Schnyder von Wartensee (1786–1868) schilderte in seinen Lebenserinnerungen: „Schelble hatte mich zu sich eingeladen; er wohnte damals »hinter der schlimmen Mauer«. Zwei liebliche Kinder spielten Hummels Klavier-Sonate in As-Dur meisterhaft; es waren Fanny und Felix Mendelssohn.“⁴⁹⁵ Carl Heinrich Müller, ehemaliger Archivar des Cäcilien-Vereins, wies in seinem Beitrag mit dem Titel „Felix Mendelssohn, Frankfurt am Main und der Cäcilien-Verein“ schon darauf hin, dass Schnyder sich mit der Jahreszahl irrt. „Schnyder setzt die Begegnung in das Jahr 1821, aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß es 1822 war.“⁴⁹⁶ Schelble erkannte sehr früh die Talente der beiden Kinder und wurde im Laufe der Zeit ein Freund der Familie Mendelssohn. Ferner waren die Mendelssohns zu Gast bei Aloys Schmitt, dem Klavierlehrer von Ferdinand Hiller. Schmitt war es, der Hiller mit Felix Mendelssohn bekannt machte. Die erste Begegnung führte Hiller in seinen *Briefen und Erinnerungen*⁴⁹⁷ aus. Beim Musizieren einer Sonate mit Violinbegleitung von Aloys Schmitt, so Hiller, wurden die beiden miteinander vertraut.

Mendelssohns Freund Eduard Devrient, der sich auf einer Studienreise in Frankfurt befand, berichtete:

„Im Cäcilien-Verein [...], wo Felix auf des Direktors Schelble Bitte ebenfalls fantasiierte, [...] knüpfte (er) an die vorher gesungene Motette von Bach an und riß durch Reichtum der Empfindung, durch den strengen Stil der Behandlung, wie durch die erstaunliche Fertigkeit und energische Ausdauer uns Alle, die wir ihn hörten, zur Bewunderung fort. Diese Stunde gewann dem Knaben Schelbles Freundschaft, mir [Devrient] machte sie Felix' großen Beruf überzeugend.“⁴⁹⁸

Ebenso im Jahr 1825 notierte Ferdinand Hiller in seinen *Briefen und Erinnerungen*, wie Mendelssohn in einer Probe des Cäcilien-Vereins über Motive aus Händels *Judas Makkabäus* improvisierte.⁴⁹⁹ Hiller schrieb:

„Ich weiß nicht, was mehr zu bewundern war, die kontrapunktische Gewandtheit, der Fluß, die Ruhe, mit welcher die Klangwogen hinströmten, oder das Feuer, der Ausdruck und die außerordentliche Technik, die sein Spiel charakterisierten. Er mußte in jener Zeit sich sehr in Händel vertieft haben, denn die Figuren, in welchem er sich bewegte, waren durchaus händelsch. [...] Hinreißend war es! So oft und so herrlich ich in späteren Jahren Mendelssohn noch gehört, einen berauschenderen Eindruck, als der,

⁴⁹⁵ Zit. nach Müller, C. H. 1925 (2), S. 3.

⁴⁹⁶ Müller, C. H. 1925 (2), S. 3. Auch Ferdinand Hiller berichtet, dass Mendelssohn im Jahr 1822 in Frankfurt weilte. Vgl. Hiller, F. 1874, S. 1–2.

⁴⁹⁷ Hiller, F. 1874.

⁴⁹⁸ Zit. nach Müller, C. H. 1925 (2), S. 3.

⁴⁹⁹ Vgl. Bormann, O. 1926, S. 26 oder Müller, C. H. 1925 (2), S. 3.

welchen mir der 16jährige Knabe damals gemacht, habe ich kaum von seinem Spiel je wieder gehabt.“⁵⁰⁰

Felix Mendelssohn Bartholdy widmete einige seiner geistlichen Chorwerke Schelble sowie dem Cäcilien-Verein. Das erste war das „Jube Domine“, das sich bis heute im Besitz des Vereins befindet. Es trägt die Aufschrift: „Jube Domine, ein Abendgebet, dem hochverehrten Cäcilien-Verein hochachtungsvoll gewidmet vom Componisten. Felix Mendelssohn. Berlin d. 4ten November 1822.“⁵⁰¹ Im darauffolgenden Jahr folgte ein „Kyrie“ mit der Widmung: „Kyrie. Herrn Director Schelble; für den verehrten Cäcilienverein komponirt von: Felix Mendelssohn Bartholdy im December 1823.“ Auch sein Oratorium *Paulus*, das im Herbst 1835 vom Cäcilien-Verein uraufgeführt werden sollte, was aber durch die Krankheit Schelbles nicht zustande kam⁵⁰², widmete Mendelssohn dem Chor. Hinzu kommt das „Ave Maria“⁵⁰³, op. 23, Nr. 2, das zu den Lieblingswerken des Vereins zählt, die Kantate *Ach Gott im Himmel sieh darein*⁵⁰⁴, die Choralkantate *Verleih uns Frieden*⁵⁰⁵ oder das Lied *Es ist ein Schnitter, der heißt Tod*.⁵⁰⁶ Zudem besitzt der Cäcilien-Verein aus dem Nachlass Schelbles die Mendelssohn-Werke „Aus tiefer Not“, op. 23, Nr. 1, „Mitten im Leben“, op. 23, Nr. 2, Psalm 115 „Non nobis, Domine“, die Motette „Veni Domine“, op. 39, Nr. 1, „Tu es Petrus“ und „Wir glauben all an einem Gott“.⁵⁰⁷ Mendelssohn Bartholdy äußerte sich auch gegenüber Zelter in einem Brief vom Februar 1832 über den Cäcilien-Verein:

„In Frankfurt ist das Ding [die Musik] vornehmer, geschäftsmäßiger, großstädtischer, aber viel weniger lustig. [...] Dafür ist aber wieder der Cäcilien-Verein dort, wegen dessen allein man schon in F[rankfurt] gewesen sein muß, die Leute singen mit soviel Feuer und so zusammen, daß es eine Freude ist. Er [der Cäcilien-Vereins] versammelt sich einmal wöchentlich und hat 200 Mitglieder. Außerdem hat Schelble des Freitags abends bei sich einen kleinen Chor von etwa 30 Stimmen, wo er am Klavier singen läßt und seine Lieblingssachen, die er dem großen Chor nicht gleich zu geben wagt, nach und nach vorbereitet. Da habe ich [auch] eine Menge kleiner Sonntagsmusiken von Seb. Bach, sein Magnificat, die große Messe [H-Moll] und sonst noch vieles Schöne gehört. Die Frauen sind auch hier, wie bei Ihrer Akademie [Zelters], die eifrigsten. Bei den Männern fehlt es ein Bißchen, sie haben Geschäfte im Kopf. Ich glaube sogar, es ist überall so; am Ende haben die Frauen bei uns mehr Gemeinschaft als die Männer. Im Cäcilienverein sicherlich, denn da sind die Soprane so herrlich, Alt und Baß sehr gut, aber an Tenören fehlt es etwas, und Schelble klagt wie Sie über die Lauigkeit der Männer.“⁵⁰⁸

⁵⁰⁰ Hiller, F. 1874, S. 4 f.

⁵⁰¹ Stichtenoth, F. 1968, S. 37.

⁵⁰² Das Oratorium *Paulus* wurde vom Städtischen Musikverein zu Düsseldorf beim Musikfest am 22. Mai 1836 in Düsseldorf uraufgeführt.

⁵⁰³ Vgl. Müller, C. H. 1925 (2), S. 5.

⁵⁰⁴ Vgl. Müller, C. H. 1925 (2), S. 6.

⁵⁰⁵ Vgl. Müller, C. H. 1925 (2), S. 5.

⁵⁰⁶ Vgl. Müller, C. H. 1925 (2), S. 7.

⁵⁰⁷ Vgl. Müller, C. H. 1925 (2), S. 5.

⁵⁰⁸ Müller, C. H. 1925 (2), S. 6.

Die Parallelen zwischen Cäcilien-Verein und Singakademie müssen demnach recht groß gewesen sein. Die Bemerkung „wie in ihrer Akademie“ stellt einen direkten Vergleich her.

Wie eng das Verhältnis zwischen Mendelssohn Bartholdy und Schelble war, lässt sich an den wenigen Schriftstücken erkennen.⁵⁰⁹ In einem nicht mehr existierenden Brief⁵¹⁰ beklagte Mendelssohn Bartholdy den Tod seines Vaters und schrieb an Schelble: „Nach diesem großen Verlust sind Sie der einzige Freund, der mir den Vater ersetzen kann.“⁵¹¹ In der Dissertation von Oskar Bormann sind zwei Briefe von Schelble an Felix Mendelssohn Bartholdy veröffentlicht. Im Brief vom 17. Mai 1834 beschrieb Schelble, dass er nur wenige gute Chorwerke kenne, die er mit dem Cäcilien-Verein aufführen möchte. Für sein nächstes Repertoire möchte er gerne ein neues Werk aufführen, das eine Belebung des Cäcilien-Vereins hervorruft. Kritisch äußerte sich Schelble gegenüber seinen Kollegen Vogler, Schneider, Ries und Spohr. Die Kompositionen entsprechen nicht Schelbles Vorstellungen. „Mit Handl [Händel] von dem wir so ziemlich das Beste durch eine Reihe von Jahren oft u. vielmals sangen geht dieß in der Art wie ich es wünsche, nicht u. mit den Herrn Schneiders, Ries, Spohr kann ich mich nicht befaßen ohne den Verein herunter zu bringen.“⁵¹² Lediglich Felix Mendelssohn Bartholdy genügt seinem Anspruch und so bittet Schelble, ob Mendelssohn ihm eine Abschrift seines Oratoriums *Paulus* zukommen lasse. Welche Bewunderung Schelble Mendelssohn entgegenbrachte, lässt sich an den folgenden Zeilen gut nachvollziehen. Schelble schrieb:

„Meine Hoffnung auf erneute Thätigkeit u. freudiges Wirken ist nur ganz auf Sie u. somit auf Ihren Paulus gerichtet. Was wir bisher von Ihnen sangen, erweckte große u. steigende Theilnahme unter den Singenden, u. die von Bach Erfüllten sind Ihre größten u. besten Bewunderer. Solche Musik ist zur Erhaltung und Belebung eines Vereins wie der hiesige ein großes Bedürfniß, dem abzuhelpen Niemand als Sie be-rufen sind.“⁵¹³

Schelble musste aufgrund einer schweren Erkrankung im Februar 1836⁵¹⁴ die Direktion des Cäcilien-Vereins niederlegen. Da es absehbar war, dass er sich nicht mehr erholen werde, richtete der Verein eine vertrauliche Anfrage an Mendelssohn, ob er ein Angebot als dauernder Dirigent annehmen würde. Mendelssohn schrieb an seine Mutter am 18. Februar 1836:

„Auf considentiellem Wege ist mir die Direction des Cäcilien-Vereins in Frankfurt am Main angeboten worden. Ich kann sagen, daß mich's mehr geschmerzt als gefreut hat, weil ich daran am besten sehe, daß Schelble's Aufkommen für unmöglich gehalten wird.– Ist es wirklich so (wie ich mich bald selbst überzeugen werde), so nehme ich es

⁵⁰⁹ Oskar Bormann konstatiert, dass viele Briefe verloren gegangen sind. Vgl. Bormann, O. 1926, S. 26.

⁵¹⁰ Bormann notiert, dass Lucian Reich die Briefe von Mendelssohn an Schelble besessen hat, aber verloren gegangen sind. Vgl. Bormann, O. 1926, S. 26.

⁵¹¹ Zit. nach Bormann, O. 1926, S. 26 f.

⁵¹² Bormann, O. 1926, S. 112.

⁵¹³ Bormann, O. 1926, S. 112–113.

⁵¹⁴ Vgl. Cäcilien-Verein 1918, S. 11.

auf keinen Fall an. Wäre aber noch Möglichkeit zur Besserung, und könnte ich Schelble vielleicht einen Dienst leisten, wenn ich sein Institut den Sommer über wieder in Bewegung brächte (es soll den Winter fast ganz still gewesen sein), und könnte er es gegen den nächsten Winter hin wieder selbst übernehmen, so hätte ich große Lust, das zu thun, auch wenn alle Reisepläne deshalb flöten gingen. Es wäre einmal ein wirklicher Dienst, den man einem Freunde, und der Sache dazu, erweisen könnte.“⁵¹⁵

Auch an Heinrich Konrad Schleinitz berichtete Mendelssohn am 30. Juni 1836: „Man hat mir hier die Director Stelle des Cäcilien Vereins für immer angetragen, da Schelble leider dieselbe nicht wieder zu übernehmen scheint.“⁵¹⁶ Das Angebot der Direktion des Cäcilien-Verein als Nachfolger lehnte Mendelssohn ab, da er die Direktion der Gewandhaus-Konzerte in Leipzig kurz zuvor übernommen hatte und sich auf das Leipziger Orchester freute. Die Leipziger Stellung war für ihn einzigartig und erfüllte seine künstlerische Schaffensfreude. Doch für seinen älteren Freund Schelble erklärte sich Mendelssohn bereit, seine Reisepläne für den Sommer aufzugeben und die Vertretung zu übernehmen, so dass er im Sommer 1836⁵¹⁷ in Frankfurt in Schelbles Wohnung im Haus der Familie Königswarter „An der schönen Aussicht“ weilte. Mendelssohn schrieb an seine Mutter am 1. Juni 1836:

„Am Sonnabend, den 4ten, werde ich nach Frankfurt gehen und heut über acht Tage dort den Cäcilien-Verein zum ersten Male dirigiren.– Freilich ist mein schöner Schweizerplan und das Seebad in Genua dadurch zu Wasser geworden; aber daß ich dem prächtigen Schelble und seinem Unternehmen einen Dienst leisten kann, ist mir auch sehr viel werth. Es war darauf und daran, daß der Cäcilien-Verein auseinandergehen sollte, und namentlich schien Schelble die Lauigkeit zu fürchten, die unter den Mitgliedern bei seiner Abwesenheit herrschen würde. Da sie nun alle glaubten und hofften, daß ich durch meine Gegenwart das ändern könnte, so bedachte ich mich nicht, obwohl die Frankfurter Musiker sich verzweifelt wundern werden, und will nun sehen, wie viel in acht Wochen zu thun ist. Daß Hiller, auf den ich viel halte, diese ganze Zeit zufällig auch dort zubringen wird, ist mir ein großer Gewinn.“⁵¹⁸

Der Cäcilien-Verein schätzte Mendelssohn Bartholdy sehr. Sicherlich waren sie etwas enttäuscht, dass er ihr Angebot ausschlug, doch akzeptierten sie seine Entscheidung und freuten sich, dass Mendelssohn Schelble vertrat. Stets empfingen die Mitglieder ihn herzlich und bewunderten seine musikalische Ausstrahlung. Mendelssohn Bartholdy schilderte in einem Brief an seine Mutter und seine Schwester Rebecka vom 14. Juli 1836 die erste Probe:

„Gleich den ersten Tag, wo ich hier war, hatte ich den Cäcilien-Verein zu dirigiren; [...]. Der Cäcilien-Verein ging gut und zeigte sich sehr freundlich; ich hielt aber auch eine Rede, die aufgeschrieben gewesen zu sein verdient haben könnte; wir sangen einiges aus Samson und einiges aus der H moll Messe von Bach. Beim ersteren war vielerlei zu erinnern; der Bach ging aber fast tadellos, obwohl er gut doppelt so schwer ist, und so hatt ich von Neuem Gelegenheit, Schelble's Werk zu bewundern, der mit

⁵¹⁵ Mendelssohn Bartholdy, F. 1899, Teil 2, S. 79–80.

⁵¹⁶ Mendelssohn Bartholdy, F. 1984, S. 192.

⁵¹⁷ Direkt nach dem Düsseldorfer Musikfest am 4. Juni 1836 reiste Felix nach Frankfurt. Vgl. Hensel, S. 1995, S. 466.

⁵¹⁸ Mendelssohn Bartholdy, F. 1899, Teil 2, S. 81.

seiner Hartnäckigkeit seinen Willen durchgesetzt hat. Für die Sache selbst werde ich nicht viel thun können, sechs Wochen sind zu kurz dazu, und selbst im allerbesten Fall wünscht Schelble's Arzt, daß er noch den Winter über feiern möchte.“⁵¹⁹

Auch nach der Vertretungszeit besuchten vier Mitglieder des Cäcilien-Vereins Mendelssohn Bartholdy und überreichten ihm ein Präsent. Mendelssohn bemerkte:

„Heut früh kamen vier Mitglieder des Cäcilien-Vereins, den ich Mittwoch zum letztenmal dirigiert habe, und brachten mir im Namen des Vereins ein Reisenecessaire, das viel eher einen verkappten Prinzen als einen Musiker erraten läßt, ein Nonplusultra von Pracht und Eleganz, aber ich werde es doch brauchen. Oben drauf steht F. M. B. und Caecilia, was mir gut gefällt.“⁵²⁰

Die Direktion des Cäcilien-Vereins nahm nicht viel Zeit in Anspruch, so dass Mendelssohn Bartholdy viel Muße für sich fand. Am 14. Juli schrieb er:

„Hier sitze ich nun in der wohlbekannten Eckstube in Schelbles Wohnung. [...] Die Aussicht ist wirklich beneidenswert, jetzt im herrlichen Sommerwetter den Main hinunter zu sehen mit den vielen Kähnen, Flößen und Schiffen, drüben die bunten Ufer und besonders mein alter Liebling, der Wartturm, der nach Süden zeigt – und auf der anderen Seite die blauen Berge [des Taunus].“⁵²¹

Inspiration fand er auch auf seinen Spaziergängen, einem Symbol für seine Naturverbundenheit:

„Wenn man in dem des Abends spazieren geht, unter den prachtvollen Buchen, in den unzähligen Kräutern und Blumen, und Brombeeren und Erdbeeren, – da geht einem das Herz auf.“⁵²²

Und dies im doppeltem Sinne, da Mendelssohn Bartholdy seine zukünftige Frau Cécile näher kennenlernte und sich mit ihr im September 1836 verlobte. Am 9. September 1836 notierte Mendelssohn Bartholdy an seine Mutter Lea:

„In diesem Augenblick, wo ich wieder in mein Zimmer trete, kann ich nichts andres tun, als an Dich schreiben, daß ich mich eben jetzt mit Cécile Jeanrenaud⁵²³ verlobt habe. Mir schwindelt der Kopf von dem, was ich an diesem Tage erlebt habe, es ist schon tief in der Nacht, ich weiß weiter nichts zu sagen, aber ich mußte noch an Dich schreiben. Wie ist mir so reich und glücklich.“⁵²⁴

Allein durch Mendelssohns Beschreibung wird ersichtlich, dass die Frankfurter Zeit zu den glücklichsten in seinem Leben zählte.

⁵¹⁹ Mendelssohn Bartholdy, F. 1899, Teil 2, S. 84–85.

⁵²⁰ Hensel, S. 1995, S. 471.

⁵²¹ Zit. nach Stichtenoth, F. 1968, S. 37.

⁵²² Hensel, S. 1995, S. 466.

⁵²³ Auf nähere Angaben zu Mendelssohns Frau Cécile wird im Rahmen der Arbeit nicht eingegangen.

⁵²⁴ Hensel, S. 1995, S. 465.

Schelble bedankte sich in einem Brief an Mendelssohn Bartholdy für seine Dienste gegenüber ihm und dem Cäcilien-Verein. Wie sehr Mendelssohn Bartholdy Schelble am Herzen lag, zeigen weitere Passagen in seinem Schreiben:

„Sonst war Ihre Gegenwart in Frankfurt für mich und die Meinigen ein hohes Fest, an dem die Erinnerung noch lange zehrte, wenn Sie uns auch schon lange verlassen hatten; [...]. Oft denke ich an Sie, mein Liebster.“⁵²⁵

Im dritten Abschnitt des Schriftstücks drückt Schelble seine Sorgen über seine Nachfolge aus. „Wer nun aber meine Stelle einnehmen soll, ist mir nun eine wahre Herzensangelegenheit.“⁵²⁶ Neben Mendelssohn Bartholdy erachtete Schelble lediglich Ferdinand Hiller als würdig. Hiller übernahm das Amt aber nur interimistisch, von September 1836 bis Juni 1837. In dieser Zeit brachte er acht Konzerte zu Gehör, darunter Mendelssohns Oratorium *Paulus*. Danach ging Hiller nach Italien, so dass die Stelle neu besetzt werden musste. Mendelssohn Bartholdy erwartete aufgrund der Qualität des Chores, dass die Nachfolge auf großes Interesse stoße, doch dem war nicht so. Er schrieb am 29. Mai 1837 an Fanny Hensel:

„Eine lumpige Musikerzeit ist jetzt; da ist der Cäcilien-Verein, geübte Sänger, ordentliche angenehme Leute, gefällige Chefs, nichts erforderlich als ein bischen Clavier-spielen und ein bischen guter Wille für die gute Musik, und ein bischen Kenntniß, weder Genie, noch Energie, noch Politik, noch irgend etwas Absonderliches, – ich hätte gedacht, 50 sollten sich melden und Einem die Wahl lassen, und kaum zwei sind da, die es möglicherweise im Stande sind, und nicht Einer, der es im Geiste des rechten, Wahren, edlen fortführen kann, in dem es angefangen ist, das heißt auf gut Deutsch: nicht einer, der es einsieht, daß Händel und Bach und solche Leute über dem stehen, was sie selbst machen und sagen können.“⁵²⁷

Am 6. August 1837 starb Schelble in seinem Heimatort Hüfingen. Mendelssohn pflegte die Beziehungen zum Cäcilien-Verein auch nach Schelbles Tod weiter. So leitete er einige Proben in den Sommerwochen des Jahres 1839 und bestritt mit dem Theaterkapellmeister Karl Guhr (1787–1848) am 7. Juni gemeinsam ein Konzert, in dem seine Kompositionen „Ave Maria“, die Hebriden-Ouvertüre und der 42. Psalm erklangen.⁵²⁸ Zu Ehren Mendelssohn Bartholdys errichteten die Cäcilianer noch im Jahr 1839 ein kleines Denkmal, den „Mendelssohn-Stein“.⁵²⁹ Auch eine der Festveranstalterinnen veranschaulichte lebendig:

„Alles ging herrlich, die Stimmung war gleich vornherein von Gottes Gnaden gegeben. [...] Niemals aber habe ich einen glückseligeren Menschen gesehen, als Mendelssohn es war, als er zum ersten Mal (im Walde) seine Quartette singen hörte. Sein ganzes Gesicht leuchtete, die Augen sprühten in Wahrheit vor Freude. Dabei schlug er förmlich aus, sprang auf einem Beine herum und rief nach jedem Liede: ‚O nochmal,

⁵²⁵ Zit. nach Bormann, O. 1926, S. 113.

⁵²⁶ Zit. nach Bormann, O. 1926, S. 113.

⁵²⁷ Mendelssohn Bartholdy, F. 1899, Teil 2, S. 90.

⁵²⁸ Vgl. Müller, C. H. 1925 (2), S. 10.

⁵²⁹ Eine Abbildung befindet sich in der Festschrift zum 150jährigen Bestehen des Frankfurter Liederkranzes. Siehe Stichtenoth, F. 1968, S. 36.

bitte, nochmal!‘ Den ‚Lerchengesang‘ mußten wir mit allen Wiederholungen drei Mal nach einander singen.“⁵³⁰

Durch diese Ehrung wird deutlich, dass Mendelssohn Bartholdys Einfluss und Wirken in dieser Zeit wahrgenommen und gewürdigt wurde.

Mit dem späteren Leiter des Cäcilien-Vereins Franz Josef Messer (1811–1860) pflegte Felix Mendelssohn Bartholdy eine gute Bekanntschaft. Messer war ein ehemaliger Schüler von Schelble und hatte als Mitglied, Solo-Altist und Pianist im Cäcilien-Verein mitgewirkt. Er führte den Chor in den Jahren von 1840 bis 1860 solide und erfüllte die vom Cäcilien-Verein in ihn gesetzten Erwartungen. Auch Messer führte viele Werke von Mendelssohn auf.⁵³¹

Die Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Cäcilien-Vereins enthält ein ausführliches Verzeichnis aller Aufführungen des Cäcilien-Vereins während der Jahre 1818–1918. Aus diesem geht hervor, dass am häufigsten Felix Mendelssohn Bartholdys Werke aufgeführt wurden, gefolgt von Johann Sebastian Bach. Die *Matthäus-Passion* von Bach war mit 60 Aufführungen das meist dargebotene Werk in den ersten hundert Jahren des Vereins.⁵³²

Unter der Leitung von Johann Nepomuk Schelble wurden folgende Werke von Mendelssohn Bartholdy aufgeführt:

Werk	Aufführungsdatum
Kyrie (für Doppelchor)	1825
Choral-Kantate „Verleih uns Frieden“	1833
Kirchenlied „Es ist ein Schnitter“	1833
Motette <i>Ave Maria</i> , op. 23, Nr. 2	1833
Drei Motetten für weibliche Stimmen, op. 39	
a) Herr erhöhe uns	1834
b) Ihr Kinder Israel	1832
Motette <i>Aus tiefer Not</i> , op. 23, Nr. 1	1832
115. Psalm <i>Non nobis Domine</i> , op. 31	1834

Weitere Werke Mendelssohn Bartholdys wurden unter der Leitung von Franz Josef Messer aufgeführt:

Werk	Aufführungsdatum
<i>Die erste Walpurgisnacht</i> , op. 60	1845
Zweite Psalm <i>Warum toben die Heiden</i> , op. 78, Nr. 1	1845
Oratorium <i>Elias</i> , op. 70	1847

⁵³⁰ Hiller, F. 1874, S. 163–164.

⁵³¹ Siehe Verzeichnis in Cäcilien-Verein 1918, S. 33 ff.

⁵³² Interessant ist zudem, welche zeitgenössischen Werke der Frankfurter Cäcilien-Verein dargeboten hat. Auch der Repertoirewandel von den ersten fünfzig Jahren zu den nachfolgenden fünfzig Jahren wäre für die Forschung lohnenswert.

<i>Lauda Sion</i> , op. 73	1851
Drei Motetten für Chor und Soli, op. 69	
<i>Herr, nun lässest du deinen Diener</i>	1848
–	
<i>Mein Herz erhebet Gott</i>	1850
Oratorium <i>Christus</i> (Fragment), op. 97	1855
95. Psalm <i>Kommt, lasst uns anbeten</i> , op. 46	1843
114. Psalm <i>Da Israel aus Egypten zog</i> , op. 51	1841
Sinfonie-Kantate <i>Lobgesang</i> , op. 52	1842
<i>Athalia</i> , op. 74	1850

In der Zeit des Interregnums, d. h. unter Leitung von Ferdinand Hiller, führte der Cäcilien-Verein die nachfolgenden Kompositionen von Mendelssohn Bartholdy auf:

Werk	Aufführungsdatum
Oratorium <i>Paulus</i> , op. 36	1837
42. Psalm <i>Wie der Hirsch schreit</i> , op. 42	1839
<i>Er ist ein guter Hirt</i> , aus drei Motetten für weibliche Stimmen, op. 39, Nr. 3	1839

Am 28. Oktober 1843 feierte der Cäcilien-Verein sein 25-jähriges Bestehen. Im Programm wurden „Stücke der Komponisten gesungen, dem Studium derer Werke der Verein sich mit Vorliebe gewidmet hatte“⁵³³:

Komponist	Stück
Schelble	Ewige Ruhe
Mozart	Erster Chor aus David penitente
Cherubini	Dies irae aus dem Requiem
Händel	Chöre Nr. 19 und 23 sowie Duett Nr. 49 aus dem Messias
Haydn	Duett aus der Schöpfung (Teil 3)
Beethoven	Benediktus aus der Missa Solemnis
Mendelssohn	Sopranarie: „Jerusalem“ sowie Chor: „Siehe, wir preisen selig“ aus Paulus
Bach	Achtstimmige Motette: „Fürchte dich nicht“

Ab dem Jahr 1868 verzeichnet der Chronist der Festschrift zum hundertjährigen Bestehen obendrein „Quartette“, insbesondere von Felix Mendelssohn Bartholdy.⁵³⁴ Viele der Werke entstanden eigens für den Chor. Beeindruckt von der Frankfurter Umgebung und der Natur komponierte Mendelssohn die Chorlieder. Ihr Titel *Im Freien zu Singen* deutet auf die Zweckgebundenheit hin, nämlich die Lieder in geselliger Runde darzubieten. Unter dem Dirigenten Christian Carl Müller wurde auch der A-cappella-Gesang geübt. Einstudiert wurden vor allem Chorlieder von Johannes Brahms, Moritz Hauptmann, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann. Dabei erklangen in der Zeit von 1868 bis 1918 die Chorlie-

⁵³³ Cäcilien-Verein 1918, S. 15.

⁵³⁴ Die Chorlieder werden unter dem Titel „Quartette“ separat aufgeführt. Vgl. Cäcilien-Verein 1918, S. 42.

der von Mendelssohn mit 46 Aufführungen am häufigsten, gefolgt von Robert Schumann mit 41. Im Folgenden werden die Werktitel von Mendelssohn Bartholdy aufgelistet:

Werk	Aufführungsdatum
Frühlingsfeier	1868, 1909
Im Grünen	1868, 1909
Mailed	1870 (2x), 1873
Die Nachtigall	1870 (2x), 1873, 1888, 1908 (2x)
Neujahrslied	1871
Drei Volkslieder „Entflieh mit mir“	1871
Deutschland	1871
Andenken	1871, 1872, 1876, 1908
Frühzeitiger Frühling	1871, 1872, 1873
Der wandernde Musikant	1873
Lerchengesang	1873
Morgengebet „O wunderbares, tiefes Schweigen“	1873, 1876, 1879, 1888
Herbstlied	1873, 1874 (2x), 1882, 1883
Jagdlid	1874, 1888
Im Wald	1909
Die Waldvögelein	1908 (2x)
Auf dem See	1909

5.2.2 Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e. V.

Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf e.V. wurde im Jahr 1818 gegründet. Erster Leiter des Vereins war der Musikdirektor Johann August Franz Burgmüller (1766–1824).⁵³⁵ Am 16. September 1812 bewarb sich Burgmüller um die Stelle des Musikdirektors in Düsseldorf. Er verfasste einen Brief an Baron von Pfeil, in dem er die Vorzüge des Gesangs auf den Menschen darlegte:

„In der Überzeugung, daß es Ew. Excellenz bekannt ist, welche große Kraft die Tonkunst, und besonders die Vokal-Musik auf das Gemüth der Menschen hervorbringt, und wie sehr der Gesang die edelsten Gesinnungen und erhabensten Entschlüsse bei den Menschen erweckt, und besonders welche hohe Kraft der Gesang bei dem Gottesdienst auf das Gemüth der Menschen beweist, wage ich es Ew. Excellenz vorzustellen, daß ich es mich zum höchsten Glücke rechnen würde, wenn Sie mich für würdig hielten, diesen Mangel zu heben.“⁵³⁶

⁵³⁵ Im Jahr 1949 erhielt Burgmüller zur Ehre seiner Verdienste eine neue Grabplatte mit der Inschrift: „Städtischer Musikdirektor Friedrich August Burgmüller, Begründer der Niederrheinischen Musikfeste, 1760–1824“. Der Vorname sowie das Geburtsdatum divergieren mit den Quellen. Manfred Hill erläutert dies in seiner Chronik zum Städtischen Musikverein: „Burgmüller wurde am 3. Mai 1766 geboren und am 6. Mai auf die Namen „Anton Friedrich“ getauft. In der älteren Literatur lauten die Vornamen auch „Friedrich August“ bzw. „Johann August Franz“, letzteres in den meisten handschriftlichen Quellen. Er selbst unterschrieb sich meist kurz mit „August Burgmüller“. Sein Vater war Johann Christian Burgmüller (1734–1776), Organist am Magdeburger Dom [...].“ Siehe www.musikverein-duesseldorf.de (Rubrik: Der Chor, Unterkategorie: Lebenslauf / Chronik, 21.9.1812), (Stand: 29.8.2011).

⁵³⁶ www.musikverein-duesseldorf.de (Rubrik: Der Chor, Unterkategorie: Lebenslauf / Chronik, 16.9.1812), (Stand: 29.8.2011).

Daran anschließend führte Burgmüller aus, wie er sich sein Aufgabengebiet vorstellte. Wie Zelter argumentierte auch Burgmüller, dass der Gesang positiv auf das Gemüt der Menschen wirkt. Am 21. September 1812 erfolgte seine Ernennung mit einem Gehalt von 600 Thalern. Vom ersten Musikfest in Düsseldorf vom 10. bis 11. Mai 1818, das Burgmüller leitete, ging der Impuls zur Gründung des „Vereins für Tonkunst“ aus, aus dem der heutige Städtische Musikverein zu Düsseldorf e.V. entstand.⁵³⁷ Burgmüller oblag die Leitung der Niederrheinischen Musikfeste auch in den Jahren 1820 und 1822 in Düsseldorf sowie 1821 in Köln. In dieser Zeit erreichte er seinen künstlerischen Höhepunkt. Zelter besuchte den korpulenten Musiker im Jahr 1823. Er schrieb über Burgmüller an Goethe:

„Einen lustigen alten Musikdirektor habe ich in Düsseldorf kennen lernen, der in der That etwas versteht. Der alte Kerl hat sich gefreut, daß ich ihn (aus langer Weile) aufsuchte. Ich bin ihm ein berühmter ein großer Mann, und er ist so dick, daß er kaum gehen kann. Er hat eine Singgesellschaft und eine Liedertafel und sie machen große Dinge.“⁵³⁸

Die Niederrheinischen Musikfeste besaßen einen enormen Multiplikator-Effekt: Neben der beachtlichen kulturellen Entwicklung förderten die Feste das Aufkommen des Bürgertums (siehe Kap. 6.2). Die gesamte Region im Rheinland erhielt durch die Festspiele einen kulturellen Aufschwung. Namhafte Dirigenten wurden für die Leitung verpflichtet. Mendelssohn Bartholdy übernahm die Direktion vier Mal, und zwar beim 15. (1833), 18. (1836), 21. (1839) und 24. Niederrheinischen Musikfest (1842).

Offiziell gilt der 16. Oktober 1818 als Gründungsdatum des Städtischen Musikvereins, der ein Orchester und einen Singverein umfasst. Der Chronist der Festschrift zum hundertjährigen Bestehen W. H. Fischer berichtete, dass auf Grundlage der Originalsatzungen der „Musikverein aus denjenigen Liebhabern der Vokal- und Instrumentalmusik, welche entweder den Verein mitbegründet haben, oder durch Wahl aufgenommen sind“⁵³⁹, bestand. Der Zweck des Vereins ist:

- „a) eigene Fortbildung der Mitglieder in musikalischer Beziehung,
- b) Beförderung und Erhebung der Tonkunst und der Liebe zu derselben.

Zur Erreichung dieses Zweckes dienen Konzerte – Kirchenmusik –, alle größeren musikalischen Aufführungen und besonders die niederrheinischen Musikfeste.“⁵⁴⁰

⁵³⁷ Die Düsseldorfer Symphoniker besitzen ihren Ursprung ebenso aus dem Städtischen Musikverein zu Düsseldorf. Im Jahr 1864 wurden 34 Musiker offiziell in den Städtischen Dienst aufgenommen, so dass sich die Symphoniker zu einer selbstständigen Institution bildete.

⁵³⁸ www.musikverein-duesseldorf.de (Rubrik: Der Chor, Unterkategorie: Lebenslauf / Chronik, 2.11.1823), (Stand: 29.8.2011).

⁵³⁹ Fischer, W. H. 1918, S. 17.

⁵⁴⁰ Fischer, W. H. 1918, S. 18.

Burgmüller leitete den Musikverein bis zu seinem Tode. Im Jahr 1822, ein halbes Jahr nach dem Festspiel unter Burgmüllers Leitung, kündigten die Theaterdirektoren Derossi und Wolf seine Anstellung.⁵⁴¹ Dies führte dazu, dass Burgmüller in finanzielle Not geriet und infolgedessen schwer erkrankte. Am 21. August 1824 verstarb er. Nach seinem Tod blieb die Leitung des Städtischen Musikvereins Düsseldorf zwei Jahre vakant. Erst mit der Ernennung Felix Mendelssohn Bartholdys zum Städtischen Musikdirektor in Düsseldorf, der am 1. Oktober 1833 seinen Dienst antrat, erhielt der Musikverein einen neuen Dirigenten. Das vierte Düsseldorfer Musikfest im Jahr 1826⁵⁴² leiteten Ferdinand Ries und Louis Spohr, das fünfte im Jahr 1830⁵⁴³ oblag der alleinigen Leitung von Ries und das sechste im Jahr 1833 fand unter der Leitung von Mendelssohn Bartholdy statt. Die Literatur über Mendelssohn Bartholdys Wirken als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf ist sehr spärlich.⁵⁴⁴ Mendelssohn selbst betrachtete die Jahre in Düsseldorf eher als Episode und bekannte, dass er „an den Rhein gekommen [sei], um ein paar Jahre zu arbeiten“.⁵⁴⁵ Im Jahr 1833 war Mendelssohn Bartholdy erstmalig von zu Hause ausgezogen und er genoss die damit verbundenen Freiheiten. Sein kompositorisches Schaffen in der Düsseldorfer Zeit ist im Vergleich mit den nachfolgenden Jahren quantitativ weniger ertragreich.

Bereits am 20. Mai 1833 unterzeichnete Mendelssohn Bartholdy seinen Anstellungsvertrag. Der Vertrag wurde zwischen dem Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf, Herrn Philipp Schöller, und Mendelssohn geschlossen. Fünf Artikel erläuterten das Anstellungsverhältnis. Im Artikel 1 wurde seine Verpflichtung näher beschrieben:

„a) die Direktion der Kirchenmusik,

b) die Direktion der von den genannten Vereinen [dem Instrumental- und dem Singverein⁵⁴⁶] in ihrem eigenen Interesse zu veranstaltenden, unter Artikel 2 näher bezeichneten Konzerte,

c) die Direktion bei den Übungen der beiden gedachten Vereine.“⁵⁴⁷

In Artikel 2 wurde festgelegt, dass Mendelssohn Bartholdy maximal acht Konzerte mit den beiden Vereinen, d. h. mit dem Städtischen Musikverein zu Düsseldorf, auszurichten hatte. Als Städtischer Musikdirektor oblag ihm auch die hiesige Kirchenmusik. Düsseldorf war

⁵⁴¹ Gründe für die Kündigung sind nicht bekannt. Vgl. www.musikverein-duesseldorf.de (Rubrik: Der Chor, Unterkategorie: Lebenslauf / Chronik, 21.9.1812), (Stand: 29.8.2011).

⁵⁴² Das vierte Düsseldorfer Musikfest entspricht dem neunten Niederrheinischen Musikfest.

⁵⁴³ Das fünfte Düsseldorfer Musikfest entspricht dem 13. Niederrheinischen Musikfest.

⁵⁴⁴ Die Chroniken des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, die Dissertation *Mendelssohn und die Rheinlande* von Josef Esser sowie das Buch „*Übrigens gefall ich mir prächtig hier*“. *Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf*, hg. von Bernd Kortländer, sowie die Homepage des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf befassen sich mit Mendelssohn Bartholdy während der Zeit in Düsseldorf.

⁵⁴⁵ Alf, Julius: *Über Mendelssohns Wirken im Rheinland*, in: Krellmann, H. 1968, S. 60.

⁵⁴⁶ Der Instrumental- und Singverein ist der heutige Städtische Musikverein zu Düsseldorf.

⁵⁴⁷ www.musikverein-duesseldorf.de (Rubrik: Der Chor, Unterkategorie: Lebenslauf / Chronik, 20.5.1833), (Stand: 29.8.2011).

vorwiegend eine katholische Region. Dass Mendelssohn als Protestant die Leitung der katholischen Kirchenmusik inne hatte, ist daher sehr ungewöhnlich.⁵⁴⁸ Neben Messen von Haydn, Mozart und Beethoven sowie einer Kantate von Bach führte Mendelssohn auch A-cappella-Chormusik auf. Nach der damaligen Ansicht katholischer Kirchenmusik galten vor allem die Werke italienischer Meister der Renaissance als Ideal. Zeitgenössische Vorbilder im Bereich der A-cappella-Chormusik existierten nicht, so dass sich Mendelssohn Bartholdy mit etlichen Messen und Motetten *Alter Meister* wie Palestrina, Lasso, Allegri, Leo u. a. auseinandersetzte. Seine Briefe berichten über manche kirchliche Aufführungen der Renaissance-Meister.⁵⁴⁹ Die nachfolgende Übersicht listet die A-cappella-Werke auf, die Mendelssohn mit dem Städtischen Musikverein Düsseldorf vortrug:⁵⁵⁰

Datum	Komponist	Werk
27.10.1833 28.03.1834	Orlando di Lasso	Motette
28.03.1834	Giovanni P. da Palestrina	Die sieben Worte
18.05.1834 17.04.1835	Antonio Lotti	Crucifixus
18.05.1834	Antonio Lotti	Psalm
17.04.1835	Giovanni P. da Palestrina	Drei Responsorien

Ferner setzte sich Mendelssohn Bartholdy mit den Ideen von Justus Thibaut auseinander und dem Streben nach „wahrer Kirchenmusik“. Die Beschäftigung mit geistlicher Musik war in Mendelssohns Leben beständig ein wichtiger Bestandteil.

Mendelssohn Bartholdys Tätigkeit umfasste damit zunächst zwei Bereiche: die Kirchenmusik und das bürgerliche Konzertwesen. Kurze Zeit später kam als dritter Bereich das Theater hinzu. Karl Immermann überzeugte Mendelssohn Bartholdy, eine Verpflichtung als Musikintendant am Theater anzunehmen. Die sog. „Mustervorstellungen“⁵⁵¹, die anfänglich zu einigen Disputen führten⁵⁵², etablierten sich und machten ihrem Namen durch die vortrefflichen Aufführungen alle Ehre. Doch Verhandlungen mit Theatermitgliedern, das Feilschen um Gagen, organisatorische Aufgaben und die unerfreulichen Kompetenz-Konflikte mit Immermann veranlassten Mendelssohn Bartholdy die eingegangene Verpflichtung als Musikintendant aufzugeben. Verbittert schrieb er am 26. November 1834 an Eduard Devrient:

⁵⁴⁸ Ein protestantischer Musikdirektor als Verantwortlicher für die katholische Kirchenmusik ist äußerst selten; in einer Großstadt vielleicht sogar einmalig.

⁵⁴⁹ Eine Auflistung der Werke findet sich auf der Homepage des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf e.V. unter www.musikverein-duesseldorf.de sowie in der Literatur: Kortländer, B. 2009, S. 184 ff.; Großimlinghaus, R. 1989, S. 22 f.; Fischer, W. H. 1918, S. 105 f.

⁵⁵⁰ Vgl. Kortländer, B. 2009, S. 184–189.

⁵⁵¹ Gemeint sind einige Opern, die als „Musteraufführungen“ klassischer oder moderner Werke dargeboten wurden. Vgl. Werner, E. 1980, S. 265 f.

⁵⁵² Vgl. Werner, E. 1980, S. 266.

„Ein Intendant werde ich nicht wieder, und will zeitlebens an die paar Wochen denken. Pfui Teufel! Sich mit den Menschen rumzanken wegen zwei Thaler, gegen die Guten streng und gegen die Schlechten nachsichtig sein, vornehme Gesichter machen, damit sie den Respekt nicht verlieren, den sie gar nicht haben, ärgerlich thun, ohne sich zu ärgern, das sind lauter Sachen, die ich nicht kann und nicht können mag. [...] Spontinis Stelle könntest Du mir jetzt auf dem Präsentierteller bringen, ich nähme sie nicht herunter [...].“⁵⁵³

Obwohl Mendelssohn Bartholdy als Theaterliebhaber galt, als Opernintendant „hinter den Kulissen“ erwies er sich als ungeeignet. Von einem Tag zum anderen beendete er seine Stellung, ohne sich über den Fortgang der Mitbetroffenen Gedanken zu machen. Abraham Mendelssohn rügte seinen Sohn für sein abruptes Verhalten:

„Durch Deine eigene calamitöse Eigenwilligkeit hast Du dir selbst mehr geschadet als Dir jetzt bewußt ist; Du hättest aber – und das gilt mehr – Unglück über eine ganze Institution bringen können, die Du selbst gefördert und nun ganz unbedacht verlassen hast.“⁵⁵⁴

Glücklicherweise übernahm Julius Rietz, der jüngere Bruder seines Jugendfreundes Eduard Rietz, Mendelssohn Bartholdys Aufgaben, so dass der Theaterbetrieb aufrechterhalten blieb. Auch wenn Düsseldorf nur eine kurze Zeit in Mendelssohn Bartholdys Leben einnahm, so sammelte er hier wichtige Erfahrungen, die ihn für sein weiteres Fortkommen prägten. Er merkte, was es bedeutet, einen Beruf auszuüben und welche Schwierigkeiten damit einhergehen können.

Die Chronik *Aus Liebe zur Musik. Zwei Jahrhunderte Musikleben in Düsseldorf*⁵⁵⁵ von Rainer Großimlinghaus bietet ein umfangreiches Verzeichnis aller veranstalteten oder ausgeführten Konzerte des Musikvereins in chronologischer Reihenfolge. Die aktuellste Fassung findet sich auf der Homepage des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf, erstellt von Manfred Hill, dem derzeitigen Vorsitzenden des Vereins.⁵⁵⁶

Die Chronik zum hundertjährigen Jubiläum des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf⁵⁵⁷ beinhaltet ein Werkverzeichnis, das nach Komponisten geordnet ist.⁵⁵⁸ Mit Abstand am meisten wurden die Werke von Ludwig van Beethoven aufgeführt. Es folgten Kompositionen von J. S. Bach, G. F. Händel, J. Haydn, W. A. Mozart, C. M. von Weber, F. Hiller, F. Mendelssohn Bartholdy, R. Schumann, J. Brahms oder F. Liszt. Anhand der eigenen Konzerte des Städtischen Musikvereins unter Leitung von Mendelssohn Bartholdy in den Jahren 1833

⁵⁵³ Reich, W. 1970, S. 254 f.

⁵⁵⁴ Werner, E. 1980, S. 268.

⁵⁵⁵ Großimlinghaus, R. 1989.

⁵⁵⁶ Vgl. die Auflistung der Werke auf der Homepage des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf e.V. unter www.musikverein-duesseldorf.de (Rubrik: Der Chor, Unterkategorie: Chor-Repertoire), (Stand: 29.12.2011).

⁵⁵⁷ Fischer, W. H. 1918.

⁵⁵⁸ An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei dem derzeitigen Vorsitzenden Manfred Hill bedanken, der mir die Chronik für meine Forschungen zur Verfügung gestellt hat. Es gibt derzeit nur noch drei Exemplare, die im Besitz des Städtischen Musikvereins sind.

bis 1835 lässt sich exemplarisch ein Querschnitt des Repertoires aufzeigen. In den elf Konzertprogrammen wählte Mendelssohn Bartholdy Werke der oben aufgeführten Komponisten aus.

Komponist	Werk
Beethoven	Sinfonien Nr. 3, 4, 5, 7, 8 Ouvertüre zu Egmont Fest-Ouvertüre Meeresstille und glückliche Fahrt
Händel	Das Alexanderfest Der Messias Dettinger Te Deum Chöre aus Samson Chöre aus Israel aus Ägypten Chöre aus Judas Maccabäus
Haydn	Schöpfung Die vier Jahreszeiten
Mozart	Ouvertüre aus der Oper Zauberflöte Sinfonie g-Moll
Weber	Werke aus der Oper Oberon Ouvertüre zum Beherrscher der Geister Chöre aus Leyer und Schwert

Zeitgenössische Werke nehmen erst im Laufe der Jahre einen größeren Stellenwert im Programm ein. Zu nennen sind u. a. Norbert Burgmüller, Bernhard Heinrich Romberg, Heinrich Marschner sowie die einstigen musikalischen Leiter Louis Spohr, Felix Mendelssohn Bartholdy, Julius Rietz und Robert Schumann. Die obige Liste zeigt bereits, dass Mendelssohn Bartholdy den Schwerpunkt bei der Auswahl der Stücke auf Oratorien und große Orchesterwerke setzte. Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf fungierte wie eine Singakademie.

Beachtenswert ist, dass unter Mendelssohn Bartholdys Leitung Werke von J. S. Bach noch keinen Eingang in das Programm fanden. Erst sein Nachfolger Julius Rietz führte mit dem Düsseldorfer Musikverein Kompositionen von J. S. Bach auf.

In der nachfolgenden Übersicht werden aufgrund der Quantität lediglich die Chorwerke von Mendelssohn Bartholdy aufgelistet.

Werk	Aufführungsdatum
Heimkehr aus der Fremde	17.8.1879
An die Künstler	21.1.1847, 15.03.1855
Der Jäger Abschied	22.02.1842, 15.12.1842, 07.08.1864, 17.08.1879
Elias	02.12.1847, Pfingst. 1856, 03.04.1862, Pfingst. 63,

Arie und Chöre aus dem Elias	10.01.1868, 20.11.1873, 06.12.1877, 27.10.1881, 30.10.1884, Pfingst. 1890, 04.11.1897, 15.10. 1903, 06.11.1913, 21.02.1918
Rezitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium Christus	29.11.1855, 26.01.1865
Verleih uns Frieden	14.01.1858
Hymne für Sopran, Chor und Orgel	06.02.1840, 15.12.1842, 11.01.1849, 01.02.1855, 26.11.1857, 21.03.1861, 17.12.1868, 02.09.1871, 13.03.1873
Hymne für Alt, Chor und Orgel	16.12.1847, 14.01.1864, 31.10.1867, 03.02.1870, 25.02.1875, 28.10.1877
Loreleyfinale, I. Akt	03.12.1878
Lobgesang	30.12.1852, 26.10.1854, 04.11.1858, 15.01.1863, 12.05.1867, 17.04.1869, 07.12.1882, 18.10.1894, 07.12.1916
Meeresstille und glückliche Fahrt	Pfingst. 42, 12.01. 1843, 04.03.1847, 28.10.1852, 13.11.1856, 29.10.1863, Pfingst. 1869, Pfingst. 1881
Motette Lauda pueri Dominum	25.02.1836, Pfingst. 1855, 26.01.1865, 13.02.1873, 30.01.1879
Musik zu Athalie	02.09.1866
Kriegermarsch der Priester aus Athalie	23.09.1849, 29.11.1849, Pfingst. 1866, 10.12.1874
Motette Herr nun läßt Du	12.01.1854
Lauda Sion	09.04.1848
Musik zu „Ein Sommernachtstraum“	31.01.1850
Psalm „Nicht unserm Namen, Herr“	11.12.1845, 13.05.1847, 11.01.1849, 10.11.1853, 09.12.1858
42. Psalm	03.12.1835, 31.01.1837, 15.02.1838, 22.01.1846, 11.03.1856, 19.12.1861
95. Psalm	Pfingst. 1839, 02.05.1839, 19.12.1839, 11.02.1841, 08.03.1842, 23.03.1843, 04.07.1845, 25.01.1849, 11.01.1855, 20.12.1860, 16.04.1863, 23.01.1873, 12.04.1883
100. Psalm	01.12.1842, 04.07.1845
113. Psalm	13.04.1837
114. Psalm für Doppelchor und Orch.	29.04.1841
115. Psalm	23.11.1841, 25.10.1866, 04.11.1869, 11.12.1879, 24.11.1898
Paulus	21.02.1839
Arie und Chöre aus dem Paulus	Pfingst. 1836 (Uraufführung), 16.02.1837, 19.05.1837, 09.05.1840, 02.05.1842, 22.11.1845, 16.03.1848, 23.03.1854, 19.04.1855, 08.04.1860, 07.04.1869, 08.03.1877, 08.11.1900, 11.02.1909, 25.03.1915
Die erste Walpurgisnacht	19.03.1839, 11.04.1861, 15.03.1866
	12.12.1844, Pfingst. 1845, 27.10.1853

Ähnlich wie bei den Singakademien zu Berlin und Frankfurt werden vorwiegend groß besetzte Vokalwerke, Oratorien und Psalmvertonungen aufgeführt. Das Männerchorlied „Der Jäger Abschied“ fällt auf dem ersten Blick ein wenig aus dem Rahmen. Ein mutmaßlicher Grund für die Aufnahme in die Programme könnte wie beim Gewandhauskonzert in Leipzig der Ausfall eines anderen Programmpunkts gewesen sein. Carl Heinrich Müller schrieb:

„Als im Winter 1841 die Altistin Schloß aus Köln vor einem Gewandhaus-Konzert heiser wurde, da nahm Mendelssohn als Ersatz das Quartett „Der Jäger Abschied“ durch den Pauliner Studentenchor und erzielte damit einen brausenden Beifall in Leipzig.“⁵⁵⁹

Das Chorlied verbreitete sich schnell in Deutschland und erreichte eine hohe Popularität. In der Literatur wird es heute sogar als „Waldhymne“⁵⁶⁰ bezeichnet, die die romantische Sehnsucht versinnbildliche. In Frankfurt zählte es im Jahr 1842, nach dem Bericht von Müller, als Bravourstück des Frankfurter Jungmannschen Vereins.⁵⁶¹

5.2.3 Die Leipziger Singakademie

Im Jahr 1802 gründete Johann Gottfried Schicht (1753–1823) eine Singakademie in Leipzig. Dies war der erste Chorverein der Stadt Leipzig, der ohne weiteres als Grundstein für eine bis weit in das 20. Jahrhundert wirkende Blütezeit des Chorwesens angesehen werden darf und dessen Entwicklung sich parallel zum Chorwesen Berlins manifestierte⁵⁶², wenngleich die Singakademie zu Berlin als Vorbild verstanden wurde.⁵⁶³ Somit ist der Leipziger Singakademie nicht nur eine regionale, sondern vielmehr eine übergeordnete, die Einzugsbereiche Leipzigs überschreitende Rolle zuzuweisen, wie Stefan Wünsche in *Die Leipziger Singakademie – Mitglieder, Repertoire und Geschichte*⁵⁶⁴ verdeutlicht. Die Vereinigung führte zunächst den Namen „Schicht’sche Sing-Akademie“⁵⁶⁵. Über die Struktur des Chores wird im *Musikalischen Taschenbuch* berichtet:

„Noch kann ich eine rühmliche musikalische Anstalt nicht unerwähnt lassen: die Singakademie, zu welcher sich eine zahlreiche Gesellschaft vornehmer und angesehener Herren und Damen, unter denen sich viele durch schöne Stimmen auszeichnen, aus Liebe für den Gesang verbunden haben. Man hätte zum Director derselben keinen fähigeren Mann als Herrn Musikdirector Schicht wählen können, unter dessen Aufsicht die zweckmässigsten und besten Chöre, Motetten, Arien, Fugen und Opern gesungen werden. Die Versammlung ist in dem Antichambre des grossen Concertsaales und wöchentlich einmal.“⁵⁶⁶

In den Jahren 1805 bis 1817 sollen in Leipzig drei Singakademien existiert haben. Paul Langer verweist auf Schriften von Karl August Grenser⁵⁶⁷, der überlieferte, dass Ende 1805 der Organist Riem eine zweite Singakademie errichtete: „Die beiden Sing-Institute des Herrn Musikdirectors Schicht und des Herrn Riem für geübte Dilettanten beider Geschlechter haben

⁵⁵⁹ Müller, C. H. 1925, S.11.

⁵⁶⁰ Vgl. Klenke, D. 1998, S. 39–41.

⁵⁶¹ Müller, C. H. 1925, S.11.

⁵⁶² Vgl. Wünsche, St. 2014, S. 11.

⁵⁶³ Vgl. Wünsche, St. 2014, S. 41–42.

⁵⁶⁴ Vgl. Wünsche, St. 2014, S. 14.

⁵⁶⁵ Vgl. Langer, P. 1902, S. 5.

⁵⁶⁶ *Musikalisches Taschenbuch*, hg. von Friedrich Theodor Mann, Jg. 2, Penig 1805; zit. nach Langer, P. 1902, S. 5.

⁵⁶⁷ Karl August Grenser war erster Flötist des Stadtorchesters Leipzig. Seine Schriften befinden sich in der Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzigs. Vgl. Anm. in Langer, P. 1902, S. 5.

guten Fortgang.“⁵⁶⁸ Zudem soll Riem, so Langer, in den Jahren 1811 bis 1814 eine dritte Singakademie geführt haben.⁵⁶⁹

Am 26. Oktober 1814 berichtete Rochlitz in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*: „Es hatten sich nämlich zur Ausführung des Gesanges beyde hiesige Sing-Akademien vereinigt. [...] Die Ausführung hatte unser wackerer Schicht übernommen.“⁵⁷⁰

Im Jahr 1816 übergab Schicht die Leitung der Singakademie an Friedrich Schneider. Dazu wird in der AMZ referiert:

„Herr Cantor und Musikdirector Schicht in Leipzig hat die, unter seiner Leitung schön blühende Sing-Akademie, da seine Jahre ihn nöthigten sich soviel Ruhe zu bereiten, als sein Amt ihm verstattet, unserem als Componist, Director und Virtuos auf Piano-forte und Orgel, so verdienten und hochgeachteten Herrn Friedrich Schneider, mit Zustimmung der Mitglieder, zur ferneren Leitung überlassen. [...]“⁵⁷¹

Ein Jahr später vereinigten sich die beiden ersten Singakademien. Die Leitung übernahm Johann Philipp Christian Schulz (1773–1827), der schon seit 1810 die Riemsche Singakademie dirigierte. Somit existierte seit dem Jahr 1817 lediglich eine Singakademie in Leipzig.

Im Jahr 1821 reiste Zelter mit seiner Tochter Doris und seinem Schüler Mendelssohn Bartholdy nach Weimar, um Goethe zu besuchen. Dabei fuhren sie über Leipzig und kehrten bei Schicht ein. Felix Mendelssohn schrieb seinem Vater Abraham am 31. Oktober 1821: „Wir haben gut geschlafen, und um 9 Uhr wollen wir auf die Post, und dann zum alten Schicht gehen. Meine Motette muß herhalten.“⁵⁷² Mendelssohn Bartholdy spielte dem Thomaskantor Schicht noch weitere eigene Werke vor und besichtigte sämtliche Örtlichkeiten, vor allem die, wo Johann Sebastian Bach in Leipzig gelebt hatte. Über die Führung in der Thomaskirche berichtete sogar die Leipziger Zeitung am nächsten Tage.⁵⁷³ Nicht nur in Bezug auf J. S. Bach dürfte für Mendelssohn Bartholdy der Thomaskantor eine wichtige Persönlichkeit gewesen sein. Als Thomaskantor zählte Johann Gottfried Schicht zu den führenden Persönlichkeiten der protestantischen Kirchenmusik. Schicht hatte einen guten Ruf und eine Reihe von bekannten Schülern, wie Heinrich Marschner, Albert Gottlieb Methfessel oder Karl Friedrich Zöllner.

Obwohl Felix Mendelssohn erst zwölf Jahre alt war, führte Zelter ihn in die Musikszene ein. Das Kennenlernen von Musikern, das Knüpfen von Kontakten, das Vorspielen vor Persönlichkeiten, das Messen mit anderen, all dies war für eine Künstlerpersönlichkeit wie Mendelssohn unverzichtbar.

⁵⁶⁸ Nach Handschriften von Karl August Grenser; zit. nach Langer, P. 1902, S. 5.

⁵⁶⁹ Diese Behauptung lässt jedoch nicht verifizieren. Vgl. Langer, P. 1902, S. 5.

⁵⁷⁰ AMZ, Nr. 43, 1814, Sp. 725.

⁵⁷¹ AMZ, Nr. 24, 1816, Sp. 406.

⁵⁷² Mendelssohn Bartholdy, F. 1984, S. 20.

⁵⁷³ Vgl. Tillard, F. 1994, S. 95.

Als Mendelssohn Bartholdy im Jahr 1835 die Leitung des Gewandhausorchesters übernahm, intensivierten sich die Beziehungen zur Leipziger Singakademie. Sein Vorgänger war Christian August Pohlenz (1790–1843). Dieser war seit Schichts Tod im Jahr 1823 Thomaskantor. Zudem übernahm er im Jahr 1827⁵⁷⁴ die Leitung des Gewandhausorchesters (1827–1835) sowie der Leipziger Singakademie (1827–1843).

Mit Mendelssohn Bartholdys Berufung wurde Pohlenz nicht beiseite geschoben. Vor Mendelssohns Antritt wurde das Orchester vom Konzertmeister dirigiert; lediglich für Werke mit Chor und Orchester erachtete man es für nötig zur besseren Koordination einen Dirigenten einzusetzen. Conrad Schleinitz, der Vorsitzende des Gewandhaus-Aufsichtsrates, versicherte Mendelssohn Bartholdy, dass niemand durch sein Kommen in Mitleidenschaft gezogen werde. Doch Felix Mendelssohn Bartholdy bestand auf einer vorhergehenden Klärung und auf einer Entschädigung für Pohlenz.⁵⁷⁵

Paul Langer charakterisierte Pohlenz als eine ernste zurückhaltende Person. Er trat nicht hervor, doch genoss er als Gesanglehrer „einen bedeutenden Ruf“.⁵⁷⁶ Richard Wagner äußerte sich über Pohlenz herablassend. Er bezeichnete ihn als „Typus aller gemütlichen dicken MD“⁵⁷⁷ und sah ihn als Dirigenten für unfähig an.⁵⁷⁸ Friedrich Schmidt wiederum schrieb: „Durch tüchtige Dirigenten in wöchentlichen Übungen geschult – es sei vor allem Pohlenz 1827–1843 erwähnt –, erreichten sie [die Sänger der Leipziger Singakademie] eine hohe Kunststufe und boten [...] in eigenen Konzerten gediegene Leistungen.“⁵⁷⁹ Pohlenz dürfte aufgrund seiner beruflichen Anstellungen (Thomaskantor, Leiter des Gewandhausorchesters sowie der Singakademie) und der aufgeführten Werke nicht minder qualifiziert gewesen sein. Wagner hatte ein modernes Dirigentenbild vor Augen. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde das Orchester vom Cembalo aus geleitet oder vom Konzertmeister. Das Dirigieren mit Taktstock war neu und wurde erstmalig von Ignaz Franz Mosel in Wien im Jahr 1812 angewandt, gefolgt von Carl Maria von Weber in Dresden (1817), später Reichardt in Berlin oder Spohr in Kassel.⁵⁸⁰ In Leipzig dirigierte erstmalig Felix Mendelssohn Bartholdy mit Taktstock und vermittelte das neue Ideal des Orchesterleiters. Doch selbst im Jahr 1835 wurde dies als ungewöhnlich erachtet und stieß im bürgerlichen Leipzig auf Unverständnis. Robert Schumann kritisierte: „Ein Orchester müsse wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen sei.“ Oder in der *Neuen Zeitschrift für Musik* war im Jahr 1836 zu lesen: „Je

⁵⁷⁴ Johann Philipp Christian Schulz starb im Jahr 1827, so dass die Stellen vakant waren.

⁵⁷⁵ Brief von Felix Mendelssohn an Schleinitz am 26. Januar 1835, in: Werner, E. 1980, S. 274.

⁵⁷⁶ Langer, P. 1902, S. 19.

⁵⁷⁷ Hempel, G. 1960, Sp. 560.

⁵⁷⁸ Vgl. Wagner, R. 1911, Band 1, S. 73 ff.

⁵⁷⁹ Schmidt, F. 1912, S. 143.

⁵⁸⁰ Vgl. Angaben in Forner, J. 1981, S. 67 f.

weniger ein Orchester dirigiert wird, desto höher steht es.“⁵⁸¹ Jedoch der Wandel der Orchester und der Partituren führte zu einer Notwendigkeit des Dirigenten. Aussagen über Pohlenz als Orchestererzieher können damit nicht hergeleitet werden.

Auch der Umstand, dass Mendelssohn Bartholdy eine Zusammenarbeit mit Pohlenz forcierte, bekräftigt vielmehr Pohlenz Fähigkeiten. Zum einen engagierte er Pohlenz als Gesanglehrer am neu zu gründenden Konservatorium; bedauerlicherweise starb dieser vor Beginn seiner Tätigkeit.⁵⁸² Und zum anderen förderte Mendelssohn Bartholdy die Kooperation mit der Singakademie, die Pohlenz leitete. So beteiligte sich die Singakademie am Konzert in der Pauliner-Kirche am 26. November 1836. Aufgeführt wurde unter Mendelssohn Bartholdys Dirigat Georg Friedrich Händels *Israel in Ägypten*. Ein künstlerisches Ereignis in Leipzig war im darauffolgenden Jahr die Aufführung des Oratoriums *Paulus*. Am 16. März 1837 dirigierte Mendelssohn Bartholdy sein Werk in der Paulinerkirche sowie zwei weitere Male in der Wintersaison 1838/39 und im Jahr 1847.⁵⁸³ Am Karfreitag 1843 leitete Mendelssohn Bartholdy wiederum die Leipziger Singakademie. Es wurde das Oratorium *Das Ende des Gerechten* von Schicht aufgeführt. Im Protokoll bemerkte der Schriftführer:

„[...] Dieses Werk war vom Musikdirector Pohlenz gewählt und zu studiren begonnen worden. Da nun aber durch das plötzliche Hinscheiden desselben der Verein ohne Dirigenten war, so hatte sich Herr Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy auf das Freundlichste bereit erklärt, die Aufführung zu leiten, um dadurch dem Verein den erlittenen Verlust minder fühlbar zu machen.“⁵⁸⁴

Unter der Leitung von Pohlenz gab die Leipziger Singakademie regelmäßig zu Karfreitag Konzerte⁵⁸⁵, darunter Mendelssohns 42. *Psalm* im Jahr 1842. Ernst Friedrich Eduard Richter (1808–1879), Nachfolger von Pohlenz, führte das Werk zwei Jahre später nochmals auf. Folgende Dirigenten zeichneten bei der Leipziger Singakademie verantwortlich:

1802–1817:	Johann Gottfried Schicht (1753–1823)
1817–1827:	Johann Philipp Christian Schulz (1773–1827)
1827–1843:	Christian August Pohlenz (1790–1843)
1843–1847:	Ernst Friedrich Eduard Richter (1808–1879)
1848–1851:	August Wilhelm Julius Rietz (1812–1877)
1851–1854:	Ferdinand David (1810–1873)
1854–1860:	August Wilhelm Julius Rietz (1812–1877)
1860–1867:	Julius von Bernuth (1830–1902)
1867–1875:	Carl Claus (1835–1899)
1875:	Hermann Kretzschmar (1848–1924)
1876–1879:	Alfred Richter (1846–1919) ⁵⁸⁶

⁵⁸¹ Zit. nach Forner, J. 1981, S. 68.

⁵⁸² Eric Werner schreibt, dass sich Felix sogar verpflichtet gefühlt habe, Pohlenz als Gesanglehrer anzustellen. Vgl. Werner, E. 1980, S. 274.

⁵⁸³ Vgl. Angaben in Schmidt, F. 1912, S. 37.

⁵⁸⁴ Langer, P. 1902, S. 19.

⁵⁸⁵ Eine Zusammenstellung der verschiedenen Werke zu den Karfreitagen gibt Friedrich Schmidt. Vgl. Schmidt, F. 1912, S. 31.

⁵⁸⁶ Sohn von Ernst Friedrich Eduard Richter.

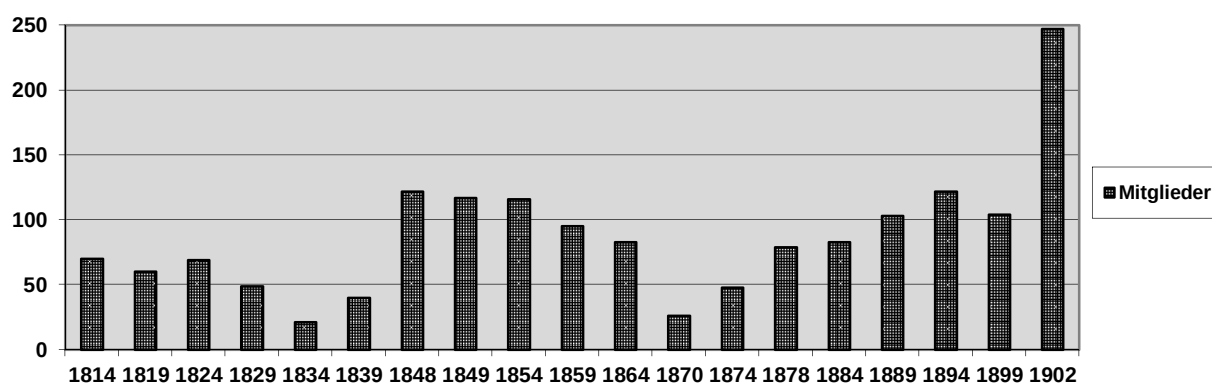
1879:	Carl Reinecke (1824–1910)
1879–1883:	Richard Hofmann (1844–1918)
1883–1888:	Richard Müller (1830–1904)
1888–1893:	Heinrich Klesse (1840–? ⁵⁸⁷)
1893–1898:	Paul Klengel (1854–1935)
1898–1900:	Hans Winderstein (1856–1925)
1900–:	Gustav Wohlgemuth (1863–1937)

Paul Langer listete in seiner Chronik mehrere Mitgliederverzeichnisse auf. Insbesondere die Mitgliederzahlen, als aber Angaben zur Mitgliederstruktur sowie zum Repertoire der Leipziger Singakademie wurden jüngst durch Stephan Wünsche aufgegriffen. Wünsche legt somit ein zeitaktuelles Werk vor, welches nicht nur Einblicke in die Wirkung und Bedeutung der Leipziger Singakademie liefert. Vielmehr leistet er einen wichtigen Beitrag durch den Versuch einer möglichst exakten und tiefgreifenden Innenansicht der Leipziger Singakademie.⁵⁸⁸

Die nachfolgende Graphik bietet eine Übersicht bis zum Jahr 1902:

Jahrgang	1814	1819	1824	1829	1834	1839	1848 ⁵⁸⁹	1849	1854	1859	1864	1870	1874
Mitgliederzahl	70	60	69	49	21	40	122	117	116	95	83	26	48

Jahrgang	1878	1884	1889	1894	1899	1902
Mitgliederzahl	79	83	103	122	104	247



Aus der Mitglieder-Bestandsliste⁵⁹⁰ ist ersichtlich, dass sich in den 1830er Jahren die Leipziger Singakademie stark verkleinerte, bis zu lediglich zwanzig Mitgliedern im Jahr 1835. In den 1840er Jahren wuchs sie wieder auf rund hundert Mitglieder an. Mitte der 1860er Jahre fiel die Mitgliederzahl erneut und erreichte im Jahr 1875 mit 32 Sängerinnen und Sängern ihren Tiefstand. In den 1890er Jahren stabilisierte sich die Anzahl zwischen 100 und 120 Mit-

⁵⁸⁷ Das Datum konnte nicht eruiert werden.

⁵⁸⁸ Vgl. Wünsche, St. 2014, S. 129

⁵⁸⁹ Der Jahrgang 1844 wurde nicht dokumentiert. Daher wurde das Jahr 1848 aufgenommen. Dies gilt ebenso für die Jahre 1870 und 1878.

⁵⁹⁰ Langer, P. 1902, S. 123.

gliedern. Einen enormen Zuwachs erhielt die Singakademie in den Jahren von 1899 zu 1902 von 104 auf 247 Mitgliedern. Die starken Schwankungen hingen oftmals mit Streitigkeiten im Verein zusammen.

Im Gegensatz zur Berliner Singakademie wuchs die Leipziger Singakademie lange nicht so stark an. Trotz der starken Schwankungen in der Mitgliederentwicklung lag im Wesentlichen die Mitgliederzahl zwischen 50 und 100 Choristen. Die Auswahl des Repertoires hing überdies von der Chorstärke ab, so dass sich bei der Leipziger Singakademie häufiger kleinere Vokalwerke finden lassen.

Programme aus den ersten dreißig Jahren sind in der *Chronik der Leipziger Singakademie, herausgegeben zur 100jährigen Jubelfeier am 14.–16. Februar 1902* von Paul Langer nicht verzeichnet. Erst in den Geschäftsberichten, die Langer seit dem Jahr 1847 aufführte, wurden Musikwerke angegeben. Zum einen wurden die Werke aufgelistet, die in den Proben einstudiert wurden, zum anderen die öffentlich aufgeführten Werke. Gelegentlich notierte Langer auch einzelne Programmfolgen. Die nachfolgende Übersicht bezieht sich auf die Geschäftsberichte der Jahre 1847 bis 1852. Der exemplarische Ausschnitt soll einen Repertoire-Überblick geben; auf Vollständigkeit wurde verzichtet.

Komponist	Werk
Bach, Johann Sebastian	Eine feste Burg (1851) Matthäus-Passion (1852) Motetten (1850)
Beethoven, Ludwig van	Sinfonie Nr. 9 (1851, 1852) Meeresstille und glückliche Fahrt (1849, 1850) Missa Solemnis (1845, 1849) Missa in C-Dur (1847, 1849, 1850, 1851)
Cherubini, Luigi	Hymnen (1850) Missa in d-Moll (1850) Missa in D (1850) Requiem (1848, 1851) Offertorium (1847)
Gade, Nils Wilhelm	Comala (1852)
Händel, Georg Friedrich	Oratorium „Israel in Egypten“ (1850) Oratorium „Josua“ (1852) Oratorium „Judas Maccabäus“ (1847, 1848, 1851) Oratorium „Messias“ (1849, 1851) Oratorium „Samson“ (1851)
Hauptmann, Moritz	Geistliche Gesänge (1851) Missa (1850) Über allen Wipfeln (Chorlied) (1849) Salve Regina (1847)
Haydn, Joseph	Oratorium „Jahreszeiten“ (1849, 1851, 1852) Oratorium „Schöpfung“ (1849, 1850)

Marschner, Heinrich	Introduction zu Hans Heilig (1847)
Mendelssohn Bartholdy, Felix	Chöre aus „Athalia“ (1849) Chöre aus „Loreley“ (1851) Hymne „Hör´ mein bitten, Herr“ (1850) Hymnen für Sopran und Chor (1850) Lauda Sion (1849, 1851) Lobgesang (1849, 1852) Motetten (1849, 1850, 1851) Neue Psalmen (1850) Neue Sprüche (1849) Oratorium „Elias“ (1848, 1851) Oratorium „Paulus“ (1847, 1850) Psalm „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (1850) Psalm 42 (1849) Psalm 95 (1851) Sommernachtstraum (1849) Die erste Walpurgisnacht (1849, 1852)
Mozart, Wolfgang Amadeus	Cantate (Heilige) (1849) Chor aus der Oper „Zauberflöte“ Quartett aus der Oper „Cosi fan tutte“ Requiem (1851)
Palestrina, Giovanni Pierluigi	Responsorien (1847)
Reissiger, Carl Gottlieb	Graduale (1847)
Richter, Ernst Friedrich Eduard	Psalm (1850)
Schubert, Franz	Psalm für weibliche Stimmen (1849)
Schumann, Robert	Adventlied (1849) Musik zum II. Teil des Faust (1849) Die Pilgerfahrt der Rose (1852) Oratorium „Das Paradies und die Peri“ (1850, 1851) Requiem zu Mignon (1852)

Zudem wurde in den Berichten der Hauptversammlung vermerkt, dass in den Übungen „vierstimmige Lieder von Verschiedenen“ geübt wurden.⁵⁹¹ Aus dem „Programm der Musikalischen Abendunterhaltung“⁵⁹² vom 19. Februar 1853 lässt sich die Bemerkung als Beispiel konkretisieren:

Komponist	Werk
Richter, Ernst Friedrich Eduard	Das Abendläuten
Hauptmann, Moritz	Frühlingsliebe
Taubert, Wilhelm	Der König von Thule
Mendelssohn Bartholdy, Felix	Jagdlied

⁵⁹¹ Vgl. Langer, P. 1902, S. 28 und 32.

⁵⁹² Langer, P. 1902, S. 39.

Dass die „verschiedenen“ Komponisten nicht konkret benannt wurden, lag vermutlich daran, dass alle Anwesenden der Hauptversammlung wussten, wer gemeint war. Es tritt jedoch hervor, dass die Chorlieder aus der Feder von Leipzigern stammten.

Nach Mendelssohn Bartholdys Tod wurden seine Werke verstärkt von der Leipziger Singakademie vorgetragen. Viele der in der Chronik von Paul Langer ab dem Jahr 1848 aufgelisteten Konzertprogramme beinhalten ein Werk von Mendelssohn Bartholdy. Allein die Quantität seiner Werke in der Übersicht verdeutlicht den Stellenwert im Repertoire der Leipziger Singakademie. Auch die Repertoire Darstellungen nach Stephan Wünsche belegen dies.⁵⁹³ Insbesondere nach Mendelssohn Bartholdys Tod (1847) wurden im Zuge der festen Zusammenarbeit der Leipziger Singakademie mit dem Gewandhaus in den Jahren 1847 bis 1861⁵⁹⁴ wiederholt Lieder von Mendelssohn Bartholdy aufgenommen. Allein die reine Anzahl der Aufführungen seiner Werke in der Übersicht verdeutlicht den Stellenwert im Repertoire der Leipziger Singakademie⁵⁹⁵.

5.2.4 Der Staats- und Domchor Berlin

Die überlieferte notarielle Urkunde vom 7. April 1465 beinhaltet die Einführung des Domkapitels für das neu errichtete Kollegiatstift zu Cölln-Berlin. In dieser Zeit war es für Stiftskirchen selbstverständlich, einen Knabenchor zu errichten, der in einer weiteren Urkunde vom 20. Januar 1469 erstmals erwähnt wird.⁵⁹⁶ Als Gründungstag beruft sich der Staats- und Domchor Berlin auf den 7. April 1465. Damit zählt der Domchor zu der ersten urkundlich erwähnten Berliner Musikinstitution.

Im 18. Jahrhundert erging von König Friedrich II., dem musikliebenden „Alten Fritz“, eine Kabinettsorder, die beinhaltet, dass die Knabenstimmen für den Domchor mit Schülern der Berliner Gymnasien zu besetzen seien.⁵⁹⁷ Zu den Gymnasien der damaligen Zeit zählen das Dom-Gymnasium, das Friedrich-Werdersche-Gymnasium, das Joachimsthalsche Gymnasium und das Gymnasium „Zum grauen Kloster“. Doch der Gesang an den Schulen lag am Boden. Schon Johann Friedrich Reichardt stellte 1782 fest: „Statt Freude und Erbauung, die so leicht und rein durch gute Singechöre gewirkt werden können, muß man itzt [sic!] Abscheu und Ekel für unsre Singechöre haben. Nicht einen Chor hört man rein und gut ausgeführt singen.“⁵⁹⁸ In gleicher Weise stellte Johann Carl Friedrich Rellstab fest:

⁵⁹³ Vgl. Wünsche, St. 2014, S. 191–192.

⁵⁹⁴ Vgl. Wünsche, St. 2014, S. 177.

⁵⁹⁵ Vgl. Wünsche, St. 2014, S. 129–130.

⁵⁹⁶ Anm.: Die Urkunden befinden sich heute im brandenburgischen Landeshauptarchiv zu Potsdam.

⁵⁹⁷ Vgl. Trautmann, Chr. 1978, S. 6.

⁵⁹⁸ Reichardt, Johann Friedrich: *Singechöre*, in: *Musikalisches Kunstmagazin*; zit. nach Reichardt, J. F. 1976, S. 141.

„Die hiesigen Choristen sind arme Kinder, deren Eltern sie ins [sic!] Chor gehen lassen, nicht, weil sie etwas Talent zur Music haben oder der Music gewidmet werden sollten, nein, damit sie sich einen kümmerlichen Unterhalt vom Chorgelde erwerben, Freyschule und Freytische erhalten. [...] Diese armen Kinder müssen ihre Lungen und ihre Gesundheit einer abscheulichen Gewohnheit aufopfern – man kann nicht genug dagegen schreyen. [...] Beherzigt doch das, ihr Pröbste und Vorsteher der Gymnasien, und schafft diese Unmenschlichkeit ab.“⁵⁹⁹

Der Verfall der Gymnasial- und Lateinschulkantoreien begann im 18. Jahrhundert und führte zur fast vollständigen Auflösung der Schulchöre Anfang des 19. Jahrhunderts. Erste Reformen leitete König Friedrich Wilhelm III. ein. So wurde am 1. Januar 1818 ein Voranschlag des Domorganisten Ludwig Hellwig für einen Etat von jährlich 280 Thalern⁶⁰⁰ bewilligt. Die Domorganisten leiteten häufig den Domchor in Zeiten, wenn der Hof wenig Interesse am Chor zeigte und keinen Domchorleiter beschäftigte. Doch Ludwig Hellwig wünschte bereits fünf Jahre später, im Jahr 1823, „bessere Lehrer für die Ausbildung der Chorsänger“⁶⁰¹, so dass im Jahr 1826 Major Einbeck⁶⁰², Organisator des Militärchorwesens und später zuständig für die Aufsicht des Domchores, beauftragt wurde, sich um die Missstände zu kümmern.

Im Jahr 1829 erhielten Major Einbeck und Carl Friedrich Zelter als musikalischer Fachmann den Auftrag, den kleinen Kapellchor neu zu besetzen. Auf Anzeigen in der *Spenerischen Zeitung*, dem *Staatsanzeiger* und der *Vossischen Zeitung* meldeten sich 144 Knaben, aus denen Zelter die neuen Sänger auswählte.

Im Jahr 1835 äußerte selbst der König in einem Kabinettschreiben „seinen Mißfallen über die liturgischen Gesänge am Dom“.⁶⁰³ „1838 erging schließlich ein Auftrag an Einbeck, einen *Sängerchor im Dom* zu bilden, *welcher den an diese Kirche zu machenden Ansprüchen vollkommen genüge*. Denn *die bisherigen Bemühungen, den liturgischen Gesang an der Domkirche zu verbessern, hätten kein befriedigendes Resultat gewährt*.“⁶⁰⁴ Der Domchor bestand nun aus 20 Knaben und 20 Seminaristen des Königlichen Seminars für Stadtschullehrer. Die künstlerische Leitung wurde Ludwig Erk⁶⁰⁵ übertragen, der Musikpädagoge am Seminar für Stadtschullehrer war. Aufgrund der häufigen Wechsel der Seminaristen, die die Ausbildungsstätte nur für eine bestimmte Zeit besuchten, konnte die Qualität des Chores wiederum nicht grundlegend gesteigert werden. Die jahrelangen Vorüberlegungen und gescheiterten Versuche, einen leistungsfähigen Chor zu schaffen, führten schließlich zur Reorganisation des Domchores. Statt der Seminaristen wurden jetzt 24 ausgebildete Sänger fest engagiert und

⁵⁹⁹ Rellstab, J. C. F. 1789, S. 32.

⁶⁰⁰ Vgl. Trautmann, Chr. 1978, S. 7.

⁶⁰¹ Trautmann, Chr. 1978, S. 7.

⁶⁰² In der Literatur wird nur der Nachname mit Dienstgrad genannt. Näheres zur Person ist nicht bekannt.

⁶⁰³ Birkicht, B. 1990, S. 15.

⁶⁰⁴ Zit. nach Birkicht, B. 1990, S. 15.

⁶⁰⁵ Ludwig Christian Erk (1807–1883)

bezahlt. Ferner wurde die Zahl der Knaben auf 36 erhöht. Die Kosten berechnete Major Einbeck auf 10.000 Thaler pro Jahr.

Nach den Vorarbeiten Einbecks wurde dem König von Minister von Massow und Generalintendant Graf von Redern Bericht erstattet. Friedrich Wilhelm IV. erklärte darauf am 21. März 1843:

„Ich bin mit den in Ihrem Bericht vom 2. d.M. enthaltenen Vorschlägen zur Einrichtung des Musikinstituts für die hiesige Hof- und Domkirche, sowie mit dem eingezeichneten Entwurf eines Etats für dasselbe im allgemeinen einverstanden und will dem Empfang des noch vollständig auszuarbeitenden Etats entgegensehen.“⁶⁰⁶

Die Kabinettsorder gilt als Gründungsdatum des Königlichen Hof- und Domchors, der den offiziellen Titel „Königliches Musikinstitut an der Hof- und Domkirche“ trägt.

Am 1. Mai 1843 verkündete der Generalintendant Graf von Redern als zuständige Behörde für die Musik an der Hof- und Domkirche, dass „das auf Allerhöchsten Befehl S[einer] Majestät des Königs für die hiesige Hof- und Domkirche einzurichtende Musik-Institut nunmehr so weit organisiert ist, daß der Gesangchor vom heutigen Tage ab seine Wirksamkeit beginnen und am nächsten Sonntage die liturgischen Gesänge in der Domkirche ausführen kann“.⁶⁰⁷ Major Einbeck wurde organisatorischer Leiter, Eduard Grell Gesanglehrer und Heinrich August Neithardt „Königlicher Domchordirektor“ und erster Gesanglehrer. Neithardt war zwar schon seit November 1838 Leiter des Domchores, doch erst die Neuorganisation ermöglichte eine nachhaltige Verbesserung des Chores.

Die Neugründung des Königlichen Hof- und Domchores wirkte weit über die Grenzen Berlins hinaus. Denn neben der Singakademie zu Berlin wurde der Domchor einer der Hauptträger der restaurativ-historischen Bestrebungen in Berlin. Als Vorbilder dienten ihm der Sängerkhor der Sixtinischen Kapelle in Rom und die kaiserliche Hofsängerkapelle im damaligen St. Petersburg.⁶⁰⁸ Durch den Historismus des 19. Jahrhunderts, der das A-cappella-Ideal zur Norm machte, fungierte der aus Knaben- und Männerstimmen bestehende Domchor als Aushängeschild. Er sollte durch sein Vorbild zu weiteren Chorgründungen ähnlicher Art und Zusammensetzung in anderen deutschen Städten anregen.

Mendelssohn Bartholdy wurde am 22. November 1842 durch Friedrich Wilhelm IV. zum „Generalmusikdirektor“ sämtlicher Kirchenmusik berufen, um das Musikleben Berlins wiederzubeleben. Der König übertrug ihm 1843/44 die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik. Die Nähe zur Familie, das hohe Gehalt und die Zusage des Königs, dass Mendelssohn „zu keiner öffentlichen hiesigen Thätigkeit“ verpflichtet sei und „völ-

⁶⁰⁶ Dinglinger, W. 1993, S. 10.

⁶⁰⁷ Dinglinger, W. 1993, S. 10.

⁶⁰⁸ Die Studienreisen im Jahr 1846 nach Petersburg zum zaristischen Domchor und im Jahr 1857 nach Rom zum Chor der Sixtinischen Kapelle dienten Neithardt zur Orientierung und als Maßstab für seinen Chor.

lige Freiheit“ genieße⁶⁰⁹, bis die notwendigen Voraussetzungen geschaffen seien und der König sich mit konkreten Aufgaben an ihn wende, lockten Mendelssohn nach Berlin. Allerdings führten der nicht konkrete Aufgabenbereich, schwierige Verhandlungen mit den Behörden, vertreten durch Minister Ludwig von Massow, das Nicht-Zustande-Kommen eines Berliner Konservatoriums, die ständige Bevormundung am Berliner Hof und vor allem die Meinungsverschiedenheiten zwischen der Domgeistlichkeit und Felix Mendelssohn Bartholdy dazu, dass sein Wirken nur von kurzer Dauer war. Während die Domgeistlichkeit und die königlichen Berater Christian Karl Josias Freiherr von Bunsen und Joseph Maria von Radowitz die „wahre“ Kirchenmusik in der Wiederbelebung des Palestrinastils⁶¹⁰ sahen, versuchte Mendelssohn eine orchesterbegleitete Kirchenmusik durchzusetzen. Seine Vorstellungen gingen über die zgedachte Aufgabe, Psalmen mit Cantus firmi zu komponieren, hinaus. Fanny Hensel bemerkte in ihrem Brief an Rebecka Dirichlet vom 26. Dezember 1843 dazu:

„Für den Domchor hat Felix den zweiten Psalm achtstimmig a cappella komponirt; sehr schön, sehr gregorianisch und sixtinisch. Ich bin neugierig, was die Leute dazu sagen werden, wenn sie überhaupt hinhören. Felix möchte lieber mit Orchester komponiren.“⁶¹¹

Als Generalmusikdirektor stand Mendelssohn über dem eigentlichen Domchordirektor Heinrich August Neithardt. Diese unglückliche personelle Konstruktion führte aber zu wenigen Differenzen. Denn Mendelssohn dirigierte den Domchor bei lediglich drei Veranstaltungen, so dass die musikalische Arbeit weitgehend bei Neithardt blieb. Die sehr geringe Zahl an Auftritten, das heißt Mendelssohns praktische Tätigkeit, steht in keinem Verhältnis zu den umfangreichen Vorbereitungen.

Bei der Jahrtausendfeier des Deutschen Reiches am 6. August 1843 dirigierte Mendelssohn Bartholdy sein *Te Deum*, das er eigens auf Wunsch des Königs für die Feier komponiert hatte. Des Weiteren leitete er zweimal den Domchor bei Gottesdiensten: am 1. Weihnachtstag 1843 und am Neujahrstag 1844, in denen Händels *Messias* und zwei eigene Psalmkompositionen mit Orchester erklangen, für die Mendelssohn eine „allerhöchste Ausnahmegenehmigung“ vom König einholen musste. Darüber hinaus komponierte Mendelssohn eine Reihe von Psalmen, Sprüchen und Motetten, die den Erwartungen seitens des Königs entsprachen. Aufgrund der vielen Differenzen zog es Mendelssohn wieder nach Leipzig. Schon in einem Brief vom 31. März 1843 an den Minister Ludwig⁶¹² von Massow wird Mendelssohns Unmut deutlich:

⁶⁰⁹ Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1550.

⁶¹⁰ Vgl. Henzel, C. 2003 (2), Sp. 178.

⁶¹¹ Zit. nach Hensel, S. 1995, S. 746.

⁶¹² Die Angabe bei Peter Hahn „Valentin“ von Massow muss „Ludwig“ von Massow heißen.

„Kann der Chor also bis zum nächsten Winter nicht von Noten singen (und Herr Major Einbeck erklärte ausdrücklich und bestimmt, es sei unmöglich, einen solchen Chor in Berlin zu engagieren, man müsse es erst nach und nach lehren) ... und verging der nächste Winter alsdann und ich hätte ohne meine Schuld doch nicht zum Musikmachen kommen können, so wäre es mir leid, weil ich hier [in Leipzig] so viel wirklich musikalisch Wichtiges zu tun habe, welches dann unterblieb, ohne daß ich dort [in Berlin] etwas ähnliches für meine Kunst fördern könnte.“⁶¹³

Sein Vorhaben teilte Mendelssohn Bartholdy auch seiner Mutter Lea mit, die nach Abrahams Tod der Mittelpunkt der Familie war. „[...] ich hatte nicht geglaubt, daß es sie so entsetzlich afficiren würde, wie's der Fall war“⁶¹⁴, bemerkte Mendelssohn. Am 12. Dezember 1842 starb Lea Mendelssohn Bartholdy unerwartet. So fehlte damit auch der Mittelpunkt der Familie, den später Fanny Hensel als ältestes Kind innehatte. Im Fehlen des Familien-Zentrums sieht Wolfgang Dinglinger den tiefergehenden Grund für den Fortgang Felix Mendelssohns nach Leipzig.⁶¹⁵

Die genannten Gründe führten schließlich dazu, dass sich Mendelssohn Anfang 1845 beurlauben ließ und nur noch als Berater für organisatorische und personelle Fragen zur Verfügung stand. Für die Komposition der Psalmen schlug Mendelssohn zeitgenössische Komponisten wie Louis Spohr, Carl Loewe, Moritz Hauptmann, Heinrich August Neithardt oder Granzin⁶¹⁶ vor. Des Weiteren heißt es in dem Brief vom 14. Februar 1844 an Graf von Redern:

„[...] Zudem ist eine würdige, echt kirchliche Komposition der Psalmen eine Aufgabe, die für den Einzelnen zu schwer ist, deren vollkommene Lösung gewiß nur durch ein Zusammenwirken verschiedener Kräfte zu erwarten steht. Wenn Sie die unten genannten Meister zu einer solchen Mitwirkung auffordern, wenn Sie erwähnen, daß es die Absicht des Königs sei, den musikalischen Teil des Gottesdienstes zu beleben, daß sie ihrerseits zu dieser edlen Absicht beizutragen imstande wären, so zweifle ich nicht, daß jeder von ihnen einen solchen Auftrag mit Freunden übernehmen und sich dadurch geehrt fühlen werde. [...]“⁶¹⁷

Der Vorschlag wurde akzeptiert, so dass Mendelssohn von seinen Pflichten entbunden war und seine Interessen in Leipzig verfolgen konnte. Nach Mendelssohns Rücktritt wurde Neithardts Direktion nochmals für kurze Zeit durch Otto Nicolai unterbrochen. Auch seine Tätigkeit blieb eine Episode, da er schon nach einem Jahr verstarb.

Unter der musikalischen Leitung von Heinrich August Neithardt gewann der Chor sehr bald an Bedeutung. Neben der Gestaltung der zahlreichen Gottesdienste und liturgischen Andachten konzertierte der Chor im In- und Ausland. Die Auftritte bewirkten einen hohen

⁶¹³ Zit. nach Hahn, P. 1993, S. 66.

⁶¹⁴ Brief von Mendelssohn am 23. November 1842 an Klingemann. Zit. nach Dinglinger, W. 1997, S. 36.

⁶¹⁵ Vgl. Dinglinger, W. 1997, S. 36.

⁶¹⁶ Der Vorname des Komponisten konnte nicht ermittelt werden.

⁶¹⁷ Dinglinger, W. 1993, S. 14 f.

Bekanntheitsgrad und Berühmtheit. Die erste große Reise ging direkt in die Musikstadt London und wurde ein enormer Erfolg. Der *Theatrical Observer* berichtete am 2. November 1850 äußerst lobend:

„[...] Their performance is truly the most complete and beautiful thing of the kind we ever listened to. The voices (fifty in number) are generally excellent – those of the boys being especially remarkable for freshness and purity of tone. Their intonation, even in the most trying modulations and difficult suspensions, is irreproachable; and nothing can exceed the wonderful unanimity with which they observe even the most delicate »nuances« of expression, or the accuracy with which they at once strike off in any key, without any hint or assistance from the conductor, beyond the elevation of his »baton«. In short, their is very perfection of choral singing, superior to anything of the kind which has yet been heard in the country, and we believe in any other, with the exception, perhaps, of the performance of the Pope’s choristers belonging to the Sistine Chapel at Rome.“

Weiter heißt es in dem Text, der eine positive Konnotation besitzt:

„Their First effort, Mendelssohn’s fine 43rd Hymn, sufficed to win the warmest sympathies of the audience, whose enthusiasm, raised at once to the highest pitch, resulted in an vociferous »encore«. The choristers subsequently gave a hymn by Corsi and a motet by Grell, both of which Are unanimously redemanded. In lieu of repeating the latte, they san a German version of »God save the Queen«, which was immediately responded to, the anthem being given with German words. The inimitable choir then retired, amidst enthusiastic cheering. We never witnessed a more decided or brilliant success than this exquisite an thoroughly musician like performances achieved.“⁶¹⁸

Eduard Hanslick notierte in seinem Reisebericht 1855: „Die vollllkommenste Erscheinung im Berliner Musikwesen ist oder war wenigstens damals der königliche Domchor, [...] dem an Schönheit der Stimmen und Präzision des Zusammenwirkens in Deutschland kein zweiter an die Seite zu setzen ist [...].“⁶¹⁹ Ein Satz von Zar Nikolaus bestätigt die Qualität, die der Domchor unter Leitung von Neithardt erreichte: „Freue mich über ihre deutsche Aussprache des Russischen. Bei meinem Chor in Petersburg verstehe ich kein Wort.“⁶²⁰

Zum umfangreichen Liedrepertoire zählten die Werken von Bach, Beethoven, Caldara, Eccard, Gabrieli, Händel, Haydn, Lasso, Mendelssohn Bartholdy, Palestrina, Schütz und vielen anderen. Im Laufe der Zeit vergrößerte sich der Chor. Im Jahr 1900 gehörten dem Domchor bereits 100 Knaben- und 25 Männerstimmen an. 30 weitere Knaben wurden jeweils ein Jahr lang auf die Mitwirkung im Chor vorbereitet. Da der Domchor unter der Leitung von Neithardt zu einem der attraktivsten und musikalisch profiliertesten Vereine geworden war, gab es nach dem Tod des Dirigenten viele Bewerber für das Amt des Domchordirektors. Der Wunschkandidat war Eduard Grell. Als Professor und Leiter der Singakademie stand er aber dem Amt reserviert gegenüber. Grell sah für sich keine Verbesserung seiner jetzigen Position

⁶¹⁸ Zit. nach Dinglinger, W. 1993, S. 20 f.

⁶¹⁹ Zit. nach Dinglinger, W. 1993, S. 25.

⁶²⁰ Zit. nach Birkicht, B. 1990, S. 16.

und bekundete kein Interesse auf Anfrage des Generalintendanten Graf von Redern. So wurde Rudolf von Hertzberg zum Direktor ernannt, der seit 1847 als Gesanglehrer am Domchor tätig war. In Hertzbergs 27-jähriger Amtszeit gab es keine Höhepunkte. Dinglinger formuliert dazu, dass „er wohl weniger befähigt“ gewesen sei und „keineswegs als erste Wahl galt“. ⁶²¹ Doch auch der Krieg in den Jahren 1864 bis 1871 mag dazu beigetragen haben, dass sich keine Glanzpunkte ereigneten.

Nachfolger von Hertzberg wurde im Jahr 1891 Albert Ernst Anton Becker, der sich durch seine *Reformationskantate*, seine *Große Messe in b-Moll* und sein Oratorium *Selig aus Gnade* einen Ruf in Berlin als Komponist erworben hatte. Unter seiner Leitung erlebte der Domchor eine neue Blütezeit. Denn Wilhelm II., der 1888 zum deutschen Kaiser gekrönt wurde, „legte größten Wert auf kulturelle Repräsentation und Prunkentfaltung und ließ daher auch für den Hof- und Domchor die [finanziellen] Mittel wieder reichlicher fließen.“ ⁶²²

Das Direktorenamt übernahmen bis heute elf Chorleiter (s. u.). Der „Königliche Hof- und Domchor“ benannte sich nach dem Niedergang der Monarchie im Jahr 1918 zum „Staats- und Domchor“ um und wurde organisatorisch der Berliner Hochschule für Musik angegliedert.

Die musikalische Leitung des Staats- und Domchores Berlin lag seit der Neuorganisation im Jahr 1843 in den folgenden Händen: ⁶²³

1843–1861:	Heinrich August Neithardt (1793–1861), Königlicher Musikdirektor
1862–1889:	Rudolf von Hertzberg (1818–1893), Professor
1890–1899:	Albert Becker (1834–1899), Professor
1899–1909:	Hermann Prüfer (1844–1914), Professor und Königlicher Musikdirektor
1909–1933:	Hugo Rüdel (1868–1934)
1933–1942:	Alfred Sittard (1878–1942)
1942:	Hugo Distler (1908–1942), Professor
1942–1955:	Wolfgang Reimann (1887–1971)
1955–1969:	Gottfried Grote (1903–1976)
1973–1999:	Christian Grube (*1934), Professor für Chorleitung
seit 2002:	Kai-Uwe Jirka, Professor für Chorleitung

⁶²¹ Dinglinger, W. 1993, S. 31.

⁶²² Hanke, W. 1989, S. 190.

⁶²³ Angaben in Dinglinger, W. 1993, S. 9. Die Daten weichen von den anderen Aufsätzen geringfügig ab. Vgl. Grau, O. 1918; Trautmann, Chr. 1978.

6 Entwicklungen und Relevanz von Musikfesten und Sängerbünden

Mit Blick auf die gesellschaftliche und soziale – in der Folge auch kulturelle und das Musikwesen erfassende – Umorientierung im 18. und 19. Jahrhundert gewinnt eine Untersuchung der Entwicklung der entstehenden Sängerbünde und Musikfeste ihre Bedeutung. Betrachtet man insbesondere die Sängerbünde, so muss auch eine allgemeine gesellschaftliche Entwicklung hin zu Vereinigungen, Organisationen und Verbindungen berücksichtigt werden. Das erstarkende Freimaurertum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlieh dem neuen aufklärerischen Gedankengut wichtige Impulse. So ist zu konstatieren, dass vorzugsweise die Bewegung der Freimaurer versuchte, sich über religiöse, konfessionelle und auch politische Hürden hinwegzusetzen, und dies spiegelte sich im Gesangs- und Chorwesen wider.

„Auf diesem ersten ‚deutschen Sängersfest‘ (1838), das der hauptsächlich von Freimaurern gegründete und von Juden als aktive Mitglieder stark geförderte Frankfurter Liederkranz veranstaltet hatte, wurde demonstrativ – bildlich und textlich – auf das egalisierende Moment der Sängerbewegung in konfessioneller, religiöser und politischer Hinsicht verwiesen.“⁶²⁴

Brusniaks Feststellung bestätigt, dass eine musikalische und gesellschaftliche Entwicklung nicht vorgekommen war und eine Ausbreitung des Chorvereinswesens an die Organisationen, Bünde und Vereinigungen im 19. Jahrhundert gebunden ist.

6.1 Wesen und Bedeutung der Musikfeste

Im Anfang des Aufbaus des Gesangsvereinswesens fällt den nationalen Sängers- und Musikfesten eine wichtige Funktion der Repräsentation des Bürgertums zu. Sie bildeten erste Kommunikationsplattformen, die zur Verbreitung des Musikwesens führten. Die hohe Öffentlichkeitswirkung brachte eine rasche Ausbreitung der Musik- und Gesangsvereine mit sich. Die Vorbilder der Musikfeste stammten aus England und der Schweiz.⁶²⁵ Das im Jahr 1810 in Frankenhausen auf Initiative von Georg Friedrich Bischoff (1780–1841) veranstaltete Musikfest gilt als das erste deutsche. Bischoff war Kantor in Frankenhausen und inserierte in mehreren Zeitungen eine Einladung zu „zwei großen Musikaufführungen mit einem 200 Personen stark besetzten Orchester“.⁶²⁶ Die musikalische Leitung hatte Louis Spohr. Der hohe Zu-

⁶²⁴ Brusniak, F. 2002, S. 411.

⁶²⁵ Vgl. Schaal, R. 1997, Sp. 1291 ff.

⁶²⁶ Schaal, R. 1955, Sp. 110.

spruch und Erfolg des Events veranlasste Bischoff, in den folgenden Jahren weitere derartige Veranstaltungen durchzuführen.

Zunächst waren die Musikfeste aus rein musikalischen Motiven entstanden. Ziel war es, die für eine Stadt allein nicht zu bewerkstellende Aufführung eines großen Musikwerkes durchzuführen. In der AMZ wird festgehalten, dass ihr Zweck die „Beförderung der Kunst in ihrem ganzen Umfange, und hauptsächlich des Sinnes für religiöse Musik, durch alljährliche, mit bedeutenden Kunstmitteln und unter Zuziehung bewährter deutscher Künstler bewirkte große Aufführungen klassischer Werke“⁶²⁷ war. Neben den klassischen Werken wurden auch zeitgenössische Kompositionen dargeboten. Zu den Hauptwerken der Musikfeste zählten die Symphonie und das Oratorium.⁶²⁸ Nach den Napoleonischen Befreiungskriegen erhielten die Musikfeste ein patriotisches Wesensmerkmal. Ein nationales Zusammengehörigkeitsgefühl breitete sich aus. Das Streben nach nationaler Einheit und nach demokratischen Strukturen wurde Bestandteil der Musikfeste. In der Gestalt des Chores und des Orchesters, in denen Frauen wie Männer sowie Laien- und Berufsmusiker zusammen wirkten, fanden die Ideale ihren Ausdruck. Die „Stimme des Volkes“ wurde symbolisch im Chor verkörpert. Die Chorbesetzung demonstrierte die Größe eines Festes und steigerte sich bis zur Jahrhundertmitte immens. Während bei den Niederrheinischen Musikfesten in den Jahren 1818 bis 1824 durchschnittlich 168 Sänger teilnahmen, stieg ihre Zahl zwischen 1851 und 1867 auf 547. Auch die Relation zwischen Chor und Orchester entwickelte sich innerhalb der ersten Jahrzehnte von 1:1 über 2:1 und 3:1 zu beinahe 4:1.⁶²⁹ Die Musikfeste waren damit Massenveranstaltungen. Besonders Hans Georg Nägeli präferierte Bestrebungen nach Massenwirkung und Volksgemeinschaft⁶³⁰ und förderte diese. Die aktive Beteiligung am Massenerlebnis erweckt ein „Wir-Gefühl“ und ist Ausdruck gemeinsamer Interessen. Nägeli formulierte in seiner Gesangsschule im Jahr 1809: „Man führe durch ein Hundert schulgerechter Sänger mit mittelmäßigen Organen [...] einen gutgesetzten Chor aus, und man hat die Volksmajestät versinnbildlicht.“⁶³¹ Allein durch die hohe Anzahl der Mitwirkenden erzielten die Veranstaltungen schon eine Breitenwirkung. Für das Gelingen des Events war die Mitwirkung von Laien⁶³² unumgänglich. Später wurden die deutschen Sängerbefeste die ausschlaggebende Basis patriotischer Gesinnung.

⁶²⁷ AMZ, Nr. 15, 1829, Sp. 250 [sic!]; zit. nach Schaal, R. 1997, Sp. 1295.

⁶²⁸ Das Programm des ersten Musikfestes in Frankenhausen ist bei Preussner, E. 1935, S. 118 abgedruckt.

⁶²⁹ Alle Angaben in Eichhorn, A. 1998, S. 19.

⁶³⁰ Vgl. Müller, C. H. 1925 (1), S. 10.

⁶³¹ Nägeli, Hans Georg: *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung, kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, Zürich 1809; zit. nach Boresch, H.-W. 1999, S. 59.

⁶³² Im 19. Jahrhundert werden Laienmusiker als Dilettanten oder Liebhaber bezeichnet.

Auffällig ist, dass die ersten Musikfeste in Form von musikalisch-organisierten Städtebündnissen veranstaltet wurden. Denn der Zusammenschluss ermöglichte eine leichtere Realisierung der Aufführung großer Werke. Friedhelm Busniak verweist im Artikel „Chor und Chormusik“ aus der MGG auf neun nachweisbare Verbände in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁶³³ Künstlerisch am nachhaltigsten wirkten die Niederrheinischen Musikfeste (1817–1847). Die erste Festaufführung ging am 2. November 1817 in Elberfeld vonstatten. Auf dem Programm stand, wie beim ersten Musikfest in Frankenhausen, Haydns *Schöpfung*, die zu den populärsten Werken seiner Zeit zählte. Weitere Feste fanden in den Städten Köln, Aachen und Düsseldorf statt. Das Programm der Musikfeste bestand von Anfang an aus Werken für Chor und Orchester, reinen Instrumentalwerken und einigen Solostücken. Oratorien und Symphonien demonstrierten die künstlerische Bedeutung mit Nachdruck. Gerade auf den Musikfesten demonstrierte das Bürgertum seinen „Kulturwillen“⁶³⁴; im Zusammenwirken wurde das neue Kunstverständnis des Bürgertums präsentiert. Die Musikfeste waren die ersten Stätten einer öffentlichen bürgerlichen kollektiven Aufführung. Ihre repräsentative Wirkung zeigt deutlich den Unterschied zu den bisherigen Musiklokalitäten, zu denen die Salons, Höfe oder Opernhäuser zählten.

6.2 Die Niederrheinischen und weitere Musikfeste

Die Niederrheinischen Musikfeste (1817–1847) wurden von dem Elberfelder Musikdirektor Johannes Schornstein (1789–1853) und seinem Düsseldorfer Kollegen Johannes A. Fr. Burgmüller (1766–1824) begründet.⁶³⁵

Bei der Programmauswahl achteten die Initiatoren darauf, dass Kompositionen älterer und neuerer Zeit aufgeführt wurden. In den Statuten des Jahres 1820 heißt es: „Zu den jährlichen Ausführungen werden klassische Meisterwerke älterer und neuerer Zeit gewählt.“⁶³⁶ Der Begriff „klassisches Werk“ beinhaltet hier die Eigenschaft einer Wertung und bezeichnet ein in Fachkreisen anerkanntes etabliertes Musikstück. Ein weiteres Kriterium war die Bevorzugung von Kompositionen, die einen großen Aufführungsapparat verlangten. Im Bereich „Oratorium“ waren vor allem die Meisterwerke von Händel und Haydn sehr beliebt. Man kann von einer wahren Händel-Renaissance sprechen. Beim Niederrheinischen Musikfest kamen in den

⁶³³ Dazu gehören: 1. die Niederrheinischen Musikfeste, 2. die Ostpreußischen Musikfeste, 3. die Elb-Musikfeste, 4. die Rheinbayerischen Musikfeste, 5. die Thüringisch-Sächsischen Musikfeste, 6. die Schlesischen Gesang- und Musikfeste, 7. die Norddeutschen Musikfeste, 8. die Musikfeste des *Märkischen Gesangsvereins* und 9. die Niederschlesischen Musikfeste. Vgl. Busniak, F. 1995 (1), Sp.787.

⁶³⁴ Vgl. Eichhorn, A. 1998, S. 5.

⁶³⁵ Zu den deutschen Musikfesten im 19. Jahrhundert vgl. Weibel, S. 2006.

⁶³⁶ Zit. nach Alf, J. 1987, S. 156.

Jahren 1819 bis 1838 zehn Händel-Oratorien zur Aufführung: *Messias* (1819, 1826), *Samson* (1820, 1832), *Jephtha* (1823), *Alexanderfest* (1825), *Judas Makkabäus* (1830), *Israel in Ägypten* (1833), *Deborah* (1834), *Salomon* (1835), *Belsazar* (1837) und *Josua* (1838).⁶³⁷

Die Werke Johann Sebastian Bachs hingegen wurden weitgehend abgelehnt. Seine Musik galt zwar als gelehrt, klug und tiefsinnig, doch die weit verbreitete vorgefasste Meinung führte dazu, dass Bachs Werke als unpopulär, überholt und verkopft empfunden wurden. Das breite Publikum erachtete die Musik für nicht ansprechend genug und nahm eine ablehnende Haltung an. Auch auf Mendelssohn Bartholdys Fürsprache lehnte das Komitee des Niederrheinischen Musikfestes es ab, ein Stück von Bach auf das Programm zu setzen. Protokolle aus dem Jahr 1835 berichten:

„Es wurde von Herrn Mendelssohn eine Ouvertüre von Bach vorgeschlagen. Die Wahl der letzteren schien etwas bedenklich, da Bachsche Orchesterkompositionen hier ganz unbekannt sind und man vielleicht besorgen dürfte, der Name Bach, auf dem Programm der Musikfeste erscheinend, möchte von übler Wirkung und jedenfalls dem Besuch des Festes von Seiten des größeren Publikums nicht förderlich sein, was in finanzieller Hinsicht nicht unbeachtet bleiben darf [...].“⁶³⁸

Eine erneute Bestrebung von Seiten Mendelssohns im Jahr 1838 wurde wiederum anfangs abgelehnt.⁶³⁹ Wieso es dennoch zur Aufführung von Bachs *Kantate zum Himmelfahrtstage* kam, ist nicht nachweisbar. Julius Alf vermutet, dass entweder Mendelssohn ein Ultimatum stellte oder „das kennerhafte Element im Comité die Oberhand gewann“. ⁶⁴⁰ Bedauerlicherweise fand die Kantate keine Resonanz beim Publikum, so dass bis zum Jahr 1847⁶⁴¹ keine Werke von Bach bei den Niederrheinischen Musikfesten aufgeführt wurden.

Im Wesentlichen stellten die Komponisten Friedrich Schneider, Louis Spohr, Bernhard Klein, Ferdinand Ries und Felix Mendelssohn Bartholdy die oratorischen Meisterwerke neuerer Zeit. Oftmals reisten sie als Gastdirigenten zu den Niederrheinischen Musikfesten an und führten ihre eigenen Werke auf. Weitere Dirigentenpersönlichkeiten waren daneben Ferdinand Hiller und Julius Rietz.

Sehr erfolgreich waren die zeitgenössischen Komponisten Friedrich Schneider und Louis Spohr. Ihre Werke sind auf Massenwirksamkeit angelegt und entsprechen der Art eines Musikfestes: Eingängige Melodik, klare, fassliche Struktur oder kraftvolle, monumentale Partien, die effektiv den Klangapparat präsentieren, sind Merkmale für den Musikfeststil. Friedrich Schneider erläuterte selbst die kompositorische Anlage seines Oratoriums *Sündflut*:

⁶³⁷ Vgl. Alf, J. 1987, S. 163.

⁶³⁸ Zit. nach Alf, J. 1987, S. 188.

⁶³⁹ Vgl. Alf, J. 1987, S. 189.

⁶⁴⁰ Alf, J. 1987, S. 189. Die Formulierung deutet auf Julius Alfs Auffassung hin.

⁶⁴¹ Zur Jahresangabe siehe Alf, J. 1987, S. 189.

„Was die Anwendung der Kunstmittel betrifft, so hatte ich bei meiner Arbeit vorzüglich im Auge, möglichst einfach und klar zu schreiben, den Gesang in allen Stimmen, selbst in den Fugen, immer gesangsmäßig erscheinen zu lassen, so daß er, wie er dies freilich immer sollte, leicht singbar sei; die Instrumentalbegleitung ist ebenfalls einfach behandelt, durchaus keine kleinen Figuren, da wo Kraft wirken soll. Ueberhaupt hatte ich auch den Zweck vor Augen, wozu dies Oratorium zunächst geschrieben wurde, nämlich für die Aufführung des niederrheinischen Musikvereins, wobei 300 Sänger und 200 Instrumentalisten wirken sollten.“⁶⁴²

Im Bereich Instrumentalwerke stand Ludwig van Beethoven ganz oben. Das Orchester des Niederrheinischen Musikfestes spielte fast in jedem Jahr eine Symphonie von Beethoven.⁶⁴³ Populär war vor allem die „Neunte“ aufgrund des Choreinsatzes.

6.2.1 Die Niederrheinischen Musikfeste unter Felix Mendelssohn Bartholdy

Die Mitglieder der Singakademie mussten sich nach dem Tod Zelters zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Friedrich Rungenhagen entscheiden. Mit klarer Mehrheit wählten sie als neuen Direktor Rungenhagen (vgl. Kap. 5.1). Die Entscheidung führte dazu, dass sich Felix Mendelssohn Bartholdy von seiner Heimatstadt Berlin abwandte und für die Stelle als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf zusagte. Zugleich übernahm er die Leitung des 15. Niederrheinischen Musikfestes, das im Jahr 1833 in Düsseldorf stattfand. Das Festkomitee, dem Wilhelm von Schadow und Otto von Woringen angehörten, beide mit Mendelssohn Bartholdy freundschaftlich verbunden, fragte bei Mendelssohn am 7. März 1833 an. Für ihn war die Einladung durch die Niederlage in Berlin von großer Bedeutung. Er ließ sogar ein Konzert in London aus und schrieb seinem Freund Klingemann:

„Ich [Mendelssohn] werde im Mai auf 14 Tage London verlassen müssen, und erst den ersten Juni wieder hinkommen können. Wüte nicht über die Hetze, Klingemann, sondern erkenne die Notwendigkeit an. Der Niederrheinische Musikverein hat mich nämlich aufgefordert, daß Musikfest zu dirigieren, das gerade den 26. Mai fällt, und die Sache ist in Deutschland zu wichtig, als daß ich's hätte abschlagen dürfen! Ich gehe also nach dem Philharmonic, am 13. Mai, nach Düsseldorf zurück, wo es dies Jahr stattfindet, versäume das Philharmonic am 27. und bin zum letzten wieder da.“⁶⁴⁴

Dass das Festkomitee Mendelssohn aussuchte, zeigt, wie bedeutend sein Ruf als Künstler schon war.⁶⁴⁵ Die Aufführungen seiner eigenen Kompositionen sorgten in Berlin und Leipzig für Furore. Obwohl Ferdinand Ries bereits sechsmal (1825, 1826, 1828–1830, 1832)⁶⁴⁶ als Dirigent die Niederrheinischen Musikfeste erfolgreich geleitet hatte und eigens für die Feste große Werke komponierte, fiel die Wahl nun auf Felix Mendelssohn Bartholdy. Während die

⁶⁴² Friedrich Schneider's Ansichten über seine Composition die Sündflut, in: *Cäcilia*, 3, 1825, S. 93.

⁶⁴³ Eine Liste findet sich bei Alf, J. 1987, S. 173.

⁶⁴⁴ Klingemann, K. 1909, S. 114.

⁶⁴⁵ Das Sprichwort „Der Prophet gilt im eigenen Lande nichts“ bewahrheitete sich.

⁶⁴⁶ Siehe Schaal, R. 1997, Sp. 1296.

Musikdirektorenstelle eher provinziell ausfiel, konnte Mendelssohn als Dirigent, Interpret und Programmgestalter des Musikfestes seine Talente entfalten und sich unter Beweis stellen. Die Veranstaltung zog internationale Gäste an, die größtenteils aus Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich und England kamen.⁶⁴⁷ Auch seine Familie besuchte das Event. Mendelssohns Vater Abraham berichtete:

„Ein Musikfest am Rhein ist [...] ein Ereignis nur von der Musik zu veranlassen und nur in diesem Lande möglich. Es gibt hier keinen Hof, keine Einmischung von oben, keinen General-Musikdirektor, kein kgl. Dies oder Jenes. Es ist ein wahres Volksfest, daher ich auch bis jetzt keinen Polizeimann bemerkt habe und der Magistrat die Wege bis zum Konzertsaal – er liegt außerhalb der Stadt – mit Feuerspritzen reichlich besprengen läßt. [...] In einem großen schattenreichen, zu einer Gastwirtschaft gehörigen Garten ist ein Saal hineingebaut [...], der ungefähr 1300 Menschen faßt [...]. Während der Pausen [...] stürmt alles in den Garten. Massen von Butterbrotten, Maitrank, Selterwasser, sauer Milch [...] an großen und kleinen Tischen verzehrt, und das Ganze sieht einer Kirmes gar sehr ähnlich.“⁶⁴⁸

Unter Mendelssohns Leitung wurde das Festprogramm um einen dritten Tag erweitert, der den Berufsmusikern vorbehalten war. Vor allem das Künstlerkonzert unterstrich die Professionalisierung der Musikfeste. Julius Alf weist darauf hin, dass zur damaligen Zeit schon Bedenken gegen das Künstlerkonzert geäußert wurden und eine Tendenz zum Virtuosenkult erblickt wurde.⁶⁴⁹ Demgegenüber erwähnt Susanna Großmann-Vendrey, dass das Publikum das Angebot dankbar annahm, da unter Umständen eine ähnliche Vorstellung für viele Monate nicht stattfand.⁶⁵⁰ Die berühmten Solisten, namhafte Werke sowie die besten Programmnummern waren am dritten Tag nochmals zu hören. Bei den frühen Musikfesten wurde zudem nur ein geringer Eintrittspreis oder sogar keiner genommen, so dass die Veranstaltungen wahre Publikumsmagneten waren und von der Zuhörerschaft begrüßt wurden. Über die Einführung des Künstlerkonzertes erzählte Abraham Mendelssohn:

„Gestern früh in der Probe hatte Woringen dem Orchester und dem Publikum angekündigt, daß sie zum ersten Mal seit der Existenz der Musikfeste ein drittes Concert zu geben beabsichtigen, und der Vorschlag, welcher im Comité großen Widerspruch erfahren, weil er neu war und man fürchtete, es werde mißlingen, wurde allgemein mit dem größten Applaus aufgenommen, weil die Decker singen, Felix spielen und der zweite Theil von Israel noch einmal gehört werden sollte. [...] Die Aufführung war durchaus trefflich, Orchester und Chöre wetteiferten auf eine wirklich begeisterte Weise und der letzte Chor von Israel wurde, ich kann es nicht anders nennen, rasend executirt.“⁶⁵¹

In einem Brief an seine Frau Lea berichtete Abraham Mendelssohn in überschwänglichen Worten:

⁶⁴⁷ Vgl. Alf, J. 1987, S. 212.

⁶⁴⁸ Zit. nach Vogler, R. 1975, S. 95.

⁶⁴⁹ Alf, Julius 1987, S. 175.

⁶⁵⁰ Vgl. Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 73 f.

⁶⁵¹ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 74.

„Liebe Frau, wir erleben Freude an unserem Felix!– Es ist mir noch nicht vorgekommen, einen Menschen so auf Händen getragen zu sehen, wie Felix hier; er selbst kann den Eifer aller zum Fest Mitwirkenden, ihr Zutrauen zu ihm nicht genug rühmen, und, wie überall, setzte er alles durch sein Spiel und sein Gedächtnis in Erstaunen. Die Beethovensche Pastoralsinfonie spielte er nicht allein sofort auswendig, sondern für den Tag darauf, als bei der Probe keine Partitur da war, dirigierte er sie auswendig und sang die ausgebliebenen Instrumente mit. [...] Felix hat wirklich ein ungeheures Stück Arbeit, aber er vollbringt es mit Lust, Kraft, Ernst und Gewandtheit und tut wirklich Wunder! Mir wenigstens erscheint es oft als etwas Wunderbares, daß vierhundert Menschen aller Geschlechter, Stände und Alter, wie der Schnee zusammengeweht, sich von einem der Jüngsten von Ihnen, allen fast zum Freund zu jung, ohne Titel und Würden, führen und leiten lassen.“⁶⁵²

Über die Erfolge des Sohnes hinaus beschrieb Abraham Mendelssohn Bartholdy in seinem Brief die Atmosphäre in der Stadt und während des Musikfestes sowie den Konzertverlauf und den Konzertsaal selbst. Wie Abraham Mendelssohn lobte ferner die Presse die Aufführungen und die besondere Leistung von Felix Mendelssohn. Die *Düsseldorfer Zeitung* schrieb am 5. Juni 1833:

„[...] Der Strenge und dem unermüdlichen Fleisse des Herrn Dirigenten des Ganzen, dem vortrefflichen Felix Mendelssohn Bartholdy gebührt ein sehr großer Teil an der ausgezeichneten Ausführung aller dieser Werke, und ihm allein verdankt man es, daß das 15. Niederrheinische Musikfest nach Versicherung aller Teilnehmer an demselben in keinem Vergleich mit all den früheren stehe.“⁶⁵³

Nach der erfolgreichen Leitung des Niederrheinischen Musikfestes trat Mendelssohn Bartholdy die Musikdirektorenstelle am 1. Oktober 1833 an. Das Festkomitee bedankte sich bei ihm mit einer in Stein geschnittenen Petschaft.⁶⁵⁴ Er erwiderte am 5. Juli 1834:

„[...] Die Erinnerung an das Musikfest gehört mir zu den liebsten meines musikalischen Lebens und wird mich nicht verlassen, und wie mir der Aufenthalt hier [in Düsseldorf] von Tage zu Tage erfreulicher und nützlicher wird, ruft es mir immer wieder jenes Fest hervor, welches mich zuerst auf längere Zeit hierher brachte.“⁶⁵⁵

Das zweite Niederrheinische Musikfest, das Mendelssohn Bartholdy leitete, fand am 7. und 8. Juni 1835 in Köln statt. Für seine Berufung setzte sich der Kammerpräsident Erich Heinrich Verkenius ein, der als Intendant der Dommusik agierte. Er galt als gute „Seele aller Bestrebungen für das gesamte Kölner Musikleben“.⁶⁵⁶ Bereits seit dem Jahr 1834 korrespondierte Verkenius mit Mendelssohn. Dieser bedankte sich für Verkenius' Bemühungen und schrieb ihm am 13. Februar 1835 vier Tage vor der Wahl des Komitees:

„Für ihre Äußerung hinsichtlich des Musikfestes nehmen Sie meinen herzlichen Dank. Selbst wenn ich nicht wüßte, wie entscheidend Ihre Stimme und Ihr Urtheil in einer

⁶⁵² Fischer, W. H. 1918, S. 21 f.

⁶⁵³ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 74.

⁶⁵⁴ Friedrich Wilhelm Schadow fertigte dazu eine Zeichnung an und Karl Friedrich Schinkel in Berlin den Siegelring. Vgl. Fischer, W. H. 1918, S. 22.

⁶⁵⁵ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 75.

⁶⁵⁶ Niemöller, K. W. 1965, S. 48.

solchen Angelegenheit ist, so würde mich dieser beweis fortgesetzter Freundlichkeit und Zutrauens von Ihnen hoch ehren und erfreuen. – Ich würde die Direction des Musikfestes mit der größten Freude annehmen, wenn das Comité sie mir übertrüge, ja mehrere Umstände kommen zusammen, die es mir gerade bei diesem nächsten Feste wünschenswerther noch als sonst machen. – Nun hatte ich aber so gewiß geglaubt, daß mir Direction von Köln aus nicht angetragen werden würde, daß ich für den Anfang Mai eine Reise nach England machen und in den dortigen Philharmonischen Concerten einiges Neuere aufführen wollte. – Auch sagen Sie mir ja selbst, daß mehrere Mitglieder nicht wünschen, daß die Wahl auf mich fiele. Ist Ihre Meinung dagegen vorherrschende, so wiederhole ich Ihnen, wie sehr mich das freuen und ehren würde.“⁶⁵⁷

Nach Abstimmung des Komitees fiel die Wahl auf Mendelssohn, der sich bei Verkenius noch am selben Tage bedankte. Für das Musikfest sagte Mendelssohn seine lange geplante Reise nach London ab und schrieb am 26. März 1835 an Klingemann:

„Die Direktion hätte ich nicht abschlagen können, das wirst Du einsehn, da Du weißt, wie viel mir daran liegt, in Deutschland gerade Musik zu machen und da das eine der besten Gelegenheiten dazu, und obendrein eine Anerkennung der Kölner ist, die sich sonst mit den Düsseldorfern zanken und streiten.“⁶⁵⁸

Ein Jahr zuvor dirigierte noch einmal Ferdinand Ries das Musikfest, und zwar in Aachen. An Moscheles berichtete Mendelssohn am 11. Mai 1834, dass „die Leute hier Ries und mich als Gegenpäpste betrachten, und da nun Ries dirigiert, meinen sie, ich würde gelb vor Ärger, und ginge nicht hin.“ Jedoch besuchte Mendelssohn das Musikfest. Klaus Wolfgang Niemöller nahm an, dass das Verhältnis zwischen Ries und Mendelssohn nicht unproblematisch gewesen sei⁶⁵⁹, jedoch wird dies nicht belegt. Offensichtlich war Mendelssohn im Gegenteil sogar bemüht, Rivalitäten zu vermeiden. Denn er schrieb an Verkenius, dass er auch eine geteilte Direktion beim Musikfest angenommen hätte, da er „bei einem Anlaß wie das Musikfest gern keine Partheien, und Unzufriedenheit erregen möchte“.⁶⁶⁰ Ferner notiert Eric Werner, dass die von Fétis⁶⁶¹ in der *Revue Musical* gestreuten Gerüchte über eine angebliche Rivalität nicht stimmen.⁶⁶² Anhand des Programms beim Niederrheinischen Musikfest in Köln im Jahr 1838 lässt sich erkennen, dass am Gerede von Fétis nichts Wahres war. Mendelssohn führte zum Gedenken an dem im Januar 1838 verstorbenen Ries seine c-Moll-Symphonie auf.

Nach zehn Gesang- und zwei Orchesterproben wurde das Musikfest durchgeführt. Seine Eltern und Schwestern erfreuten ihn durch ihre Anwesenheit. Fanny sang zudem im Alt mit.⁶⁶³ Es wurde ein großer Erfolg für Mendelssohn. Das Publikum und die Mitwirkenden

⁶⁵⁷ Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 4, S. 168 f.

⁶⁵⁸ Klingemann, K. 1909, S. 173.

⁶⁵⁹ Niemöller, K. W. 1965, S. 48.

⁶⁶⁰ Zit. nach Niemöller, K. W. 1965, S. 49.

⁶⁶¹ Fétis war Redakteur der *Revue Musicale*.

⁶⁶² Siehe Werner, E. 1980, S. 345.

⁶⁶³ Mendelssohn schreibt an Klingemann am 14. Mai 1835: „Fanny [Hensel] ist sogar unter den Altstimmen mit aufgeführt ‚Professorin Hensel aus Berlin‘.“ Klingemann, K. 1909, S. 180.

bejubelten ihn. „Die rauschenden Jubelgrüße, die ihm vom Orchester (!) und vom Publicum gebracht wurden, wollten kein Ende nehmen.“⁶⁶⁴ Seine Schwester Rebecka Dirichlet urteilte darüber gegenüber Klingemann am 6. Juli 1835: „Ich glaube, man kann sich so wenig von einem rheinischen Musikfest einen Begriff machen als von einem schweizer Gletscher, wenn man beide nicht gesehen hat; die Reise wird mir fürs Leben unvergeßlich bleiben.“⁶⁶⁵ Neben Düsseldorf etablierte sich Mendelssohn damit ebenso in Köln und verschaffte sich einen guten Ruf als Künstler in der rheinischen Region. Das Festkomitee übermittelte Mendelssohn seinen Dank:

„Das schöne Gelingen unseres diesjährigen Musikfestes verdanken wir ebenso wohl Ihrer ausgezeichneten meisterhaften Leitung desselben, als den rastlosen Bemühungen, dessen Sie sich in einer Liebe zur Kunst unterzogen, um die verschiedenartigsten Elemente zu einem vollendeten Ganzen zu vereinigen. Sie haben sich hierdurch ein unvergängliches Ansehen unter uns gestiftet!“⁶⁶⁶

Die kompositorische Hauptarbeit während der Düsseldorfer Zeit widmete Mendelssohn seinem Oratorium *Paulus*, das er im März 1834 begonnen hatte und beim 18. Niederrheinischen Musikfest zu Pfingsten im Jahr 1836 in Düsseldorf zur Uraufführung brachte. Ursprünglich sollte es vom Cäcilien-Verein in Frankfurt uraufgeführt werden. Denn Johann Nepomuk Schelble suchte ein angemessenes qualitatives Werk für seinen Oratorienchor und bat Mendelssohn um das Werk (siehe Kap. 5.2.1). Bestimmt war es im Vorfeld für ein Musikfest. Mendelssohn schreibt an seinen Vater:

„Mein Oratorium wird erst im November [1835] in Frankfurt aufgeführt werden, wie mir Schelble schreibt und so lieb es mir wäre, wenn Du es bald hörst, so möchte ich doch noch lieber Du hörtest es bei dem Musikfeste im nächsten Jahre zuerst. Um dieses bestimmt anzunehmen habe ich mir vorbehalten, die Aufführung in Frankfurt abzuwarten, damit ich selbst erst höre, und wisse, ob es für das Musikfest paßt.“⁶⁶⁷

Doch aufgrund der Erkrankung Schelbles kam es im November 1835 nicht zur Darbietung, so dass sich Mendelssohn vorab entscheiden musste. Sein Werk selbst uraufgeführt auf einem Musikfest zu hören, war für Mendelssohn Bartholdy sicherlich eine Herausforderung. Vielleicht hätte er gerne einige Passagen verbessert. Doch er teilte am 12. März 1836 Woringen, dem Sekretär des Komitees, seine endgültige Zusage mit:

„Doppelt dankbar bin ich, daß mir durch die freundliche Gesinnung des Comité's Gelegenheit wird mein Oratorium mit solchen Massen und in solcher Vollkommenheit zu hören, wie es nur bei den Musikfesten möglich ist, und da es das erstemal ist, daß ich es selbst hören werde, so wird mir durch diese Aufführung zugleich Genuß und Belehrung bereitet werden.“⁶⁶⁸

⁶⁶⁴ Zit. nach Niemöller, K. W. 1965, S. 63.

⁶⁶⁵ Klingemann, K. 1909, S. 184.

⁶⁶⁶ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 79.

⁶⁶⁷ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 80.

⁶⁶⁸ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 81.

Wie wichtig für Mendelssohn die Oratoriumsaufführung war, zeigte sich an der Anwesenheit und musikalischen Mitwirkung seiner Schwester Fanny Hensel. Auf ihr kritisches und sachverständiges Urteil legte Mendelssohn besonderen Wert. Sie sang im Chor mit und berichtete über die Aufführungen an ihre Familie und an Karl Klingemann.⁶⁶⁹

Mit Mendelssohns *Paulus* wurde das 18. Niederrheinische Musikfest, das dritte, das Mendelssohn leitete, in Düsseldorf eröffnet. Das Oratorium wurde einer der Hauptattraktionen des Festes. Die *Düsseldorfer Zeitung* berichtete am 24. Mai 1836:

„Ein allgemeiner Ruf der Begeisterung zollt dem Meister und Dirigenten Dank, dessen unermüdlicher Sorgfalt und weiser, kräftiger Leitung diese Erfolge zunächst angehören. [...] Das Oratorium *Paulus* von Felix Mendelssohn Bartholdy ist bei dem jetzigen Musikfest als ein klassisches Tonwerk unserer Zeit in die Welt getreten. Der erste hiesige Festabend wird bei Allen, die ihn froh und heiter miterlebten ein würdiges Andenken behalten [...].“⁶⁷⁰

Im Jahr 1838 dirigierte Mendelssohn das Niederrheinische Musikfest in Köln. Der Erfolg des Oratoriums *Paulus* und seine Tätigkeit als Gewandhauskapellmeister machten ihn zu einer Autorität des Musiklebens. Als Dirigent rühmten ihn Zeitzeugen stets. Fanny Hensel schreibt kurz: „Felix ist doch ein geborner Kapellmeister und ausser einem gebornen noch ein geübter.“⁶⁷¹ Bemerkenswert ist Mendelssohns Entschluss, nur die Leitung des Festes zu übernehmen, sofern ein Werk von J. S. Bach mit auf dem Programm steht. An seine Schwester schrieb er am 13. Januar 1838:

„[...] ich brauche recht glänzende Sachen mit Pauken und Trompeten, da das auf dem Musikfest immer ratsam ist. [...] Wenn sie Sebastian Bach diesmal nicht in Cöln am 2ten Tage annehmen wollen, so dirigiere ich ihr Fest nicht – es muß einmal durchgesetzt sein.“⁶⁷²

Susanna Großmann-Vendrey führt drei Briefe an, die die Vehemenz von Mendelssohns Einsatz für die Aufführung von Johann Sebastian Bach angesichts der Ablehnung im Komitee verdeutlichen.⁶⁷³ Mendelssohn Bartholdy wählte die Kantate zum Fest der Himmelfahrt Christi, BWV 43, *Gott fähret auf mit Jauchzen*. Insgesamt lässt sich erkennen, dass er sich bei der Programmauswahl viele Gedanken machte. Die Programme waren ausgewogen. Eric Werner bemerkt, dass die Programme „Altes und Neues, Schweres und Leichtes, Ernstes und Heiteres anmutig vereinen“.⁶⁷⁴ Die gut ausgearbeitete Mischung der Stücke wurde vom Publikum freudig angenommen. Doch lässt sich auch erkennen, dass Mendelssohn Bartholdy einige Komponisten bevorzugte, andere vernachlässigte. Bach, Händel, Beethoven und Weber

⁶⁶⁹ Siehe Hensel, S. 1995, S. 449 ff.

⁶⁷⁰ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 85.

⁶⁷¹ Hensel, S. 1888, Teil 2, S. 12.

⁶⁷² Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 92.

⁶⁷³ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 93.

⁶⁷⁴ Werner, E. 1980, S. 345.

präferierte er; ihre Werke bildeten bei den Musikfesten den Hauptanteil. Die Aufführungen am 3. und 4. Juni 1838 fanden in der Presse eine durchweg gute Resonanz.

Das 21. Niederrheinische Musikfest im Jahr 1839 in Düsseldorf leitete Mendelssohn auf Anregung von Friedrich Wilhelm von Schadow. Auf dem Programm stand Mendelssohns 42. *Psalm*. Ferner konnte das Komitee Mendelssohn im Jahr 1842 für das Musikfest gewinnen. Hier führte der Meister seinen *Lobgesang* auf. Wiederum waren bei beiden Musikfesten die Pressestimmen durchweg positiv.

Die Einladungen an Mendelssohn Bartholdy zu Musikfesten nahmen über die Jahre immer mehr zu. Besonders tritt das Jahr 1846 hervor. In diesem nahm er an dem Deutsch-Flämischen Sängerfest in Köln sowie am Musikfest in Birmingham teil und leitete das Niederrheinische Musikfest in Aachen. Mendelssohn galt als führende Musikerpersönlichkeit in Deutschland. Er war Gewandhauskapellmeister und stand später als Generalmusikdirektor von Preußen ganz oben. Damit war das Ansehen, das er genoss, unverkennbar. Daher freute sich Aachen über die Zusage von Mendelssohn Bartholdy. Die Konzerte fanden am 31. Mai, am 1. und 2. Juni statt. Die Anwesenheit der Sängerin Jenny Lind verlieh dem Fest eine besondere Bereicherung. Die Lokalpresse sprach von einem „Jenny-Lind-Festival“. Selbst Mendelssohn konnte seine Begeisterung für seine Freundin nicht verbergen. An Hauser schrieb er am 8. Juni 1846: „Es war sehr herrlich und sehr vortrefflich und alles andere sehr überragend, eben durch Jenny Lind.“⁶⁷⁵

Susanna Großmann-Vendrey bemerkt trefflich, dass bei dem Aachener Musikfest „die Gesangsvirtuosität vor der national-gemeinschaftsbildenden Idee der Musikfeste ihren ersten großen Triumph“⁶⁷⁶ feierte. Die Wandlung der Charakteristik der Musikfeste vollzog sich mit Mendelssohn Bartholdys Tätigkeit. Die Niederrheinischen Musikfeste wandelten sich in seiner Wirkungszeit durch den „immanenten Anspruch zu historischer Treue, Qualität der Aufführung, Erweiterung des Programms und der Aufführungsmöglichkeiten“.⁶⁷⁷ Durch die Abnahme der patriotisch-deutschen Gesinnung und der vaterländischen Gemeinschaftsidee verloren die Musikfeste Ende der 1830er Jahre an Anziehungskraft. Mendelssohn lenkte die Niederrheinischen Musikfeste in neue Bahnen und weckte dadurch die Aufmerksamkeit und Begeisterung des Publikums. Durch die stetige Zunahme des Berufsmusikertums gewannen die Feste an Qualität und erreichten eine immer größere Exklusivität. Hinzu kam die Erweiterung um einen dritten Konzerttag, an dem die Highlights der vorigen Tage nochmals dargeboten und durch bekannte Virtuosen, die als Publikumsmagneten fungierten, ergänzt wurden. Das

⁶⁷⁵ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 118.

⁶⁷⁶ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 117.

⁶⁷⁷ Zit. nach Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 122.

„Künstlerkonzert“ gestattete es auch, Werke ins Programm aufzunehmen, die von Laien nicht zu bewältigen waren. Dies führte automatisch zu einer Professionalisierung der Musikfeste.

6.2.2 Weitere Musikfeste unter Mendelssohn Bartholdys Leitung

Mendelssohn Bartholdy leitete neben den sieben Niederrheinischen Musikfesten⁶⁷⁸ ferner das Braunschweiger Musikfest (1839), das Schweriner⁶⁷⁹ Musikfest (1840), das Musikfest in Dresden (1842) und in Zweibrücken (1843), das Pfälzische Musikfest in Zweibrücken (1844), das Deutsch-Flämische Sängerfest in Köln (1846) sowie mehrere Musikfeste in Birmingham (1837, 1840, 1846). Er bekam sogar eine Einladung, ein Musikfest in New York zu leiten. Seinem Bruder Paul berichtete Mendelssohn:

„Neulich habe ich eine Einladung zum Musikfest bekommen, durch die ich so geschmeichelt war, daß ich seitdem ganz flattirt aussehe (wie Cecile behauptet). Nach New York nämlich; sie sagen mir die freundlichsten Dinge, beweisen, daß mich die Hin- und Herreise nur vier Wochen koste, wollen mir die ganze Reise hin und zurück erstatten, außerdem 1000 Pfund zahlen, und ein Concert veranstalten, das mir nocheinmal so viel eintragen soll, versichern mir, daß ich durch mein Kommen der ganzen dortigen Musik aufhelfen könnte. – Schade nur, daß es für mich eben doch so unmöglich ist wie eine Fahrt nach dem Monde. Aber daß ich geschmeichelt (und dankbar) bin, ist gar nicht zu leugnen [...].“⁶⁸⁰

Mendelssohn wäre vermutlich gerne nach New York gereist, aber die Fahrten waren anstrengend, unbequem und zeitraubend. Sie zählten zu seiner Zeit zum Berufsübel eines Musikers.

Zum Braunschweiger Musikfest wurde Mendelssohn von Wolfgang Robert Griepenkerl eingeladen. Griepenkerl war Literaturprofessor und Musikkritiker und seit 1838 mit Mendelssohn freundschaftlich verbunden. Er verfolgte die Rheinischen Musikfeste und brachte eine Novelle mit dem Titel *Das Musikfest oder die Beethovener* (1838) heraus, in der Mendelssohn gefeiert wird. Mendelssohn nahm die Einladung an und schlug vor, das Fest um einen dritten Tag wie bei den Niederrheinischen Musikfesten zu erweitern. Über die Aufführungen am 6., 7. und 8. September wird ausführlich in der AMZ berichtet.⁶⁸¹ Zudem sind genaue Berichte durch Notizen von H. F. Chorley⁶⁸² erhalten geblieben.

Das Schweriner Musikfest im Juli 1840 war, so Eric Werner, „eine Fortsetzung der Gutenbergfeier“.⁶⁸³ Wie beim Braunschweiger Musikfest wurde auch in Schwerin am ersten Tag Mendelssohns Oratorium *Paulus* aufgeführt. Bei beiden Musikfesten wurde Mendelssohn begeistert gefeiert.

⁶⁷⁸ Düsseldorf: 1833, 1836, 1839, 1842; Köln: 1835, 1838; Aachen: 1846.

⁶⁷⁹ Das Schweriner Musikfest wird auch als „Norddeutsches Musikfest“ betitelt.

⁶⁸⁰ Zit. nach Werner, E. 1980, S. 457 f.

⁶⁸¹ AMZ, Nr. 41, 1839, Sp. 791–797.

⁶⁸² Chorley, H. F. 1854, Band 1, Kap. V und VI.

⁶⁸³ Werner, E. 1980, S. 347.

Mendelssohn bereiste England im Laufe seines Lebens zehnmal. Hier feierte er, neben seiner Tätigkeit als Gewandhauskapellmeister in Leipzig, seine größten Erfolge. Er bekam viele Einladungen zu englischen Musikfesten, doch konnte er aufgrund der räumlichen Distanz die meisten nicht wahrnehmen. Susanna Großmann-Vendrey bemerkt, dass sich die englischen Musikfeste von den deutschen organisatorisch unterschieden: Die englischen Events wurden durch einen festen Dirigenten durchgeführt; darüber hinaus bestand kaum die Möglichkeit, auf das Programm einen direkten Einfluss zu nehmen.⁶⁸⁴ Durch die Londoner Aufenthalte in den Jahren 1829, 1832 und 1833 konnte Mendelssohn seinen Ruf als Komponist und Virtuose festigen.

Die erste Einladung erhielt er Anfang 1837 aus Birmingham.⁶⁸⁵ Das Komitee war um Aufführungen zeitgenössischer Werke bemüht und unterbreitete Mendelssohn das Angebot, als Dirigent den *Paulus* aufzuführen sowie als Klavier- und Orgelvirtuose zu agieren. Mendelssohn sagte zu. Einen Bericht über das Musikfest, in dem Mendelssohn hoch gelobt wird, gab die *Neue Zeitschrift für Musik* heraus: „Der Eindruck, den er als Componist, Clavier- und Orgelspieler und als Dirigent zurückgelassen, muß ein unauslöschlicher sein.“⁶⁸⁶

Das zweite Musikfest in Birmingham, das Mendelssohn Bartholdy leitete, fand vom 22. bis 25. September 1840 statt. Bei diesem wurden seine Werke *Lobgesang* op. 52, der 42. und der 114. *Psalm* aufgeführt. Ebenso trat Mendelssohn als Orgelspieler in Erscheinung. Dies lag nahe, da im Vorjahr in der Town Hall eine neue Orgel aufgestellt worden war. Über das Musikfest wurde in der NZfM berichtet, deren Referent Mendelssohns künstlerische Leistung lobte: „Mendelssohns Anwesenheit war ein vorzüglicher Schmuck dieses Festes. Sein Lobgesang machte einen tiefen Eindruck und in der Ausführung desselben erkannten wir wieder sein ausgezeichnetes Talent als Dirigent. Insbesondere müssen wir noch seine Vorträge auf der Orgel hervorheben.“⁶⁸⁷

Am 22. Juni 1845 lud man Mendelssohn wiederum nach Birmingham ein, um das Musikfest im August 1846 zu leiten. Der Veranstalter unterbreitete ihm das Angebot, sein Oratorium *Elias* zu dirigieren, welches Mendelssohn gerne annahm. Die Aufführung des *Elias* wurde ein triumphaler Erfolg. So notierte die Times am *Ende* ihrer ausführlichen Kritik:

„Die letzte Note des Elijah ging unter in einem Unisono von nicht enden wollenden Applaus-Salven von tosendem Lärm. Es war, als hätte der lang gestaute Enthusiasmus sich endlich Bahn gebrochen und die Luft mit wilden Schreien der Begeisterung erfüllt. Mendelssohn, offensichtlich überwältigt von diesen Ovationen, mußte sich zum Ausdruck des Dankes unzählige Male neigen [...]. Niemals hat es einen vollkommene-

⁶⁸⁴ Vgl. Großmann-Vendrey, S. 1969, S. 128 f.

⁶⁸⁵ Klingemann, K. 1909, S. 211.

⁶⁸⁶ NZfM 7, Nr. 30, 1839, S. 118–119.

⁶⁸⁷ NZfM 13, Nr. 46, 1840, S. 184.

ren Triumph gegeben – niemals eine so durch und durch spontane, unmittelbare Anerkennung für ein Meisterwerk der Kunst.“⁶⁸⁸

In gleicher Weise berichtete Mendelssohn seinem Bruder Paul:

„Noch niemals ist ein Stück von mir bei der ersten Aufführung so vortrefflich gegangen, und von den Musikern und den Zuhörern so begeistert aufgenommen worden, wie dies Oratorium. Es war gleich bei der ersten Probe in London zu sehen, daß sie es gern mochten und gern sangen und spielten, aber daß es bei der Aufführung gleiche einen solchen Schwung und Zug bekommen würde, das gestehe ich, hatte ich selbst nicht erwartet. Wärest Du nur dabei gewesen! Die ganze dritthalb Stunden, die es dauerte, war der Saal mit seinen 2000 Menschen und das große Orchester alles so vollkommen auf den Punkt, um den sich's handelte, gespannt, daß von den Zuhörern nicht das leiseste Geräusch zu hören war, und daß ich mit den ungeheuren Orchester- und Chor- und Orgelmassen vorwärts- und zurückgehen konnte, wie ich nur wollte. [...] Nicht weniger als vier Chöre und vier Arien wurden wiederholt, und im ganzen ersten Theil war nicht ein einziger Fehler, – nachher im zweiten Theil kamen einige vor, aber auch die nur sehr unbedeutend.“⁶⁸⁹

Für Mendelssohn blieb das Musikfest in Birmingham der letzte öffentliche Auftritt in England. Die Geschäfte in Leipzig und Berlin standen an, so dass er direkt seine Heimreise antrat. Mendelssohn erhielt aus England viele ehrenvolle Angebote, die er jedoch aus zeitlichen, entfernungstechnischen oder organisatorischen Gründen nicht wahrnehmen konnte. Darunter zählen u. a. die Offerte aus Edingburgh (1839), Dublin (1842), Cambridge (1842), Norwich (1844), Liverpool (1845) und Manchester (1846). Seine Verpflichtungen in Deutschland waren so zahlreich, dass er sehr oft an seine physischen Grenzen stieß. In den letzten beiden Jahren seines Lebens gab es nur wenige Tage, „an denen Mendelssohn nicht an Kopfschmerzen litt“. Die häufigen Mahnungen seiner Ärzte und seiner Frau Cécile ignorierte er mit den Worten: „Laß mich nur jetzt arbeiten, es wird schon auch für mich die Zeit der Ruhe kommen.“⁶⁹⁰

6.3 Das Wesen und die Bedeutung der Sängerbünde

Mit der zunehmenden Verbreitung der Männerchöre und der ansteigenden Zahl von Konzerten und Sängerfesten entwickelte sich die Idee, eine größere Organisation zu bilden, um die Interessen der Chöre zu bündeln. Die Inspiration dazu kam durch die veranstalteten Sängerfeste. Einer der ersten organisatorischen Zusammenschlüsse erfolgte in Bernburg im Jahr 1830.⁶⁹¹ Mitglieder der Magdeburger, Dessauer und Zerbster Liedertafeln vereinten sich zur

⁶⁸⁸ Zit nach Werner, E. 1980, S. 502.

⁶⁸⁹ Mendelssohn Bartholdy, F. 1899, S. 309 f.

⁶⁹⁰ Werner, E. 1980, S. 506.

⁶⁹¹ Vgl. Elben, O. 1887, S. 76. Das *Brockhaus Riemann Musiklexikon* benennt erste regionale Zusammenschlüsse von Mitgliedern von Liedertafeln von Hamburg und Bremen; vgl. Dahlhaus, C.; Eggebrecht, H. H. 1995, Art. *Sängerbünde*, Band 4, S. 88

Provinzialliedertafel. Diese gastierte regelmäßig und abwechselnd an den Orten der Mitgliedsvereine. Mit der Zeit traten die Liedertafeln aus Leipzig, Köthen, Barby, Halle und der Berliner Liederverein hinzu.

Die ersten Sängerbünde dürfen wir nicht mit unseren heutigen Chorverbänden verwechseln, die eine andere organisatorische Struktur aufweisen. Unter dem Begriff „Sängerbund“, so im *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, sind regionale Zusammenschlüsse von Chorvereinigungen zu verstehen: „Nationale Einigungsbestrebungen, gleiche gesellschaftliche Interessen und das Messen der sängerischen Kräfte veranlassten die in Deutschland seit Anfang des 19. Jh. aufblühenden Männergesangsvereine, sich zu Sängerfesten zu treffen und auf regionaler Ebene zu verbinden.“⁶⁹²

6.4 Die Berliner Sängerbünde

In den 1860er Jahren gab es vier Sängerbünde mit ihrem Sitz in Berlin: den Märkischen Sängerbund, den Märkischen Zentralsängerbund, die Berliner Sängerschaft und den Neuen Berliner Sängerbund.⁶⁹³ Der Märkische Zentralsängerbund war der älteste der vier. Er wurde am 24. Juli 1860⁶⁹⁴ von Rudolf Tschirch ins Leben gerufen. 31 Vereine mit etwa 900 Sängern schlossen sich beim 2. Märkischen Gesangsfeste zu Luckenwalde zusammen. Bereits in den 1880er Jahren gehörten 74 Vereine mit 1500 Sängern dem Zentralsängerbund an. – Ein Jahr später gründete sich der Märkische Sängerbund am 23. Juni 1861 bei seinem 9. Chorfest. Seine Ursprünge hingegen reichen in das Jahr 1847 zurück. Unter Leitung von Musikdirektor Franz Mücke wurden nämlich seit 1847 in Neustadt-Eberswalde eine Reihe von Volksgesangsfesten veranstaltet. – Der dritte Sängerbund ist der Neue Berliner Sängerbund, der im Jahr 1862 ins Leben gerufen wurde. Ihm gehörten sechs namhafte und leistungsorientierte Männerchöre der Stadt Berlin an, deren Leistung von der Presse gelobt wurde. Ernst Schlicht notierte:

„Hier war es vor allem der Neue Berliner Sängerbund, der [...] die Vereinigung der damals besten Vereine (Erk'scher Verein, Cäcilia, Melodia, Lyra (letztere drei heute unter der Bezeichnung Berliner Sängerverein zu einem verschmolzen), Orpheon, Akademische Liedertafel) darstellte, und der die Presse zu beachtenswerten Urteilen veranlaßte, daß die »Leistungen auch höheren Ansprüchen völlig genügten.«“⁶⁹⁵

⁶⁹² Dahlhaus, C.; Eggebrecht, H. H. 1995, Art. *Sängerbünde*, Band 4, S. 88 f.

⁶⁹³ Nicht zu verwechseln mit dem „Berliner Sängerbund“, der am 25. September 1901 gegründet wurde.

⁶⁹⁴ Siehe Elben, O. 1887, S. 235 und Schlicht, E. 1911, S. 5. Habakuk Traber nennt das Datum 1858, wobei eine Quellenangabe nicht benannt wird. Siehe Traber, H. 2001, S. 40.

⁶⁹⁵ Schlicht, E. 1911, S. 6–7.

Im Jahr 1862⁶⁹⁶ entstand nach der Massenveranstaltung unter der Leitung des Hofkapellmeisters Wilhelm Taubert, zu der sich rund 1400 Sänger aus den Berliner Vereinen im Königlichen Opernhaus (heutige Staatsoper) versammelten, die Berliner Sängerschaft. Ihr Grundgedanke war die Vereinigung aller Berliner Vereine.

Der Bundesgedanke erzielte in den 1860er Jahren eine Reihe von Erfolgen. Mit Massenveranstaltungen wie der Feier zum 50. Jahrestag der Leipziger Völkerschlacht am 18. Oktober 1863 erreichten die Chöre eine enorme Außenwirkung. Doch nach der Reichsgründung im Jahr 1871 verging für etwa zwei Jahrzehnte die Idee der Bünde. Der sängerische Bundesgedanke stagnierte vor allem infolge politischer Gründe. Burkhard Künneke schreibt:

„Nachdem das Ziel, die politische Einheit aller deutschen Einzelstaaten, durch die Gründung des zweiten deutschen Kaiserreichs unter der Führung Kaiser Wilhelms I. erreicht worden war, verflachte die Begeisterung der Sänger; und es wurden Stimmen laut, die das bestehen des DSB und die Bundessängerfeste für überholt und für überflüssig ansahen.“⁶⁹⁷

An der Teilnahme der Sänger an den deutschen Sängerbundfesten tritt die Flaute deutlich hervor. Nach Dresden kamen im Jahr 1865 rund 16.000 Sänger, nach München im Jahr 1874 lediglich noch 5.000. Erst im Jahr 1890 wurde wieder eine ansehnliche Zahl von 13.000 erreicht. Erwin Schlicht bemerkte, dass sich der Neue Berliner Sängerbund nach dem Sieg über Frankreich (1871) sogar ganz auflöste.

Am 20. Mai 1876 wurde der Berliner Arbeiter-Sängerbund ins Leben gerufen. Die Gründung vollzogen fünf Handwerkergruppen: Liederhain (Gesangverein der Zigarrenmacher), Lassallia (Gesangverein der Zimmerer), Bruderkette (Gesangverein der Maurer), Becherklang (verschiedene Handwerker) und Brüderlichkeit (Gesangsabteilung des Tischler- und Schreinervereins). Später traten dazu die Gesangvereine Liberté, Vorwärts, Huppertsche Liedertafel, Rote Fahne, Teutonia und Karthausche Gesangverein.⁶⁹⁸ Doch durch die Bismarckschen Sozialistengesetze von 1878–1890 wurden die Arbeitergesangvereine verboten und der Berliner Arbeiter-Sängerbund wurde aufgelöst. Die Zahl der Vereine, die direkt vom Verbot betroffen waren, divergiert zwischen sechs und elf in der Literatur.⁶⁹⁹ Während der zwölf Jahre der Sozialistenverfolgungen wurden vorsorglich dokumentarische Belege weitgehend vernichtet, so dass uns heute viele Informationen fehlen. Im Oktober 1890 konstituierten

⁶⁹⁶ Die Datierung ist nicht ganz gesichert. Schon Ernst Schlicht schreibt: „[...] wohl in demselben Jahre [1862], spätestens aber in den ersten Monaten des Jahres 1863 nahm eine seit längerer Zeit schon bestehende freie Vereinigung, die Berliner Sängerschaft [...] feste Formen an. Siehe Schlicht, E. 1911, S. 5–6.

⁶⁹⁷ Künneke, B. 1978, S. 40.

⁶⁹⁸ Angaben siehe Noack, V. 1911, S. 32.

⁶⁹⁹ Das Verbotsdekret des Königlichen Polizei-Präsidiums Berlin vom 30. Oktober 1878 benennt sechs Vereine. Der Chronist der Arbeiter-Sängerzeitung verweist auf neun Vereine, (Jg. 1932, S. 250) und Victor Noack überliefert elf Chöre. Siehe Traber, H. 2001, S. 67; Noack, V. 1911, S. 32.

sich 49 Vereine zum Arbeiter-Sängerbund Berlins und Umgebung. Schon nach zwei Jahren zählte der Bund 4.300 Mitglieder und im Jahr 1914 bereits 104.000.

7 Ausgewählte Stationen Mendelssohn Bartholdys

Das Wirken Felix Mendelssohn Bartholdys ist im Besonderen in zwei deutschen Städten nachzuvollziehen. Sowohl Leipzig als auch Berlin sind zwei entscheidend beeinflussende Stationen, die in Bezug auf die Entwicklung der Chormusik zum einen aus biographischer Sicht und zum anderen von einer musikkulturellen Warte aus wechselseitig von ihm geprägt wurden. Schon während der ersten Stationen seines Wirkens in Berlin, Düsseldorf und Frankfurt in den Jahren 1832 bis 1835 zeichnete sich die preußische Metropole als Zentrum des musikalischen Geschehens Deutschlands aus, so dass es zunächst nicht ungewöhnlich erscheint, dass sich Mendelssohn Bartholdy nach seinen Leipziger Jahren (1835–1841) wieder Berlin zuwandte.

Ganz nach dem Vorbild seines Lehrers Zelter strebte Mendelssohn Bartholdy eine Institutionalisierung der Musik und Musikausbildung in Deutschland an. Er hatte einen erheblichen Anteil an einem organisatorischen und institutionalisierten Aufbau von Musik. Was seine Schwester Fanny Hensel für Laien entwickelt hatte, nämlich einen „Vorschlag zur Errichtung eines Dilettantenvereins für Instrumentalmusik“⁷⁰⁰, konzipierte Felix Mendelssohn Bartholdy für Berufsmusiker. Aus Sicht der Mendelssohns diente die Laienausbildung der allgemeinen und humanistischen Bildung. Zelter schuf mit der Berliner Singakademie eine erste Laieninstitution. Fanny Hensels Vorschlag erweiterte Zelters Ansatz um den Bereich der Instrumentalmusik. Die Vision von Felix Mendelssohn Bartholdy ging viel weiter. Neben der Förderung geistiger, geistlicher⁷⁰¹, sittlicher, vielleicht sogar nationaler Werte sowie der menschlichen Bildung war sein Ziel, dass Deutschland zum Zentrum der europäischen Musik wird.⁷⁰² Dazu bedurfte es ausgebildeter akademischer Musiker. Ein erster Entwurf⁷⁰³ für eine derartige Musikschule findet sich in der AMZ 1809/10:

„Diese [Idee] ist nämlich folgende: eine Anstalt zu errichten, die das Ganze der musikalischen Kunst, d. h. Vocal- und Instrumentalmusik, und zwar ihrem theoretischen und practischen Theile nach, umfasst und dieselbe von den ersten Anfängen bis zur höchsten Stufe der Vollendung führt. Dies kann nicht anders, als durch eine stufenweise Bildung geschehen.“⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ Tillard, F. 1994, S. 199–202.

⁷⁰¹ Der König von Preußen übertrug Mendelssohn Bartholdy mit der Ernennung zum Generalmusikdirektor die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik. Vgl. den Aktendeckel der Mendelssohn-Akte. Siehe Anhang 5.

⁷⁰² Vgl. Werner, E. 1980, S. 399.

⁷⁰³ Vorschläge zur Verbesserung des Musikwesens finden sich schon erheblich früher. Bereits im Jahr 1790 verfasste J. A. P. Schulz „Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes“. Darin entwirft er „sogar einen kleinen Lehrplan für den Musikunterricht an Seminaren“, so Schünemann. Vgl. Schünemann, G. 1932, S. 19.

⁷⁰⁴ AMZ, Nr. 64, 1810, Sp. 1021–1029.

Der Plan von „D. K.“⁷⁰⁵ sieht mehrere Klassen vor. Nach der obersten wären die Schüler aus Sicht des Autors „würdig vorbereitet“, ihre Bildung an der Universität zu vollenden. Interessant ist, dass der Verfasser bereits eine eigenständige Musikklasse an der Akademie der Künste vorschlägt:

„Wir denken uns nämlich zu dem Ende in den grössern Staaten Deutschlands die bedeutendste Universität noch mit einer Facultät der bildenden Künste bereichert, die in die 4 Zweige der Musik, Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst zerfällt. Vollkommen kann der Ort unsrer Idee nur entsprechen, wenn er zugleich die Hauptstadt ist, wie Wien, Berlin.“⁷⁰⁶

Diese Idee, eine musikalische Klasse an der Akademie der Künste einzurichten, ist eine Fortführung der von Carl Friedrich Zelter erreichten Anbindung der Musik an die Akademie. Zelter setzte den Grundstein für eine staatliche Musikpflege in Preußen. Er verfasste sechs Denkschriften⁷⁰⁷, in denen er sich für eine Eingliederung der Musik in die Akademie der Künste aussprach, die Erneuerung des Chorgesangs in Kirchen und Schulen forderte und die damit verbundene Schaffung einer eigenen musikalischen Behörde bezweckte, die die Musikpflege und -erziehung beaufsichtigt.⁷⁰⁸ Dank der Vermittlung Humboldts wurde eine eigene Musikbehörde geschaffen. Humboldt schrieb an König Friedrich Wilhelm III.:

„Ich wage es daher, bei E.[uer] K.[öniglichen] M.[ajestät] allerunterthänigst darauf anzutragen:

1. eine eigene Musick-Behörde durch Errichtung einer Profeßur der Musick bey der Akademie der Künste zu stiften.
2. diese Profeßur und die Aufsicht über die gesamte öffentliche Musick, jedoch für erste nur in Berlin, dem Zelter mit einem angemessenen Gehalte zu verleihen.
3. mir aber Auftrag zu ertheilen, dies bei der unter der Section des öffentlichen Unterrichts stehenden Akademie der Künste einzurichten, und mit nothwendiger Schonung aller übrigen dabei eintretenden Verhältnisse, alles bald möglichst in Gang zu setzen, um dieser Musick-Behörde die gehörende Wirksamkeit zu verschaffen.“⁷⁰⁹

Mit der Genehmigung des Königs Friedrich Wilhelm III. am 17. Mai 1809 wurde „die Musikbehörde“ an der Akademie der Künste geschaffen, und Zelter erhielt die Aufsicht über das öffentliche Musikleben.⁷¹⁰ Im Jahr 1822 folgte die Gründung des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin.⁷¹¹ Georg Sowa nimmt an, „daß diese Institutionen im öffentlichen Musikleben um 1830 kaum eine Rolle spielten.“⁷¹² Selbst im Nachruf auf Zelter fand auf dem

⁷⁰⁵ Der Verfasser ist bis dato nicht ermittelt.

⁷⁰⁶ AMZ, Nr. 64, 1810, Sp. 1021–1029.

⁷⁰⁷ Siehe Schröder, C. 1959, S. 72 ff.

⁷⁰⁸ Vgl. Schröder, C. 1959, S. 14.

⁷⁰⁹ Zit. nach Schröder, C. 1959, S. 123 f. Georg Schünemann bezeichnete die Denkschriften Humboldts an den König als „Gründungsbrief der musikalischen Sektion der Künste.“ Vgl. Schünemann, G. 1932, S. 29.

⁷¹⁰ Bereits in der ersten Denkschrift vom 28. September 1803 weist Zelter auf das Fehlen der „Tonkunst“ in der Akademie der Künste hin. Vgl. Schröder, C. 1959, S. 75.

⁷¹¹ Zelter wollte weitgehende Reformen. Dazu verfasste er im Februar 1811 Pläne für ein Kirchenmusikinstitut. Vgl. Sowa, G. 1973, S. 118 f.

⁷¹² Sowa, G. 1973, S. 117.

Gebiet der Errichtung von Musikinstitutionen und des Musikbildungswesen keine Erwähnung statt.⁷¹³ Nach Zelters Tod im Jahr 1833 entstand an der Akademie der Künste eine Kompositionsschule. Zu den Gründungsmitgliedern zählte u. a. Felix Mendelssohn Bartholdy.⁷¹⁴

Ferner fertigte Adolf Bernhard Marx⁷¹⁵, mit dem Mendelssohn Bartholdy eine Zeit lang eng befreundet war, einen „Plan zu einer vollständigen Organisation des Musikwesens im preußischen Staate“⁷¹⁶ vom 5. Juni 1832. Marx lehnte sich an die Pläne und Denkschriften Zelters an; doch arbeitete er seinen Plan viel detaillierter aus. Wie Zelter beschränkte sich Marx auf die Kirchenmusik und stellte den „sittlichen Einfluß der Musik“ heraus.⁷¹⁷ Insgesamt verfasste Marx fünf Pläne.⁷¹⁸ Die ersten beiden Entwürfe⁷¹⁹ dienten der Bewerbung um Zelters Nachfolge an der Akademie der Künste, die auch Mendelssohn gekannt haben dürfte.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurden vielfach Musikschulen oder Musikinstitute geplant oder errichtet.⁷²⁰ Sie wurden „teils von gemeinnützigen Musikgesellschaften unterhalten, teils von Regierungsinstanzen gefördert und teils als Privatschulen mit Öffentlichkeitscharakter geführt.“⁷²¹ Georg Sowa gibt in seinem Buch *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843)*⁷²² einen guten Überblick über die Ursprünge. Aus seinen Aufzeichnungen geht hervor, dass von 1800 bis 1840 ca. 70 Musikinstitute gegründet wurden.⁷²³ Nachfolgend wird Mendelssohn Bartholdys Wirken und sein Einfluss auf das Musikleben der beiden Städte, insbesondere auf den Aufbau von Musikinstitutionen und der Chormusik, erörtert.

⁷¹³ Vgl. Rochlitzs Nachruf auf Zelter in der AMZ. Siehe Sowa, G. 1973, S. 117.

⁷¹⁴ Schenk, D. 2004, S. 21.

⁷¹⁵ Adolf Bernhard Marx (1795–1866) war Komponist, Musiktheoretiker und Musikschriftsteller. Von 1824 bis 1830 gab er die Berliner „Allgemeine musikalische Zeitung“ (AMZ) heraus. Auf Empfehlung Mendelssohns erhielt Marx eine Professur für Musik an der Berliner Universität. Ursprünglich war diese Stelle für Mendelssohn Bartholdy vorgesehen. 1832 wurde Marx zum Universitätsmusikdirektor ernannt.

⁷¹⁶ Der Plan befindet sich im Deutschen Zentralarchiv, Hist. Abt. II, Merseburg, Ministerium des Innern, Rep. 76, V e, Sekt. 2, Tit. IX, Bl. 111–145. Vgl. Sowa, G. 1973, S. 74–76.

⁷¹⁷ Bereits im Jahr 1790 verfasste J. P. A. Schulz einen Bericht über „Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung des Volkes“, in der verstärkt die Worte „national“ und „sittlich“ vorkommen. Vgl. Röntsch, P. 1918, S. 62.

⁷¹⁸ Vgl. Siegfried, Chr. 1992, S. 194 ff.

⁷¹⁹ Plan I vom 24. Mai 1832, Plan II vom 5. Juni 1832. Der von Christina Siegfried als Plan II bezeichnete Entwurf wurde von Georg Sowa erörtert. Vgl. Siegfried, Chr. 1992, S. 196 sowie Sowa, G. 1973, S. 74 ff.

⁷²⁰ Eine Auflistung dieser findet sich bei Sowa, G. 1973, Kap. VI, S. 89 ff.

⁷²¹ Gruhn, W. 1993, S. 92.

⁷²² Sowa, G. 1973.

⁷²³ Vgl. auch Wasserloos, Y. 2004, S. 18 ff.

7.1 Die Zeit bis zur Gründung des Leipziger Konservatoriums (1838 bis 1843)

Die ersten Überlegungen über die Errichtung einer Musikscheule in Leipzig fanden im Jahr 1838 statt⁷²⁴, indem sich ein Kreis einflussreicher Leipziger Persönlichkeiten bildete, die gemeinsam den Plan eines Konservatoriums in Leipzig verfolgten⁷²⁵, darunter Kreisdirektor Johann Paul von Falkenstein, Bürgermeister Dr. Christian Adolph Deutrich sowie die Mitglieder der Gewandhausdirektion.⁷²⁶ Allen voran stand der Hofrat und Domdechante Johann Georg Keil, der an das Direktorium am 11. Oktober 1838 schrieb: „Schon seit Jahren beschäftigt mich eine Lieblingsidee. [...] Sie besteht in nichts anderem, als in dem an Sie [das Gewandhausdirektorium] zu richtendem Antrage: in unserer Stadt unter dem Namen und der Aufsicht des Direktoriums der großen Konzerte eine Musikscheule oder ein sogenanntes Konservatorium der Musik zu errichten.“⁷²⁷ Im Weiteren heißt es im Schreiben: „Ich rechne dahin namentlich den Besitz des Herrn Musikdirektor Dr. Mendelssohn und des Herrn Konzertmeisters David, zweier Männer, die zum schnellen Aufblühen einer solchen Anstalt unendlich viel beitragen würden. [...] Herr Dr. Mendelssohn hat seit er sich befindet [...] durch seinen Ruf eine Menge auswärtiger Schüler herbeigezogen [...].“ Der Antrag fand Begeisterung beim Auditorium, so dass Keil später sogar einen Entwurf zu „Statuten der Musikscheule zu Leipzig“⁷²⁸ vorlegte, der 14 Paragraphen umfasste.

⁷²⁴ Yvonne Wasserloos bemerkt, dass bereits im Jahr 1837 Gespräche zwischen Conrad Schleinitz und Mendelssohn Bartholdy über die Errichtung einer Musikscheule stattgefunden hätten. Vgl. Wasserloos, Y. 2004, S. 25. Vgl. auch Vogel, C. B.; Kipke, C. 1888, S. 8. Paul Röntschs Ausführungen widersprechen dem jedoch. Röntsch stellt dar, dass es nicht richtig sei, „wenn behauptet wird, daß die Anregung zur Errichtung des Konservatoriums von Mendelssohn oder Conrad Schleinitz ausgegangen sei“ und fügt wohlwollend hinzu: „wohl aber waren es diese beiden, die im Vereine mit Kreisdirektor Dr. von Falkenstein und Hofrat Dr. Keil dem von letzterem gestellten Antrage zur Ausführung verhalfen.“ Röntsch, P. 1918, S. 9.

⁷²⁵ Ausführliche Darstellungen zur Entstehungsgeschichte des Leipziger Konservatoriums finden sich u. a. in den Festschriften zur Leipziger Musikhochschule. Vgl. Kneschke, E. 1893, Röntsch, P. 1918, Forner, J. 1993.

⁷²⁶ Die damaligen Mitglieder der Gewandhausdirektion waren:

Heinrich Blümner, Oberhofgerichtsrat
Gustav Moritz Clauss, königl. hannov. Generalkonsul
Christian Adolph Deutrich, Bürgermeister der Stadt Leipzig
Heinrich Dörrien, Regierungsrat
Wilhelm Christoph Härtel, Buch- und Musikalienhändler
D. Hermann Härtel, Stadtrat
Johann Georg Keil, Hofrat und Domdechante
Carl Friedrich Kistner, Musikalienhändler
Jacob Bernhard Limburger, Kaufmann
Carl August Porsche, Stadtrat
Friedrich Rochlitz, Hofrat
Conrad Schleinitz, Advokat

Vgl. Röntsch, P. 1918, S. 6

Eine ausführliche Liste der Mitglieder der Konzertdirektion findet sich bei Dörffel, A. 1980, S. 230 ff.

⁷²⁷ Vgl. Röntsch, P. 1918, S. 5.

⁷²⁸ Abgedruckt in Röntsch, P. 1918, S. 9–11.

Der Plan⁷²⁹ zur Errichtung wurde von Mendelssohn Bartholdy erstellt und mit Johann Paul von Falkenstein zur Vorlage ausgearbeitet. Ferdinand Hiller schrieb in seinen Erinnerungen: „In Uebereinstimmung mit dem damaligen Kreisdirector (jetzigen Minister), von Falkenstein, entwarf Mendelssohn den Plan zur Organisation eines Conservatoriums, welchem er das Ersuchen beifügte, der König möge jenes Capital der zu errichtenden Anstalt zum Geschenk machen.“⁷³⁰ Das erwähnte Kapital, das der Hofrat Dr. Heinrich Blümner, Mitglied des Gewandhausdirektoriums, seiner Heimatstadt Leipzig vermachte, umfasste 20.000 Thaler. Vogel und Kipke notierten, dass das Geld laut Testament für die „Begründung eines neuen oder zur Unterstützung eines bereits bestehenden gemeinnützigen vaterländischen Instituts für Kunst und Wissenschaft“⁷³¹ verwendet werden soll. Mendelssohn Bartholdy fügte die Vorüberlegungen für eine Musikschule dem Brief an Johann Paul von Falkenstein vom 9. April 1840⁷³² bei. Der Entwurf trägt den Titel „Vorläufige Grundlinien einer von dem Blümnerschen Legate in Leipzig zu errichtenden Musikschule“.⁷³³ In seinem Brief führt Mendelssohn mit viel Geschick aus, welche Gründe für eine Musikschule in Leipzig sprechen.⁷³⁴

Nach dem Schreiben an von Falkenstein verging fast ein ganzes Jahr, ehe die Statuten im Februar 1842 vom König von Sachsen bewilligt wurden. Und knapp ein Jahr später wurde im Jahr 1843 in der AMZ sowie in der NZfM⁷³⁵ mit Stolz verkündet, dass „hier in Leipzig eine grossartige Lehranstalt für höhere Ausbildung in der Musik [...] ins Leben treten und schon in wenig Wochen eröffnet werden wird“.⁷³⁶ Auch die *Leipziger Zeitung* und das *Leipziger Tagesblatt* stimmten ähnlich ein.⁷³⁷ Die feierliche Eröffnung des Konservatoriums fand am 2. April 1843 statt.

Im Dezember 1840 empfing die Stadt Leipzig den musikliebenden sächsischen König Friedrich August II.. Am 16. Dezember fand ein Wohltätigkeitskonzert⁷³⁸ statt, bei dem zum Erstaunen der Anwesenden, der Monarch zu Mendelssohn ans Podium schritt und sich bei ihm und den Musikern für die Darbietungen bedankte. Die Vermutung liegt nahe, dass der

⁷²⁹ Abgedruckt in Schering, A. 1918, S. 76 f.

⁷³⁰ Hiller, F. 1878, S. 143 f.; zit. nach Häfner, K. 1990, S. 226.

⁷³¹ Vogel, C. B.; Kipke, C. 1888; zit. nach Sowa, G. 1973, S. 191. Auch bei Ferdinand Hiller finden wir den künstlerischen Zweck des Vermächtnisses bestätigt. Vgl. Hiller, F. 1878, S. 143 f.

⁷³² Yvonne Wasserloos berichtet das Briefdatum vom 8. auf den 9. April 1840. Ferner korrigiert sie treffend Klaus Häfners Behauptung, die Grundlinien seien bislang nicht veröffentlicht worden. Vgl. Wasserloos, Y. 2004, S. 28.

⁷³³ Schering, A. 1918, S. 76 f.

⁷³⁴ In den Festschriften zum Leipziger Konservatorium wird die Bedeutung der Stadt Leipzig als Konservatoriumsort umfassend dargestellt.

⁷³⁵ NZfM 18, Nr. 7, 1843, S. 28.

⁷³⁶ AMZ, Nr. 2, 1843, Sp. 30.

⁷³⁷ *Leipziger Zeitung* vom 17. und 23. Januar 1843 (Nr. 14 und Nr. 19), *Leipziger Tageblatt* vom 23. Januar 1843; zit. nach Röntsch, P. 1918, S. 7–9.

⁷³⁸ Die Abonnementkonzerte fanden grundsätzlich donnerstags statt. Für den König wurde das Konzert auf den Mittwoch vorgezogen. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 448.

König von Sachsen auf Grund der Bewunderung zu Mendelssohn Bartholdy die Summe von 20.000 Thalern des verstorbenen Blümmers der geplanten Musikschule zur Verfügung stellte. Dass ein König durch die Menge zum Dirigierpult geht, ist sehr außergewöhnlich und ein Beweis für seine Verehrung. Nach zwei Monaten, am 13. Februar 1841, schrieb Mendelssohn an seinen Bruder Paul, dass durch das „Königskonzert“ wichtige Veränderungen eingetreten seien. „Er [König Friedrich August II.] hat sowohl durch sein Benehmen hier, wie durch die Lobposaunen, die er in Dresden darüber losgeblasen haben muß, uns eine Menge Dinge erleichtert, an die sonst nicht gedacht worden wäre.“⁷³⁹

Mendelssohn Bartholdys Einfluss war sehr stark. Im Auftrag des Ministeriums des königlichen Hauses teilte Hofrat Albert Zenker von Falkenstein amtlich mit, dass „Seine Majestät der König beschlossen habe, den Plan der Errichtung eines Konservatoriums in Ausführung zu bringen; auch sei sein innigster Wunsch Seiner Majestät, daß Mendelssohn, als hierzu vorzugsweise geeignet und befähigt, die Gründung und Leitung eines solchen Instituts übernehme, sowie überhaupt, daß seine nächste und unmittelbare Wirksamkeit Sachsen erhalten werde.“⁷⁴⁰ Mit Mendelssohn Bartholdy stehe oder falle die geplante Musikschule. Der König äußerte sich klar für Mendelssohn, da dieser für das Vorhaben „geeignet und befähigt“ sei. Aus der amtlichen Mitteilung geht ferner hervor, dass Friedrich August II. das Konservatorium gerne in Dresden, in seiner Residenzstadt, gesehen hätte. Nur war er weitsichtig genug zu erkennen, dass Mendelssohn ausschließlich Leipzig in Erwägung zog.⁷⁴¹

Paul Röntsch stellte dar, dass sich Mendelssohn am 21. März 1841 an Kreisdirektor von Falkenstein wandte, um ihm mitzuteilen, dass er nur in Leipzig bliebe, wenn der König das Blümmersche Vermögen zu der Errichtung des Konservatoriums bereitstelle. Bereits am 31. März 1841 lag die Zustimmung des Königs von Sachsen vor: „Als ich [von Falkenstein] zu Haus kam, fand ich die vorläufige Nachricht, dass heute der König Sich unsern Wünschen gemäß *entschieden* hat und in den nächsten Tagen eine spezielle Mittheilung machen lassen wird. So denk ich, mit Gottes, des Königs und Ihrer Hülfe sollen Sie der Unsrige bleiben.“⁷⁴² Damit hatte Mendelssohn so schnell wohl nicht gerechnet. Allein die Formulierung „der Unsrige“ zeigt, wie sehr sich Leipzig um Mendelssohn bemühte und ihn als seinen Landsmann ansah.⁷⁴³

⁷³⁹ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 269.

⁷⁴⁰ Zit. nach Röntsch, P. 1918, S. 7.

⁷⁴¹ In dem oft zitierten Brief an von Falkenstein vom 9. April 1840 vermittelt Mendelssohn die Vorzüge der Stadt Leipzig. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 227–231, bes. S. 230.

⁷⁴² Zit. nach Häfner, K. 1990, S. 232.

⁷⁴³ Bei Mendelssohn selbst lässt sich die Formulierung „uns Leipziger“ auch finden. Die Verbundenheit mit Leipzig tritt damit offensichtlich hervor. Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 275.

Dass sich Mendelssohn trotzdem für Berlin entschied, ist fast unerklärlich (s. u.).⁷⁴⁴ Die guten Beziehungen und Sympathien zueinander wurden sicherlich auf eine harte Probe gestellt. Dass der Hof in Dresden, seine Freunde, die mit ihm um das Konservatorium kämpften, sowie die Stadt Leipzig, allen voran Kreisdirektor von Falkenstein, verstimmt waren, ist gut nachvollziehbar. Der Briefwechsel zwischen Mendelssohn Bartholdy und von Falkenstein ruhte für viele Monate, bis zum Herbst des Jahres 1841.

Der Konflikt für Mendelssohn, sich zwischen Leipzig und Berlin zu entscheiden, wird in den Mendelssohn-Biographien ausführlich besprochen und soll hier nur im Hinblick auf Mendelssohns Einfluss erfolgen. Klaus Häfner legt anhand verschiedener Briefe zwischen Mendelssohn Bartholdy und von Falkenstein ausdrücklich dar, wie schwierig es für Mendelssohn war, sich für Leipzig oder Berlin zu entscheiden. In Leipzig hatte Mendelssohn „wirkliche Freundschaften“⁷⁴⁵, einen hohen Verehrerkreis, ein Publikum, das ihn liebte, eine Anstellung, die ihn erfüllte und obendrein die Zustimmung und Unterstützung von Friedrich August II.. Dieser war sich jedoch Mendelssohn Bartholdys Gewissenskonflikt bewusst und wusste vermutlich auch um die zukünftigen Probleme, die Berlin mit sich bringen würde. Friedrich August II. war gut beraten, dass er die Pläne vorerst ruhen ließ. Dem Dresdner Hof waren die strukturellen Schwierigkeiten in Berlin höchstwahrscheinlich bekannt, so dass sich der König von Sachsen die neuen Entwicklungen besonnen anschauen konnte. Auch Mendelssohn Bartholdy ließ sich einige Hintertüren offen. Im Brief an von Falkenstein heißt es:

„Seit ich mich entschloß auf ein Jahr nach Berlin zu gehen, sagte ich stets, daß dies Jahr als eine Probe angesehen werden sollte, ob die Pläne u. Versprechungen die man dort machte, in Erfüllung gehen würden, oder nicht; Geschähe in diesem Jahre nichts dafür, so hoffte ich wieder zurück zu kehren, würden die Sachen zu denen man mich berufen wirklich ins Werk gesetzt, so hielte ich mich für verpflichtet mich ihnen nicht zu entziehen, selbst mit Aufopferung meines persönlichen Wohlergehens und meiner Wünsche, die mich hier [in Leipzig] festhielten. [...] Daß ich es von jeher für eine Vergünstigung ansah, wenn man die hiesige Stellung mir offen hielt bis sich die dortige entschieden haben würde, [...] wissen Sie ja. Ich habe es Ihnen oft versichert.“⁷⁴⁶

Das Hin und Her, das schlechte Gewissen und die Absicht, die guten Beziehungen weiter aufrecht zu erhalten, mögen Mendelssohn bewogen haben, sich am 16. Mai 1841 an den König von Sachsen zu wenden mit der Absicht, sein Werk *Lobgesang* op. 52 Friedrich August II. zu widmen. Dem stimmte der König „bereitwillig und mit Vergnügen“⁷⁴⁷ zu. Am 1. Juli 1841 schrieb der König von Sachsen Mendelssohn Bartholdy persönlich und drückte seine Wertschätzung aus: „Um Ihnen ein Merkmal Meiner vollen Anerkennung und Achtung zu geben, habe ich Ihnen bei dieser Veranlassung den Titel eines Kapellmeisters verliehen, worüber die

⁷⁴⁴ Das Sprichwort „Geht's dem Esel zu gut, so geht er aufs Eis“ passt hier im vollen Maße.

⁷⁴⁵ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 262.

⁷⁴⁶ Zit. nach Häfner, K. 1990, S. 236 f.

⁷⁴⁷ Zit. nach Häfner, K. 1990, S. 233.

anliegende Urkunde ausgefertigt worden ist.“⁷⁴⁸ Sicherlich war es der Wunsch des Königs, mit dieser Auszeichnung Mendelssohn an Leipzig zu binden. Selbst von Falkenstein war über die Großherzigkeit des Königs von Sachsen überrascht und bemerkte, das sei „eine Auszeichnung, die in Sachsen noch nie Jemanden, der nicht bei der Capelle angestellt war, zu Theil geworden ist“.⁷⁴⁹ Zu von Falkenstein nahm Mendelssohn im Herbst 1841⁷⁵⁰ wieder Kontakt auf. „Im Haus des Kreisdirektors von Falkenstein führte er seine neukomponierte ‚Antigone‘-Musik vor.“⁷⁵¹ Nach dem zweiten Aufenthalt Mendelssohns in Leipzig Ende April / Anfang Mai 1842⁷⁵² äußerte Johann Paul von Falkenstein seine Verstimmung gegenüber Mendelssohn im Brief vom 4. Mai 1842. Mendelssohn habe nicht recht gehandelt und sei gegenüber dem König von Sachsen undankbar gewesen. Mendelssohn Bartholdy wies den Vorwurf der Undankbarkeit ab. Er erwiderte von Falkenstein: „Jedoch daß Sie mich zu einer [sic!] Dank-sagungsschreiben [an] den König v. S. auffordern das habe ich mit vielem Bedauern gelesen. Ich hoffe Sie wüssten dass mir unter allen Umständen der Ausdruck der Dankbarkeit nicht eine Form sondern eine Pflicht ein Bedürfnis ist.“⁷⁵³ Trotzdem lässt sich festhalten, dass der Versuch, es allen recht zu machen, Mendelssohn nur teilweise gelang.

Die Meinung, dass Mendelssohn Bartholdy Leipzig gegenüber Berlin vorziehen würde, ist durchaus nachvollziehbar, wenn auch nicht erwiesen. Der König von Sachsen hatte Mendelssohn Bartholdy sogar konkrete Anstellungsangebote unterbreitet. An Heinrich Konrad Schleinitz schrieb Mendelssohn am 27. Oktober 1842: „Aber die Anstellung des Königs von Sachsen kann ich nicht annehmen, weil meine hiesige Anstellung, wenigstens theilweise, fort dauern soll, und weil ich nicht entlassen bin. Das Resultat einer beinahe 2stündigen Unterredung, die der König gestern mit mir gehabt hat.“⁷⁵⁴ Ein präzises Aufgabengebiet wünschte sich Mendelssohn Bartholdy vom König von Preußen und vom König von Sachsen bekam er es. Friedrich August II. stellte seine Vorstellungen in einer fast zweistündigen Audienz⁷⁵⁵ ausführlich dar. Die Pläne wurden „bis ins kleinste Detail“⁷⁵⁶ erörtert.

⁷⁴⁸ Zit. nach Häfner, K. 1990, S. 234.

⁷⁴⁹ Zit. nach Häfner, K. 1990, S. 235.

⁷⁵⁰ Vgl. Häfner, K. 1990, S. 235.

⁷⁵¹ Häfner, K. 1990, S. 235.

⁷⁵² Da der Brief von von Falkenstein am 4. Mai 1842 datiert ist, liegt es nahe, dass Mendelssohn in diesem Zeitraum in Leipzig gewesen sein dürfte.

⁷⁵³ Zit. nach Häfner, K. 1990, S. 237.

⁷⁵⁴ Zit. nach Häfner, K. 1990, S. 238 f.

⁷⁵⁵ Die zeitlichen Angaben divergieren. Im Brief an Schleinitz dauerte die Audienz fast zwei Stunden, im Brief an Klingemann fünf Viertelstunden. Vgl. Häfner, K. 1990, S. 239; Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 275.

⁷⁵⁶ Zit. nach Häfner, K. 1990, S. 239. Auch hier gibt es unterschiedliche Angaben. An Schleinitz berichtet Mendelssohn von ausführlichen Plänen und bei Klingemann heißt es, dass der König von Preußen seine Pläne weitläufig darlegte. Vgl. Häfner, K. 1990, S. 239; Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 274.

Am 26. Oktober 1842 empfing der König von Preußen Mendelssohn Bartholdy, der um seine Entlassung bat.⁷⁵⁷ Mendelssohn schilderte seine Beweggründe dazu, und der preußische König lenkte zum Teil ein. Zwar konnte Mendelssohn Bartholdy mit seiner Familie nach Leipzig zurückkehren, aber er blieb in der Anstellung des preußischen Königs. Mendelssohn schrieb dazu an Klingemann: „Bis dahin möge ich tun, was ich wollte, nach Leipzig zurückgehen, nach Italien reisen, vollkommen unbeschränkt sein, nur müsse er [der König von Preußen] Gewissheit haben, dass er auf mich rechnen könne, wenn er mich brauche; und das wäre nur dann zu machen, wenn ich in seinen Diensten bliebe.“⁷⁵⁸ Die Lösung war nicht optimal für Mendelssohn, aber nun er konnte seine Ideen in Leipzig verwirklichen. Mit Energie und Freude trieb er das Konservatoriumsprojekt voran.

Am 21. November 1842 genehmigte Friedrich August II. endgültig das Konservatorium in Leipzig, das am 2. April 1843⁷⁵⁹ durch Kreisdirektor von Falkenstein im Namen des Königs eröffnet wurde. Für die Verdienste für die Stadt Leipzig wurde Mendelssohn Bartholdy am 13. April 1843 zum jüngsten Ehrenbürger ernannt.

7.2 Die Gründung und Statuten des „Conservatoriums der Musik“ (1843)

Der Titel des ersten Plans zur Errichtung eines Konservatoriums lautete: „vorläufige Grundlinien einer von dem Blümmerschen Legate in Leipzig zu errichtenden Musikschule.“⁷⁶⁰ Die Grundlinien⁷⁶¹, die Mendelssohn Bartholdy seinem Schreiben an Kreisdirektor von Falkenstein am 9. April 1840 beifügte, dienten als Grundlage für die Statuten des Konservatoriums, die am 29. September 1843⁷⁶² unter dem Titel „das Conservatorium der Musik zu Leipzig“⁷⁶³ veröffentlicht wurden. Ein Vergleich der Grundlinien und des Prospectus⁷⁶⁴ soll verdeutlichen, in welchen Punkten und in welchem Maße Mendelssohn Bartholdy Einfluss auf die Geschehnisse nahm. Bereits im Vorwort des Prospectus verweist das Direktorium darauf:

⁷⁵⁷ Einem umfangreichen Brief über die Unterredung mit dem König von Preußen verfasste Mendelssohn an Ferdinand Klingemann vom 23. November 1842. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 274 f.

⁷⁵⁸ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 275.

⁷⁵⁹ Als Gründungsdatum gilt der 2. April 1843. Vgl. Sowa, G. 1973, S. 193; Kneschke, E. 1893, S. 10; Röntsch, P. 1918, etc. Klaus Häfner datiert die feierliche Eröffnung des Konservatoriums auf den 3. April 1843. Vgl. Häfner, K. 1990, S. 245.

⁷⁶⁰ Abgedruckt in Schering, A. 1918, S. 76 f.

⁷⁶¹ Im Folgenden werden die „vorläufigen Grundlinien einer von dem Blümmerschen Legate in Leipzig zu errichtenden Musikschule“ kurz als Grundlinien bezeichnet. Der Vollständigkeit wegen sind sie im Anhang 4 notiert.

⁷⁶² Das Programm wurde zu Michaelis, d. h. am 29. September 1843, veröffentlicht. Vgl. Röntsch, P. 1918, S. 14.

⁷⁶³ NZfM 19, 25.12.1843, S. 201–204. Yvonne Wasserloos berichtet, dass der erste komplette Abdruck ohne Paragraphen in der AMZ, Nr. 3, 18.1.1843, Sp. 55 erschienen ist und mit Paragraphen in der Leipziger Zeitung, 19, 23.1.1843. Wasserloos, Y. 2004, S. 27.

⁷⁶⁴ Die in der NZfM 19, 25.12.1843, S. 201–204, veröffentlichten Statuten werden künftig als „Prospectus“ bezeichnet. Zur Namensgebung vergleiche: Sowa, G. 1973, S. 193.

„Das Conservatorium der Musik [...] wurde zu Ostern 1843 unter der kräftigen und sachkundigen Mitwirkung des Herrn Kapellmeisters Dr. Mendelssohn-Bartholdy eröffnet.“⁷⁶⁵

Grundlinien von Mendelssohn Bartholdy	Prospectus des Direktoriums
§1 ⁷⁶⁶ : Die Leipziger Musikschule ist ein selbständiges Institut, in welchem die dazu befähigten Schüler des Inlands vornehmlich, zugleich aber auch die Ausländer, gründlichen Unterricht, sowohl theoretischen als praktischen, in der Musik erhalten, und in welchem die Musik in ihren verschiedenen Theilen, als Mittel zu einem höheren künstlerischen Zwecke gelehrt wird.	§1: Das mit königlicher Genehmigung errichtete Conservatorium der Musik zu Leipzig bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik, und der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst betrachtet.

Beide Statuten (s. o.) streben eine fachgemäße akademische Ausrichtung von Berufsmusikern an („höhere Ausbildung“). Diese sollen sowohl eine theoretische als auch eine praktische Ausbildung erhalten. Die Verbindung von Theorie und Praxis zeigt, dass kein Spezialistentum angestrebt wird, z. B. Instrumentalvirtuosen oder Primadonnen, sondern eine universelle. Das Bildungsideal eines aufgeklärten Bürgertums tritt offensichtlich hervor. Im Vorwort des Prospectus wird zudem erklärt, dass „dem Schüler Gelegenheit zu geben [ist], sich mit allen Fächern, deren Kenntniß dem gebildeten Musiker nöthig und unerläßlich ist, gründlich bekannt zu machen und sich in denselben auszubilden.“ Kein einseitiges, rein künstlerisches Studium, sondern ein umfassendes, „über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst“ gerichtetes Studium ist das Ziel. Damit ein solches erreicht wird, können nur Schüler mit musikalischer Vorbildung aufgenommen werden.⁷⁶⁷ Im Prospectus wird im §11 die Aufnahmeprüfung gesondert ausgeführt. „Ein jeder, der sich als Schüler des Conservatoriums meldet, hat vor der Aufnahme eine Prüfung vor einer besondern Prüfungscommission zu bestehen.“⁷⁶⁸

Bei Mendelssohn ist in Bezug auf die Schülerschaft eine internationale Öffnung zu erkennen, die im Prospectus nicht separat notiert wurde. Schüler des In- und Auslandes steht das Konservatorium offen. Im Prospectus werden im §10 jedoch „Erfordernisse“ verlangt. Im §10, Absatz b steht: „Ausländer müssen der deutschen Sprache in so weit mächtig sein, als nöthig ist, die in deutscher Sprache zu haltenden Vorträge zu verstehen.“ Für sehr talentierte ausländische Schüler, die sich bewerben, aber die deutsche Sprache nicht beherrschen, gibt es jedoch noch einen Nachsatz. So heißt es weiter: „Diejenigen, bei denen dies nicht der Fall ist,

⁷⁶⁵ Prospectus, S. 201.

⁷⁶⁶ Siehe Anhang 4, §1.

⁷⁶⁷ Vgl. Prospectus, §10, Absatz c sowie §11.

⁷⁶⁸ Prospectus, §11. Für Mendelssohn Bartholdy war selbstverständlich, dass er lediglich befähigte Schüler aufnimmt. In den Grundlinien findet sich daher darüber keine Erwähnung.

haben sich deshalb durch Privatunterricht in der deutschen Sprache diese Fertigkeit zu erwerben.“

Zudem ist eine gesellschaftlich-soziale Öffnung festzustellen. So werden Männer und Frauen zum Studium zugelassen. In Anbetracht dessen, dass sich Mendelssohn Bartholdy wie sein Vater Abraham vehement gegen Publikationen und öffentliche Auftritte seiner Schwester Fanny Hensel aussprach, beweist die Musikscheule eine Offenheit. Nachdrücklich verdeutlichte Mendelssohn im Brief an seine Mutter Lea vom 24. Juni 1837 seine Position: „Aber ihr [Fanny Hensel] zureden, etwas zu publicieren, kann ich nicht, weil es gegen meine Ansicht und Überzeugung ist. Wir haben darüber früher viel gesprochen, und ich bin noch immer derselben Meinung.“⁷⁶⁹ Doch Mendelssohn Bartholdys Einstellung könnte sich mit den Jahren geändert haben. Am 12. August 1846 schrieb er an Fanny Hensel: „Mein liebster Fenchel“⁷⁷⁰, erst heut, [...] komme ich Rabenbruder dazu, [...] Dir meinen Handwerkssegen zu geben für Deinen Entschluß, Dich auch unter unsere Zunft zu begeben. Hiermit erteile ich ihn Dir, Fenchel, und mögest Du Vergnügen und Freude daran haben [...].“⁷⁷¹ Ihr den Handwerkssegen zu geben, wie einst Zelter bei ihm, fiel Mendelssohn Bartholdy nicht leicht. Die patriarchalischen Familienstrukturen prägten ihn zutiefst. Auffallend ist hingegen, dass er mit Clara Schumann im Gewandhaus wiederholt Konzerte gab. Er unterstützte sogar ihre Karriereambitionen gegen den Willen seines Freundes Robert Schumann.⁷⁷² Im Gegensatz zu seiner Schwester sah Mendelssohn Bartholdy in Clara Schumann eine Künstlerpersönlichkeit, die sich Zeit ihres Lebens für den Beruf des Musikers entschied. Aus Mendelssohns Sicht war dies bei seiner Schwester Fanny Hensel nicht gegeben. Er schrieb: „Und zu einer Autorschaft hat Fanny, wie ich sie kenne, weder Lust noch Beruf – dazu ist sie zu sehr eine Frau wie es recht ist, sorgt für ihr Haus und denkt weder ans Publikum, noch an die musikalische Welt, noch sogar an die Musik, außer, wenn jener erste Beruf erfüllt ist.“⁷⁷³ Die ambivalente Haltung ist schon bezeichnend.

Im Brief an Falkenstein schreibt Mendelssohn Bartholdy, was er unter dem „höheren künstlerischen Zwecke“ versteht: „die Erhaltung echten Kunstsinnes und seine Fortpflanzung.“⁷⁷⁴ Um dies hohe Ziel zu erreichen, bedarf es der „Verbreitung gründlichen Unterrichts“ und „dies von Grund auf“⁷⁷⁵, so Mendelssohn. Die Folge ist damit ein Konservatorium, in dem die theoretischen Kenntnisse die praktischen Fertigkeiten universal abrunden. Neu

⁷⁶⁹ Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 141–142.

⁷⁷⁰ Fenchel ist der Kosenamen von Fanny Hensel.

⁷⁷¹ Weissweiler, E. 1997, S. 393.

⁷⁷² Mendelssohn unterstützte die Reise nach Russland im Jahr 1844, wozu Robert Schumann lange nicht bereit war. Er verfasste zwei Empfehlungsschreiben für Schumanns. Vgl. Schumann Briefedition 2009, S. 206–208.

⁷⁷³ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 142.

⁷⁷⁴ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 228.

⁷⁷⁵ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 228.

für Deutschlands Konservatorien war, dass Mendelssohn Bartholdy eine umfangreiche Studienordnung einführte. Diese sah ein dreijähriges Regelstudium mit einem umfassenden Stundenplan vor. Im §2 des Prospectus wird der „theoretische Unterricht“ beschrieben:

Grundlinien von Mendelssohn Bartholdy	Prospectus des Direktoriums
§6: Der vollständige Cursus der Theorie dauert 3 Jahre, ist jedoch in 3 Classen zu theilen, und so einzurichten, dass mit jedem Jahre neue Schüler eintreten und den Cursus von Anfang an beginnen können. Die Schüler selbst bestehen a) aus solchen, die sich der Musik ausschließlich widmen, und den vollständigen <i>Cursus</i> machen wollen, b) aus solchen, die nur einzelnen <i>Unterrichtsstunden</i> auf Instrumenten oder im Gesange (jedoch auf nicht geringere Zeit, als ein halbes Jahr) beiwohnen wollen, c) aus solchen, die sich nur zu einzelnen <i>Übungen</i> der Instrumental- oder Vocalclassen (siehe unten) verpflichten.	§2: Der theoretische Unterricht besteht in einem vollständigen Cursus der Theorie der Musik und Tonsetzkunst, welcher in drei Jahren vollendet und in drei Classen ertheilt wird. Mit jedem Jahre beginnt zu Ostern ein neuer Cursus, so daß alljährlich neue Schüler eintreten können. Solche Schüler, welche schon hinlänglich theoretische Vorkenntnisse besitzen und sonst dazu befähigt sind, können jedoch, wenn sie bei ihrer Aufnahme gleich in die obern Classen eingewiesen werden können, das Studium der Theorie in kürzerer Zeit als drei Jahren beenden. Doch sind dieselben nöthigenfalls gehalten, auch die Lehrstunden der unteren Classen zu besuchen, um das ganze Lehrgebäude im gehörigen Zusammenhange kennen zu lernen. Der theoretische Unterricht begreift folgende Gegenstände in sich: a) Harmonielehre in drei Classen: III. Classe im ersten Jahre: Harmonielehre und Stimmführung. – II. Classe im zweiten Jahre: Fortsetzung der Harmonielehre und Contrapunct. – I. Classe im dritten Jahr: Fortsetzung der Harmonielehre, doppelter Contrapunct, Fuge. b) Formen- und Compositionslehre, in Vorträgen, welche folgende Gegenstände behandeln: Gesang- und Instrumentalwerke in ihren verschiedenen Formen und deren Behandlung; Analyse classischer Musikwerke; Instrumentenkenntniß und Instrumentirung. c) Partiturspiel; Directionskenntniß d) Italienische Sprache für diejenigen, welche sich vorzugsweise dem höhern Gesange widmen. Zu dem theoretischen Unterricht gehören ferner während des Winterhalbjahres zu haltende Vorlesungen über musikalische Gegenstände, z. B. Geschichte der Musik älterer und neuerer Zeit, Aesthetik der Musik, Akustik, verbunden mit Experimenten u.s.w. Für die Schülerinnen besteht eine besondere für ihre Bedürfnisse eingerichtete Classe der Harmonielehre, die ihren Cursus im Laufe zweier Jahre vollendet. §8: [Kürzung der Dauer von Theorie- oder Praxisunterricht]

Der erste Absatz des §6 der Grundlinien wurde im Prospectus inhaltlich übernommen. Wie viele Unterrichtsstunden ein Schüler in der Theorie bekommen sollte, richtete sich am Vorwissen und an der Begabung desjenigen. Mendelssohn kategorisierte die Kurse in drei Bereiche: der komplette Theoriekurs, einzelne Unterrichtsstunden oder einzelne Übungen. Im Prospectus wurde dies verallgemeinert dargestellt. Eine Verkürzung des Theorieunterrichts kann erfolgen, jedoch müssen die Eleven den gesamten Kurs kennen.⁷⁷⁶

Im Prospectus erfolgte danach eine ausführliche Gliederung des Theorieunterrichts. Georg Sowa konstatiert, dass das Angebot so „umfassend wie nirgendwo“ sei.⁷⁷⁷ Die Vorrangstellung der theoretischen Fächer stellte einen Gegensatz zu den bestehenden Kirchenmusikinstituten dar. Denn die Musik wurde „als Wissenschaft und Kunst“⁷⁷⁸ aufgefasst. Folglich musste der praktische Unterricht, die Kunst, durch den theoretischen Unterricht, der Wissenschaft, ergänzt werden, um zum Ziel, einen universellen Musiker auszubilden, zu gelangen. Die akademische Ausrichtung der Ausbildung dürfte zu der Zeit einzigartig gewesen sein.

Bemerkenswert ist, dass die Schülerinnen separat in einer eigenen Klasse unterrichtet werden sollten. Der *Cursus* dauerte lediglich zwei Jahre und sollte auf die Bedürfnisse der Frauen abgestimmt sein. Damit liegt eine klare Einschränkung vor. Der Berufsstand „Musiker“ ist im 19. Jahrhundert eindeutig eine Männerdomäne. Musikerinnen wie Clara Schumann stellen die absolute Ausnahme dar. Meist sind Musikerinnen Sängerinnen, so dass die Reduzierungen vermutlich in den Bereichen Kompositionslehre und Direktionskenntnis liegen dürften. Aus dem §7 des Prospectus geht hervor, dass insgesamt der Unterricht geschlechtsgetrennt erteilt wird.⁷⁷⁹ Interessant wäre zu klären, wie die „Bedürfnisse“ der Frauen aus Sicht des Direktoriums gewesen sein dürften.

Der §3 des Prospectus regelt den praktischen Unterricht. Dieser umfasst a) den Solo- und Chorgesang und b) das Instrumentalspiel. Die Instrumentalklassen beschränkten sich auf die Instrumente Klavier, Orgel und Violine. Dies lag an den nur bedingten finanziellen Möglichkeiten. Die Stellenbesetzung sah lediglich für Klavier Robert Schumann, für Orgel Karl Ferdinand Becker und für Violine Ferdinand David als fest angestellte Lehrer vor. Die übrigen Instrumente wurden durch Mitglieder des Gewandhausorchesters als Honorarkräfte erteilt.⁷⁸⁰ Weitere Festanstellungen gab es für Musiktheorie, Komposition⁷⁸¹ und Gesang⁷⁸².

⁷⁷⁶ Der §8 des Prospectus regelt weitere Bedingungen für die Verkürzung des Studiums.

⁷⁷⁷ Sowa, G. 1973, S. 193.

⁷⁷⁸ Prospectus §1.

⁷⁷⁹ „Der Unterricht der Schülerinnen ist von dem der Schüler völlig getrennt.“ Prospectus §7.

⁷⁸⁰ Vgl. Sowa, G. 1973, S. 194.

⁷⁸¹ Felix Mendelssohn Bartholdy unterrichtete Sologesang, Instrumente und Komposition, Moritz Hauptmann Harmonielehre und Komposition.

Die Fächer, die mit fest angestellten Lehrern besetzt waren, bilden den Schwerpunkt der Ausbildung am Konservatorium. Die Folge war, dass die ersten öffentlichen Prüfungen fast ausschließlich Sänger, Pianisten und Geiger absolvierten.⁷⁸³ Georg Sowa bemerkt kritisch, dass im Orchesterspiel „das Leipziger Konservatorium mit dem Prager keineswegs konkurrieren“ konnte, da „das bescheidene Orchester keine Bläser“ hatte. „Die Abteilung für den Orchesternachwuchs wurde erst im Jahre 1881 voll ausgebaut.“⁷⁸⁴ In den Grundlinien geht Mendelssohn Bartholdy an vielfacher Stelle auf die finanziellen Mittel ein, siehe §3, §4, §5, §8 und §9. Demnach war sich Mendelssohn Bartholdy schon früh bewusst, dass der Beginn mit starken Einschränkungen verbunden sein würde. Statt der festen Stelle für Orgel sah er ursprünglich eine für Violoncello vor.⁷⁸⁵ Aus den Grundlinien geht zudem hervor, dass er keine Lehrerstelle für Komposition plante, sondern einen „Lehrer der Theorie (des Generalbasses, des Contrapunktes, der Fuge usw.)“.⁷⁸⁶ Thomas Schmidt-Beste erklärt dazu in seinen Ausführungen über Mendelssohn als Lehrer am Konservatorium, dass das Fach Komposition per Definition nicht lehrbar sei.⁷⁸⁷ Ein Kompositionsunterricht, wie er in Heinrich Christoph Kochs Kompositionslehre dargestellt wird, basiere auf die Genieästhetik. Schmidt-Beste führt aus, dass auch Mendelssohn diesen Standpunkt vertreten habe. Sicher lässt sich Genialität nicht ausbilden, wohl aber das handwerkliche Können. Mendelssohn umschreibt dies im §1 der Grundlinien mit dem „gründlichen Unterricht“, der sowohl theoretisch als auch praktisch erfolgen soll.⁷⁸⁸ In den Grundlinien (und im Prospectus) umfasste der Theorieunterricht die Gebiete Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge und Generalbass.⁷⁸⁹ Im Memoriale forderte Mendelssohn dagegen einen Kompositionslehrer und erläutert die Aufgaben wie folgt: „ein Hauptlehrer für Composition; der beste, der in Deutschland zu finden wäre, der regelmäßigen Unterricht in Theorie, im Generalbaß, Contrapunkt und Fuge ertheilte.“⁷⁹⁰ Dies sind jedoch genau dieselben Unterrichtsgegenstände. Richtig ist, dass Mendelssohn seine eigenen Lehrfähigkeiten in Frage stellte⁷⁹¹ und in der Vermittlung von Theoriekenntnissen und praktischen

⁷⁸² Christian August Pohlenz, Organist der Thomaskirche, war ursprünglich für das Fach Gesang vorgesehen. Dieser verstarb jedoch am 10. März 1843, so dass Ferdinand Böhme (für Sänger) und Henriette Büнау (für Sängerinnen) den Unterricht erteilten. Vgl. Röntsch, P. 1918, S. 12.

⁷⁸³ Vgl. AMZ 1844, Sp. 754 f., AMZ 1845, Sp. 331 ff.

⁷⁸⁴ Sowa, G. 1973, S. 194.

⁷⁸⁵ Vgl. Grundlinien §5.

⁷⁸⁶ Vgl. Grundlinien §5.

⁷⁸⁷ Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 154.

⁷⁸⁸ Auch im Memoriale an König Friedrich Wilhelm IV. im Mai 1841 schildert Mendelssohn, wie wichtig die technischen Fertigkeiten sind: „daß jede Gattung der Kunst sich erst dann über das Handwerk erhebt, wenn sie sich bei größtmöglicher technischer Vollendung einem rein geistigen Zweck, dem Ausdrucke eines höheren Gedankens widmet.“ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 291.

⁷⁸⁹ Diese Lehrgegenstände sind vergleichbar mit dem heutigen Tonsatzunterricht an der Musikhochschule.

⁷⁹⁰ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 290.

⁷⁹¹ Vgl. Zitate bei Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 150 f.

Fähig- und Fertigkeiten, insbesondere „der Ausbildung der mechanischen Fähigkeiten“⁷⁹² den wahren Kunstsinn anstrebte. Die handwerklichen Fähigkeiten sind die Voraussetzung für den künstlerischen Schaffensprozess.

Grundlinien von Mendelssohn Bartholdy	Prospectus des Direktoriums
§7: Außer den regelmäßigen Gesangsstunden sollen wöchentlich wenigstens einmal Übungen im Chorgesang stattfinden, zu welchen außer den regelmäßigen Schülern auch andere Musikfreunde und Freundinnen aus der Stadt gegen ein Honorar Zutritt erhalten. Ein gleiches wäre vielleicht mit den Instrumentalisten in größeren Zwischenräumen (z. B. alle 14 Tage) zur Einübung von Symphonien und Ouvertüren von dem Lehrer des Violinspiels vorzunehmen. Es bleibt der Direction überlassen mit diesen Vocal- und Instrumentalkräften oder mit Zuziehung anderer, größere öffentliche Aufführungen zum Besten des Instituts anzuordnen.	§4: Außer dem in der Anstalt ertheilten Unterrichte bieten sich den Schülern noch folgende Bildungsmittel dar: a) Theilnahme an den Proben des hiesigen auch im Auslande berühmten großen oder sogenannten Gewandhaus-Concerte und an den während des Winterhalbjahres zu gebenden 20 Concerten selbst. b) Theilnahme an den Quartett-Proben und Aufführungen, die ebenfalls in jedem Winter Statt finden. c) Besuch der von dem bekannten Thomanerchore wöchentlich Sonnabends und Sonntags aufzuführenden kirchlichen Musiken. d) Besuch der Vorstellungen der städtischen Oper. Nächst diesen musikalischen Bildungsmitteln giebt die hiesige Universität und sonstige Bildungsanstalten den Schülern Gelegenheit zu weiterer wissenschaftlicher Ausbildung jeder Art. §5: Um sich im Orchesterspiel zu üben und zu vervollkommen werden die dazu befähigten Schüler von Zeit zu Zeit bei Aufführungen von Ouvertüren, Symphonieen u. im großen Concerte und bei größeren Kirchenmusiken mitzuwirken veranlaßt werden. Denen, die sich im Sologesange oder im Solospiele auszeichnen, wird Gelegenheit gegeben werden, öffentlich unter Aufsicht der betreffenden Lehrer als Sänger oder Solospieler aufzutreten. §12, Disciplinar-Reglement, Absatz 3 3) Jeder Aufgenommene hat [...] jedenfalls an dem Unterrichte im Generalbaß, Clavierspiel und Gesang regelmäßig Theil zu nehmen. Hiervon kann nur das Lehrer-Collegium in besonders dazu geeigneten Fällen dispensiren.

⁷⁹² Prospectus §3.

In den §5 und §12 des Prospectus werden weitere Unterrichtsgebiete dargestellt. Die im §4, Absatz a) und b), beschriebenen Teilnahmen werden den Schülern des Konservatoriums lediglich empfohlen. Die Besuche der Proben, der Konzerte und der Oper waren für die Schüler kostenfrei⁷⁹³, so dass die Möglichkeiten der Fortbildung vermutlich gut genutzt wurden.

In den Grundlinien §7 forderte Mendelssohn „wöchentlich wenigstens einmal Übungen im Chorgesang“. Für Mendelssohn war der Chorgesang essentiell. Wie sein Lehrer Zelter oder Hans Georg Nägeli forderte auch er das Chorsingen. Lange Zeit sang er in der Berliner Singakademie unter Zelters Leitung. Auch bei den Sonntagsmusiken der Familie Mendelssohn wurden Chorstücke vorgetragen. Als preußischer Generalmusikdirektor leitete Mendelssohn den Domchor, komponierte Chormusik für den König von Preußen und setzte sich als Leiter der Kirchenmusik für die Verbesserung dieser ein (s. u.). Auffällig ist, dass im Prospectus unter §3 ganz am Rande der Chorgesang erwähnt wird (s. o.). Zudem wird dem Gesang weniger Dauer als dem Instrumentalspiel eingeräumt. Während das Klavier- und Vielinespiel in „drei Classen“ erfolgt, wird der Solo- und Chorgesang in „zwei Classen“⁷⁹⁴ erteilt. Ferner wird in der *Leipziger Zeitung* vom 23. Januar 1843 der Chorgesang nur am Rande erwähnt.⁷⁹⁵ Dass dem Chorsingen weniger Augenmerk geschenkt wurde, lag vermutlich am Direktorium. Im Prospectus wird der Schwerpunkt auf das Instrumental- und Orchesterspiel gelegt. Mit der Schulung von Orchestermusikern zielt das Direktorium auf die Nachwuchsbildung des Gewandhausorchesters. Die Verknüpfung zwischen der Musikschule und dem Gewandhaus und die damit verbundene Wechselwirkung war auch beabsichtigt. Allein die Tatsache, dass das erste Direktorium des Konservatoriums ausschließlich aus Mitgliedern der Gewandhausdirektion bestand⁷⁹⁶, lässt die enge Verbundenheit auch nach außen erkennen. Aus den Statuten der Musikschule geht zudem hervor, dass von den fünf Direktoriumsmitgliedern mindestens drei der Gewandhausdirektion angehören müssen.⁷⁹⁷

Im §2 der Grundlinien führte Mendelssohn Bartholdy aus, wer die Leitung und Verwaltung der Musikschule übernehmen sollte. Dass Mendelssohn den Kreisdirektor und den Bürgermeister im Gremium vorschlug, dürfte taktische Gründe gehabt haben. Politisch einflussrei-

⁷⁹³ Vgl. *Leipziger Zeitung*, 19, 23.1.1843.

⁷⁹⁴ Eine „Classe“ dürfte die Dauer eines Jahres umfassen. Vgl. auch Wasserloos, Y. 2004, S. 30.

⁷⁹⁵ Vgl. *Leipziger Zeitung*, 19, 23.1.1843.

⁷⁹⁶ Das erste Direktorium bildeten die Herren:

Vorsitzender: Johann Georg Keil, Hofrat

Kassierer: Friedrich Kistner, Musikverleger

Sekretär: Moritz Seeburg, Stadtrat

Zwei Beisitzer: Johann Paul von Falkenstein, Kreisdirektor und Conrad Schleinitz, Advokat

Vgl. Röntsch, P. 1918, S. 8 und 12.

⁷⁹⁷ §2: „Das Institut steht unter der Leitung und Verwaltung eines aus 5 Personen bestehenden Direktoriums, unter denen sich jeder Zeit ein Mitglied des dasigen Stadtrats und wenigstens drei von den Vorstehern des Gewandhaus-Conzerts befinden müssen.“ Vgl. Röntsch, P. 1918, S. 9.

che Mitstreiter waren für die Umsetzung eminent wichtig. In den Statuten der Musikschule wird lediglich ein Mitglied aus dem Stadtrat verlangt. Mendelssohns Forderung, dass die Direktionsmitglieder ihr Amt unentgeltlich ausführen, wurde im §6 des Prospectus⁷⁹⁸ mit aufgenommen.

Grundlinien von Mendelssohn Bartholdy	Prospectus des Direktoriums
§4: Zur Bestreitung obiger Ausgaben werden die Zinsen der vom verstorbenen Herrn H.[of]K.[riegs]-R.[at] Blümner⁷⁹⁹ ausgesetzten Summe von 20000 Thalern und außerdem die für die einzelnen Unterrichtsstunden festzustellenden möglichst niedrigen Honorare, welche die Schüler zu zahlen haben, verwendet. §5: Da aber die Zinsen des Legates zu 4% gerechnet zur Bestreitung eines vollständigen Lehrpersonals nicht wohl ausreichen, andernfalls aber die Honorare der Schüler nicht anders als gering sein dürfen, damit dem Hauptzweck des Ganzen entsprochen werde, so ist bei der ersten Einrichtung auf möglichste Beschränkung zu sehen, und erst im Falle eines glücklichen Fortganges die Musikschule mehr und mehr zu erweitern.	§16: Das Honorar für den gesamten Unterricht, mit Ausnahme der unter §3 erwähnten Orchesterinstrumente, beträgt jährlich 80 Thaler im 14 Thaler Fuße, welches vierteljährlich pränumerando mit 20 Thalern an die Casse des Instituts zu entrichten ist. Außerdem hat jeder Schüler bei seiner Aufnahme 3 Thaler Receptions-geld zur Bibliothek des Instituts ein für allemal, und 1 Thaler jährlich für den Institutsdiener zu bezahlen. §18 Ein jeder Schüler hat sich die zu seinen Privatunterricht nöthigen Instrumente und Musikalien, so wie die erforderlichen Lehrbücher auf eigene Kosten anzuschaffen, wogegen die von den Lehrern beim Unterrichte zu brauchenden Musikalien von dem Institute besorgt werden.

Mendelssohn Bartholdy legte besonderen Wert darauf, dass die Honorare, die die Schüler zu entrichten hatten, möglichst niedrig ausfallen. Gleich in zwei Paragraphen, §4 und §5, wird der Gedanke für ein geringes Schulgeld geäußert, damit jedem befähigten Schüler ein Studiumsplatz ermöglicht wird. Doch mit 80 Thalern jährlich blieb Mendelssohns Wunsch unerfüllt. Ärmere Familien konnten die Summe nicht aufbringen. Zwar zählten für die Aufnahme lediglich die Kriterien musikalisches Talent und fachliches Wissen, doch die hohen Kosten bewirkten, dass nur finanzkräftige Bürger sich ein Studium in Leipzig leisten konnten.⁸⁰⁰ Zu den jährlichen Honorar, Wohnungs- und Lebensunterhaltskosten kamen noch kleinere Summen an Gebühren hinzu.

In den Genuss eines Stipendiums gelangten allein „geborne Sachsen“, die ihre Bedürftigkeit nachwiesen. Die Anzahl der Freistellen belief sich auf maximal sechs. Die wenigen Plätze erzielten folglich nicht die gewünschte Absicht der Breitenwirkung von Mendelssohn.

⁷⁹⁸ Der §6 des Prospectus regelt die Leitung und Verwaltung der Musikschule.

⁷⁹⁹ Kneschke bemerkt, dass Blümner nicht Hofkriegsrat, sondern Oberhofgerichtsrat gewesen sei. Kneschke, E. 1893, S. 306.

⁸⁰⁰ Im Prospectus §18, besondere Bemerkungen, werden die Kosten für eine Wohnung und für den Lebensunterhalt dargestellt. Das Direktorium gibt eine Spannweite von 10 bis 250 Thalern an. Yvonne Wasserloos führt exemplarisch die Ausgaben des norwegischen Komponisten Halfdan Kjerulf an, der ca. 51 Thaler monatlich ausgab. Wasserloos, Y. 2004, S. 36.

Eine höhere Anzahl der Stipendiumsplätze für minderbemittelte Bewerber wäre vorteilhaft gewesen. Robert Schumann berichtete: „Es sind im Ganzen viel wirkliche Talente zum Vorschein gekommen, am meisten unter den sich zu Freystellen meldenden.“⁸⁰¹ Bedauerlich ist, dass es lediglich sechs Stipendiatenplätze gab und damit weitere talentierte Schüler, die mittellos waren, an der Musikschule nicht studieren konnten. Infolgedessen wurden vorwiegend Studenten des höheren Bürgertums am Konservatorium aufgenommen.⁸⁰² Über das Honorar der Lehrer wird im Prospectus und den Festschriften über das Konservatorium keine Auskunft gegeben.⁸⁰³ Mendelssohn forderte als jährliches Grundgehalt durchschnittlich 140 Thaler für die Festangestellten.⁸⁰⁴ Hervorgehoben sei, dass er einräumt, dass bei einem Überschuss erst die Gehälter, danach die Anzahl der fest angestellten Lehrer zu erhöhen sind.⁸⁰⁵ Nach der Formulierung zu schließen, müsste demnach die Besoldung eher deutlich am unteren Rande zu sehen sein.⁸⁰⁶

Dass Mendelssohn Bartholdy in den Paragraphen §3, §4, §5, §8 und §9 der Grundlinien auf die voraussichtlichen Kosten einging und darauf, wie diese gedeckt werden könnten, zeigt, dass er stets bemüht war, ein realistisches Konzept zu aufzustellen. Die geringen Honoraransprüche sind ein Beleg, dass die Gründung einer Musikschule in Leipzig mit viel Idealismus zustande kam. Die fünf⁸⁰⁷ fest angestellten Lehrer, die im Vorfeld in den Musik- und Tageszeitungen präsentiert wurden (s. o.), zeichneten sich durch ihren Ruf aus und trugen Mendelssohns Konzept mit. Das Kollegium garantierte die pädagogische Arbeit und das Direktorium die Verwaltungsaufgaben. Das Netz einflussreicher Leipziger Persönlichkeiten trug in den Folgejahren wesentlich zur Existenzsicherung des Konservatoriums bei. Spenden und Stiftungen sicherten den Aufbau und das Fortbestehen.⁸⁰⁸ Auch die Familie Mendelssohn Bartholdy zählt zu den Stiftern.⁸⁰⁹ Staatliche Mittel gab es in den ersten Jahrzehnten keine.⁸¹⁰ Das Leipziger Konservatorium war keine staatliche Institution und oblag damit, so Georg

⁸⁰¹ Zit. nach Forner, J. 2009, S. 193.

⁸⁰² Eine Auflistung der Schüler der Jahre 1843–1880 findet sich im Anhang bei Wasserloos, Y. 2004, S. 120 ff.

⁸⁰³ Vgl. Röntsch, P. 1918; Kneschke, E. 1893; Vogel, C. B.; Kipke, C. 1888.

⁸⁰⁴ Das Gehalt für die Musiklehrer von jährlich 140 Thalern ist im Vergleich zum Institutsdiener, der 60 Thaler jährlich erhalten soll, recht hoch, aber in Bezug auf Mendelssohns Gehalt vom König mit 3000 Thalern sehr gering. Vgl. Grundlinien §9.

⁸⁰⁵ Vgl. Grundlinien §8.

⁸⁰⁶ Aus der „Übersicht über die Erfordernisse [...]“ der Musikschule in Berlin, die Mendelssohn aufstellte, würde der gering bezahlteste Lehrer 250 Thaler erhalten (Violinenlehrer) und der am besten verdienende Lehrer 2000 Thaler. Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 41r bis Blatt 41v

⁸⁰⁷ Ursprünglich waren fünf Stellen geplant. Durch den Tod von Christian August Pohlenz wurden Ferdinand Böhme und Henriette Büнау angestellt. Damit waren es sechs fest angestellte Lehrer.

⁸⁰⁸ Eine Aufstellung der Stiftungen findet sich in Röntsch, P. 1918, S. 38; Kneschke, E. 1893, S. 31.

⁸⁰⁹ Mit einem Kapital von 4500 Mark sollen am 3. Februar, dem Geburtstag Felix Mendelssohn Bartholdys, jährlich Musikschüler Unterstützung finden. Vgl. Röntsch, P. 1918, S. 38.

⁸¹⁰ Vgl. Sowa, G. 1973, S. 195.

Sowa, keinem Ministerium oder einer kommunalen Behörde.⁸¹¹ Der Unterschied zu den bestehenden Kirchenmusikinstitutionen lag in der akademischen Ausbildung, die einen universellen Berufsmusiker zum Ziel hatte. Die künstlerische Praxis wurde durch die Vermittlung theoretischer Kenntnisse ergänzt. Erstmals in Europa wurde ein Institut gegründet, „dessen Zweck ist, dem Schüler Gelegenheit zu geben, sich mit allen den Fächern, deren Kenntniß dem gebildeten Musiker nöthig und unerläßlich ist, gründlich bekannt zu machen und sich in denselben auszubilden,“⁸¹² Dies entsprach Mendelssohns Forderung nach einer „guten Musikschule, die alle verschiedenen Zweige der Kunst“⁸¹³ umfasst. Zu den folgenden Paragraphen aus dem Prospectus finden sich in den Grundlinien von Mendelssohn keine Vorgaben:

§9 Prüfungstermine

§10 Erfordernisse für die Aufnahme

§11 Aufnahmeprüfung

§12 Disziplinarordnung

§13 Unterrichtserteilung im Jahr

§14 Zwischenprüfungen

§15 Austritt

§17 Stipendiumsplätze für Musikschüler aus Sachsen

§18 Besondere Bemerkungen:

- Kosten für eine Wohnung und für den Lebensunterhalt
- Vermittlung von Wohnungen
- Mieten von Instrumenten

7.3 Felix Mendelssohn Bartholdy als Lehrer des Konservatoriums in Leipzig

Neben den Biographien⁸¹⁴ verfasste Thomas Schmidt-Beste einen Aufsatz über Mendelssohn als Pädagogen.⁸¹⁵ Hierin werden die unterschiedlichen Sichtweisen der Schüler und von Mendelssohn Bartholdy selbst dargestellt. Das Selbsturteil von Mendelssohn ist eindeutig: Das Unterrichten bereite ihm keine Freude, sondern verstimme ihn, er habe zu wenig Ruhe und Geduld gegenüber seinen Schülern und habe wenig Neigung und Talent zum Unterrichten.⁸¹⁶ Diese kritischen Äußerungen über seine Fähigkeiten und Eigenschaften als Lehrer spiegeln

⁸¹¹ Das königliche Hausministerium übte lediglich die Oberaufsicht aus. Sowa, G. 1973, S. 195.

⁸¹² Prospectus, Vorwort.

⁸¹³ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), Bd. 2, S. 228.

⁸¹⁴ Vgl. Werner, E. 1980, S. 417 ff.

⁸¹⁵ Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 149–162.

⁸¹⁶ Vgl. Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 150 f.

eine äußerst geringe Eignung als Pädagoge wider. So schrieb Mendelssohn Bartholdy an Moritz Ernst Adolf Naumann, dass ihm „zu einem eigentlichen Lehrer, zum Geben von regelmäßigen, stufenweise fortschreitenden Lectionen das Talent durchaus fehle, [...] kurz, es gelingt mir nicht“.⁸¹⁷ Dessen ungeachtet empfand es Mendelssohn Bartholdy als seine Pflicht, Schüler im Fach Komposition zu unterweisen. An Hiller schrieb er, dass er „drei- oder viermal pro Woche in einer kleinen Kammer neben dem Saal Quartsextakkorde werde unterrichten müssen, »aber das thue ich gern, der Sache zu Liebe, denn ich glaube, sie ist gut.«“⁸¹⁸ In diesem Rahmen dürfte das Buch *Erfahrungen und Ansichten über Erziehung und Unterricht*⁸¹⁹ von Wilhelm von Türk über Mendelssohns Tätigkeit als Pädagoge aufschlussreich sein, das in der Inventarliste von Mendelssohn erwähnt wird. Von Türk war Schulreformer und überzeugter Pestalozzianer.⁸²⁰

Schmidt-Beste führt an, dass Komposition als Fach prinzipiell nicht lehrbar sei.⁸²¹ Der Grund hierfür liege in dem Originalitätsprinzip und in der Genieästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts.⁸²² „In einem Satz: Die »Erfindung« [...] kommt von Gott, die Ausführung muß man lernen und einüben“, erläutert Schmidt-Beste. Daher seien lediglich die technischen Fertigkeiten vermittelbar. Schmidt-Beste schildert, dass im Entwurf einer Satzung für das zu errichtende Konservatorium in Leipzig Mendelssohn folgerichtig von den fünf fest anzustellenden Lehrern einen Theorielehrer vorschlägt. Die Unterrichtsinhalte sind mit dem heutigen Tonsatzunterricht vergleichbar. Trotzdem wurde später eine Kompositionsklasse, die Mendelssohn von 1843 bis 1846 leitete, am Konservatorium eingerichtet, und Moritz Hauptmann übernahm den Tonsatzunterricht. In Mendelssohns Klasse wurden lediglich Studierende mit fortgeschrittenen Kenntnissen der Musiktheorie aufgenommen.⁸²³

Mendelssohns Schüler urteilten in ihren Lebenserinnerungen unterschiedlich über Erfahrungen mit ihrem Lehrer. In der Literatur wurden sie weitgehend dargestellt, so dass an dieser Stelle darauf weitgehend verzichtet wird.⁸²⁴ Schmidt-Beste legt anhand einzelner Memoiren der Schüler dar, dass Mendelssohn keine bestimmte Lehrmethode verfolgte, die einen systematisch-didaktischen Aufbau aufwies, und folgert: „Im Mittelpunkt standen das Gespräch sowie das Hören oder Nachspielen eigener Werke der Schüler sowie der ‚klassischen‘

⁸¹⁷ Zit. nach Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 150.

⁸¹⁸ Zit. nach Todd, R. L. 2008, S. 492.

⁸¹⁹ Das Buch *Erfahrungen und Ansichten über Erziehung und Unterricht*, von Wilhelm von Türk, Berlin 1838, ist unter der Nr. 174 der Inventarliste von Mendelssohn Bartholdy verzeichnet. Vgl. Jones, P. W. 1985, S. 312.

⁸²⁰ Vgl. auch Kapitel 8.3.

⁸²¹ Siehe auch Kapitel 7.2.

⁸²² Vgl. Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 152.

⁸²³ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 561.

⁸²⁴ Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 149–162; Werner, E. 1980, S. 417 ff.; Todd, R. L. 2008.

Werke Bachs, Haydns, Mozarts und Beethovens.“⁸²⁵ Die „Methode der Stil-Imitation, wie sie angehende Komponisten seit mehr als 250 Jahren geübt hatten, [...] riet Mendelssohn seinen Schülern“.⁸²⁶ Damit unterwies er seine Schüler genauso, wie es zuvor Zelter bei ihm tat. Eric Werner bemerkt treffend: „Diese Methode widerspricht allerdings dem romantischen Ideal der Originalität um jeden Preis, den »neuen Bahnen«, auf das entschiedenste.“⁸²⁷ Im Wesentlichen sah Mendelssohn seine Aufgabe darin, Verbesserungen zu geben und Alternativen aufzuzeigen. Eric Werner bemerkt, dass seine Wirkung als Pädagoge im Allgemeinen mehr von seiner Persönlichkeit als von seinem Unterricht ausging.⁸²⁸

Die Konservatoriumstätigkeit war mit der Errichtung der Institution eine notwendige Verpflichtung für Mendelssohn Bartholdy. Er sah mehr die Wichtigkeit der Ausbildungsstätte, und damit verbunden das Vorantreiben von Bildungsidealen, im humanistischen Sinne die Bildung des Menschen an sich, so dass seine pädagogischen Bemühungen der Hebung der allgemeinen Musikkultur, der musikalischen Bildung und des allgemeinen Musikgeschmacks dienten.⁸²⁹ Nach den Quellen und Berichten zu urteilen, dürfte ihm die pädagogische Arbeit wenig Freude bereitet haben. Sie widerstrebte seinen Neigungen und persönlichen Interessen. Mendelssohn wollte komponieren und Musik aufführen und nicht administrativen Aufgaben oder Lehrtätigkeiten nachkommen. Als berühmter Künstler waren jedoch diese Tätigkeitsbereiche für sein öffentliches Wirken erforderlich. Daher kam ihm seine Wirkungsstätte in Leipzig als Gewandhausdirektor sehr entgegen. In dieser Funktion konnte er die „unangenehmen“ Aufgabenbereiche mit seinen künstlerischen Vorlieben verbinden. Die Gestaltung der Programme, die Aufführung „Alter Meister“ und „Klassiker“, z. B. in den sog. Historischen Konzerten ab 1837/38⁸³⁰, seine Interpretation der Werke und vieles mehr, was mit der Leitung verbunden war, sollte die allgemeine musikalische Bildung und den Musikgeschmack des Publikums nachhaltig fördern.

7.4 Die Berufung von Felix Mendelssohn Bartholdy nach Berlin (1841)

Am 7. Juni 1840 wurde Friedrich Wilhelm IV. zum König von Preußen gekrönt. Für Mendelssohn Bartholdys Berufsentwicklung blieb dies nicht ohne Folgen. Der Monarch strebte weitreichende Reformen im Bereich der Kultur und der Musik in Preußen an. Die Umgestal-

⁸²⁵ Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 159; Werner, E. 1980, S. 417 f.

⁸²⁶ Werner, E. 1980, S. 418.

⁸²⁷ Werner, E. 1980, S. 418.

⁸²⁸ Werner, E. 1980, S. 418.

⁸²⁹ Vgl. Schmidt-Beste, Th. 2004 (2), S. 160.

⁸³⁰ Vgl. Forner, J. 1981, S. 76.

tung Berlins „in eine Kultur- und Geistes-Metropole“⁸³¹ sowie eine bildende, geistige und geistliche Förderung durch eine neue Institution sollte dies bewirken. Um seine Pläne umzusetzen, versuchte Friedrich Wilhelm IV. bedeutende Persönlichkeiten zu gewinnen. Sein Wunschkandidat für den Bereich Musik war Felix Mendelssohn Bartholdy. Diesen für Berlin zu gewinnen, gestaltete sich schwierig. Denn seit 1835 lebte Mendelssohn in Leipzig und hier fühlte er sich sehr wohl. Seiner Schwester Fanny Hensel beschrieb er die Arbeit mit dem Gewandhausorchester als „Paradies“.⁸³²

Zu den Königshäusern pflegte Mendelssohn gute Beziehungen. Er kannte Friedrich Wilhelm IV. bereits als Kronprinz.⁸³³ Ferner zählte der König von Sachsen, Friedrich August II., zu den Bewunderern Mendelssohns (s. o.). Seine Streichquartette op. 44 widmete Mendelssohn dem König Oskar I. von Schweden oder die *Schottische Symphonie* op. 56 der englische Königin Victoria. Klaus Häfner schreibt, dass Mendelssohn „alles andere als ein bedingungsloser Monarchist“⁸³⁴ war. Er habe sich selbst als politisch „radical“ bezeichnet. Vielleicht stand Mendelssohn dem System der absoluten Monarchie kritisch gegenüber, aber er war, den Beziehungen zu den Königshäusern nach zu urteilen, der Krone sehr verbunden und ihr gegenüber stets loyal.⁸³⁵ Der Umstand der Treue brachte Mendelssohn Bartholdy in Gewissenskonflikte – ein Zwiespalt, der dazu führte, dass er sich innerlich aufrieb. Die vielen Briefwechsel, Gespräche und Termine, die Mendelssohn führte, raubten ihm die Muße für sich selbst. Trotz der vielen administrativen Aufgaben komponierte Mendelssohn in den Jahren 1840 bis 1844 eine Fülle von Werken, dirigierte und gab unzählige Konzerte. Er war verantwortlich für die Gewandhauskonzerte, für den Berliner Domchor und die königliche Kapelle, als künstlerischer Leiter mehrerer Musikfeste sowie für die Lehrtätigkeit am Konservatorium. Eine wahre Flut von Aktivitäten meisterte Mendelssohn. Doch beiden Anstellungen, beim König von Preußen und von Sachsen, gerecht zu werden, vermochte er nur für eine gewisse Zeit.

Im Rückblick wäre es klug gewesen, wenn Mendelssohn Bartholdy besser direkt in Leipzig geblieben wäre. Dort war er beliebt und seine Bestrebungen für die Musik fanden nicht nur bei Einzelnen, sondern bei vielen Bürgern der Stadt großen Anklang. In den Briefen sprach sich Mendelssohn mehrfach für Leipzig und dessen Vorzüge aus. Gegenüber der Stadt

⁸³¹ Dinglinger, W. 1997, S. 23.

⁸³² Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), Bd. 2, S. 193.

⁸³³ König Friedrich Wilhelm IV. widmete Mendelssohn mehrere Werke, u. a. seine drei Konzertouvertüren, opp. 21, 26 und 27 im Jahr 1835 oder die Musik zu *Antigone*, op. 55. Nach dem misslungenen Attentat auf den König am 26. Juli 1844 komponierte Mendelssohn eigens für den König die Motette *Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir*. Vgl. Häfner, K. 1990, S. 231.

⁸³⁴ Häfner, K. 1990, S. 219.

⁸³⁵ In Mendelssohns Briefen lassen sich keine negativen Äußerungen über den König von Preußen oder den König von Sachsen finden. Auch Klaus Häfner betont dies. Vgl. Häfner, K. 1990, S. 220.

Berlin stand er seit der Niederlage bei der Wahl zum Direktor der Singakademie skeptisch gegenüber. Im Jahr 1838 sollte Mendelssohn Bartholdy zum Mitglied der Berliner Akademie gewählt werden⁸³⁶, und er zweifelte, ob er die Wahl annehmen solle. In mehreren Briefen unterstrich Mendelssohn seine Bedenken. So schrieb er an Ferdinand Hiller: „Der ganze hiesige [Berliner] musikalische Zustand hängt mit dem Stand, mit der Lage, mit dem Beamtenwesen zusammen, so dass man sich wohl an einzelnen Erscheinungen freuen, aber mit keiner näher befreunden kann.“⁸³⁷ Ferner schrieb er an Ferdinand David:

„Man möchte zuweilen missmuthig werden, wenn man die vielen schlechten Talente mit dem sehr edlen Streben, und die vielen guten mit dem so gemeinen sieht; und da ist denn ein rechtes Talent mit dem rechten Willen doppelt erquicklich. Von der ersten Art scheint es hier [in Berlin] zu wimmeln; fast alle jungen Musiker, die mich hier besucht haben, musste ich mit wenig Ausnahmen dazu rechnen; sie loben und lieben Gluck und Händel und alles Gute, und sprechen immer davon, und was sie machen, ist so gründlich verfehlt und so sehr langweilig.“⁸³⁸

Er sollte Recht behalten. Warum ging Mendelssohn daher nach Berlin? Die Frage lässt sich nicht pauschal beantworten. In der Literatur werden verschiedene Beweggründe angegeben, die zusammen sicherlich sein Handeln erklären. Sicherlich schätzte er den neuen König Friedrich Wilhelm IV.⁸³⁹ als kunstsinnigen Monarchen, der Berlin als Kulturzentrum etablieren wollte.⁸⁴⁰ Umgekehrt war auch Friedrich Wilhelm IV. von Mendelssohn Bartholdy und seinem Schaffen angetan. Ferner wollte Mendelssohn Bartholdy Deutschland zu einem Zentrum europäischen Musikschaaffens machen⁸⁴¹ und so dem Geist Zelters folgen. Das künstlerische Umfeld war zudem in Berlin sehr günstig, berücksichtigt man, dass auf den Ruf von Friedrich Wilhelm IV. große Dichter und Denker sich in Berlin niederließen.⁸⁴² Auch ein außerordentlich hohes Gehalt in Höhe von 3.000 Talern⁸⁴³ sowie ein Heimat- und Familiengedanke⁸⁴⁴ sind sicherlich weitere Argumente für eine Entscheidung für Berlin. Wirtschaftlich und demographisch wuchs Berlin in den 1830er Jahren zu einer Metropole an. Das Musikwesen neu

⁸³⁶ „Ihr [die Musik-Sektion in der Akademie der Künste] gehörten als Gründungsmitglieder so bedeutende und unterschiedliche Persönlichkeiten wie Giacomo Meyerbeer, Gasparo Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy und der Nachfolger Zelters als Leiter der Sing-Akademie, Carl Friedrich Rungenhagen, an.“ Schenk, D. 2004, S. 21.

⁸³⁷ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 171.

⁸³⁸ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 173 f.

⁸³⁹ Vgl. Konold, W. 1984, S. 206 ff.

⁸⁴⁰ Bei der nachfolgenden Schilderung von Thomas Nipperdey wird deutlich, welches Bild vom König verbreitet wurde: „Er [Friedrich Wilhelm IV.] galt als phantasievoll und aufgeschlossen, brillant manchmal und liebenswürdig; er war gegen den bürokratischen Obrigkeitsstaat, wie er unter seinem Vater dominiert hatte, und gegen seine Erstarrung; er war der Gegner einer friderizianischen Tradition eines absolutistischen Preußen, ein Gegner der hegelianischen Konzeption eines neuen Preußen, das auf die beamtete Intelligenz aufbaute und auf die Verklärung des Staates zulief; er war von den romantisch-nationalen Stimmungen bewegt; er war nicht auf Konflikt, sondern auf Versöhnung aus.“ Nipperdey, Th. 1983; zit. nach Konold, W. 1984, S. 206.

⁸⁴¹ Vgl. Werner, E. 1980, S. 399.

⁸⁴² Vgl. Konold, W. 1984, S. 207.

⁸⁴³ Im Vergleich dazu bot ihm der König von Sachsen 1000 Thaler. Fairer Weise muss man festhalten, dass der König von Preußen erheblich wohlhabender war.

⁸⁴⁴ Unter anderem in einem Brief an Klingemann vom 10. März 1841: „Was mir dafür [für Berlin] spricht, siehst Du wohl gleich: die Mutter und Geschwister und das elterliche Haus.“ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 258.

zu organisieren, um damit das öffentliche Musikleben voranzutreiben, wäre eine notwendige Konsequenz. Die Umsetzung des Ganzen durch die Errichtung einer Musikschule, eine Reorganisation bestehender Institute, die Bildung neuer künstlerischer Organe (wie z. B. den Domchor) sowie den Ausbau des Konzertwesens erwies sich als diffizil. Die Mentalität, das konservative Denken, das Festhalten an vorhandenen Strukturen, all dies verhinderte, dass sich Berlin zu einer künstlerischen Metropole erhob. Besonders auffällig werden die Missstände in der Korrespondenz zwischen Mendelssohn und den Berliner Behörden. Ferner teilte Mendelssohn seinen Freunden, Verwandten und Vertrauten seine Schwierigkeiten und Ärgernisse mit.

Der Schriftwechsel mit dem Kultusministerium⁸⁴⁵ lässt sich aus der „Acta, betreffend: die Berufung des Componisten Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy nach Berlin und seine Ernennung zum Kapellmeister und Generalmusikdirektor, sowie die ihm als Wirkungskreis übertragende Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik“⁸⁴⁶ (im Folgenden kurz: Mendelssohn-Akte) nachvollziehen. Die Staatsakte vom „Ministerium der Geistlichen Unterrichts- u. Medicinal-Angelegenheiten“⁸⁴⁷ offenbart die unterschiedlichen Ideen und Pläne Mendelssohns, des Königs von Preußen und seiner Beamten des Kultusministeriums. Zur genauen Einsicht wurde im Rahmen des Forschungsvorhabens die Akte komplett transkribiert und im Anhang angefügt. Das Original befindet sich derzeit im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin.⁸⁴⁸ Eine genaue Beschreibung der Akte stellten erstmalig Thomas Ertelt und Jürgen Kloosterhuis zusammen.⁸⁴⁹ Sie veröffentlichten einige wesentliche Schriftstücke aus der Akte.⁸⁵⁰ Die unveröffentlichten Briefe, die Mendelssohn Bartholdy verfasste, publizierte Wolfgang Dinglinger in den Mendelssohn-Studien.⁸⁵¹ Die Akte umfasst den Behördenschriftwechsel zwischen 1841 und 1848 und gibt detaillierte Informationen über die Verhandlungen zwischen Mendelssohn Bartholdy, dem Preussischen König und seiner Behörde. Viele behördliche Schreiben und Briefe sind stellenweise stark unleserlich.⁸⁵² Die Briefe von Mendelssohn Bartholdy sind gut lesbar. Wolfgang Dinglinger notiert treffend: „die Reihenfolge, in der die Schreiben in die Akte eingebunden sind, entspricht nicht immer der Abfolge der Daten ihrer Entstehung“.⁸⁵³ Bei der Transkription wurde die Reihenfolge der Heftung der Akte übernom-

⁸⁴⁵ Das Kultusministerium war damals das Ministerium für geistliche, Unterrichts- u. Medizinalangelegenheiten.

⁸⁴⁶ Die komplette Transkription der Akte befindet sich im Anhang 5.

⁸⁴⁷ Siehe Aktendeckel der Mendelssohn-Akte, Anhang 5.

⁸⁴⁸ Geheimes Staatsarchiv Berlin Preussischer Kulturbesitz (GStA), Berlin Patronats S. No. 71.

⁸⁴⁹ Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003, S. 277–302.

⁸⁵⁰ Ferner befinden sich einige Schriftstücke in den Briefen von Mendelssohn, die Paul Mendelssohn Bartholdy herausgegeben hat.

⁸⁵¹ Dinglinger, W. 2005, S. 189–220.

⁸⁵² An dieser Stelle möchte ich Jürgen Kloosterhuis für seine Hilfe zur Klärung einiger Passagen danken.

⁸⁵³ Dinglinger, W. 2005, S. 191.

men. Eine Auflistung der Schriftstücke im Anhang gibt einen Überblick über die chronologische Abfolge.

Der genaue Verhandlungsgang, der aus der Mendelssohn-Akte hervorgeht, soll hier nicht wiedergegeben werden. Dies ist in der Literatur bereits geschehen.⁸⁵⁴ Mein Anliegen ist es darzustellen, wie sich Mendelssohn Bartholdy um eine Institutionalisierung der Musikausbildung einsetzte, welche Ideen zugrunde liegen und welchen Einfluss Mendelssohn Bartholdy als Wunschkandidat und späterer Generalmusikdirektor ausübte. Dabei sollen auch die Standpunkte des Königs und seiner Behörde erörtert werden.

Thomas Ertelt und Jürgen Kloosterhuis konstatieren zu Recht, dass die Mendelssohn-Akte eine pauschale Charakterisierung der preußischen Ministerialbürokratie als „Melange aus Indifferenz, Kompetenzgerangel und Desorientierung aufhebt“.⁸⁵⁵ Die Verhandlungen, die in der Mendelssohn-Akte dokumentiert sind, veranschaulichen, dass eine einseitige Schuldzuweisung zu Lasten des Kultusministeriums nicht gerechtfertigt ist.

7.5 Die Pläne zur Errichtung einer Deutschen Musikschule in Berlin (ab 1841)

König Friedrich Wilhelm IV. beauftragte Ludwig von Massow⁸⁵⁶, zu Mendelssohn Bartholdy Kontakt aufzunehmen und ihm eine feste Anstellung in Berlin zu unterbreiten. Aus der Kabinettsorder vom 30. Mai 1841⁸⁵⁷ geht hervor, dass Friedrich Wilhelm IV. eine Musikklasse an der Akademie der Künste einrichten wollte und Mendelssohn als Leiter vorsah. Der König von Preußen erklärte seine Absicht, dass es „in Bezug auf definitive [sic!] Erklärungen von seiner [Mendelssohns] Seite hauptsächlich darauf ankommt ihm die Stellung zu bereiten, welche seiner Neigung am meisten entspricht und von welcher er den meisten Erfolg seiner Thätigkeit erwartet“.⁸⁵⁸ Mendelssohn verfasste bereits am 10. Mai 1841 einen ersten Plan zur Errichtung einer „Deutschen Musikschule“⁸⁵⁹ in Berlin. Wie diese vorbereitet und eingerichtet werden soll, sollte Mendelssohn nun präzisieren. Minister Eichhorn⁸⁶⁰, der dem Kultusministerium vor stand, schrieb Mendelssohn: „Dem Allerhöchsten Befehle gemäß ersuche ich Ew.

⁸⁵⁴ Vgl. die Mendelssohn-Biographien von Todd, R. L. 2008; Werner, E. 1980; sowie Dinglinger, W. 2005; Dinglinger, W. 1997; Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003.

⁸⁵⁵ Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003, S. 290.

⁸⁵⁶ Wirkliche Geheime Rat Ludwig von Massow (1794–1859)

⁸⁵⁷ Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 1r.

⁸⁵⁸ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 1r.

⁸⁵⁹ Die Betitelung ist von Mendelssohn selbst. Er spricht nicht von einer Musikklasse an der Akademie der Künste, sondern konstatiert direkt das Ziel: eine Deutsche Musikschule in Berlin.

⁸⁶⁰ Johann Albrecht Friedrich Eichhorn (1779–1856), von 1840 bis 1848 Minister für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. Das Ressort entspricht dem des Kultusministeriums.

p demnach, zunächst einen Plan für die Stellung und Wirksamkeit, wie Sie diese auf der oben bemerkten Grundlage vorbereitet u. eingerichtet zu sehen wünschen, zu entwerfen, und im Besondern aber näher zu entwickeln, was alles dazu erfordert wird, um Ihr Verhältniß zu der Akademie und der damit zu verbindenden Musikschule so erfolgreich als möglich zu machen. Sobald ich Ew. Wohlgeboren Ansichten und Wünsche kenne, werde ich die weiter nöthigen mündlichen Berathungen über die Angelegenheit veranlassen und alles thun, um eine definitive Entscheidung für ein dauerndes Verhältniß noch vor Ablauf der von Ihnen vorgeschlagenen jährigen Frist herbeizuführen.“⁸⁶¹ Im Besonderen ging es um das Verhältniß zwischen der Akademie und der Musikschule. Die Ministerialbehörde war angewiesen, Mendelssohns Vorstellungen in konkreten Schritten umzusetzen. Schließlich war es der Wunsch des Königs. Massow berichtet, dass der Minister Eichhorn „beschloss, die ganze Angelegenheit, betreffend die Umgestaltung der musikalischen Klasse, mit Herrn Mendelssohn selbst zu beraten“.⁸⁶² Denn die Akademie der Künste unterstand dem Kultusministerium. Minister Eichhorn war sehr gewillt, eine Deutsche Musikschule im Sinne von Mendelssohn einzurichten. Am 7. August 1841 schrieb Eichhorn an den König: „Ich werde nicht ermangeln, unter Zuziehung des Mendelssohn, sein Verhältniß in der Akademie der Künste, deren Mitglied er bereits ist, und die Bedingung, unter welcher ihm die Direction der Musik-Angelegenheiten übertragen werden kann, ins klare zu stellen.“⁸⁶³ Die Schwierigkeiten lagen jedoch bei der Akademie der Künste. Eichhorn führte weiter aus, dass zunächst die „Statuten der Akademie einer Revision u.[nd] Umänderung zu unterwerfen sind.“⁸⁶⁴ Auf die Mitglieder der Akademie, insbesondere auf Direktor Schadow müsse Rücksicht genommen werden. Der Minister Eichhorn musste demnach die Mitglieder von Mendelssohns Plänen zuvor überzeugen, damit die Akademie ihr Einverständnis zur Neustrukturierung gibt.

Der Plan vom 10. Mai 1841 wurde mit dem Schreiben an von Massow vom 12. April 1842, in dem Mendelssohn seine Vorstellungen in fünf Punkten zusammenfasste, und mit der Anlage „Übersicht der Erfordernisse, für die mit der k.[öniglichen] Akademie der Künste zu verbindende Musik-Anstalt (Conservatorium für Musik)“⁸⁶⁵ komplettiert. Die fünf Punkte umfassen in Kurzdarstellung:

1. die Leitungsfunktion: Drei Direktoren leiten selbstständig die Kunstbereiche Malerei, Skulptur und Musik.

⁸⁶¹ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 6r–6v.

⁸⁶² Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 3r.

⁸⁶³ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 19r–19v.

⁸⁶⁴ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 19v.

⁸⁶⁵ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 41r–42r.

2. die Errichtung der Bildungsanstalt für „alle Teile der Musik“⁸⁶⁶, d. h. die Gründung der „Deutschen Musikschule“, die die bestehenden Unterrichtsanstalten mit dem Konservatorium vereinigt.
3. die Bewilligung von Geldern.⁸⁶⁷
4. die Ausführung des Unterrichts- und Bildungsauftrag: öffentliche Musikaufführungen (Konzertreihen), die regelmäßig an festen Tagen und Zeiten stattfinden.
5. die Erteilung von Unterricht durch die „ersten Mitglieder der Kapelle“ (in Absprache mit dem Intendanten).

Die Übersicht der „Erfordernisse“ gliedert sich in zwei Abschnitte.⁸⁶⁸

- „A. Als Unterrichts-Anstalt hat sie die Aufgabe, Solo- und Chorsänger, Instrumentalisten für's Orchester, Organisten, Componisten auszubilden“ und
 „B. Als musikalische Bildungs-Anstalt im weiteren Sinne“.

Auch hier werden die beiden Aufgabenbereiche der zukünftigen Musikschule verdeutlicht. Die genaue Kostenaufstellung für die Musiklehrer, Bedienung, Stipendien, Prämien, Musikalien, Heizung und Beleuchtung, Instrumentarium und Pflege, Hausmiete und sonstige Bedürfnisse zeigt, wie weit der Versuch der Gründung einer Musikschule vorangeschritten war. Die Übersicht über die Erfordernisse wurde von Oberregierungsrat Kortüm verfasst und dem Immediatbericht des Ministers Eichhorn als Anlage beigelegt.

Dieses Schreiben des Ministers an den König von Preußen kann als Denkschrift für eine Musikschule in Berlin angesehen werden. Eröffnet wird der Bericht mit den jetzigen Tätigkeiten von Mendelssohn Bartholdy. Ferner schildert Eichhorn, dass „das Jahr, für welches er [Mendelssohn] sich hier zur Disposition gestellt habe, abgelaufen sei“⁸⁶⁹ und aus Mendelssohns Sicht die Musikschule nun gegründet werden möge. Nach der Einleitung referiert der Minister zum wiederholten Male über die Schwierigkeiten bei der Neustrukturierung der Akademie der Künste. Er führe derzeit mit den einflussreichen Akademiemitgliedern Gespräche und hoffe, dass „dieses Verfahren sicher zum Ziele führen werde“.⁸⁷⁰ Da dies jedoch zeitlich aufwendig ist, rät der Minister, dass das neu zu gründende Musikinstitut zu einem späteren Zeitpunkt errichtet werden soll. Die Erstellung eines Gründungsplans und die „Übersicht der Erfordernisse“ sei wegen Mendelssohns Zurückhaltung erschwert worden. Eichhorn schrieb:

⁸⁶⁶ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 39r.

⁸⁶⁷ Vgl. die Kostenaufstellung in: Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Übersicht, Teil A, Blatt 41r–42r.

⁸⁶⁸ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 41r–42r.

⁸⁶⁹ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 43r.

⁸⁷⁰ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 43v.

„Was die mit der Akademie zu verbindende Musik-Anstalt betrifft, so ist mir die Feststellung des Plans und der Erfordernisse für dieselbe durch die dem p. Mendelssohn eigenthümliche Scheu, mit Entschiedenheit seine Ideen auszusprechen und für die Realisierung derselben unmittelbar thätig zu seyn, sehr erschwert worden. [...] Nur durch wiederholte von mir veranlasste Conferenzen, zu denen auch andere Kunstverständige und Musikfreunde hinzugezogen worden sind, ist es gelungen, die Ansichten des p. Mendelssohn kennen zu lernen und eine Übersicht der hierdurch bedingten Erfordernisse des zu gründenden Instituts zu gewinnen.“⁸⁷¹

Demnach waren alle Pläne zur Gründung fertig gestellt. Die Darstellung der in der Literatur viel gescholtenen preußischen Ministerialbürokratie bedarf demzufolge einer Revision.⁸⁷²

Weiterhin führte Eichhorn auf der Grundlage von Mendelssohns Plänen ein „engagiertes Plädoyer für die Gründung der Musik-Anstalt“.⁸⁷³ Er eröffnete sein Statement damit, dass in Berlin für die Musik zwar vieles geschehe, aber

„[...] die dafür verwendeten Kräfte nur vereinzelt und nur zufällig wirken und es an einem Institute noch fehlt, in welchem, wie in ähnlichen bewährten Anstalten des Auslandes unter der Leitung eines ausgezeichneten Künstlers, der wie F.[elix] Mendelssohn durch die Gediegenheit seiner Leistungen der strebenden Jugend zum Vorbilde dienen kann, so wie unter der Pflege durchaus tüchtiger Lehrer wie alle Theile der Musik umfassende gründliche Bildung nach einem festen Plan gesorgt würde.“⁸⁷⁴

Im Weiteren werden die Unterrichtsgebiete ausgeführt. Es folgt der Bildungsaspekt der Musikschule. Ferner führte Eichhorn die Gesamtkosten von 16.000 Talern an und wies zur Konkretisierung auf die „Übersicht der Erfordernisse“ hin. Durch die Zusammenlegung der Einzelinstitute könnten die Ausgaben sogar vermindert werden. Eichhorn resümierte, dass die Musikschule „eine wesentliche Ergänzung der für die Kunst bestehenden Anstalten der Monarchie zu seyn scheint“.⁸⁷⁵ In der Zuversicht einer Bewilligung würde er zur Durchführung direkt Verhandlungen führen und die entsprechenden Maßnahmen einleiten.

Mit einer Genehmigung des Königs von Preußen wäre Mendelssohns Plan zur Errichtung einer Deutschen Musikschule in Zusammenarbeit mit Minister Eichhorn und dessen Behörde in Erfüllung gegangen. Doch es scheiterte allein am Willen des Königs von Preußen. In der Kabinettsorder stellte Friedrich Wilhelm IV. deutlich dar: „Die Errichtung eines Konservatoriums der Musik, wie Sie solches in dem Bericht vom 21^[ten] April c.[urrentis] nach den Anträgen des Kapellmeisters Dr. Mendelssohn in Vorschlag gebracht haben, liegt für jetzt nicht in Meiner Absicht.“⁸⁷⁶ Die Begründung für die Entscheidung folgte direkt: „Es bedarf der auf Instrumental-Musik genommenen Rücksicht nicht, da in dieser Beziehung kein we-

⁸⁷¹ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 44r.

⁸⁷² Vgl. Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003, S. 290.

⁸⁷³ Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003, S. 286.

⁸⁷⁴ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 44r–44v.

⁸⁷⁵ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 46r.

⁸⁷⁶ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 47r.

sentlicher Mangel fühlbar geworden, vielmehr ein gutes Material bereits vorhanden ist, welches auch beim Kirchengesange sich sehr wirksam zeigen kann.“ Danach eröffnete Friedrich Wilhelm IV. ein neues Aufgabengebiet für Mendelssohn Bartholdy und teilte seine Absicht mit:

„Meine Intention ist hauptsächlich auf Belebung und Förderung des evangelischen Kirchengesanges gerichtet, und hier dürfte sich für die von dem p Mendelssohn gewünschte Wirksamkeit ein weites und hinreichendes Feld eröffnen lassen, indem Ich ihn an die Spitze aller evangelischen Kirchen-Musik der Monarchie zu stellen beabsichtige.“⁸⁷⁷

Was Friedrich Wilhelm IV. dazu bewog, das Konservatorium abzulehnen, ist derzeit nicht zu eruieren. Die Schwierigkeiten mit einer Neustrukturierung der Akademie der Künste, die hohen Kosten von 16.000 Talern, die Direktoren anderer Institute, die sich unterordnen hätten müssen, Konkurrenzempfinden von Seiten der Singakademie, der königlichen Oper oder anderer musikalischer Institutionen und Instanzen könnten mögliche Gründe gewesen sein. Auch Ertelt und Kloosterhuis stellen in diesem Zusammenhang eine Reihe von Fragen auf, die in Bezug auf die Entscheidung des Königs stehen.⁸⁷⁸ Das Handeln war jedoch typisch für den König von Preußen. Ertelt und Kloosterhuis stellen resümierend zu der Mendelssohn-Akte fest, dass der König an „kritischen politischen, personellen oder finanziellen Punkten in überraschender Wendung [die großen Ideen] wieder ins Unverbindlich-Leere laufen“⁸⁷⁹ ließ.

Statt einer Musikschule war es plötzlich die Absicht des Königs eine „Gesang-Schule“ in Berlin einzurichten. Aus der Kabinettsorder vom 4. Juni 1842 geht hervor, dass aus der Gesang-Schule „dann ein Chor zu bilden seyn [wird], welcher bei dem Kirchengesang im Dom [...] anzuwenden seyn würde, und welcher später, nach dem Grade seiner Ausbildung und Vervollkommnung, auch zu anderen musikalischen Aufführungen und Leistungen benutzt werden könnte“.⁸⁸⁰ Deutlich kleiner fallen die neuen Reformstrebungen aus. Mendelssohn soll damit Domkapellmeister werden und die Oberaufsicht der Kirchenmusik erhalten.

Minister Eichhorn begründete den Entschluss des Königs abermals mit den bestehenden Verhältnissen. Er schrieb an Mendelssohn Bartholdy am 26. Juni 1842:

„Wenngleich nun die Errichtung eines Conservatoriums der Musik in der vorgeschlagenen Weise die jetzt nicht in der Allerhöchsten Absicht liegt, ohne Zweifel weil die noch bestehenden Verhältnisse der unverzüglichen Ausführung eines solchen Plans Schwierigkeiten entgegen stellen, deren Beseitigung nur allmählich verbreitet und vermarktet werden kann, so gereicht es mir doch zur besonderen Freude, Ew. pp. mitteilen zu können, daß des Königs Majestät Ihnen wieder so großartige als ehrenvolle

⁸⁷⁷ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 47r.

⁸⁷⁸ Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003, S. 289.

⁸⁷⁹ Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003, S. 290.

⁸⁸⁰ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 47v.

Wirksamkeit zu übertragen geneigt sind, indem Allerhöchst dieselben Sie an die Spitze der evangelischen Kirchenmusik in der Monarchie zu stellen beabsichtigen.“⁸⁸¹

Erstaunlicherweise wurde der königliche Beschluss Mendelssohn Bartholdy erst drei Wochen später mitgeteilt, und zwar durch Massow, der Mendelssohn in Frankfurt besuchte. Massow bat am 22. Juni 1842 Minister Eichhorn um ein Schreiben⁸⁸², aus dem die Wünsche des Königs hervorgehen.

Interessant ist ferner, dass zwar alle Bemühungen bezüglich der Musikschule hinfällig waren, aber die Konservatoriumsidee dennoch nicht verworfen wurde. Das kleine Wort „jetzt“ gibt Aufschluss. Der König von Preußen erklärt, dass es „jetzt“⁸⁸³ nicht seine Absicht sei. Widersprüchlich zunächst wirkt die Kabinettsorder vom 22. November 1842, in der Friedrich Wilhelm IV. erläutert, was er sich unter einem Konservatorium vorstellt. So heißt es in der Anlage:

„Ich halte es für nothwendig, zur Verbesserung des Kirchengesanges und der Kirchen-Musik im Allgemeinen, ein Institut zu gründen, welches sich vorjetzt nur auf die Berliner Hof- und Dom-Kirche beziehen, und als ihr angehörig betrachtet werden soll, aber, gehörig ausgebildet, nicht ermangeln wird, als Pflanz- und Muster-Schule für alle Provinzen von wohlthätigen Folgen zu seyn. Der jetzige Zeitpunkt, dies ins Leben treten zu lassen, erscheint als der günstigste, da dem Kapellmeister Dr. Mendelssohn-Bartholdy in Meine Gedanken eingegangen ist, sich für die Sache lebhaft interessiert und es übernommen hat, die Leitung zu übernehmen.“⁸⁸⁴

Der König von Preußen beschränkte den Wirkungskreis auf die Kirchenmusik und kam damit Mendelssohn Bartholdy mäßig dosiert entgegen. Ziel war es, Mendelssohn weiterhin an Berlin zu binden.⁸⁸⁵ Auch ein König verliert ungern eine ausgezeichnete Künstlerpersönlichkeit. Die vorläufige Beschränkung auf den Bereich der Kirchenmusik („welches sich vorjetzt nur“) bot beiläufig die Möglichkeit, zu einem späteren Zeitpunkt Verhandlungen zur Gründung einer Musikschule zu führen. So ging Minister Eichhorn in weiteren Briefen wiederholt auf die bekannte Frage ein, jedoch ohne konkrete Inhalte darzulegen. Die waren für Mendelssohn allerdings zwingend erforderlich. Aus der Order wird zudem der Machtanspruch offensichtlich. Nicht die Ideen Mendelssohns, sondern die Vorstellungen des Königs sind zu realisieren. Doch blieben diese erneut vage.⁸⁸⁶ In Leipzig war es genau andersherum. Nach den Vorstel-

⁸⁸¹ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 52r.

⁸⁸² Brief vom 26. Juni 1842. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 52r–52v.

⁸⁸³ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 47r.

⁸⁸⁴ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 64r.

⁸⁸⁵ An Klingemann schreibt Mendelssohn: „Das [die Einrichtung des Domchores] wäre nur dann zu machen, wenn ich [Mendelssohn] in seinen Diensten bliebe.“ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 275.

⁸⁸⁶ An Klingemann berichtet Mendelssohn: „Er [der König] setzte sie [die Pläne] nun weitläufig auseinander.“ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 274.

lungen von Mendelssohn Bartholdy⁸⁸⁷ wurde das Konservatorium gegründet. Der König von Sachsen stellte seine Wünsche, z. B. die Errichtung in Dresden, hinten an.

Letztendlich fehlte Mendelssohn Bartholdy in Berlin der Gönnerkreis. Es standen zu wenig einflussreiche Persönlichkeiten hinter seinen Reformplänen. Dadurch kam es zu Kompetenzschwierigkeiten. Sei es der Plan eines Konservatoriums, die späteren Aufgabenbereiche als Generalmusikdirektor oder die Leitung der Kirchenmusik in Preußen, alles blieb bei gut gemeinten Worten. Alle Instanzen erwiesen sich als wenig kooperationsfähig und verfolgten ihre eigenen Ziele.⁸⁸⁸ Somit blieben nachhaltige Reformen durch die rückständigen gesellschaftlichen Verhältnisse sowie das konservative Denken und das Festhalten an alten Strukturen aus. Mendelssohn Bartholdys Wirksamkeit beschränkte sich im Dienst beim König von Preußen auf das künstlerische Schaffen. Erst viele Jahre nach seinem Tod, im Jahr 1869, erfolgte die Gründung der Hochschule für Musik zu Berlin.⁸⁸⁹ Die folgende Übersicht datiert und listet die Maßnahmen auf dem Gründungsweg.

Datum	Maßnahmen
10. Mai 1841, am 6. Juni 1841 schreibt Kortüm: „Ist zu den Acten zu nehmen“	Mendelssohn Bartholdy: Mendelssohns Plan, bekannt unter „Pro Memoria“ ⁸⁹⁰ , zur Errichtung einer „Deutschen Musikschule“ in Berlin
20. Mai 1841	Kultusministerium, von Massow: – Umgestaltung der musikalischen Klasse der Akademie, Anbindung an bestehende und neu einzurichtenden Bildungsanstalten – Konzerte mit dem königl. Orchester- und Opernpersonal, vorzugsweise Oratorien, aber auch andere Werke und Symphonien u.s.w. – Titel „Kapellmeister“ – Gehalt 3000 Taler
30. Mai 1841	Friedrich Wilhelm IV.: Neugestaltung der musikalischen Klasse an der Königlichen Akademie der Künste Berlin
8. September 1841	Friedrich Wilhelm IV.: Verleihung des Titels „Kapellmeister“ Auftrag zur Errichtung einer Orgel im königlichen Saal
12. April 1842	Mendelssohn Bartholdy: Ausführungen seiner Vorstellungen in fünf Punkten
21. April 1842	Kultusministerium, Eichorn: – „Denkschrift“ für ein Musikinstitut in Berlin, auf der Grundlage der Schreiben von Mendelssohn Bartholdy vom 10. Mai 1841 und 12. April 1842

⁸⁸⁷ Die Gründung erfolgte sicherlich mit dem König von Sachsen, seiner Kultusbehörde und dem Direktorium, doch anhand des oben dargestellten Vergleichs wird deutlich, dass in vielen und wesentlichen Punkten die „Grundlinien“ von Mendelssohn umgesetzt wurden.

⁸⁸⁸ Die Schwierigkeiten mit der Domgeistlichkeit sowie Eduard Grell zeigt Wolfgang Dinglinger auf. Vgl. Dinglinger, W. 1997, S. 23–36; R. Larry Todd schreibt, dass „selbst die Aufnahme als Ehrenmitglied der Singakademie am 15. März [1842]“ nicht zur Entspannung der Verhältnisse beitrug. Todd, R. L. 2008, S. 473.

⁸⁸⁹ Dietmar Schenk erörtert die Gründungsgeschichte und stellt dar, dass die Gründer sich an Mendelssohns Plan orientierten. Vgl. Schenk, D. 2004, S. 33.

⁸⁹⁰ Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 289.

	– Übersicht der Erfordernisse, für die mit der königlichen Akademie der Künste zu verbindende Musik-Anstalt (Conservatorium für Musik)
4. Juni 1842	Friedrich Wilhelm IV.: Beendigung des Musikschulplans
22. November 1842	Friedrich Wilhelm IV.: – Gründung des Berliner Hof- und Domchors – Titelverleihung „Generalmusikdirektor“ – Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik in Preußen an Mendelssohn Bartholdy

7.6 Felix Mendelssohn Bartholdy als Königlicher Kapellmeister

Der königlichen Kabinettsorder vom 30. Mai 1841 war als Anlage der Bericht von Massows beigelegt.⁸⁹¹ In diesem Immediatbericht erläuterte von Massow sämtliche Schwierigkeiten und Mendelssohn Bartholdys Bedenken, die dieser in der Anstellung beim preußischen König sah. Von Massow unterbreitete Mendelssohn den Vorschlag, dass er für ein Jahr nach Berlin kommen solle, ohne bestimmte Pflichten und ohne Amt, so dass er sich mit dem Kultusminister Eichhorn über den Aufgabenbereich und die damit verbundenen Pflichten einigen könne.⁸⁹² Obwohl von Massow die Verleihung des Titels „Kapellmeister“ im Immediatbericht dem König unterbreitete, wurde sie vom König zunächst nicht genehmigt. Aus den nachfolgenden Schriftstücken mit Kortüm⁸⁹³, von Massow und Eichhorn wird aber deutlich, dass Mendelssohn sehr viel Wert darauf legte. Von Massow schrieb an Eichhorn: „Ob S[eine] Majestät der König diesen Titel dem p. Mendelssohn zu geben geweigert hat, weiß ich nicht.“⁸⁹⁴ Auch in der Kabinettsorder vom 29. Juni 1841 lehnte Friedrich Wilhelm IV. vorläufig die Titelverleihung ab. Erst müssen „die Verhältnisse in Rücksicht auf die ihm [von Mendelssohn] künftig zu gebende Stellung definitiv bestimmt sein.“⁸⁹⁵ Mendelssohn indes bekräftigte seine Forderungen an Minister Eichhorn.⁸⁹⁶

Die Verhandlungen zwischen dem Kultusministerium und der Akademie der Künste bezüglich der Einrichtung einer Deutschen Musikschule zogen sich in die Länge. Minister Eichhorn unterbreitete dem König den Vorschlag, dass Mendelssohn bis zur Neustrukturie-

⁸⁹¹ Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 2r–5r sowie Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 284–288.

⁸⁹² Im Vorfeld wollte Mendelssohn Bartholdy genau wissen, wie sein Aufgabengebiet in Berlin aussähe. In Verhandlungen und Schriftwechseln weist Mendelssohn mehrfach darauf hin, jedoch ohne Erfolg. Die Mendelssohn-Akte zeigt, dass das Kultusministerium selbst keine genauen Vorstellungen hierüber hatte. Daher sollte Mendelssohn selbst seine Ansichten darlegen. Vgl. u. a. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 284 ff.; Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 39r ff.

⁸⁹³ Karl Wilhelm Christian Kortüm (1787–1859), Oberregierungsrat im Ministerium für Geistliche-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

⁸⁹⁴ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 8v.

⁸⁹⁵ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 13r.

⁸⁹⁶ Vgl. Schreiben von Mendelssohn-Bartholdy vom 27. Juni 1841, vom 23. Juli 1841, Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 15r–16r, 18r–18v.

nung der Akademie der Künste um eine Musikschule vorerst sich lediglich der Kompositions- und Dirigententätigkeit widmen solle, und bekräftigte erneut seinen Antrag (vom 16. Juni 1841), dass der König Mendelssohn Bartholdy zum Kapellmeister ernennen möge. Da die zu veranstaltenden Konzerte im Namen der Akademie erfolgen sollten unter Beteiligung der königlichen Kapelle und der Solosänger, müsse Mendelssohn Bartholdy eine nach außen sichtbare Legitimation sowie ein Amt erhalten. Neben der Begründung der Leitungsfunktion der königlichen Kapelle spricht Eichhorn die Ehre des Königs an. „Der p. Mendelssohn würde diesen Erweis [der] Allerh. Gnade mit um so höherem Danke erkennen, als der König von Sachsen ihn ohne sein Zuthun bei Gelegenheit einer demselben dedicirten⁸⁹⁷ Composition das Prädikat eines K.[öniglich] Sächsischen Capellmeisters beigelegt hat.“⁸⁹⁸ Was in Sachsen möglich ist, sollte zweifellos auch in Preußen zu realisieren sein. Die Anspielung verfehlte ihre Wirkung nicht. Am 8. September 1841 erging die Kabinettsorder, die Mendelssohn den gewünschten Titel des Kapellmeisters brachte. Damit konnte Mendelssohn mit der ihm verliehenen erforderlichen Autorität die Aufgaben, königliche Konzerte durchzuführen, erfüllen.⁸⁹⁹

Obwohl Mendelssohn Bartholdy mit dem königlichen Schreiben seit dem 1. Mai 1841 das Gehalt von 3000 Talern erhielt, trat er offiziell in den Dienst des Königs von Preußen mit der „Bestallungsurkunde“⁹⁰⁰ vom 16. September 1841. Die Bestallungsurkunde hat folgenden Wortlaut:

„Bestallung
für den Componisten D. Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kapellmeister

Wir Friedrich Wilhelm p. fügen hiermit zu wissen, daß Wir den Componisten D. Felix Mendelssohn-Bartholdy zu Unserm Kapellmeister in dem Vertrauen allergnädigst ernannt haben, daß derselbe Uns und Unserm königlichen Hause treu und eifrig ergeben bleibe und die Pflichten seines Amtes mit Sorgfalt und Fleiß, rein und gewissenhaft zu erfüllen suche, überhaupt aber nach seinen Kräften zum Wohle des Staats, Unsers königl. Hauses und Unserer getreuen Unterthanen beizutragen bemüht seyn werde.

Dagegen soll sich derselbe den Prärogative⁹⁰¹ und Gerechtsame, die Unsern Kapellmeister zustehen, zu erfreuen haben. Urkundlich haben Wir diese Bestallung Allerhöchst selbst vollzogen, und mit Unserm Königl. Insiegel bedrucken lassen.

Gegeben zu Berlin den
(zur königlichen Allerh. Vollziehung)
E[ichhorn]“

Auffällig sind die Wörter „uns“ und „wir“, die neben der Zugehörigkeit auch etwas Besitzergreifendes vermitteln. Mit der Berufung zählte Mendelssohn zu „Unserem Kapellmeister“,

⁸⁹⁷ = gewidmeten.

⁸⁹⁸ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 21r.

⁸⁹⁹ Die Wahrnehmung nach außen mittels Titel symbolisiert die Fähigkeit. Ein vom König legitimerter Kapell-„Meister“ besitzt demnach die nötige Autorität.

⁹⁰⁰ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 26r–26v.

⁹⁰¹ = Vorrecht(e).

der „Uns und Unserem Königlichen Hause treu und eifrig ergeben bleibe“. Genau diese Eigenschaften besaß Mendelssohn Bartholdy und zwar in hohem Maße.

Seit dem 1. August 1841⁹⁰² lebte Felix Mendelssohn Bartholdy mit seiner Familie in Berlin. Auffällig ist, dass erst Mitte Dezember 1841 erste Treffen für die Winterkonzerte anberaumt wurden. Der Geheime Rat Müller erinnerte Minister Eichhorn an die Königliche Order vom 8. September 1841 und daran, dass es höchste Zeit sei, „die nothwendigen Befehle“⁹⁰³ an Mendelssohn zu senden. Eichhorn reagierte darauf und lud zu einer Besprechung für den 18. Dezember 1841 Mendelssohn, den Generalintendanten Graf von Redern⁹⁰⁴, Leiter der königlichen Schauspiele, und Carl Hinrich Lichtenstein⁹⁰⁵ als Vorsteher der Singakademie ein. Denn Mendelssohns Oratorium *Paulus* sollte mit Hilfe der Königlichen Kapelle, der königlichen Solosänger und der Singakademie aufgeführt werden.⁹⁰⁶ Was genau in der Konferenz besprochen wurde, wird aus einem Schriftstück, welches in der Mendelssohn-Akte weiter hinten geheftet ist, ersichtlich. Die Konferenzvorlage unter dem Titel „Fragen und Momente“⁹⁰⁷ ist in drei Großabschnitte⁹⁰⁸ eingeteilt:

- I. Die Durchführung der Winterkonzerte
- II. Die zukünftige Stellung von Mendelssohn Bartholdy
 - a) zur Akademie
 - b) zum Generalintendanten, dem die königliche Kapelle und Sänger unterstellt sind.
 - c) bezüglich königlicher Aufträge (Konzerte, Theater)
 - d) bezüglich Kunstreisen von Mendelssohn Bartholdy
- III. Das Verhältnis des Konservatoriums zu bestehenden Instituten
 - a) Beurteilung von Künstlern und Komponisten
 - b) Vorsteher werden Mitglieder des Konservatoriums
 - c) Lehrpersonal am Konservatorium
 - d) Honorar der Schüler

Am Ende wird nach der Höhe der Kosten des Konservatoriums gefragt. Die Konferenzvorlage zeigt, dass das Kultusministerium auf die Wünsche von Mendelssohn eingegangen ist und bemüht war, sondierende Gespräche zu führen. Nach der Aufführung beauftragte ihn Friedrich Wilhelm IV., symphonische Chorkonzerte zu leiten. Hierfür komponierte Mendelssohn u.

⁹⁰² Ende Juli siedelte Mendelssohn nach Berlin über. Das Kultusministerium wünschte sich die persönliche Gegenwart von Mendelssohn in Berlin. Am 1. August 1841 fand sich Mendelssohn zu Beratungen im Ministerium ein. Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 18r.

⁹⁰³ Das Schreiben wurde mit „Citissime!“ (Sehr eilig!) vermerkt. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 31r.

⁹⁰⁴ Friedrich Wilhelm von Redern (1802–1883), Generalintendant der Königlichen Schauspiele sowie seit 1842 Generalintendant der Königlichen Hofmusik.

⁹⁰⁵ Martin Carl Hinrich Lichtenstein (1780–1857), 1. Vorsitzender der Singakademie zu Berlin.

⁹⁰⁶ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 32v.

⁹⁰⁷ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 70r–71r.

⁹⁰⁸ Römische Ziffernnummerierung

a. die Werke *Antigone* op. 55, *Die erste Walpurgisnacht* op. 60, *Sommernachtstraum* op. 61, *Athalie* op. 74 und *Ödipus auf Kolonos* op. 93. Hinzu kamen in nachfolgenden Jahren Psalm-vertonungen und Werke für den neu errichteten Domchor.

Mendelssohn hatte berechnete Skepsis, ob seine Ideen und Pläne bezüglich der Deutschen Musikschule umgesetzt werden. Daher begrenzte er vorab den Aufenthalt in Berlin auf ein Jahr. An Klingemann schrieb er wohl ahnend: „Aber da kommt ja schon wieder das Berliner Zwitterwesen; die grossen Pläne, die winzige Ausführung; die grossen Anforderungen, die winzigen Leistungen; die vollkommene Kritik, die elenden Musikanten; die liberalen Ideen, die Hofbedienten auf der Strasse; das Museum und die Akademie und der Sand! Ich zweifle, dass länger als das eine Jahr dort meines Bleibens sein wird.“⁹⁰⁹ Am 4. Juni 1842 wurde per Kabinettsorder der Konservatoriumsplan deutlich abgelehnt. Die große Idee verschwand im „Sand.“⁹¹⁰ Mendelssohn sah damit seine Tätigkeit als Königlich-Kapellmeister als beendet an. Er bat über von Massow um Audienz bei Friedrich Wilhelm IV., um seine Entlassung vorzutragen.

7.7 Felix Mendelssohn Bartholdy als Königlich-Generalmusikdirektor

Mendelssohn Bartholdy war entschlossen, Berlin zu verlassen. Dies tat er nicht leichtfertig. Im Tagebuch beschrieb Fanny Hensel, dass Mendelssohn sehr bewegt war, weinte und „in Gnaden“ auf seine Entlassung hoffte.⁹¹¹ Denn das Probationsjahr war vergangen und die Pläne wurden nicht umgesetzt. Am 16. Oktober 1842 fand dazu eine erste Audienz mit Friedrich Wilhelm IV. statt. Aber der preußische Monarch weigerte sich, seinen Untertanen, den er für die Neustrukturierung des Musikwesens auserkor, gehen zu lassen, und verließ nach zweistündiger Diskussion aufgebracht den Raum.⁹¹² Die anschließenden Unterredungen mit dem Kultusministerium bekräftigten Mendelssohns Willen, Berlin zu verlassen. Im Brief an von Massow vom 23. Oktober 1842 legte Mendelssohn dar, dass für ihn eine rein administrative Tätigkeit nicht in Frage komme, da sie aus seiner Sicht überflüssig sei. Mendelssohn schrieb, dass

„...eine solche Stellung, *practisch* genommen, sich nur entweder auf eine Oberaufsicht über die jetzt bestehenden Organisten, Cantoren, Schullehrer u.s.w., oder auf die Errichtung und Einübung von Sing-Chören bei einer oder mehreren Kathedralen beziehen [könne]. Beides aber ist nicht die Art Thätigkeit, die ich mir vorzugsweise wünschen würde. Außerdem wäre die erste der beiden Functionen überflüssig, sobald alle

⁹⁰⁹ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 265.

⁹¹⁰ Die Ansichten Mendelssohn über das „Berlinsche Zwitterwesen“ stellt Rudolf Elvers in mehreren Schreiben von Mendelssohn Bartholdy dar. Vgl. Elvers, R. 1983, S. 31–54.

⁹¹¹ Vgl. Hensel, F. 2002 (2), S. 213.

⁹¹² Todd, R. L. 2008, S. 488.

Stellen gut besetzt wären, und die zweite würde, wenn sie wirksam in's Leben treten sollte, größere und umfassendere Anordnungen und Geldmittel erfordern, als für den Augenblick zu erlangen sein dürfen.“⁹¹³

Als Fazit hielt er fest, dass „für eine practisch eingreifende, musikalische Thätigkeit meinerseits keine Gelegenheit in Berlin“ sei. Und genau diese Einflussnahme auf das Musikwesen konnte er in Leipzig erzielen. „Mein Wunsch wäre, daß Seine Majestät mir gestatten, an einem andern Orte [d. h. in Leipzig], wo ich für den Augenblick schon thätig einzugreifen vermag, einstweilen zu leben, zu wirken, und seine [des Königs von Preußen] Befehle zu erwarten.“⁹¹⁴ Die Anspielung an Leipzig, wo seine Pläne realisiert werden, führte zum Einlenken des Königs. Bereits drei Tage später, am 26. Oktober 1842⁹¹⁵, folgte eine zweite Audienz beim König von Preußen. Ausführliche Schilderungen über den Hergang finden sich in Mendelssohns Briefen.⁹¹⁶ Die Unterredung verlief anders als von ihm geplant. Von Massow berichtete Mendelssohn einen Tag zuvor, dass der König über das Abschiedsgesuch immer noch verstimmt sei. Doch Friedrich Wilhelm IV. empfing Mendelssohn liebenswürdig und vertrauensvoll. Mit Verständnis ging der König auf Mendelssohns Abschiedsrede ein und sprach sein Bedauern darüber aus. „Er [der König] wolle mir doch sagen, dass es ihm herzlich leid täte, wenn ich ihn verliesse, dass dadurch alle die Pläne scheiterten, die er auf meine Anwesenheit in Berlin gebaut habe, und dass ich ihm dadurch eine Lücke reisse“⁹¹⁷, schrieb Mendelssohn. Friedrich Wilhelm IV. sprach Mendelssohns Treue und Ehre an und machte ihm ein schlechtes Gewissen. Anschließend trug der König seine persönlichen Pläne vor. Sie umfassten die Bildung des Domchores⁹¹⁸, die Leitung dessen und der Königlichen Kapelle zu Aufführungen von Kirchenmusiken und Oratorien sowie das Komponieren eigener Werke für bestimmte Anlässe. Bis die organisatorischen Dinge geklärt seien, würde er Mendelssohn Reisefreiheit gewähren. Eric Werner beschreibt dies als ein „wahrhaft großzügiges Angebot“⁹¹⁹ des Königs, was Mendelssohn nicht zurückweisen konnte. Die vermeintliche „Gnade“ des Königs war somit eher als eine Notwendigkeit zu sehen, eine Offerte, die Mendelssohn gezwungener Maßen nicht ausschlagen konnte. Er hätte sich als untreu erwiesen. Dies konnte er mit seinem Pflichtgefühl nicht vereinbaren. Mendelssohn hielt als Reaktion fest: „Und ich dachte, die

⁹¹³ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 339 f.

⁹¹⁴ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 341.

⁹¹⁵ Im Brief an Klingemann notiert Mendelssohn: „Kurz, nach 2 Tagen schrieb ich an den König [...]“. Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 275 Der Dankesbrief ist auf den 28. Oktober 1842 datiert. Siehe Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 60r.

⁹¹⁶ Die Audienz hat Mendelssohn in einem Brief an Klingemann vom 23. November 1842 beschrieben. Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 274–275.

⁹¹⁷ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 274.

⁹¹⁸ In der Mendelssohn-Akte wird in der Kabinettsorder zunächst vom „Institut“ zur Verbesserung des Kirchengesangs und der Kirchenmusik im Allgemeinen gesprochen. Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 64r ff.

⁹¹⁹ Werner, E. 1980, S. 416.

Wahrheit zu sagen, mehr an mein Mütterchen als an alles übrige.“⁹²⁰ Auf der einen Seite war Mendelssohn froh, weitgehend von den administrativen Aufgaben entbunden zu werden, sich ausschließlich dem künstlerischen Wirken zu widmen und die dazu nötige Aktionsfreiheit vom König bekommen zu haben, auf der anderen Seite blieb er im Dienste des Königs und musste damit jederzeit verfügbar sein. Zu der Übereinkunft notierte Fanny Hensel in ihr Tagebuch: „Felix kam [nach der Audienz] ganz angegriffen, ganz erschöpft, aber ganz entzückt zurück. [...] Ich glaube, so ist ein Künstler nicht leicht gestellt gewesen.“⁹²¹ Mendelssohn war über das Ende der schwierigen Verhandlungen erleichtert, denn sein Wunsch⁹²² (s.o.) wurde ihm gewährt. Zwei Tage nach dem Gespräch am 28. Oktober 1842 bedankte er sich beim König für die neu in Aussicht gestellten Tätigkeiten und sein Vertrauen.⁹²³ Er bekräftigte nochmals nachdrücklich, dass er keine administrativen Aufgaben übernehmen möchte: „Doch würde ich E[hr]w.[ürdige] Maj[estät] bitten, diese Organisation nicht mir persönlich zu übertragen, sondern mir nur zu erlauben, mit meiner Meinung und meinem Rath dabei mitzuwirken.“⁹²⁴

In der Kabinettsorder vom 22. November 1842 erklärte der König von Preußen sein Vorhaben. Das „Institut“, von dem in der Order die Rede war, bestand aus einem Chor⁹²⁵ und einem Instrumentalensemble⁹²⁶, die Mendelssohn leiten sollte. Damit es nicht zu Kompetenzstreitigkeiten kommt, ernannte der König von Preußen Mendelssohn zum Generalmusikdirektor und übertrug ihm die „Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis“.⁹²⁷ Ferner verfügte Friedrich Wilhelm IV., dass zur Verstärkung des Chores Sänger des militärischen Gesangchores hinzugezogen werden können.

Am 21. März 1843 wurde „das Musik-Institut für die hiesige Hof- und Dom-Kirche“ durch die Bewilligung des Königs ins Leben gerufen.⁹²⁸ Als Gesanglehrer des neugegründeten Domchores wurden Eduard Grell und Heinrich August Neithardt bestellt. Major Einbeck oblag die technische Leitung.⁹²⁹ Am 1. Mai 1843 fand die erste Probe statt und am 6. August

⁹²⁰ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 275.

⁹²¹ Tagebucheintrag vom 2. November 1842. Hensel, F. 2002 (2), S.213.

⁹²² Siehe Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 341. Auch seinem Bruder Paul schildert er, dass die „Cabinets-Ordre, die durchaus in dem Sinne der damaligen Unterredung, durchaus nach meinen Wünschen, sehr klar und zweckmäßig abgefaßt ist.“ Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 354.

⁹²³ Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 60r–60v.

⁹²⁴ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 60v.

⁹²⁵ Der Chor besteht aus 24 Sängern, je sechs Knaben für die Sopran- und Altstimme und je sechs Männer für die Tenor- und Bassstimme. Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 64r.

⁹²⁶ 24 bis 30 Musiker der Königlichen Kapelle bilden die Kapelle. Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 64r sowie Blatt 64v.

⁹²⁷ Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 63r.

⁹²⁸ Vgl. Opitz, P. 1893, S. 9.

⁹²⁹ Vgl. Dinglinger, W. 1997, S. 29.

erfolgte bereits der erste öffentliche Auftritt anlässlich der Feier zum 1.000jährigen Bestehen Deutschlands nach dem Vertrag von Verdun.⁹³⁰

Trotz der königlichen Order ergaben sich deutliche Schwierigkeiten mit den Domgeistlichen. Hans Christoph Worbs schildert, dass sich „besonders der Oberhofprediger Strauss, ein engherziger Orthodoxer“⁹³¹, gegen die Instrumentalbegleitung bei Kirchenmusik aussprach. Auch August Reissmann bekräftigte die Probleme: „Diese [höhere Geistlichkeit] fand denn auch ganz besonders zu missbilligen, dass Mendelssohn bei dem [98.] Psalm das, ihrer Meinung nach am meisten profanierte Instrument, die Harfe, angewandt hatte.“⁹³² Wolfgang Dinglinger vermutet jedoch anhand von Briefstellen⁹³³, dass sich Mendelssohn mit seinen Vorstellungen zur Kirchenmusik durchsetzen konnte. Ein ausschlaggebender Grund – ebenso wie die Summe der Gründe –, Berlin zu verlassen, bleiben in der Forschung vage.

Es ist jedoch zu konstatieren, dass Mendelssohn unterschiedliche Beweggründe hatte, die Stadt zu verlassen: das langatmige Ringen um die Realisierung seiner Vorstellungen, der Tod der Mutter (vgl. dazu Dinglinger⁹³⁴), Zwistigkeiten mit verschiedenen Institutionen (Kirche, Ministerium, vorhandenen Musikeinrichtungen), ehemalige Enttäuschungen, z. B. um die Nachfolge Zelters als Leiter der Singakademie oder die lukrativen Angebote von anderen Städten und Staaten. Fest steht, dass Mendelssohn nach den beiden Gottesdiensten zu Weihnachten 1843 und am Neujahrstag 1844 keine weiteren Gottesdienste am Dom unter seiner musikalischen Leitung verrichtete. Er beschränkte seine Tätigkeit auf das Komponieren von A-cappella-Chorwerken für den Domchor und auf Korrespondenzen über Personal- und Organisationsangelegenheiten.⁹³⁵ Mendelssohn Bartholdys eigenes Fazit von Berlin war summarisch: „Der erste Schritt aus Berlin ist der erste Schritt zum Glück.“⁹³⁶ Am 7. Oktober 1844⁹³⁷ konnte Mendelssohn Bartholdy in einer Audienz beim König Friedrich Wilhelm IV. im gegenseitigen Einvernehmen erwirken, dass er weitestgehend von seinen Pflichten entbunden wurde. Dennoch blieb Mendelssohn Bartholdy bis zu seinem Lebensende bezahlt im Dienste des preußischen Königs. Ferner gab Mendelssohn seine Zustimmung, für etwaige königliche Aufträge zur Verfügung zu stehen.

⁹³⁰ Vgl. Dinglinger, W. 2005, S. 212.

⁹³¹ Worbs, H. C. 1974, S. 82.

⁹³² Reissmann, A. 1893, S. 289 f.

⁹³³ Vgl. Dinglinger, W. 1997, S. 35 f.

⁹³⁴ Dinglinger, W. 1997, S. 36.

⁹³⁵ Vgl. Anm. 58, Dinglinger, W. 1997, S. 36.

⁹³⁶ Zit. nach Worbs, H. C. 1974, S. 82.

⁹³⁷ Das Datum ist in Mendelssohns Taschenkalender verzeichnet. Todd vermutet, dass es sich auf die Audienz beim König bezieht. Vgl. Anm. 172, Todd, R. L. 2008, S. 530. Der König von Preußen unterrichtet Minister Eichhorn am 21. Oktober 1844 in einer königlichen Order. Vgl. Anhang 5, Mendelssohn-Akte, Blatt 82r.

8 Einordnung des Chorlieds in das Gesamtwirken Mendelssohn Bartholdys

Felix Mendelssohn Bartholdys Wirken für das Chorwesen und überdies dessen Auswirkungen auf die Institutionalisierung sind im vorhergehenden Kapitel hinreichend dargelegt worden. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, welchen Stellenwert das Chorlied für das gesamte künstlerische, musikalische und gesellschaftliche Wirken Mendelssohn Bartholdys tatsächlich besaß. In diesem Zusammenhang ist es erforderlich, sich neben den biographischen Prägungen und Einflüssen, die Mendelssohn Bartholdy zuteil wurden, über die Sonntagsmusiken hin zum Chorlied dieser Fragestellung anzunähern, um somit eine Aussage darüber treffen zu können, in welchem Verhältnis der Komponist tatsächlich zur Chormusik im 19. Jahrhundert stand.

8.1 Biographische Prägungen

Vornehmlich sind die Lehrer und seine Schwester Fanny Hensel hervorzuheben. Diesen Personen sind maßgebliche Einflussnahmen auf die musikalische Entwicklung, darüber hinaus auf die Persönlichkeitsentwicklung Mendelssohn Bartholdys zuzuschreiben, und aus diesem Grund erfolgt eine entsprechende Fokussierung im Kontext der Einordnung des Chorliedes in das Gesamtschaffen.

8.1.1 Die Lehrer Mendelssohn Bartholdys

Felix Mendelssohn Bartholdy erhielt wie seine Schwester Fanny Hensel eine umfangreiche musikalische und allgemeine Ausbildung. Als Hauslehrer engagierte sein Vater Abraham im Jahr 1818 zunächst Gustav Harald Stenzel (1792–1854), danach den Altphilologen Karl Wilhelm Ludwig Heyse⁹³⁸ (1797–1855). Sein Nachfolger wurde im Jahr 1827 der Historiker Johann Gustav Droysen (1808–1884). Die Geschwister Fanny Hensel und Felix Mendelssohn bekamen bei ihrer Mutter Lea ihren ersten Klavierunterricht. Sie war eine Schülerin von Johann Philipp Kirnberger, einem Schüler von Johann Sebastian Bach, gewesen. Damit wuchsen die Geschwister Fanny und Felix bereits in jungen Jahren ganz im Geiste der Musik Bachs auf.⁹³⁹ Felix Mendelssohn und Fanny Hensel waren außerordentlich begabt. Hensel soll

⁹³⁸ Karl Ludwig Wilhelm war der Sohn des Schriftstellers Paul Heyse.

⁹³⁹ In diesem Zusammenhang lässt sich konstatieren, dass Kirnberger ein Vertreter der 1. Berliner Liederschule war. Ferner schrieb er das umfangreiche Werk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, das eine der ersten Tonsatzlehren darstellt. Vgl. Kirnberger, J. P. 1988.

schon mit dreizehn Jahren alle 24 Präludien des *Wohltemperierten Claviers*, Band 1, auswendig beherrscht haben. Abrahams Schwester Henriette (1775–1831) schreibt dazu: „Fanny’s Meisterstück, 24 Präludien auswendig zu lernen, und Ihre Beharrlichkeit, liebste Lea, sie einstudieren zu lassen, haben mich starr und stumm vor Erstaunen gemacht, [...]“. ⁹⁴⁰

Im Jahr 1816 verbrachte die Familie Mendelssohn aus geschäftlichen Gründen des Vaters einen längeren Aufenthalt in Frankreich. In dieser Zeit unterrichtete die berühmte Pianistin Marie Bigot die beiden Geschwister. Zurück in Berlin setzte in demselben Jahr Ludwig Berger (1777–1839) den Klavierunterricht fort. Der Pianist war ein Schüler Clementis und Cramers sowie John Fields. Berger galt als ein hervorragender Virtuose, der zahlreiche Konzerte in ganz Europa gab. ⁹⁴¹ Tilliard notiert: „Natürlich besaß er [Berger] die Virtuosität seiner Lehrer, aber unter dem Einfluss von John Field wurde sein Anschlag um eine Nuance gefühlvoller, wenn nicht sentimentaler, was bereits den romantischen Klavierstil der Chopin-Ära ankündigte.“ ⁹⁴² Berger kannte viele führende Virtuosen seiner Zeit, darunter Ignaz Moscheles, Sigismund Thalberg, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner oder Frederik Chopin. ⁹⁴³ Sie alle waren zu Gast im Hause Mendelssohn. Um den musikalischen Horizont von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn zu erweitern, lud Vater Abraham stets durchreisende Musiker, die sich in Berlin aufhielten, zu sich für die Erteilung einiger Klavierstunden oder zu Privatkonzerten ein.

Das Violinspiel erlernte Mendelssohn bei Karl Wilhelm Henning (1784–1867); danach folgte Eduard Rietz (1802–1832) als Lehrer, mit dem Mendelssohn eine enge Freundschaft schloss. ⁹⁴⁴ Gelegentlich wirkte Mendelssohn mit bedeutenden Geigern in seinen Kammermusiken mit. Dabei bevorzugte er die Viola. Nach dem Tode Rietz’ schrieb Lea Mendelssohn am 30. Januar 1832 einen Brief an ihre Cousine Henriette, aus dem hervorgeht, dass Rietz Mendelssohn über das Violinspiel in weiteren Musikbereichen unterwies. Mendelssohn habe „die ersten musikalischen Begriffe im theoretischen Fache [...], Stimmführung, Orchestereinrichtung usw.“ erhalten. Zudem fährt sie fort: „Sie waren als Freunde u. als Künstler so miteinander verwebt u. eingelebt, Felix hatte ihn sich immer so bei jeder Komposition als Ausübender oder Anführer des Orchesters gedacht.“ ⁹⁴⁵ In der Literatur wird Rietz’ Einfluss oft unterschätzt. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler dürfte gerade im Bereich der Orchesterarbeit groß gewesen sein. Bedauerlich ist, dass nur wenige Briefe aus ihrer Korrespon-

⁹⁴⁰ Hensel, S. 1888, Band 1, S. 104.

⁹⁴¹ Vgl. Tillard, F. 1994, S. 49.

⁹⁴² Tillard, F. 1994, S. 49.

⁹⁴³ Vgl. Siebenkäs, D. 1963, S. 20 f.

⁹⁴⁴ Sein Bruder Julius Rietz (1812–1877) war der Herausgeber der ersten Gesamtausgabe der Werke von Mendelssohn Bartholdy.

⁹⁴⁵ Zit. nach Dinglinger, W. 2001, S. 138.

denz existieren.⁹⁴⁶ Fanny Hensel schrieb an Karl Klingemann am 22. März 1829, dass Rietz, sein Bruder Julius und sein Schwager⁹⁴⁷ alle Instrumentalstimmen für die Aufführung der Bachschen *Matthäus-Passion* eingerichtet hätten.⁹⁴⁸

Seit 1819 unterrichtete ferner Carl Friedrich Zelter (1758–1832) die Geschwister Fanny Hensel und Felix Mendelssohn in Musiktheorie und Kontrapunkt. Zelter war Direktor der Singakademie zu Berlin, Begründer der Berliner Liedertafel und Musikprofessor der Berliner Akademie der Schönen Künste.⁹⁴⁹ Zelters Kompositionsunterricht war stets auf die Musik *Alter Meister* gerichtet, insbesondere auf die Musik Bachs. Ein Lehrwerk scheint es nicht gegeben zu haben. Dennoch orientierte sich Zelter an die Schule Kirnbergers⁹⁵⁰ und Marpurgs, wobei die Übungen und Kompositionen seiner Schüler im Mittelpunkt standen. So finden sich Randnotizen von Zelter an den Kontrapunktstudien von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn.⁹⁵¹ In einem Brief vom 20. Juli 1829 von Mendelssohn Bartholdy an Zelter wird seine Lehrmethode umrissen:

„Lachen mußte ich oft, wenn die Musiker hier mich fragten, ob ich nach Marburg oder Kirnberger gelernt hätte, oder ob ich vielleicht Fux vorzöge, und wie mir de Praz gefiele; worauf ich antwortete: wie ich's gelernt hätte, das wüsste ich eben nicht, ich wüsste nur daß Sie [Zelter] es mich gelehrt, und gelesen hätte ich leider gar noch nichts, weil Sie wenig davon hielten; dann sah ich ihren ungläubigen Gesichtern recht gut an, daß sie das nur für Renommage hielten, und Cramer behauptete geradezu, ich müsste durchaus nach einem Buche gelernt haben, denn ohne das ginge es nicht? Da lachte ich, wie gesagt, und dachte an Sie, und dankte Ihnen, daß Sie mich nicht in der Steifheit einzwängender Lehrsätze, sondern in der wahren Freiheit, d. h. in Kenntniß der rechten Gränzen erzogen haben.“⁹⁵²

Zelter soll ein strenger Lehrmeister gewesen sein, so dass er seinen Schülern ein Regelsystem vermittelte und vermutlich sehr systematisch vorging. In seiner Autobiographie beschreibt er Faschs Lehrmethode. Nach dieser dürfte auch er prinzipiell unterrichtet haben:

„Eine Zeit lang hatte ich vierstimmige Choräle geschrieben, dann sah ich mich im fünfstimmigen Satz um; dann gingen wir zu den Kontrapunkten über, von diesen zum Kanon [...]. Zuletzt hatten wir uns an den dreistimmigen Satz gemacht. [...] Von hier war ich auf die sogenannten Charakterstücke und französischen Tänze übergegangen, und damit sollte, was man eigentlich die Schule nennt, beschlossen und die Fuge angefangen werden.“⁹⁵³

Bemerkenswert ist, dass Faschs wie auch Zelters Anleitung auf einer vokalen Grundlage basiert. Die Komposition vierstimmiger Choräle bildete den Anfang und führte am Ende zur

⁹⁴⁶ Einige Briefe finden sich bei Dinglinger, W. 2001, S. 141–148.

⁹⁴⁷ Wolfgang Dinglinger vermutet Friedrich Knuth. Vgl. Dinglinger, W. 2001, S. 139, Anm. 51.

⁹⁴⁸ Vgl. Dinglinger, W. 2001, S. 139.

⁹⁴⁹ Zu der Person Zelters, siehe Kap. 4.1.1, 5.1, 8.1.

⁹⁵⁰ „Die Generalbassübungen sind deutlich von Kirnberger beeinflusst,“ notiert R. Larry Todd. Todd, R. L. 2008, S. 70.

⁹⁵¹ Vgl. Klein, H.-G. 1997 (1), S. 66.

⁹⁵² Zit. nach Schmidt-Beste, Th. 1997 (1), Band 10, S. 53, Anm. 4.

⁹⁵³ Zit. nach Todd, R. L. 2008, S. 64.

Fuge, der vollendeten Form des Kontrapunkts.⁹⁵⁴ Die Erlangung der Fähigkeit zur technischen Gestaltung, der Stimmführung, die Beherrschung der ästhetischen Grundlagen wie des Enthaltensamkeitsprinzips der Berliner Liederschule lassen sich in einigen Chorliedern von Felix Mendelssohn nachweisen. Zwischen dem Schüler und seinem Lehrer bestand immer ein sehr gutes Verhältnis, selbst nach dem Ende des eigentlichen Unterrichts. Doch nicht jeder Schüler profitierte von Zelters Lehrtätigkeit. So wechselten u. a. Adolph Bernhard Marx, Heinrich Dorn oder Giacomo Meyerbeer nach kurzer Zeit ihren Lehrer.⁹⁵⁵ Eduard Devrient überliefert in seinen Erinnerungen, dass Zelter nach den Lehrjahren das Verdienst der Ausbildung bei sich sah: „Felix habe Alles von ihm gelernt.“ Marx meinte dagegen: „Zelter habe den Fisch schwimmen sehen und bilde sich ein, es ihn gelehrt zu haben.“⁹⁵⁶ Zudem reklamierte Ludwig Berger einen großen Anteil an Mendelssohns musikalischer Entwicklung für sich. An Jenny Sieber schrieb er am 21. April 1822:

„Es wurde mir gewiß sehr schwer mich von dem Knaben auf immer zu trennen, auf den ich fünf Jahre lang all' mein Wissen ausgegossen, mit Lust und großem, seltenem Erfolg. Was auch Zelter, dem ich gewissen Verdienste um ihn nicht abspreche, sagen mag, so bin ich doch innigst überzeugt, an der Entwicklung auch seiner kompositorischen Anlage einen großen, und wie ich glaube, den bedeutendsten Theil zu haben, eine Ausbildung, die Jener ihm nicht geben konnte. Felix wird gewiß einer der bedeutendsten Componisten und Phantasten, die je componirt und phantasirt, und ist jetzt glücklicher Weise so weit, daß er durch schlechte oder doch einseitige Lehrer nicht mehr verdorben werden kann, wenn es auch im Schönspielen zurück gehen sollte.“⁹⁵⁷

Fest steht, dass beide ihren Einfluss auf Mendelssohn Bartholdy ausübten. Über Berger ist in der Literatur aufgrund der wenigen Quellen jedoch viel weniger bekannt, so dass er selbst als Lehrer von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn eine geringfügige Rolle einnimmt.⁹⁵⁸ Auffällig hingegen ist, dass beide Lehrer Mendelssohns angesehene Künstlerpersönlichkeiten waren, der Berliner Liederschule⁹⁵⁹ angehörten und beide eine Liedertafel gründeten. Obwohl Zelter und Berger aus heutiger Sicht als mittelmäßige Komponisten eingestuft werden können, nahmen sie entscheidenden Einfluss auf das Musikleben in Berlin und Umgebung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, wobei Zelter als Leiter der Singakademie und durch

⁹⁵⁴ Die Anknüpfung an Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* (1779) und Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1754) sind unverkennbar. Lea Mendelssohn und Carl Fr. Zelter kannten Kirnberger und dürften somit, die wesentlichen Grundlagen vermittelt haben.

⁹⁵⁵ Adolph Bernhard Marx urteilte kritisch über Zelter und beschrieb seine Ausbildung als handwerksmäßig und wenig inspirierend. Ebenso schilderte Heinrich Dorn Zelters Lehrweise als schablonenhaft und wechselte nach einem halben Jahr nach Bernhard Klein, bei dem er zufrieden war. Giacomo Meyerbeer wandte sich nach zwei Jahren von Zelter ab und ging zu Abbé Vogler. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 68; vgl. Marx, A. 1865, S. 109 f.

⁹⁵⁶ Devrient, E. 1891, S. 36.

⁹⁵⁷ Zit nach Siebenkäs, D. 1963, S. 233 f.

⁹⁵⁸ Heute ist Ludwig Berger in der Musikwissenschaft kaum bekannt. Lediglich die Dissertation von Dieter Siebenkäs erörtert Bergers Leben und Werk. Vgl. Siebenkäs, D. 1963.

⁹⁵⁹ Zelter bildet mit Johann Abraham Peter Schulz und Johann Friedrich Reichardt die zweite Berliner Liederschule und Berger mit Bernhard Klein, Felix Mendelssohn Bartholdy, Carl Friedrich Rungenhagen u. a. die dritte. Vgl. Ottenberg, H.-G. 1994, Sp. 1486–1490.

seine Denkschriften einen deutlich höheren Anteil daran ausübte. Schaut man sich die Gästeliste und den Freundeskreis der Familie Mendelssohn an, so erscheint es offensichtlich, dass für Abraham Mendelssohn lediglich einflussreiche und angesehene Musiklehrer für seine Kinder in Frage kamen. Im Hause Mendelssohn kam Zelter eine besondere Achtung entgegen.⁹⁶⁰ Am 10. März 1835 schrieb Abraham Mendelssohn an seinen Sohn Felix: „Ausgemacht ist es wenigstens, daß Deine musicalische Existenz und Richtung ohne Zelter eine ganz andre geworden wäre.“⁹⁶¹ Die Wertschätzung gegenüber der Autorität Zelters ist eindeutig zu erkennen und beruht darüber hinaus auf Gegenseitigkeit. So nahm Zelter die Geschwister Fanny Hensel und Felix Mendelssohn im Jahr 1819 in die Ripienschule⁹⁶² und im Jahr 1820 in die Singakademie auf. Ihre Eltern sangen hier bereits mit. In der Singakademie sammelten Fanny Hensel und Felix Mendelssohn die ersten Erfahrungen mit Chorwerken. Der Erhalt der alten Kirchenmusik⁹⁶³, insbesondere der Musik Johann Sebastian Bachs, stand im Mittelpunkt des Repertoires. Ferner besuchten die Geschwister Zelters *Freitagsmusiken*. Françoise Tillard bemerkt dazu: „Zelter übertrug ihnen oft die Klavierbegleitung seiner Proben und holte sie zu seinen *Freitagsmusiken*. Er muß sie hoch geschätzt haben, wenn er ihnen in so jungen Jahren solche verantwortungsvolle Aufgaben anvertraute.“⁹⁶⁴

Die gegenseitige Bewunderung zeigt sich darüber hinaus darin, dass Zelter im November 1821 für sechzehn Tage den erst zwölfjährigen Felix Mendelssohn Bartholdy mit zu seinem Duz-Freund Johann Wolfgang von Goethe nach Weimar nahm. Dieses Privileg ließ Zelter nur Mendelssohn zu Teil werden. So spielte der Knabe Goethe, dem Meister der deutschen Literatur, viel auf dem Klavier vor⁹⁶⁵ und erlangte seine Sympathie. Der große Dichter schätzte Mendelssohn sehr. Einige Tage nach dem Aufenthalt äußerte Goethe gegenüber Zelter: „Was aber dieser kleine Mann im Phantasieren und Primavistaspielen vermag, das grenzt ans Wunderbare, und ich habe es bei so jungen Jahren nicht für möglich gehalten.“⁹⁶⁶ Neben seinen eigenen Kompositionen trug Mendelssohn Bartholdy auch die seiner Schwester vor. Dies offenbart das enge Band der Geschwister. Ein Jahr später, im Herbst 1822, besuchte auch Fanny Hensel mit ihren Eltern und ihrem Bruder Felix Johann Wolfgang von Goethe.

⁹⁶⁰ Das Band der Verbundenheit brach erst mit der Herausgabe der Briefe zwischen Zelter und Goethe in den Jahren 1833 und 1834, in denen verletzend und antijüdische Bemerkungen Zelters zu finden sind. Daraufhin war die Familie Mendelssohn von Zelter sehr enttäuscht. Hans-Günter Klein äußert dazu: „Der freundschaftliche und intensive Kontakt zwischen den Mendelssohns und Zelter muß für die musikalische Bildung Felix' und Fannys sehr hoch bewertet werden – bis dann nach dessen Tod die große Ernüchterung über den ‚Menschen‘ Zelter einsetzte.“ Klein, H.-G. 1997 (1), S. 66.

⁹⁶¹ Zit nach Todd, R. L. 2008, S. 68.

⁹⁶² Die Ripienschule war ein kleines Orchester, das Zelter zur Begleitung der Berliner Singakademie gegründet hat.

⁹⁶³ Vgl. Geck, M. 1979, Sp. 1208 f.

⁹⁶⁴ Tillard, F. 1994, S. 69.

⁹⁶⁵ „Ich spiele hier viel mehr als zu Hause, unter vier Stunden selten, zuweilen sechs, ja wohl gar acht Stunden.“ Brief von Felix Mendelssohn an Fanny Hensel vom 10. November 1821; in: Tillard, F. 1994, S. 100.

⁹⁶⁶ Wolff, E. 1906, S. 26.

Interessant ist, dass Fanny Hensel im Laufe ihres Kompositionsschaffens deutlich mehr Texte von Goethe vertonte als ihr Bruder Felix, obwohl doch beide den Dichter sehr verehrten.

8.1.2 Felix Mendelssohn Bartholdys Schwester Fanny Hensel

Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy, blieb bis zu ihrem Lebensende die wichtigste Beraterin für ihren Bruder. Beide genossen in ihrer Kindheit eine gründliche musikalische Ausbildung.⁹⁶⁷ Obwohl sie ihrem Bruder im Talent gleichgestellt war, blieb ihr der Künstlerberuf verwehrt. Ihr Vater schrieb ihr am 16. Juli 1820: „Die Musik wird für ihn [Felix] vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbaß Deines Seins und Tuns werden kann und soll; [...]“⁹⁶⁸ Der gesellschaftlichen Konvention der damaligen Zeit entsprach es nicht, dass eine Frau des höheren Bildungsbürgertums als Komponistin oder professionelle Musikerin avancierte. Von ihrem Vater wurde Fanny Hensel bereits als Fünfzehnjährige über ihre zukünftige Rolle als Ehefrau und Mutter belehrt. Als Felix Mendelssohn im Jahr 1821 zu Goethe nach Weimar reiste, begann eine rege Korrespondenz zwischen den beiden. Der Briefkontakt spiegelt das innige geschwisterliche Verhältnis wieder.⁹⁶⁹ Felix berichtete seiner Schwester stets über seine Erlebnisse, Tätigkeiten, Begegnungen, Schwierigkeiten, Sorgen, Erfolge und vieles mehr. Sie tauschten sich gegenseitig intensiv aus und verschickten zur wechselseitigen Begutachtung ihre Kompositionen. Im Jahr 1822 schrieb sie: „Bis zu dem jetzigen Zeitpunkt besitze ich sein uneingeschränktes Vertrauen. Ich habe sein Talent sich Schritt vor [sic!] Schritt entwickeln sehen und selbst gewissermaßen zu seiner Ausbildung beigetragen. Er hat keine musikalischen Ratgeber als mich, auch sendet er nie einen Gedanken aufs Papier, ohne ihn mir vorher zur Prüfung vorgelegt zu haben. [...]“⁹⁷⁰ Wie eng dieses Band zwischen den Geschwistern war, zeigt sich an Fanny Hensels Tod. Die Mitteilung hierüber erschütterte ihn so, dass er mit einem Aufschrei zusammenbrach und für längere Zeit regungs- und empfindungslos liegen blieb.⁹⁷¹ Nicht mal sechs Monate nach Fanny Hensels Tod (14. Mai 1847) verstirbt auch Mendelssohn Bartholdy (4. November 1847) an einem Schlaganfall. Fanny Hensel galt in Bezug auf Mendelssohns Kompositionen als kompetentes-

⁹⁶⁷ Die musikalische Ausbildung unterschied sich in der unterschiedlichen Schwerpunktsetzung. Der Privatunterricht, den die Eltern Mendelssohn ihren Kindern zu Teil werden ließen, verfolgte für Felix und Fanny unterschiedliche Zwecke und Ziele. Am Beispiel der Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn wird dies näher konkretisiert (siehe Kap. 8.2). Ferner erlernte Felix Mendelssohn Bartholdy das Violinspiel. Für Fanny Hensel kam dies aufgrund gesellschaftlicher Normen nicht in Betracht. Körperhaltungen oder -bewegungen, die beim Musizieren als unsittlich oder anstößig empfunden werden könnten, galt es zu vermeiden.

⁹⁶⁸ Zit. nach Sirota, V. 1981, S. 9.

⁹⁶⁹ Der Briefwechsel zwischen Fanny Hensel und Felix Mendelssohn wurde von Eva Weissweiler und Marcia J. Citron zusammengestellt. Vgl. Weissweiler, E. 1997; Citron, M. 1987.

⁹⁷⁰ Zit. nach Tillard, F. 1997, S. 115.

⁹⁷¹ Klein, H.-G. 1997 (1), S. 226.

te Interpretin und Beraterin. In einem Brief vom 15. Januar 1838⁹⁷² schrieb sie ihm, dass Carl Friedrich Rungenhagen (Nachfolger von Zelter und Leiter der Singakademie zu Berlin) sie zu Fragen der Interpretation und Aufführung des Oratoriums *Paulus* aufgesucht habe.⁹⁷³

8.2 Die Sonntagsmusiken

Das Buch *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘?*⁹⁷⁴, das auf der Grundlage der Referate des Leipziger Symposiums im Jahr 2006 verfasst wurde, setzt sich mit den Sonntagsmusiken intensiv auseinander. Die verschiedenen Beiträge widmen sich auf unterschiedliche Weise dem Thema Salonmusik, wozu die *Sonntagsmusiken* der Mendelssohns im weiten Sinne zählen. Gut sind die kritischen Aspekte. U. a. setzt sich Barbara Hahn mit der Frage auseinander, was ein Salon eigentlich ist.⁹⁷⁵

Im Jahr 1823 gründete Abraham Mendelssohn die sog. „Sonntagsmusiken“ nach dem Vorbild der „Freitagsmusiken“ von Carl Friedrich Zelter. In erster Linie verfolgte der Vater das Ziel, dass sein Sohn Felix die Möglichkeit bekam, sich vor einem Publikum zu präsentieren, seine Musik aufzuführen, mit anderen namhaften Musikern gemeinsam zu musizieren, sich in der Orchesterleitung zu schulen und andere allgemeine musikalische Fähigkeiten wie z. B. die Programmgestaltung oder organisatorische Fertigkeiten zu erlernen und zu perfektionieren. Für Mendelssohn Bartholdy waren die Sonntagsmusiken wie eine kleine Konzertreihe. Neben seinen Werken führte er Werke namhafter Komponisten auf. Wie die Programme teilweise aussahen, wurde in der Literatur anhand weniger Programmfolgen aus Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen von Mitwirkenden und Gästen in Umrissen dargestellt.⁹⁷⁶ Hans-Günter Klein meint, dass „man oft wohl auch ohne vorige genaue Festlegung musiziert“ habe und damit die Veranstaltungen „z. T. eher den Charakter von Werkstattkonzerten“ besaßen.⁹⁷⁷ Für Mendelssohn waren die Sonntagsmusiken eine wichtige Vorbereitung. Seine Schwester hingegen, die aufgrund des damaligen Frauenbildes keine Berufsmusikerin werden durfte, konnte dennoch ihre Fähigkeiten wie ihr Bruder demonstrieren und weiter ausbauen. Regelmäßig konzertierte sie als Pianistin und vermutlich stellte sie gelegentlich eigene Werke

⁹⁷² Weissweiler, E. 1997, S. 274–276.

⁹⁷³ Für beide Seiten, Familie Mendelssohn und die Singakademie, wird es nicht leicht gewesen sein, wieder aufeinander zuzugehen. Schließlich trat die Familie geschlossen nach der verloren gegangenen Direktorenwahl von Felix Mendelssohn Bartholdy aus der Singakademie aus. Die schriftliche Anfrage zeigt, aus Sicht des Verfassers, Charakterstärke von C. F. Rungenhagen, der Fanny Hensel bei der Einstudierung des *Paulus* um Rat bat.

⁹⁷⁴ Klein, H.-G. 2006 (1).

⁹⁷⁵ „Was aber ist ein Salon? Keine der Frauen, von denen die Rede sein wird, hat jemals einen Salon geführt. Diese Bezeichnung für eine besondere Form der Geselligkeit wurde erst im Rückblick erfunden. Wobei von Anfang an unklar war, was damit bezeichnet werden soll.“ Vgl. Hahn, B. 2006, S. 9–16.

⁹⁷⁶ Vgl. Borchard, B. 1999 (2), S. 30, Anm. 6.

⁹⁷⁷ Klein, H.-G. 1997 (1), S. 136.

vor.⁹⁷⁸ Sie bekam von den Zuhörern viele gute Kritiken, teilweise bessere als ihr Bruder Felix.⁹⁷⁹ Es wurden für Aufführungen regelmäßig Instrumentalisten der Hofkapelle, Sänger der Königlichen Oper und durchreisende Künstler von Ruf verpflichtet. Im Hause Mendelssohn zu musizieren galt als eine Ehre.⁹⁸⁰

Hauptsächlich führten die Mendelssohns Werke in solistischer oder in kleiner Besetzung auf. Doch erklangen auch Orchesterwerke mit großer Besetzung wie Symphonien, Ouvertüren, Kantaten oder Klavierkonzerte.⁹⁸¹ Mendelssohn wünschte sich zu seinem Geburtstag 1821 extra stimmbare Pauken.⁹⁸² Damit standen die schweren – wie das Klavier – oder schlecht transportierbaren Instrumente den Instrumentalisten im Hause zur Verfügung. Die Sonntagsmusiken besaßen eine andere musikalische Ausrichtung als die übrigen Veranstaltungen, die im Hause Mendelssohn stattfanden, u. a. die „Sonntagssoireen“, Gesellschaften oder Feiern. Die in der Mittagszeit, vermutlich zwischen 11 und 12 Uhr⁹⁸³, durchgeführten Sonntagsmusiken weisen einen deutlichen Konzertcharakter auf. Georg Friedrich Louis Stromeyer teilt in seinen Erinnerungen mit:

„Alle, die kamen interessirten sich mehr oder weniger für Musik, oder hatten es wenigstens gelernt, während musikalischer Aufführungen das Geheimniß ihrer anderweitigen Interessen durch Schweigen zu wahren. Daß dies rathsam sei, würde Felix ihnen nöthigenfalls deutlich gemacht haben, denn er hörte sofort zu spielen auf, wenn nicht Alles mäuschenstill war.“⁹⁸⁴

Sonntags am Spätnachmittag oder Abend erfolgten die geselligen Zusammenkünfte. Diese fanden im kleineren Kreise statt und sind dem privaten Bereich zuzuordnen. Stromeyer berichtete:

„Die Wochentage waren den Studien gewidmet, der Sonntag nur der Musik und dem geselligen Umgange. Schon vor Tische von 12 Uhr an wurden größere musikalische Productionen unternommen, Abends 8 Uhr kamen die Freunde wieder. Es wurde dann

⁹⁷⁸ Cornelia Bartsch behauptet sogar, dass es unwahrscheinlich sei, dass Fanny Hensels Kompositionen bei den Sonntagsmusiken in den Jahren 1821 bis 1829 erklangen. Aufgrund der wenigen Programme oder anderen Quellenmaterials hierzu bleibt dies eine These. Vgl. Bartsch, C. 2007, S. 118.

⁹⁷⁹ Eduard Devrient, ein Sänger der Königlichen Oper, schrieb 1822: „Sein [Felix Mendelssohn] Clavierspiel fand ich von erstaunlicher Fertigkeit und musikalischer Sicherheit, aber es stand dem seiner älteren Schwester Fanny jetzt noch nach [...]“. Weissweiler, E. 1981, S. 11. Auch Ferdinand Hiller äußerte sich ähnlich: „Viel mehr als Felixens Vortrag eines seiner Quartette (ich glaube, es war das in C-Moll) imponirte mir die Leistung seiner Schwester Fanny, welche das bekannte „Rondeau brillant in A-Dur“ von Hummel mit wahrer Virtuosität spielte.“ Devrient: *Erinnerungen*, S. 10; zit. nach Sirota, V. 1981, S. 15.

⁹⁸⁰ Ob die bestellten Musiker Geld bezahlt wurden, ist unklar. Petra Wilhelmy-Dollinger merkt an, dass auch die Berufsmusiker in der Regel nicht bezahlt wurden. Wilhelmy-Dollinger, P. 2006, S. 17. Dagegen schreibt Francoise Tillard: „[...] die Musiker fanden so [im Salon] einen Teil ihres Lebensunterhalts.“ Tillard, F. 1994, S. 199. Vermutlich bekamen sie einen Obolus. Daher existieren auch keine Dokumente.

⁹⁸¹ Die Programme weisen zwar Symphonien, Ouvertüren oder Klavierkonzerte auf, doch könnten diese Werke gelegentlich auf dem Klavier, als Klavierauszug, dargeboten worden sein. Z. B. wurde am 5. Dezember 1824 das Mozart Requiem von Felix Mendelssohn Bartholdy am Klavier begleitet. Vgl. Dinglinger, W. 2006, S. 45.

⁹⁸² Vgl. Klein, H.-G. 1997 (1), S. 136.

⁹⁸³ Helmina von Chezy schreibt über die Uhrzeit: „[...] die Sonntagmorgen von Eilf an.“ Vgl. Dinglinger, W. 2006, S. 37, Anm. 10.

⁹⁸⁴ Stromeyer, G. 1875, S. 201.

auch musicirt, aber nur Felix und Fanny spielten, mitunter begleitet von Eduard Rietz, dem seelenvollen Geiger, welchen Felix liebte wie sein Bruder. Dann wurden gesellige Spiele gespielt, zuweilen getanzt.“⁹⁸⁵

Die Unterscheidung zwischen Konzert und geselligen Veranstaltungen bleibt in der Sekundärliteratur bedauerlicher Weise meist aus.⁹⁸⁶ Die Sonntagsmusiken als Konzert sind daher von den Abendveranstaltungen inhaltlich zu trennen. Sie besaßen keinen Saloncharakter, sondern verfolgten das Ziel der musikalischen Förderung und der Verbreitung einer Kunstästhetik. Fanny Hensel formulierte es in ihrem „Vorschlag zur Errichtung eines Dilettantenvereins für Instrumentalmusik“: „[...] die sinkende Kunst muss mit starker Hand gehoben werden, sonst geht sie ueber in der Geschmacklosigkeit der Zeit, in dem Egoismus der Anführer, in der Verwöhnung des Publicums.“⁹⁸⁷

Die Abendsoireen im Hause Mendelssohn entsprachen der Kultur der damaligen Salons.⁹⁸⁸ Die Musikveranstaltungen hatten, wie z. B. die führenden Salons der Familien Radziwill, Levy, Beer oder Staegemann, somit unterschiedliche Zwecke und Ziele zu erfüllen. Neben der Förderung von Talenten, der Pflege der Geselligkeit, der Konversation, der Vermittlung von Bildungsidealen wurden Netzwerke geschaffen. Wie groß diese waren, lässt sich exemplarisch anhand der Auflistung von Wilhelm Adolf Lampadius erkennen.⁹⁸⁹ Beim Lesen wird deutlich, dass sich die Liste beliebig fortführen ließe. Heinrich Dorn⁹⁹⁰, der seit dem Jahr 1823 die Sonntagsmusiken besuchte, berichtet: „Bei den Matinéen lernte ich nach und nach fast alle Berliner Musiker von Bedeutung persönlich kennen.“⁹⁹¹ Welche Ausrichtung der Salonveranstaltung im Vordergrund stand – musikalisch, literarisch, politisch o. a. –, hing stark von der Persönlichkeit des Gastgebers ab. Wilhelmy-Dollinger schrieb dazu: „Jenes honnête-femme-Ideal ist letztlich sogar das einzig stichhaltige Kriterium für die Unterscheidung echter Salons und Salonnières von bloßen Möchte-gern-Salonnières, die es leider aus falscher Ambition auch, und zwar in großer Zahl, gegeben hat.“⁹⁹² Für Mendelssohn Bartholdy, der nach der verlorenen Direktorenwahl der Singakademie nach Düsseldorf ging, endeten viele der weitläufigen Beziehungen. Die Sonntagsmusiken wurden mit der Übernah-

⁹⁸⁵ Stromeyer, G. 1875, S. 201.

⁹⁸⁶ Hans-Günter Klein bekräftigt dies: „In den Berichten aus der Familie [Mendelssohn] ist der Unterschied zwischen den verschiedenen Geselligkeitsformen in der Regel auch deutlich erkennbar, in der Sekundärliteratur heute meist nicht.“ Klein, H.-G. 2006 (2), S. 56.

⁹⁸⁷ Tillard, F. 1994, S. 199–202.

⁹⁸⁸ Nach H.-G. Klein verwendete Fanny Hensel den Begriff „Salon“ nur einmal in ihrem Tagebuch am 2. Januar 1843. Vgl. Klein, H.-G. 2006 (2), S. 59, Anm. 59.

⁹⁸⁹ Lampadius, Wilhelm Adolf: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens*, Leipzig 1886, S. 24 ff.; zit. nach Dinglinger, W. 2006, S. 35.

⁹⁹⁰ Heinrich Ludwig Egmont Dorn (1804–1892) war ein Schüler von Carl Friedrich Zelter, Ludwig Berger und Bernhard Klein.

⁹⁹¹ Dorn, Heinrich: *Aus meinem Leben. Erinnerungen*, Berlin o. J., Bd. 1, S. 49; zit. nach Dinglinger, W. 2006, S. 42.

⁹⁹² Wilhelmy, P. 2006, S. 18.

me der Musikdirektorenstelle im Frühjahr 1829 eingestellt. Ihren Hauptzweck, Mendelssohn auf seinen Beruf vorzubereiten, hatten sie erfüllt. Die übrigen Musikveranstaltungen dürften davon unberührt weiterhin stattgefunden haben.

Im Jahr 1831 brachte Fanny Hensel die Sonntagsmusiken wieder in Gang.⁹⁹³ Während in den Anfangsjahren die Konzertveranstaltungen privat und unter Ausschluss einer öffentlichen Berichterstattung standen – Lea Mendelssohn legte großen Wert hierauf⁹⁹⁴ –, steigerte sich in den 1840er Jahren die Besucherzahl auf fast 200 Personen, so dass man von einer Privatveranstaltung kaum noch sprechen mag. Fanny Hensel schrieb an Julius Elsasser am 6. Mai 1846: „Es ist nach und nach, und natürlich ohne unser Dazuthun, ein wunderliches Miteinander zwischen Privat- und öffentlichem Wesen geworden, so daß bei jedem Concert 150–200 Personen⁹⁹⁵ gegenwärtig sind, und daß, wenn es einmal ausfallen muß, ohne, daß ich absagen lasse, Niemand kommt, weil es sich von selbst bekannt macht.“⁹⁹⁶ Zu den halböffentlichen Konzerten kamen die Zuhörer lediglich über eine Einladung oder über eine auf Empfehlung hin ausgesprochene Einladung.⁹⁹⁷ Die Beziehungen zu Freunden und Bekannten weitete Fanny Hensel deutlich aus. Neben den Sonntagsmusiken gab es noch weitere kleinere Veranstaltungen im Hause Mendelssohn. Während bei den sonntäglichen Morgenkonzerten im Mittelpunkt die Musikdarbietung stand, und dies im Sinne einer Konzertatmosphäre, ließen die Zusammenkünfte am Abend Freiräume für Geselligkeit und Unterhaltung zu. Lesungen, Gespräche, Klavier- und Lieddarbietungen wechselten sich ab. Eduard Devrient schilderte, dass „Clavierspiel und Gesang das Bindemittel der Geselligkeit“ gewesen seien.⁹⁹⁸

Die Musikdarbietungen fanden an unterschiedlichen Orten im Hause Mendelssohn statt. Beatrix Borchard beschreibt in ihrem Aufsatz die Beschaffenheit der einzelnen Musikorte und erörtert ihre verschiedenen Funktionen.⁹⁹⁹ Im Jahr 1825 zogen die Mendelssohns in die Leipziger Straße Nr. 3 in Berlin. Das Anwesen umfasste einen ganzen Komplex von Gebäuden, in denen neben den Mendelssohns auch Mieter wie der Gesandte Baron Franz Ludwig Wilhelm von Reden (1754–1831), Karl Klingemann (1826–1829), Eduard und Therese Devrient (1829–1830), Gustav Dirichlet (1832–1845) oder August Böckh (1840–1846) leb-

⁹⁹³ Wolfgang Dinglinger sowie Hans-Günter Klein geben einen guten Überblick über unterschiedlichen Phasen der Sonntagsmusiken im Hause Mendelssohn. Vgl. Dinglinger, W. 2006, S. 35–46; Klein, H.-G. 2006 (2), S. 47–60.

⁹⁹⁴ Vgl. Klein, H.-G. 1997 (1), S. 136.

⁹⁹⁵ Die Angabe dürfte realistisch sein. Beatrix Borchard behauptet, dass der Gartensaal „Platz für bis zu dreihundert Leute“ biete. Dies halte ich für unwahrscheinlich, da bei den Sonntagsmusiken – aufgrund der Konzertatmosphäre sowie der Dauer von rund gut einer Stunde – die Gäste saßen. Vgl. Borchard, B. 1999 (2), S. 30.

⁹⁹⁶ Klein, H.-G. 2006 (2), S. 48 f.

⁹⁹⁷ Vgl. Dinglinger, W. 2006, S. 41.

⁹⁹⁸ Devrient, E. 1891, S. 39.

⁹⁹⁹ Vgl. Borchard, B. 1999 (2), S. 27–44.

ten.¹⁰⁰⁰ Lea Mendelssohn etikettierte das stattliche Haus als „palastähnlich“, das „überall zu prächtig, zu wenig bürgerlich“ sei.¹⁰⁰¹ Im Hause gab es als Aufführungsort einen Saal im Vorderhaus (ca. 70m²)¹⁰⁰², das Musikzimmer von Fanny Hensel, das des Bruders Felix und das der Schwester Rebecka. Dazu kommen der Gartensaal (ca. 105m²)¹⁰⁰³ sowie der Garten selbst. Alle diese Räume erfüllten in ihrer Beschaffenheit unterschiedliche Möglichkeiten und Funktionen. Mit den Sonntagsmusiken wird vor allem der Gartensaal als Aufführungsort verknüpft, obwohl dieser nicht der Hauptaufführungsort sein dürfte. Er war nicht beheizbar, so dass er im Wesentlichen in den Monaten Mai bis September genutzt werden konnte. In den übrigen Monaten wurden die Sonntagsmusiken vermutlich im Saal des Vorderhauses abgehalten, da Abraham und Lea Mendelssohn von 1823 bis 1829 Gastgeber waren, und darauf in Fanny Hensels Musikzimmer und den beiden angrenzenden Räumen, da ab dem Jahr 1831 ihr die Leitung oblag.¹⁰⁰⁴ Die vielen Schilderungen in Briefen und Tagebüchern zeigen, dass die Familie Mendelssohn ihr Domizil ins Herz geschlossen hat. Lea Mendelssohn illustrierte: „Es giebt kaum noch 3 so herrliche große schattenreiche Gärten in der Stadt. Selbst in der vernachlässigten Wildheit war der Garten schön; jetzt wird er durch Sorgfalt und geschmackvolle Anlage vortrefflich.“¹⁰⁰⁵ Nach Sebastian Hensel soll er ca. 17.500 m² groß gewesen sein.¹⁰⁰⁶ Die idyllische Atmosphäre, die vom parkähnlichen Garten ausging, spiegelt sich in der Betitelung der Chorlieder wieder. Fanny Hensel nannte die Chorlieder Opus 3 *Gartenlieder*, und Felix Mendelssohn Bartholdy überschrieb eine Auswahl seiner Chorlieder mit *Lieder im Freien zu singen*. Zudem wird in der *Gartenzeitung* (1826) sowie der *Schnee- und Theezeitung* (1827) der Garten „als Ort des geselligen Spiels, der Improvisation“¹⁰⁰⁷ dokumentiert. Für die Sonntagsmusiken gründete Fanny Hensel eigens einen Chor. Er besaß eine Kammerchorstärke von etwa 16 Sängern. Einige Mitglieder gehörten der Königlichen Oper an, so dass der Chor ein hohes musikalisches Niveau besessen haben dürfte. Hensel schilderte an Mendelssohn am 11. Juni 1834:

„Nebenbei war mein Chor vortrefflich, 8 Soprane, 4 Alte mit der Thürschmidt¹⁰⁰⁸ und der Blanco, im Tenor Bader und Mantius, es war wunderschön, u. einige Sachen haben mich wirklich überrascht. Devrient, der den Thoas übernommen hatte, ließ wie gewöhnlich im letzten Augenblick ohne besonderen Grund, absagen, u. Busolt war so

¹⁰⁰⁰ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 168.

¹⁰⁰¹ Brief von Lea Mendelssohn an Wilhelm Hensel am 4. Januar 1826; vgl. Todd, R. L. 2008, S. 185.

¹⁰⁰² Vgl. Dinglinger, W. 2006, S. 39.

¹⁰⁰³ Vgl. Klein, H.-G. 2006 (2), S. 48.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Klein, H.-G. 2006 (2), S. 49.

¹⁰⁰⁵ Lowenthal- Hensel, C. 1990, S. 145.

¹⁰⁰⁶ Sebastian Hensel schreibt, dass der Garten sieben Morgen groß sei. Vgl. Hensel, S. 1888, Bd. 1, S. 39.

¹⁰⁰⁷ Borchard, B. 1999 (2), S. 34.

¹⁰⁰⁸ Die Tenöre Bader und Mantius sowie der Bassist Busolt gehörten der Königlichen Oper an. Thürschmidt und Blanco sangen in Fanny Hensels Chor die Altpartien. Vgl. Tillard, F. 1994, S. 224, Anm. 14.

gefällig, für ihn zu singen. Ueber Alles andere, war der Garten wunderschön, die Rosenhecke in voller Blüthe, u. das Lokal im Putz, sucht auch seines Gleichen.“¹⁰⁰⁹

Acht Monate später, am 8. März 1835, schrieb sie ihrem Bruder, dass sie „dem nettesten Chor von 10 Sopranen, 2 Alten, 1 Tenor und 5 Bässen“ vorstehe.¹⁰¹⁰ Fanny Hensel leitete bis zu ihrem Tode regelmäßig Chorproben. Sebastian Hensel schilderte: „Freitag, den 14. Mai [1847] nachmittags, hatte sie Probe mit ihrem kleinen Chor zu der für Sonntag angesetzten Musik.“¹⁰¹¹ Die Konzertprogramme wurden konzeptionell so angelegt, dass sich Vokal- und Instrumentalmusik abwechselten. Leider sind uns heute nur noch wenige bekannt.¹⁰¹² Am 28. Oktober 1833 notierte Fanny Hensel die Programme der letzten fünf Matineen in ihr Tagebuch.¹⁰¹³ H.-G. Klein bietet eine Übersicht über weitere Programmfolgen und ergänzt die Angaben in seiner Studie.¹⁰¹⁴ Anhand der Konzertstücke, der Berichte der Zuhörer¹⁰¹⁵ und der Briefe und Tagebücher¹⁰¹⁶ von Fanny Hensel lässt sich erkennen, wie hoch das Niveau der *Sonntagsmusiken* gewesen ist.

8.3 Das Verhältnis Felix Mendelssohn Bartholdys zur Chormusik

Felix Mendelssohn Bartholdy wuchs mit den Chorwerken *Alter Meister* auf. Die Mendelssohns interessierten und engagierten sich in besonderer Weise für die Musik Johann Sebastian Bachs. Welchen hohen Stellenwert Bachs Kompositionen einnahmen, lässt sich anhand der schriftlichen Aussagen über Bach in Tagebüchern und Briefen sowie anhand der Kompositionen der Mendelssohns eruieren. Durch die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* leistete Felix Mendelssohn einen entscheidenden Beitrag zur Verbreitung Bachscher Musik. Ferner besaß die Familie Mendelssohn eine umfangreiche Musikaliensammlung verschiedener Komponisten.¹⁰¹⁷ Am häufigsten sind die Werke von J. S. Bach und L. van Beethoven zu finden.

Durch Carl Friedrich Zelter wurde Felix Mendelssohn Bartholdy auf verschiedenen Wegen an die Chormusik herangeführt. Zelter vermittelte ihm als Kompositionslehrer eine Bandbreite der Chorliteratur. In der Singakademie erfolgte die praktische klangideelle Umsetzung. Das Repertoire des Chores reichte über die Werke von Giovanni Pierluigi da Palestrina,

¹⁰⁰⁹ Citron, M. 1987, S. 468–469.

¹⁰¹⁰ Citron, M. J. 1987, S. 493.

¹⁰¹¹ Hensel, S. 1995, S. 857.

¹⁰¹² In der Literatur führt dies teilweise zu Spekulationen.

¹⁰¹³ Siehe Tillard, F. 1994, S. 219.

¹⁰¹⁴ Klein, H.-G. 2005.

¹⁰¹⁵ Siehe Heyse, P. 1912, S. 40 ff.

¹⁰¹⁶ Vgl. u. a. Weissweiler, E. 1997; Citron, M. J. 1987; Hensel, F. 2002 (2).

¹⁰¹⁷ Vgl. Elvers, R. 1993, S. 85–105.

Johann Sebastian Bach (vor allem die Motetten) und Georg Friedrich Händel über die drei Wiener Klassiker bis zu zeitgenössischen Werken von Carl Friedrich Christian Fasch (dem Gründer der Berliner Singakademie), Johann Friedrich Reichardt oder Abraham Peter Schulz. Die Bandbreite der Chormusik prägte Mendelssohns Bewusstsein für die Vielfalt und die Klangfarben, die ein Chor bieten kann. Aus der Sicht des Chorsängers sammelte er grundlegende Erfahrungen, die ihm später als Dirigent und Komponist zu Gute kamen. Die Singakademie verfolgte im A-cappella-Singen ihre Idealvorstellung. Geprägt wurde die Entwicklung vom Gründer der Singakademie, Carl Friedrich Fasch. Seine sechzehnstimmige Motette wurde in besonderer Hinsicht gepflegt, da Fasch zu ihrer Aufführung die Singakademie eigens gründete. Mit der Motette *Hora est* knüpfte Mendelssohn Bartholdy an Faschs Leistung an. Auch seine Motette ist sechzehnstimmig. Die einschlägigen Musikzeitleitungen und sein Freund A. B. Marx preisen das Werk auf das Höchste.¹⁰¹⁸ „Die Rückwendung der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts zur Chormusik des 16. Jahrhunderts prägte richtungsweisend die Entwicklung des Chorliedes. Obwohl sich kein Beleg finden lässt, dass die A-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts rein vokal aufgeführt wurde, forderte das A-cappella-Ideal des 19. Jahrhunderts den Ausschluss jeglicher instrumentaler Unterstützung.“¹⁰¹⁹ Daher wurden in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts immer mehr die Chorwerke Palestrinas zum universellen Vorbild.¹⁰²⁰ Werner Keil legt in seiner Schrift *Die Entdeckung Palestrinas in der Romantik* dar, warum sich die Romantiker auf die Werke Palestrinas zurückbesinnen. Für ihn ist die „Neuentdeckung der Dissonanz“ der Ausgangspunkt. Dazu erläutert Keil: „Die Chorsätze der Renaissance, denen eine gewisse Dissonanzarmut eignet, wirken auf die Romantiker wie die Musik eines verflochtenen Goldenen Zeitalters. Es ist besonders für Palestrina charakteristisch, daß er von Dissonanzen weit weniger Gebrauch macht, als es die Satzregeln seiner Zeit zulassen.“¹⁰²¹ Die Idealisierung seines Kontrapunkts, der „prima prattica“, wurde zum Stilideal. Thibaut nennt in seiner Schrift *Über die Reinheit der Tonkunst* Palestrina als den „Meister des Satzes im reinen Dreiklang“. Das Stilideal des A-cappella-Singens ist eine ausschließlich idealisierte Auffassung der Romantik. Thibaut war der Ansicht, dass Instrumente den Chorklang akustisch durch störende Schwebungen verunreinigen. Weder Thibaut noch E.T.A. Hoffmann, J. Fr. Reichardt oder H. G. Nägeli haben je eine authentische Darbietung der Musik Palestrinas erlebt. Damit basiert das A-cappella-Ideal auf einer Verkennung der historischen Praxis. Mendelssohn Bartholdy hingegen kannte die Aufführungspraxis. Er selbst war nach Rom gereist und hatte Gottesdienste besucht. In seinem Musikalienverzeichnis (s. u.)

¹⁰¹⁸ Vgl. AMZ 31, Nr. 50 [16.12.1829], Sp. 829; Berliner AMZ 6, Nr. 47 [21.11.1829], S. 376; Berliner AMZ 7, Nr. 3 [16.1.1830], S. 23.

¹⁰¹⁹ Hucht, M. 2001, S. 20.

¹⁰²⁰ Keil, W. 1994, S. 241–252.

¹⁰²¹ Keil, W. 1994, S. 248.

findet sich unter Nr. 64 das *Graduale Romanum* und unter Nr. 228 eine Anleitung zum Erlernen des gregorianischen Choralgesanges.¹⁰²² Damit dürfte sich Mendelssohn Bartholdy ein differenziertes Bild vom einstimmigen liturgischen Gesang der katholischen Kirche gemacht haben. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass in Mendelssohns Musikalienverzeichnis kein Werk von Palestrina notiert ist¹⁰²³, obschon er als Düsseldorfer Musikdirektor Messen und Motetten von Palestrina, Lasso, Allegri und Leo aufführte (siehe auch Kap. 5.2.2).

König Friedrich Wilhelm IV. und die Berliner Domgeistlichkeit verfolgten für die Kirchenmusik der Berliner Domkirche das Klangideal Palestrinas und die A-cappella-Vortragsweise. In den Psalmen oder Sprüchen für den Domchor setzte Mendelssohn Bartholdy die Vorstellungen um. Fanny schrieb an Rebecka am 26. Dezember 1843: „Für den Domchor hat Felix den zweiten Psalm achttimmig a cappella komponiert; sehr schön, sehr gregorianisch und sixtisch [...]“.¹⁰²⁴ Mendelssohn Bartholdy selbst bevorzugte jedoch in den Gottesdiensten den Einsatz eines Orchesters. In dem Brief von Fanny Hensel heißt es weiter: „Felix möchte lieber mit Orchester komponieren [...]“. Die Diskrepanz zwischen Mendelssohns Kunstauffassung und der vorhandenen führte zu starken Konflikten.¹⁰²⁵ Zwar setzte er sich zeitweise durch, doch die ständigen Schwierigkeiten führten schließlich zum Weggang aus Berlin (siehe Kap. 7.7). Die Beschränkung auf A-cappella-Chormusik empfand Mendelssohn als erhebliche Einschränkung seiner künstlerischen Möglichkeiten.

Neben der geistlichen Chormusik wuchs Mendelssohn Bartholdy mit neuen Entwicklungen der weltlichen Chormusik auf. Sein Lehrer C. F. Zelter gründete mit der Berliner Liedertafel den ersten Männergesangsverein.¹⁰²⁶ In diesem wurden neben dem Gesang die Gemeinschaft und die Geselligkeit gepflegt (siehe Kap. 4.1.2). Die ersten Männerchorlieder verfassten meist die Mitglieder der Liedertafel. Es existierten vor der Gründung wenige Chorlieder von anderen Komponisten. Zu nennen wären u. a. Johann Friedrich Reichardts *Frohe Lieder für deutsche Männer* (1781) für einstimmigen Männerchor oder die Männerterzette und -

¹⁰²² Jones, P. W. 1985, S. 64 und 319.

¹⁰²³ Berühmte italienische geistliche Werke im Musikalienverzeichnis sind nur das *Crucifixus* von Antonio Lotti und *50 italienische Psalmen* von Benedetto Marcello. Vgl. Elvers, R. 1993, S. 98. Als Düsseldorfer Musikdirektor führte er einige italienische Kirchenwerke auf, die wären: *Populus meus* von Orlando di Lasso (25. Oktober 1833), *Die sieben Worte* von Giovanni P. da Palestrina (29. März 1834) sowie *Crucifixus* und einen *Psalm* von A. Lotti (8. Mai 1834) auf. Vgl. www.musikverein-duesseldorf.de/index_verw.html?/deutsch/chronik.php (Stand: 20.8.2011).

¹⁰²⁴ Zit. nach Dinglinger, W. 1982, S. 107. Auch Fanny Hensel hat wie ihr Bruder die Stadt Rom bereist und an Gottesdiensten teilgenommen.

¹⁰²⁵ In der Literatur wurde der Sachverhalt ausgiebig dargestellt. Vgl. Dinglinger, W. 1997; Dinglinger, W. 2005; Rettinghaus, K. 2009.

¹⁰²⁶ Busniak schildert im Artikel *Chor und Chormusik* aus der MGG: „Der Bergische Sängerkreis Solingen-Meigen ist aus der 1801 in Meigen ins Leben gerufenen Gesellschaft von *Freunden und Liebhabern der Vokal-Musik* hervorgegangen (Satzung 1801) und betrachtet sich heute als *Deutschlands ältesten Männerchor*.“ Siehe Brusniak, F. 1995 (1), Sp. 781.

quartette von Michael Haydn (Ende 1780er Jahre).¹⁰²⁷ Zeitlich etwas später, im Jahr 1810, gründete Hans Georg Nägeli (1773–1836) seinen Züricher Männerchor, der für den süddeutschen Raum Vorbildcharakter erlangte. Nägeli und Zelter verfolgten eine unterschiedliche Ausrichtung ihrer Männerchöre. Bei Zelter wurde die Anzahl der Mitglieder zwischen zwölf und vierundzwanzig festgesetzt. Die quantitative Beschränktheit führte folglich zur Exklusivität. Zugleich waren die einzelnen Sänger in die Organisation viel stärker einbezogen als in einem „Massen“-Chor. Nägeli hingegen strebte den Volkschor an. Bereits im Jahr 1834 resümierte Nägeli in der AMZ:

„Als eine Thatsache der Cultur, die schon oft eine grosse genannt wurde, ist das nunmehr in der Schweiz vorhandene Gesangswesen öffentlich bekannt und anerkannt [...]. Wir haben gegenwärtig in der Schweiz, die Alltagschüler nicht gerechnet, wenigstens zwanzigtausend kunstgerecht zu nennende Figural-Sänger, welche Mitglieder von Orts-, Gemeinde- oder Cantons-Vereinen sind [...].“¹⁰²⁸

Die stattliche Zahl zeigt, wie schnell sich Nägelis Idee ausbreitete. In den Jahren 1819 bis 1825 hielt er in Süddeutschland, u. a. in den Regionen Bayern, Schwaben und Thüringen, Wandervorträge und vermittelte dort seine Vorstellungen. Nägeli suchte die breite Öffentlichkeit. Für ihn symbolisierte der Chor das Volk und der Chorgesang bildete das Volksleben ab.¹⁰²⁹ Jeder konnte dem Gesangverein beitreten. Friedhelm Brusniak weist daraufhin, dass Zelter und Nägeli sich austauschten und „ihre unterschiedliche Auffassung hinsichtlich des Chorvereins als anregend“¹⁰³⁰ empfanden. Auffällig ist jedoch, dass sie nur sehr wenige Chorlieder ausgetauscht haben. Das Textbuch der Zelterschen Liedertafel von 1818 weist nur ein Chorlied von Nägeli auf, nämlich „Dank dem Geber, Dank“.¹⁰³¹ Im Jahr 1824 entstand der Stuttgarter Liederkranz nach dem Vorbild des Männergesangvereins von Nägeli. Gerade die Liederkränze spiegeln im Allgemeinen dessen Ansichten wider. Kurze Zeit nach der Errichtung des Stuttgarter Liederkranzes gründete Anton Friedrich Justus Thibaut im Jahr 1825 einen Singverein. Es könnte sein, dass er den Verein als Reaktion auf die Chorentwicklung im Sinne Nägelis ins Leben rief. Für Thibaut war die Berliner Singakademie, wie sie Fasch am Anfang leitete, das Ideal: ein kleiner privater Singzirkel, der sich ausschließlich der Kunst verschrieb.¹⁰³² Friedhelm Brusniak beschreibt die Merkmale des Singvereins wie folgt:

¹⁰²⁷ Vgl. Brusniak, F. 1995 (1), Sp. 777–786.

¹⁰²⁸ Nägeli, Hans Georg: *Gesangbildungswesen in der Schweiz*, in: AMZ, Nr. 36, 1834, Sp. 341–342.

¹⁰²⁹ Nägeli, H. G. 1817, Fünftes Kapitel, S. XI.

¹⁰³⁰ Brusniak, F. 1995 (1), Sp. 781.

¹⁰³¹ Die Liedertafel 1818, S. 666. Das Textbuch der Zelterschen Liedertafel weist 300 Lieder auf. Fast alle sind aus der Feder der Mitglieder und nur wenige Chorlieder sind von Nichtmitgliedern. Hierzu zählen „Es ist alles eitel“ von Fasch, „Ein Esel und das Nußbaumholz“ von Orlando di Lasso, „Dank dem Geber, Dank“ von Nägeli und „Füllet die Humpen, muthige Knappen“ von C. M. von Weber. Vgl. Die Liedertafel 1818, S. 663–674.

¹⁰³² In der zweiten Auflage, im Kapitel X „Über Singvereine“ findet sich der Hinweis auf Fasch. Siehe Thibaut, A. F. J. 1906, S. 110.

„[...] die Auswahl qualifizierter Sängerinnen und Sänger, die Ausschaltung jeglicher Geselligkeit unter den Teilnehmern, die Abgeschlossenheit der Probenarbeit und Verzicht auf öffentliche Aufführungen, das a-cappella-Singen mit Continuo-Begleitung und das Studium von Chormusik unterschiedlichster Art.“¹⁰³³

Die Kennzeichen verdeutlichen die extreme Haltung von Thibaut. Im Jahr 1825¹⁰³⁴ sowie zwei Jahre später, 1827, besuchte Mendelssohn Bartholdy Thibaut. Über den Austausch schrieb er an die Familie am 20./21. September 1827:

„[...] es giebt nur einen Thibaut, aber der gilt für sechs. Das ist ein Mann! [...] Es ist sonderbar; der Mann weiß wenig von Musik, selbst seine historischen Kenntnisse sind ziemlich beschränkt, er handelt meist nach bloßem Instinct, ich verstehe mehr davon, als er – und doch habe ich unendlich von ihm gelernt, bin ihm gar vielen Dank schuldig. Denn er hat mir ein Licht für die alt-italienische Musik aufgehen lassen, an seinem Feuerstrom hat er mich dafür erwärmt.“¹⁰³⁵

Weiterhin erwähnte Mendelssohn, dass er Thibauts Buch gelesen, viele Stunden mit ihm musiziert habe und in seinem Hause „seine große Bibliothek von Musik aller Völker und Zeiten“ einsehen durfte. Er habe zur Abschrift ein „prächtiges Stück von Lotti“ erhalten. In Mendelssohns Inventarverzeichnis ist zudem ein Verzeichnis der von Thibaut hinterlassenen Musikaliensammlung registriert.¹⁰³⁶ Mendelssohns Klavierlehrer Ludwig Berger eiferte Zelter nach und errichtete im Jahr 1819 eine zweite Liedertafel in Berlin, die sog. Jüngere Liedertafel (siehe Kap. 4.1.2). Im Vergleich zur Zelterschen Liedertafel wurde die Mitgliederzahl der Jüngeren Liedertafel fast verdoppelt. In den Statuten ist eine Begrenzung von 40 Mitgliedern¹⁰³⁷ festgeschrieben worden. Schließlich standen einige Mitglieder der Jüngeren Liedertafel bei der Zelterschen seit Jahren auf der „Exspektantenliste“, einer Warteliste für Bewerber, und kannten das Problem der Ausgrenzung. Demzufolge öffnete sich die Jüngere Liedertafel für Aufnahmen. Der Paragraph 2 der Statuten führte allerdings automatisch dazu, dass dem Männerchor ein elitärer Charakter anhaftete. Es bildete sich daher kein Volksschor im Sinne Nägels.

Die unterschiedlichen Ansichten von Zelter, Nägeli, Berger oder Thibaut wird Mendelssohn Bartholdy gekannt und erlebt haben. Sie prägten seine Ästhetik und seine Vorstellungen, wie ein Chorlied beschaffen sein muss. Dabei orientierte sich Mendelssohn an „Klassikern“ – im Sinne von Perfektion –, die eine musikalische Gattung mit ihren Kompositionen

¹⁰³³ Brusniak, F. 1995 (1), Sp. 781.

¹⁰³⁴ Brief von Felix und Abraham Mendelssohn an Lea Mendelssohn vom 17. März 1825; vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 1, S. 144.

¹⁰³⁵ Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 1, S. 221.

¹⁰³⁶ Vgl. Jones, P. W. 1985, S. 315.

¹⁰³⁷ Angabe siehe Siebenkäs, D. 1963, S. 26.

entscheidend geprägt haben.¹⁰³⁸ „Bach und Händel, Gluck und Mozart, Haydn und Beethoven sind die *classici auctores*, an deren paradigmatischen Kompositionen sich Mendelssohn orientierte [...]“¹⁰³⁹, so Carl Dahlhaus. Im Bereich des Chorliedes prägte seine „klassische“ Empfindung vor allem seine Lehrer Zelter und Goethe. Die Liedästhetik der zweiten Berliner Liederschule setzt Mendelssohn Bartholdy fort und vollendet diese gleichsam.

Das Liedrepertoire wurde durch die unterschiedlichen Einflüsse, Absichten und Strukturen der Chöre geprägt. Als Gründer eines Chores wie seine Lehrer Zelter und Berger trat Mendelssohn Bartholdy nicht in Erscheinung. Dennoch wirkte er oftmals als Chorleiter. Im Rahmen der Sonntagsmusiken leitete er einen von ihm zusammen gestellten Chor, dessen Mitglieder aus seinem Bekanntenkreis kamen; zur Aufführung der *Matthäus-Passion* dirigierte er die Singakademie; bei Musikfesten führte er große Scharen von Sängern an; als Musikdirektor leitete er den Düsseldorfer Musikverein; zeitweise vertrat er Kollegen, die namhafte Chören leiteten, u. a. Schelble, den Chorleiter des Frankfurter Cäcilienvereins; oder er stand als Generalmusikdirektor dem Berliner Hof- und Domchor vor.¹⁰⁴⁰ Eine regelmäßige Ausübung und damit verbunden das Charakteristikum der Prägung als Chorleiter fand dagegen nur in Düsseldorf statt. Dort übte Mendelssohn Bartholdy die Funktion eines Chorleiters aus, nämlich die regelmäßige eigentliche Einstudierung der Werke. Als Musikdirektor war Mendelssohn für die Kirchenmusik verantwortlich. Die Chroniken sowie die Homepage¹⁰⁴¹ des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf e.V. geben einen guten Überblick über die Werke, die Mendelssohn Bartholdy als Düsseldorfer Musikdirektor in Konzerten mit dem Städtischen Musikverein gegeben hat.¹⁰⁴² Am häufigsten führte er große Oratorien auf, besonders von Händel und Haydn.

Welche Werke kannte Mendelssohn Bartholdy nachweislich? Im Musikalienverzeichnis der Familie Mendelssohn, das Fanny Hensel im Jahr 1835 für ihren Bruder Felix auflistete, finden sich einige Lieder von Berger und Zelter.¹⁰⁴³ Seltsam erscheint der Eintrag auf S. 40 im Musikalienverzeichnis: „Neue Liedersammlung. Bei Nägeli“.¹⁰⁴⁴ Besaß Felix Mendelssohn Bartholdy auch Chorlieder von Nägeli? Leider lässt sich der Eintrag nicht klären. Sicher ist, dass Mendelssohn die Gesangslehre nach Pestalozzi kannte. Im Inventarverzeichnis von

¹⁰³⁸ Thibaut unterscheidet in seiner Abhandlung *Über die Reinheit der Tonkunst* (1825) drei Gattungsstile, die er mit Musterkomponisten verbindet. Vgl. Thibaut, A. F. J. 1906, S. 23 ff.

¹⁰³⁹ Dahlhaus, C. 1974, S. 57.

¹⁰⁴⁰ Die Einstudierung der Werke übernahmen allerdings die Gesanglehrer Neithardt und Grell.

¹⁰⁴¹ Die aktuellste Chronik von Manfred Hill ist auf der Homepage des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf zu finden, unter www.musikverein-duesseldorf.de.

¹⁰⁴² Vgl. www.musikverein-duesseldorf.de/index_verw.html?/deutsch/chronik.php (Stand: 20.8.2011).

¹⁰⁴³ Vgl. Elvers, R. 1993, S. 85–105.

¹⁰⁴⁴ Elvers, R. 1993, S. 102.

Mendelssohn Bartholdy¹⁰⁴⁵, das er selbst Ende des Jahres 1844 verfasste, existiert eine „Kurze und satzliche Darstellung der Pestalozzischen Methode. Stuttgart, 1810“.¹⁰⁴⁶

Im Zusammenhang mit den Ansichten Hans Georg Nägelis steht das im Inventarverzeichnis notierte Buch *Erfahrungen und Ansichten über Erziehung und Unterricht* von Wilhelm von Türk¹⁰⁴⁷ unter Nr. 174. Türk war ein bekennender „Pestalozzianer“ und beeinflusste als Schulrat das Preußische Schulsystem, zunächst in Frankfurt a. O., später in Potsdam.

Darüber hinaus werden im Inventarverzeichnis zwei Chorliederbücher aufgeführt:

Nummer	Titel
Nr. 70	<i>Liederbuch des deutschen Volkes</i> , Leipzig 1843
Nr. 71	<i>Gesänge der Liedertafel zu Leipzig</i> , Leipzig 1837

Das *Liederbuch des deutschen Volkes* ist eine Liedertextsammlung, herausgegeben von Karl von Hase.¹⁰⁴⁸ Die *Gesänge der Liedertafel zu Leipzig* sind eine Zusammenstellung des Liedrepertoires der Leipziger Liedertafel, in der Mendelssohn Bartholdy Mitglied war.

Im Verzeichnis finden sich auch Gesangbücher, Harmonielehrebücher und Singschulen:

Nummer	Titel
Nr. 61	<i>Geistliche und liebliche Lieder</i> , von J. Porst
Nr. 64	<i>Graduale Romanum</i>
Nr. 156	<i>Gesänge der Liebe</i> , von A. Peters, Dresden 1840
Nr. 227	<i>Allgemeines Israelitisches Gesangbuch für Gotteshäuser und Schüler; eingeführt in dem neuen Israelitischen Tempel zu Hamburg</i> , Hamburg 1833
Nr. 228	<i>Anweisung zum Gregorianischen Choral, vermutlich Theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des gregorianischen oder Choral-Gesanges</i> , von einem katholischen Geistlichen, Elberfeld 1838
Nr. 229	<i>Die Musik in Kirche und Schule. Ein Beitrag zur christlichen Erziehungswissenschaft</i> , von C. E. R. Alberti, Marienwerder 1843
Nr. 237	<i>Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes</i> , von C. von Winterfeld, 3 Bände, Leipzig 1843–47
Nr. 238	<i>Alte und neue Studenten-Lieder. Mit Bildern und Singweisen</i> , Leipzig 1844

Der wesentliche Teil der Liederbücher enthält einstimmige Werke. Nur vereinzelt erscheinen mehrstimmige Lieder. Ferner beinhalten die Chorsammlungen überwiegend geistliche Melodien. Mendelssohn Bartholdys Netzwerk im Bereich der Chormusik belegen auch die Statuten einzelner Chorvereinigungen sowie Programmhefte und Berichte von Musikfesten (Nr. 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 260, 265 des Inventarverzeichnisses).

¹⁰⁴⁵ Vgl. Jones, P. W. 1985, S. 289–328.

¹⁰⁴⁶ Jones, P. W. 1985, S. 324.

¹⁰⁴⁷ Karl Christian Wilhelm von Türk (1774–1846) war Regierungs- und Schulrat in Preußen.

¹⁰⁴⁸ Mit hoher Wahrscheinlichkeit war Karl von Hase (1800–1890) der Herausgeber des Liederbuchs.

Mendelssohn Bartholdy hat in seinem Leben zahlreiche Ehrungen erhalten.¹⁰⁴⁹ In vielen Vereinen und Gesellschaften war er Ehrenmitglied. Die nachfolgende Übersicht zeigt die Ehrenmitgliedschaften bei den Gesangvereinen¹⁰⁵⁰:

Datum	Gesangverein
1835	Leipziger Liedertafel und Jüngere Leipziger Liedertafel
1842	Norddeutscher Musikverein, Hamburg
15.03.1842	Singakademie zu Berlin ¹⁰⁵¹
1843	Münchener Liedertafel
1844	Thüringer Sängerbund
1844	Central-Musikverein der Pfalz
1845	Liedertafel zu Freiburg / Breisgau
1845	Mainzer Liedertafel
1846	Dom-Musikverein Salzburg
1846	Karlsbader Musikverein
1846	Deutscher Sängerverein Lyon
1847	Caecilien-Verein Baden
1847	Liedertafel Baden

Die zahlreichen Ehrenmitgliedschaften unterstreichen sein hohes Ansehen. Die Chöre in seinem Umfeld wurden bereits näher erläutert. Sie besaßen strukturell unterschiedliche Ausrichtungen und musikalische Schwerpunktsetzungen. Drei Chorliedsammlungen sowie einzelne Chorlieder tragen Widmungen oder wurden eigens für die Vereine komponiert. Insbesondere die letztgenannte Tatsache ist ein Beleg dafür, welch signifikanten Stellenwert die Vereine und Sängerbünde im 19. Jahrhundert besaßen. Gleichzeitig hatte sich Mendelssohn Bartholdy eine große Reputation erarbeitet, die durch die Vereine wahrgenommen und geschätzt wurde. Es kann somit von einem wechselseitig sehr günstigen Verhältnis zwischen Mendelssohn und dem Chormusikwesen gesprochen werden.

Die nachfolgende chronologische Liste verzeichnet die bekannten Widmungen, zunächst für die Liedsammlungen:

Titel	Opus	MWV	Herausgabe	Widmung
<i>Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu Singen (zweites Heft)</i>	48	F14-18	1840	an Dr. Martin und Dr. Spiess in Frankfurt am Main
<i>Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor</i>	50	G17, 19, 23, 26-28	1840	an die beiden Liedertafeln in Leipzig
<i>Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu Singen (drittes Heft)</i>	59	F8, F20-24	1843	an Henriette Benecke

¹⁰⁴⁹ Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1562 f.

¹⁰⁵⁰ Wehner, R. 2004, Sp. 1562 f.

¹⁰⁵¹ Todd, R. L. 2008, S. 473.

Es folgt die chronologische Liste für einzelne Chorlieder:

Titel	Opus	MWV	Entstehungszeit	Widmung
Die Mäzene	ohne	G7	18.4.1828	an den Berliner Künstler-Verein
Kehraus	ohne	G8	ca. 18.4.1828	an den Berliner Künstler-Verein
Festlied zu Zelters 70. Geburtstag 1828	ohne	F2	vor 11.12.1828	an Heinrich Stümer
Weihgesang	ohne	G9	ca. 2.11.1832	für die Freimaurerloge Anna Amalia zu den drei Rosen, Uraufführung zu einer Trauerfeier für J. W. von Goethe
Abendständchen	75,2	G24	14.11.1839	an Heinrich Schmidt (Tenor)
Festgesang	ohne	G30	24.10.1840	zur 25. Stiftungsfeier der Leipziger Liedertafel
Die Stiftungsfeier	ohne	G32	15.1.1842	zur 50. Stiftungsfeier der Gesellschaft der Freunde in Berlin
Abschiedstafel	75,4	G33	26.1.1844	an den Thüringer Sängerbund (31.1.1844), für Friedrich August Elsasser (24.11.1844), an Wilhelm Speyer (o. A.), für die Freiburger Liedertafel (18.2.1845)
Der frohe Wandersmann	75,1	G34	8.2.1844	für Friedrich August Elsasser (24.11.1844), vgl. Abschiedstafel
Lied für die Deutschen in Lyon	76,3	G36	8.10.1846	an Eduard Dürre und dem Verein „Cäcilia“ in Lyon
Morgengruß des thüringischen Sängerbundes	120,2	G37	20.2.1847	Thüringer Sängerbund

Anhand des MWVs stellt sich heraus, dass viele Männerchorlieder von Mendelssohn aus den 1840er Jahren Widmungen tragen, nämlich MWV: G 30, 32, 33, 34, 36 und 37. Zählt man die übrigen und op. 50 hinzu, so ist jedes zweite Männerchorlied für eine Person, eine Gesellschaft oder einen Verein bestimmt. Dass Mendelssohn Bartholdy so viele Männerchorlieder

mit Widmungen versah, kann als Ausdruck der Verbundenheit mit den Einzelnen angesehen werden.

Die Widmungen der Liedsammlungen opp. 48 und 59 stehen im direkten Zusammenhang mit seinen Erholungsphasen, in denen er viele schöne Erlebnisse hatte. Die Idylle, die Entspannung und die Freude am Leben, die Mendelssohn beim Waldfest in Frankfurt im Sommer 1839 und im Garten bei Henriette Benecke in London im Sommer 1842 verspürte, spiegeln sich in den Chorliedsammlungen wider.

9 Mendelssohn Bartholdys Verhältnis zum Chorlied

In diesem Kapitel steht Mendelssohn Bartholdys Verhältnis zum Chorlied selbst im Zentrum. Untersucht werden der Begriff des „A-cappella-Chorlieds“ sowie die Chorliedbesetzung und Mendelssohns Idealbild vom Chorlied. Anschließend werden die Entstehung sowie die Überlieferung der Chorlieder ausgeführt. Dadurch kann der innere Bezug Mendelssohn Bartholdys zum Chorlied selbst verdeutlicht werden.

9.1 Der Begriff „Chorlied a cappella“

Das Forschungsvorhaben zielt auf die Untersuchung der vierstimmigen weltlichen A-cappella-Chorlieder für Männer- und gemischten Chor von Felix Mendelssohn Bartholdy. Im einschlägigen MGG-Artikel¹⁰⁵² wird „a cappella“ terminologisch gedeutet als „Bezeichnung für die chorische Besetzung eines mehrstimmigen Vokalstücks ohne instrumentale Begleitung.“ Bernhard Janz führt aus, dass *a cappella* als reiner Besetzungsbegriff seit Anfang des 19. Jahrhunderts bestehe.¹⁰⁵³ In der vorliegenden Arbeit grenze ich den Begriff noch weiter ein: „Chorlieder ohne instrumentale Begleitung“.

In der Literatur wird der Terminus „Chorlied“ unterschiedlich definiert. Das Problem liegt darin, dass die Autoren verschiedene Ursprünge, Entwicklungen, Vorformen und Aspekte zugrunde legen. Die Bandbreite reicht von Gattungen (u. a. Madrigal, Motette, Kantate, Oratorien oder Oper) zu Besetzungen (vom einstimmigen Lied mit Chorrefrain bis zu mehr- bzw. vielstimmigen Chorsätzen) über begleitete und unbegleitete Chormusik (*a cappella* bis Chorsymphonie) bis hin zu sozialen und sozio-historischen Komponenten. Vor allem ältere Literatur bis 1990 versucht die Wurzeln des Chorliedes so weit wie möglich zurückzudatieren. Helmuth Osthoff¹⁰⁵⁴ und Anselm Kunzmann¹⁰⁵⁵ datieren die Anfänge des weltlichen Chorliedes ins 16. Jahrhundert. Sie fassen den Begriff „Chorlied“ im weitesten Sinne auf, so dass sämtliche mehrstimmige Chorsätze als Vorläufer angesehen werden. Darüber hinaus sieht Karl Gustav Fellerer durch die Rückwendung der Vokalmusik in den „Restaurationsbewegungen“¹⁰⁵⁶ einen prägenden Einfluss auf die Schöpfung des Chorliedes. Als Vorläufer erachtet er Madrigale und Chansons des 16. Jahrhunderts, die zur Unterhaltung der Gesell-

¹⁰⁵² Janz, B. 1994, Sp. 24.

¹⁰⁵³ Janz, B. 1994, Sp. 27.

¹⁰⁵⁴ Osthoff, H. 1955, S. 7 ff.

¹⁰⁵⁵ „Erst von 1530 an werden alle Stimmen textiert, also auch gesungen. Damit ist das Chorlied geboren.“ Kunzmann, A. 1963, S. 4.

¹⁰⁵⁶ Fellerer, G. 1984, S. 224.

schaft dienten.¹⁰⁵⁷ Weitere Vorformen seien Sololieder mit Klavierbegleitung, indem durch das Hinzufügen einzelner Stimmen das Solo- zum Chorlied erweitert wurde¹⁰⁵⁸, oder einstimmige gesellige Gesänge¹⁰⁵⁹, die ebenso einen vergleichbaren Übergang¹⁰⁶⁰ bilden.

Ferner zeigt Fellerer eine sozio-historische Entwicklung auf, die zur Bildung der Gattung „Chorlied“ führte. Für ihn beginnt die Entstehung des Chorliedes im engeren Sinne durch den „Zusammenschluß von Musikliebhabern in Vereinen“.¹⁰⁶¹ Diese Ansicht vertreten seit Mitte der 1990er in der neueren Forschung auch Friedhelm Brusniak¹⁰⁶² und Dietmar Klenke¹⁰⁶³. Brusniak schreibt:

„Die Wurzeln, Anfänge, Ausprägungen und Entwicklungen der Chorvereinigungen sind vor dem Hintergrund der bürgerlichen Emanzipationsbewegung und der [...] demokratischen Strömungen in Deutschland, des organisierten, gesellschaftlichen, patriotisch-deutschen Nationalismus sowie eines sich immer deutlicher abzeichnenden sozialen Strukturwandels zu sehen [...]. Wie in anderen Bereichen der Gebrauchsmusik offenbart sich in der neuen Chormusikproduktion eine stilistische Abhängigkeit von den konkreten Anlässen, den jeweiligen Institutionen und den sozialen Gruppierungen.“¹⁰⁶⁴

Die Entstehung des Chorliedes im engeren Sinne geschieht folglich in enger Verknüpfung mit der Bildung einer bürgerlichen Musikkultur. Mit der Gründung von Gesangsvereinen¹⁰⁶⁵ oder noch allgemeiner von „Chorvereinigungen“, angefangen von elitären Zirkeln über Liedertafeln bis hin zu Massenchören, die sich bei Sänger- und Musikfesten formiert haben, entwickelte sich das Repertoire des Chorliedes, das eigens für die neugegründeten Chöre komponiert wurde.¹⁰⁶⁶ Ähnlich äußert sich Peter Jost im Artikel „Lied“ aus der MGG: „Die Wurzeln des neueren Chorlieds fußen im Bemühen der Berliner Liederschule(n) nach Gemeinschaftsinn und Geselligkeit.“¹⁰⁶⁷ In den wenig detaillierten Ausführungen von Jost bleibt jedoch unklar, was denn das „neuere Chorlied“ oder das „ältere“ sei und worin der Unterschied besteht.

Im *Handbuch der musikalischen Gattungen* versucht Reinhold Brinkmann den Gattungsbegriff „Chorlied“ durch „musikalische Chorlyrik des 19. Jahrhunderts“ zu umschreiben.¹⁰⁶⁸ Ferner führt er aus, dass der Gattungsbegriff in sich widersprüchlich zu sein scheint:

¹⁰⁵⁷ Vgl. Fellerer, G. 1984, S. 225.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Jost, P. 1996, Sp. 1305.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Reichardt, J. F. 1781.

¹⁰⁶⁰ Jost, P. 1996, Sp. 1305.

¹⁰⁶¹ Fellerer, G. 1984, S. 229.

¹⁰⁶² Vgl. Brusniak, F. 1995 (2), S. 123–140.

¹⁰⁶³ Klenke, D. 1998, S. 21 ff.

¹⁰⁶⁴ Brusniak, F. Kassel 1995 (1), Sp. 774.

¹⁰⁶⁵ Die Schreibweise ist zu beachten: Gesangsverein meint den Zusammenschluss von Laiensängern und Gesangsverein von professionellen Sängern.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Brinkmann, R. 2004, S. 79.

¹⁰⁶⁷ Jost, P. 1996, Sp. 1305.

¹⁰⁶⁸ Brinkmann, R. 2004, S. 77.

„Lied, Lyrik, musikalische Lyrik – das hat [...] mit Individualität als Prinzip, mit dem Subjekt und seiner geschichtlichen Lage zu tun. »Chor« dagegen ist ein Kollektiv. Diese besondere Lage von Lyrik als Chorlied kann man als kollektive Äußerung von Subjektivität begreifen [...].“¹⁰⁶⁹ Auch für Jost kann eine Schärfung des Gattungsbegriffs, z. B. zur Chorballade, durch den Inhalt und die Form der Textvorlage erfolgen. Darüber hinaus wird als weiteres Kriterium der Gattungszugehörigkeit die Besetzung angegeben.¹⁰⁷⁰

Im Rahmen der gesellschaftlich-biedermeierlichen Musikipflege besaßen die Chorlieder zudem mitunter eine unterhaltende Funktion. Problematisch ist, dass sich die meisten Abhandlungen auf „etablierte Chorlieder“ beziehen im Sinne von künstlerisch hochwertigen Kompositionen. Laien- oder möglicherweise Trivialmusik wird gänzlich ausgeschlossen. Für das 19. Jahrhundert finden sich lediglich Untersuchungen über Chorlieder berühmter Komponisten wie Mendelssohn, Schubert, Schumann oder Brahms.¹⁰⁷¹ Kaum nachvollziehbar ist, dass das Chorlied im „Handbuch der Chormusik“¹⁰⁷² von Erich Valentin oder im „Großen klassischen Chor- und Liederführer“¹⁰⁷³ von Otto Schumann nicht einmal erwähnt wird. Auch die sehr knappe Abfassung¹⁰⁷⁴ im Artikel „Lied“ aus MGG von Peter Jost demonstriert das musikwissenschaftliche Desinteresse im Bereich der Chormusik. In der Chorverbandsebene existieren einige Veröffentlichungen über das Laienchorwesen. Besonders im Bereich „Männergesang“ liegen zahlreiche Abhandlungen vor. Die Literatur um die Jahrhundertwende (19. zum 20. Jahrhundert) weist insgesamt idealisierende und lobpreisende Tendenzen des Chorwesens auf. Dennoch bieten die Ausführungen von Otto Elben, Philipp Spitta, Richard Kötzschke, Friedrich Wilhelm Kranzhoff, Georg Schünemann¹⁰⁷⁵ u. a. umfangreiche Informationen über die Chormusik des 19. Jahrhunderts (vgl. Kap. 3). Auch Zeitschriften wie *Die Sängerkhalle*, *Lied & Chor*, *Der Chor*, *Chor Live* u. a. geben neben Mitteilungen für die Mitglieder Auskünfte über das Laienchorwesen.

9.2 Die Besetzung für das Chorlied

Die Besetzungsfrage, ob Soloquartett oder Chorlied, stellt sich im Vergleich zu anderen romantischen Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ebenfalls bei Felix Mendels-

¹⁰⁶⁹ Brinkmann, R. 2004, S. 78.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Jost, P. 1996, Sp. 1305.

¹⁰⁷¹ Vgl. Kross, S. 1957; Stockmann, B. 1979; Beuerle, H. M. 1986; Popp, S. 1971; Berke, D. 1997; Kunzmann, A. 1963; Brinkmann, R. 2004, S. 80 ff.

¹⁰⁷² Valentin, E. 1953.

¹⁰⁷³ Schumann, O. 1984.

¹⁰⁷⁴ Gerade einmal etwas mehr als eine Spalte beträgt der Umfang. Jost, P. 1996, Sp. 1305 f.

¹⁰⁷⁵ Elben, O. 1887; Spitta, Ph. 1991; Kötzschke, R. 1927; Kranzhoff, F. W. 1934; Schünemann, G. 1932; Schünemann, G. 1941.

sohn Bartholdy. Begrifflich neutraler ist der Ausdruck „mehrstimmiger Gesang“, eingeschränkt auf das Forschungsvorhaben: „vierstimmiger A-cappella-Gesang“. Während bei Franz Schubert die mehrstimmigen Gesänge überwiegend solistischer Art sind¹⁰⁷⁶, und damit Soloquartette, lassen sich bei Mendelssohn Bartholdy die vierstimmigen A-cappella-Gesänge in zwei große Bereiche einteilen: in Soloquartette, die im Rahmen einer Gesellschaftskultur vorgetragen wurden, z. B. als Hausmusik, und in Chorlieder, die in einem Verein gesungen wurden, z. B. in einer Liedertafel oder einem gemischten Chor. Es gibt noch viele weitere Typologien¹⁰⁷⁷; doch es ist zu bedenken, dass sich im Laufe der Zeit die Rezeptionsgeschichte der Kompositionen verändern kann und damit eine neue Besetzung intendiert wird. Der Übergang zwischen Vokalquartett und Chorlied ist teilweise sehr fließend und betrifft im Besonderen die Rezeption der Werke. Anhand der Musikdarbietungen im Hause Mendelssohn zeigt sich, wie veränderbar die Besetzung sein kann. Bei geselligen Veranstaltungen, die teils ungeplant, teils geplant wie beispielsweise die Sonntagssoireen von statten gingen, nahmen wenige oder mehrere Gäste teil, zumeist ein ausgewählter Personenkreis. In diesem geschlossenen Zirkel wurde zur eigenen Unterhaltung oft musiziert. In dem privaten Bereich werden die vierstimmigen Chorlieder aufgrund der wenigen Anwesenden vorwiegend solistisch besetzt gewesen sein. Ähnlich verhält es sich bei den Familienfesten. Bei schönem Wetter ging die Familie mit Freunden oder Gästen in den Garten und erfreute sich am vierstimmigen Gesang der *Gartenlieder*¹⁰⁷⁸ oder der *Lieder im Freien zu singen*. Demzufolge sind die Soloquartette vorzugsweise in dem privaten und befreundeten Bereich anzutreffen. Der Zweck der musikalischen Darbietung diente maßgeblich der Unterhaltung.

Für die Sonntagsmusiken gründete Fanny Hensel „ihren“ eigenen kleinen Chor. In der Regel probte sie freitags und führte die einstudierten Werke sonntags auf. Neben den Kantaten von J. S. Bach schätzte ihr Chor die Chorstücke aus dem *Paulus* von Mendelssohn Bartholdy. Nachweislich führte Fanny Hensel überdies Chorlieder ihres Bruders auf. Eine Programmnotiz, vermutlich zu einer Sonntagsmusik, enthält die drei Chorlieder op. 48, Nr. 1–3 sowie den Kanon „Lerchengesang“ op. 48, Nr. 4. Auf dem undatierten Zettel steht geschrieben:

„Der erste Frühlingstag: drei 4stimmige Lieder von Mendelssohn:

1. Frühlingsahnung
2. Die Primel

¹⁰⁷⁶ Berke, D. 1997, S. 269 ff.

¹⁰⁷⁷ Unter anderem weist Berke auf die Unterscheidung zwischen Kasualmusik und Rollenkompositionen hin. Als Kasualmusik bezeichnet Berke vokale Werke, die „zu konkreten Anlässen komponiert sind und deren Texte darauf Bezug nehmen.“ Berke, D. 1997, S. 277. Im Hause Mendelssohn wurden zu Familienfesten wie Weihnachten oder zu Geburts- und Hochzeitstagen regelmäßig individuelle Kompositionen angefertigt, u. a. das *Festspiel* von Fanny Hensel zur Silberhochzeit der Eltern am 26. Dezember 1829 oder das Liederspiel *Heimkehr aus der Fremde* von Felix Mendelssohn Bartholdy.

¹⁰⁷⁸ Fanny Hensel betitelte ihre Chorliedsammlung, op. 3 mit *Gartenlieder*.

3. Frühlingfeier Lerchengesang 4stimmiger Canon.¹⁰⁷⁹

Der Chor von Fanny Hensel besaß eine Kammerchorbesetzung. Sie notierte in ihrem Brief an ihren Bruder Felix vom 11. Juni 1834: „Nebenbei war mein Chor vortrefflich, 8 Soprane, 4 Alte mit der Thürschmidt¹⁰⁸⁰ und der Blanco, im Tenor Bader und Mantius, es war wunderschön, u. einige Sachen haben mich wirklich überrascht.“¹⁰⁸¹ Acht Monate später, am 8. März 1835, schrieb sie an Mendelssohn, dass sie „dem nettesten Chor von 10 Sopranen, 2 Alten, 1 Tenor und 5 Bässen“ vorstehe.¹⁰⁸²

Auf den Programmen der Sonntagsmusiken, die Fanny Hensel zusammenstellte, stand zumeist eine Mischung aus Instrumental- und Vokalwerken, wobei auf der einen Seite Klavier- und Kammermusik, auf der anderen Solo- und Chorlieder den Schwerpunkt bildeten. „Im Sommer, bei gutem Wetter, fanden die Konzerte in dem großen Garten des Anwesens statt. Dieser verzauberte sich zu einer stimmungsvollen Landschaft, in der die Musik ein Bestandteil des geselligen Beisammenseins bildete.“¹⁰⁸³ Lea Mendelssohn berichtet: „Es giebt kaum noch 3 so herrliche große schattenreiche Gärten in der Stadt. Selbst in der vernachlässigten Wildheit war der Garten schön; jetzt wird er durch Sorgfalt und geschmackvolle Anlage vortrefflich.“¹⁰⁸⁴ Infolgedessen dürfte es kein Zufall sein, dass Felix Mendelssohn Bartholdy seine Chorlieder *Lieder im Freien zu singen* und seine Schwester Fanny Hensel ihre als *Gartenlieder* betitelte. Denn die Familie Mendelssohn liebte die Idylle des Gartens. Beatrix Borchard sieht im Zusammenhang mit dem Aufführungsort „Garten“ einen Gegenraum zum öffentlichen Konzert:

„Verbunden mit dem Raum »Garten« ist also eine Musik, in der zumindest von der Idee her die Trennung von Ausführenden und Zuhörern aufgehoben ist – jeder Zuhörer ist auch potentieller Sänger. In diesem Zusammenhang dient Musik der Unterhaltung im kommunikativen Sinne, ist Unterhaltungsmusik und, wenn sie komponiert ist, ein Gegenentwurf zur Vorführmusik [...].“¹⁰⁸⁵

Bereits Wulf Konold weist auf die Aufhebung der Konzertatmosphäre hin:

„Was er [Mendelssohn Bartholdy] hier [die Chorlieder, op. 59] komponiert hatte und der Öffentlichkeit im Druck übergab, war keine Konzertsaal-Musik, sondern [...] gesellige Musik, die in ihrer Intention die Trennung von Ausführenden und Zuhörenden aufzuheben sich bemühte; zumindest virtuell galt ihm jeder Zuhörer als potentieller Sänger dieser Lieder.“¹⁰⁸⁶

¹⁰⁷⁹ Klein, H.-G. 2006 (2), S. 53.

¹⁰⁸⁰ Die Tenöre Bader und Mantius und der Bass Busolt gehörten der Königlichen Oper an. Thürschmidt und Blanco sangen in Fanny Hensels Chor die Altpartien. Vgl. Tillard, F. 1994, S. 365, Anm. 14.

¹⁰⁸¹ Citron, M. J. 1987, S. 468 f.

¹⁰⁸² Citron, M. J. 1987, S. 493.

¹⁰⁸³ Hucht, M. 2001, S. 24.

¹⁰⁸⁴ Lowenthal- Hensel, C. 1990, S. 145.

¹⁰⁸⁵ Borchard, B. 1999 (2), S. 34 f.

¹⁰⁸⁶ Konold, W. 1984, S. 269.

Die Chorlieder intendieren folglich ein ästhetisches Konzept.¹⁰⁸⁷ Felix Mendelssohn Bartholdy vertrat gegenüber seiner Schwester Fanny den Standpunkt, dass ein vierstimmiger Chorsatz „die einzige Art [sei] wie man Volkslieder schreiben kann, weil jede Clavierbegleitung gleich nach dem Zimmer und dem Notenschrank schmeckt“.¹⁰⁸⁸ Dazu tragen ferner die Aufführungsorte und die kompositorische Bestimmung der Werke bei. Felix Mendelssohn Bartholdy nahm an einem Picknick bei Neu-Isenburg teil und berichtet an seine Mutter im Sommer 1839, welches Ambiente er sich als Idealform für die Darbietung der Chorlieder für gemischten Chor vorstellt. Der Vortrag seiner Chorlieder hatte ihn ergriffen und gerührt.

„Das Schönste, was ich in meinem Leben bis jetzt von Gesellschaften gesehen habe, war ein Fest im Walde hier, das ich Dir genau beschreiben muß, weil es einzig in seiner Art war. Eine Viertelstunde vom Wege ab, tief im Walde, wo hohe, dicke Buchen einzeln stehen und oben ein grünes Dach bilden und man ringsherum nur grünen Wald durch die vielen Stämme durchschimmern sah, da war das Lokal; man mußte auf einem kleinen Fußweg sich dahin arbeiten, und sobald man auf dem Platze ankam, sah man in der Entfernung die vielen weißen Gestalten unter dem Rand von Bäumen, die mit dicken Blumenkränzen verbunden waren und der den Concertsaal vorstellte.– Wie lieblich da der Gesang klang, wie die Sopranstimmen so hell in die Luft trillerten, und welcher Schmelz und Reiz über den Tönen war, alles so still und heimlich und doch so hell – das hatte ich mir nicht vorgestellt.– Es war ein Chor von etwa zwanzig guten Stimmen, aber bei einer Probe im Zimmer hatte Manches gefehlt und Alles war unsicher gewesen. Wie sie sich nun den Abend unter die Bäume stellten und mein erstes Lied „ihr Vöglein in den Zweigen schwank“ anhoben, da war es in der Waldstille bezaubernd, daß mir beinah die Thränen in die Augen kamen. Wie lauter Poesie klang es. Und so schön sah es aus, – alle die hübschen weißgekleideten Frauengestalten, und Herr V... in Hemdsärmel stand in der Mitte und schlug Tact, und die Zuhörer saßen auf Feldstühlen und Geräthkörben und im Moose. So sangen sie das ganze Heft durch und dann drei neue Lieder, die ich dazu componirt hatte, und das dritte (es heißt „Lerchengesang“) wurde kaum gesungen, nur gejubelt, und dreimal nacheinander wiederholt, und dazwischen wurden auf dem feinsten Geräth Erdbeeren und Kirschen und Apfelsinen, und vielerlei Eis und Wein und Himbeersaft herumgereicht; aus dem Dickicht in der Ferne kamen überall Leute, vom Schall gelockt, und lagerten sich da und hörten zu.“¹⁰⁸⁹

Das ausführliche Zitat zeigt wesentliche Merkmale für die A-cappella-Chorwerke für gemischten Chor. Anlass war ein Fest im Walde zur Sommerzeit an der „Oberschweinstiege“ bei Frankfurt. Vorgetragen wurden die Chorlieder op. 41 sowie „drei neue Lieder“ von Mendelssohn, wie durch den Titel beabsichtigt, in der freien Natur zur eigenen Unterhaltung dargeboten. In entspannter, gemüthlicher Runde saßen die Zuhörer, lauschten dem Gesang und erfreuten sich an dargereichten Delikatessen. Zwar ähneln die Gegebenheiten dem parkähnlichen Garten der Mendelssohns, doch offenbaren besonders die Texteingänge „das Schönste,

¹⁰⁸⁷ Vgl. auch Salmen, W. 2009, insbesondere S. 84 ff.

¹⁰⁸⁸ Brief von Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel vom 7. April 1834. Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 3, S. 390.

¹⁰⁸⁹ Brief an die Mutter vom 3. Juli 1839. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 194 f.

was ich aber in meinem Leben bis jetzt von Gesellschaften gesehen habe“ oder „das hatte ich mir nicht so vorgestellt“, dass Mendelssohns kompositorische Intention eine deutliche Steigerung erfuhr. Die drei „neuen“ Chorlieder sind das „Hirtenlied“, op. 88, Nr. 3 und „Im Wald“, op. 100, Nr. 4, die beide am 14. Juni 1839 entstanden sind, sowie der Kanon „Lerchengesang“, op. 48, Nr. 4, den Mendelssohn am darauf folgenden Tag, am 15. Juni 1839, komponierte. Die Schilderung Mendelssohns liest sich ähnlich bei Heinrich Hoffmann¹⁰⁹⁰ in seinen Lebenserinnerungen, in denen er von einem Waldfest mit Mendelssohn Bartholdy am 19. Juni 1839 berichtet.¹⁰⁹¹ Ferner fertigte Mendelssohn aus der Erinnerung ein Aquarell über die Szene im Wald an, das bedauerlicherweise unvollendet blieb.¹⁰⁹²

In seinen Briefen notierte Mendelssohn Bartholdy selbst die Termini „Quartett“ oder „vierstimmiges Lied“.¹⁰⁹³ Seine Schwester Fanny Hensel hat ihre Werke ebenso mit „Quartett“ überschrieben. Das „Reise-Album“ enthält beispielsweise zwei mehrstimmige Gesänge, die beide den Titel „Quartett“ tragen.¹⁰⁹⁴ Im Übrigen divergieren die Titel der Editionen bezüglich der Chorbesetzung. Die Opera 41, 48 und 59 wurden mit *Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass* überschrieben und op. 50 mit *Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor*. Während letzteres explizit den Bezug zum Chor / zum Verein beinhaltet, können die gemischten Chorlieder sowohl solistisch als Quartett als auch chorisches aufgeführt werden.

Der Begriff „Chorlied“ im heutigen Sinne entstand erst im Laufe des 19. Jahrhunderts¹⁰⁹⁵, so dass er von Mendelssohn explizit im engen Sinne nicht geäußert wurde. Peter Jost betont im Artikel *Lied* aus der MGG, dass das Chorlied aus dem einstimmigen Klavierlied hervorging.¹⁰⁹⁶ Damit könnten die für das Sololied geltenden ästhetischen Prämissen auf das Chorlied übertragen werden. Die Parallelen zwischen Sololied und Quartett sind ersichtlich. Doch Walther Dürr merkt treffend an, dass es dennoch Unterschiede in der Kompositionsweise gibt, und erläutert dies in seinem Aufsatz „Zwischen Liedertafel und Männergesangsverein: Schuberts mehrstimmige Gesänge“.¹⁰⁹⁷ Kurz gefasst stellt Dürr heraus, dass dem Quartett durch den Verzicht auf das Instrument, meist das Klavier, die polyrhythmische Struktur fehlt, so dass die Quartette auf älteren vokalen Gattungen wie dem Madrigal oder der Motette basieren können. Für die Kompositionsform „Chorlied“ werden bei der Folgerung von Peter Jost die Art der sozialen Gruppierung sowie die Ziele und Zwecke der Vereine außer Acht gelas-

¹⁰⁹⁰ Heinrich Hoffmann ist der Verfasser des bekannten *Struwwelpeters*.

¹⁰⁹¹ Vgl. Klein, H.-G. 2002 (2), S. 164 ff.

¹⁰⁹² Vgl. Klein, H.-G. 2002 (2), S. 165.

¹⁰⁹³ Z. B. in dem Brief an Karl Klingemann vom 1. August 1839. Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 241.

¹⁰⁹⁴ Fanny und Wilhelm Hensel: *Reise-Album 1839/40*, Nr. 5 und 14, In: Klein, H.-G. 1999, S. 291–300.

¹⁰⁹⁵ Der Begriff „Chor“ hingegen wird vieldeutiger verwendet und bezeichnet unterschiedliche Formen des Zusammensingens. Engel schreibt: „Wir nennen Chor im weiteren Sinn jede Gruppe oder größere Menge, die zusammen und einheitlich singt [...]“. Engel, H. 1960, S. 70.

¹⁰⁹⁶ Jost, P. 1996, Sp. 1305 f.

¹⁰⁹⁷ Dürr, W. 1982, S. 36–54.

sen. Die Chorlieder entstanden parallel zur Gründung der Chöre und wurden größtenteils eigens für die Vereine komponiert. Somit führte die Konstituierung der Männerchöre zur Entwicklung der Gattung „Chorlied“.¹⁰⁹⁸ Mendelssohns Chorlieder für Männerchor orientierten sich in Bezug auf die Realisierung an den Leipziger Liedertafeln. Dieser Umstand darf als nicht gering eingestuft werden. Der Schwierigkeitsgrad, die Thematik oder der Zweck der Männerchorlieder ist vor der gesellschaftlichen, organisatorischen und funktionalen Bedeutung zu erörtern. Die Widmung der Männerchorlieder op. 50 bekennt die Verbundenheit mit den Leipziger Liedertafeln und deren bürgerlicher Kultur. Bedeutungsvoll ist die Solo-Tutti-Besetzung bei den Männerchorliedern. Zwölf der insgesamt 36 Werke weisen die Besetzung auf, d. h. ein Drittel aller Männerchorlieder. Damit kann eine Quartettbesetzung für viele Männerchorlieder ausgeschlossen werden. Die Stimmen müssten mindestens doppelt besetzt sein, um eine Solo-Tutti-Aufführung zu gewährleisten. Unter den Werken für gemischten Chor existiert lediglich eines mit Solo-Tutti-Besetzung, nämlich das „Festlied zu Zelters 70. Geburtstag“ (MWV: F2).

Die veröffentlichten Männerchorlieder op. 50 trafen den Zeitgeist und erfreuten sich einer anhaltenden Popularität. Hervorgehoben sei das Chorlied „Der Jäger Abschied“, op. 50, Nr. 2, das nur wenige Monate nach der Publikation beim Niederrheinischen Musikfest von mehr als tausend Sängern gesungen wurde.¹⁰⁹⁹ Im Juni 1846 schrieb Mendelssohn Bartholdy an Fanny Hensel, dass beim 1. Deutsch-Flämischen Sängerfest in Köln 2000 Männerstimmen den „Jäger Abschied“ vortrugen. Fanny Hensel antwortete ihm: „[...] laß uns etwas mitgenießen von dem vielen Prächtigen, das Du erlebt hast, in Cölln muß es gar zu schön gewesen seyn, u. gieb mir einen Begriff, wie 2000 Männerstimmen klingen, von 10¹¹⁰⁰ weiß ich es wohl [...].“¹¹⁰¹ Mendelssohn Bartholdy konnte damit selbst erfahren, wie seine Chorlieder von einem Massenchor dargebracht wurden. Die Rezeption konnte folglich schon zu Mendelssohns Lebzeiten divergent ausfallen, so dass die Besetzungsgröße vom Soloquartett bis zum Massenchor reicht.

Die unterschiedlichen Chorgattungen und -besetzungen, -stile sowie -formen müssen im Hinblick auf Art, Herkunft, Anlass, Intention und Rezeption beachtet werden.¹¹⁰² Eine eindeutige Aussage, wie groß die Chorbesetzung der mehrstimmigen Lieder sei, lässt sich nicht geben. Lediglich Tendenzen können festgehalten werden. Im häuslichen familiären

¹⁰⁹⁸ Vgl. Kap. 9.1.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Worbs, H. C. 1974, S. 115.

¹¹⁰⁰ Die Angabe von 10 Sängern bekräftigt, dass Fanny Hensels Chor eine Art *Kammerchor* war. Jede Stimme wird mit ca. zwei bis vier Sängern stark besetzt gewesen sein.

¹¹⁰¹ Weissweiler, E. 1997, S. 389.

¹¹⁰² Dem Autor ist bewusst, dass Typologien eine grobe Orientierung bieten. Sie können stets nicht alle Kriterien erfüllen und sind daher unvollkommen.

Rahmen liegt die Anzahl bei vier bis max. sechzehn Personen; im Männerchor tendiert sie zu zwölf bis 24 Sängern.¹¹⁰³ Die Aufführung als Massenchor bleibt zumeist die Ausnahme. Eine Chorstärke mit mehr als hundert oder gar tausend Menschen besitzt mehr einen Erlebnischarakter für Ausführende und Rezipienten; doch ist zu bedenken, dass sie bereits zu Lebzeiten Mendelssohn Bartholdys praktiziert wurde.

9.3 Chorliedideal und -ästhetik bei Felix Mendelssohn Bartholdy

Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Chorstärke stellte sich die Frage, welche Beweggründe Mendelssohn Bartholdy antrieben, sich der Gattung „Chorlied“ zu widmen. Die Erörterung der biographischen, der gesellschaftlichen und der sozio-ökonomischen Kontexte führt zu folgenden möglichen Intentionen:¹¹⁰⁴

- Erlebnisse, die den Impuls zum Komponieren gegeben haben
- ästhetische, ideelle Maximen
- öffentliche und private Musikpflege
- Einwirkung auf die Volksbildung im pädagogischer bzw. im erzieherischen Sinne
- Unterhaltungswert
- gerichtet an einen oder mehrere Adressaten (Widmungen).

Im Hause Mendelssohn wurden zu unterschiedlichen Anlässen Musiken dargeboten. Mendelssohn Bartholdy komponierte Chorlieder, die im Haus oder im Garten der Familie gesungen wurden, sei es als Vorführmusik oder im privaten Bereich zur Unterhaltung. Im Rahmen der Thematik Salonmusik finden sich zahlreiche Schriften, die die Musikveranstaltungen der Mendelssohns erörtern. Differenzierte Auseinandersetzungen finden sich u. a. in *Fanny Hensel. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*¹¹⁰⁵ und *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein „musikalischer Salon“?*¹¹⁰⁶ Während die Musik in der bürgerlichen Gesellschaft, sei es Haus-, Salon- oder Vereinsmusik, im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die Industrialisierung und Kommerzialisierung musikästhetisch immer mehr verflachte, versuchte Mendelssohn Bartholdy, geprägt durch Humanismus, Aufklärung und klassische Ideale, die Kunst vor dem Zerfall zu bewahren. Die Aufklärung hatte das Ziel, den Menschen zu bilden, durch Wissen und Erziehung zum mündigen Bürger werden zu lassen. Musikalische Volksbildung durch den Aufbau musikalischer Institutionen wie das

¹¹⁰³ Vgl. dazu auch Kap. 9.1.

¹¹⁰⁴ Die Auflistung ist exemplarisch und soll zu weiteren Erörterungen mit der Thematik anregen.

¹¹⁰⁵ Borchard, B.; Schwarz-Danuser, M. 1999.

¹¹⁰⁶ Klein, H.-G. 2006 (1).

Leipziger Konservatorium und durch das Komponieren exemplarischer Musikwerke galt es voranzutreiben, um der Verflachung und Trivialisierung entgegenzuwirken. Damit stellte Mendelssohn seine Chorlieder der breiten Masse zur Verfügung. Von Beginn der Publikation seiner Sammlungen an erreichten die Chorlieder eine Breitenwirkung wie kaum ein Chorlied von Zeitgenossen.¹¹⁰⁷

Ganz in der Tradition *Großer Meister* wollte Mendelssohn Bartholdy durch sein Wirken als Vorbild fungieren. Dazu tragen überdies seine geistlichen A-cappella-Werke bei. Vor allem die achtstimmigen Kirchenmusiken für gemischten Chor a cappella spiegeln seine künstlerischen Fertigkeiten wider und suchen ihresgleichen. In den Chorliedern verband Mendelssohn Bartholdy seinen Bildungsanspruch sowie seine satztechnische und melodische Meisterschaft mit den Traditionen der zweiten Berliner Liederschule. Das Ideal der „edlen Simplicität“, das in Reichardts Schriften oft zu lesen ist, setzte Mendelssohn fort. Für die äußere Form der Chorlieder wählte er zumeist das Strophenlied. Der Anteil beträgt bei den gemischten Chorliedern ca. 41%, bei den Männerchorliedern sogar rund 45% (s. u.). Was Mendelssohn sich als Ideal für seine Chorlieder vorstellte, beschrieb er an seinen Freund Karl Klingemann am 1. August 1839:

„Die 4stimmigen Lieder will ich fortsetzen, da habe ich mir mancherlei ausgedacht, was mit der Art vorgenommen werden kann, und die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn 4 Leute zusammen spazieren gehen, in den Wald, oder auf dem Kahn, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen.“¹¹⁰⁸

Mendelssohn erachtet es als wichtig, dass die Menschen seine Musik „mit sich und in sich tragen“. Das bedeutet, dass für ihn die „natürlichste Musik“ die ist, mit der sich die Menschen identifizieren. Identifikation ist daher der Inbegriff von Echtheit, von Idealen, von Volksbildung. Damit erwirkt das gemeinsame Musizieren und Singen im Sinne der musikalischen Volksbildung ein Zusammengehörigkeitsgefühl. Die Frage, warum die Chorlieder sich einer nachhaltigen Beliebtheit erfreuten, liegt meines Erachtens am hohen Identifikationsgrad. Die Umgebung, d. h. die Natur, vor allem als Sinnbild der Wald, die Gemeinschaftsbildung, hier „4 Leute“, und die (Chor)musik bilden eine Einheit. Diese fördert die Harmonie und das Zusammengehörigkeitsgefühl. Der Titel „Im Freien zu singen“ beabsichtigt eine „natürliche Musik“¹¹⁰⁹. Nicht den geschlossenen Konzertsaal, sondern die freie Natur, eine für Jedermann zugängliche Landschaft, fordert Mendelssohn Bartholdy. Die Natur steht zum einen für das Ambiente und zum anderen symbolisch für das Volk. Dass einige Chorlieder zu „Volksliedern“ wurden, ist damit eine Konsequenz aus dem Zusammenwirken von Umgebung, Ge-

¹¹⁰⁷ Lediglich C. M. Webers Chorwerke erfuhren ebenso eine anhaltende Popularität. Vgl. Brusniak, F. 1995 (1), Sp. 797.

¹¹⁰⁸ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 241.

¹¹⁰⁹ Mendelssohn Bartholdy verwendet sogar den Superlativ.

meinschaftsbildung und Musik. Wulf Konold geht noch einen Schritt weiter und beschreibt, dass die Chorlieder „in ihrer Intention die Trennung von Ausführenden und Zuhörenden aufzuheben sich bemühte[n]; zumindest virtuell galt ihm [Mendelssohn] jeder Zuhörer als potentieller Sänger dieser Lieder.“¹¹¹⁰

Dass die Chorlieder einen geselligen Charakter aufweisen, Popularität erlangten und teilweise die Oberstimme in einstimmigen Volksliedsammlungen abgedruckt wurde¹¹¹¹, führte in der Musikgeschichtsschreibung zu Abwertungen und Vorurteilen. Ein Umdenken begann mit dem Aufsatz von Lars Ulrich Abraham, der verschiedene namhafte Beurteilungen zusammenstellte, in denen die Chorlieder pauschal herabgesetzt werden, und resümierte: „Seriosität und Popularität scheinen einander auszuschließen, das ‚Musikalisch-Schöne‘ gilt nicht als besonders geglückt, sondern als verdächtig.“¹¹¹² Für eine objektive Beurteilung setzt sich zugleich Wulf Konold ein.¹¹¹³

Die Werke namhafter Komponisten waren Vorbilder für Mendelssohn Bartholdys künstlerisches Schaffen. Im Bereich der A-cappella-Chormusik prägten vorwiegend die altitalienischen Meister der Renaissance (Palestrina, Lasso, Victoria, Leo u. a.) und der Barockzeit (Bach, Händel) seinen Stil. Darüber hinaus wirkten die Vertreter der Zweiten Berliner Liederschule auf seine Kunstrichtung. Mendelssohns Vater verfolgte mit der Anstellung Zelters als Kompositions- und Theorielehrer das Ziel, dass sein Sohn die etablierten Chorwerke kennen lernte und studierte. Darüber hinaus konnte Felix Mendelssohn Bartholdy viele anspruchsvolle Chorwerke als Sänger der Singakademie zu Berlin, der sein Lehrer Zelter vorstand, praktisch erfahren (siehe Kap. 5.1).

Ein einschneidendes Erlebnis für Mendelssohn Bartholdy war der Besuch von J. W. von Goethe, zu dem ihn sein Lehrer Zelter mitnahm. Dass Mendelssohn Goethe sehr schätzte und ihn verehrte, wird an vielen Stellen in den Biographien und Briefen deutlich. Obschon sich Goethe selbst für wenig musikalisch erachtete, war er dies nicht.¹¹¹⁴ Bereits in seiner Jugend erhielt er eine fundierte musikalische Ausbildung, unter anderen Klavier-, Violoncello- und Flötenunterricht.¹¹¹⁵ Mendelssohn charakterisierte Goethe wie folgt: „Goethe erfaßt die

¹¹¹⁰ Konold, W. 1984, S. 269. Leider gibt es keinen Beleg für die Aufhebung zwischen Vortragenden und Publikum.

¹¹¹¹ Vgl. Abraham, L. U. 1974, S. 79.

¹¹¹² Abraham, L. U. 1974, S. 83.

¹¹¹³ Vgl. Konold, W. 1984, S. 267.

¹¹¹⁴ Goethe schrieb in einem Brief vom 13. Juni 1796 an Frau Unger: „Musik kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an Kenntnis der Mittel, deren sie sich zu ihrem Zweck bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse.“ Goethe, J. W. 1968, Bd. 2, S. 223.

¹¹¹⁵ Vgl. Moser, H. J. 1949, S. 68 f.

Musik mit dem *Herzen*, und wer das nicht kann, bleibt ihr ein Leben lang fremd.“¹¹¹⁶ Für Goethe war besonders das Strophenlied die ideale Liedform. Vom durchkomponierten Lied wie bei Schubert hielt der literarische Meister wenig.¹¹¹⁷ An Wilhelm von Humboldt schrieb Goethe:

„Er [Zelter] trifft den Charakter eines solchen, in gleichen Strophen, wiederkehrenden Ganzen trefflich, so daß es in jedem einzelnen Teile wieder geföhlet wird, da wo andere, durch ein sogenanntes Durchkomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vor-dringende Einzelheiten zerstören.“¹¹¹⁸

Darüber hinaus trägt die Begeisterung für das „Volkslied“ dazu bei, dass die Form des Strophenliedes zugrunde gelegt wurde. Auch thematisch galt das Volkslied „im 19. Jahrhundert zunehmend als Repräsentant der Natur, des Reinen, Unverfälschten, Unmittelbaren und wird im Gegensatz zum »mechanisch Gemachten« der Kultur, zur Künstlichkeit der Kunst angesehen und beschrieben“.¹¹¹⁹ Das „Reine“, die „Wahrheit“, das „Echte“ sind auch die Ideale von Mendelssohn Bartholdy. Reinhold Brinkmann führt aus:

„Die Annahme einer »Reinheit« des »echten« Volksgesanges bestimmte den Umgang der romantischen Generation mit der Volkslied-Idee. *Volkslied* in diesem (normativen) Sinn waren einmal das »echte« Volkslied im engeren Verständnis, von dem man sich vorstellte, daß es aus dem Volk selbst hervorgehe; daneben stand das *Lied im Volkston*, das die komponierenden Gebildeten dem »Volk« schenkten.“¹¹²⁰

Ein Teil der Chorlieder von Mendelssohn wären folglich „Lieder im Volkston“.¹¹²¹ Die meisten dürften hingegen in Brinkmanns Kategorie 3 fallen: „die Realisierung des Prinzips der Volkstümlichkeit in der artifiziellen Liedkomposition, um das Volksliedhafte als Modell der Liedkunst.“¹¹²²

Heinrich W. Schwab stellt dabei in seinem Buch *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814* heraus, dass „Volkston eines Liedes diese seine Qualität ist, »wodurch es sich dem Ohre so schnell und unaufhörlich zurückkehrend einprägt«.“¹¹²³ Folglich müsse die musikalische Faktur eines Liedes so beschaffen sein, dass „sie dem musikalischen Fassungsvermögen einer möglichst breiten Allgemeinheit weitgehend entgegenkam. Hör- und Singschwierigkeiten durften nicht bestehen. Somit rechnen auch »nicht das tiefe Studium des Kontrapunkts und der Harmonie,

¹¹¹⁶ Moser, H. J. 1949, S. 69.

¹¹¹⁷ Der Disput über das Durchkomponieren wird in Hermann Danusers Buch *Musikalische Lyrik*, Teil 1 ausführlich erörtert. Danuser, H. 2004, Teil 1, S. 381 ff.

¹¹¹⁸ Goethe, J. W. 1998, Band 31, S. 560.

¹¹¹⁹ Brinkmann, R. 2004, S. 68 f.

¹¹²⁰ Brinkmann, R. 2004, S. 68.

¹¹²¹ Der Begriff „Volkston“, so Schwab, ist erstmals 1792 von J. A. P. Schulz verwendet worden. Schwab, H. W. 1965, S. 98 ff. Das Ziel seiner *Lieder im Volkston* erläutert Schulz in der Vorrede seiner dreibändigen Liedersammlung. Zit. nach Schwab, H. W. 1965, S. 98, Fußnote 99.

¹¹²² Brinkmann, R. 2004, S. 69.

¹¹²³ Schwab, H. W. 1965, S. 99.

nicht die Kenntniß aller Schleifwege der Modulazion« zu den Eigenheiten des »populären Stils«, sondern das schlechthin *Einfache*, die »Simplizität«.¹¹²⁴ Die Darstellungen beziehen sich auf Äußerungen der Zweiten Berliner Liederschule. Für Mendelssohn sind diese Aussagen aus meiner Sicht nicht zutreffend. Das hier von Schwab beschriebene Ideal der *Popularität* würde in das Extrem der musikalischen Einfältigkeit führen.¹¹²⁵ Mendelssohn Bartholdy sieht im Zusammenführen von „Volkston“ im Sinne von „volkstümlich“ und „Kunst“ im Sinne von „künstlerisch-anspruchsvoll“ den wahren Gehalt. Die *Simplizität* wird durch eine gekonnte Zurücknahme der verfügbaren musikalischen Mittel erreicht, so dass die „edle Einfalt“, die „Echtheit“ und die „Natürlichkeit“ entstehen.

Nach Heinrich W. Schwab beginnt erst mit Franz Schuberts Liedvertonungen die Ära des Kunstliedes.¹¹²⁶ Ausführlich erörtert er unter Bezugnahme auf die zeitgenössische liedästhetische Diskussion die Kompositionsverfahren des Strophenliedes und des durchkomponierten Liedes, so dass an dieser Stelle hierauf verzichtet werden kann.¹¹²⁷ Nach dem heutigen Stand der musikwissenschaftlichen Forschung beginnt mit Schubert in der Form des durchkomponierten Liedes die ästhetische Maxime für das Kunstlied. Seitdem wird das durchkomponierte Lied ästhetisch über das Strophenlied gestellt. Die Empfindung zur Zeit Mendelssohns war jedoch umgekehrt. Die Berliner Liederschule, allen voran sein Lehrer Zelter, sowie sein literarischer Meister Goethe präferierten das Strophenlied mit dem Ziel, dass das Gleichgewicht von Text und Musik gewahrt bleibt. Die Liedästhetik wurde auch beim zweiten Besuch Mendelssohns im Hause Goethes im Jahr 1830 thematisiert. Eric Werner schildert, dass Mendelssohn in fragmentarisch erhaltenen Tagebüchern notierte, dass sich Goethe und er über Instrumental- und Vokalwerke austauschten und ein „langes und ernsthaftes Gespräch über durchkomponierte Lieder“¹¹²⁸ führten.

Die nachfolgende Übersicht liefert Klärungsansätze zu den Fragen, welche Form Mendelssohn Bartholdy wählte und wie er das Gleichgewicht zwischen Dichtung und Musik

¹¹²⁴ Schwab, H. W. 1965, S. 100, Fußnote 108.

¹¹²⁵ Im Kap. II.3 „Kritik des Popularen“ werden Volkston und Popularität, in Betracht auf die Werke von Mendelssohn, korrekt dargestellt. „Popularität läßt sich nur dann als das Werthöchste ansprechen, wenn das vorherige Anstreben des »Allerschwersten« geleistet ist. In seiner musikalischen Erscheinung als Schlicht-Einfaches muß es, gleich dem entsprechenden Phänomen bei Spät- und Altersstilen, das Hindurchgegangensein durch handwerklich gekonntes Material-Beherrschen zeigen, um in einer bewußten Zurücknahme der verfügbaren kompositorischen Möglichkeiten als »edle Einfalt« und »stille Größe« angesehen zu werden.“ Schwab, H. W. 1965, S. 132 f.

¹¹²⁶ „Erst von Schuberts Goetheliedern »Gretchen am Spinnrad« (19. Oktober 1814) und »Erlkönig« (Dezember 1815) an datiert das eigentliche »musikalische Kunstlied.«“ Schwab, H. W. 1965, S. 17.

Der Begriff „Kunstlied“ wird nach Schwab erstmalig bei Carl Kossmaly verwendet. Schwab, H. W. 1965, S. 137.

¹¹²⁷ Schwab, H. W. 1965, S. 51–66.

¹¹²⁸ Werner, E. 1980, S. 193 f.

wahrte. Die Anzahl in der ersten Spalte wird aus den Kurzbeschreibungen und den tabellari-
schen Übersichten¹¹²⁹ ersichtlich.

Besetzung	Strophen- lied	variiertes Strophen- lied	Mischform: var. Str.-l. / dk. L.	durch- kompo- niertes Lied	keine Anga- be ¹¹³⁰
36 Chorlieder für T1, T2, B1, B2	14 (39 %) ¹¹³¹ [45 %] ¹¹³²	6 (16 %) [19 %]	2 (5 %) [6 %]	4 ¹¹³³ +5 (25 %) [29 %]	5 (14%)
30 Chorlieder für S, A, T, B	12 (40 %) [41 %]	4 (13 %) [14 %]	6 (20 %) [21 %]	7 (23 %) [25 %]	1 (3 %)
66 insgesamt	26 (39 %) [43 %]	10 (15 %) [16 %]	8 (12 %) [13 %]	16 (24 %) [26 %]	6 (10 %)

Die Häufigkeitstabelle zeigt, dass die Form des Strophenliedes mit ca. 43 %¹¹³⁴ eindeutig überwiegt. Dennoch steht die Form der Durchkomposition auf Rang 2, da es ca. ein Viertel aller Chorlieder ist. Zählt man das variierte Strophenlied zum Strophenlied und addiert man die Mischformen zu den durchkomponierten Liedern, so ergibt sich bei den Männerchorliedern mit ca. 64% zu 35% das Verhältnis 2:1 [Strophenlied – Durchkomposition] und für gemischten Chor mit ca. 55% zu 46% in etwa das Verhältnis 1:1.

Im Bereich der Mischformen (variiertes Strophenlied/ durchkomponiertes Lied) zeigt sich, dass mit ca. 20 % die Werke für gemischten Chor sich kompositorisch mehr am fortlaufenden Textinhalt orientieren. Dagegen lassen sich mit ca. 20% beim variierten Strophenlied klar strukturierte veränderte Formen bei den Männerchorwerken eruieren. Die statistische Auswertung erweist sich als Basis, um pauschale Äußerungen direkt zu widerlegen, wie beispielsweise, dass Mendelssohn Bartholdy lediglich Strophenlieder komponiert habe.¹¹³⁵ Sortiert man die Chorlieder nach ihrer Entstehungszeit, so zeigt sich, dass Mendelssohn keine Form zu bestimmten Zeiten präferierte. Es lässt sich kein Muster bezüglich des Aufbaus, ob Strophenlied, variiertes Strophenlied oder durchkomponiertes Lied, ermitteln. Auffallend in diesem Kontext ist jedoch, dass Mendelssohn in den ersten Jahren fast nur Männerchorlieder

¹¹²⁹ Anhang 1 und 2.

¹¹³⁰ Keine Angabe heißt, dass die Musik derzeit nicht bekannt ist. Näheres hierzu wird im Anhang 1 erläutert. Der Fehler, der durch die Spalte „keine Angabe“ entsteht, kann dazu führen, dass sich die Gewichtung einer Form verstärkt oder abnimmt. Somit sind die Ergebnisse als vorläufig zu betrachten.

¹¹³¹ Nachkommastellen wurden aus Gründen der Übersicht weggelassen. Somit ergeben sich Rundungsfehler.

¹¹³² Die %-Angabe in den eckigen Klammern lässt die Chorwerke, über die derzeit keine Angaben existieren, außen vor.

¹¹³³ Aufgrund der Kürze des Chorliedes könnte es auch der Form des Strophenliedes zugerechnet werden.

¹¹³⁴ Spalte 2, Zeile 4, Angabe in eckigen Klammern.

¹¹³⁵ Z. B.: „Durchkomposition ist [bei Mendelssohn] ganz selten.“ Kross, S. 1989, S. 128.

komponierte. Im Zeitraum von 1820 bis 1828 entstanden acht Männerchorlieder. Das erste Chorlied für gemischten Chor komponierte er im Jahr 1828. Ein Grund hierfür liegt darin, dass das weltliche Chorlied im engeren Sinn mit der Entstehung der Männergesangsvereine verbunden ist. Im §1 der zweiten Revision der Statuten der Zelterschen Liedertafel werden die Mitglieder explizit angehalten, vorwiegend neue Chorlieder zu verfassen.¹¹³⁶ Chorlieder für gemischten Chor entstanden erst einige Jahre später. Mit Mendelssohns *Liedern im Freien zu singen* erlebten sie eine erste Blütezeit.

9.4 Zur Entstehung und Überlieferung der Chorlieder a cappella

Eine chronologische Übersicht bietet das thematisch-systematische Verzeichnis von Ralf Wehner.¹¹³⁷ Hierin werden die Quellen in Autographen und Abschriften angegeben.

Im Anhang der Arbeit befinden sich Kurzbeschreibungen der Chorlieder.¹¹³⁸ Sie ergänzen das Verzeichnis von Wehner. Die Kurzbeschreibungen sind nach Opus-Zahlen angeordnet.¹¹³⁹ Für diese Anordnung habe ich mich entschieden, da die Opusangaben in der Literatur seit der Werkausgabe von Julius Rietz in den Jahren 1874 bis 1877 feststehen und somit mit den Werken assoziiert werden.¹¹⁴⁰ Ralf Wehner merkt an, dass Mendelssohn Bartholdy „nur den von ihm veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Werken Opuszahlen beigegeben hat, viele seiner Werke also ohne autorisierte Opuszahl überliefert sind“.¹¹⁴¹ Insgesamt ist eine nachträgliche Veröffentlichung immer problematisch, da man nicht konstatieren kann, ob eine Publikation gegen den Willen des Verfassers geschieht. Gerade bei Mendelssohn Bartholdy, der ständig nach Perfektion strebte, ist dieser Umstand kritisch. Gegenüber Eduard Devrient äußerte er: „Ich habe einen heillosen Respect vor dem Druck, ich muß darum so lange an meinen Sachen corrigiren, bis ich's nicht mehr besser zu machen weiß.“¹¹⁴² Die ständige Überarbeitung von Werken vor der Publikation zeigt, dass Mendelssohn Bartholdy vermutlich eine nachträgliche Veröffentlichung eher abgelehnt hätte. So existieren

¹¹³⁶ Fischer, A.; Kornemann, M. 2014, S. 315 ff.

¹¹³⁷ Wehner, R. 2009.

¹¹³⁸ Mendelssohn Bartholdy komponierte die vierstimmigen Chorlieder in der Besetzung Männer- und gemischten Chor. Für Frauenchor wurden keine Chorlieder verfasst.

¹¹³⁹ Siehe Anhang 1.

¹¹⁴⁰ Die posthum vergebenen Opuszahlen sind auf Dauer nicht aufrecht zu erhalten. Wehner schreibt: „Zu sehr widerspiegeln sie die Beurteilungsweise des 19. Jh., die keine Probleme darin sah, Werkfassungen zu kompilieren, Titel und Satzbezeichnungen zu verändern, willkürliche Zusammenstellungen von Einzelstücken zu Zyklen vorzunehmen [...] oder nur Teile von Werken zu veröffentlichen. Die Reihenfolge der Entstehung, die bei den originalen Opuszahlen zumindest annähernd nachvollziehbar war, wird völlig ignoriert.“ Wehner, R. 2004, Sp. 1560.

¹¹⁴¹ Wehner, R. 2009, S. IX.

¹¹⁴² Devrient, E. 1891, S. 192.

sogar Briefstellen, die Veröffentlichungen untersagen. An Eduard Dürre übersandte er das Männerchorlied „Lied für die Deutschen in Lyon“, op. 76, Nr. 3 mit einem Brief vom 11. Oktober 1846, in dem es heißt: „Eins bitte ich Sie der Gesellschaft zur Bedingung zu machen, daß nämlich das Lied auf keiner Weise veröffentlicht oder dem Druck übergeben wird.“¹¹⁴³ Oder er schrieb an Josephine Lang am 26. April 1841, als er für ihr Album ein „Liedchen“ sandte: „Ich bitte Sie, das Liedchen nicht aus Ihren Händen zu geben, da ich in letzter Zeit manche Unannehmlichkeit erfahren, und sogar Stücke von mir gedruckt gefunden habe, die ich niemals für die Öffentlichkeit bestimmte.“¹¹⁴⁴

Nach dem Tod von Mendelssohn Bartholdy gingen die Kompositionen in den Besitz seiner Ehefrau Cécile und deren Kinder über.¹¹⁴⁵ Welche Werke posthum veröffentlicht wurden, entschied ein Gremium, dem Cécile Mendelssohn Bartholdy (Ehefrau), Paul Mendelssohn Bartholdy (Bruder) sowie die Freunde Ferdinand David, Moritz Hauptmann, Ignaz Moscheles, Julius Rietz und Heinrich Conrad Schleinitz angehörten.¹¹⁴⁶ Die Kinder Carl und Paul Mendelssohn Bartholdy, Marie Benecke und Elisabeth (Lilli) Wach übergaben die Nachlassbände dem preußischen Staat.¹¹⁴⁷ Einzelne Bestimmungen für die Stiftung regelt der Schenkungsvertrag vom 23. Januar 1878.¹¹⁴⁸

Die Nachlassbände werden in der *Staatsbibliothek zu Berlin* (D-Bsb) unter der Signatur *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* geführt, die Nachlassbände der *Biblioteka Jagiellonska* in Krakau (PL-Kj) unter der Signatur *Mendelssohn Aut.* Am Ende steht eine Nummer für den jeweiligen Band, z. B. „12“ für Band 12.¹¹⁴⁹ Die meisten Autographen und Abschriften der Chorlieder befinden sich derzeit¹¹⁵⁰ in der *Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv* und in der *Biblioteka Jagiellonska* in Krakau, Polen.¹¹⁵¹ Weitere Kompositionen werden in der *Bodleian Library* in Oxford, England, in der *Bibliothèque du Conservatoire de Paris*, Frankreich und in der *Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Musik- und Theaterabteilung* in Frankfurt a. M. aufbewahrt. Einige Chorlieder können sich noch in Privatbesitz befinden.¹¹⁵² Wie groß

¹¹⁴³ Dürre, Chr. Eduard L.: *Aufzeichnungen, Tagebücher und Briefe aus einem deutschen Turner- und Lehrerleben*, Leipzig 1881, S. 748; zit. nach Wehner, R. 2009, S. 112.

¹¹⁴⁴ Zit. nach Wehner, R. 1997, S. 53.

¹¹⁴⁵ Vgl. Elvers, R. 1974, S. 35–46.

¹¹⁴⁶ Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1560.

¹¹⁴⁷ Vgl. Wehner, R. 2009, S. XIII.

¹¹⁴⁸ Vgl. Schenkungsvertrag vom 23. Januar 1878; siehe Wehner, R. 2009, S. XIII, Anm. 16.

¹¹⁴⁹ Eine Übersicht über die Standorte der Nachlass-Bände findet sich im Mendelssohn-Werkverzeichnis (MWV). Wehner, R. 2009, S. LXXXII f.

¹¹⁵⁰ Zur Geschichte des Nachlasses siehe Elvers, R. 1974; Wehner, R. 2009, S. XIII–XXI.

¹¹⁵¹ Die Bestände in der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau sind immer noch Eigentum der Staatsbibliothek zu Berlin. Über die Rückführung wird seit dem Jahr 1991 mit der polnischen Regierung verhandelt.

¹¹⁵² Dass das Werkverzeichnis noch nicht vollständig ist, zeigt sich an eine Äußerung in Felix Mendelssohn Bartholdys Brief an seine Mutter Lea vom 23. Juli 1839: „Von den beendigten Arbeiten habe ich ein Claviertrio, fünf vierstimmige Lieder im Freien zu singen [...]“. Bis zum Briefdatum sind derweil lediglich drei Chorlieder

dieser Bestand ist, lässt sich allerdings nicht beziffern. Eine detaillierte Aufstellung der einzelnen Autographen und Abschriften, die im Mendelssohn-Archiv aufbewahrt werden, bietet der Katalog von Hans-Günther Klein mit dem Titel *Felix Mendelssohns Autographe und Abschriften. Katalog*.¹¹⁵³ Die Sammelbände in der *Staatsbibliothek zu Berlin* werden unter verschiedenen Signaturen aufbewahrt:¹¹⁵⁴

Signatur	Bedeutung ¹¹⁵⁵
Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy	Musica manuscripta autographa von Felix Mendelssohn Bartholdy
Mus. ms. autogr. S.	Musica manuscripta autographa von Stammbüchern
Mus. ms	Musica manuscripta, nicht autographe Handschrift
N. Mus. ms.	Staatsbibliothek, Westliche Abteilung, Erwerbungen zwischen 1945 bis 1989 (nach dem zweiten Weltkrieg bis zur Wiedervereinigung)
N. Mus.	Neuerwerbungen Musica, 1960er bis 1997
MA Ms.	Manuskripte des Mendelssohn Archivs, Erwerbungen seit 1964
Mus. Mb.	Musikalien von Mendelssohn Bartholdy
MA Depos. Berlin	(Manuskripte des) Depositum(s) des Landes Berlin im Mendelssohn-Archiv, Erwerbungen im Jahr 1970 ¹¹⁵⁶
MA Depos. MG	Manuskripte des Depositums der Berliner Mendelssohn-Gesellschaft im Mendelssohn-Archiv
55 ¹¹⁵⁷ Ms.	Staatsbibliothek, Westliche Abteilung, seit 1989 (nach der Wiedervereinigung)
55 Depos. SA	Depositum der Singakademie zu Berlin, seit 1989
Mus. ep. F. Mendelssohn Bartholdy	Musica Epistulae (Briefe) von Felix Mendelssohn Bartholdy
MA Ep.	Epistulae des Mendelssohn Archivs, Erwerbungen seit 1964
MA Nachl.	Nachlassbände des Mendelssohn Archivs

Mendelssohn Bartholdy notierte seine Kompositionen größtenteils in Alben (Notenbüchern), den Rest auf losen Blättern, die er zu Konvoluten zusammenbinden ließ.¹¹⁵⁸ In den

vorhanden: *Im Wald* op. 100, Nr. 4, *Hirtenlied* op. 88, Nr. 3 und *Frühlingsahnung* op. 48, Nr. 1. Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Bd. 6, S. 436.

¹¹⁵³ Klein, H. G. 2003 (2).

¹¹⁵⁴ Die Namen der Signaturen werden im Katalog von Klein nur teilweise beschrieben.

¹¹⁵⁵ Für die Informationen danke ich herzlich Roland Dieter Schmidt-Hensel, dem stellv. Direktor der Musikabteilung und Leiter des Mendelssohn-Archivs der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

¹¹⁵⁶ Vgl. Klein, H.-G. 2003 (1), S. 66.

¹¹⁵⁷ Die Ziffer „55“ steht für die Neu-Erwerbungen seit dem Jahr 1989, der Wiedervereinigung Deutschlands. Klein, H.-G. 2003 (2), S. 11.

¹¹⁵⁸ Die Werke seiner Schwester Fanny Hensel sind ebenso gebunden. Vgl. Hucht, M. 2001, S. 31 f.

Konvoluten wurde die Chronologie nicht immer eingehalten. Dies lässt sich an den verschiedenen Papiersorten, -qualitäten, -größen und Datierungen der Kompositionen erkennen. Die Konvolute enthalten überwiegend autographe Urschriften, partiell Abschriften und in Ausnahmefällen gedruckte Ausgaben der Kompositionen.¹¹⁵⁹

Die Opuszahlen suggerieren eine Entstehungsfolge. Bei den von Mendelssohn veröffentlichten Chorliedern für gemischten Chor ist dies weitgehend zutreffend. Dagegen weisen die Chorlieder op. 50 für Männerchor keine Chronologie auf: Nr. 1: 1838, Nr. 2: 1840, Nr. 3: 1837, Nr. 4: 1837, Nr. 5: 1839, Nr. 6: 1840. Besonders die posthum publizierten Werke sind mehr Sammelsurien. Zum Problem der Veröffentlichung des Nachlasses finden sich kritische Anmerkungen bereits bei Armin Koch.¹¹⁶⁰

9.4.1 Chorlieder für Männerchor

Die Chorlieder für Männerchor (T1, T2, B1, B2) entstanden in den Jahren von 1820 bis 1847. Es sind insgesamt 36 vierstimmige A-cappella-Chorlieder. Einige sind bis heute noch nicht publiziert worden. Sie werden in der Spalte „Opus“ mit einem Stern (*) versehen. In der neuen Leipziger Mendelssohn Ausgabe sollen jedoch alle aufgeführten weltlichen Chorlieder in der Serie 7 (kurz: LMA VII) veröffentlicht werden. Chorlieder mit zwei Sternen (**) sind nicht auffindbar. Warum der „Canon“ („Der weise Diogenes war Liebhaber ambrosischer Klarheit“)¹¹⁶¹ im MWV unter den Männerchorliedern verzeichnet wird, ist für mich nicht nachvollziehbar. Als Kanon müsste er im MWV in die Kategorie X: „Vokalkanons“¹¹⁶² eingeordnet werden.

Nr.	Jahr	Entstehungszeit	Chorlied	Opus
1.	1820	1820	Ohne Titel („Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul“)	ohne, *
2.	1820	ca. Nov. bis Dez. 1820	Ohne Titel („Lieb und Hoffnung“)	ohne, *
3.	1822	20.4.1822	„Jägerlied“ („Kein beßre Lust in dieser Zeit“)	ohne, *
4.	1822	nach 20.04.1822	„Lob des Weins“ („Seht, Freunde, die Gläser sie blinken“)	ohne, *
5.	1825	vor 1825	„Zigeunerlied“ („Im Nebelgriesel, im tiefen Schnee“)	120,4
6.	1826	um 1826	„Stromübergang“ („Der Lehrling steht an	ohne

¹¹⁵⁹ Vgl. Wehner, R. 2009, S. XIII.

¹¹⁶⁰ Koch, A. 2003, S. 15 f.

¹¹⁶¹ Es gibt zwei Werke unter dem Titel „Canon“ aus dem Jahr 1833. Sie werden im MWV unter G10 und G12 geführt. Beide sind musikalisch gleich gesetzt, jedoch ist der Kanon G12 im thematischen Verzeichnis einen Ganzton tiefer notiert und der Text wurde verändert. Die Version G10 ist vermutlich die ältere. Wehner bemerkt: „Die Datierung und Folge der Entstehung beider Stücke bleibt ungewiss. Es lässt sich nicht zweifelsfrei feststellen, welcher Kanon zuerst notiert wurde.“ Wehner, R. 2009, S. 101f.

¹¹⁶² MWV, Vokalkanons, Kategorie X. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 389 ff.

			Stromes Rand“)	
7.	1828	18.4.1828	„Die Mäzene“ („Mäzene gab's vor Zeiten“)	ohne, **
8.	1832	ca. 18.4.1828	„Kehraus“ („Lasset nun den Künsten allen“)	ohne, **
9.	1832	ca. 2.11.1832	„Weihgesang“ („Öffnet euch, geweihte Pforten“)	ohne, *
10.	1833	ca. 1833	Ohne Titel („Wie hehr im Glase blinket der königliche Wein“)	ohne, *
11.	1833	23.4.1833	„Musikantenprügelei“ („Seht doch diese Fiedlerbanden“)	ohne, *
12.	1837	ca. 4.1.1837	Ohne Titel („In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann“)	ohne, *
13.	1837	22.1.1837	„Trinklied“ („So lang man nüchtern ist“)	75,3
14.	1837	22.1.1837	„Das Lied vom braven Mann“ („Gaben mir Rat und gute Lehren“)	76,1
15.	1837	22.1.1837	„Wasserfahrt“ („Am fernen Horizonte“)	50,4
16.	1837	23.2.1837	„Dreistigkeit“ („Worauf kommt es überall an“)	ohne, *
17.	1837	Febr. 1837	„Sommerlied“ („Wie Feld und Au' so blinkend im Tau“)	50,3
18.	1837	24.11.1837	„Im Süden“ („Süße Düfte, milde Lüfte“)	120,3
19.	1837	27.11.1837	„Jagdlid“ („Auf, ihr Herren und Damen schön!“)	120,1
20.	1838	ca. 1838	„Lob der Trunkenheit“ („Trunken müssen wir alle sein“)	ohne, *
21.	1838	1838	„Türkisches Schenkenlied“ („Setze mir nicht, du Grobian“)	50,1
22.	1839	14.11.1839	„Abendständchen“ („Schlafe, Liebchen“)	75,2
23.	1839	22.11.1839	„Ersatz für Unbestand“ („Lieblich mundet der Becher Wein“)	ohne
24.	1839	7.12.1839	„Liebe und Wein (Im betrunkenen Ton zu singen)“ („Was quälte dir dein armes Herz?“)	50,5
25.	1840	6.1.1840	„Der Jäger Abschied“ („Wer hat dich, du schöner Wald“)	50,2
26.	1840	6.1.1840	„Wanderlied“ („Vom Grund bis zu den Gipfeln“)	50,6
27.	1840	20.3.1840	„Nachtgesang“ („Schlummernd an des Vaters Brust“)	ohne
28.	1840	24.10.1840	„Fest-Gesang am 24. October 1840“ („Schwebt um uns in Morgenglanze“) ¹¹⁶³	ohne
29.	1841	2.2.1841	„Jagdmorgen“ („O frischer Morgen, frischer Mut“)	ohne, *
30.	1842	15.1.1842	„Die Stiftungsfeier“ ¹¹⁶⁴ („Auf, Freunde lasst das Jahr uns singen“)	ohne
31.	1844	26.1.1844	„Abschiedstafel“ („So rückt denn in die Runde!“)	75,4
32.	1844	8.2.1844	„Der frohe Wandersmann“ („Wem Gott will rechte Gunst erweisen“)	75,1
33.	1844	9.2.1844	„Rheinweinlied“ („Wo solch ein Feuer noch gedeiht“)	76,2
34.	1846	8.10.1846	„Lied für die Deutschen in Lyon“ („Was uns eint als deutsche Brüder“)	76,3
35.	1847	20.2.1847	„Morgengruß des thüringischen Sängerbundes“ („Seid begrüßet, traute Brüder“)	120,2

¹¹⁶³ Das Männerchorlied „Fest-Gesang“ wird im MWV von Ralf Wehner mit „Lied“ betitelt. Siehe Kap. 4.4.

¹¹⁶⁴ Der vollständige Titel lautet: „Lied für die Stiftungsfeier der Gesellschaft der Freunde in Berlin“. Vgl. Klein, H.-G. 2003 (2), S. 51.

36.	1847	14.09.1847	„Comitat“ („Nun zu guter Letzt“)	76,4

Im *Deutschen Liederkranz*¹¹⁶⁵ ist ein Männerchorlied von Felix Mendelssohn Bartholdy abgedruckt, das ihm nicht zweifelsfrei zugeordnet werden kann. Es trägt den Titel „Freie Kunst“ („Singe, wem Gesang gegeben“). Im MWV wird es im „Anhang A Zweifelhafte Werke“ aufgelistet.¹¹⁶⁶ Darüber hinaus verzeichnet R. Larry Todd in seiner Biographie das Chorlied „Lasset heut am edlen Ort“¹¹⁶⁷ als Männerchorsatz.¹¹⁶⁸

Kontinuierlich und zugleich in gewissen Zeitabständen komponierte Mendelssohn Bartholdy in seinem Leben Männerchorlieder. Dabei lassen sich die Werke in vier große Schaffensphasen gliedern:

Phase	Zeit
1. Berlin	1820 – 1833
2. Leipzig, Frankfurt	1837 – 1840
3. Berlin	Anfang 1844
4. Leipzig	1846 – 1847

In der zweiten Phase (1837–1840) kristallisieren sich drei zeitliche kompositorische Schwerpunkte heraus:

- a) Anfang 1837,
- b) Ende 1837 / Anfang 1838,
- c) Ende 1839 / Anfang 1840.

Die ersten Chorlieder komponierte Mendelssohn in seiner Kinder- und Jugendzeit. Es sind Einzelwerke mit Ausnahme des Chorlieds „Stromübergang“, das zu einem Zyklus gehört. Im Jahr 1826 gründete er eine kleine Schwimmgesellschaft. Dazu dichtete sein Freund Karl Klingemann einige Schwimmlieder, die Mendelssohn vertonte. Devrient erzählt in seinen Erinnerungen, dass sie versuchten, die Lieder im Wasser zu singen.¹¹⁶⁹ Die Textsammlung, die im gleichen Jahr unter dem Titel *Schwimmlieder* erschien, enthält fünf humoristische Gedichte.¹¹⁷⁰ Leider sind die vier übrigen Vertonungen bisher nicht auffindbar. Die Texte der

¹¹⁶⁵ Zanger, G. 1888, S. 266–268.

¹¹⁶⁶ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 495.

¹¹⁶⁷ Todd, R. L. 2008, S. 739.

¹¹⁶⁸ Im MWV wird es unter F2, Werke für gemischten Chor, notiert. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 85.

¹¹⁶⁹ Devrient, E. 1891, S. 25 f.

¹¹⁷⁰ Dazu zählen: *Der Wassertanz* („Zu den Fluten“), *Die Schwimmanstalt* („In Rom war einst ein Felsenhang“), „Das Wasser hat keine Balken“, *Der Stromübergang* („Der Lehrling steht an Stromes Rand“) und *Die Schwimfahrt* („Was bewegt sich Weißes dort am Strande?“).

Lieder für Männerchor mit Ausnahme vom „Zigeunerlied“ (Goethe) und vom „Jägerlied“ (Uhland) stammen von unbekannten Dichtern.

Die ersten Chorlieder bis Mitte der 1830er Jahre sind vorwiegend Gelegenheitskompositionen, die einen situations- oder funktionsbezogenen Hintergrund besitzen. Zum Teil basieren sie auf humoristischen Texten¹¹⁷¹, zum Teil sind es Festlieder¹¹⁷², die zu einem bestimmten Anlass verfasst wurden, oder die Chorlieder handeln von Themen wie Wein, Jagd und Liebe, die in einem geselligen Rahmen der Unterhaltung dienten. Ein Beispiel ist die „Musikantenprügelei“ („Seht doch diese Fiedlerbanden“), die Mendelssohn Bartholdy in Vorbereitung auf seine Anstellung in Düsseldorf am 23. April 1833¹¹⁷³ vertonte. Die Uraufführung fand am 2. Mai 1833 anlässlich eines Dürer-Festes unter dem Titel „Eine Musicanten-Schlägerei“ statt. Der Text von Robert Reinick¹¹⁷⁴ ist typisch für die ersten zwei Jahrzehnte der Liedertafelgesänge und beinhaltet eine humoristische Anspielung auf das Betragen der Orchestermusiker. Mendelssohn Bartholdy beklagte das schlechte Verhalten des Orchesters. So berichtete er über betrunkene oder sich prügelnde Orchestermusiker¹¹⁷⁵, über die „ungeschickten“ oder „höchst niederträchtigen“ Musikanten oder über die Dilettanten, die untereinander bis aufs Blut streiten.¹¹⁷⁶ Am 17. August 1834 resümierte er nach der Aufführung des *Dettinger Te Deums* von Händel, dass der Chor zwar „gut“, aber das Orchester „schändlich“ sei. Mehrfach geben verschiedene Briefstellen die angespannte Lage wieder. An Ferdinand Hiller äußerte Mendelssohn Bartholdy am 14. März 1835 seinen Wunsch nach einem besseren Orchester, das er mit dem Gewandhausorchester in Leipzig glücklicherweise erhielt. Das Chorlied „Musikantenprügelei“ wurde ein Jahr später im Hause von Ferdinand von Worringen¹¹⁷⁷ gesungen. Mendelssohn schrieb:

„Dann sangen sie 4stimmige Lieder bei Tische, unter andern eins, das ich voriges Jahr zum Musikfest an Worringen geschenkt hatte, Musikantenprügelei genannt, welches der hatte abschreiben lassen, welches der Abschreiber (einer der gegenwärtigen Spieler und Sänger) zugleich aber auch für sich selbst abgeschrieben hatte, und bei dieser Gelegenheit nun gelassen producirt, und welches mich selbst sehr lachen machte.“¹¹⁷⁸

Während der Zeit als Düsseldorfer Musikdirektor komponierte er keine Männerchorlieder a cappella. Lediglich drei Chorlieder für gemischten Chor, op. 41, Nr. 2–4 entstanden

¹¹⁷¹ MWV: G1, G6, G10, G12, G13, G14.

¹¹⁷² MWV: G7, G8, G9, G13, F2, F3.

¹¹⁷³ Wehner, R. 2009, S. 102.

¹¹⁷⁴ Robert Reinick (1805–1852) war ein Maler in Düsseldorf, der den Text des Chorlieds verfasst hat. Mendelssohn Bartholdy sandte ihm am 23. April 1833 eine Partitur des Chorsatzes *Musikantenprügelei* zu. Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 3, S. 159 und 559.

¹¹⁷⁵ Vgl. Werner, E. 1980, S. 266.

¹¹⁷⁶ Vgl. Brief von Mendelssohn an Hiller vom 14. März 1835. Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 4, S. 192.

¹¹⁷⁷ Theodor Franz Ferdinand von Worringen (1798–1851).

¹¹⁷⁸ Brief von Mendelssohn an seine Eltern vom 4./5. August 1834. Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 4, S. 41.

im Januar 1834. Im Bereich der Kirchenmusik schuf er für den Städtischen Musikverein kleine geistliche Werke wie *Verleih uns Frieden* (MWV A11) oder *Ave Maria* (MWV B19), und für den Frankfurter Cäcilienverein¹¹⁷⁹ das Oratorium *Paulus* (MWV A14), das im Jahr 1836 zum 18. Düsseldorfer Musikfest uraufgeführt wurde.

Mit der Anstellung als Gewandhausdirektor verlegte Mendelssohn Bartholdy seinen Hauptwohnsitz im August 1835 von Düsseldorf nach Leipzig. Die Entstehung der Männerchorlieder aus dem Jahr 1837 gehen zum einen auf die Sommerzeit 1836 in Frankfurt zurück, zum anderen auf seine Mitgliedschaft in der Leipziger Liedertafel. Während der Sommermonate in Frankfurt lernte Mendelssohn Bartholdy seine Frau Cécile (1817–1853), geb. Jeanrenaud, kennen und verbrachte in Frankfurt glückliche Monate. Im September 1836 verlobten sie sich. Auch in den nachfolgenden Jahren verweilte er öfters für mehrere Wochen bzw. sogar Monate in Frankfurt. Es wurde eine zweite Heimat für ihn, wo er entspannen konnte. Das Männerchorlied mit dem Textanfang „In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann“ ist eine Anspielung auf ihn selbst. Mendelssohn Bartholdy berichtet, wie das kurze Chorlied entstand:

„Vorigen Mittwoch [4. Januar 1837¹¹⁸⁰] war eine Fete bei Keils¹¹⁸¹, wo es Weihnachtsgeschenke und Gedichte regnete, und wo ich unter anderen eins bekam, das meine Verlobungsgeschichte im Romanzenton besang »zu Frankfurt auf der Zeil«¹¹⁸², und das sehr bewundert wurde. Als sie nun bei Tisch anfangen Lieder zu singen, und ich einige betrübte Gesichter schnitt, fiel es Schleinitz ein, mir herüberzurufen, ich möchte doch gleich meine Romanze componiren, damit sie etwas Neues singen könnten, und die jungen Damen brachten mir Notenpapier und Bleistift, und mich ergötzte die Anforderung, und componirte das Lied unter der Serviette während die Anderen Kuchen aßen, schrieb die vier Stimmen aus, und ehe die Ananas aufgegessen war, suchten die Sänger A dur, und sangen so untadelig und con amore, daß es allgemeinen Jubel erregte, und die ganze Gesellschaft animirte.“¹¹⁸³

Darüber hinaus haben das Lied „Im Süden“, op. 120, Nr. 3, und das „Jagdlied“, op. 120, Nr. 1, ihren Ursprung in der Frankfurter Zeit. Die Texte der beiden Chorlieder sind von Franz Bernus. Ralf Wehner merkt an: „Das Lied [„Im Süden“] entstand zusammen mit G21 [„Jagdlied“]¹¹⁸⁴ für den Frankfurter Juristen und Textdichter Franz Bernus als Einlösung einer Wette bei einem Treffen in Bingen im Sommer 1837, laut Mendelssohns Begleitbrief zur

¹¹⁷⁹ Die kompositorische Arbeit am „Paulus“ erstreckte sich über einige Jahre (vermutlich seit dem Jahr 1832). Auf Anregung von Johann Nepomuk Schelble, der den Frankfurter Cäcilienverein leitete, entstand das Oratorium.

¹¹⁸⁰ Der Brief ist vom 8. Januar 1837. Das Datum ist auf einen Sonntag. Demnach wäre der Mittwoch der 4. Januar 1837.

¹¹⁸¹ Hofrat Johann Georg Keil, Mitglied der Gewandhausdirektion zu Leipzig, siehe Kap. 7.

¹¹⁸² Gemeint ist das Chorlied *In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann*, MWV: G14.

¹¹⁸³ Brief von Mendelssohn vom 8. Januar 1837 an Rebecka Dirichlet, siehe Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 136.

¹¹⁸⁴ Im MWV ist G20 das Lied *Im Süden* und G21 das *Jagdlied*. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 105.

Übersendung des Stückes vom 1. Dezember 1837.“¹¹⁸⁵ Die Entstehung der übrigen Lieder des Jahres 1837 ist eng mit der Leipziger Liedertafel verbunden.¹¹⁸⁶ In die Stimmbücher der Leipziger Liedertafel wurden die nachfolgenden Chorlieder der zweiten Schaffensphase aufgenommen:

	Titel	Opus	Nummer im Stimmbuch
1.	„Trinklied“ („So lang man nüchtern ist“)	75,3	165
2.	„Wasserfahrt“ („Am fernen Horizonte“)	50,4	166
3.	„Sommerlied“ („Wie Feld und Au´ so blinkend im Tau“)	50,3	167
4.	„Türkisches Schenkenlied“ („Setze mir nicht, du Grobian“)	50,1	171
5.	„Ersatz für Unbestand“ („Lieblich mundet der Becher Wein“)	ohne	172
6.	„Nachtgesang“ („Schlummernd an des Vaters Brust“)	ohne	173
7.	„Der Jäger Abschied“ („Wer hat dich, du schöner Wald“)	50,2	174
8.	„Liebe und Wein (Im betrunkenen Ton zu singen)“ („Was quälte dir dein armes Herz?“)	50,5	175
9.	„Wanderlied“ („Vom Grund bis zu den Gipfeln“)	50,6	176

Anhand der Protokollbände der Leipziger Liedertafel lässt sich nachweisen, dass drei weitere Chorlieder von Mendelssohn in der Leipziger Liedertafel gesungen wurden. Hierzu zählen „Das Lied vom braven Mann“, op. 76, Nr. 1¹¹⁸⁷, der „Fest-Gesang am 24. October 1840“¹¹⁸⁸ („Schwebt um uns in Morgenglanze“), ohne Opus¹¹⁸⁹, den Mendelssohn zur Feier zum 25jährigen Bestehen der Leipziger Liedertafel komponierte, und „ein Männergesang, zu Göthe’s Todtenfeier“¹¹⁹⁰ („Öffnet euch, geweihte Pforten“), ohne Opus. Der Standort des „Festgesangs“ ist bislang unbekannt. Lediglich der Text ist als Anhang im Protokollband abgedruckt.¹¹⁹¹ Der „Männergesang, zu Göthe’s Todtenfeier“ wird im MWV unter G9 mit dem Titel „Weihgesang“ aufgeführt. Den Chorsatz schrieb Mendelssohn für die Trauerfeier des verstorbenen Johann Wolfgang von Goethe, die in Weimar am 9. November 1832 stattfand. Den Text des „Weihgesangs“ notierte Kanzler Friedrich von Müller, ein Bruder der Freimaurer-Loge Anna Amalia zu den drei Rosen. Mendelssohn erhielt über Ottilie von Goethe den Text im Oktober 1832 und schrieb ihr am 2. November 1832:

„Liebe Ottilie [...] verzeihen Sie mir, wenn ich auf das beigelegte Gedicht von Herzen schimpfe. Will man einmal dem Goethe noch irgend etwas nachrufen, so sey auch der Ernst drin, der in seinem ganzen Leben für uns war, nicht Philisterphrasen, von seinen menschlichen Fehlern, und seinem guten Streben u. dgl. was ich jedem guten Bürger nachrufen will. Ich hielt es für meine Pflicht es zu componiren, d. h. ein Paar Töne zu nehmen, auf die die Worte gerade passen, u. zwar erstlich, weil ich Ihnen nichts, das

¹¹⁸⁵ Wehner, R. 2009, S. 105.

¹¹⁸⁶ Das „Trinklied“, op. 75, Nr. 3, oder „Das Lied vom braven Mann“, op. 76, Nr. 1, komponierte Mendelssohn eigens für die Liedertafelabende.

¹¹⁸⁷ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 274. Versammlung, 19. Januar 1840.

¹¹⁸⁸ Das Männerchorlied „Fest-Gesang“ wird im MWV von Ralf Wehner unter G30 mit „Lied“ betitelt.

¹¹⁸⁹ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

¹¹⁹⁰ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 261. Versammlung, 8. Juli 1838.

¹¹⁹¹ Siehe Kap. 4.4 sowie Anhang 1.

Sie bei mir bestellen, abschlagen darf und dann weil es Eberwein, dem ichs geben sollte am Ende noch philisterhafter gemacht hätte, als ich, obwohl meine Musik auch schon viel drin leistet. Indeß hege ich die stille Hoffnung, daß das ganze Ding unbrauchbar befunden werden wird, denn man sagt mir eben, daß bei einer Trauerloge auch Frauen sein dürften, und ich der ich mir unter Freimaurern alle Maurerinnen verbannt gedacht hatte, habe in Gottes Namen für Männerstimmen componirt, besonders da mir der Kanzler Müller nicht das Gegentheil geschrieben hat. Auch wird er sich wohl durchcomponirt gedacht haben, aber wenn ich hätte drauf noch erst Musik machen sollen daß Goethe »den Meistern zugezählt« bleibt, u. daß er »wahr und tief empfunden« so hätte ich alle Gemeinplätze aufkaufen müssen, um die Worte auszudrücken. Also sehen Sie zu, daß die ganze Geschichte unterbleibt, denn wenn der Schatten wirklich heraufschweben kann, so kann er sich ja an solchem Kunstwerk treiben nicht erfreuen. Verzeihen Sie mir meine Aufrichtigkeit, aber Sie müssen wohl der selben Meinung sein, und weil ich auf die nächste Seite nun die Musik schreiben muß, so leben Sie mir wohl und schreiben Sie mir bald.“¹¹⁹²

Aus dem Brief geht hervor, warum es eine Komposition für Männerchorbesetzung ist. Ferner sah Mendelssohn Bartholdy den Text kritisch und bezeichnete die Zeilen als „Philisterphrasen“¹¹⁹³. Die Idee von Kanzler Müller, eine durchkomponierte Form zu wählen, entspricht nicht der von Mendelssohn. Er wählt das variierte Strophenlied, wobei die ersten drei Strophen gleich vertont sind und die vierte neu gestaltet ist.

Im Protokollband der Leipziger Liedertafel notierte der Schriftführer: „Auch wurde ein Männergesang, zu Göthe's Todtenfeier in der [Rechteck]¹¹⁹⁴ Amalie zu Weimar, vom Kanzler Müller u[nd] Mendelssohn, durch dessen Vermittlung sie dem Herrn Prof. Wendler zugekommen war, gesungen.“¹¹⁹⁵ Damit war der „Weihgesang“ überdies in der Leipziger Liedertafel bekannt. Er wurde im Garten von Adolf Wendler in Kahnsdorf neben weiteren vierstimmigen Liedern für gemischten Chor dargeboten.¹¹⁹⁶ Der „Weihgesang“ verschwand demnach nicht in Mendelssohns Notenarchiv, sondern erfreute sich im Verein anhaltender Wertschätzung.

Die dritte kompositorische Schwerpunktzeit der zweiten Phase ist durch die Herausgabe des Opus 50 geprägt.¹¹⁹⁷ Es ist das einzige Liederheft für vierstimmigen Männerchor, das Mendelssohn Bartholdy eigens in Druck gegeben hat, und umfasst sechs Lieder, die jeweils in den Wintermonaten 1837/1838 sowie 1839/1840 entstanden. Verlegt wurden sie im Jahr 1840 bei Friedrich Kistner unter dem Titel *Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor*. Die Widmung zeigt nachdrücklich, dass die Chorlieder einen direkten Bezug zu den beiden Leipziger

¹¹⁹² Brief vom 2. November 1832 von Felix Mendelssohn Bartholdy an Ottilie von Goethe; zit. nach Wehner, R. 2007, S. 219.

¹¹⁹³ Das Wort „philisterhaft“ verwendet Mendelssohn Bartholdy auch im Brief an Karl Klingemann vom 1. August 1839 in Bezug auf „Männerchor“. Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 241.

¹¹⁹⁴ Im Protokollband wird ein Rechteck als Symbol notiert. Vermutlich steht es für das Wort „Loge“.

¹¹⁹⁵ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 261. Versammlung, 8. Juli 1838.

¹¹⁹⁶ Vgl. Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 261. Versammlung, 8. Juli 1838.

¹¹⁹⁷ Das erste in Druck erschienene Chorlied von Mendelssohn war „Ersatz für Unbestand“. Vgl. Wehner, R. 2012.

Liedertafeln besitzen. Offenkundig tritt die funktionale Bindung an die Vereinsstruktur hervor.

Vier der sechs Lieder op. 50 weisen eine Solo-Tutti-Besetzung auf:

„Türkisches Schenkenlied“, Nr. 1

„Sommerlied“, Nr. 3

„Liebe und Wein“, Nr. 5

„Wanderlied“, Nr. 6.

Dies ist bezeichnend, denn unter den insgesamt 36 Männerchorliedern finden sich zwölf mit einer Solo-Tutti-Besetzung, d. h. ein Drittel aller Männerchorlieder. Dazu zählen weiter:

„Abschiedstafel“, op. 75, Nr. 4 (MWV: G33)

„Das Lied vom braven Mann“, op. 76, Nr. 1 (MWV: G16)

„Jagdlied“, op. 120, Nr. 1 (MWV: G21)

„Lob des Weins“ (MWV: G4)

„Weihgesang“ (MWV: G9)

„Wie hehr im Glase blinket“ (MWV: G11)

„Ersatz für Unbestand“ (MWV: G25)

„Nachtgesang“ (MWV: G29)

Die Vermutung liegt nahe, dass die Besetzung zwischen zwölf und 24 Männern liegt. Die Leipziger Liedertafel wies zwölf Sänger¹¹⁹⁸ auf und die Zeltersche Liedertafel zunächst 21 Sänger.¹¹⁹⁹ In den Statuten wurde die Maximalzahl von 24 Sängern festgesetzt.

Das zweite Männerchorlied des Opus 50 zählt zu den bekanntesten Werken des Genres: „Der Jäger Abschied“ mit dem Anfang „Wer hat dich, du schöner Wald“.¹²⁰⁰ Die Melodie der „Waldhymne“, wie das Chorlied heute noch betitelt wird¹²⁰¹, war so populär, dass es in Volksliedsammlungen abgedruckt wurde. Otto Elben konstatierte bereits im Jahr 1855, dass es „[...] die Komposition Mendelssohn’s für Männerstimmen, welche seine volksthümlichste, welche Eigenthum aller deutschen Sänger geworden ist, welche bei jedem Liederfeste erklingt, sein Jägerabschied vom Walde: »Wer hat dich du schöner Wald« [...] so duftig, so frisch, wie der deutsche Wald selbst!“¹²⁰² sei. Darüber hinaus fügte Elben hinzu: „Die sechs Mendelssohn’schen Chorlieder, Op. 50, wurden für die bessern Tonsetzer der Zeit ein Muster

¹¹⁹⁸ Vgl. Kap. 4.4.

¹¹⁹⁹ Vgl. Kap. 4.1.1.

¹²⁰⁰ „Am anderen Tage trat er mir ungewöhnlich heiter entgegen. »Ich war gestern Abend, als Du fortgegangen,« sagte er, »so aufgeregt, daß an Schlafen nicht zu denken war. Schließlich componirte ich noch ein kleines Jägerlied, das ich Dir doch gleich vorspielen muß.« Er setzte sich ans Clavier und ich hörte das Lied, das seitdem Hunderttausende entzückt hat, das Eichendorff’sche [sic!] »Sei begrüßt du schöner Wald!« Ich begrüßte es mit freudiger Ueberraschung.“ Hiller, F. 1874, S. 138.

¹²⁰¹ Siehe Klenke, D. 1998, S. 39.

¹²⁰² Elben, O. 1887, S. 429.

und nachahmungswürdiges Beispiel.“¹²⁰³ Auch Dietmar Klenke erklärt, dass Mendelssohns „überaus beliebte Männerchorgesänge“ selbst „antisemitische Wellen, die seit den 1870er Jahren über Deutschland hinweggingen, unangefochten überstanden“.¹²⁰⁴ Zudem verdeutlicht Klenke, dass durch den Kulturnationalismus im 19. Jahrhundert gerade das Chorlied „Der Jäger Abschied“ zu einer meisterhaften Hymne wurde, die „den »deutschen Wald« als gottgesegnetes Symbol der deutschen Identität“ präsentierte.¹²⁰⁵

Die beiden Chorlieder „Türkisches Schenkenlied“, op. 50, Nr. 1 und „Liebe und Wein“, op. 50, Nr. 5 beinhalten Anspielungen auf die Geselligkeit im Vereinsleben, der Mendelssohn mit Humor begegnete. Über „Liebe und Wein“ schrieb er, dass es „*im betrunkenen Ton zu singen*“ sei – eine Gesangsanweisung, deren Umsetzung bei einem Liedertafelabend nicht allzu schwierig gewesen sein dürfte. Als Textdichter des Sommerliedes, op. 50, Nr. 3 wurde ursprünglich J. W. von Goethe benannt, obschon es von Johann Georg Jacobi ist. Während die Chorliederhefte op. 41, 48 und 59 den Titel tragen *Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen*, wird bei der Liedsammlung für Männerchor bewusst darauf verzichtet. Die Widmung „Den beiden Liedertafeln in Leipzig gewidmet“ erscheint wie ein Untertitel und beinhaltet bereits eine programmatische Funktion. Zu Liedertafel-Abenden (Nr. 1 und 5) und zu Ausflügen (Nr. 2, 3, 4 und 6) erklangen die Chorlieder Mendelssohns.

Die dritte Schaffensphase, Anfang 1844, bilden drei Chorlieder, die die Themen „Abschied“, „Wandern“ und „National-Patriotismus“ behandeln. „Abschiedstafel“ und „Der frohe Wandersmann“ können in Zusammenhang mit dem Umzug nach Berlin stehen. Mendelssohn fiel es sichtlich schwer, Leipzig zu verlassen, um in den Dienst des Preußischen Königs zu treten.¹²⁰⁶ Warum Mendelssohn das „Rheinweinlied“ vertont hat, wird zum einen mit seiner „Zecher“-Leidenschaft begründet¹²⁰⁷ und zum anderen mit den politisch-gesellschaftlichen Veränderungen.¹²⁰⁸ Obschon er nationalistischen Ideen skeptisch gegenüber stand, komponierte er auch ein Chorlied für gemischte Besetzung „Deutschland“ von Geibel, das vom un-

¹²⁰³ Elben, O. 1887, S. 434. Trotz der glorifizierenden Worte Elbens wurde das Opus 50 tatsächlich zum Vorbild nachkommender Chorliedkompositionen.

¹²⁰⁴ Klenke, D. 1998, S. 39. Ferner dazu: „Mit der tiefen Verehrung, die die Sänger Mendelssohn Bartholdy entgegenbrachten, dürfte zusammenhängen, daß es bei den Sängern mit Ausnahme der studentischen Sängerverbindungen zu keiner Zeit offenen Antisemitismus gab, jedenfalls nicht bis zur Gleichschaltung im NS-Staat.“ Klenke, D. 1998, S. 40.

¹²⁰⁵ Klenke, D. 1998, S. 39–41 und S. 66 f.

¹²⁰⁶ In der Mendelssohn-Biographie von R. L. Todd werden die beiden Chorlieder als „Abschied von Berlin“ verstanden. Da die Männerchorlieder Ende Januar / Anfang Februar 1844 verfasst wurden, ist jedoch der Abschied von Leipzig gemeint. Todd, R. L. 2008, S. 530 f.

¹²⁰⁷ Werner, E. 1980, S. 388.

¹²⁰⁸ Die Rheinkrise von 1840 führte zu einer starken Verbreitung des Beckerschen Rheinliedes. Mendelssohn lehnte eine Vertonung strikt ab. Vgl. Werner, E. 1980, S. 360 f. Mit rheinischer Thematik finden sich zwei Lieder, die „Warnung vor dem Rhein“ (1840, MWV: K 105) und das „Rheinische Volkslied“ (1841, MWV: K 106), das Opernfragment „Die Lorelei“ (1847, MWV: L7) sowie das Männerchorlied „Rheinweinlied“ (1844, MWV: G 35).

geduldrigen Warten auf die Wiederkehr des deutschen Kaisers handelt. Dietmar Klenke merkt treffend an, dass es Mendelssohn Bartholdy stets auf die nationale Idee ankam. „Kriegerische Imponier- und Drohgestik“ lagen ihm fern. „Mehr am Herzen lag ihm eine religiös vergeistigte Haltung gegenüber der ‚nationalen‘ Idee.“¹²⁰⁹

In der vierten Schaffensphase vertonte Mendelssohn Bartholdy zwei Auftragskompositionen sowie sein letztes Chorlied „Comitat“. Anhand der Titel „Lied für die Deutschen in Lyon“ und „Morgengruß des Thüringer Sängerbunds“ werden die Widmungen deutlich.

9.4.2 Chorlieder für gemischte Chöre

Die Chorlieder für gemischten Chor (S, A, T, B) entstanden in den Jahren von 1828 bis 1847. Es sind insgesamt 30 vierstimmige A-cappella-Chorlieder. Einige sind bis heute noch nicht publiziert worden. Sie werden in der Spalte „Opus“ mit einem Stern (*) versehen. In der neuen Leipziger Mendelssohn Ausgabe sollen jedoch alle aufgeführten weltlichen Chorlieder in der Serie 7 (kurz: LMA VII) veröffentlicht werden. Chorlieder mit zwei Sternen (**) sind nicht auffindbar.

Nr.	Jahr	Entstehungszeit	Chorlied	Opus
1.	1828	vor 11.12.1828 ¹²¹⁰	Ohne Titel („Lasset heut am edlen Ort“)	ohne
2.	1834	22.1.1834	„Entflieh mit mir“ („Entflieh mit mir und sei mein Weib“)	41,2
3.	1834	22.1.1834	„Es fiel ein Reif“ („Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“)	41,3
4.	1834	22.1.1834	„Auf ihrem Grab“ („Auf ihrem Grab, da steht eine Linde“)	41,4
5.	1837	23.11.1837	„Mailied“ („Der Schnee zerrint, der Mai beginnt“)	41,5
6.	1837	23.11.1837	„Im Grünen“ („Im Grün erwacht der frische Mut“)	59,1
7.	1837	kurz nach 24.11.1837	„Auf dem See“ („Und frische Nahrung, neues Blut“)	41,6
8.	1838	Jan. 1838	„Im Walde“ („Ihr Vögel in den Zweigen“)	41,1
9.	1839	14.6.1839	„Hirtenlied“ („O Winter, schlimmer Winter“)	88,3
10.	1839	14.6.1839	„Im Wald“ („O Wald, du kühlender Brunnen“)	100,4
11.	1839	5.7.1839	„Frühlingsahnung“ („Frühlingsahnung“)	48,1
12.	1839	18.11.1839	„Morgengebet“ („O wunderbares tiefes Schweigen“)	48,5
13.	1839	nach 18.11.1839	„Die Primel“ („Liebliche Blume“)	48,2
14.	1839	26.12.1839	„Herbstlied“ („Holder Lenz, du bist dahin!“)	48,6
15.	1839	28.12.1839	„Frühlingsfeier“ („Süßer, gold'ner Frühlings-tag!“)	48,3
16.	1840	10.3.1840	„Der wandernde Musikant“ („Durch Feld und Buchenhallen“)	88,6

¹²⁰⁹ Klenke, D. 1998, S. 66.

¹²¹⁰ Das Lied wurde zu Zelters 70. Geburtstag am 11. Dezember 1828 uraufgeführt.

17.	1843	3.3.1843	„Abschied vom Wald“ („O Täler weit, o Höhen“)	59,3
18.	1843	4.3.1843	„Ruhetal“ („Wenn im letzten Abendstrahl“)	59,5
19.	1843	5.3.1843	„Jagdlied“ („Durch schwankende Wipfel“)	59,6
20.	1843	17.6.1843	„Frühzeitiger Frühling“ („Tage der Wonne, kommt ihr so bald?“)	59,2
21.	1843	19.6.1843	„Die Nachtigall“ („Die Nachtigall, sie war entfernt“)	59,4
22.	1843	19.6.1843	„Die Waldvögelein“ („Kommt, lasst uns geh'n spazieren“)	88,4
23.	1843	20.6.1843	Lob des Frühlings“ („Saatengrün, Veilchenduft“)	100,2
24.	1843	20.6.1843	„Der Glückliche“ („Ich hab' ein Liebchen recht lieb“)	88,2
25.	1844	8.8.1844	„Neujahrslied“ („Mit der Freude zieht der Schmerz“)	88,1
26.	1844	8.8.1844	Andenken“ („Die Bäume grünen überall“)	100,1
27.	1844	vor 15.8.1844	„Frühlingslied“ („Berg und Tal will ich durchstreifen“)	100,3
28.	1845	8.7.1845	„Trauergesang“ („Sahest du ihn hernieder schweben“), op. 116	116
29.	1845	30.10.1845	„Die Frauen und die Sänger“ ¹²¹¹ („Wohl perlet im Glase“)	ohne
30.	1847	vermutlich 1847 ¹²¹²	„Deutschland“ („Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht“)	88,5

Im MWV wird unter der Rubrik F „Werke für gemischten Chor bzw. Solistenensemble“ darüber hinaus das Terzett „Wenn der Abendwind durch die Wipfel zieht“ (MWV: F1) sowie das unbekannte Werk „The Sun is dancing on the Streams“ (MWV: F3), ein vermutlich einstimmiges Lied, angeführt (vgl. Anhang 1). Während Mendelssohn Bartholdy kontinuierlich vierstimmige Männerchorlieder komponierte, lassen sich bei den vierstimmigen Liedern für gemischten Chor vier Schaffensphasen erkennen, in denen er sich stärker dem Genre widmete.

Phase	Zeit
1. Düsseldorf	1834
2. Leipzig, Frankfurt	1837 – 1839
3. Leipzig	1843
4. Frankfurt	August 1844

In der zweiten Phase (1837–1840) gibt es zudem drei zeitliche kompositorische Schwerpunkte (um den Jahreswechsel 1837/1838, im Sommer 1839 und zum nächsten Jahreswechsel

¹²¹¹ Das Chorlied wurde mehrfach bezeichnet als „Die Frauen und die Sänger“, „Der Gesang“, „Dichter und Frauen“, „Die vier Weltalter“, „Der Dichter“, „Die Sänger und Frauen“ und „Der Sänger“. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 96.

¹²¹² Die Datierung ist nicht eindeutig. Sie „ergibt sich aus der Stellung im Nachlassband, der ausschließlich Kompositionen des Jahres 1847 umfasst“. Wehner, R. 2009, S. 96.

1839/1840), wobei zwei Zeitabschnitte, die Wintermonate 1837/38 und 1839/40 mit den Männerchorliedern übereinstimmen.

In der Düsseldorfer Zeit entstanden die Chorlieder nach Texten von Heinrich Heine. Die drei Heine-Volkslieder veröffentlichte Mendelssohn im op. 41, Nr. 2–4. Sie werden unter den Titel „Drei Volkslieder“ gesondert aufgeführt. An seinen Freund Eduard Devrient schickte Mendelssohn eine Partiturabschrift am 5. Februar 1834: „Die längst versprochenen Lieder, die ich immer für Euch 4stimmig componiren wollte, sind nun endlich an's Licht gekommen und ich habe sie Dir als mein Geburtstagsgeschenk abgeschrieben [...]“.¹²¹³ Das „Mailed“, op. 41, Nr. 5 entstand am 22. Mai 1835.¹²¹⁴ Hiernach fertigte Mendelssohn Bartholdy eine Reinschrift der fünf Chorlieder an. Am 27. Januar 1837 sandte er die „drei vierstimmigen Volkslieder“¹²¹⁵, wie er die drei Heine-Vertonungen nennt, mit weiteren 6 Gesängen für eine Singstimme an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig. Ein Jahr später, am 17. Januar 1838, fügte er drei¹²¹⁶ weitere hinzu, so dass der erste Chorliederband unter dem Titel *Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen* erscheinen konnte. Ursprünglich hatte er geplant, die Lieder ohne Opuszahl zu veröffentlichen. Am 5. April 1838 schrieb er an den Verlag Breitkopf & Härtel: „Meine Absicht war zwar die Lieder, weils denn doch gar so kleine Thiere sind, ohne opusZahl in die Welt zu schicken, da Sie mir aber schreiben, daß es Ihnen unbequem wäre, so setzen Sie op. 41 darauf, und der Psalm muß dann op. 42 bekommen.“¹²¹⁷

Volker Kalisch verweist auf einen äußeren Zusammenhang bei der Zusammenstellung der Lieder der Opera 41, 48 und 59. Im op. 41 sieht Kalisch die Natur als „Projektionsfläche“ für das „Auf und Ab des gesuchten oder erfahrenen Liebesglücks“ von Mendelssohn.¹²¹⁸ Im op. 48 sei es eine verbindende konstitutive Gestaltungsidee und im op. 59 sei wiederum die Natur als „Schauplatz“ zu sehen.¹²¹⁹ Was für einen Komponisten als Selbstverständlichkeit gilt, dass ein Liederheft nach thematischen Aspekten oder nach inhaltlichen Bezügen zusammengestellt wird, wird aus seiner musikwissenschaftlichen Sicht als Besonderheit gepriesen. Darüber hinaus tragen äußere Einflüsse und Erlebnisse häufig dazu bei, dass Kompositionen entstehen. Dass Klavierlieder, Lieder für eine Singstimme oder Chorlieder einen „anlassbezo-

¹²¹³ Zit. nach Wehner, R. 2009, S. 445.

¹²¹⁴ Zur Entstehung scheint mir die Angabe von R. L. Todd richtig zu sein. Er bezieht sich auf den Autographen der Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. 200/201. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 340, S. 663, Anm. 211 und S. 724. Ausführlichere Angaben finden sich im Anhang 1 unter Kurzbeschreibungen.

¹²¹⁵ Mendelssohn Bartholdy, F. 2008 ff., Band 5, S. 186.

¹²¹⁶ op. 48, Nr. 1, 5, 6.

¹²¹⁷ Mendelssohn Bartholdy, F. 1968 (1), S. 71.

¹²¹⁸ Kalisch, V. 2013, S. 119.

¹²¹⁹ Kalisch, V. 2013, S. 120 und 127.

genen Gebrauchswert“ offenbaren, ist sogar der Normalfall. Entscheidend ist jedoch, was Kalisch auch richtig darlegt, dass Mendelssohn ästhetische und ideelle Maximen verfolgt.¹²²⁰

Die ersten vier der sechs Chorlieder sind strophisch gesetzt; die beiden letzten sind variierte Strophenlieder, mit Tendenz zum durchkomponierten Lied. In der AMZ lobt der Rezensent die Sammlung: „Es ist zur Empfehlung dieses neuen Werkes kaum noch etwas nöthig [...]“. ¹²²¹

Im Jahr 1839 entstand eine zweite Sammlung von sechs Chorliedern für gemischten Chor. Bei einem Waldfest Anfang Juli 1839 im Taunus zu Frankfurt sang eine kleine Gruppe seine Chorlieder op. 41 sowie drei weitere neue, die er am 14. und 15. Juni 1839 komponiert hatte.¹²²² Die stimmungsvolle Aufführung der Werke sowie die idyllische Umgebung hinterließen bei Mendelssohn einen prägenden Eindruck. Im selben Jahr komponierte er noch fünf Chorwerke dazu, so dass insgesamt acht Stücke entstanden. Davon erschienen sechs im Jahr 1840 als op. 48. Er versah die Sammlung mit der Widmung an die Herren Dr. Martin und Dr. Spiess. An den Verlag Breitkopf & Härtel schrieb Mendelssohn am 30. Dezember 1839:

„Ew. Wohlgeboren erhalten hiebei das 2te Heft meiner vierstimmigen Lieder. Den Titel wünsche ich so wie er darauf angegeben, nur den Namen des Dr. Martin vor dem des Dr. Spiess; die Herausgabe sonst der vorigen möglichst gleich, da sie mir nichts zu wünschen übrig ließ. Sie finden außer den paginirten Seiten welche die 6 Lieder enthalten, noch 2 unpaginirte darin, auf welchem ein Lied in d-dur, »Im Wald« steht. [...]“¹²²³

Das Lied „Im Wald“ wurde unter op. 100, Nr. 4 posthum veröffentlicht.¹²²⁴ Noch vor der Publikation des op. 48 bat seine Schwester Fanny Hensel um eine Abschrift der Chorlieder. Sie wollte sie als Geburtstagsständchen für ihre Mutter Lea darbieten. Felix Mendelssohn schrieb an den Verlag:

„Hochgeehrter Herr. Meine Schwester [Fanny] in Berlin bittet mich um eine Abschrift meiner neuen 4stimmigen Lieder, die sie zum Geburtstag meiner Mutter [26. März] dort [in Berlin] singen lassen möchte. Wenn der Stich derselben so weit beendet wäre, daß ein Abzug davon gemacht werden könnte, so würden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie mir einen solchen zu diesem Zwecke zuschicken wollten; ich würde ihn dann durchcorrigieren und es würde wohl schneller gehen, als wenn ich Sie um das Manuscript bäte und mir eine Abschrift davon nehmen ließe. [...]“¹²²⁵

¹²²⁰ Kalisch notiert: „Zu kurz griffe allerdings die ausschließlich kompositionsästhetische Nachzeichnung des Einflusses der Berliner Liederschule, wenn nicht darüber hinaus einige deren prinzipielle Maximen mit ins Gedächtnis gerufen würden.“ Kalisch, V. 2013, S. 112.

¹²²¹ AMZ, Nr. 32, 1838, Sp. 525.

¹²²² Gemeint sind „Im Wald“ und „Hirtenlied“ sowie der Kanon „Lerchengesang“. Das ausführliche Zitat ist im Kap. 4.2 notiert.

¹²²³ Mendelssohn Bartholdy, F. 1968 (1), S. 100.

¹²²⁴ Nicht zu verwechseln mit „Im Walde“, op. 41, Nr. 1.

¹²²⁵ Mendelssohn Bartholdy, F. 1968 (1), S. 104.

Dies zeigt, dass die Chorlieder zu verschiedenen Geselligkeitsformen dargebracht wurden. Ob zu den Sonntagsmusiken oder zu Privatveranstaltungen im kleineren Kreise, ob im Wald, im Garten oder im Haus, der Wirkungs- und Funktionsbereich der Chorlieder fiel in unterschiedlichster Weise aus, wenngleich der Titel eine Aufführung im Freien befürwortet.

G. W. Fink, Rezensent der AMZ, stellte das zweite Chorliederheft op. 48 als gelungen dar, wobei er im letzten Absatz in Form eines Vergleichs auf missfällige Töne von Einzelnen hinweist. Fink schrieb:

„War das eben besprochene Instrumentalwerk [Klaviertrio Nr. 1 d-Moll, op. 49] der rauschenden Freude eines beflügelten Dranges geweiht, so hat sich dieses Gesangheft [op. 48] dafür der stillen, sinnigen Freude im Angesichte der Natur ergeben. Textwahlen, melodische und harmonische Tonverschönerungen der Worte sprechen dies in deutlicher Uebereinstimmung aus. Uebereinstimmung des Einzelnen zum Ganzen ist aber bekanntlich Hauptbedingung des Schönen.“

Nach kurzer Erläuterung der sechs Werke empfahl er die Gesänge dem Leser und fuhr fort:

„In der Theorie der Harmonisirung haben die Menschen von je nicht ganz mit einander einig werden können; wie viel weniger wird dies jetzt möglich sein, wo die Ansichten darüber so vielfach auseinander gegangen sind. Es ist mit menschlichen Theorien im Allgemeinen nicht anders; auch in der Harmonie wird die Harmonie Aller vermisst. Und so wird denn weder der Verfasser dieser Gesänge, noch der Empfehler derselben eine Schuld tragen, wenn sie Beide in Einzelheiten der vierstimmigen Tonverbindung nicht immer einverstanden sind. Wo aber die Gänge so konsequent und bedacht sind, wie hier, geht daraus nichts Anderes hervor, als dass Einer in einzelnen Stellungen stärkeren Schatten liebt, als der Andere. Uebrigens dürften die hier gegebenen Gesänge und Lieder Vielen noch lieber werden, als die meisten des ersten Hefes, so starken Eingang auch dieselben gefunden haben. Doch das ist Geschmackssache, gehört nicht der Beurtheilung, sondern jedem Einzelnen für sich.“¹²²⁶

Wieso Fink den Vergleich in der Beurteilung anführt, bleibt unklar. Es ist jedoch auffällig, dass er auf kritische Stimmen hinweist. Das „in Einzelheiten“ könnte auf die Form hindeuten. Während op. 41 vier Strophenlieder enthält, weist op. 48 lediglich eines auf. Dies richtet sich gegen die zeitgenössische Liedästhetik, die das Strophenlied als Maßgabe vorgibt. In op. 59 sind es wieder zwei Strophenlieder.

Die Chorliedhefte op. 41 und 48 entstanden wie auch die Männerchorlieder op. 50 in einer harmonievollen Zeit. Ab dem Jahr 1836 verbrachte die Familie Felix Mendelssohn Bartholdy ihre Sommermonate häufig in Frankfurt und Umgebung: Sommer 1836, 1837, 1839, 1842, 1844, 1845, 1846 und 1847. Alle drei Liedsammlungen wurden in der darauffolgenden Nach-Weihnachtszeit bzw. Zeit des Jahreswechsels fertig gestellt: op. 41 im Januar 1838, op. 48 am 28. Dezember 1839 und op. 50 am 6. Januar 1840. Hingegen wurde op. 59 Mitte Juni 1843 abgeschlossen. Bei der genaueren Betrachtung der Entstehungsdaten fällt auf, dass aufgrund der Anzahl und der Entstehungszeiten Mendelssohn im Februar 1844 ein Heft

¹²²⁶ AMZ, Nr. 24, 1840, Sp. 499–500.

für Männerchor und im August 1844 für gemischten Chor erneut in Druck hätte geben können. Gründe gegen die Publikation konnten nicht eruiert werden.

Durch die stimmungsvolle Waldpartie im Juli 1839 angeregt komponierte Mendelssohn Bartholdy sein zweites Liederheft op. 48. Vor der Veröffentlichung sollten die Chorlieder als musikalisches Präsent zum Geburtstag seiner Mutter Lea am 26. März 1840 erklingen.¹²²⁷ Die Chorlieder des Opus 59 können als eine Fortsetzung des op. 48 betrachtet werden. An Klingemann schrieb Mendelssohn am 12. Juni 1843:

„Die Lieder im Freien zu singen will ich der Jette Benecke zueignen¹²²⁸, ich habe so oft an sie gedacht, wie ich sie aufschrieb; erstlich wegen dem Freien, und alle Frühlings- und Gartenluft, die ich gern hineinbringen wollte und bei denen sie mit den Kindern und dem Grasplatz immer voransteht, so oft ich nur an sie denke (d. h. an die Frühlingsluft), und zweitens, weil ich keine zweite Stimme hinschrieb, ohne abermals zu denken, wie sie sich beklagte, dass bei mir alles so superfein klingen müsste, dass sogar auch die zweiten Stimmen schwer zu singen wären! Das wurmt!“¹²²⁹

Die Briefstelle¹²³⁰ zeigt, wie sich Mendelssohn die Natur als Sinnbild des „Reinen“ vorstellte. Er verwendete selbst viele romantische Sujets: im Frühling¹ spielen die Kinder² draußen im Freien³, in der Idylle des Gartens⁴; es riecht herrlich⁵ und – ich ergänze dazu – es tönt vierstimmige Chormusik. Damit wurden die romantischen Sujets, die in op. 48 vertont wurden, in op. 59 fortgesetzt. Die zweite Passage ist sehr aussagekräftig: seine Lieder für gemischten Chor klingen „superfein“ und „die zweiten Stimmen wären schwer zu singen! Das wurmt!“ Auf der einen Seite wurde der Melodiker Mendelssohn für seinen transparenten Klang und seiner Stimmführung gelobt, auf der anderen Seite empfand Benecke als Laiin die Chorlieder als zu schwierig. Die äußere Struktur, z. B. als Strophenlied, erweckt den Anschein der Simplizität, doch im Detail weisen die Chorlieder, besonders die für gemischten Chor, stets artifizielle Elemente auf, die sich im gemeinsamen Singen zeigen; denn die Stücke sind in den polyphonen Abschnitten durch den doppelten Kontrapunkt komplex gestaltet (vgl. Kap. 10). Die Äußerung „das wurmt!“ deutet auf Mendelssohns inneren Zwiespalt hin. Er möchte, dass seine Chorlieder „im Freien zu singen“ überall erklingen können, und wie beim Waldfest auch von Laien gesungen. Dennoch sollen die Werke seine künstlerischen Ansprüche erfüllen. Um die ästhetisch-künstlerische Maxime sowie das Ziel der musikalischen Volksbildung zu verwirklichen, müssen die Chorlieder dem musikalischen Niveau der Laien angepasst sein.

¹²²⁷ „Meine Schwester [Fanny Hensel] in Berlin bittet mich um eine Abschrift meiner neuen 4stimmigen Lieder, die sie zum Geburtstag meiner Mutter dort singen lassen möchte.“ Mendelssohn Bartholdy, F. 1968 (1), S. 104.

¹²²⁸ Sein Freund Klingemann war auf Henriette Benecke etwas neidisch. Felix Mendelssohn schrieb am 1. Februar 1844 an Klingemann: „Du findest im Paket erstlich gedruckte Liederheft [op. 59], weil Du einmal schriebst, Du habest die Jette Benecke darum beneidet [...]“. Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 289.

¹²²⁹ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 282.

¹²³⁰ In den Briefen finden sich viele Textstellen, in denen Mendelssohn die Idylle beschreibt. Vor allem zu Zeiten, wenn Mendelssohn sich von seiner Arbeit erholte, sei es im Urlaub, in Bad Soden u. a., oder daheim. Die Darstellungen offenbaren, wie er mit seiner Familie die Natur genießt. Eine ausführliche Erzählung findet sich im Brief an Klingemann vom 17. Juli 1844. Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 294 f.

Sind sie zu schwierig, so werden sie nicht gesungen, und damit wäre das Ziel verfehlt. Zelter hatte Mendelssohn öfter ermahnt, er solle einfacher komponieren. „Auch sagten Sie [Zelter] mir [Mendelssohn] einmal, es sey Ihnen sowohl für sich, als für die Akademie unangenehm, daß gar nichts 4stimmiges componirt würde, sondern Alles gleich 2chörig oder 8stimmig [...].“¹²³¹ Selbst für die Singakademie waren seine Werke sehr anspruchsvoll. Mendelssohn notierte den Konjunktiv: „die zweiten Stimmen zu singen wären“. Er selbst wird seine Chorlieder nicht als zu schwierig empfunden haben, so dass sein Kommentar „das wurmt!“ sich durchaus auf das niedrige sängerische Niveau beziehen kann.

Im August 1844 verfasste Mendelssohn Bartholdy drei Lieder für gemischten Chor, die wiederum auf einen erholsamen Aufenthalt in Bad Soden zurückzuführen waren. Das Ambiente, die gemeinsamen Tage mit der Familie und die damit verbundenen freudigen Erlebnisse bewegten ihn, Chorlieder zu komponieren. Seiner Schwester Fanny bekundete er im Brief vom 25. Juli 1844 die gelöste Stimmung: „Die Meinigen erholen sich mit jedem Tage mehr und mehr, und ich liege unter Äpfelchen und großen Eichen; [...] ferner esse ich Erdbeeren zum Kaffee, zum Mittag und zum Abend, trinke Asmannshäuser Brunnen, stehe um sechs Uhr auf, und schlafe doch neuntehalb Stunden [...], besuche alle wunderschönen Umgebungen [...].“¹²³² Über die Harmonie und Glückseligkeit war sogar Fanny Hensel erstaunt: „Dein Sodener Leben muß aber eine schöne Idylle sein, wenn ich Dich so sehe, will es mir scheinen, als kennte ich Dich noch nicht ganz, denn wenn Du Zeit hast, habe ich Dich noch nie gesehn [...].“¹²³³

Die Idylle hielt Mendelssohn in einer Zeichnung fest, die er am 23. September 1844 vollendete. Das Bild ist in der Mendelssohn-Biographie von R. Larry Todd abgedruckt und wird dort von Todd beschrieben:

„Mendelssohn und seine Frau trinken auf einem Sofa Tee, während sich [zwei] Dienstmädchen um die Kinder kümmern; die Gruppe wird von einer schützenden Girlande aus üppigen Ranken und Blumen umrahmt, an deren Ränder Mendelssohn jeweils Skizzen einiger Frankfurter Sehenswürdigkeiten eingezeichnet hatte. Das einzige störende Element findet sich am unteren Ende, wo Mendelssohn zwei Darstellungen moderner Transportmittel einfügte: einen Zug und ein Dampfboot [...].“¹²³⁴

Die als störend eingestuften modernen Transportmittel demonstrieren abermals die Gegensätze in Mendelssohns Leben: Familie versus Öffentlichkeit, zuhause / Heimat versus weite Welt, häusliches Musizieren versus Musikfeste, klassische Ideale versus Oberflächlichkeit,

¹²³¹ Brief von Mendelssohn an Zelter vom 18. Dezember 1830; zit. nach Wehner, R. 1996, S. 33.

¹²³² Weissweiler, E. 1997, S. 370.

¹²³³ Weissweiler, E. 1997, S. 371.

¹²³⁴ Todd, R. L. 2008, S. 529.

Kunstmusik versus kommerzielle Unterhaltungsmusik und damit einhergehend musikalische Volksbildung durch Musikinstitutionen versus Vereinsmeierei.¹²³⁵

9.5 Das erste Liederheft

Das erste Liederheft op. 41 komponierte Mendelssohn Bartholdy ganz getreu den liedästhetischen Grundsätzen der Berliner Liederschule: „Priorität des Dichterwortes, Vorrang des Strophenliedes »vor dem absoluten Durchkomponieren«, stark zurücktretende Begleitung.“¹²³⁶ Daher dominiert die Form des Strophenliedes: Die ersten vier Chorlieder sind strophisch, Nr. 5 und 6 sind variierte Strophenlieder, die die Tendenz zum durchkomponierten Lied besitzen. Das zuletzt entstandene „Im Wald“ setzte Mendelssohn an den Anfang der Sammlung. Es folgen die drei Heine-Vertonungen, die bereits im Jahr 1834 entstanden. Dazu fügte Mendelssohn die Chorlieder „Mailied“, Nr. 5 und „Auf dem See“, Nr. 6, die er Ende 1837 verfasst hat, hinzu. Die Heine-Vertonungen op. 41, Nr. 2 bis 4, sind die einzigen, die keine Einzelwerke sind. Sie stehen daher zunächst im Fokus.

Zu Heinrich Heine hatten die Geschwister Fanny Hensel und Felix Mendelssohn ein gespaltenes Verhältnis: Auf der einen Seite bewunderten sie Heine für sein literarisches Können, auf der anderen Seite fanden sie seine Persönlichkeit abstoßend. In den Kindheitsjahren verkehrte Heinrich Heine häufiger bei der Familie Mendelssohn. Heine und Eduard Gans machten Mendelssohns Schwester Rebecka den Hof, die allerdings 1832 den Mathematiker Peter Gustav Dirichlet heiratete.¹²³⁷ Bereits 1829 distanzierten sich die Geschwister Mendelssohn von Heine. Fanny Hensel schrieb am 22. März 1829 an Klingemann:

„Heine ist hier und gefällt mir gar nicht; er ziert sich. Wenn er sich gehn ließe, müßte er der liebenswürdigste ungezogene Mensch sein, der je über die Schnur hieb, wenn er sich im Ernst zusammennähme, würde ihm der Ernst auch wohl anstehen, denn er hat ihn, aber er ziert sich sentimental, er ziert sich geziert, spricht ewig von sich, und sieht dabei die Menschen an, ob sie ihn ansehen. Sind Ihnen aber Heine's Reisebilder aus Italien vorgekommen? Darin sind wieder prächtige Sachen. Wenn man ihn auch zehnmal verachten möchte, so zwingt er einen doch zum elften Mal zu bekennen, er sei ein Dichter, ein Dichter! Wie klingen ihm die Worte, wie spricht ihn die Natur an, wie sie es nur den Dichter thut.“¹²³⁸

Trotz der Abneigung äußerte auch Felix Mendelssohn Bartholdy seine Bewunderung gegenüber Heines Naturlyrik, die gerade in den „Reisebildern“ offenbar wird:

¹²³⁵ Vgl. auch Goldhan, W. 1975, S. 181–183.

¹²³⁶ Ottenberg, H.-G. 1994, Sp. 1488.

¹²³⁷ Vgl. Klein, H.-G. 1997 (1), S. 48.

¹²³⁸ Zit. nach Gesse-Harm, S. 2006, S. 160.

„Heine sehe ich selten, weil er ganz und gar in den liberalen Idee, oder in der Politik versenkt ist; er hat vor einiger Zeit 60 Frühlingslieder herausgegeben; mir scheinen nur wenige davon lebendig und wahr gefühlt zu sein, aber die wenigen sind auch prächtig. Haben Sie sie schon gelesen? Sie stehen in dem 2ten Bande Reisebilder.“¹²³⁹

Ab den 1840er Jahren endete das Interesse der Mendelssohns an Heine. Heine griff immer stärker die staatlichen, kirchlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland an. Sein radikaler Ton und seine Doppeldeutigkeit in seinen literarischen Werken verschärften sich. Eric Werner sieht die wirklichen Beweggründe für Felix Mendelssohn Ablehnung tiefer liegend: „Heines kränklich-neurotischer Zynismus stand gegen Mendelssohns etwas philiströsen Idealismus. Heine verübelte Mendelssohn sein gläubiges Bekenntnis zur evangelischen Kirche, die Heine für sich lediglich als *Eintrittsbillett zur europäischen Kultur* ansah.“¹²⁴⁰ Näheres zum Antagonismus findet sich in *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts* von Sonja Gesse-Harm.¹²⁴¹

Mendelssohn überschrieb die Chorlieder für gemischten Chor op. 41, Nr. 2 bis 4 zunächst mit „Liebesgeschichte“.¹²⁴² Die in Druck gegebene Fassung trägt den Titel *Drei Volkslieder*, während Heine seine Texte unter „Tragödie“ verzeichnete. Beachtet man Heines Titel, so werden die benutzten Volksliedelemente seiner Trilogie zugleich parodistisch eingesetzt.¹²⁴³ Gesse-Harm schildert, dass Mendelssohn „jede Nuance dieses dialektischen Ansatzes“ ausblendet. Gerade die Chorbesetzung trage dazu bei, dass „aus einer verallgemeinernden Distanz berichtet“ wird, so Gesse-Harm, die dazu führe, dass die „Aussage grundsätzlich an ‚persönlichem Schicksal‘ verliert.“¹²⁴⁴ Die geänderte Überschrift zu „Drei Volkslieder“ verstärkt Mendelssohns Nähe zum Volkslied. Mendelssohns Ideale – „Reinheit, Wahrheit, Natur /Natürlichkeit“ – dominierten bei seiner Textwahl. Hinzu kommt, dass die drei weiteren Gedichte des Opus 41 überdies naturlyrische Elemente enthalten. Die Vorgabe des Aufführungsortes „im Freien zu singen“ bekräftigt das volkstümlich-romantische Sujet. Es bleibt festzuhalten: Schließt man die Analogismen aus, so entspricht die Trilogie von Heine Mendelssohns kompositorischen Vorstellungen.

Höchst interessant sind die Entstehungsdaten. Jeweils an einem Tag komponierte Mendelssohn die Chorlieder, und zwar die beiden Männerchorwerke „Wasserfahrt“, op. 50, Nr. 4 und „Das Lied vom braven Mann“, op. 76, Nr. 1, am 22. Januar 1837 und die drei Chorlieder für gemischten Chor „Entflieh mit mir“, „Es fiel ein Reif“ und „Auf ihrem Grab“, op. 41, Nr. 2 bis 4, am 22. Januar 1834. Demnach sind alle fünf Chorlieder am 22. Januar (!)

¹²³⁹ Zit. nach Gesse-Harm, S. 2006, S. 160.

¹²⁴⁰ Werner, E. 1980, S. 106.

¹²⁴¹ Gesse-Harm, S. 2006, S. 158 ff.

¹²⁴² Wehner, R. 2009, S. 85.

¹²⁴³ Gesse-Harm, S. 2006, S. 214.

¹²⁴⁴ Gesse-Harm, S. 2006, S. 214.

komponiert worden. Beachtenswert ist der Briefwechsel zwischen Mendelssohn und seiner Schwester, welche die „drei vierstimmigen Volkslieder“ von Devrient gezeigt bekam. Hensel schrieb am 18. Februar 1834 an ihren Bruder:

„Devrient hat mir Deine Volkslieder gebracht, die mir ungemein gefallen, ganz besonders das 2te, u. im letzten die Vögel im Abendwinde. Die Gedichte sind sehr reizend. Man sieht, was Heyne machen kann, wenn er einmal die Pointe aufgiebt.¹²⁴⁵ Was mir aber unbegreiflich ist, u. worüber ich Dich fragen muß, ist, warum Du Deine eignen, lieben Liederchen 4stimmig gesetzt hast, was mir weder zum Text, noch zu Deiner Auffassung davon zu passen scheint.“¹²⁴⁶

Chorlieder für gemischten Chor waren im Hause Mendelssohn bislang eine Seltenheit. Lediglich das „Festlied zu Zelters siebenzigsten Geburtstag 1828“ und das „Lied für Ceylon“ (1829) komponierte Mendelssohn zuvor. Beide Werke dienten als musikalische Geschenke. Bei Fanny Hensel fanden sich bereits vier Chorlieder für S, A, T, B.¹²⁴⁷ Der Grund der Verwunderung findet sich im nachfolgenden Brief von Fanny Hensel (s. u.). Warum die „Liederchen“ weder zum Text noch zu Mendelssohns Auffassung zu passen scheinen, wird von Sonja Gesse-Harm textanalytisch begründet.¹²⁴⁸ Im Wesentlichen zielt sie darauf ab, dass Mendelssohn die „kritisch-distanzierenden Untertöne“ von Heine außer Acht lässt, und begründet dies damit, dass der Chor als Stimme des Volkes fungiert.¹²⁴⁹ In Mendelssohns viel zitierter Antwort¹²⁵⁰ offenbarte er, dass es für ihn die „einzige Art [sei,] wie man Volkslieder schreiben kann“.¹²⁵¹ Er begründete seine Ästhetik zum einen damit, dass eine Klavierbegleitung mit häuslicher Musik assoziiert wird, und zum anderen, dass „4 Singstimmen am einfachsten so ein Lied ohne Instrument vortragen können“.¹²⁵² Der Superlativ „am einfachsten“ impliziert das Simplizitätsideal der Berliner Liederschule. Fanny Hensel fühlte sich von Mendelssohn zurückgewiesen, denn sie komponierte bis dato zum größten Teil Lieder für Singstimme und Klavier oder Klavierstücke. Sie antwortete ihm am 12. April 1834:

„Nun wollen wir uns noch ein wenig musikalisch unterhalten. Deine Gründe für 4stimmige will ich gelten lassen, besonders den Worringschen. Wären wir hier alle 4 zusammen, u. hättens gesungen, so wäre es mir wahrscheinlich nicht eingefallen, etwas dagegen zu haben, wer aber soll hier Tenor singen, wenn Du in Düsseldorf bist? Das ganze Papier macht mich so philiströs, es wird einem gar nichts lebendig.“¹²⁵³

¹²⁴⁵ Die Doppeldeutigkeit, die Heine in seinen Texten anwendet, war im Hause Mendelssohn folglich durchaus bekannt.

¹²⁴⁶ Weissweiler, E. 1997, S. 156.

¹²⁴⁷ „Pilgerspruch“ (1823, 1825), „Am Grabe“ (1826), „Feldlied“ (1826) und Nachtreigen (1829). Wolitz, St. 2007, S. 7.

¹²⁴⁸ Zum Textinhalt stellt Sonja Gesse-Harm fest, dass, obschon in der Textvorlage von Heine, die mit „Tragödie“ überschrieben wurde, die benutzten Volksliedelemente auch parodistisch eingesetzt werden, bei Mendelssohn der dialektische Ansatz ausbleibt und dieser sich vollends auf das „volkstümlich-stimmungsmäßige Element“ konzentriert. Gesse-Harm, S. 2006, S. 214.

¹²⁴⁹ Gesse-Harm, S. 2006, S. 216.

¹²⁵⁰ Weissweiler, E. 1997, S. 160.

¹²⁵¹ Weissweiler, E. 1997, S. 160.

¹²⁵² Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Band 3, S. 390.

¹²⁵³ Weissweiler, E. 1997, S. 160 f.

Der Unterton im ersten Satz bekundet schon die Verstimmung. Es ist verständlich, dass sie in Mendelssohns kompositorische Ideen involviert werden wollte, besonders da sie seine engste Beraterin war. Der Vorwurf, wer Tenor singen soll, ist kein wirklicher Grund, sondern Ausdruck ihres Missfallens. Bereits drei Jahre zuvor führte sie im Rahmen der Sonntagsmusiken ihre Kantate *Lobgesang* für Sopran, Alt, vierstimmigen Chor und Orchester auf, die sie am 14. Juni 1831 fertig stellte¹²⁵⁴, sowie die Kantate *Hiob* für Sopran, Alt, Tenor, Bass, vierstimmigen Chor und Orchester, die sie am 1. Oktober 1831 beendete. Für die Aufführungen gründete sie einen kleinen Chor.¹²⁵⁵ Vielleicht nahm sie den Umstand zum Anlass, um den Chor wieder zu aktivieren. Fest steht, dass sie im Brief an Mendelssohn vom 11. Juni 1834 konstatierte, dass ihr Chor „vortrefflich“ sei¹²⁵⁶, demnach drei Monate nach dem Briefwechsel.

Neben Heinrich Heine wählte Mendelssohn Texte von August von Platen, Ludwig Hölty und Johann Wolfgang von Goethe aus. In allen wird die Thematik „Natur“ behandelt. Dass das Chorlied „Im Wald“ – der Wald als Inbegriff der Natur – am Anfang der Liedsammlung steht, offenbart die Gefühlswelt der romantischen Empfindung.¹²⁵⁷ Natur und Liebe zählen zu den Topoi der Romantik.¹²⁵⁸ Die außerordentlich hohe Qualität der Chorlieder op. 41 kann durch einen Bericht Julius Beckers nachgewiesen werden:

„Der Name des Componisten [Felix Mendelssohn Bartholdy] sagt schon genug für die Vortrefflichkeit dieses Werkes [op. 41], dessen sämtliche Lieder bei durchaus einfacher, ungesuchter und doch neu und zuweilen überraschender Harmonisierung, fließender Stimmenführung, und schönen Rhythmik als charakteristisches Kennzeichen edle Einfachheit und tiefe Innigkeit an sich tragen. Daß der Componist die 3 Gedichte von Heine (Nr. 1. Entflieh' mit mir, Nr. 2. Es fiel ein Reif und Nr. 3. Auf ihrem Grabe) zu einem vierstimmigen Liede bearbeiten und, über die subjective Auffassung (an welche Heine mehr als ein anderer Dichter erinnert) sich erhebend, musikalisch die den Gedichten unterliegende Grundstimmung zu einer gemeinsamen, volksfaßlichen ausbilden konnte, verräth den Meister, dessen Genius durch umfassende Lebensbildung und philosophische Kunsteinsicht zur Vollendung reifte. Wir gestehen, daß uns diese Bearbeitung der 3 Gedichte auf den ersten Blick frappirte. Das ist aber das Wunderbare des Genies, daß es Neues schafft, was wir als Nothwendiges hinnehmen, als hätten wir's schon lange geahnt, in uns getragen oder gar selbst geschaffen.“¹²⁵⁹

¹²⁵⁴ Hellwig-Unruh, R. 2000, S. 230.

¹²⁵⁵ Tillard, F. 1994, S. 204.

¹²⁵⁶ Weissweiler, E. 1997, S. 169.

¹²⁵⁷ Siehe Kap. 9.6.

¹²⁵⁸ Mit der mystischen und musikalischen Repräsentation der Natur setzt sich Dorothea Hennig auseinander. Vgl. Hennig, D. 2000.

¹²⁵⁹ NZfM 10, Nr. 6, 1839, S. 23.

9.6 Untersuchung der Texte der Chorlieder Mendelssohn Bartholdys

Die Antwort auf die Frage, welche Relevanz eine Darstellung der Texte der Chorlieder für die vorliegende Abhandlung hat, ist auf den ersten Blick nicht offensichtlich. Dennoch ist zwingend zu konstatieren, dass eben diese Texte den Chorliedern Mendelssohn Bartholdys Inhalt, Form und Charakter verliehen, und dadurch, dass bekannte Persönlichkeiten der Dichtkunst des 19. Jahrhunderts diese beitrugen, ist auch eine gesellschaftliche Relevanz nicht von der Hand zu weisen.

9.6.1 Auswahl der Texte für die Chorlieder

Die Texte stammen von namhaften Dichtern sowie von unbekannten Schriftstellern aus dem Freundes- und Bekanntenkreis.¹²⁶⁰ Zahlreiche Dichterpersönlichkeiten kannte die Familie Mendelssohn darüber hinaus persönlich, darunter Theodor Körner, Clemens Brentano, Heinrich Heine, Johann Wolfgang von Goethe, Paul Heyse, Wilhelm Müller, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben und andere.¹²⁶¹

Die nachfolgende Tabelle gibt über die Anzahl der Texte eines Dichters Auskunft:

Dichter	Gesamt	MC	GC	mit Opus	posthum	ohne Opus
Friedrich Aulenchbach	1		1		1	
Franz Bernus	2	2			2	
Helmine von Chezy	1		1	1		
Allan Cunningham	1		1	-	-	-
Joseph von Eichendorff	10	5	5	5	5	
August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	2	1	1		2	
Emanuel Geibel	1		1		1	
Johann Wolfgang von Goethe	9	5	4	4	2	3
Friedrich Wilhelm Gubitz	2	2				2
Johann Peter Hebel	1		1		1	
Heinrich Heine	5	2	3	4	1	
Georg Herwegh	1	1			1	
Ludwig Chr. H. Hölty	1		1	1		
Johann Georg Jacobi ¹²⁶²	1	1		1		
Friedrich von Köpken	1	1				1
Heinrich Laube	1	1				1
Nikolaus Lenau	2		2	2		
Adolph Meyer	1	1				1
Julius Mosen	1	1		1		
Friedrich Theodor von Müller	1	1				1

¹²⁶⁰ Bei seiner Schwester Fanny Hensel ist dies vergleichbar. Vgl. dazu Hucht, M. 2001.

¹²⁶¹ Vgl. z. B. für Lenau und Hoffmann von Fallersleben den Brief vom 25. Juli 1844 von Mendelssohn an seine Schwester Fanny. In: Weissweiler, E. 1997, S. 370.

¹²⁶² Ursprünglich wurde der Text J. W. von Goethe zugesprochen.

Martin Opitz	1		1		1	
August von Platen	1		1	1		
Robert Reinick	1	1				1
Friedrich Rückert	1	1				1
Friedrich Schiller	1		1			1
Georg Heinrich Schwerdt	1	1			1	
Heinrich Stieglitz	1		1		1	
Friedrich Stoltze	1	1			1	
Adolf Friedrich Carl Streckfuß und Ludwig Hellwig	1	1				1
Heinrich Weismann	1		1		1	
Ludwig Uhland	6	1	5	3	2	1
Johann Heinrich Voß	1	1				1
Adolph Emil Wendler	2	2				2
Johann August Zeune	1	1				1
unbekannt	2	2				2

Die Übersicht zeigt, dass Mendelssohn unter den Dichtern nur wenige Favoriten besaß. Am häufigsten sind Eichendorff (10x), Goethe (9x), Uhland (6x) und Heine (5x) vertreten. Die von Mendelssohn selbst in Druck gegebenen Chorlieder (Spalte „mit Opus“) weisen ausnahmslos angesehene Dichter auf. Texte von Freunden und Bekannten wurden posthum oder ohne Opus veröffentlicht; ein Teil der vierstimmigen Chorlieder ist bis dato unveröffentlicht. Dies trifft vorzugsweise für die Chorlieder bis zum Jahr 1833 zu, mit Ausnahme des „Zigeunerliedes“, op.120, Nr. 4.

Thematisch handeln die Opera 41, 48 und 59 über die Natur.¹²⁶³ Der Frühling nimmt dabei eine wesentliche Rolle ein. Die Natur thematisiert Felix Mendelssohn als „*Objekt ästhetischer Anschauung*“¹²⁶⁴, d. h. die Natur wird in ihrer sinnlichen Gegenständlichkeit, als Naturdetail oder als Landschaft dargestellt, und als „*Objekt sentimentaler Sehnsucht*“¹²⁶⁵, d. h. die Natur dient als Gegenwelt zur gesellschaftlichen Realität. Sie wird als eine vollkommene Einheit angesehen. Das lyrische Ich sucht nach dieser Einheit und strebt nach der Erfüllung des sehnsüchtigen Wunsches nach Einklang und Verschmelzung mit der Natur.¹²⁶⁶

Volkstümliche und naturverbundene Sujets dominieren bei den Liedern für gemischten Chor. Im vielzitierten Brief an Klingemann vom 1. August 1839¹²⁶⁷ fragte Mendelssohn nach Liedern, die Jahres- und Tageszeiten, Natur oder Liebe beinhalten. Gerade Natur, Idylle, Liebe, Sehnsucht, Abschied, Einsamkeit, Wandern etc. sind zeittypische romantische Themen. Geselligkeitslieder, wie Trink- und Jagdlieder, finden sich in der Männerchorliteratur. Die Chorlieder lassen sich in die typischen Klassifizierungen, wie sie häufig in den damaligen

¹²⁶³ Ausnahme ist das „Jagdlid“, op. 59, Nr. 6.

¹²⁶⁴ Killy, W. 1998, Bd. 14, S. 146 ff.

¹²⁶⁵ Killy, W. 1998, Bd. 14, S. 146 ff.

¹²⁶⁶ Die Natur wird bei Felix Mendelssohn und Fanny Hensel gleich behandelt. Vgl. Hucht, M. 2001, S. 74.

¹²⁶⁷ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 241.

Liederbüchern auftreten, eingruppieren. Als exemplarisches Beispiel habe ich das *Kaiserliederbuch* gewählt, aus dem die nachfolgenden Kategorien stammen:¹²⁶⁸

- Vaterland und Heimat: *Es ist bestimmt in Gottes Rat*¹²⁶⁹, *Deutschland*¹²⁷⁰, *Rheinweinlied*, op. 76, Nr. 2
- Natur: *Der Jäger Abschied*, op. 50, Nr. 2
- Wandern und Abschied: *Der frohe Wandersmann*, op. 75, Nr. 1; *Comitat*, op. 76, Nr. 4
- Jagd- bzw. Jägerlieder
- Festlieder: *Lied an die Deutschen in Lyon*, op. 76, Nr. 3; *Die Stiftungsfeier*¹²⁷¹
- Gesellige und Trinklieder: *Trinklied*, op. 75, Nr. 3; *Abschiedstafel*, op. 75, Nr. 4; *Türkisches Schenkenlied*, op. 50, Nr. 1
- Liebeslieder: *Wasserfahrt*, op. 50, Nr. 4; *Abendständchen*, op. 75, Nr. 2

Die kursiv notierten Titel sind Werke von Mendelssohn, die sich im *Kaiserliederbuch* befinden. Von den veröffentlichten Männerchorliedern sind damit je drei Chorlieder der Opera 50 und 76 sowie das gesamte op. 75 aufgenommen. Hinzu kommt eines ohne Opus. Lieder aus op. 120 sind nicht vertreten. Allein die Anzahl verdeutlicht, wie beliebt Mendelssohns Männerchorlieder waren. Hinzu kommt das Faktum, dass seine Lieder für die Männerchorsammlungen arrangiert wurden.

Von den zwölf Kategorien des *Kaiserliederbuches*¹²⁷² fehlen bei Mendelssohn die Bereiche der „Soldatenlieder“, „Balladen“ und „Scherz- und Spottlieder“. Radikale nationalistische Lieder lehnte Mendelssohn ab, so dass sie im Repertoire von ihm fehlen. Eric Werner weist zu Recht darauf hin, dass Mendelssohn „weder Philisterei noch Nationalismus behagte“.¹²⁷³ Über die starken vaterländischen Töne im Beckerschen Rheinliede äußerte er sich in mehreren Briefen kritisch.¹²⁷⁴ An Klingemann schrieb er:

„Charakteristisch ist das ganze Ding [das Rheinlied von Nicolaus Becker]; denn die Verse fangen an: »Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein«, und zu Anfang jeder Strophe wiederholt sich »Sie sollen ihn nicht haben«. Als ob damit das

¹²⁶⁸ *Volksliederbuch für Männerchor*, hg. von Rochus von Liliencron, Band 1 und 2, Leipzig 1906, bekannt unter dem Namen „Kaiserliederbuch“. Geistliche Werke wurden nicht berücksichtigt.

¹²⁶⁹ Das Lied *Es ist bestimmt durch Gottes Rat* (MWV: K 102) wurde für Männerchor bearbeitet. In den Liederbüchern wurden des Öfteren bekannte Werke von Mendelssohn Bartholdy als Bearbeitung aufgenommen. Dazu zählen *Deutschland* (MWV: F 33) oder *Neujahrslied* (MWV: F 28). Liliencron bemerkt zum Lied *Es ist bestimmt durch Gottes Rat*: „Überschrieben ist das Gedicht »Nach altdeutscher Weise«, Mendelssohns (einstimmige) Komposition »Volkslied«. In der Tat sind die Verse durch Mendelssohns Musik zu einem der verbreitetsten Lieder geworden. Feuchterslebens Text ward vom Komponisten an mehreren Stellen wesentlich geändert worden.“ *Kaiserliederbuch* 1906, Bd. 1, S. 778, Anm. 107.

¹²⁷⁰ Eine Bearbeitung für Männerchor, MWV: F 33.

¹²⁷¹ MWV: G 32.

¹²⁷² Vgl. *Kaiserliederbuch* 1906, Inhaltsverzeichnis.

¹²⁷³ Werner, E. 1980, S. 386.

¹²⁷⁴ Brief an Carl Klingemann vom 18. November 1840; Brief an Paul Mendelssohn vom 20. November 1840. In: Mendelssohn Bartholdy, M. 1997 (2), S. 245 ff.

geringste gesagt wäre! Hiesse es wenigstens »Wir wollen ihn behalten«. Aber sie sollen ihn nicht haben, scheint mir doch auch gar zu unfruchtbar, zu unnütz [...].“¹²⁷⁵

Die in den 1840er Jahren zunehmenden nationalpatriotischen Töne, vor allem des „Jungen Deutschlands“, dem auch Heinrich Heine angehörte, wies er ebenso zurück wie militaristische „Ausstellungen“, wie er es nannte.¹²⁷⁶ In diesem Zusammenhang sind die textlichen Veränderungen des Chorliedes „Der Jäger Abschied“ interessant.¹²⁷⁷ Das Gedicht von Joseph von Eichendorff nimmt Bezug auf die Befreiungskriege. Mendelssohn änderte die Textvorlage derart, dass jegliche militanten Passagen des Vaterlandgedichtes unterblieben. Die dritte Strophe von Eichendorff wird gar ausgelassen.¹²⁷⁸ Auffällig ist jedoch, dass Mendelssohn in seinen letzten Lebensjahren Chorlieder zum Thema „Vaterland“ komponierte. Die wenigen vorliegenden mit dieser Thematik sind beinahe vollzählig im *Kaiserliederbuch* vertreten. Das Sehnen nach einem vereinigten Deutschland ist bezeichnend für Zeit um 1845. Dieser Umstand könnte Mendelssohn veranlasst haben, vier Jahre später seine Ansichten zu revidieren und patriotische Lieder zu verfassen.

Scherz- und Spottlieder passen kaum zum Charakter von Mendelssohn Bartholdy, so dass diese ausblieben. Er „neigte mehr zum reflektiert-künstlerischen als zum naiv-volkstümlichen Element; ihm, der im Wesen ein Aristokrat war, sagte der »Mensch der Masse« wenig zu“¹²⁷⁹, urteilt Eric Werner. Der Begriff „Ballade“ wird zum einen als Volksballade und zum anderen als Kunstballade gebraucht.¹²⁸⁰ Im *Kaiserliederbuch* finden sich vor allem Volksballaden, die auf „Volkswesen“ als Melodievorlage basieren.¹²⁸¹ Mendelssohn äußerte sich ablehnend zur Ballade:

„Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nicht gegen, sondern für mich, denn

¹²⁷⁵ Mendelssohn Bartholdy, F. 1909, S. 251 f.

¹²⁷⁶ Vgl. Werner, E. 1980, S. 360 f.

¹²⁷⁷ Vgl. Anhang 1.3.1 op. 50, Nr. 2: „Der Jäger Abschied“.

¹²⁷⁸ Die dritte Strophe lautet:

„Banner, der so kühle wallt,
Unter deinen grünen Wogen,
Hast du treu uns auferzogen,
Frommer Sagen Aufenthalt!
Lebe wohl,
Lebe wohl, du schöner Wald!“
Kaiserliederbuch 1906, S. 784.

¹²⁷⁹ Werner, E. 1980, S. 387.

¹²⁸⁰ Vgl. Wagner, G. 1994, Sp. 1118 ff., I. und IV.6. „C[arl] Dahlhaus zufolge unterscheidet sich im 19. Jahrhundert die Ballade vom Lied nicht durch formale Merkmale, sondern durch die Aufführungssituation. [...] Der Vortrag einer Ballade offenbart jedoch das Bewußtsein des Gegenübers vom Sänger-Erzähler und der Gemeinschaft seiner Zuhörer. »Die eigentliche Darstellungsweise« einer Ballade »ist die unmittelbare Anrede des Autors«, vertreten durch einen Sänger, »an ein Publikum. Der Balladensänger ist ein Rezitator oder Rhapsode, der einem Kreis von Zuhörern eine Geschichte vorträgt« (Dahlhaus 1980, S. 86.) Diese Darstellungsweise unterscheidet die Ballade von der Arie, bei der der Komponist »verborgen« bleibt, und vom Lied, in dem das »lyrische Ich« redet.“ Wagner, G. 1994, Sp. 1145.

¹²⁸¹ Vgl. *Kaiserliederbuch* 1906, S. 534 ff.

ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung, oder einer blos erzählenden Weise: der Eine läßt im »Erlkönig« die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren, der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenstergeschichte erzählt. Das ist noch das Richtigste (Reichardt hat es fast immer so genommen), aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muth, wenn ich solches Gedicht im Stillen für mich lese, und mir das Übrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen oder vorerzählen lasse.“¹²⁸²

Die Worte hätten ebenso von seinem literarischen Meister Goethe sein können. Der Brief aus dem Jahr 1831 zeigt, wie sehr Goethe Mendelssohns Liedästhetik beeinflusst hat. Balladen als Chorlieder hat Mendelssohn nicht komponiert, jedoch vertonte er Goethes Walpurgisnacht in den Jahren 1830 bis 1832, eine Ballade für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester (MWV: D 3).¹²⁸³

Bei der Textwahl entschied sich Mendelssohn häufig für Texte, die das literarische Mittel der „Chiffrierung“¹²⁸⁴ beinhalten.¹²⁸⁵ Hucht bemerkt:

„Die Chiffrierung ermöglicht, Inhalte darzustellen ohne sie auszusprechen. Einzelne Gefühle, Stimmungen und sogar ganze Gedankengänge werden durch Chiffren erzählt. Die Texte enthalten Begriffe, Synonyme und Zeichen, die die Inhalte veranschaulichen und beim Leser gezielt bestimmte Assoziationen wecken. Besonders die Verse von Joseph von Eichendorff beschreiben durch Chiffren die Stimmungen und Themen der Romantik.“¹²⁸⁶

Ein exemplarisches Gedicht für Chiffren ist „Sehnsucht“ von J. von Eichendorff.¹²⁸⁷ Der Textgehalt geht damit über das wörtliche Verstehen der Verse hinaus.

Die Texte, die von Bekannten, engen Vertrauten und Freunden stammen, besitzen häufig einen situations- oder funktionsbezogenen Kontext und stehen qualitativ gegenüber den von Mendelssohn veröffentlichten Werken literarisch zurück.

9.6.2 Textanpassungen für die Chorlieder

Die Ästhetik der Zweiten Berliner Liederschule forderte die Priorität des Dichterwortes¹²⁸⁸, mindestens ein Gleichgewicht zwischen Text und Musik. Bei Mendelssohn überwiegt vielfach die musikalische Seite. Eingriffe in die literarische Vorlage stellen die Regel dar. In wieweit er die Texte verändert hat, hängt vom Textgehalt und von seinen Vorstellungen ab. Nachfolgend werden die Modifikationen aufgezeigt. Die Tatsache, dass eine Modifikation

¹²⁸² Brief von Mendelssohn an Frau von Pereira vom Juli 1831. Zit nach Wagner, G. 1994, Sp. 1146 f.

¹²⁸³ Die erste Fassung entstand in den Jahren 1830 bis 1832. Zehn Jahre später überarbeitete Mendelssohn das Werk. Von 1842 bis 1843 entstand die zweite Fassung, die heute üblicherweise aufgeführt wird.

¹²⁸⁴ Vgl. Popp, S. 1971, S. 135.

¹²⁸⁵ Dies trifft für seine Schwester Fanny Hensel gleichermaßen zu. Hucht, M. 2001, S. 74 f.

¹²⁸⁶ Hucht, M. 2001, S. 74 f.

¹²⁸⁷ Vgl. Popp, S. 1971, S. 137 f.

¹²⁸⁸ Ottenberg, H.-G. 1994, Sp. 1488.

überhaupt stattfand, hat nicht nur liedtechnische Gründe, sondern zeigt überdies auch die hohe Relevanz der Symbiose von lyrischem und musikalischem Moment auf.

9.6.2.1 Veränderung einzelner Worte oder Satzteile

Mendelssohn änderte einzelne Worte im Gedicht, um so zum einen durch den Wortklang musikalische Komponenten zu verstärken und zum anderen Chiffren miteinzufügen. Mit den Modifikationen erzielte er, dass der Textgehalt – in den meisten Fällen – und gleichsam die musikalische Umsetzung verbessert wurde. Ebenfalls wurden Verbesserungen des Versmaßes erlangt. Einige Beispiele sollen die Modifikationen verdeutlichen. In den Kurzbeschreibungen finden sich sämtliche Textänderungen (siehe dazu auch Anhang 1).

a) „Im Walde“, op. 41, Nr. 1

Aus dem „ästigen Sommerhaus“ wird das „lustige“, so dass Mendelssohn an derselben Taktstelle, im T. 3, Z. 2, in allen drei Strophen den heiteren Charakter im *sforzando* umsetzen kann: 1. Str. „froh“, 2. Str. „lustig“ und 3. Str. „Schmelz“. Die Strophenliedmelodie erreicht an der Textstelle ihren melodischen Höhepunkt. Mit dem zweiten Wortwechsel in der 3. Strophe, 4. Zeile: „seufzen“ statt „sagen“, erzielte Mendelssohn, dass nicht das Wort „ach!“, sondern „seufzen“ betont wird. Zum einen wird dadurch der Taktschwerpunkt beibehalten, zum anderen in Kombination mit dem Vorhalt in T. 10, Z. 1 das „Seufzen“ musikalisch umgesetzt. Darüber hinaus stellt es eine Chiffrierung dar.

b) „Entflieh mit mir“, op. 41, Nr. 2

Die Modifikation in der 1. Strophe, 3. Zeile: „in weiter Ferne“ statt „fern in der Fremde“ sowie in der 2. Strophe, 1. Zeile: „Und fliehst du nicht“ statt „Gehst du nicht mit“ bewirken die Einhaltung des Versmaßes. Ferner vermied Mendelssohn durch die erste Umgestaltung, dass das Wort „Fremde“ im Gedicht zweimal eingesetzt wird.

c) „Es fiel ein Reif“, op. 41, Nr. 3

In der 1. Strophe, 2. Zeile: „er“ statt „es“ verbessert Mendelssohn die Grammatik. Der Wortwechsel in der 3. Strophe, 3. Zeile geschieht aus der Analogie der 1. Strophe, 3. Zeile heraus.

d) „Die Primel“, op. 48, Nr. 2

Der lateinische Ausdruck „Primula veris“ wird durch den deutschen Text „Botin des Frühlings“ zum besseren Textverständnis ausgetauscht. Überdies wird der Frühling stärker in den Mittelpunkt gestellt.

e) **„Morgengebet“, op. 48, Nr. 5**

Der Satzbau wird in der 2. Strophe, 3. Zeile verändert.

f) **„Türkisches Schenkenlied“, op. 50, Nr. 1**

Die auffallendste Textänderung findet sich in der 2. Strophe, 1. Zeile: „zierliches Mädchen“ statt „zierlicher Knabe“. Dass Mendelssohn eine weibliche Bedienung wählt, könnte im Zusammenhang mit dem örtlichen Lokal stehen.¹²⁸⁹

9.6.2.2 Auslassen von Strophen

In einigen Chorliedern werden nicht alle Strophen vertont. Es können damit Stimmungswechsel vermieden werden oder formale Aspekte berücksichtigt werden. Nachfolgende Beispiele können angeführt werden:

a) **„Auf dem See“, op. 41, Nr. 6**

Die dritte Strophe des Gedichts fehlt. Mendelssohn wiederholt stattdessen die erste Strophe, so dass das Naturbild im Fokus bleibt. Ferner erzielt er eine A, B, A- Form.

b) **„Die Primel“, op. 48, Nr. 2**

Mendelssohn vertonte lediglich die ersten beiden Strophen. Die dritte bis zehnte Strophe wurde ausgelassen.

9.6.2.3 Negativ zu bewertende Veränderungen

Es treten durch die Textveränderungen von Mendelssohn Bartholdy gelegentlich auch Mängel auf. Während bei Sololiedern es durchaus üblich war, Texte zu wählen, die subjektivistische oder gefühlsbetonte Elemente oder sogar Anspielungen beinhalten, die durch den einzelnen Sänger bzw. Sängerin im Solovortrag vermittelt werden, herrührend aus dem persönlichen Erleben oder dem sozialen Umfeld, so ist der Verzicht auf subjektive Texten beim Chorlied sinnvoll, da ein Chor als Gruppe auftritt und damit eine distanziertere Rolle annimmt. Anhand des folgenden Beispiels kann der negative Effekt von Veränderungen aufgezeigt werden.

„Im Walde“, op. 41, Nr. 1

In der 1. Strophe, 4. Zeile: „dir“ statt „dein“ führt der Wortwechsel zu einer direkten Anrede. Damit erhält der Text eine persönliche Nuance. Im Allgemeinen sind die In-

¹²⁸⁹ Im Chorlied *Lob des Weins* (MWV: G 4) wird dagegen der männliche Vorname „Evan“ erwähnt. Die Singphoniker singen fälschlicherweise „Eva“, die weibliche Version des Namens. Vgl. *Die Singphoniker – Singphonic Mendelssohn*, cpo 999091-2.

halte der Chorlieder „objektiver“ als beim Sololied, so dass die Subjektivierung sich nachteilig auswirkt.¹²⁹⁰

9.6.3 Beibehaltung des Originaltextes

Entsprachen die Worte seinen kompositorischen Vorstellungen, so übernahm Mendelssohn ohne Bearbeitung die Dichterworte. In den nachfolgenden Chorliedern finden sich vollständige Originaltexte¹²⁹¹:

Chorlieder für S, A, T, B	Chorlieder für T, T, B, B
op. 48, Nr. 1	op. 50, Nr. 4
op. 48, Nr. 3	op. 75, Nr. 3
op. 48, Nr. 4	Lieb und Hoffnung, o. op. (MWV: G 2)
op. 59, Nr. 2	Ersatz für Unbestand, o. op. (MWV: G 25)
op. 59, Nr. 5	
op. 88, Nr. 2	
op. 100, Nr. 2	

Lediglich ein Sechstel der Chorlieder erfuhr keinen Eingriff. Der Umgang mit der literarischen Vorlage ist demnach freizügig. Das op. 48 weist die meisten unveränderten Übernahmen auf. Zusammenfassend ist festzustellen, dass Mendelssohn Bartholdy viele Texte modifizierte, selbst von den literarischen Meistern wie z. B. Goethe oder Eichendorff. Die meisten Veränderungen verstellen aber nicht den Sinn, so dass der Grad der Textmodifikation überwiegend als gering eingestuft werden kann. Die Abweichungen oder Korrekturen werden zur besseren Umsetzung der kompositorischen Mittel genutzt.

¹²⁹⁰ Fanny Hensel hat bei der Herausgabe ihrer *Gartenlieder*, op. 3 auf subjektive Texte verzichtet. Vgl. Hucht, M. 2001, Kap. V.

¹²⁹¹ Das Weglassen von Strophen stellt eine Veränderung der Vorlage dar und wurde daher nicht berücksichtigt.

10 Die Chorlieder a cappella von Mendelssohn Bartholdy

Zum Abschluss werden zunächst die vierstimmigen weltlichen Chorlieder a cappella näher analysiert und die Ergebnisse dieser Analyse geschlossen zusammengefasst. Es wurde vor allem Wert darauf gelegt, ein Gesamtbild zu entwerfen, ohne fragmentarisch zu bleiben und Einzelbeobachtungen isoliert betrachteter Chorlieder zu fokussieren. Dennoch ist eine Loslösung von einzelnen Betrachtungen nicht ohne weiteres möglich, bilden sie doch Form und Charakter der Chormusik Mendelssohn Bartholdys und ermöglichen einen unbedingt notwendigen Einblick in die Ästhetik dieser Werke. Diese Ästhetik ist es, die schließlich zu einem tieferen Verständnis des Verhältnisses Mendelssohn Bartholdys zur Chormusik führt und eine sozio-kulturelle und musikwissenschaftlich relevante Abschlussbetrachtung erst erlaubt.

10.1 Zur Methodik der Chorliedanalyse

Obgleich eine Vielzahl an Chorliedern a cappella existiert, sind Forschungen über diese bis zum derzeitigen Stand rar. Es ist somit nicht ungewöhnlich, dass eine analytische Auseinandersetzung mit den Chorliedern lediglich von wenigen Autoren erfolgte. Zu diesen zählen: Lars Ulrich Abraham¹²⁹², Jürgen Böhme¹²⁹³, Beate Carl¹²⁹⁴, Wolfgang Goldhan¹²⁹⁵, Sonja Gesse-Harm¹²⁹⁶, Volker Kalisch¹²⁹⁷, Wulf Konold¹²⁹⁸, Thomas Synofzik¹²⁹⁹ und Ralf Wehner¹³⁰⁰.

Zur Untersuchung der Chorlieder lassen sich verschiedene methodische Ansätze verfolgen.¹³⁰¹ Auch wenn eine universale oder schematische Systematik für die Analyse des Chorlieds per Definition nicht vorgesehen ist und zudem nicht existiert, muss es das Ziel sein, die unterschiedlichen Analysekriterien zwar isoliert zu betrachten, jedoch im Endergebnis eine geschlossene Ergebnisableitung zu generieren. Die unterschiedlichen Analysekriterien aus der Liedforschung, die sich auch auf das Sujet des Chorlieds anwenden lassen, werden im folgenden Verlauf vorgestellt, um die Vorgehensmethodik zu verdeutlichen.

¹²⁹² Abraham, L. U. 1974.

¹²⁹³ Böhme, J. 2009, S. 307–332.

¹²⁹⁴ Carl, B. 1998, S. 161–185.

¹²⁹⁵ Goldhan, W. 1975, S. 181–188.

¹²⁹⁶ Gesse-Harm, S. 2006.

¹²⁹⁷ Kalisch, V. 2013, S. 107–129.

¹²⁹⁸ Konold, W. 1984, S. 267–281.

¹²⁹⁹ Synofzik, Th. 2002, S. 739–766.

¹³⁰⁰ Wehner, R. 2007 sowie Wehner, R. 2012.

¹³⁰¹ Ein Kompendium zu Felix Mendelssohn Bartholdy Chorwerken, wie bei Johannes Brahms, soll hier nicht erfolgen. Vgl. Kross, S. 1957; Beuerle, H. M. 1986.

Insbesondere eignet sich methodisch die Untersuchung von Formprinzipien: Welche Chorlieder sind Strophenlieder, welche variiert oder durchkomponiert. Die verschiedenen Stufen der strophischen Modifikation werden anhand ausgewählter Beispiele besprochen.¹³⁰² In der Germanistik werden die Werke oft über die Textvorlage erforscht, vor allem über die eines einzelnen Dichters.¹³⁰³ Überdies bietet sich grundsätzlich ein Vergleich zweier Kompositionen an.¹³⁰⁴ Ferner können auch Einzelwerke näher betrachtet werden, um Besonderheiten darzulegen. Eine Einschränkung auf die von Mendelssohn publizierten Werke, die damit seinem Anspruch entsprechen, würde zugleich zu einer Reduktion führen. Verschiedene Betrachtungsweisen, wie Ästhetiken, Termini oder außermusikalische Aspekte, können zur Erschließung der Werke beitragen.¹³⁰⁵ Die Kriterien oder Untersuchungsaspekte lassen sich fortwährend erweitern.¹³⁰⁶

Die Schwierigkeit bei der musikwissenschaftlichen Analyse besteht im Finden des Maßstabs. Zur Zeit Mendelssohns existierten andere Bewertungskriterien als heute; dennoch, Mendelssohn kannte Schuberts Musik, so dass die Form, ob Strophenlied oder durchkomponierte Liedform, als qualitatives Kriterium weniger geeignet wäre (vgl. Kap. 9.3). Für eine vergleichende Analyse wäre die Umsetzung des Wort-Ton-Verhältnisses als Maßstab angebracht. Ein weiteres Qualitätsmerkmal wäre die satztechnische Umsetzung. Der vierstimmige vokale Satz, insbesondere der vierstimmige Choral, wird bis dato „als Inbegriff »reiner« Satzkunst“¹³⁰⁷ angesehen. Die Frage, ob sich beispielsweise Kirnbergers oder Marpurgs Tonsatzlehre nachweisen lässt, ist dabei sehr interessant, da sowohl Mendelssohns Mutter Lea als auch sein Lehrer Zelter von Kirnberger unterrichtet wurden. Ferner wäre auch Kirnbergers Schrift *Die Kunst des reinen Satzes*¹³⁰⁸ zu berücksichtigen. In den nachfolgenden Untersuchungen sollen die ausgewählten Chorlieder mit Hinblick auf diese Fragestellungen analysiert werden.

10.2 Ausgewählte Aspekte zur Kompositionstechnik

Abgesehen von den liedästhetischen (vgl. Kap. 9.3) werden im Folgenden konkrete kompositionstechnische Aspekte betrachtet. Dazu gehört neben einer Erörterung der Unisono-Abschnitte auch eine Untersuchung der Harmonik, der Metrik sowie der Melodik der Chor-

¹³⁰² Debryn, C. 1983, S. 14–19.

¹³⁰³ Gesse-Harm, S. 2006; Carl, B. 1998, Abraham, L. U. 1974.

¹³⁰⁴ Synofzik, Th. 2002.

¹³⁰⁵ Böhme, J. 2009.

¹³⁰⁶ Die Erfassung von Musik ist ein grundsätzliches Problem der Formenlehre. Vgl. Kühn, C. 1987, S. 7 ff.

¹³⁰⁷ Abraham, L. U. 1974, S. 84.

¹³⁰⁸ Kirnberger, J. P. 1988.

lieder. Diese einzelnen Untersuchungsaspekte formen ein geschlossenes Bild der Kompositionstechnik, welches dazu dient, vor einem musikwissenschaftlichen Hintergrund die Chorwerke Mendelssohn Bartholdys einzuordnen.

10.2.1 Unisono-Abschnitte

Heinrich W. Schwab erörterte in seinem Buch *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814*, „wie die aus den konträren geistesgeschichtlichen Strömungen entstandenen Ideale »Simplizität« und »Popularität« sich in einem gemeinsamen angestrebten Liedtypus zusammenfanden“.¹³⁰⁹ Eine Realisierungsmöglichkeit wurde über das „Unisono des einstimmigen Liedes“ gesucht.¹³¹⁰ Auch Johann Friedrich Reichardt „sah 1781 die Besonderheit des Volksliedes und damit auch des »Liedes im Volkston« in dem »Charakter des Einklangs (Unisono)«“.¹³¹¹ Schwab führt aus: „Die Konzentration der Liedkompositionen auf die allein wichtige Gestaltung der Melodie und die Vernachlässigung jeder Art von differenzierter Begleitung ist eine erste festzuhaltende Eigenschaft des Volkstones. Sie kehrt immer da wieder, wo man überhaupt Lieder populärer Faktur zu schreiben beabsichtigte.“¹³¹² Folglich ist es bezeichnend, dass sich gerade unter den bekanntesten Chorliedern a cappella von Mendelssohn Bartholdy Unisono-Abschnitte finden. Vorzugsweise treten die Unisono-Passagen an exponierter Stelle auf.

Unter den Chorliedern mit Unisono-Abschnitte zu Beginn zählen:

- Abschied vom Walde, op. 59, Nr. 3
- Deutschland, op. 88, Nr. 5 (*)
- Türkisches Schenkenlied, op. 50, Nr. 1 (*)
- Abschiedstafel, op. 75, Nr. 4 (*)
- Lied für die Deutschen in Lyon, op. 76, Nr. 3 (*)
- Comitatz, op. 76, Nr. 4 (*)
- Zigeunerlied, op. 120, Nr. 4

Ferner können die nachfolgenden Chorlieder hinzu gerechnet werden:

- Rheinweinlied, op. 76, Nr. 2 (*): Die Tenöre singen im Terzabstand Liegetöne als Fanfare; dazu singen die Bässe im Einklang die Melodie in h-Moll
- Das Lied vom braven Mann, op. 76, Nr. 1: nach dem Solo im Bass 2, d. h. im Unisono, wird das Chorlied einen Takt im Einklang fortgeführt.

¹³⁰⁹ Schwab, H. W. 1965, S. 101.

¹³¹⁰ Schwab beruft sich auf die Liedanthologie von Ramler und Krause.

¹³¹¹ Schwab, H. W. 1965, S. 101.

¹³¹² Schwab, H. W. 1965, S. 101.

Bei der Betrachtung, welche Chorlieder von Mendelssohn im *Kaiserliederbuch*¹³¹³ vorkommen, gekennzeichnet mit einem Asteriskus, fällt auf, dass lediglich drei nicht aufgenommen wurden. Das *Kaiserliederbuch* sollte nach dem Willen Kaiser Wilhelms II. eine Auswahl der besten Chorlieder enthalten.¹³¹⁴ „Abschied vom Walde“ ist für gemischten Chor und wurde in zahlreiche Volksliedsammlungen aufgenommen. Das „Zigeunerlied“ stammt aus Mendelssohns Jugendzeit und ist ein Gelegenheitswerk.¹³¹⁵ „Das Lied vom braven Mann“ fiel vermutlich aufgrund des längeren Bass-Solos heraus. „Deutschland“ wurde für das Männerchorliederbuch durch Eduard Kremser arrangiert. Zu überprüfen ist, ob Mendelssohn Bartholdy die Unisono-Technik bewusst einsetzte, damit seine Chorlieder eine höhere Popularität erzielen.

Eine genaue Analyse soll die Strukturen verdeutlichen:

- Im Lied „Abschied vom Walde“ wird zunächst die Melodie abwärts über den Es-Dur-Akkord zum Ton d geführt und danach aufwärts zum g. Die Linie zeichnet förmlich eine „Berg- und Tal-Fahrt“ nach, mit kurzem Halt auf der Dominante.
- Die Dreiklangsbrechung und der punktierte Rhythmus stimmen in „Deutschland“ den Gestus „alla marcia“ an. Konträr wirkt die spätere Unisono-Passage in T. 15 bis 16, die eine Pendelbewegung besitzt. Die chromatische, im pp ruhig geführte Linie unterstützt das „Lauschen“ und „Träumen“ im Text.
- Im „Türkischen Schenkenlied“ wird eher durch die sprunghafte Linie, die jeweils auf dem Taktschwerpunkt eins einen Ton höher steigt, eine g-Moll-Tonleiter nachgezeichnet. Ergänzt man jedoch einen Ton, d. h. die Terz des Akkordes, so können die Akkorde g-Moll und D-Dur konstatiert werden.
- Am Anfang der „Abschiedstafel“ erklingt ein aufwärts gerichteter D-Dur-Akkord, der über die Dominante (Töne cis, a) leicht abwärts geführt wird und im Anschluss über eine chromatische Schrittfolge, T. 3 und 4, auf Ton a mündet, die wie ein Halbschluss wirkt. Im T. 25 ff., mit Beginn der dritten Strophe, wird der Unisono-Teil um zwei Takte verlängert. Die Vermollung in T. 29 bringt den Stimmungswechsel zum Ausdruck. Hier endet die Unisono-Passage auf Ton d, der als Moll-Tonika wahrgenommen wird.
- Der Beginn des „Liedes für die Deutschen in Lyon“ besteht aus einem gebrochenen F-Dur-Akkord, der seinen melodischen Höhepunkt auf der Subdominante in T. 1, Z. 3 erreicht. Die nochmalige Folge f-a-c in T. 2, ab Z. 3 greift das Motiv auf, wobei die Melodielinie anschließend bis zum Ton c abspringt. Das Unisono in den drei Unter-

¹³¹³ Kaiserliederbuch 1906.

¹³¹⁴ Vgl. „Zur Einführung“ des Kaiserliederbuchs, S. V ff.

¹³¹⁵ Kompositorisch fällt es gegenüber den von Mendelssohn herausgegebenen Werken deutlich ab.

stimmen erhält durch das Hinzukommen des Tenor I eine Art „Intro“. Wiederum wird der F-Dur-Akkord im Tenor I gesungen, jedoch beginnend ab der Terz von F, das heißt a-c-f. Den gleichbleibenden Rhythmus sowie den benachbarten großen Sekundschritt in T. 5 im Tenor I empfindet der Zuhörer als Übernahme der Anfangstakte. Darüber hinaus wird die höhere Lage als Steigerung vernommen, so dass jeweils die zweite Zeile der Strophen eine besondere Gewichtung erhält.

- Im Strophengesang „Comitat“ erklingt in T. 1 ein aufwärts gebrochener F-Dur-Dreiklang im Unisono. Die kurze einstimmige Passage wirkt durch den punktierten Rhythmus sehr kraftvoll. Im Tenor I wird der Akkord ab der Terz weiter nach oben geführt. Die Besonderheit des Chorliedes ist, dass es aus zwei Motiven besteht, T. 1 bis 2 und T. 3 bis 4. Diese greift Mendelssohn für seine Phrasenbildung auf. Die Schlusstakte, T. 16, Z. 3 bis Ende, bilden den einzigen Abschnitt im Chorlied, in dem die Motivik nicht auftritt. Sie bestehen aus gleichmäßigen Viertel-Noten im leisen Gestus. Eingeleitet werden sie wiederum durch ein kurzes Unisono, Töne f, g, a, in T. 16, so dass der Zuhörer eine Coda empfindet. Das „Auf Wiedersehen“ verklingt leise wie ein Nachhall.
- Das „Zigeunerlied“ besteht überwiegend aus Unisono-Teilen. Tenor I und Bass I bilden wie Tenor II und Bass II je eine Gruppe. In der ersten Strophe finden sich lediglich zwei Takte, T. 21 und 22, die keine Unisono-Passage sind. In der zweiten Strophe sind es fünf Takte. Die dritte Strophe entspricht der ersten. Und die vierte Strophe stimmt mit der zweiten überein, wobei der Anfang, T. 69 bis 72, vierstimmig gesetzt ist, T. 73 bis 74 dreistimmig. Die beiden Schlusstakte vertont Mendelssohn als Dur-Schluss im ff. Sie sind vierstimmig gesetzt und bestehen aus einem gebrochenen G-Dur-Akkord.

Lied	Opus	Töne	Akkord
Abschied vom Walde	59,3	b, g, es, d, es	Es-Dur-Dreiklang, d als Ton von B-Dur
Deutschland	88,5	e, a, a, c, c, e, a, h, e, a	a-Moll-Dreiklang, h und e als Töne von E-Dur
Türkisches Schenkenlied	50,1	g, d, d, g, d, a, d, a, d, d, b, g, a, b, g, b, c, a	g-Moll-Tonleiter sowie g-Moll- und D-Dur-Dreiklang
Abschiedstafel	75,4	d, fis, a, d, e, d, cis, a, b, b, a, gis, gis, a	D-Dur-Dreiklang, e als Wechselnote, cis und a als Töne von A-Dur, chromatische erreichte Wechselnoten → mögl. Akkordfolge: T. 3-4: g, A, E, A
Lied für die Deutschen in Lyon	76,3	f, a, c, c, d, d, d, c, f, a, c, a, a, f, c	F-Dur-Dreiklang, d als Ton von B-Dur (Subdominante)
Comitat	76,4	f, a, a, c, c	F-Dur-Dreiklang

Die Analyse der Unisono-Abschnitte zeigt, dass die einstimmigen Passagen häufig aus Dreiklangsbrechungen des Tonika-Akkordes bestehen, wobei die Melodielinie teilweise durch Töne der Dominante oder Subdominante ergänzt wird. Bei den Männerchorliedern werden die Unisono-Teile zu Beginn aufwärts arpeggiert, häufig in Kombination mit einem markanten punktierten Rhythmus.

10.2.2 Harmonik

Die Vertikalität der Töne, also die Harmonik des Chorlieds, bestimmt maßgeblich den Charakter des Chorlieds und gestaltet die harmonische Korrespondenz und Geschlossenheit, die sich in den Werken Mendelssohn Bartholdys finden lässt. Anhand ausgewählter Beispiele wird musiktheoretisch die Harmonik in den Chorliedern Mendelssohn Bartholdy untersucht.

10.2.2.1 Dreiklangsbrechungen

Mehrere Chorlieder von Mendelssohn Bartholdy beginnen in der Melodie mit Arpeggien, also aufgelösten Akkorden, was der Harmonik der Stücke dienlich ist. Die folgende Tabelle liefert eine Übersicht mit entsprechend exponierten Dreiklangsbrechungen:

Lied	Opus	Töne	Akkord	Gestalt	Beginn bis Takt
Entflieh mit mir	41,2	h, h, gis, e	E-Dur	(2), a	1, Z. 5
Auf ihrem Grab	41,4	e, gis, gis, h, h	E-Dur	(3), a	1, Z. 2
Im Grünen	59,1	e, e, cis, a	A-Dur	(2), a	Auftakt
Frühzeitiger Frühling	59,2	d, (e), d, g, d, h	G-Dur	(2), b	2, Z. 1
Abschied vom Wald	59,3	b, g, es, (d), es, g	Es-Dur	(1), b	2, Z. 2
Ruhetal	59,5	d, d, fis, fis, a, (g), fis, fis, fis / g, h, d, d, d	D-Dur G-Dur	(2), b	2
Neujahrslied	88,1	b, b, es, b, g, (as), b, b	Es-Dur	(2), b	3, Z. 1
Deutschland	88,5	e, a, a, c, c, e, a, (h), e, a	a-Moll	(1), b	3, Z. 2
Der wandernde Musikant	88,6	b, es, b, es, b, g, g, es, es, es, b, b	Es-Dur	(2), a	3, Z. 5
Frühlingslied	100,3	fis, a, d, a, a, d, fis	D-Dur	(2) ¹³¹⁶ , b	von 4 bis 6, Z. 1
Im Wald	100,4	a, d, a, fis	D-Dur	(3), a	1, Z. 3
Der Jäger Abschied	50,2	b, es, es, (d), g, (f), es, es, es, es, b, b, (as, as), g	Es-Dur	Sonderfall	
Sommerlied	50,3	d, d, h, g, (a), h, h, (c), d, d, d, h	G-Dur	(3), a	3, Z. 3
Wasserfahrt	50,4	fis, fis, h, (cis), d, (cis), h, fis, h, (cis), d, (cis) / fis, fis, fis, fis, (e), d, fis	h-Moll	(3), a	4, Z. 4
Liebe und Wein	50,5	d, g, d, g, (a), h, g, d	G-Dur	Solo	¹³¹⁷

¹³¹⁶ Die Männerstimmen singen vorab in Terzparallelen. Ab T. 4 bis 7 singen die Frauenstimmen über den Liegeton d im Bass.

Der frohe Wandersmann	75,1	h, e, h, (cis), h, e, (d), gis, e, h, h, gis	E-Dur	(2), b	3, Z. 1
Abendständchen	75,2	d, d, d, (c), f, f, f	B-Dur	(2), b	2, Z. 2
Abschiedstafel	75,4	d, fis, a, d, (e), d	D-Dur	(1), a	2, Z. 2
Lied für die Deutschen in Lyon	76,3	f, a, c, c, (d, d, d,) c, f, a, c, a, a, f, c / a, c, f, f	F-Dur	(1), a ¹³¹⁸	5, Z. 2
Comitat	76,4	f, a, a, c, c, a, c, c, f, f	F-Dur	(1), b	3, Z. 2 ¹³¹⁹
Jagdlied	120,1	g, g, g, e, c, e, g, g, c, e, g, e, c, e, g, c, c	C-Dur	(3), a	5

Die Arpeggien sind in drei Varianten zu identifizieren:

1. Arpeggien als Unisono-Passagen
2. Arpeggien in Kombination mit einem Liegeton im Bass
3. Arpeggien in allen Stimmen

Dabei lassen sich zwei Fälle unterscheiden, woraus sich grundsätzlich sechs Variationen ergeben:

- a) gleichbleibende Harmonik
- b) veränderte Harmonik

zu 1) Wie bereits dargestellt, beinhalten nahezu alle Unisono-Passagen Dreiklangsbrechungen.

zu 2) Sehr häufig finden sich melodische Dreiklangsbrechungen am Anfang der Chorlieder über einem Liegeton. In wenigen Chorliedern wird die Tonika nicht verlassen, Fall a. Mehrheitlich tritt Fall b auf. Mittels Arpeggio und Liegeton in den Randstimmen wird die Tonika in den Anfangstakten bekräftigt, obgleich die Harmonik durch die Mittelstimmen sich verändert.

zu 3) Die Arpeggien betreffen alle Stimmen zu Beginn eines Chorliedes, so bleibt die Harmonik unverändert.

„Der Jäger Abschied“, op. 50, Nr. 2 stellt einen Sonderfall dar. Die Melodie, aus der Tonfolge b, es, es, (d), g, (f), es, es, es, es, b, b, (as, as), g bestehend, arpeggiert einen Es-Dur-Dreiklang. Durch die Tenor-I-Stimme erreicht Mendelssohn Bartholdy ein tonales Zentrum, während die drei Unterstimmen in den ersten beiden Takten sich zunächst nach c-Moll tonal

¹³¹⁷ Das Chorlied *Liebe und Wein*, op. 50, Nr. 5 beginnt mit einem Solo im Bass I und fällt bei der Zählung heraus.

¹³¹⁸ Zum einen lässt sich der Ton d als F-Dur mit Sexte interpretieren, zum anderen als Wechsel zur Subdominante.

¹³¹⁹ Das Unisono endet im T. 2, Z. 2. Das Arpeggio im Tenor 1 wird bis T. 3, Z. 2 weiter geführt, wobei die Harmonik in den Unterstimmen von F-Dur zu d-Moll wechselt.

wegbewegen und anschließend mittels vollständiger Kadenz am Phrasenende zu Es-Dur zurückkehren.

Auftakt	Takt 1	2	3	4
Es	Es ₅ , B	c, g ^{5,6} , As	Es ₅ , B	B, Es

Die meisten Arpeggien in der Melodie am Chorliedanfang umfassen ein bis drei Takte und werden damit kurz gehalten. Die beiden Männerchorlieder, deren Arpeggien fünf Takte lang sind, weisen ein schnelles Tempo auf (op. 76, Nr. 3: *Allegro maestoso* und op. 120, Nr. 1: *Presto*).

Die Arpeggien und die Unisono-Passagen an exponierter Stelle setzt Mendelssohn Bartholdy in seinen Chorliedern für das „Volkstümliche Element“ gezielt ein. Dadurch werden die Melodien einprägsam und erhalten einen höheren Popularitäts-Grad.

10.2.2.2 Orgelpunkt am Anfang eines Chorliedes

Es gibt eine Reihe von Chorliedern, die zu Beginn einen längeren Basston von mehreren Takten aufweisen¹³²⁰. Dabei fällt auf, dass über dem Orgelpunkt die Harmonien wechseln, obwohl ein Höreindruck erweckt wird, dass die Tonika gleichbleibend erklingt. Die folgende Übersicht listet die Chorlieder mit einem exponierten Orgelpunkt zu Anfang des Liedes.

Lied	Opus	Gestalt ¹³²¹	Beginn bis Takt
Im Walde	41,1	Sextparallelen zw. S und T	3, Z. 1
Frühlingsahnung	48,1	Takt 1: Sextparallelen zw. S und T Takt 2: Terzparallelen zw. S und A	2
Herbstlied	48,6	Takt 1: Terzparallelen zw. S und A Takt 2: Sextparallelen zw. A und T Takt 3 bis 4: Terzparallelen zw. S und A	3, Z. 1
Im Grünen	59,1	- Gruppenbildung: S zu A, T, B	3, Z. 3
Frühzeitiger Frühling	59,2	Takt 1 bis 2: Terzparallelen zw. A und T Takt 3 bis 4: Dezimparallelen zw. S und B	3, Z. 1
Ruhetal	59,5	Takt 1 bis 2: Sextparallelen zw. S und T	5, Z. 1
Jagdlied	59,6	Takt 1 bis 2: Terzparallelen zw. A und T Takt 2 bis 8: Parallelführung zw. A und T	4
Neujahrslied	88,1	Takt 1: Sextparallelen zw. A und T Takt 2: Sextparallelen zw. S und T	3, Z. 2
Der Glückliche	88,2	Takt 1 bis 2: Sext- und Dezimparallelen zw. S und T	2, Z. 5
Hirtenlied	88,3	Takt 1, Z. 2 bis T. 2, Z. 1: Sextparallelen zw. S und T Takt 3, Z. 2 bis T. 4, Z. 1: Sextparallelen zw. S und A	3
Der wandernde	88,6	Takt 1 bis 2: Dezimparallelen zw. S und T	2

¹³²⁰ Chorlieder mit einem Orgelpunkt von einer Taktlänge wurden nicht berücksichtigt.

¹³²¹ S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Bass.

Musikant			
Andenken	100,1	Takt 1, Z. 3 bis 2, Z. 2: Terzparallelen zw. S und A	2, Z. 2
Lob des Frühling	100,2	Takt 1: Sextparallelen zw. S und T Takt 2 bis 3: Sextparallelen zw. S und A	4
Wanderlied	50,6	Takt 1: Terzparallelen zw. T 1 und B 1, unisono zw. T 1 und T 2 Takt 2 bis 4: Sextparallelen zw. T 1 und B 1	2, Z. 2 ¹³²²
Der frohe Wandersmann	75,1	Takt 1 bis 2: Terzparallelen zw. T 2 und B 1	2, Z. 2
Abendständchen	75,2	Takt 1 bis 1, Z. 2: Terzparallelen zw. T 1 und B 1 Takt 2 bis 3, Z. 2: Sextparallelen zw. T 1 und B 2	4, Z. 2
Trinklied	75,3	Takt 1: unisono zw. T 1 und T 2 Takt 1 bis 2: Terz- und Sextparallelen zw. T 1 und B 1 Takt 2 bis 3: Sextparallelen zw. T I und B I	3, Z. 3
Im Süden	120,3	Takt 1 bis 1, Z. 2: Terzparallelen zw. T 1 und B 1 Takt 1, Z. 4u bis 2, Z. 2: Sextparallelen zw. T 1 und B 1	2, Z. 2
Ersatz für Unbestand	o. O.	Takt 1 bis 2, Z. 2: Sext- und Terzparallelen zw. T 1 und B 1 ¹³²³	2
Stiftungsfeier	o. O.	Takt 1 bis 3, Z. 1: Sextparallelen zw. T 1 und B 1	4

Die Harmoniewechsel erfolgen immer durch Parallelführung zweier Stimmen. Terz- und Sextparallelen sind am häufigsten. Die einzelnen Stimmen bewegen sich melodios. Dabei wird das tonale Gefüge beachtet, so dass über dem Liegeton in der Bassstimme leitereigene Akkorde erklingen. Die Parallelführung erfolgt zudem häufig mittels Schrittfolgen.

Als Beispiele für die Bildung leitereigener Akkorde durch die Stimmführung können die folgenden Chorlieder angeführt werden:

„Im Walde“

Takt 1, Parallelführung der Sopran- und Tenorstimme, Liegeton A, darüber Z. 1 A-Dur, Z. 1 uu E-Dur, Z. 2 E⁷-Dur, Z. 2u A-Dur; Takt 2, Z. 1 D-Dur, Z. 1 uu A-Dur, Z. 2u E⁷-Dur; Takt 3, Z. 1 A-Dur

„Frühlingsahnung“

Takt 1, Parallelführung der Sopran- und Tenorstimme, Liegeton E, darüber Z. 1 E-Dur, Z. 4 A-Dur, Z. 6 E-Dur

Takt 2, Z. 1 H⁷⁹-Dur, Z. 3 E-Dur, Z. 4 E-Dur

„Frühzeitiger Frühling“

Takt 1, Parallelführung der Alt- und Tenorstimme, Liegeton G, darüber Z. 1 G-Dur, Z. 2 a^{6,5}-Moll, Z. 3 D⁷-Dur ohne Terz

¹³²² Im „Wanderlied“ befindet sich beim zweiten Solo-Einsatz ein noch längerer Orgelpunkt auf der Dominante, Ton a, von T. 23 bis 26, sowie der Parallelstelle in T. 74 bis 78.

¹³²³ Ausnahme: T. 1, Z. 3 → Terzparallele zw. Tenor 1 und Tenor 2.

„Neujahrslied“

Takt 2, Parallelführung der Sopran- und Tenorstimme, Liegeton Es, darüber Z. 1 Es-Dur, Z. 2 As-Dur, Z. 3 Es⁷-Dur

„Jagdlied“

Takte 1 bis 4, Parallelführung der Alt- und Tenorstimme, Liegeton h, darüber Auftakt, Z. 2 h-Moll, Z. 3 e-Moll

Auffällig ist, dass durch das Hinzufügen der Sexte beim e-Moll-Akkord der Klang eines A-Dur-Septakkords entsteht. Die harmonische Zweideutigkeit wird durch die Variationen in den ersten drei Takten (mit Auftakt) verstärkt. Eine mögliche Analyse könnte sein:

h e A e h e A⁷ e h e^{5 6 5} A⁷ h e^{5 6 7 8} h

„Hirtenlied“

Takt 1, Parallelführung der Sopran- und Tenorstimme, Liegeton g, darüber Z. 1 g-Moll, Z. 2 c⁶-Moll, Z. 2u g-Moll

Takt 3, Parallelführung der Sopran- und Altstimme, Liegeton g, darüber Z. 2 g-Moll, Z. 2u C⁷-Dur

„Andenken“

Takt 1, Parallelführung der Sopran- und Altstimme, Liegeton D, darüber Z. 3 A⁷-Dur, Z. 3u G-Dur (alternativ: e-Moll); Takt 2, Z. 1 D-Dur, Z. 1u A^{7 9}-Dur, Z. 2 D-Dur

„Wanderlied“

Takt 1, Parallelführung der Tenor I-, II- und Bass I-Stimme, Liegeton D, darüber Z. 2u D-Dur, Z. 1 G-Dur

„Der frohe Wandersmann“

Takt 1-2, Parallelführung der Tenor II- und Bass I-Stimme, Liegeton E, darüber Z. 3 E-Dur, Z. 2 A-Dur, Z. 2u E-Dur, Z. 3u H⁷-Dur; Takt 2, Z. 1 E-Dur

„Abendständchen“

1. Schlafe Liebchen, weils auf Er - den nun so still und einsam wird!

2. Schlingend sich an Bäum' und Zweigen, in dein stil - les Kämmer - lein

3. Und der Tö - ne Klang ent - führet weit der buhle - ri - sche Wind.

B B F B⁷ B⁷ Es^{9,8,7} Es⁶ B Es F B

B _____

„Im Süden“

Takt 1 bis 2, Parallelführung der Tenor I- und Bass I-Stimme, Liegeton B, darüber Z. 3 B-Dur, Z. 1 F⁷-Dur, Z. 2 B-Dur; Takt 2, Z. 1 F⁷-Dur, Z. 2 B-Dur

„Ersatz für Unbestand“

Takt 1 bis 2, Parallelführung der Tenor I- und Bass I-Stimme, Liegeton c, darüber Z. 3 c-Moll, Z. 2 G⁷-Dur, Z. 2uu c-Moll, Z. 3 f-Moll; Takt 2, Z. 1 c-Moll

„Die Stiftungsfeier“

Takt 1 bis 4, Parallelführung der Tenor I- und Bass I-Stimme, Liegeton Es, darüber Z. 1 Es-Dur, Z. 2 B⁷-Dur, Z. 3 Es-Dur; Takt 2, Z. 1 B⁷-Dur, Z. 3 Es-Dur; Takt 3, Z. 1 As⁶-Dur; Takt 4, Z. 2 Es-Dur

Es können darüber hinaus durch die Parallelführung harmonisch starke Dissonanzen auftreten wie in den folgenden exemplarisch ausgewählten Liedern.

„Frühlingsahnung“

Takt 2, Z. 1: Töne: e, dis, a, cis → Vorhalt zu E-Dur

„Herbstlied“

Takt 1, Z.1: Töne: e, c, g, h → Der Ton c im Tenor wird als Dissonanz eingeführt, wobei die Sopran- und Altstimme die Spannung lösen.

Takt 2, Z. 1: Töne: e, c, a, dis → Vorhalt zu e-Moll in T. 3

„Im Grünen“

T. 3, Z. 1: Töne: a, d, e, gis

T. 3, Z. 7: Töne: a, h, gis, d

T. 3, Z. 9: Töne: a, d, gis, fis

Weiterhin entstehen durch die Verwendung der Dominante über dem Liegeton der Tonika starke Dissonanzen (funktional: T^D).

„Im Walde“

T. 1, Z. 2: Töne: a, d, e, h

T. 2, Z. 2 u: Töne: a, d, gis, h

„Frühzeitiger Frühling“

T. 1, Z. 3: Töne: g, c, a, d

„Andenken“

T. 1, Z. 3: Töne: d, g, a, cis

„Der frohe Wandersmann“

T. 1, Z. 3u: Töne: e, fis, a, dis

„Abendständchen“

T. 1, Z. 2: Töne: b, a, f, c

„Im Süden“

T. 1, Z. 1: Töne: b, es, a, c

„Ersatz für Unbestand“

T. 1, Z. 2: Töne: c, f, h, d

„Stiftungsfeier“

T. 2, Z. 1: Töne: es, f, as, d

Die lineare Führung der einzelnen Stimmen ist ein markantes Charakteristikum der Mendelssohnschen Stimmführung. Sie bewirkt, dass die einzelne Chorstimme als gut singbar und melodios empfunden wird. Die Schwierigkeiten entstehen in der Intonation, insbesondere beim Singen der Dissonanzen. Bei den Parallelführungen können auch durch Wechsel zum Nebenton in Form einer Pendelbewegung oder durch Durchgänge starke Dissonanzen auftreten. Sie liegen meistens auf unbetonte Taktzeiten. Genannt werden können exemplarisch:

„Der Glückliche“

Auftakt und Takt 1, Z. 4-6

„Hirtenlied“

Takt 1, Z. 2u, Sechzehntel-Durchgang; Takt 2, Z. 2u, Sechzehntel-Wechsel

„Der wandernde Musikant“

Takt 3, Z. 6, chromatischer Durchgang mit übermäßiger Quinte

Ferner finden sich auch Akkordbrechungen ohne harmonische Wechsel:

„Neujahrslied“

Takt 1, Es-Dur

„Ruhetal“

Takte 1 und 2, D-Dur

„Der wandernde Musikant“

Takte 1 und 2, Es-Dur

Seltener sind jedoch melodische Durchgänge ohne einen bestimmten harmonischen Wechsel zu finden:

„Lob des Frühling“, Auftakt

„Trinklied“, Auftakt bis Takt 1

1. So lang man nüch - tern ist ge - fällt das Schlech - te, wie man ge - trun - ken hat weiss man das

2. Denn mei - ne Mei - nung ist nicht ü - ber trie - ben: wenn man nicht trin - ken kann soll man nicht

Figured Bass: E^{3,4,5}_{1,2,3} E^{6,5,4,5,6}_{4,3,2,3,4} E^H E E^{5,6,7}_{1,1,2} E^{8,7,6,7,8}_{3,2,1,2,3} Fis⁷₅

10.2.2.3 Orgelpunkte am Ende eines Chorlieds

Orgelpunkte am Ende eines Chorliedes sind seltener. Sie treten häufig in Kombination mit einer Coda auf.

Lied	Opus		Takte
Im Grünen	59,1	Tonika	12–14
Frühzeitiger Frühling	59,2	Tonika	106–119
Hirtenlied	88,3	Tonika, Coda	42–46
Sommerlied	50,3	Tonika, Coda	62–66

Wasserfahrt	50,4	Dominante	34–36
Wanderlied	50,6	Tonika, Coda ¹³²⁴	102–106
Der frohe Wandersmann	75,1	Tonika, Coda	33–35
Lied für die Deutschen in Lyon	76,3	Tonika, Coda	35–39
Stiftungsfeier	o. O.	Dominante	100–103

10.2.3 Textgleiche Chorwerke: „Liebe und Wein“ von Felix Mendelssohn Bartholdy und „Trinklied“ von Ferdinand Hiller im Vergleich

Ein Vergleich von zwei Chorwerken ist für Mendelssohn Bartholdys Chorlieder ungewöhnlich, da sich kaum ein anderer namhafter Komponist findet, der denselben Text als Chorlied vertont hat.¹³²⁵ „Liebe und Wein“, op. 50, Nr. 5 ist eines der wenigen Werke, dessen Text auch Ferdinand Hiller¹³²⁶ und Robert Schumann vertonten. Das Gedicht „Doctrinair“ von Julius Mosen¹³²⁷ überschreibt Schumann mit „Der Zecher als Doctrinair“, op. 33, Nr. 4. Eine Partitur des „Trinklieds“ von Hillers befindet sich derzeit in der Universitätsbibliothek Basel.¹³²⁸ Thomas Synofzik behandelte bereits in seinem Aufsatz die musikalische Umsetzung von Mendelssohn und Schumann.¹³²⁹

Das Gedicht „Frühlingsahnung“ von Ludwig Uhland komponierte Felix Mendelssohn Bartholdy für gemischten Chor im zweiten Heft, op. 48, Nr. 1. Von Conradin Kreutzer gibt es unter demselben Titel ein Männerchorlied sowie ein Sololied.¹³³⁰ Ein weiteres Chorlied von Mendelssohn wäre „Jagdmorgen“, o. O.¹³³¹, dessen Textvorlage ebenso Schumann unter demselben Titel, op. 137, Nr. 3 vertonte. Bislang ist jedoch der Standort von Mendelssohns Lied unbekannt, so dass eine Auswertung erst zu späterer Zeit erfolgen kann.¹³³² In der 274. Versammlung der Limburgischen Leipziger Liedertafel am 19. Januar 1840 fand ein Liederrätsel statt. Sekretär des Abends Heinrich Dörrien protokollierte:

¹³²⁴ Auffällig ist die Fortführung im Tenor 1 als Solo mit dem Quintton a von D-Dur in den T. 106 bis 108. In den ersten beiden Strophen befindet sich die Parallelstelle in den T. 46 bis 50 bzw. in den T. 50 bis 52.

¹³²⁵ Es finden sich Vergleiche zu Sololiedern, u. a. „Im Sommer“ von B. Klein und A. B. Marx. Vgl. Debryn, C. 1983, S.114 ff.

¹³²⁶ In der Beilage zur Fränkischen Sängerezeitung berichtet bereits 1998 Andrea Ickstadt über die Existenz des Hillerschen Liedes. Vgl. Ickstadt, A. 1998, S. 1 f. Herr Alexander Arlt vom Sängermuseum verdanke ich den freundlichen Hinweis, dass eine Partitur in einer Chorliedsammlung, hg. von Johann Jacob Sprüngli, vorhanden sei. In der UB Basel, unter der Signatur kr 65,265 konnte Hillersche „Trinklied“ ermittelt werden. Vgl. Hiller, F. 1843 (Noten).

¹³²⁷ Vgl. Anhang 1.3.1.

¹³²⁸ Hiller, F. 1843 (Noten). Für die Analyse befindet sich das „Trinklied“ von Hiller im Anhang 6.1.

¹³²⁹ Vgl. Synofzik, Th. 2002, S. 753 ff.

¹³³⁰ Leister, H. 1963, S. 120 f. und S. 141.

¹³³¹ MWV: G31.

¹³³² Vgl. Wehner, R. 2009, S. 109.

„Sodann wurden folgende neue Lieder vorgetragen:

Sommers Abschied, von Wendler und Hiller;
Wanderlied, von Eichendorff [sic!] und Mendelssohn;
Lied vom braven Mann¹³³³, ged[ichtet] von Heine (die mit einem Baßsolo beginnende Composition dem H[er]rn B[au]M[eister] Limburger gewidmet und mit der Überschrift: dans le Style de Zelter¹³³⁴).

Lieber Alles¹³³⁵, und Jägers Abschied¹³³⁶, beyde von Eichendorff[f] gedichtet.

Über die Componisten der drey letzten Lieder erfahren wir nur so viel, daß sie Mendelssohn und Hiller seyen, von wem aber jetzt einzelne herrühren, blieb uns noch [ein] Räthsel.“¹³³⁷

Derartige Liederrätsel sorgten an den Liedertafelabenden für Unterhaltung. Ferner gibt Hiller in seinen Erinnerungen über Felix Mendelssohn Bartholdy Auskunft:

„»Wir müssen friedlich an demselben Tisch zusammen componiren«, sagt eines Morgens Mendelssohn, »und heute gleich den ersten Versuch machen.« Am folgenden Tage war nämlich Liedertafel. [...] Mendelssohn hatte [...] den drolligen Einfall, wir sollten dasselbe Gedicht in Musik setzen und die Sänger errathen lassen, von wem von uns Beiden die eine und die andere Composition herrühre. Gesagt gethan. Einige Bände Lyrik wurden durchforstet und bald vereinigten wir uns in der Wahl eines Eichendorff'schen¹³³⁸ Gedichtes. [...] nur selten unterbrach irgend ein lustiges Wort die Stille – das Clavier wurde nicht berührt. Nach einigen Stunden wurden wir, ungefähr zu gleicher Zeit, fertig und spielten uns die Dinger vor. [...] Der Abend kam und das Unternehmen gelang vollkommen. Die Stücke wurden vortrefflich vom Blatt gesungen und nur einer der Männer, Dr. Schleinitz [...] gab seine Meinung, es war die richtige, und voller Ueberzeugung ab. Bei allen Anderen blieb es bey dem Hin- und Herrathen. Später entschuldigte sich Mendelssohn, höchst unnöthiger Weise, bei mir, durch Herausgabe des Liedes (Liebe und Wein, Op. 50 Nr. 5) dem Geheimniß ein Ende gemacht zu haben.“¹³³⁹

Es stellt sich daher die Frage, ob Hiller irrtümlich Eichendorff als Dichter notierte¹³⁴⁰ oder ob weitere Vertonungen von Mendelssohn und Hiller existieren und zwar zum Gedicht „Lieber Alles“ von J. von Eichendorff. Denn auf der ersten Notenseite des Autographs notierte Hiller: „An Mendelssohns Tisch während er selbst dieselben Worte komponierte – Ende des Jahres 1839.“¹³⁴¹ Mendelssohn und Hiller könnten folglich mehrere Liederrätsel verfasst haben. Neben der Leipziger Liedertafel besuchten die beiden Komponisten auch die Jüngere Leipziger Liedertafel, bei der Felix Mendelssohn am 2. Februar 1840 in seinen Geburtstag hineinfeierte.

¹³³³ Chorlied von Mendelssohn Bartholdy.

¹³³⁴ im Stile von Zelter.

¹³³⁵ Chorlied von Ferdinand Hiller.

¹³³⁶ Chorlied von Mendelssohn Bartholdy.

¹³³⁷ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 274. Versammlung, 19. Januar 1840.

¹³³⁸ Das Gedicht ist von Julius Mosen. Vgl. Anhang 1.3.1, op. 50, Nr. 5. Es könnte sein, dass Mendelssohn und Hiller mehrere Chorliederrätsel verfassten oder dass Hiller irrtümlich Eichendorff als Dichter hielt.

¹³³⁹ Hiller, F. 1874, S. 134 f.

¹³⁴⁰ Vgl. Ickstadt, A. 1998.

¹³⁴¹ Hiller, Ferdinand: „Lieber Alles“ („Soldat sein ist gefährlich“). Das Chorlied findet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin unter der Signatur D-B/Mus.ms.autogr. Hiller, F 40 N.

Im Brief vom 4. Februar 1840 an seine Mutter Lea berichtete Mendelssohn ausführlich über den heiteren Abend.¹³⁴² Das Gedicht „Doctrinair“ von Julius Mosen vertonte Mendelssohn am 7. Dezember 1839. Seine Partitur trug zunächst den Titel „Vin à tout prix“. Für die Stichvorlage wurde das Chorlied bis spätestens 27. Januar 1840 revidiert.¹³⁴³ Mendelssohn änderte zudem den Titel in „Liebe und Wein“.

Ein genaues Entstehungsdatum des „Trinkliedes“ von Ferdinand Hiller konnte nicht eruieret werden. Jedoch hielt er sich vom 6. Dezember 1839 bis zum 11. April 1840 in Leipzig auf, um sein Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems* fertigzustellen und aufzuführen.¹³⁴⁴ Somit wird er das Chorlied im Zeitraum zwischen Dezember 1839 und dem 19. Januar 1840, dem Liedertafelabend, komponiert haben. Abgedruckt wurde das „Trinklied“ in der Sammlung von Johann Jacob Sprüngli im Jahr 1843 unter Nummer 15.¹³⁴⁵ Zum Vergleich der Chorlieder ist es im Anhang 6.1 beigelegt.

	Mendelssohn Bartholdy	Hiller
Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	7.12.1839	Dez. 1839/Jan. 1840
Bezeichnung:	<i>Maestoso</i> ab T. 14: <i>Allegro molto</i> ab T. 45, Z. 4: <i>Assai maestoso</i> ab T. 62: <i>Allegro molto</i> ab T. 1: Solo ab T. 3: Tutti ab T. 3, Z. 4: Solo ab T. 6: Tutti ab T. 7: Solo ab T. 11: Tutti ab T. 12: Solo ab T. 13: Tutti ab T. 45, Z. 4: Solo ab T. 48: Tutti ab T. 48, Z. 4: Solo ab T. 51: Tutti ab T. 52: Solo ab T. 54: Tutti ab T. 61: Solo ab T. 62: Tutti ab T. 95, Z. 4: Solo ab T. 96, Z. 4: Tutti ab T. 97, Z. 4: Solo	<i>Andante un poco maestoso</i> ab T. 14: <i>Allegro</i> ab T. 37: <i>Tempo primo</i> ab T. 50: <i>Allegro</i> ab T. 1: Tutti ab T. 3: Solo ab T. 4, Z. 3u: Tutti ab T. 7: Solo ab T. 9: Tutti ab T. 12: Solo ab T. 14: Tutti ab T. 37: Tutti ab T. 39: Solo ab T. 40, Z. 3u: Tutti ab T. 43: Solo ab T. 45: Tutti ab T. 48: Solo ab T. 50: Tutti

¹³⁴² Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Bd. 7, S. 147.

¹³⁴³ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 107.

¹³⁴⁴ „Hiller reiste zur Vollendung und Uraufführung seines Oratoriums *Die Zerstörung Jerusalems* op. 2 nach Leipzig. Seine Ankunft in Leipzig ist durch FMBs „*Fremdenliste*“ [...] für den 6. Dezember 1839 belegt.“ Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Bd. 7, S. 523. „Hiller reist ebenfalls in 3 Tagen [Brief vom 8. April 1840], und will sein Oratorium in Frankfurt aufführen [...]“ Mendelssohn Bartholdy, F. 2008, Bd. 7, S. 219.

¹³⁴⁵ Hiller, F. 1843 (Noten).

	ab T. 99, Z. 4: Tutti ab T. 100, Z. 4: Solo ab T. 101, Z. 4: Tutti	
Umfang:	108 Takte, Auftakt	90 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	g-Moll, C ab T. 14: 6/8 ab T. 45, Z. 4: G-Dur, C ab T. 62: 6/8	C-Dur, 3/4-Takt ab T. 14: 6/8 ab T. 37, Auftakt: 3/4 ab T. 50: 6/8
Formaler Aufbau	T. 1–13, Teil A T. 14–45, Teil B T. 46–61, Teil C T. 62–108, Teil D	: T. 1–13, Teil A : T. 14–36, Teil B : T. 37–49, Teil A : T. 50–90, Teil C

Hiller betitelte sein Chorlied mit „Trinklied“, so dass direkt eine thematische Kategorisierung entsteht. Dagegen notierte Mendelssohn als Überschrift „Liebe und Wein“, was mehr den Inhalt darstellt. Beide Komponisten weichen damit von dem Titel des Gedichtes „Als Doctrinair“ ab.¹³⁴⁶ Mendelssohns Untertitel „Im betrunkenen Ton zu singen“ wirkt wie eine Gesangsanweisung ähnlich einer Vortragsweise. Den Mitgliedern der Liedertafel wird dies im Laufe des Tafelabends mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht gerade schwer gefallen sein. Mendelssohn Bartholdy und Hiller nahmen zudem einige Textänderungen vor:¹³⁴⁷

Mosen: Als Doctrinair¹³⁴⁸	Mendelssohn: Liebe und Wein	Hiller: Trinklied
Was quälte dir dein banges Herz? „Liebesschmerz!“ Was machte dir die Augen roth? „Liebesnoth!“ Was gab dir Sorgen ohne Zahl? „Liebesqual!“ Ei, das hast du schlimm bedacht; Denn schon manchesmal hat gar grausam umgebracht Liebesschmerz und Qual. Was heilte dich von deiner Pein? „Alter Wein!“ Was gab dir dann den besten Trost? „Frischer Most!“ Was stärkte wieder deinen Mut? „Traubenblut!“ Ei, so bringt uns schnell herbei,	dein <i>armes</i> Herz? hat <i>die Menschen</i> umge- bracht Ei, <i>bringet</i> uns	 denn <i>ach</i> , schon manchesmal dich <i>in</i> deiner Pein? dann <i>die neue Kraft</i> ? <i>Rebensaft.</i> Was stärkte <i>dir dann</i> deinen

¹³⁴⁶ „Die Textvorlage entstammt den 1836 in Leipzig erschienenen Gedichten von Julius Mosen [...]. Den zweiten Teil von Mosens Gedichtsammlung bildet eine Gruppe von sieben Saufgedichten, die die Kapitelüberschrift *Der Zecher* trägt. Die einzelnen Gedichte präsentieren diesen Zecher in verschiedensten Gestalten, z. B. 1. *Als Naturphilosoph*, 2. *Als Mystiker*, 3. *Als Revolutionär* oder 4. *Als Doctrinair*.“ Synofzik, Th. 2002, S. 755.

¹³⁴⁷ Vgl. auch Anhang 1.

¹³⁴⁸ Vgl. Synofzik, Th. 2002, S. 756 f.

dieses edle Gut, Denn nun bleibt es doch dabei: Wein erfrischt das Blut!	denn <i>es bleibt einmal</i> da- bei:	

Bei Hiller finden sich die wesentlichen Textänderungen in der dritten Strophe. Die Änderung „in“ statt „von“ bewirkt, dass bei Hiller der Wein als Stärkungsmittel und bei Mosen der Wein als Heilmittel dargestellt wird. Für Hiller weckt der Wein „neue Kräfte“. Die Anrede durch das Wort „dir“ (3. Strophe, 5. Zeile) führt zur Subjektivierung. Mendelssohns Textänderungen führen dagegen zur Objektivierung. Das „bange“ Herz wird durch das „arme“ ersetzt. Denn Angst ist eine subjektive Empfindung. Auch die Verallgemeinerung „die Menschen“ in der 2. Strophe und die Generalisierung „einmal“ im Sinne von irgendwann einmal in der 4. Strophe tragen zu einer objektiveren Darstellung bei. Auffällig ist die Textänderung „bringet uns“. Zum einen könnte der Imperativ als Aufforderung verstanden werden, so dass die Zeile zur Subjektivierung führt. Zum anderen könnte der Imperativ als Einladung fungieren, die allgemein ausgesprochen wird. Hauptgrund für die Textänderung wird sicherlich das Metrum des 6/8-Taktes sein.

Beide Komponisten verwenden in der zweiten und vierten Strophe den 6/8-Takt. In der ersten und dritten Strophe findet sich bei Mendelssohn ein 4/4-Takt und bei Hiller ein 3/4-Takt. Die Taktarten und damit verbunden Metrik und Rhythmus führen zu unterschiedlichen Betonungsschwerpunkten. Im „Trinklied“ wird dadurch das Verb „quälen“ betont sowie die Anrede „dir“, T. 1, Z. 2 (analog in der dritten und vierten Zeile der ersten Strophe); damit gelingt es Hiller, den subjektiven Charakter herauszuarbeiten.¹³⁴⁹ Dementsprechend wirken bei Mendelssohn das gerade Metrum und der einfache Rhythmus neutral bzw. klar strukturiert; die Nüchternheit trägt zum „kollektiven Ton“¹³⁵⁰ bei.

Die Ausrichtung auf das Subjekt zeigt sich bei Hiller im Solo-Tutti-Einsatz in der ersten Strophe des Gedichts. Die Fragen zu Beginn (T. 1–13) stellt der Chor im Tutti sowie im forte und es antworten leise im Solo die beiden Tenorstimmen, T1 und T2. Mendelssohn Bartholdy setzt die Frage-Antwort-Kombination umgekehrt um. In „Liebe und Wein“ beginnt im Solo der Bass 1 und es antwortet der Chor im Tutti. Der „kollektive Ton“ wird durch das gemeinsame Antworten hervorgehoben. Ferner erklingen die Besetzungen Solo und Tutti im piano. Damit baut Mendelssohn im Teil C, der zu Beginn den Teil A wieder aufgreift und weiter fortentwickelt, bei der Wiederholung in T. 46–54 durch die Dynamik einen Kontrast auf. Die Heilung durch den Wein erklingt im Solo wie im Tutti im forte und führt zu einem

¹³⁴⁹ Vgl. bzgl. Metrik und Rhythmus das Chorlied *Der Jäger Abschied* von F. Mendelssohn Bartholdy.

¹³⁵⁰ Vgl. Brinkmann, R. 2004, S. 77.

Stimmungswechsel, der durch die Wendung der Tonart von g-Moll in T. 1 ff. zu G-Dur in T. 46 ff. unterstützt wird.

In Mendelssohns „Liebe und Wein“ treten die kontrapunktischen Abschnitte in den schnellen Teilen hervor. Mit einem strengen Imitationsteil in T. 14–18 leitet Mendelssohn die zweite Strophe ein.

PTUTTI

Ei, das hast du schlimm bedacht, schlimm bedacht, schlimm bedacht, ei, das hast du schlimm be-dacht,

Ei, das hast du

Ei, das hast du schlimm bedacht,

Ei, das hast du schlimm be-dacht,

Das zweitaktige¹³⁵¹ Thema mit den Worten „Ei, das hast du schlimm bedacht“ wird von jeder Stimme bereits nach einem Takt – angefangen vom Tenor 1 zu Tenor 2 übernommen vom Bass 1 und zuletzt im Bass 2 – imitiert.¹³⁵² Durch die Engführung des Themas, gekoppelt an das Tempo „Allegro molto“, verdichtet sich schnell der Klang und mündet in einen achttaktigen homophonen Abschnitt (T. 20–27). Ungewöhnlich ist, dass jede Männerstimme das Thema auf derselben Tonhöhe singt. Damit ergeben sich aufgrund des Ambitus des Männerchor-satzes unvermeidlich Stimmkreuzungen. Der dynamische Kontrast zwischen dem im *p* beginnenden polyphonen Teil und dem im *f* einsetzenden homophonen, der sich bis T. 23 zum *ff* steigert, intensiviert die Spannung. Das abrupt einsetzende *piano* in T. 25 erhöht nochmals die Aufmerksamkeit, so dass die Textstelle „Liebesschmerz und Qual“ in den Vordergrund rückt. Durch die harmonischen Wendungen (T. 18, 19: D^V ; T. 23: A^V als Doppeldominante in g-Moll) und durch die aufsteigende chromatische Basslinie gewinnt der homophone Teil trotz des gleichbleibenden Rhythmus an Klangkraft. Der Schluss des Abschnitts in T. 27, Z. 1, in G-Dur, Terzlage, wirkt wiederum überraschend.

¹³⁵¹ Das Thema lässt sich auch als dreitaktig auffassen, T.14–16.

¹³⁵² In T. 18 kann im Tenor 1 der Themeneinsatz auch als überzähliger angesehen werden.

Musical score for voice and piano, showing a four-part setting of a text. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and three piano parts. The lyrics are: "denn schon manches mal hat die Menschen umgebracht. Liebes-schmerz und Qual. Ei, Qual. Qual." The music includes dynamic markings like *f*, *ff*, and *p*, and phrasing slurs.

Zugleich fungiert der G-Dur-Akkord als Dominante zu c-Moll. Der Wechsel zwischen den beiden Akkorden G-Dur und c-Moll in den Takten 27 bis 29 führt zur harmonischen Betonung des Subdominantbereichs. Abgeschwächt wird diese durch den Liegeton g im Bass 1. Dieser dient als Übergang zu der harmonischen Rückführung in T. 30 über den D^v zu g-Moll, analog zu T. 17. Obschon das harmonische Gerüst aus den T. 17 bis 19 übernommen wird, bewegen sich die Stimmen, mit Ausnahme des Themas, melodisch neu. Ferner startet in T. 27, Z. 1 in der Reihenfolge Tenor 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1 und Bass 2 der zweite polyphone Teil, der diesmal in T. 32 in g-Moll, Grundstellung endet. In T. 33 bis 37 werden die T. 20 bis 24 wiederholt, wobei die drei Oberstimmen in T. 36 bis 37 als Steigerung höher erklingen. Darüber hinaus weitet Mendelssohn die Textstelle „Liebesschmerz und Qual“ um eine zweimalige Wiederholung aus und erzielt durch die musikalische Erweiterung ein Auslaufen und Ausklingen der Musik. Der zweite Teil (T. 14–45) endet einstimmig auf den Ton g im *pp*.

Hiller wendet in der zweiten Strophe Imitationen an, T. 14 bis 36. Sie erklingen als Vorwegnahmen oder kleine Einschübe. Dabei bleibt die homophone Form im groben erhalten. Die T. 28 bis 34 ähneln stark den T. 22 bis 28; lediglich in T. 32 bis 33 treten leichte melodische Veränderungen auf. Die letzten beiden Takte des Abschnittes, T. 35 bis 36, nutzt Hiller, um die zweite Strophe in Form eines Echos ausklingen zu lassen. Die Kontrastdynamik zum *p* hin und das Pausieren des Tenor 1, d. h. mittels Stimmenreduzierung, bewirken das Echo.

Die beiden ersten Takte der vierten Strophe (T. 50–51) erinnern an den Beginn der zweiten Strophe (T. 14 bis 15), wobei in T. 52 über D-Dur die Zeile im Halbschluss endet. Es schließt sich ab T. 53 eine kurze Imitation an, die im Wechsel, beginnend im Bass 1, über Tenor 2 und Bass 2 in T. 54, in allen vier Stimmen in T. 55 erklingt. Die Wechsel bringen Abwechslung in den sonst homophon gehaltenen Satz. Merkwürdig ist der Akkordwechsel von E-Dur zu C-Dur, in den Takten 56 und 57. Am Ende, T. 75–90, fällt das Trinklied von Hiller kompositorisch ab. Das Aneinanderreihen mit der ständigen Wiederholung des Wortes

„Wein“ erinnert an Opern-Codas, die finaltechnisch nicht enden wollen, und wirkt etwas einfallslos, so dass das Chorlied insgesamt als eine Gelegenheitskomposition einzustufen ist.

Die vierte Strophe vertont Mendelssohn Bartholdy mit einigen für ihn typischen Gestaltungsmittel. In den Takten 62 und 64 finden sich in den Stimmen Tenor 1, 2 und Bass 2 fallende Sextakkord-Ketten. Ferner singt der Bass 1 um einen Takt versetzt, so dass durch die Imitation, ähnlich zu Hiller, mehr Abwechslung in den homophonen Satz gebracht wird. In T. 66 bis 67 singen Tenor 1 und Bass 2 parallel im Dezimabstand. Neu ist die Satztechnik in T. 70, Z. 4 bis 71: die Stimmen singen am Anfang den Ton d und fächern sich auf, indem Tenor 1 den Ton beibehält und die drei Unterstimmen nach und nach durch die melodische Abwärtsführung zur Vierstimmigkeit in T. 71 gelangen.



In T. 73 bis 79 komponiert Mendelssohn wiederum eine strenge Imitation. Diese wird begleitet durch die Einwürfe „Ei“ im Oktavabstand im Tenor 1 und Bass 2, die jeweils im Wechsel singen. Der Themeneinsatz im Tenor 1 wird direkt nach der ersten Note im Tenor 2 fortgeführt, so dass wiederum eine abfallende Sextakkord-Kette in den drei Oberstimmen zustande kommt.

Es schließen sich Parallelführungen in den Mittelstimmen im Terzabstand sowie in den Außenstimmen im Dezim- und Terzabstand in T. 79, Z. 4 bis T. 85 an. Ferner finden sich Parallelführungen in den beiden Tenor- sowie in den Bassstimmen im Terzabstand in T. 87, Z. 4 bis T. 91. Beide Abschnitte werden mit einer Kadenz abgeschlossen, zum einen in T. 85 bis 87, zum anderen in T. 93 bis 95. Das Ende des Chorliedes wird durch die Solo-Tutti-Wechsel eingeleitet, T. 95, Z. 4 bis 101. Markant wirkt die gegenläufige Melodiebewegung der Stimmen Tenor 1 und Bass 2 in den Takten 102 bis 105, wobei die Tenor 1-Melodie chromatisch ansteigt. Zu Ende wird in T. 105 mit dem Ton h im Tenor 1 der höchste Ton im Chorlied erreicht; zeitgleich erklingt der größte Ambitus von einer großen None plus Oktave.

10.3 Die Entwicklung Sololied zum Chorlied

Im Œuvre von Mendelssohn Bartholdy gibt es genau ein Lied, das er zum Chorlied arrangierte: das „Hirtenlied“. Unter dem Titel komponierte Mendelssohn Bartholdy das Sololied op. 57, Nr. 2¹³⁵³ am 20. April 1839, d. h. nur wenige Wochen vor der Entstehung des Chorliedes¹³⁵⁴, das am 14. Juni 1839 fertig gestellt wurde.¹³⁵⁵ Bei Ludwig Uhland heißt das Gedicht „Des Hirten Winterlied“.¹³⁵⁶ Im Sololied fehlt die dritte Strophe, im Chorlied die dritte und fünfte. In der dritten Strophe wird die Unerreichbarkeit der Liebsten des lyrischen Ichs angesprochen. Das Weglassen der Strophe bewirkt, dass der negative Teil des Textes vernachlässigt wird. Das Hoffen auf den Sommer rückt in den Vordergrund. Der Text wird insgesamt deskriptiver. Die Kontrastpaare reduzieren sich auf Winter – Sommer, Täler – Höhen, Einsamkeit – Zweisamkeit oder Sehnsucht – Erfüllung. Das Persönliche in der fünften Strophe, das mit den Worten „traut Liebchen!“ und der Anrede „du“ zum Ausdruck gebracht wird, wird im Sololied übernommen, jedoch nicht im Chorlied. Während der Sänger dem Publikum persönlich die Inhalte vermitteln kann, führt das Fortlassen der fünften Strophe zu einer Objektivierung. Die Distanzierung des Chores vom Textgehalt wird von Mendelssohn damit bewusst gewählt (vgl. Kap. 9.6).

Das Sololied wird durch ein kurzes zweitaktiges Klaviervorspiel, das den T. 3 und 4 entspricht, eingeleitet. Die Singstimme wird vom Klavier mitgespielt. Da ein Vorspiel beim Chorlied wegfällt, beginnt die Übernahme der Klavierstimmen ab T. 3. Das Sololied wird mit „Sostenuto“, einer Vortragsanweisung, überschrieben, das Chorlied mit „Andante“, einer Tempobezeichnung. Ferner beginnt das Chorlied im *p* und damit etwas leiser als das Sololied, das im *mf* steht. Die drei Unterstimmen werden rhythmisch aufgrund des Textes leicht angepasst. In T. 2, Z. 2 des Chorliedes singt der Tenor *b* statt *a* zur Bekräftigung der Tonart. Die Dreistimmigkeit von T. 4 bis T. 7 wirkt im Chorlied transparenter als im Sololied. Der Basseinsatz in T. 8 wird um den Achtel-Auftakt mit der Note *d* erweitert, so dass der Gestus der Tenorstimme aus den vorangegangenen Takten aufgegriffen wird. Auffallend ist der Oktavsprung in T. 9, Z. 2 im Tenor. Er unterstützt das crescendo in T. 9, das in T. 10 zum melodischen Höhepunkt führt.

Während im Sololied zwischen den Strophen ein eineinhalb taktiges Zwischenspiel, 1. zur 2. Strophe in T. 14 und T. 2 bzw. 2. zur 3. Strophe in T. 15 und 16, erklingt, komponiert

¹³⁵³ MWV: K103.

¹³⁵⁴ MWV: F12.

¹³⁵⁵ R. L. Todd datiert das Chorlied auf den 21. April 1839: „[...] noch am selben Tag arrangierte er das Werk als Chorstück.“ Todd, R. L. 2008, S. 416.

¹³⁵⁶ Uhland, L. 1980, S. 29 f. Eine Schenkung vom 12. Januar 1840 trägt Uhlands Titel und lautet: „Des Hirten Winterlied gedichtet von Uhland, gemalt von Ed[uard] Bendemann und componirt von Felix Mendelssohn Bartholdy mit den herzlichsten Glückwünschen an Eduard und Lida Bendemann“. Wehner, R. 2009, S. 167 f.

Mendelssohn im Chorlied eine Imitation zwischen Frauen- und Männerstimmen. Die rhythmische Verlängerung der ersten Silbe in T. 11, Z. 2 wirkt für den Augenblick ruhig und einfühlsam; der markante Oktavsprung beim Taktwechsel dagegen ist impulsiv und führt in die schnelle rhythmische Melodielinie. Dabei wird wiederum das Auftaktmotiv des T. 1 übernommen. Melodisch entsprechen die T. 11 Sopran und Alt, T. 12 Tenor und Bass und T. 13 Sopran und Alt. Die zweimalige Wiederholung, die dynamisch bis zum pp abgestuft wird, führt gleichsam zu einer Verlangsamung und zum Ausklang der Strophen 1 und 2.

Der plötzliche forte-Einsatz der dritten Strophe des Chorliedes, verbunden mit dem Dur-Wechsel, steht konträr zu den T. 1 bis 14. Im Sololied wird der Gegensatz dynamisch nicht hervorgehoben. Der Übergang wirkt fließender, wobei das crescendo mehr als eine Hinführung gedacht ist. Durch den A-Dur-Klang (als Doppeldominante) in den T. 17 und 18 wirkt das Sololied farblich einladender gegenüber dem Chorlied, in dem Mendelssohn C-Dur (als Subdominante) notiert.

Im Sololied wird der Klavierpart in den T. 19, Z. 2 bis T. 23¹³⁵⁷ eigenständig geführt, bis er die Melodie wieder aufgreift. Die Dreiklangsbrechungen im Violinschlüssel des Klaviers symbolisieren das Auf- und Abschwngen. Mendelssohn wählt an der Parallelstelle im Chorlied eine andere Darstellung. Die Männerstimmen singen in T. 18 „je höher“ als Voraussetzung, so dass die um eine Viertel später einsetzenden Frauenstimmen dialogisch dazu erklingen. Die unterschiedliche Stimmführung – Männerstimmen in einer verlangsamen Bewegung in T. 19, dazu die in Sexten und Terzen parallel geführten Frauenstimmen – erzeugt Spannung, die durch die aufwärts gerichteten Melodielinien intensiviert wird. Im Tenor wird in T. 21 über „Ber-ge“ ein Melisma gebildet, das lediglich an der Parallelstelle in T. 36 über „Lan-de“ nochmalig auftritt. Die Chiffrierung der Wörter beinhaltet das Jenseits. Stehen beide auf dem Berg-Gipfel, so werden sie nicht mehr gesehen. Die Textausdeutung tritt im Chorlied stärker hervor. Ferner wechselt in T. 21 des Chorliedes die Melodie für einen Takt vom Sopran in den Alt, so dass zum einen Stimmkreuzungen in den Frauenstimmen vermieden werden; zum anderen die Sopranstimme melodisch aufwärts geführt wird, um die Spannung zu erhalten. Nebenher ergibt sich, dass Alt und Tenor parallel in Terzen gehen. Nach der dritten Strophe erfolgt im Sololied von T. 28 bis 31 ein Zwischenspiel im Klavier. Im Chorlied vertont Mendelssohn den Part T. 25 bis T. 28 durch eine dreimalige Folge des Anfangsmotivs (T. 1) im Wechsel zwischen Frauen- und Männerstimmen: T. 25: S und A, T. 26: T und B, T. 27: S und A. Wie ein Echo verhallt der Chorklang. Die Idee der Imitation findet sich im Sololied in den T. 42 bis 44. Während das Sololied im Halbschluss auf D endet (T. 31), schließt der Abschnitt beim Chorlied auf der Tonika auf G. In der vierten Strophe des Chorliedes wird der

¹³⁵⁷ Denkbar ist auch bis T. 25, Z. 1.

T. 32 im Vergleich zu T. 18 leicht verändert, in dem der Tenor alleine vorab singt und der Bass mit langen Notenwerten die „weiten Lande“ veranschaulicht. In der Coda des Chorliedes (T. 42 bis 46) wird das Echo durch Verkürzung des Satzes mit jeder Wiederholung um ein Wort illustriert: „werden doch nicht geseh’n, doch nicht geseh’n, nicht geseh’n.“ Die Verlängerung des letzten „nicht“ führt zu einer leichten Betonung des Wortes sowie einer Verlangsamung, einer Art ausgeschriebenem *ritardando*. Die gleichbleibende Wiederholung im Klavierpart des Sololiedes in T. 45 bis 47 wirkt im Vergleich zum Chorlied etwas schematisch, fast einfallslos.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass das Arrangement zum Chorlied das „Hirtenlied“ qualitativ gesteigert hat. Obschon Mendelssohn sehr viel vom Sololied übernahm, finden sich im Chorlied satztechnische Feinheiten, die es zu einem Miniaturkunstwerk prägen. Die „vierstimmige Choralgeschicklichkeit“¹³⁵⁸, wie es Schumann nennt, und die motivische Verarbeitung werten das Chorlied auf.

Sololied	Chorlied
1. und 2. Strophe	1. und 2. Strophe
Sostenuto Vorspiel mf T. 12: p, Imitationen, dim. bis pp	Andante direkter Einsatz p T. 14: p, Zwischenspiel
3. und 4. Strophe	3. Strophe
cresc., fließender Übergang T. 19 ff.: Dreiklangsbrechungen im Klavier T. 26: Zwischenspiel Halbschluss	f, Kontrast T. 18: Dialog / Imitation zwischen Frauen- und Männerstimmen T. 25: Imitation, Echowirkung Ganzschluss
5. Strophe	4. Strophe
wie 3. und 4. Strophe Coda: dreimalige Wiederholung → Schematisches Ausklingen	wie 3. Strophe Coda: Verkürzung des Satzes → Echowirkung

10.4 Die Metrik der Chorlieder

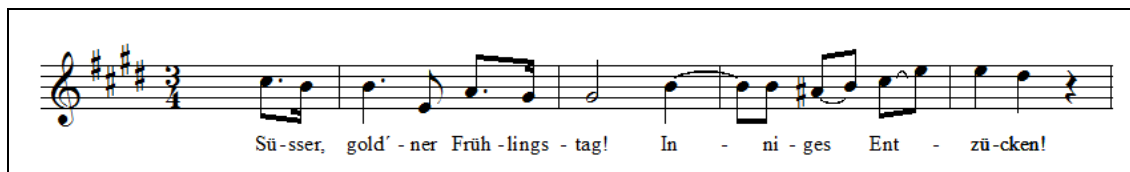
In Mendelssohns Chorliedern finden sich nicht selten unmerklich Vorbilder früherer Jahrhunderte. Jürgen Böhme beschreibt in seinem Aufsatz „Volkslied und Volkston bei Felix Mendelssohn Bartholdy“, dass „der Satz mit seiner Homophonie und der Vorliebe für punktierte Rhythmen eher an barocke Vorbilder, vor allem an Händel, erinnert“.¹³⁵⁹ Die Metrik in den Chorliedern Mendelssohn Bartholdys wird anhand ausgewählter Beispiele verdeutlicht und näher analysiert.

¹³⁵⁸ Rummenhüller, P. 1985, S. 18 ff.

¹³⁵⁹ Böhme, J. 2009, S. 330.

Der Rhythmus der „Frühlingsfeier“ sei ein Sarabanden-Rhythmus, wie er in der Barockzeit vorkommt. Mendelssohn Bartholdy ändert ihn hinsichtlich des Tempos und der Metrik ab. Im Chorlied liegen insgesamt drei Metren übereinander.

Original:



Textmetrum:

X x X x X x X X x (X) x X x

Sü-ßer, gold'-ner Früh-lings-tag! In-ni-ges Ent-züc-ken

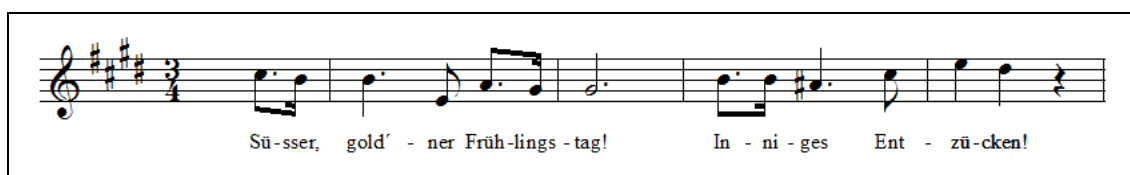
=> Trochäus

Metrum der Takte:

x x | X x x x | X X | (X) x x x | X x

Sü-ßer, gold'-ner Früh-lings-tag! In-ni-ges Ent- züc-ken

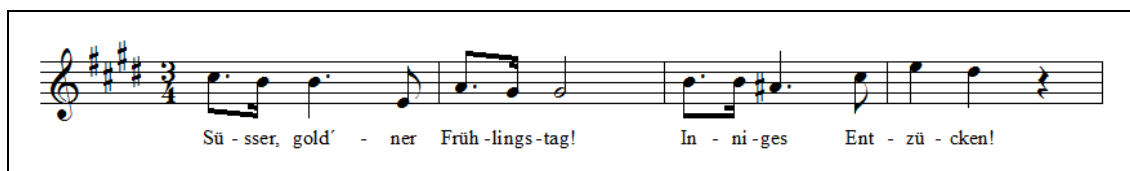
=> 3/4-Takt



Musikalisches Metrum¹³⁶⁰:

X x X x | X x X | X (X) x x | X X x

Sü-ßer, gold'-ner Früh-lings-tag! In- ni-ges Ent-züc-ken



Das Metrum des Gedichts von Uhland ist klar gegliedert und in jeder Zeile regelmäßig. Die Metren der Musik dagegen wechseln ständig oder es liegen mehrere Metren übereinander. In T. 1 (mit Auftakt) und T. 2 des Chorliedes wird das Metrum durch den Sarabanden-Rhythmus geprägt. In T. 2, Z. 3 singt der Sopran das Wort „Inniges“ vorweg gegenüber den Unterstimmen, die in T. 3, Z. 1 den Taktschwerpunkt setzen, so dass der Sarabanden-Rhythmus durch

¹³⁶⁰ Entspricht dem barocken Sarabanden-Rhythmus.

Textmetrum¹³⁶¹:

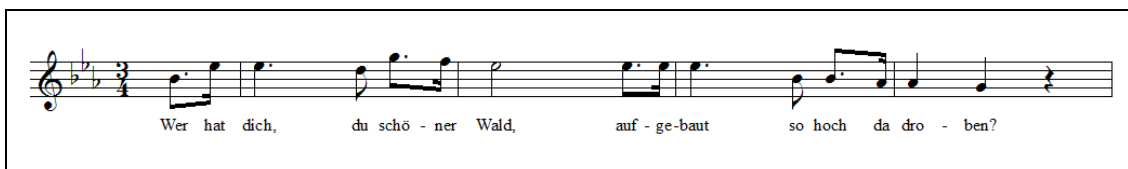
X x X x X x X X x X x X x X x

Wer hat dich, du schö-ner Wald, auf-ge-baut so hoch da dro-ben?

Metrum der Takte¹³⁶²

x x | X x x x | X x x | X x x x | X x

Wer hat dich, du schö-ner Wald, auf-ge-baut so hoch da dro-ben?



Wer hat dich, du schö-ner Wald, auf-ge-baut so hoch da dro-ben?

Musikalisches Metrum¹³⁶³

X x X x | X x X | X x X x | X x X x

Wer hat dich, du schö-ner Wald, auf-ge-baut so hoch da dro-ben?



Wer hat dich, du schö-ner Wald, auf-ge-baut so hoch da dro-ben?

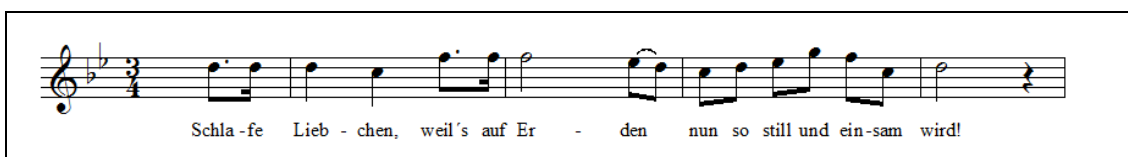
Durch den Viertelrhythmus verschiebt sich die Betonung auf das Wort „aufgebaut“ und bewirkt einen längeren Melodiebogen, der wiederum Spannung erzeugt. Eine weitere Stelle befindet sich in T. 8: Die beiden Bässe unter den langen Tönen in den Tenorstimmen bewirken die metrische Verschiebung. Hinzu kommt eine metrische Verschiebung in T. 11, die durch die kürzere Punktierung auf Z. 1 die Akzentuierung auf „Stimm“, Z. 2 hervorruft; an dieser Stelle wirkt die Akzentverschiebung in Kombination mit der Kadenz wie ein auskomponiertes Ritardando. Die letzte Stelle befindet sich in T. 17 mit dem Einsatz des Bass 2.

zu b)

Original

X x | X x X x | X x | X x X x X x | X

Schla-fe Lieb-chen, weil's auf Er-den nun so still und ein-sam wird!



Schla-fe Lieb-chen, weil's auf Er-den nun so still und ein-sam wird!

¹³⁶¹ Entspricht einem Trochäus.

¹³⁶² Die Taktung ist $\frac{3}{4}$.

¹³⁶³ Entspricht dem barocken Sarabanden-Rhythmus.

Textmetrum¹³⁶⁴

X x X x X x X x X x X x X

Schla-fe Lieb-chen, weil's auf Er- den nun so still und ein-sam wird!

Metrum der Takte¹³⁶⁵

x x | X x x x | X x | X x x x x x | X

Schla-fe Lieb-chen, weil's auf Er- den nun so still und ein-sam wird!

Im „Abendständchen“ wird die Akzentuierung in T. 3 nach hinten verschoben. Die Artikulation und die Dynamik im pp im T. 4 verstärken die Deklamation, so dass zum einen die Wörter gut verständlich werden, zum anderen eine leicht hüpfende Bewegung und zugleich eine geheimnisvolle Wirkung erzeugt wird. Von T. 5 bis 7 steigert sich die Dynamik, bis in T. 8 im f der musikalische Höhepunkt erreicht wird. Durch das Fehlen des punktierten Rhythmus in den T. 5 und 7 wird die Melodielinie verlängert. Die T. 7 bis 9 wirken sehr lang gezogen. Dies kommt durch die längeren Notenwerte und durch die in T. 9 bereits auf Z. 2 einsetzenden Tenöre, die eine metrische Verschiebung herbeiführen. Die in den T. 8 bis 10 abwärtsführenden Melodielinien, mitunter chromatisch, verdunkeln die Stimmung. Insgesamt ergibt sich zusammenfassend dargestellt der folgende metrische Aufbau:

T. 1–2	T. 3–4	T. 5–7	T. 8–10	T. 11–14
punktierter Rhythmus	Achtelrhythmus	Kombination punkt. und Achtelrhythmus	lange Notenwerte	Achtel- und punkt. Rhythmus
1+1	2	3	3	2+2

¹³⁶⁴ Wiederum im Trochäus.

¹³⁶⁵ Wiederholt in einer $\frac{3}{4}$ Taktung.

10.5 Die Melodik der Chorlieder

In den Chorliedern Mendelssohn Bartholdys finden sich charakteristische Melodiewendungen.¹³⁶⁶ Da die melodieführende Stimme zumeist die Oberstimme ist, d. h. beim Männerchor der Tenor 1 und beim gemischten Chor der Sopran, wird schwerpunktmäßig diese untersucht. Ähnlich wie bei den Sololiedern schreitet die Melodie in der Oberstimme vorwiegend stufenweise diatonisch und in kleinen Intervallen.¹³⁶⁷ Größere Sprünge unterliegen vor allem einer harmonischen Struktur, d. h. häufig sind die größeren Intervalle dreiklangsgebunden. Daher treten bevorzugt Terzen, Quarten und Sexten auf. Septimsprünge dienen zumeist der melodischen Fortführung einer tonleitergebundenen Linie.¹³⁶⁸ Markant wirken die Sexten, die eine melodische Weite mit sich bringen und dem Tonraum der Singstimme eine natürliche Elastizität, zum Teil auch eine Leichtigkeit verleihen. Nach einem Sextsprung aufwärts folgt zumeist entweder eine gebundene Linie in Tonschritten abwärts oder eine abwärts geführte Akkordbrechung. Die Sextsprünge wirken schwungvoll und zugleich geschmeidig. Verminderte und übermäßige Intervalle treten selten auf. Die verminderte Quinte, die bei den Sololiedern bevorzugt wird¹³⁶⁹, so Luise Leven, findet sich in den Chorliedern kaum. Ihren „stark subjektive[n] schmerzlich-sentimentale[n] Ausdruck“¹³⁷⁰ wendet Mendelssohn Bartholdy bei den Chorliedern für gemischten Chor lediglich an Textstellen an, die Themenfelder wie Tod, Trauer oder Vergänglichkeit beinhalten. Exemplarisch können angeführt werden:

- „Auf ihrem Grabe“, op. 41, Nr. 4, T. 1: „Auf ihrem Grab, da steht eine Linde“
- „Herbstlied“, op. 48, Nr. 6, T. 1 zu 2: „Du bist dahin!“
- „Andenken“, op. 100, Nr. 1, T. 3: „die Blumen blühen wieder“
- „Im Wald“, op. 100, Nr. 4, T. 15: „das Auge zum Aether gewandt“

Bei den Männerchorliedern sind die verminderten Quinten nicht an den Inhalt gebunden. Hier sind unter anderem zu nennen:

- „Türkisches Schenkenlied“, op. 50, Nr. 1, T. 46 zu 47, T. 51 zu 52: „jeder Wein ist dann schmackhaft und helle“
- „Sommerlied“, op. 50, Nr. 3, T. 17, T. 23: „hellen Sonnenstrahl die süßen Vöglein“; T. 48, T. 54 „weit und breit mit aller“
- „Wanderlied“, op. 50, Nr. 6, T. 95 zu 96: „das jauchzt“

¹³⁶⁶ Vgl. Abraham, L. U. 1974, S. 84 f.

¹³⁶⁷ „[...] stufenweises diatonisches Fortschreiten und kleine Intervallschritte bilden die Grundlage Mendelssohnscher Melodik.“ Leven, L. 1927, S. 71.

¹³⁶⁸ Vereinzelt finden sich Septimsprünge in Akkordbrechungen; z. B. „Der Glückliche“, op. 88, Nr. 2, T. 7, in der Solo-Partie im Sopran.

¹³⁶⁹ Vgl. Leven, L. 1927, S. 71.

¹³⁷⁰ Leven, L. 1927, S. 71.

- „Ersatz für Unbestand“, o. Op., T. 48: „den Becher neu! Wiederhole“

Vereinzelt tritt die verminderte Quinte als Rahmenintervall auf. Weitere Beispiele sind:

- „Liebe und Wein“, op. 50, Nr. 5, T. 101 zu 102: „Wein erfrischt“, als Rahmenintervall
- „Trinklied“, op. 75, Nr. 3, T. 25 zu 26: „o lehre mich wie du's verstanden“, als Rahmenintervall
- „Lied für die Deutschen in Lyon“, op. 76, Nr. 3, T. 20: „unterm deutschen Flügel-schlag“; T. 31, 32: „schweifen wir dersel-ben Heimat zu“, als Rahmenintervall

Der subjektive Charakter, wie er in den Sololiedern zu finden ist, wird von Mendelssohn Bartholdy in den Chorliedern im Grundsatz vermieden.

Chromatische Melodien treten in den Chorliedern nur episodisch auf.¹³⁷¹ Sie sind überwiegend bei Textstellen mit traurigem Inhalt vorhanden. Im Chorlied „Im Walde“ heißt es in der ersten Strophe: „Ich fühle mich im Herzen krank.“

Im Walde
Chromatik: cis, his, h, wobei der Ton gis eingeschoben wird.

Insgesamt lässt sich eine Anzahl spezifischer melodischer Fortschreitungen eruieren:¹³⁷²

- Umspielungen eines Tones
- Tonleiter-Melodien
 - Tonleiter
 - Tonleiter über einen größeren Abschnitt
- Dreiklangsbrechungen
- „Seufzermotive“
- Wechselnoten, „Nebennotenmotiv“
- „Nebennotenmotiv“ mit Verzierung
- Vorhalte
- Tonwiederholungen

Am Beispiel der drei Chorlieder

- „Im Walde“, op. 41, Nr. 1
- „Frühlingsahnung“, op. 48, Nr. 1

¹³⁷¹ Vgl. Leven, L. 1927, S. 71.

¹³⁷² Vgl. Leven, L. 1927, S. 69 ff.

3. „Im Grünen“, op. 59, Nr. 1

sollen die Spezifika verdeutlicht werden.

zu a) Umspielungen eines Tones

Im Walde, Takt 1	Frühlingsahnung, T. 3	Im Grünen, T. 5
 Der Ton a wird mit der unteren und oberen Nebennote umspielt. Ferner finden sich Sextparallelen zwischen Sopran und Tenor.	 Umspielung des Tons h Weitere Beispiele sind: T. 5: Umspielung des Tons gis in Sextparallelen in den Stimmen Sopran und Tenor. T. 9: Umspielung des Tons h	 Der Ton cis ist ein Nonnenvorhalt.

zu b) Tonleiter-Melodien

(1) Tonleiter

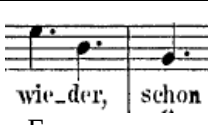
Im Walde, Takt 13–14	Frühlingsahnung, T. 9–11	Im Grünen, T. 8–9
 Tonleiter-Melodien treten häufig in Kombination mit Parallelführung zweier Stimmen auf. In T. 13–20 sind es Sopran und Tenor.	 Auch hier bewegen sich zunächst Sopran und Bass, danach Sopran und Alt parallel.	 Weitere sind: T. 10, 11–12
Takt 17–20	T. 29–34	
 Die Tonleiter wird mittels Septimsprung fortgeführt.		

	 blüh'n die Veilchen auch. Eine kurze Unterbrechung der Tonleiter erfolgt durch die Umspielung beim Wort „Veilchen“, beim Höhepunkt der Melodie sowie bei den Wörtern „blüh'n die“.	

(2) Tonleiter über einen größeren Abschnitt

Im Walde, Takt 3–6	Frühlingsahnung	Im Grünen
	–	–

zu c) Dreiklangsbrechungen

Im Walde, Takt 14	Frühlingsahnung, T. 4–5	Im Grünen, T. 1
 un - - - ten E⁷	 wie - der, schon E	 Im Grün er A
	Weitere sind: T. 11, 25	Weitere sind: T. 2, 3, 13

zu d) „Seufzermotive“

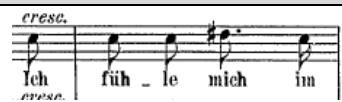
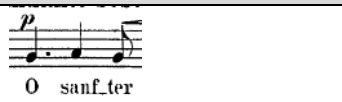
Im Walde, Takt 2	Frühlingsahnung, T. 7–8	Im Grünen, Auftakt zu T. 1
		 Das Arpeggio verschleiert das „Seufzermotiv“.
	Weitere sind: T. 1–2, 5–6, 9, 17–18, 19–20, 23–24, 37–38	Weitere sind: T. 2–3

„Seufzermotive“¹³⁷³ treten in den Chorliedern vielfach auf. Luise Leven schreibt dazu: „[...] bei dem »Seufzermotiv« kommt als den Eindruck des Schwermütigen erhöhend hinzu, dass die »überhängende« Gipfelnote meist (– nicht immer –) harmonisch mit einem Vorhalt identisch ist.“¹³⁷⁴ Diese Feststellung bei den Sololiedern trifft ebenso bei den Chorliedern zu.

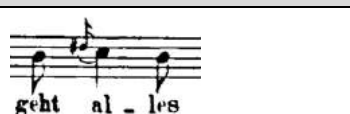
¹³⁷³ Vgl. Leven, L. 1927, S. 74.

¹³⁷⁴ Leven, L. 1927, S. 74.

zu e) Wechselnoten, „Nebennotenmotiv“

Im Walde, Takt 9	Frühlingsahnung, T. 1	Im Grünen, T. 7
		
	Weitere sind: T. 5–6, 15, 17, 19, 29, 36–37, 39	

zu f) „Nebennotenmotiv“ mit Verzierung

Im Walde, Takt 5	Frühlingsahnung, T.	Im Grünen, T. 5
	—	

In den Chorliedern mit Naturthematik werden die Nebennotenmotive oftmals mit Verzierungen versehen. Im T. 5 von „Im Wald“ geben diese tonmalerisch das Zwitschern der Vögel wieder.

zu g) Vorhalte

Im Walde, Takt 2	Frühlingsahnung, T. 2	Im Grünen, T. 1
Weitere sind: T. 4, (8), 10, 12, 21	Weitere sind: T. 1, 6, 17, 18, 19, 20, 37, 39	Weitere sind: T. 5, 8, 11, 13

Vorhalte sind in den Chorliedern sehr beliebt. Vor allem der Quartvorhalt tritt häufig auf. In Verbindung mit einer parallelen Stimmführung wirkt die Sexte als Vorhalt.

Dabei entsteht, wie bei den Unterpunkten f) und g) „Nebennote“, die für Mendelssohn

Bartholdy charakteristische Parallelführung D^{65}_{87} . Erweiterte Formen wären D^{765}_{987} oder D^{654}_{876} .

Im Walde, Takt 15	Frühlingsahnung, T. 15	Im Grünen, T. 3
E^{65}_{87}	Fis^{65}_{87}	E^{56}_{78}
Weitere sind: T. 19	Weitere sind: T. 20, 35, 40	

zu h) Tonwiederholungen

Tonwiederholungen treten bei Mendelssohn Bartholdy hauptsächlich in drei Gestalten auf:

- (1) als Repetition
- (2) als Vorausnahme
- (3) als Vorausnahme in Kombination mit einem Vorhalt

zu (1):

Im Walde, Takt 11	Frühlingsahnung, T. 31–32	Im Grünen, Auftakt
		

In den Mittelstimmen von „Im Grünen“, besonders im Alt, treten Tonwiederholungen vermehrt auf: Auftakt, T. 1, 2, 4, 5, 6–7, 11–12. Ferner liegen sie in der Basstimme durch die Orgelpunkte am Anfang und am Ende vor.

zu (2):

Im Walde, Takt 2	Frühlingsahnung, T. 15–16	Im Grünen, T. 1
		
Weitere sind: T. 4, 10	Weitere sind: T. 18, 20, 25–26, 29–30, 30–31, 35, 37–38, 40–41	Weitere sind: T. 10–11

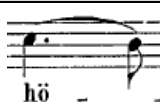
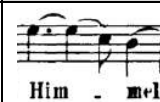
zu (3):

Im Walde, Takt 3 zu 4	Frühlingsahnung, T. 2	Im Grünen, T. 7–8
		
Weitere sind: T. 9 zu 10, 11 zu 12,		Weitere sind: T. 5–6

Der Ambitus der Melodie in der Oberstimme beträgt im Durchschnitt eine Dezime. Damit verhält er sich ähnlich wie in den Sololiedern.¹³⁷⁵ Sporadisch findet sich auch ein Stimmumfang von einer Duodezime. Dieser zeigt sich, wenn die Stimmlage sehr hoch ausfällt, beispielsweise in „Der wandernde Musikant“, op. 88, Nr. 6: es¹ bis b² im Sopran; oder in „Liebe und Wein“, op. 50, Nr. 5: e bis h¹ im Tenor 1.

Im Walde	Frühlingsahnung	Im Grünen
e ¹ bis fis ² ⇒ große None	dis ¹ bis gis ² ⇒ Undezime	e ¹ bis fis ² ⇒ große None

Koloraturen sind in den Chorliedern äußerst selten. Ein Beispiel hierfür ist „Frühlingsahnung“, op. 59, Nr. 1, T. 32 bis 34. Melismen hingegen treten häufiger auf. Meist sind es zwei oder drei Noten über eine Silbe. Beispiele sind:

Im Walde, Takt 15	Frühlingsahnung, T. 6	Im Grünen, T. 3
		
Weitere sind: T. 14, 18, 19	Weitere sind: T. 7, 9, 10, 15, 25, 29, 32–34, 40	Weitere sind: Auftakt, T. 1, 8, 9, 11

Lars Ulrich Abraham stellte im Jahr 1974 fest, dass „das Vorurteil, Mendelssohns Chorlieder seien weichlicher, sentimentaler, süßlicher und dergleichen als solche von Schubert, Silcher, Zelter, Schumann oder Brahms, rasch zu widerlegen ist.“¹³⁷⁶ Es stellt sich die Frage, wieso Musikwissenschaftler solche Vorurteile hegen. Auch Böhme weist nach, dass die Melodie „nicht die typischen Eigenschaften eines gut singbaren Volksliedsatzes“¹³⁷⁷ vorweist.¹³⁷⁸ Wie könnte denn eine mögliche typische Volksliedmelodie aussehen? Am Beispiel der ersten Zeile vom Chorlied „Frühlingsfeier“, op. 48, Nr. 3 soll dies dargestellt werden:

Original:



¹³⁷⁵ Vgl. Leven, L. 1927, S. 79.

¹³⁷⁶ Abraham, L. U. 1974, S. 83.

¹³⁷⁷ Böhme, J. 2009, S. 328 ff.

¹³⁷⁸ Die melodische Analyse von Jürgen Böhme wird an dieser Stelle lediglich ergänzt.

Neufassung:



Damit das Chorlied in der Tonika beginnt, wurden die ersten beiden Melodietöne vertauscht. Ferner wurde der punktierte Rhythmus geglättet und die Tonsprünge beim Wort „gold’ner“ durch Tonschritte ersetzt. Die Melodielinie im Sopran (T. 3) entfällt; sie wurde durch Tonwiederholungen ausgetauscht, wobei der Rhythmus auf dem der Bassstimme basiert. Der Vergleich zwischen Original und meiner Fassung verdeutlicht, wie Mendelssohn Bartholdy zum einen der Forderung nach „Simplizität“, die den „Volkston“-Charakter beinhaltet, und zum anderen seinen eigenen artifiziellen Gestaltungen nachkommt.

Die Orientierung an der Harmonik, die Böhme anspricht, ist gut nachvollziehbar. Die Bassstimme erreicht den Grundton der Tonika erst im zweiten Takt.¹³⁷⁹ Darüber hinaus orientiert sich die Melodie in T. 1 und 2 an der Stimmführung. Sopran und Bass singen im Dezimabstand. Seine Anweisung „Con moto espressivo“ entspricht der von ihm gewählten Taktart, nämlich einem schwungvollen Dreier-Metrum. Das zügige Tempo sowie das Fehlen des Tonika-Grundtones zu Beginn der „Frühlingsfeier“ bewirken einen schwebenden leichten Charakter. Die Melodielinien zu Beginn zielen alle zum Takt 4, in dem das „Entzücken“ als Höhepunkt vertont wird. Zudem lassen sich die o. g. charakteristischen melodischen Fortschreitungen in der „Frühlingsfeier“ zahlreich nachweisen.

- Auftakt bis T. 2: Tonleitermelodie in der Abfolge cis, h, a, gis, wobei der Ton e eingeschoben wird
- T. 3 zu 4: „Seufzermotive“ mittels der Tonfolge cis, e, dis
- T. 3: Wechselnoten, „Nebennotenmotiv“ durch die Tonfolge h, ais, h
- T. 3: Quart-Vorhalt über den Akkord Fis⁷ durch die Tonfolge h, ais
- Auftakt zu T. 1, T. 1 zu 2, T. 3 zu 4: Tonwiederholungen als Vorausnahme
- T. 3: Tonwiederholungen als Vorausnahme in Kombination mit einem Vorhalt

Obwohl die Melodie in der Oberstimme nicht typische Volksliedeigenschaften aufweist, erreicht Mendelssohn Bartholdy durch die Kombination der spezifischen melodischen Fort-

¹³⁷⁹ Eigentlich am Ende von T. 1. Die Vorwegnahme fungiert hier als Stilmittel.

schreitungen, dass die Melodie einprägsam ist. Werden nur einzelne Aspekte berücksichtigt, z. B. die „Seufzermotive“ und die Tonwiederholungen als Voraussetzung, die durchaus zu einer Sentimentalität der Melodie führen, so entstehen die Vorurteile im Werturteil. Mendelssohn Bartholdy gelingt jedoch mit dem gezielten Einsatz der Stilmittel der Spagat zwischen ästhetischem Kunstanspruch und Popularität.

10.6 Zusammenfassung

Mendelssohn Bartholdys Chorlieder können ausdrücklich als ein Grundpfeiler seines Gesamtwerkes bezeichnet werden, und folglich ist es nicht ungewöhnlich, dass sie ein Nachweis seiner musikalischen Entwicklung und vor allem seiner Vielseitigkeit sind.

In seinen Chorliedern lassen sich unterschiedliche Ansätze finden, die eben diese Vielseitigkeit, die melodische Ausdruckskraft und somit die abwechslungsreiche Formgebung bewirken. Dennoch ist auch die starke Prägung durch Unisono-Abschnitte zu beachten. Grundsätzlich muss festgehalten werden, dass auf der einen Seite eine hohe Variabilität und auf der anderen Seite ebenso eine gewisse Konformität in den Chorliedern zu finden sind. Gemäß einer „Singbarkeit“, wie etwa Schwab sie beschrieb¹³⁸⁰ – und im übertragenen Sinne somit auch gemäß einem breiten Zugang zu dieser Musik – nutzte Mendelssohn Bartholdy ausgeprägte Unisono-Abschnitte. Somit brachte er einen Stil hervor, der Musik verständlich, singbar und zugänglich machte, und spiegelte in seinen Werken eine neue bürgerliche Mitte, die sich löste von klerikalen und höfischen Dogmen. Darunter litt dessen ungeachtet nicht die eingangs erwähnte Vielseitigkeit seiner Chorlieder, die sich in einer Varianz der Stimmführung, der melodischen Gestaltung und damit verbunden der harmonischen Struktur etwa durch die genutzten Dreiklangsbrechungen und das Setzen der entsprechenden Orgelpunkte zu Anfang und Ende eines Chorlieds ausdrückten.

Die Einzelbetrachtungen zu den Charakteristika von Mendelssohn Bartholdys Chorliedern ergeben in einer ganzheitlichen Betrachtungsweise ein schlüssiges Gesamtbild. Dieses stützt die überragende kompositorische Schöpferkraft sowie die zeitgemäße und zeitaktuelle Anerkennung Mendelssohn Bartholdys. Er schaffte es durch eine Melodik, in der die melodieführende Stimme zumeist eine Oberstimme (Tenor 1 bzw. Sopran) ist, einen Liedcharakter zu erzeugen, der prädestiniert dafür ist, Eingängigkeit und Zugang zum musikalischen Gehalt zu schaffen. Zugleich wird durch die charakteristischen melodischen Fortschreitungen eine hohe Variabilität erzeugt.

¹³⁸⁰ Schwab, H. W. 1965, S. 101.

Metrisch bedient er sich dabei durchaus historischer Vorbilder, wie Böhme bereits beschrieben hat.¹³⁸¹ Somit lehnt Mendelssohn nicht musikalisch Normatives ab, sondern beweist seine Fähigkeit, auch Modelle oder Formen zu übernehmen, ohne die eigenen Kompositions-idee einzuschränken und die eigene Ästhetik zu gefährden.

Zusammenfassend ist damit zu konstatieren, dass Mendelssohn Bartholdy A-cappella-Chorlieder schuf, die auf der einen Seite eine hohe Qualität insbesondere in der Satztechnik und Melodik besaßen. Auf der anderen Seite übernahm er bewährte Muster und nutzte populäre Elemente mit einer Gefälligkeit, die singbar und hörbar war, in einem positiven Sinne, die den gesellschaftlichen Öffnungen der Aufklärung entsprachen.

¹³⁸¹ Böhme, J. 2009, S. 330.

11 Fazit

Felix Mendelssohn Bartholdy wurde bereits zu Lebzeiten als ein herausragender Protagonist des Chorwesens und insbesondere der Gattung Chorlied verstanden. Er hat durch seine Chorlieder die Entwicklung des Chorwesens im Ganzen und des Laienchorwesens im Speziellen maßgeblich geprägt und vorangetrieben; seine Chorlieder a cappella stellen einen Höhepunkt der Gattung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar.

In der vorliegenden Arbeit wurde zu diesem Themenfeld der Frage nachgegangen, wie die unverkennbar enge Verbindung Mendelssohn Bartholdys zur Chormusik überhaupt zu erklären ist. Zu berücksichtigen ist hierbei der folgenreiche Umzug seiner Eltern im Zuge der französischen Besatzung Hamburgs nach Berlin. Die spezifische kulturelle Situation der preußischen Metropole ermöglichte Mendelssohn einen Zugang zum Musikgeschehen. Er und auch seine Schwester Fanny erhielten eine umfassende musikalische Erziehung und Bildung. Von seinen Lehrern war Carl Friedrich Zelter sicher einer der prägendsten, der bereits 1819 die weitere musikalische Ausbildung übernahm, als Mendelssohn als Altsänger in die Singakademie zu Berlin eintrat und dort vor allem die geistliche Musik studierte. Es wurde frühzeitig deutlich, dass er über ein außerordentliches musikalisches Talent verfügte und seine musikalische Weiterentwicklung durch die optimalen Rahmenbedingungen vorteilhaft gefördert wurde. Darüber hinaus sind die positiven Eindrücke von musikalischen und musikpolitischen Entwicklungen der Zeit zu beachten, die sein reges Interesse am Chorwesen insgesamt und in Berlin im Besonderen inspiriert und geprägt haben.

Dazu zählten seine Erfahrungen in der Singakademie zu Berlin, in der er erstmals mit den Idealen, den Zielen und schließlich dem Repertoire in Berührung kam und sich mit diesem nach und nach vertraut machte. Während hier in der Regel geistliche Chormusik gepflegt wurde, entstanden in den derzeit entstehenden Männergesangsvereinen, insbesondere in Berlin, weltliche Chorlieder. All diese Prozesse blieben Mendelssohn Bartholdy nicht verborgen. Die in dieser Untersuchung näher in den Blick genommene Zeltersche Liedertafel und der Nägelsche Männerchor als Ausgangspunkte der nord- und süddeutschen Chormusikbewegung in Deutschland hatten überdies Einfluss auf seine musikalische Entwicklung.¹³⁸² Ein Schwerpunkt lag indessen auf jener Richtung, die durch seinen Lehrer Zelter begründet und etabliert wurde. In welcher Form auch immer der junge Mendelssohn am Chorleben teilnahm, als Zuhörer, aktiv als Sänger oder als Dirigent, richtungweisend waren stets die Singakademie zu Berlin und die Liedertafel seines Lehrers Zelter. Dieser gewährte ihm darüber hinaus Zugang zu weiteren Chören und ermöglichte so, dass sich Mendelssohn Bartholdy in einem intensiven

¹³⁸² Vgl. Brusniak, F. 1995 (1), Sp. 779 ff.

Prozess einer sich ausdifferenzierenden Chorkultur befinden und sich Zeit seines Lebens nach und nach in diesem Umfeld etablieren konnte. In Anbetracht der Bedeutsamkeit der Singakademie zu Berlin für Mendelssohn könnten die Folgen des Austritts nach der verlorenen Direktorenwahl gegen Carl Friedrich Rungenhagen insbesondere im Hinblick auf den Netzwerkgedanken für weitergehende Forschungen ergiebig sein.

Es ist nachvollziehbar, dass Mendelssohn Bartholdy neben dem Komponieren immer aktiver das Chorwesen in Deutschland mitgestaltete. Zunehmend suchte er seine Ideen mit einzubringen und die Chormusik zu fördern. Die Tatsachen, dass er als Chorleiter beim Städtischen Musikverein Düsseldorf e.V. fungierte, beim Frankfurter Cäcilienverein in Vertretung für den Dirigenten Johann Nepomuk Schelble wirkte, bei der Leipziger Singakademie als Gastdirigent und beim Staats- und Domchor als Generalmusikdirektor angestellt war, begünstigten somit nicht nur die Fortentwicklung seines vorhandenen Interesses, sondern ermöglichten auch, dass Mendelssohn Bartholdy zu einer Autorität der Chormusik in Deutschland wurde. Damit ist zu konstatieren, dass er sich dem Chorwesen und der Chormusik mit einer besonderen Hingabe widmete und neben der Schaffung wegweisender und nachhaltiger Chorwerke sowohl gattungs- als auch wirkungsgeschichtlich ebenfalls Einfluss auf das Chorgeschehen seiner Zeit nahm.

Bezeichnend ist zudem, dass Mendelssohns Lehrer Carl Friedrich Zelter und Ludwig Berger¹³⁸³ eigene Liedertafeln¹³⁸⁴ gründeten. Deshalb beeinflussten sie ihn unmittelbar, und es erscheint ersichtlich, dass Mendelssohn Bartholdy sich die Musikästhetik der zweiten Berliner Liederschule anverwandelte und diese weiter entwickelte. Die statistische Auswertung¹³⁸⁵ des formalen Aufbaus seiner Werke zeigt, dass Strophenlieder mit einem Anteil von ca. 43% und durchkomponierte Lieder mit einem Anteil von ca. 26% auftreten. Damit bevorzugte Mendelssohn Bartholdy wie die übrigen Vertreter der Dritten Berliner Liederschule¹³⁸⁶ das Strophenlied, obgleich er dennoch alle Liedformen verwendete.

Mit der Männergesangsvereinsbewegung, vor allem in Berlin, wurde von Anfang an das weltliche Chorlied intensiv gepflegt. Als Ehrenmitglied der Leipziger Liedertafeln sammelte Felix Mendelssohn Bartholdy verschiedene Erfahrungen, darunter die Liedwünsche der Sänger, das stimmliche Leistungsvermögen, die gesanglichen Anlässe, zu denen die Chorlieder vorgetragen wurden, oder auch Probleme beim Einüben bzw. Aufführen der Werke. In der

¹³⁸³ Ludwig Berger wird häufig in den Hintergrund gerückt, da Carl Friedrich Zelter als Leiter der Singakademie und der Zelterschen Liedertafel weitaus bekannter ist.

¹³⁸⁴ Vgl. Kap. 4.1.

¹³⁸⁵ Vgl. Kap. 9.3.

¹³⁸⁶ Vertreter der Dritten Berliner Liederschule sind u. a. F. Mendelssohn Bartholdy, B. J. Klein, L. Berger, C. F. Rungenhagen, Fr. H. Himmel und K. Fr. Curschmann. Vgl. Ottenberg, H.-G. 1994, Sp. 1489.

240. Versammlung der Leipziger Liedertafel am 20. März 1836 hielt der Protokollant Platzmann fest, dass Mendelssohn zur Aufführungsweise der Soli einen pragmatischen Rat gab:

„In Bezug auf den bei uns herkömmlichen Gebrauch mit den vorkommenden Soli unter den Stimmgenossen nach den einzelnen Versen eines Liedes zu alterniren, machte Herr Musikdir[ektor] Mendelssohn auf den doppelten Nachteil dieser Gewohnheit aufmerksam, daß die Soli wohl selten vollkommen einstudirt und vorgetragen, die Mitglieder aber leicht in die Verlegenheit verse[t]zt würden, nicht zu wissen, wer von ihnen mit einem Solo g[e]rade einzufallen habe. Er trug demnach darauf an, das Solo in jeder Stimme eines Liedes bis an's Ende einem und demselben Sänger zu überlassen, und mithin in Zukunft nicht mehr nach Versen sondern nach Liedern abzuwechseln, übrigens aber den bisherigen turnus beizubehalten. Das Zweckmäßige dieses Vorschlags leuchtete ein.“¹³⁸⁷

Berichte wie diese¹³⁸⁸ sind zwar äußerst selten, bestätigen jedoch Mendelssohn Bartholdys einfühlsamen pädagogischen Umgang mit den Chorsängern als souveräner Chorleiter sowie sein außerordentliches Engagement für die Chormusik. Der Schwierigkeitsgrad der Chorlieder, die Textauswahl oder der Aufbau orientierten sich an die Struktur der Vereine, und somit will Mendelssohn nicht affektiert verändern, sondern sieht sich durchaus in der Lage, sich kompositorisch an vorgegebene Muster zu halten.

Während die ersten Chorlieder von Mendelssohn in den 1820er Jahren einen geselligen Charakter aufweisen und humoristische Texte aufgreifen, entstanden in der zweiten Schaffensphase¹³⁸⁹ Männerchorlieder, deren Beschaffenheit dem sozio-kulturellen Hintergrund der Zeit entsprachen und somit eine höhere Ernsthaftigkeit in sich trugen, darunter auch das Opus 50, das Mendelssohn Bartholdy für die Leipziger Liedertafeln komponierte.¹³⁹⁰

Mendelssohn Bartholdy verwendet in seinen Chorliedern ebenso Elemente wie Solo-Tutti-Wechsel, Unisono-Passagen, parallele Stimmführung oder Dreiklangsbrechungen an exponierter Stelle, die durchaus als populäre Kompositionsmittel eingesetzt wurden. Er achtete äußerst sorgfältig darauf, dass sich die einzelnen Momente nicht abnutzen, sondern kompositorisch substantiell eingebunden sind. Besonders bei den homophonen Chorliedsätzen komponierte er Melodien, die Züge eines „Volksliedes“, „Liedes im Volkston“ oder „volkstümlichen Liedes“ erkennen lassen. Seine Satztechnik und Melodik wurden für nachfolgende Komponistengenerationen zum Vorbild.¹³⁹¹ Angesichts der Popularität bestimmter Chorlieder

¹³⁸⁷ Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 240. Versammlung, 20. März 1836.

¹³⁸⁸ Ein weiterer Eintrag findet sich im Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 248. Versammlung, 24. Februar 1837:

„Der letztere Componist [Mendelssohn Bartholdy] trug darauf an, daß 1., die Tenori wie Bassi ihre Sitze stets so wählen möchten, daß die Primi und Secundi jeder Stimme sich gegenseitig sehen und verstehen könnten; und daß 2., Herr Hering, als Vorsänger des I. Tenors, stets das Zeichen zum Anfange geben und hierdurch das gleichzeitige Eintreten aller Stimmen bewirken möchte.“

¹³⁸⁹ Vgl. Kap. 9.4.2.

¹³⁹⁰ Dies sind die Leipziger Liedertafel und die Jüngere Leipziger Liedertafel. Vgl. Kap. 4.1.

¹³⁹¹ Bereits 1851 erklärt Friedrich Silcher Mendelssohn als „bewährtesten Meister“. Silcher, F. 1851, S. IV.

von Mendelssohn Bartholdy könnte ein künftiger Diskurs erfolgen, ob nicht Mendelssohns Chorlieder im Sinne der Schulzschen Liedästhetik tatsächlich auch als „Chorlieder im Volkston“ interpretiert werden könnten.¹³⁹²

Wenngleich die Zielgruppe der Chorlieder bekanntermaßen das Bildungsbürgertum war, so ist zu konstatieren, dass dieses nicht immer einen Zugang zu den musikalischen Strömungen besaß. Im Besonderen die bis dato vorherrschenden kirchlichen und höfischen Vorgaben und Richtungsweisungen in Bezug auf die musikalische Entwicklung inkludierten nicht zwingend eben diese gesellschaftliche Bildungsschicht. Somit gelang es Felix Mendelssohn Bartholdy, einen breiteren akzeptierten Zugang zur Chormusik zu öffnen. Er traf zum einen einen Zeitgeist, der geprägt war durch politische, gesellschaftliche und kulturelle Wandelscheinungen von zum Teil erheblicher Ausprägung, und zum anderen bewegte er sich zugleich in einer Zeit, die ein solches Engagement forderte und förderte.

Vor diesem Hintergrund ist Mendelssohn Bartholdys bemerkenswertes Engagement für das deutsche Chorwesen erst nachzuvollziehen und zu verstehen. Durch die beachtliche Akzeptanz seiner Beiträge für die Chormusik erfuhr er wie auch in anderen Bereichen eine außergewöhnliche Reputation in breiten Schichten. Ermöglicht wurde dies durch verschiedene, miteinander und ineinander verwobene und verflochtene Faktoren, vor allem durch nachhaltige Impulse seiner musikalischen Lehrer, durch eine ungewöhnliche eigene musikalische und kompositorische Entwicklung, durch günstige Rahmenbedingungen für die Chormusik insgesamt und nicht zuletzt durch ein hiermit zusammenhängendes zukunftsorientiertes musikpolitisches Engagement, die alle dazu beitrugen, dass sein Schaffen bereits zu Lebzeiten im In- und Ausland von Erfolg und höchster Wertschätzung gekrönt war.

¹³⁹² Vgl. Böhme, J. 2009, S. 325–332. Im Rahmen der Arbeit stellte sich zudem heraus, dass vergleichende Forschungen zu anderen Ausprägungen des Chorliedes, auch im Bereich der Schnittstelle zum Volksliedsatz, z. B. von Friedrich Silcher, noch ausstehen. Vgl. zu Silcher: Brusniak, F. 1999.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Abkürzungen:

AMZ = *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, 1–50, 1799–1848

MGG¹ = Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik der Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, 17 Bände, Kassel u. a. 1949–1979

MGG² = Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik der Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, 26 Bände, Kassel u. a. 1994–2008

NZfM = *Neue Zeitschrift für Musik*, seit 1834

The New Grove = Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, 29 Bände, London 2001

Abraham, L. U. 1974 = Abraham, Lars Ulrich: *Mendelssohns Chorlieder und ihre musikgeschichtliche Stellung*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 79–87

Albrecht-Hohmaier, M. 2003 = Albrecht-Hohmaier, Martin: *Mendelssohns Paulus. Philologisch-analytische Studien*, Berlin 2003 (= Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin, Band 2)

Alf, J. 1987 = Alf, Julius: *Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, hg. von Gerd Högeler und Fritz Kulins, Düsseldorf 1987

Allihn, I. 1991 = Allihn, Ingeborg: *Berlin: historische Stationen des Musiklebens mit Informationen für den Besucher heute*, in: *Musikstädte der Welt*, hg. von Silke Leopold, Laaber 1991

Allihn, I. 1994 = Allihn, Ingeborg u. a.: Art. *Berlin*, in: MGG², Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 1417–1486

Allihn, I. 1995 = Allihn, Ingeborg: Art. *Frankfurt*, in: MGG², Sachteil 3, Kassel 1995, Sp. 643–664

Andraschke, P. 2007 = Andraschke, Peter: „Im Freien zu singen“. Über gesellige Vokalmusik von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy, in: *Music for social occasions*, 21, 2007, S. 106–120

Arnheim, Amalie: *Zur Geschichte der Liebhaberkonzerte in Berlin im 18. Jahrhundert*, in:

Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Jg. 30, 1913, S. 166–169

Arnim, A.; Brentano, C. 1979 = Arnim, Achim von; Brentano, Clemens: *Des Knaben Wunderhorn*, hg. von Ludwig Achim von Arnim, Band 1, Stuttgart u. a. 1979

Awerbuch, M. 1992 = Awerbuch, Marianne; Jersch-Wenzel, Stefi (Hg.): *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik*, Berlin 1992 (= Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Band 75)

Ballstaedt, A. 2013 = Ballstaedt, Andreas (Hg.) u. a.: *Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf*, Düsseldorf 2013 (= Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Band 2)

Barr, Raymond A.: Art. *Fasch*, in: *The New Grove*, Band 8, London 2001, S. 586–587

Bartsch, C. 2007 = Bartsch, Cornelia: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy: Musik als Korrespondenz*, Kassel 2007

Bautz, J. 1890 = Bautz, Julius: *Geschichte des deutschen Männergesang in übersichtlicher Darstellung*, Frankfurt am Main 1890

Beck, D. 1996 = Beck, Dagmar: „Füllet die Humpen ...“. *Weber im Kreise der Berliner Liedertafel*, in: *Weber-Studien*, hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Band 3, Mainz 1996, S. 55–62

Beer, A. 1997 = Beer, Axel: Art. *Musikverlage und Musikalienhandel*, in: *MGG*², Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 1760–1783

Berke, D. 1997 = Berke, Dietrich: „Leise, leise laßt uns singen“ – *Die mehrstimmigen Gesänge*, in: *Schubert Handbuch*, hg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Stuttgart 1997, S. 269–299

Beuerle, H. M. 1986 = Beuerle, Hans Michael: *Johannes Brahms: Untersuchungen zu den A-cappella-Kompositionen. Ein Beitrag zur Geschichte der Chormusik*, Hamburg 1986

Birkicht, B. 1990 = Birkicht, Bernd: *Staats- und Domchor Berlin: Festschrift zum 525jährigen Bestehen*, Berlin 1990

Blankenburg, E. M. 1988 = Blankenburg, Elke Mascha: *Anmerkungen im CD-Booklet Gartenlieder von Fanny Mendelssohn-Hensel*, Georgsmarienhütte 1988 [cpo 999012-2]

Blaut, St. 2003 = Blaut, Stephan; Oschmann, Susanne: Art. *Fasch*, *Carl Friedrich Christian*, in: *MGG*², Personenteil 6, Kassel 2003, Sp. 775–781

Blommen, H. 1960 = Blommen, Heinz: *Anfänge und Entwicklung des Männerchorwesens am Niederrhein*, Köln 1960 (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Band 42)

Bluhm, L. 1999 = Bluhm, Lothar; Hölter, Achim: *Romantik und Volksliteratur*, Heidelberg 1999

Blume, F. 1948 = Blume, Friedrich: *Goethe und die Musik*, Kassel 1948

- Blume, F. 1949 = Blume, Friedrich: Art. *Barock*, in: *MGG*¹, Band 1, Kassel 1949, Sp. 1275–1338
- Blume, F. 1979 = Blume, Friedrich: Art. *Fanny Hensel*, in: *MGG*¹, Band 16, Kassel 1979, Sp. 658–662
- Blumner, M. 1891 = Blumner, Martin: *Geschichte der Singakademie zu Berlin. Festgabe zur Säkularfeier am 24. Mai 1891*, Berlin 1891
- Böhme, J. 2009 = Böhme, Jürgen: *Volkslied und Volkston bei Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Band 16, Hannover 2009, S. 307–332
- Böker-Heil, N. 2001 = Böker-Heil, Norbert; u. a.: Art. *Lied*, in: *The New Grove*, Band 14, London 2001, S. 662–681
- Bollert, W. 1966 = Bollert, Werner: *Festschrift zum 175jährigen Bestehen der Singakademie zu Berlin*, Berlin 1966
- Bollert, W. 1968 = Bollert, Werner: *Musikleben*, in: *Berlin und die Provinz Brandenburg im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Hans Herzfeld, Berlin 1968, S. 603–657
- Borchard, B. 1997 = Borchard, Beatrix: „*Mein Singen ist ein Rufen aus Träumen*“, Berlin, *Leipziger Straße Nr. 3*, in: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*, hg. von Martina Helmig, München 1997, S. 9–21
- Borchard, B. 1999 (1) = Borchard, Beatrix: *Ein Rufen nur aus Träumen?*, in: *Fanny Hensel. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, hg. von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart 1999, S. XI–XVIII
- Borchard, B. 1999 (2) = Borchard, Beatrix: *Opferaltäre der Musik*, in: *Fanny Hensel. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, hg. von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart 1999, S. 27–44
- Borchard, B.; Schwarz-Danuser, M. 1999 = Borchard, Beatrix; Schwarz-Danuser, Monika (Hg.): *Fanny Hensel. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, 1. Auflage, Stuttgart 1999
- Boresch, H.-W. 1999 = Boresch, Hans Werner: *Der „alte Traum vom alten Deutschland“.* *Musikfeste im 19. Jahrhundert als Nationalfeste*, in: *Die Musikforschung*, 52, 1999, S. 55–67
- Bormann, O. 1926 = Bormann, Oskar: *Georg Johann Nepomuk Schelble (1789–1837): sein Leben, sein Wirken und seine Werke*, Frankfurt am Main 1926
- Bornemann, W. 1851 = Bornemann, Johann Wilhelm Jacob: *Die Zeltersche Liedertafel in Berlin, ihre Entstehung, Stiftung und Fortgang, nebst einer Auswahl von Liedertafel-Gesängen und Liedern von Wilhelm Bornemann sen.*, Berlin 1851

- Botstein, L. 1996 = Botstein, Leon: *Felix Mendelssohn - Mitwelt und Nachwelt: Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, Wiesbaden 1996
- Brantner, C. E. 1991 = Brantner, Christina E. : *Robert Schumann und das Tonkünstler-Bild der Romantiker*, New York [u.a.] 1991
- Brendel, F. 1865 = Brendel, Franz: *Die Organisation des Musikwesens durch den Staat*, Leipzig 1865
- Brinkmann, R. 2004 = Brinkmann, Reinhold: *Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert*, in: *Musikalische Lyrik*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8, 2. Teil), S. 9–124
- Bröcker, M. 1998 = Bröcker, Mariane: Art. *Volksmusik*, in: *MGG*², Sachteil 9, Kassel 1998, Sp. 1733–1761
- Brown, C. 2003 = Brown, Clive: *A portrait of Mendelssohn*, New Haven, London 2003
- Brusniak, F. 1995 (1) = Brusniak, Friedhelm: Art. *Chor und Chormusik*, in: *MGG*², Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 774–776, Sp. 777–824
- Brusniak, F. 1995 (2) = Brusniak, Friedhelm: *Männerchorwesen und Konfession von 1800 bis in den Vormärz*, in: *Heil dem deutschen Wort und Sang!*, hg. von Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke, Augsburg 1995, S. 123–140
- Brusniak, F. 1999 = Brusniak, Friedhelm; Klenke, Dietmar: *Sängerfeste und die Musikpolitik der deutschen Nationalbewegung*, in: *Die Musikforschung*, 52, 1999, S. 29–54
- Brusniak, F. 2002 = Brusniak, Friedhelm: *Der Deutsche Sängerbund und das ‚Deutsche Lied‘*, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, hg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004, S. 409–421
- Brusniak, F. 2005 = Brusniak, Friedhelm: *Das Volksliederbuch für Männerchor („Kaiserliederbuch“) als „Volkslieder-Buch“ und „Volks-Liederbuch“*, in: *Verflechtungen im 20. Jahrhundert: Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, hg. von Walter Salmen, Mainz u. a. 2005
- Brusniak, F. 2006 = Brusniak, Friedhelm: Art. *Silcher, Friedrich*, in: *MGG*², Personenteil 15, Kassel 2006, Sp. 794–798
- Brusniak, F. 2010 (1) = Brusniak, Friedhelm: *„Das volksthümliche Streben war das charakteristische Merkmal der schwäbischen Liederkränze.“ Zu den Hintergründen der Entstehung und Entwicklung des „volksthümlichen deutschen Männergesangs“ aus der Sicht von Hans Georg Nägeli (1773–1836) und Otto Elben (1823–1899)*, in: *Vom Minnegesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg*, hg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2010, S. 341–346

- Brusniak, F. 2010 (2) = Brusniak, Friedhelm: *O sendet eure Töne der goldnen Zukunft zu!*“ *Friedrich Rückerts Appell an die Teilnehmer des Ersten Deutschen Sängerbundesfestes in Dresden 1865*, in: *Musikleben des 19. Jahrhunderts im nördlichen Europa*, hg. von Toomas Siitan u. a., Hildesheim u. a. 2010 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 60), S. 57–74
- Brusniak, F. 2013 = Brusniak, Friedhelm: „*Ein Lied im höhern Chor*“ – *Zu einer unbekannten Bechstein-Vertonung von Conradin Kreutzer aus dem Jahre 1849*, in: *Jahrbuch für Erfurter Geschichte*, 8, 2013, S. 217–238
- Brusniak, F. 2014 (1) = Brusniak, Friedhelm: *Karl Hoffmanns Dokumentation ‚Des Teutschen Volkes feuriger Dank- und Ehrentempel‘ (1815) als Quelle zur Historiographie des chorischen Singens*, in: *Rollenspiele. Musikpädagogik zwischen Bühne, Popkultur und Wissenschaft*, hg. von Thomas Erlach und Burkhard Sauerwald, Frankfurt am Main u. a. 2014, S. 327–340
- Brusniak, F. 2014 (2) = Brusniak, Friedhelm: *Kritische Anmerkungen zur Historiographie des deutschen Männergesangs im frühen 19. Jahrhundert*, in: *Integer vitae: die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832)*, hg. von Axel Fischer und Matthias E. Kornemann, Hannover 2014, S. 61–90
- Brusniak, F. 2014 (3) = Brusniak, Friedhelm: *The Involvement of Freemasons in the „Erstes Deutsches Sängerfest“ in Frankfurt-on-Main in 1838. Observations from a Choral-Sociological Perspective*, in: *Choral Singing: Histories and Practices*, hg. von Ursula Geisler und Karin Johansson, Newcastle upon Tyne 2014, S. 113–123
- Brusniak, F.; Klenke, D. 1995 = Brusniak, Friedhelm; Klenke, Dietmar (Hg.): *Heil dem deutschen Wort und Sang!*, Augsburg 1995
- Cäcilien-Verein 1918 = *Hundert Jahre Cäcilien-Verein in kurzer Fassung zusammengestellt nach den in dem Archiv des Vereins niedergelegten Protokollen und Schriftstücken*, Frankfurt am Main 1918
- Carl, B. 1998 = Carl, Beate: *Eichendorff und Mendelssohn – eine romantische Seelenverwandtschaft. Beobachtungen zu den Chorliedern am Beispiel „Der Glückliche“ op. 88/2*, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch*, 7, 1998, S. 161–185
- Challier, E. 1833 = Challier, Ernst: *Berliner Musikalische Zeitung*, Berlin 1833
- Challier, E. 1979 = Challier, Ernst: *Ernst Challiers großer Männergesang-Katalog*, Wiesbaden 1979
- Chorley, H. F. 1854 = Chorley, Henry Fothergill: *Modern German Music*, London 1854
- Citron, M. J. 1987 = Citron, Marcia J.: *The letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, New York 1987

- Cooper, J. M. 2001 = Cooper, John Michael: *Felix Mendelssohn Bartholdy: a guide to research*, London, New York 2001
- Cosmar, A. 1853 = Cosmar, Alexander: *Alexander Cosmar's neuester und vollständigster Wegweiser durch Berlin und Potsdam für Fremde und Einheimische*, 14. Auflage, Berlin 1853
- Cramer, S. 1995 = Cramer, Susanne: *Raritäten aus dem Notenbestand des Städtischen Musikvereins Düsseldorf: ein Spiegel der bürgerlichen Musikkultur im letzten Jahrhundert*, Düsseldorf 1995
- Crum, M. 1980 = Crum, Margaret: *Catalogue of the Mendelssohn papers in the Bodleian Library, Oxford*, Band 1–3, Tutzing 1980
- Cullen, M. 1982 = Cullen, Michael: *Leipziger Straße Drei – Eine Baubiographie*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Cécile Lowenthal-Hensel und Rudolf Elvers, Band 5, Berlin 1982, S. 9–77
- Dahlhaus, C. 1973 = Dahlhaus, Carl: *Zur Problematik der Musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn, Hans Oesch, München 1973, S. 840–895
- Dahlhaus, C. 1974 = Dahlhaus, Carl (Hg.): *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 41)
- Dahlhaus, C. 1980 (1) = Dahlhaus, Carl (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg 1980
- Dahlhaus, C. 1980 (2) = Dahlhaus, Carl: *Geschichte als Problem der Musiktheorie. Über einige Berliner Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 405–415
- Dahlhaus, C. 1989 = Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Laaber 1989 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6)
- Dahlhaus, C.; Eggebrecht, H. H. 1995 = Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, 2. Auflage, Mainz 1995
- Dann, O. 1976 = Dann, Otto: *Die Anfänge politischer Vereinsbildung in Deutschland*, in: *Soziale Bewegung und politische Verfassung. Beiträge zur Geschichte der modernen Welt*, hg. von Ulrich Engelhardt u. a., 1. Auflage, Stuttgart 1976 (= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte. Sonderband: Soziale Bewegung und politische Verfassung)

- Danuser, H. 2003 = Danuser, Hermann (Hg.): *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Band 4–6, Laaber 2003
- Danuser, H. 2004 = Danuser, Hermann (Hg.): *Musikalische Lyrik*, 1. und 2. Teilband, Laaber 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 8)
- Debryn, C. 1983 = Debryn, Carmen: *Vom Lied zum Kunstlied*, Göppingen 1983
- Dege, S. 2001 = Dege, Siegfried: *Erziehung zwischen Tradition und Aufklärung*, in: *Musik im Spektrum von Kultur und Gesellschaft – Festschrift Brundhilde Sonntag*, hg. von Bernhard Müßgens u. a., Osnabrück 2001, S. 73–89
- Deutsch, O. E. 1978 = Deutsch, Otto Erich: *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Kassel u. a. 1978
- Devrient, E. 1891 = Devrient, Eduard: *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1891
- Die Liedertafel 1818 = *Die Liedertafel*, hg. o. A., Berlin 1818
- Dießner, P. 2005 = Dießner, Petra: „... diese Sachen muß man oft spielen“: *das Bach-Bild von Fanny Hensel und Clara Schumann. Sonderausstellung im Schumann-Haus vom 30. Oktober bis 31. Dezember 2005 in Leipzig*, Leipzig 2005
- Dietel, H. 1938 = Dietel, Heinrich: *Beiträge zur Frühgeschichte des Männergesanges*, Würzburg 1938
- Dinglinger, W. 1982 = Dinglinger, Wolfgang: *Ein neues Lied – Der preußische Generalmusikdirektor und eine königliche Auftragskomposition*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Cécile Lowenthal-Hensel und Rudolf Elvers, Band 5, Berlin 1982, S. 99–112
- Dinglinger, W. 1991 = Dinglinger, Wolfgang: *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Köln (Diss.) 1991
- Dinglinger, W. 1993 = Dinglinger, Wolfgang: *150 Jahre Staats- und Domchor Berlin (Königlicher Hof- und Domchor)*, Berlin 1993
- Dinglinger, W. 1997 = Dinglinger, Wolfgang: *Mendelssohn – General-Musik-Direktor für kirchliche und geistliche Musik*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreßbericht Berlin 1994*, hg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 1997, S. 23–36
- Dinglinger, W. 2001 = Dinglinger, Wolfgang: „Er war immer mit hinein verflochten“. *Die Freunde Eduard Rietz und Felix Mendelssohn Bartholdy und ihre Briefe*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 12, Berlin 2001, S. 129–148
- Dinglinger, W. 2005 = Dinglinger, Wolfgang: „Acta betreffend: Die Berufung des Componisten Dr. Felix Mendelssohn Bartholdi nach Berlin“. *Briefe von und an Felix Mendels-*

- sohn Bartholdy, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Band 14, Berlin 2005, S. 189–220
- Dinglinger, W. 2006 = Dinglinger, Wolfgang: *Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy*, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein „musikalischer Salon“? Die Referate des Symposiums am 2. September 2006 in Leipzig*, hg. von Hans-Günter Klein, Leipzig 2006, S. 35–46
- Dörffel, A. 1980 = Dörffel, Alfred: *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1881*, Leipzig 1884, Reprint: 1980
- Düding, D. 1984 = Düding, Dieter: *Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808–1847): Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung*, München u. a. 1984 (= Studien zur Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Band 13)
- Dürr, W. 1982 = Dürr, Walther: *Zwischen Liedertafel und Männergesangsverein: Schuberts mehrstimmige Gesänge*, in: *Logos Musicae, Festschrift für Albert Palm*, hg. von Rüdiger Görner, Wiesbaden 1982, S. 36–54
- Eberle, G. 1991 = Eberle, Gottfried: *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1991
- Eberle, G. 1998 = Eberle, Gottfried (Hg.): *Die Singakademie und ihre Direktoren*, Berlin 1998
- Eberle, G. 2011 = Eberle, Gottfried: *Sozialhistorische Komponenten der Sing-Akademie zu Berlin. Horizonte im Verbürgerlichungsprozess*, in: *Urbane Musikkultur: Berlin um 1800*, hg. von Eduard Mutschelknauss, Hannover 2011
- Ebert-Obermeier, T. 1989 = Ebert-Obermeier, Traude (Hg.): *Studien zur Berliner Musikgeschichte*, Berlin 1989
- Eck, W. 1844 = Eck, W.: *Zur Erinnerung an die Feier des 25jährigen Bestehens der jüngeren Liedertafel zu Berlin*, Berlin 1844
- Eichendorff, J. 1970 = Eichendorff, Joseph von: *Werke*, hg. von Ansgar Hillach, Band 1, München 1970 ff.
- Eichendorff, J. 1981 = Eichendorff, Joseph von: *Werke I: Gedichte, Versepen, Dramen, Autobiographisches*, hg. von Ansgar Hillach, München 1981
- Eichhorn, A. 1998 = Eichhorn, Andreas: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Die Hebriden*, München 1998
- Eichner, B. 2010 = Eichner, Barbara: *Gender und nationale Identität in der bürgerlichen Männerchorbewegung des 19. Jahrhunderts*, in: *Musik und Gender: Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010 (= Kompendium Musik, Band 5), S. 142–157

- Eichner, B. 2011 = Eichner, Barbara: *Sweet singing in three voices: a musical source from a South German convent?*, in: *Early Music*, 39, 2011, S. 335–347
- Eichner, B. 2012 = Eichner, Barbara: *History in mighty sounds*, Woodbridge u. a. 2012
- Elben, O. 1887 = Elben, Otto: *Der volksthümliche deutsche Männergesang*, hg. von Friedrich Brusniak und Franz Krautwurst, Tübingen 1887, Reprint: Wolfenbüttel 1991
- Elftmann, H. 2001 = Elftmann, Heike: *Georg Schünemann (1884–1945)*, Sinzig 2001
- Elvers, R. 1970 = Elvers, Rudolf (Hg.): *Endreim-Spiele mit Felix Mendelssohn Bartholdy*, Weimar, November 1821. Berlin 1970
- Elvers, R. 1972 (1) = Elvers, Rudolf: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Dokumente seines Lebens. Ausstellung zum 125. Todestag im Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz vom 01. bis 30. November 1972*, Berlin 1972
- Elvers, R. 1972 (2) = Elvers, Rudolf: *Verzeichnis der Musikautographen von Fanny Hensel im Mendelssohn-Archiv zu Berlin*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Cecile Lowenthal-Hensel, Band 1, Berlin 1972, S. 169–174
- Elvers, R. 1974 = Elvers, Rudolf: *Felix Mendelssohn Bartholdys Nachlaß*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 35–46
- Elvers, R. 1975 = Elvers, Rudolf: *Weitere Quellen zu den Werken Fanny Hensels*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Cecile Lowenthal-Hensel, Band 2, Berlin 1975, S. 215–220
- Elvers, R. 1983 = Elvers, Rudolf: *Über das „Berlinsche Zwitterwesen“. Felix Mendelssohn Bartholdy in Briefen über Berlin*, in: *Die Mendelssohns in Berlin. Eine Familie und ihre Stadt*, hg. von Rudolf Elvers, Wiesbaden 1983, S. 31–54
- Elvers, R. 1993 = Elvers, Rudolf: *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 8, Berlin 1993, S. 85–105
- Elvers, R. 1997 = Elvers, Rudolf: *Der fingierte Brief Ludwig van Beethoven an Fanny Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 10, Berlin 1997, S. 97–100
- Engel, H. 1952 = Engel, Hans: *Das Chorwesen in soziologischer Sicht*, in: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 113, 1952, S. 433–439
- Engel, H. 1954 = Engel, Hans: *Art. Deklamation*, in: *MGG¹*, Band 3, Kassel 1954, Sp. 102–114
- Engel, H. 1960 = Engel, Hans: *Musik und Gesellschaft*, Berlin 1960 (= Stimmen des 20. Jahrhunderts, Band 3)
- Erlach, F. K. 1836 = Erlach, Friedrich Karl (Hg.): *Die Volkslieder der Deutschen*, Band 5, Mannheim 1836

- Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003 = Ertelt, Thomas; Kloosterhuis, Jürgen: *Vorstellungen eines wunderlichen jungen Mannes. Die Akte Mendelssohn*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 40, 2003, S. 277–302
- Ewens, F. J. 1960 = Ewens, Franz J.: *Lexikon des Chorwesens*, 2. Auflage, Mönchengladbach 1960
- Fahsel, H. 1926 = Fahsel, Helmut: *Die Vorträge in der Singakademie: Rückblick und Ausblick*, Berlin 1926
- Fellerer, G. 1973 = Fellerer, Karl Gustav: *Das deutsche Chorlied im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, hg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn, Hans Oesch, München 1973, S. 785–813
- Fellerer, G. 1984 = Fellerer, Karl Gustav: *Das deutsche Chorlied im 19. Jahrhundert*, in: *Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts*, hg. von Karl Gustav Fellerer, Band 1, Regensburg 1984, S. 223–267
- Fellinger, I. 1968 = Fellinger, Imogen: *Verzeichnis der Musikzeitschriften*, Regensburg 1968 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 10)
- Festfeier des Cäcilien-Vereins 1868 = *Festfeier des Cäcilien-Vereins zu Frankfurt am Main bei Gelegenheit seines 50jährigen Jubiläums am 28. und 29. October 1868*, hg. o. A., Frankfurt am Main 1868
- Fink, G. W. 1845 = Fink, Gottfried Wilhelm (Hg.): *Die teutsche Liedertafel*, Leipzig 1845
- Fischer, A.; Kornemann, M. 2014 = Fischer, Axel; Kornemann, Matthias E. (Hg.): *Integer vitae: die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809–1832)*, Hannover 2014 (= Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Band 20)
- Finson, J. W. 1984 = Finson, Jon W.; Todd, R. Larry (Hg.): *Mendelssohn und Schumann*, Durham, N.C. 1984
- Fischer, E. 2007 = Fischer, Erik (Hg.): *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*, Stuttgart 2007 (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“, Band 3)
- Fischer, W. H. 1918 = Fischer, W. H.: *Städtischer Musik-Verein Düsseldorf. Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier des städtischen Musikvereins Düsseldorf und zum hundertjährigen Bestehen der niederrheinischen Musikfeste mit dem Programm der beiden großen Jubiläumskonzerte am Samstag, 12. und Sonntag, 13. Okt. 1918 mit je einer Voraufführung Freitag abends und Sonntag vormittags*, Düsseldorf 1918
- Fischer-Dieskau, D. 1997 = Fischer-Dieskau, Dietrich: *Carl Friedrich Zelter und das Berliner Musikleben seiner Zeit*, Berlin 1997
- Forchert, A. 1980 = Forchert, Arno: *Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine mu-*

- sikalische Zeitung*, in: *Studien zur Musikgeschichte im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 56), S. 381–413
- Forner, J. 1981 = Forner, Johannes (Hg.): *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig*, Leipzig 1981
- Forner, J. 1993 = Forner, Johannes: *150 Jahre Musikhochschule 1843–1993: Festschrift Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy«*, Leipzig 1993
- Forner, J. 2009 = Forner, Johannes: *Das Wunder Mendelssohn*, Leipzig 2009
- Frankfurter Liedertafel 1907 = *80 Jahre Frankfurter Liedertafel. Festschrift und Programm zur Feier des 80jährigen Jubiläums am 22. September 1907*, Frankfurt 1907
- Frankfurter Liedertafel 1927 = *Hundert Jahrfeier der Frankfurter Liedertafel 1827 e.V.*, Frankfurt 1927
- Frankfurter Liedertafel 1977 = *150 Jahre Frankfurter Liedertafel*, Frankfurt 1977
- Friedrich, A. 1961 = Friedrich, Annette: *Beiträge zur Geschichte des weltlichen Frauenchores im 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Regensburg 1961 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Band 18)
- Geck, M. 1979 = Geck, Martin: Art. *Zelter*, in: *MGG*¹, Personenteil 14, Kassel 1979, Sp. 1208–1215
- Geck, M. 1993 = Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993
- Geck, M. 2009 = Geck, Martin: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Reinbeck 2009
- Geibel, E. 1848 = Geibel, Emanuel: *Gedichte*, hg. o. A., 9. Auflage, Berlin 1848
- Geibel, E. 1918 = Geibel, Emanuel: *Werke*, hg. von Wolfgang Stämmeler, Band 1, Leipzig 1918
- Geiger, L. 1895 = Geiger, Ludwig: *Berlin 1688–1840. Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt*, Band 2, 1786–1840, Berlin 1895
- Gesse-Harm, S. 2006 = Gesse-Harm, Sonja: *Zwischen Ironie und Sentiment. Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 2006
- Goethe, J. W. 1833 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Mikrofiche-Ausgabe, München 1833
- Goethe, J. W. 1913 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 und 1832*, hg. von Max Hecker, Band 3, Leipzig 1913
- Goethe, J. W. 1938 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Briefwechsel mit Zelter*, hg. von Will Versper, Berlin 1938
- Goethe, J. W. 1949 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hg. von Gerhard Fricke. Nürnberg 1949

- Goethe, J. W. 1960 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Berliner Ausgabe*, hg. von Siegfried Seidel, Band 1–16, Berlin 1960 ff.
- Goethe, J. W. 1968 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe*, hg. von Karl Robert Mandelkow, 2. Auflage, Hamburg 1968
- Goethe, J. W. 1987 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Briefwechsel mit Zelter*, hg. von Werner Pfister, München 1987
- Goethe, J. W. 1991 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hg. von Hans-Günter Ottenberg u. a., München 1991
- Goethe, J. W. 1998 = Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Dieter Borchmeyer u. a., Frankfurt am Main 1998
- Goldhan, W. 1975 = Goldhan, Wolfgang: *Felix Mendelssohn Bartholdys Lieder für gemischten Chor und Männerchor*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 17, 1975, S. 181–188
- Goldhan, W.; Wehner, R. 2013 = Goldhan, Wolfgang; Wehner, Ralf (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy: Lieder für Männerstimmen*, Teilband 1 und 2, Wiesbaden 2013 (= Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Serie VII, Band 4)
- Grau, O. 1918 = Grau, Otto: *Der königliche Hof- und Domchor Berlin*, Berlin 1918
- Großimlinghaus, R. 1989 = Großimlinghaus, Rainer: *Aus Liebe zur Musik. „Zwei Jahrhunderte Musikleben in Düsseldorf“*, Düsseldorf 1989
- Großmann-Vendrey, S. 1969 = Großmann-Vendrey, Susanna: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band 17)
- Grotjahn, R. 2005 = Grotjahn, Rebecca: »Die höhere Ausbildung in der Musik«. *Gründungs-idee und Gründungsgeschichte des Leipziger Konservatoriums*, in: *Musical Education in Europe (1770–1914): Compositional, Institutional and Political Challenges*, hg. von Michael Fend and Michel Noiray, Berlin 2005 (= *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, Band 2), S. 301–330
- Grotjahn, R. 2010 = Grotjahn, Rebecca: *Musik und Gender – eine Einführung*, in: *Musik und Gender: Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010 (= *Kompodium Musik*, Band 5), S. 18–42
- Grubel, F. 1993 = Grubel, Fred: *Die Mendelssohns – Geschichte einer Familie*, in: *Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn Kolloquium am 8./9. Jan. 1993*, hg. von Leo Botstein, Leipzig u. a. 1996, S. 15–30
- Gruhn, W. 1993 = Gruhn, Wilfried: *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller*

- Bildung*, Hofheim 1993
- Grün, B. 2005 = Grün, Birgit: Art. *Schelble, Johann Nepomuk*, in: *MGG*², Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 1266–1267
- Grundverfassung 1833 = *Grundverfassung der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1833
- Gundlach, W. 1998 = Gundlach, Willi: "... wie entsetzlich mausig ich mich gemacht habe ...". *Fanny Hensels Chorlieder op. 3*, in: *Festschrift zum 65 Geburtstag von Günther Eisenhardt*, hg. vom Institut für Musik und Musikpädagogik der Uni Potsdam, Potsdam 1998
- Gundlach, W. 1999 = Gundlach, Willi: *Die Chorlieder von Fanny Hensel – Eine späte Liebe?* In: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 11, Berlin 1999, S. 105–131
- Hase, K. 1843 = Hase, Karl von (Hg.): *Liederbuch des deutschen Volkes*, Leipzig 1843
- Haase, R. 1956 = Haase, Rudolf: *Geschichte des Solinger Chorwesens*, Köln 1956 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 16)
- Häfner, K. 1990 = Häfner, Klaus: *Felix Mendelssohn Bartholdy in seinen Beziehungen zu König Friedrich August II. von Sachsen*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 7, Berlin 1990, S. 219–268
- Hahn, B. 2006 = Hahn, Barbara: *Berliner „Salons“ in der Zeit der Restauration*, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein „musikalischer Salon“? Die Referate des Symposiums am 2. September 2006 in Leipzig*, hg. von Hans-Günter Klein, Leipzig 2006, S. 9–16
- Hahn, P. 2004 = Hahn, Peter: *Staats- und Domchor Berlin*, Berlin 2004
- Hanke, W. 1989 = Hanke, Wolfgang: *Zur Geschichte des Berliner Domchores*, in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte*, hg. von Traude Ebert-Obermeier, Berlin 1989
- Hartinger, A. 2007 = Hartinger, Anselm; Wolff, Christoph; Wollny, Peter (Hg.): *„Zu groß, zu unerreichbar“.* *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, Wiesbaden 2007
- Hartinger, A. 2009 = Hartinger, Anselm: *Es gilt dem edelsten und erhabensten Theil der Musik. Felix Mendelssohn Bartholdy, die Thomaner, die Thomanerkirche und die Leipziger Stadtkirchenmusik. Neue Dokumente und Überlegungen zu einer unterschätzten Arbeitsbeziehung*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Band 16, Hannover 2009, S. 139–188
- Hebel, J. P. 1834 = Hebel, Johann Peter: *Sämmtliche Werke*, Band 1, Karlsruhe 1834
- Heemann, A. 1992 = Heemann, Annegret: *Männergesangsverein im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte Münsters*, Frankfurt am Main u. a. 1992

(= Europäische Hochschulschriften, Band 74)

Heine, H. 1956 = Heine, Heinrich: *Werke*, hg. von Paul Stapf, Band 1, Basel 1956

Heine, H. 1972 = Heine, Heinrich: *Werke und Briefe in zehn Bänden*, hg. von Hans Kaufmann, 2. Auflage, Berlin 1972

Hell, H. 2002 (1) = Hell, Hellmut: „Geschwister“ finden zueinander. *Das Musikarchiv der Sing-Akademie zu Berlin als Depositum in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 2002, S. 18–24

Hell, H. 2002 (2) = Hell, Hellmut: *Geglückte Rückkehr: Das Musikarchiv der Sing-Akademie zu Berlin*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 38, 2002, S. 353–366

Hellwig-Unruh, R. 2000 = Hellwig-Unruh, Renate: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Komponistin*, Adliswil 2000

Hempel, G. 1960 = Hempel, Gunter: Art. *Leipzig*, in: *MGG*¹, Sachteil 8, Kassel 1960, Sp. 540–569

Hennig, D. 2000 = Hennig, Dorothea: *Musik und Metaphysik*, Frankfurt am Main u. a. 2000 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 1762)

Hensel, F. 2002 (1) = Hensel, Fanny: *Briefe aus Rom an ihre Familie in Berlin 1839/40*, hg. von Hans-Günter Klein, Wiesbaden 2002

Hensel, F. 2002 (2) = Hensel, Fanny: *Tagebücher*, hg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden 2002

Hensel, F. 2007 = Hensel, Fanny: *Briefe aus Paris an ihre Familie 1835*, hg. von Hans-Günter Klein, Wiesbaden 2007

Hensel, S. 1888 = Hensel, Sebastian: *Die Familie Mendelssohn 1729–1847*, 2 Bände, Berlin 1888

Hensel, S. 1995 = Hensel, Sebastian: *Die Familie Mendelssohn 1729–1847*, Nachwort von Konrad Feilchenfeldt, 1. Auflage, Nachdruck, Frankfurt am Main 1995

Henzel, C. 1999 = Henzel, Christoph: *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1999 (= Taschenbuch zur Musikwissenschaft, Band 135)

Henzel, C. 2002 = Henzel, Christoph: *Die Musikalien der Singakademie zu Berlin und die Berliner Graun-Überlieferung*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 2002, S. 60–106

Henzel, C. 2003 (1) = Henzel, Christoph: *Agricola und andere Berliner Komponisten im Notenarchiv der Singakademie zu Berlin*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 2003, S. 31–98

- Henzel, C. 2003 (2) = Henzel, Christoph: Art. *Hohenzollern*, in: *MGG*², Personenteil 9, Kassel 2003, Sp. 162–189
- Herrmann, J. 1939 = Herrmann, Joachim: *Die Entwicklung des Männergesanges in Schlesien*. Breslau 1939
- Hertling, N. 1981 = Hertling, Nele: *Die Singakademie im musikalischen Leben 1791–1850*, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, hg. von Barbara Volkmann, Ausstellung der Akademie der Künste vom 30. August bis 1. November 1981, Akademiekatolog 132, Berlin 1981, S. 245–265
- Herweghs, G. 1909 = Herweghs, Georg: *Herweghs Werke in drei Teilen*, hg. von Hermann Tardel, Band 1, Berlin u. a. 1909
- Herzfeld, H. 1968 = Herzfeld, Hans: *Allgemeine Entwicklung und politische Geschichte*, in: *Berlin und die Provinz Brandenburg im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Hans Herzfeld, Berlin 1968, S. 1–180
- Heyl, B. 1996 = Heyl, Bettina: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Tübingen 1996 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 81)
- Heyder, B. 1994 = Heyder, Bernd: *Blickpunkt Felix Mendelssohn Bartholdy: Programmbuch. Drei Tage für Felix vom 30.10. bis 01.11.1994*, Hamburg 1994
- Heyse, P. 1912 = Heyse, Paul: *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Stuttgart 1912
- Hiller, F. 1874 = Hiller, Ferdinand: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874
- Hoffmann, St. 2003 = Hoffmann, Stefan-Ludwig: *Geselligkeit und Demokratie. Vereine und zivile Gesellschaft im transnationalen Vergleich 1750–1914*, Berlin 2003 (= Synthesen. Probleme europäischer Geschichte, Band 1)
- Hoffmann von Fallersleben, A. 1890 = Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich: *Gesammelte Werke*, hg. von Heinrich Gerstenberg, Band 1, Berlin 1890
- Hölty, L. Chr. H. 1914 = Hölty, Ludwig Christoph Heinrich: *Sämtliche Werke*, hg. von Wilhelm Michael, Band 1, Weimar 1914
- Huber, A. 2001 = Huber, Annegret: *Zerschlagen, zerfließen oder erzeugen? Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Streit um musikalische Formkonzepte nach „Beethovens letzter Zeit“*, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hg. von Martina Helmig und Bettina Brand, München 2001, S. 120–144
- Hucht, M. 2001 = Hucht, Michael: *Die vierstimmigen Chorwerke a cappella von Fanny Hensel*. Detmold (Staatsexamensarbeit) 2001
- Ickstadt, A. 1998 = Ickstadt, Andrea: *Aus demselben Dintenfasse*, in: *Das Sängermuseum: Mitteilungen des Fränkischen Sängermuseums e. V.*, 9, 1998, S. 1–2

- Jacobi, J. 1819 = Jacobi, Johann Georg: *Sämtliche Werke*, Band 3, Zürich 1819
- Janz, B. 1994 = Janz, Bernhard: Art. *A cappella*, in: *MGG²*, Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 24–28
- Jens, W. 1988 = Jens, Walter (Hg.): *Kindlers Neues Literaturlexikon*, München 1988
- Jerneck, J. 1937 = Jerneck, Josef: *Der österreichische Männerchorgesang im 19. Jahrhundert*, Wien (Diss.) 1937
- Jones, P. W. 1985 = Jones, Peter Ward: *The library of Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Festschrift Rudolf Elvers*, hg. von E. Herttrich und H. Schneider, Tutzing 1985, S. 289–328
- Jones, P. W. 1997 = Jones, Peter Ward (Hg.): *Das Tagebuch der Hochzeitsreise nebst Briefen an die Familien*, Mainz 1997
- Jones, P. W. 2001 = Jones, Peter Ward: *Felix Mendelssohn Bartholdys Tod: Bericht seiner Frau*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 12, Berlin 2001, S. 205–226
- Jones, P. W. 2007 = Jones, Peter Ward: „*Mein liebster Freund*“. *Felix Mendelssohn Bartholdy und Karl Klingeman*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Band 15, Hannover 2007, S. 207–223
- Jones, P. W. 2009 = Jones, Peter Ward: *Carl Klingemann's Report on the Niederrheinisches Musikfest of 1836*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Band 16, Hannover 2009, S. 273–284
- Jost, C. 1988 = Jost, Christa: *Mendelssohn's Lieder ohne Worte*. Tutzing 1988
- Jost, P. 1996 = Jost, Peter: Art. *Lied*, in: *MGG²*, Sachteil 5, Kassel 1996, Sp. 1305–1306
- Kaiserliederbuch 1906 = *Volksliederbuch für Männerchor*, hg. von Rochus von Liliencron, Band 1 und 2, Leipzig 1906
- Kalisch, V. 2013 = Kalisch, Volker: *Bürgerlichkeit in der Musik. Mendelssohns Chormusik*, in: *Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit. Mendelssohns Wirken in Düsseldorf*, hg. von Andreas Ballstaedt, Volker Kalisch und Bernd Kortländer, Düsseldorf 2013 (= Kontext Musik. Publikationen der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Band 2), S. 107–129
- Kant, I. 1975 = Kant, Immanuel: *Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie*, hg. von Jürgen Zehbe, 2. Auflage, Göttingen 1975
- Kast, P. 2001 = Kast, Patrick: *Die Musikanschauung Friedrich Rochlitz's. Basis für Felix Mendelssohn Bartholdys Erfolge in Leipzig*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 12, Berlin 2001, S. 187–204
- Keil, W. 1986 = Keil, Werner: *E. T. A. Hoffmann als Komponist*, Wiesbaden 1986 (= Neue

musikgeschichtliche Forschungen, Band 14)

- Keil, W. 1994 = Keil, Werner: *Die Entdeckung Palestrinas in der Romantik*, in: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, hg. von Silvio Vietta, Stuttgart 1994, S. 241–252
- Killy, W. 1995 = Killy, Walther (Hg.): *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, München 1995
- Killy, W. 1998 = Killy, Walther (Hg.): *Literaturlexikon*, in: *Digitale Bibliothek*, Band 9, Berlin 1998
- Kirnberger, J. P. 1988 = Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Band 1 und 2, 2. Auflage, Hildesheim u. a. 1988
- Klein, H.-G. 1995 = Klein, Hans-Günter: *Die Kompositionen Fanny Hensels in Autographen und Abschriften aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin- Preußischer Kulturbesitz*, Tutzing 1995 (= Musikbibliographische Arbeiten, Band 13)
- Klein, H.-G. 1997 (1) = Klein, Hans-Günter: *Das verborgene Band: Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel. Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin*, Wiesbaden (Reichert) 1997
- Klein, H.-G. 1997 (2) = Klein, Hans-Günter: *Verzeichnis der im Autograph überlieferten Werke Felix Mendelssohn Bartholdys im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 10, Berlin 1997, S. 181–213
- Klein, H.-G. 1998 = Klein, Hans-Günter: *Auch in künstlerischer Zusammenarbeit vereint – Wilhelm Hensel, zeichnend, und Fanny Hensel, komponierend*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 35, 1998, S. 265–276
- Klein, H.-G. 1999 = Klein, Hans-Günter: *„O glückliche reiche, einzige Tage“. Fanny und Wilhelm Hensels Album ihrer Italienreise 1839/40*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 36, 2000, S. 291–300
- Klein, H.-G. 2002 (1) = Klein, Hans-Günter: *Die Mendelssohns in Italien. Ausstellung des Mendelssohn-Archivs der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Wiesbaden 2002
- Klein, H.-G. 2002 (2) = Klein, Hans-Günter: *„Im Freien zu singen“. Eine Neuerwerbung für die Musikabteilung*, in: *Mitteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, hg. von Hans-Günter Klein, Berlin 2002
- Klein, H.-G. 2003 (1) = Klein, Hans-Günter: *Das Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin. Bestandsübersicht*, Berlin 2003 (= Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Band 15)
- Klein, H.-G. 2003 (2) = Klein, Hans-Günter: *Felix Mendelssohns Autographie und Abschrift*

- ten. *Katalog*, München 2003 (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Katalog der Musikabteilung, 1. Reihe, Band 5)
- Klein, H.-G. 2005 = Klein, Hans-Günter: „... mit obligater Nachtigallen und Fliederblütenbegleitung“. *Fanny Hensels Sonntagsmusiken*, Wiesbaden 2005
- Klein, H.-G. 2006 (1) = Klein, Hans-Günter (Hg.): *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein „musikalischer Salon“? Die Referate des Symposiums am 2. September 2006 in Leipzig*, Leipzig 2006
- Klein, H.-G. 2006 (2) = Klein, Hans-Günter: *Sonntagsmusiken bei Fanny Hensel*, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein „musikalischer Salon“? Die Referate des Symposiums am 2. September 2006 in Leipzig*, hg. von Hans-Günter Klein, Leipzig 2006, S. 47–60
- Klenke, D. 1998 = Klenke, Dietmar: *Der singende „deutsche Mann“: Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler*, Berlin 1998
- Kneschke, E. 1893 = Kneschke, Emil: *Das Konservatorium der Musik zu Leipzig 1843–1893*, Leipzig 1893
- Koch, A. 2003 = Koch, Arnim: *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Göttingen 2003
- Koch, H. C. 1964 = Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Reprint: Hildesheim 1964
- Koch, H. C. 1969 = Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Teile, Rudolstadt 1782, Leipzig 1787 und 1793, Reprint: Hildesheim 1969
- Köhler, K.-H. 1995 = Köhler, Karl-Heinz: *Mendelssohn*, Stuttgart 1995
- Köhler, Ruth; Richter, Wolfgang (Hg.): *Berliner Leben 1806–1847*, Berlin 1954
- Konold, W. 1984 = Konold, Wulf: *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Regensburg 1984
- Konold, W. 1992 = Konold, Wulf: *Die Symphonien von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Laaber 1992
- Kortländer, B. 2009 = Kortländer, Bernd (Hg.): „Übrigens gefall ich mir prächtig hier“. *Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf*, Düsseldorf 2009
- Kötzschke, R. 1927 = Kötzschke, Richard: *Geschichte des deutschen Männergesanges, hauptsächlich des Vereinswesens*, Dresden 1927
- Kranzhoff, F. W. 1934 = Kranzhoff, Ferdinand Wilhelm: *Die Entwicklung des Männergesanges in Westfalen im 19. Jahrhundert, seine musikalische, gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung*, Münster (Diss.) 1934
- Krause, P. 1972 = Krause, Peter (Hg.): *Autographen, Erstausgaben und Frühdrucke der Wer-*

- ke von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipziger Bibliotheken und Archiven*, Leipzig 1972
- Krellmann, H. 1968 = Krellmann, Hanspeter (Hg.): *150 Jahre städtischer Musikverein Düsseldorf: 1818–1968*, Düsseldorf 1968
- Krettenauer, T. 1994 = Krettenauer, Thomas: *Felix Mendelssohn Bartholdys "Heimkehr aus der Fremde": Untersuchungen und Dokumente zum Liederspiel*, Augsburg 1994
- Kretzschmar, H. 1966 = Kretzschmar, Hermann: *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, Hildesheim 1966
- Kross, S. 1957 = Kross, Siegfried: *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Bonn (Diss.) 1957
- Kross, S. 1989 = Kross, Siegfried: *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989
- Krummacher, F. 1978 = Krummacher, Felix: *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher*, München 1978
- Krummacher, F. 2003 (1) = Krummacher, Friedhelm: Art. *Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, in: *MGG²*, Personenteil 11, Kassel 2003, Sp. 1542–1642
- Krummacher, C. 2003 (2) = Krummacher, Christoph: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Gründung des Conservatoriums der Musik zu Leipzig*, in: *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, hg. von Hans Joachim Marx, Band 1, Hamburg 2003, S. 11–24
- Kuhlo, H. 1909 = Kuhlo, Hermann: *Geschichte der Zelterschen Liedertafel von 1809 bis 1909*, Berlin 1909
- Kühn, C. 1987 = Kühn, Clemens: *Formenlehre der Musik*, Kassel 1987
- Kühn, H. 1981 = Kühn, Hellmut: ‚*Ein Kunst-Corps für heilige Musik*‘. Von den Biedermännern der Berliner Singakademie, in: *Preußen. Versuch einer Bilanz*, hg. von Hellmut Kühn, Band 4, Berlin 1981, S. 146–162
- Künneke, B. 1978 = Künneke, Burkhard: *Der Deutsche Sängerbund: Entstehung, Entwicklung und Stellung in der heutigen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1978
- Kunzmann, A. 1963 = Kunzmann, Anselm: *Geschichte des deutschen Chorliedes*, Stuttgart 1963
- Langer, Chr. 1978 = Langer, Christa: *Die Frau im deutschen Chorwesen*, Halle an der Saale 1978
- Langer, P. 1902 = Langer, Paul: *Chronik der Leipziger Singakademie, herausgegeben zur 100jährigen Jubelfeier am 14.–16. Februar 1902*, Leipzig 1902
- Ledebur, C. F. 1861 = Ledebur, Carl Freiherr von: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861
- Leipziger Liedertafel 1867 = *Zur Erinnerung an die Feier des 25-jährigen Jubiläums der Leipziger Liedertafel*, hg. o. A., Leipzig 1867

- Leisinger, U. 2002 = Leisinger, Ulrich: *Die Handschriftensammlung der Sing-Akademie zu Berlin im 'Archiv-Museum für Literatur und Kunst der Ukraine' in Kiew und ihre Bedeutung für künftige Forschungsvorhaben*, in: *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, Band 5, Leipzig 2002, S. 333–386
- Leister, H. 1963 = Leister, Hans: *Conradin Kreutzers Lieder für Männerchor*, Mainz (Diss.) 1963
- Lenau, N. 1970 = Lenau, Nikolaus: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Walter Dietze, Band 1, Frankfurt am Main 1970
- Lenau, N. 1985 = Lenau, Nikolaus: *Gedichte*, hg. und eingeleitet von Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Königstein/Ts. 1985
- Leven, L. 1927 = Leven, Luise: *Mendelssohn als Lyriker unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Ludwig Berger, Bernhard Klein und Adolph Bernhard Marx*, Frankfurt (Diss.) 1927
- Lewald, F. 1989 = Lewald, Fanny: *Meine Lebensgeschichte*, hg. von Ulrike Helmer, Band 3, Befreiung und Wanderjahre, Frankfurt am Main 1989
- Lichtenstein, H. 1843 = Lichtenstein, Hinrich: *Zur Geschichte der Singakademie in Berlin*, Trautwein 1843
- Loos, H. 2005 = Loos, Helmut (Hg.): *Robert Schumann. Interpretation seiner Werke*, Band 1 und 2, Laaber 2005
- Löwe, M. L. 1844 = Löwe, Maximilian Leopold (Hg.): *Der deutsche Männergesang, nach seiner Bedeutung für die Gegenwart, von F. Marlow; nebst geschichtlichen Andeutungen und Verzeichnis der bisher für ihn erschienenen Compositionen*, von M. L. Löwe, Dresden 1844
- Lowenthal-Hensel, C. 1983 = Lowenthal-Hensel, Cécile: *Mutter und Sohn*, in: *Die Mendelssohns in Berlin. Eine Familie und ihre Stadt*, hg. von Rudolf Elvers, Wiesbaden 1983, S. 58–73
- Lowenthal-Hensel, C. 1990 = Lowenthal-Hensel, Cécile: *Neues zur Leipzigerstr. 3*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 7, Berlin 1990, S. 141–153
- Lowenthal-Hensel, C. 1997 = Lowenthal-Hensel, Cécile: *Wilhelm Hensel: Fanny und Felix im Portrait*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 10, Berlin 1997, S. 9–24
- Mahling, C.-H. 1966 = Mahling, Christoph-Hellmut: *Zur Soziologie des Chorwesens*, in: *Festschrift Joseph Müller Blattaü*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1966 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Band 1)

- Mahling, C.-H. 1980 = Mahling, Christoph-Hellmut: *Zum 'Musikbetrieb' Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Musikgeschichte im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 27–284
- Maletz, H. 1969 = Maletz, Hermann: *Untersuchungen zum ländlichen Chorwesen des Aachen-Dürener Raumes im 19. Jahrhundert*, Köln 1969 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 78)
- Mangner, E. 1904 = Mangner, Eduard: *Die erste Leipziger Liedertafel*, in: *Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs*, hg. vom Verein für die Geschichte Leipzigs, 7, 1904, S. 55–123
- Marpurg, F. W. 1754 = Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Band 1, Berlin 1754
- Marretta-Schär, Luise: Art. *Nägeli, Hans Georg*, in: *The New Grove*, Band 17, London 2001, S. 593
- Marx, A. B. 1824 = Marx, Adolf Bernhard (Hg.): *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Berlin 1824–1830
- Marx, A. B. 1865 = Marx, Adolf Bernhard: *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Berlin 1865
- Marx, A. B. 1912 = Marx, Adolf Bernhard: *Über Tondichter und Tonkunst Aufsätze*, Hildburghausen 1912
- Mehring, F. 1965 = Mehring, Franz: *Gesammelte Schriften. Zur deutschen Geschichte von der Zeit der französischen Revolution bis zum Vormärz (1789–1847)*, Band 6, Berlin 1965
- Meier, B. 1969 = Meier, Bernhard: *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 14), S. 169–207
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1862 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Reisebriefe*, hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1862
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1874 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1882 = Mendelssohn, Felix: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen*. Saendig 1976 (Neudruck der Ausgabe von 1882)
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1888 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1892 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring*, hg. von Julius Schubring, Leipzig 1892

- Mendelssohn Bartholdy, F. 1899 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, 2 Teile in einem Band, Leipzig 1899
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1909 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe des Meisters, mitgeteilt, ins Deutsche übersetzt und besprochen. Von Mendelssohn-Bartholdys Beziehungen zu England*, hg. von Max Unger, Langensalza 1909
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1909 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Karl Klingemann*, hg. von Karl Klingemann, Essen 1909
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1947 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Reisebriefe*, hg. von Albrecht Knaus, München 1947
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1959 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Die Frauen und die Sänger*, Jahresausgabe der Internationalen Felix Mendelssohn-Gesellschaft 1959
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1968 (1) = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe an deutsche Verleger*, hg. von Rudolf Elvers, Berlin 1968
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1968 (2) = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Aquarellenalbum: 13 Schweizer Ansichten aus dem Jahre 1847*, Berlin 1968
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1984 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe*, hg. von Rudolf Elvers, Frankfurt am Main 1984
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1996 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus der Schweiz*, Frauenfeld 1996
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (1) = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1832*, hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, 1. Auflage, Faks., Leipzig 1861, Reprint: Potsdam 1997
- Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2) = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, hg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, 1. Auflage, Faks., Leipzig 1863, Reprint: Potsdam 1997
- Mendelssohn Bartholdy, F. 2008 = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe*, hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Kassel u. a. 2008 ff.
- Mendelssohn Bartholdy, K. 1871 = Mendelssohn Bartholdy, Karl: *Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1871
- Metzger, H.-K. 1980 = Metzger, Heinz-Klaus (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München 1980
- Milz, F. 1966 = Milz, Friedemann: *Zur Ästhetik der Singakademie zu Berlin*, in: *Festschrift zum 175jährigen Bestehen der Singakademie zu Berlin.*, hg. von Werner Bollert, Ber-

- lin 1966, S. 50–60
- Moser, H. J. 1949 = Moser, Hans Joachim: *Goethe und die Musik*, Leipzig 1949
- Müller, C. H. 1925 (1) = Müller, Carl Heinrich: *Beiträge zur Geschichte des deutschen Männergesangs: aus Anlaß der 60-Jahrfeier des Neebschen Männerchors am 4., 5. und 6. Dezember 1925*, Frankfurt 1925
- Müller, C. H. 1925 (2) = Müller, Carl Heinrich: *Felix Mendelssohn, Frankfurt am Main und der Cäcilien-Verein*, Darmstadt 1925
- Müller, G. 1998 = Müller, Gisela A.: "Alter ego" oder "das Andere": Aspekte des "veränderlichen" Geschwisterverhältnisses von Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 15, Frankfurt am Main 1998, S. 271–280
- Müller, W. 1968 = Müller, Wilhelm: *Gedichte*, in: *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, 3. Folge, Nr. 17, Nendeln/Lichtenstein 1968
- Mutschelknauss, E. 2011 = Mutschelknauss, Eduard (Hg.): *Urbane Musikkultur: Berlin um 1800*, Hannover 2011 (= Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Band 18)
- Nägeli, H. G. 1817 = Pfeiffer, Michael Traugott; Nägeli, Hans Georg: *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre für den Männerchor*, Zürich 1817
- Nägeli, H. G. 1983 = Nägeli, Hans Georg: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, 1826, Neudruck Darmstadt 1983
- Nathaus, K. 2009 = Nathaus, Klaus: *Organisierte Geselligkeit. Deutsche und britische Vereine im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2009 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Band 181)
- Nipperdey, Th. 1976 = Nipperdey, Thomas: *Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie zur Modernisierung I*, in: *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, hg. von Thomas Nipperdey, Göttingen 1976 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Band 18)
- Nitsche, P. 1980 = Nitsche, Peter: *Die Liedertafel im System der Zelterschen Gründungen*, in: *Studien zur Musikgeschichte im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 11–26
- Noack, V. 1911 = Noack, Victor: *Der Deutsche Arbeiter-Sängerbund. Eine Materialsammlung des Bundesvorstandes*, Berlin 1911
- Oehlmann, W. 1999 = Oehlmann, Werner: *Reclams Chormusik- und Oratorienführer*, Stuttgart 1999
- Olive, V. 1996 = Olive, Vivienne: „Im Wald“ von Fanny Hensel-Mendelssohn für vierstim-

- migen Chor. Werkanalyse*, in: *Viva Voce*, 40, 1996, S. 21–23
- Opitz, P. 1893 = Opitz, Paul: *Kurze Geschichte des königlichen Domchores zu Berlin*, Berlin 1893
- Osthoff, H. 1955 = Osthoff, Helmuth: *Das deutsche Chorlied vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Köln 1955
- Ottenberg, H.-G. 1978 = Ottenberg, Hans-Günter: *Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt*, Leipzig 1978 (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Band 10)
- Ottenberg, H.-G. 1994 = Ottenberg, Hans-Günter: Art. *Berliner Liederschule*, in: *MGG*², Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 1486–1490
- Paffrath, H. 1955 = Paffrath, Herbert: *Der Cäcilienverein 1855 Köln-Mülheim*, Köln 1955 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 12)
- Paschek, E. 2001 = Paschek, Ernst: *100 Jahre Berliner Sängerbund. Ein Rückblick*, Berlin 2001
- Pfeiffer, H. 1989 = Pfeiffer, Harald: *Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg (Diss.) 1989
- Platen, A. 1982 = Platen, August Graf von: *Werke in zwei Bänden*, hg. von Kurt Wölfel, Band 1: *Lyrik*, München 1982
- Poos, H. 1983 = Poos, Heinrich (Hg.): *Chormusik und Analyse*, Mainz 1983
- Popp, S. 1971 = Popp, Susanne: *Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen*, Bonn (Diss.) 1971
- Preussner, E. 1935 = Preussner, Eberhard: *Die Bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1935
- Preussner, E. 1958 = Preussner, Eberhard: *Karl Friedrich Zelter zum 200. Geburtstag, 11.12.1758–1958*, Berlin 1958
- Rappold, K. 1961 = Rappold, Karl: *Die Entwicklung des Männerchorwesens in der Steiermark*, Graz (Diss.) 1961
- Raue, R. 1995 = Raue, Reinhard: *Untersuchungen zur Typologie von Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1995 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft, Band 134)
- Rehm, J. 1983 = Rehm, Jürgen: *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlichen Kunstanschauung in der Musikkritiken Ludwig Rellstabs*, Hildesheim 1983
- Reich, W. 1970 = Reich, Willi (Hg.): *Felix Mendelssohn im Spiegel eigener Aussagen und*

zeitgenössischer Dokumente, Zürich 1970

- Reichardt, J. F. 1781 = Reichardt, Johann Friedrich: *Frohe Lieder für deutsche Männer*, Braunschweig 1781
- Reichardt, J. F. 1976 = Reichardt, Johann Friedrich: *Briefe, die Musik betreffend*, hg. von Grिता Herre und Walther Siegmund Schultze, Leipzig 1976
- Reissmann, A. 1867 = Reissmann, August: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1867
- Rellstab, J. C. F. 1789 = Rellstab, Johann Carl Friedrich: *Über die Bemerkungen eines Reisenden*, Berlin 1789
- Rellstab, L. 1848 = Rellstab, Ludwig: *Die Entstehung der jüngeren Liedertafel zu Berlin*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, hg. von Gustav Bock, Jg. 2, Nr. 48, 1848, S. 380–382
- Rellstab, L. 1861 = Rellstab, Ludwig: *Gesammelte Schriften*, Band 20: *Musikalische Beurteilungen*, Neue Ausgabe, Leipzig 1861
- Remnant, M. 2001 = Remnant, Mary: Art. *Chorus*, in: *The New Grove*, Band 5, London 2001, S. 767
- Rettinghaus, K. 2009 = Rettinghaus, Klaus: *Ein „Lieblingsinstitut“ Mendelssohns. Neue Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Wirken für den Königlichen Hof- und Domchor zu Berlin*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Band 16, Hannover 2009, S. 125–138
- Reusche, G. 1867 = Reusche, Guido: *Chronik der Leipziger Liedertafel. Zur Feier ihres fünf- und zwanzigjährigen Jubiläums, 24. März 1867, für die Mitglieder und Freunde derselben*, Leipzig 1867
- Richter, A. 1994 = Richter, Arnd: *Mendelssohn: Leben, Werke, Dokumente*, Mainz 1994
- Richter, T. 2000 = Richter, Thomas: *Bibliotheca Zelsteriana*, Stuttgart 2000
- Riemann, H. 1912 = Riemann, Hugo: *Katechismus der Gesangskomposition*, Leipzig 1912
- Riemer, F. W. = Riemer, Friedrich Wilhelm (Hg.): *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelster*, Berlin 1833 f.
- Rienäcker, Gerd: Art. *Quartett*, in: *MGG*², Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 1931–1937
- Röntsche, P. 1918 = Röntsche, Paul: *Festschrift zum 75jährigen Bestehen des königlichen Konservatoriums der Musik zu Leipzig*, Leipzig 1918
- Rothe, H.-J. 1972 = Rothe, Hans-Joachim (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe aus Leipziger Archiven*, Leipzig 1972
- Rüb, O. 1964 = Rüb, Otto: *Die Chorischen Organisationen (Gesangvereine) der bürgerlichen Mittel- und Unterschicht im Raum Frankfurt am Main von 1800 bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main (Diss.) 1964

- Rückert, F. 1840 = Rückert, Friedrich: *Deutscher Musenalmanach: mit Beiträgen von F[riedrich] Rückert, N[ikolaus] Lenau, L[udwig] Bechstein u. a.* 1. Jahrgang, Leipzig 1840, in: *Die Almanacke, Kalender und Taschenbücher (1750–1860) der Landesbibliothek Coburg*, hg. von Ehrfried Baumgärtel, Band 6, Wiesbaden 1970
- Rudolph, E. 1964 = Rudolph, Eberhard: *Der junge Felix Mendelssohn. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Berlin*, Berlin 1964
- Rummenhöller, P. 1985 = Rummenhöller, Peter: *Die „vierstimmige Choralgeschicklichkeit“.* *Bemerkungen zur Harmonik Mendelssohns*, in: *Musica*, Jg. 39, 1985, S. 18 ff.
- Sachs, C. 1977 = Sachs, Curt: *Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, Reprint: Hildesheim/ New York 1977
- Sachs, C. 1980 = Sachs, Curt : *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800*, Berlin 1908, Reprint: Hildesheim/New York 1980
- Salmen, W. 1965 = Salmen, Walter: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1965 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 1)
- Salmen, W. 2009 = Salmen, Walter: *Chorisches Singen in privaten Zirkeln um 1800*, in: *Chöre und Chorisches Singen. Festschrift für Christoph-Hellmut Mahling zum 75. Geburtstag*, hg. von Ursula Kramer, Mainz 2009, S. 71–94
- Schaal, R. 1955 = Art. *Feste und Festspiele*, in: *MGG*¹, Band 4, Kassel 1955, Sp. 104–128
- Schaal, R. 1997 = Schaal, Richard: Art. *Musikfeste und Festspiele*, in: *MGG*², Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 1294–1307
- Schade, G. 1903 = Schade, Georg: *Der deutsche Männergesang. Seine geschichtliche Entwicklung den deutschen Sängern erzählt*, 1. Auflage, Band 1 und 2, Kassel 1903
- Schaefer, H. J. 1999 = Schaefer, Hans Joachim: *Goethes Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter*, Kassel 1999
- Schaefer, T. 2000 = Schaefer, Thomas: *Chöre in Berlin*, Bremen 2000
- Schenk, D. 2004 = Schenk, Dietmar: *Die Hochschule für Musik Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33*, Stuttgart 2004 (= Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Band 8)
- Schering, A. 1918 = Schering, Arnold: *Das öffentliche Musikbildungswesen in Deutschland*, in: *Festschrift zum 75jährigen Bestehen des königlichen Konservatoriums*, hg. von Paul Röntsch, Leipzig 1918
- Schering, A. 1931 = Schering, Arnold: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931 (= Musikpädagogische Bibliothek, Band 10), S. 168–173

- Schiller, F. 1962 = Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke, Band 1: *Gedichte*, 3. Auflage, München 1962
- Schlicht, E. 1911 = Schlicht, Ernst: *Der Berliner Sängerbund: seine Gründung und Tätigkeit während der Jahre 1901–1911*, Berlin 1911
- Schmidt, Chr. M. 1997 = Schmidt, Christian Martin (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreßbericht Berlin 1994*, Wiesbaden 1997
- Schmidt, F. 1912 = Schmidt, Friedrich: *Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815–1848)*, Langensalza 1912
- Schmidt, G. 1962 = Schmidt, Gerhard: *Der deutsche Männergesang im 19. Jahrhundert. Ziele, Organisation und gesellschaftliche Auswirkung, insbesondere auf die Laienbildung*, Halle (Diss.) 1962
- Schmidt, H. G. 1931 = Schmidt, Hans Georg: *Das Männerchorlied Franz Schuberts. Ein historisch-stilkritischer Beitrag zur Geschichte des deutschen Männerchorliedes im 19. Jahrhundert*, Köln (Diss.) 1931
- Schmidt, Th. 1996 = Schmidt, Thomas Christian: *Die ästhetischen Grundlagen der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, Stuttgart 1996
- Schmidt-Beste, Th. 1997 (1) = Schmidt-Beste, Thomas: „Alles von ihm gelernt?“ *Die Briefe von Carl Friedrich Zelter an Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Band 10, Berlin 1997, S. 25–57
- Schmidt-Beste, Th. 1997 (2) = Schmidt-Beste, Thomas: *Robert Schumann und Felix Mendelssohn im Spiegel ihres Briefwechsels der Jahre 1844 bis 1847*, in: *Schumann-Studien*, hg. von Anette Müller, Band 7, Berlin 2004, S. 103–116
- Schmidt-Beste, Th. 2004 (1) = Schmidt-Beste, Thomas: *Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy im Spiegel ihres Briefwechsels der Jahre 1844 bis 1847*, in: *Schumann-Studien*, hg. von Anette Müller, Band 7, Sinzig 2004, S. 105–118
- Schmidt-Beste, Th. 2004 (2) = Schmidt-Beste, Thomas: *Lehrer wider Willen? Felix Mendelssohn als Pädagoge*, in: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt: Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, hg. von Wilhelm Seidel, Leipzig 2004, S. 149–162
- Schmidt-Hensel, R. 2009 = Schmidt-Hensel, Roland Dieter; Baur, Christine: *Felix Mendelssohn Bartholdy zum 200. Geburtstag*, Stuttgart 2009
- Schneider, M. F. 1947 = Schneider, Max Friedrich: *Felix Mendelssohn Bartholdy – Denkmal in Wort und Bild*, Basel 1947
- Schrenk, O. 1940 = Schrenk, Oswald: *Berlin und die Musik. Zweihundert Jahre Musikleben einer Stadt 1740–1940*, Berlin 1940

- Schröder, C. 1959 = Schröder, Cornelia: *Carl Friedrich Zelter und die Akademie: Dokumente und Briefe zur Entstehung der Musik-Sektion in der Preußischen Akademie der Künste*, Berlin 1959
- Schuhmacher, G. 1982 = Schuhmacher, Gerhard (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Darmstadt 1982
- Schulz, J. A. P. = Schulz, Johann Abraham Peter: *Lieder im Volkston, bey dem Klavier zu singen*, Band 1, Berlin 1782; Band 2, Berlin 1785; Band 3, Berlin 1790
- Schultz, H. 1992 = Schultz, Helga: *Berlin 1650–1800: Sozialgeschichte einer Residenz*, Berlin 1992
- Schumann Briefedition 2009 = Krahe, Kristin R. M.; Reyersbach, Katrin; Synofzik, Thomas (Hg.): *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, in: *Schumann Briefedition*, hg. vom Robert Schumann Haus Zwickau und dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, Serie II, Band 1, Düsseldorf 2009
- Schumann, O. 1984 = Schumann, Otto: *Großer klassischer Chor- und Liederführer*, Wilhelmshaven 1984
- Schumann, R. 1947 = Schumann, Robert: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy: nachgelassene Aufzeichnungen*, bearb. von Georg Eismann, Zwickau 1947
- Schumann, R. 1948 = Schumann, Robert: *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. vom Städtischen Museum Zwickau, Zwickau 1948
- Schünemann, G. 1932 = Schünemann, Georg: *Carl Friedrich Zelter, der Begründer der preußischen Musikpflege*, Berlin 1932
- Schünemann, G. 1941 = Schünemann, Georg: *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941*, Regensburg 1941
- Schwab, H. W. 1965 = Schwab, Heinrich W.: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814*. Regensburg 1965 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 3)
- Schwager, J. 1879 = Schwager, J.: *Der deutsche Männergesang, seine Entstehung und weitere Entwicklung: eine historische Skizze, dem Pfälzischen Sängerbunde gewidmet*, 2. Auflage, Kaiserslautern 1879
- Schwarz-Danuser, M. 2004 = Schwarz-Danuser, Monika: *Art. Mendelssohn-Bartholdy, Fanny*, in: *MGG²*, Personenteil 11, Kassel 2004, Sp. 1534–1542
- Schwindt, N. 2005 = Schwindt-Gross, Nicole: »*Philonellae*«: *Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana*, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, hg. von Michael Zywiets u. a., Müns-

- ter u. a. 2005 (= Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Band 8), S. 243–283
- Schwindt, N. 2011 = Schwindt, Nicole: »*Mulier taceat in ecclesia*« und die Folgen – *Kaben in der Musik der Renaissance*, in: *Rekrutierung musikalischer Eliten: Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Nicole Schwindt, Kassel u. a. 2011 (= Jahrbuch für Renaissancemusik, Band 10), S. 9–26
- Seedorf, T. 1998 = Seedorf, Thomas: Art. *Singen*, in: *MGG*², Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1455–1457
- Seeger, H. 1988 = Seeger, Horst; Goldhan, Wolfgang (Hg.): *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Eine Bestandsaufnahme*, Berlin 1988
- Seidel, C. 1828 = Seidel, Carl: *Die schönen Künste zu Berlin*, Berlin 1828
- Seidel, W. 2004 = Seidel, Wilhelm: *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt: Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, Leipzig 2004
- Siebenkäs, D. 1963 = Siebenkäs, Dieter: *Ludwig Berger. Sein Leben und seine Werke unter besonderer Berücksichtigung seines Liedschaffens*, Berlin 1963 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Band 4)
- Siebenkäs, Dieter: Art. *Berger, Ludwig*, in: *MGG*², Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 1258–1261
- Sieber, L. 1862 = Sieber, Ludwig: *Karl Friedrich Zelter und der deutsche Männergesang*, Basel 1862
- Siegfried, Chr. 1992 = Siegfried, Christina: *Das Wirken Adolf Bernhard Marx – Aspekte zur musikkulturellen Entwicklung Berlins in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Potsdam (Diss.) 1992
- Silcher, F. 1851 = Silcher, Friedrich: *Harmonie- und Compositionslehre*, Tübingen 1851
- Sirota, V. 1981 = Sirota Ressmeyer, Victoria: *The life and works of Fanny Mendelssohn Hensel*, Boston University (Diss.) 1981
- Sowa, G. 1973 = Sowa, Georg: *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800–1843)*, Regensburg 1973 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 33)
- Spitta, Ph. 1991 = Spitta, Philipp: *Der deutsche Männergesang*. Reprint aus *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, hg. von Friedhelm Brusniak und Franz Krautwurst, Wolfenbüttel 1991
- Sponheuer, B. 1996 = Sponheuer, Bernd: Art. *Kenner-Liebhaber-Dilettant*, in: *MGG*², Sachteil 5, Kassel 1996, Sp. 31 ff.
- Staudinger, H. 1913 = Staudinger, Hans: *Individuum und Gemeinschaft*, Jena 1913

(= Schriften zur Soziologie der Kultur, Band 1)

Stichtenoth, F. 1968 = Stichtenoth, Friedrich: *Der Frankfurter Cäcilien-Verein (1818–1968)*.

Blätter zur Erinnerung an seine 150jährige Geschichte, Frankfurt am Main 1968

Stockmann, B. 1979 = Stockmann, Bernhard: *Die Satztechnik in den Fest- und Gedenksprüchen, op. 109 von Johannes Brahms*, in: *Brahms-Studien*, hg. von Helmut Wirth, Band 3, Hamburg 1979, S. 35–47

Stoner, T. A. 1972 = Stoner, Thomas Alan: *Mendelssohn's Published Songs*, Ph. D. Diss. Univ. of Maryland 1972, Ann Arbor 1973

Stoner, T. A. 1979 = Stoner, Thomas Alan: *Mendelssohn's Lieder not Included in the 'Werke'*, in: *Fontes Artis Musicae, Zeitschrift der internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken*, 26, 1979, S. 258–266

Stromeyer, G. 1875 = Stromeyer, Georg Friedrich Louis: *Erinnerungen eines deutschen Arztes*, Berlin 1977, Reprint: Hannover 1875

Sutermeister, P. 1958 = Sutermeister, Peter: *Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, und Lebensbild Mendelssohns und seiner Familie*, Zürich 1958

Sutermeister, P. 1979 = Sutermeister, Peter (Hg.): *Lebensbild Mendelssohns und seiner Familie: Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz: Briefe, Tagebücher, Skizzen*, Tübingen 1979

Synofzik, Th. 2002 = Synofzik, Thomas: *Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840*, in: *Schumanniana nova: Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hg. von Matthias Wendt, Sinzig 2002, S. 739–766

Thibaut, A. F. J. 1906 = Thibaut, Anton Friedrich Justus: *Über die Reinheit der Tonkunst*, hg. von Raimund Heuler, Paderborn 1906

Thierfelder, H. 1922 = Thierfelder, Helmuth: *Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs*, Hildburghausen 1922

Tillard, F. 1994 = Tillard, Françoise: *Die verkannte Schwester – Die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy*, München 1994

Todd, R. L. 1983 = Todd, Ralph Larry: *Mendelssohn's musical education: a study and ed. of his exercises in composition*, Oxford Cambridge 1983

Todd, R. L. 1992 = Todd, Ralph Larry (Hg.): *Mendelssohn studies*, Cambridge 1992

Todd, R. L. 2003 = Todd, Ralph Larry: *A Life in Music*, Oxford 2003

Todd, R. L. 2008 = Todd, Ralph Larry: *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sein Leben – Seine Musik*, Stuttgart 2008

Traber, H. 2001 = Traber, Habakuk: *Stimmen der Großstadt. Chöre zwischen Kunst, Gesellschaft und Politik*, Berlin 2001

- Trautmann, Chr. 1978 = Trautmann, Christoph: *Zur Geschichte des Staats- und Domchors Berlin*, Berlin 1978
- Turner, V. G. 1996 = Turner, Vivian Gregory: *Fanny Mendelssohn Hensel: a study of her life and part songs*, California State University 1996
- Uhland, L. 1980 = Uhland, Ludwig: *Werke*, hg. von Walter Scheffler, Band 1: *Sämtliche Gedichte*, München 1980
- Uhland, L. 1987 = Uhland, Ludwig: *Ausgewählte Werke*, hg. von Hermann Bausinger, München 1987
- Valentin, E. 1953 = Valentin, Erich: *Handbuch der Chormusik*, hg. im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände, Regensburg 1953
- Vitercik, G. J. 1985 = Vitercik, Gregory John: *The early works of Felix Mendelssohn: a study in the romantic sonata style*, New York 1985
- Vogel, C. B.; Kipke, C. 1888 = Vogel, C. B[ernhard]; Kipke, C[arl]: *Das Königliche Conservatorium der Musik zu Leipzig. Geschichtliches und Biographisches*, Leipzig 1888
- Vogler, R. 1975 = Vogler, Rudolf (Hg.): *Die Musikzeitschrift "Signale für die musikalische Welt": 1843–1900*, Regensburg 1975 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 81)
- Volkmann, B. 1981 = Volkmann, Barbara (Hg.): *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, Berlin 1981
- Voß, J. H. 1795 = Voß, Johann Heinrich: *Gedichte*, hg. von Friedrich Nicolovius, Band 2, Königsberg 1795
- Voß, J. H. 1886 = *Der Göttinger Dichterbund*, hg. von August Sauer, Band 1: *Johann Heinrich Voß*, Berlin 1886, in: *Deutsche National-Litteratur*, hg. von Joseph Kürschner, Band 49, Stuttgart 1884 ff.
- Wagner, G. 1994 = Wagner, Günther: Art. *Ballade*, in: *MGG*², Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 1118–1155
- Wagner, G. 2002 (1) = Wagner, Günther: *Die Anfänge der Sing-Akademie und ihr frühes Repertoire*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 2002, S. 25–40
- Wagner, G. 2002 (2) = Wagner, Günther: *Die Anfänge der Sing-Akademie zu Berlin – historisches Umfeld und ästhetisches Ideal*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 38, 2002, S. 367–377
- Wallace, S. M. H. 2001 = Wallace, Sean Michael Hamilton: *The Gartenlieder, op. 3 of Fanny Mendelssohn Hensel*, Michigan State U. 2000
- Wasserloos, Y. 2004 = Wasserloos, Yvonne: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19.*

Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben, Hildesheim 2004 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Band 33)

Wehner, R. 1996 = Wehner, Ralf: *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, Sinzig 1996

Wehner, R. 1997 = Wehner, Ralf: *...ich zeigte Mendelssohns Albumblatt vor und alles war gut*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreßbericht Berlin 1994*, hg. von Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 1997

Wehner, R. 2004 = Wehner, Ralf: Art. *Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, in: *MGG²*, Personenteil 11, Kassel 2004, Sp. 1542–1642

Wehner, R. 2007 = Wehner, Ralf: *Über gelöste und ungelöste Rätsel um einige Mendelssohn-Werke. Mit einem unbekannten Weihgesang von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *„Vom Erkennen des Erkannten“*. *Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt*, hg. von Friederike Wißmann u. a., Wiesbaden u. a. 2007, S. 213–226

Wehner, R. 2009 = Wehner, Ralf: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Wiesbaden u. a. 2009

Wehner, R. 2012 = Wehner, Ralf: *„Ersatz für Unbestand hat mich so angesprochen daß ich es bald nach dem Lesen in Musik gesetzt ...“ Zum Erstdruck des Männerchores MWV G25 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdys Vertonung des Rückert-Gedichtes Ersatz für Unbestand im Musenalmanach von 1840*, hg. von Friedhelm Brusniak, Würzburg 2012 (= Veröffentlichung der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Reihe 1, Band 1), S. 45–48

Wehner, R. 2013 = Wehner, Ralf: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die erste Leipziger Liedertafel*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Roland Dieter Schmidt-Hensel, Band 18, Hannover 2013, S. 239–268

Wehnert, M. 1999 = Wehnert, Martin: Art. *Romantik und romantisch*, in: *MGG²*, Sachteil 8, Kassel 1999, Sp. 464–507

Weismann, H. 1878 = Weismann, Heinrich (u. a.): *Der Frankfurter Liederkrantz. Ein Cultur- und Lebensbild. Festschrift zur Feier seines Fünfzigsten Stiftungsfestes am 15. Februar 1878*, Frankfurt am Main 1878

Weibel, S. 2006 = Weibel, Samuel: *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse: mit inhaltsanalytisch erschlossenem Artikelverzeichnis*, Kassel 2006 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 168)

- Weissmann, A. 1911 = Weissmann, Adolf: *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*, Berlin, Leipzig 1911
- Weissweiler, E. 1985 = Weissweiler, Eva (Hg.): *Fanny Mendelssohn – Ein Portrait in Briefen*, Frankfurt am Main 1985
- Weissweiler, E. 1997 = Weissweiler, Eva (Hg.): *Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich. Fanny und Felix Mendelssohn – Briefwechsel 1821 bis 1846*, Berlin 1997
- Werner, E. 1980 = Werner, Eric: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980
- Werner, J. 1947 = Werner, Jack: *Felix and Fanny Mendelssohn*, in: *Music and Letters*, 28, Nr. 4, 1947
- Werner, R. 1930 = Werner, Rudolf: *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main 1930
- Widmann, B. 1884 = Widmann, Benedikt: *Die kunsthistorische Entwicklung des Männerchors in drei Vorlesungen dargestellt*, Leipzig 1884
- Wilhelmy, P. 1989 = Wilhelmy, Petra: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1789–1914)*, Berlin, New York u. a. 1989 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Band 73)
- Wilhelmy, P. 2006 = Wilhelmy-Dollinger, Petra: *Musikalische Salons in Berlin 1815–1840*, in: *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein „musikalischer Salon“? Die Referate des Symposiums am 2. September 2006 in Leipzig*, hg. von Hans-Günter Klein, Leipzig 2006, S. 17–34
- Wiora, W. 1965 = Wiora, Walter: *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hg. von Walter Salmen, Regensburg 1965, S. 11–50 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 1)
- Wittmann, G. 1936 = Wittmann, Gertraud: *Das klavierbegleitete Sololied Karl Friedrich Zelters*, Gießen (Diss.) 1936
- Wolff, C. 2002 = Wolff, Christoph: *Wiederentdeckt und wiedergewonnen. Das Notenarchiv der Sing-Akademie aus der Perspektive der Musikforschung*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Stuttgart 2002, S. 8–17
- Wolitz, St. 2007 = Wolitz, Stefan: *Fanny Hensels Chorwerke*, Tutzing 2007 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 42)
- Worbs, H. C. 1974 = Worbs, Hans Christoph: *Felix Mendelssohn Bartholdy: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumente dargestellt*, Hamburg 1974
- Worbs, H. C. 1983 = Worbs, Hans Christoph: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Hamburg 1983

- Wünsche, St. = Wünsche, Stephan: *Die Leipziger Singakademie – Mitglieder, Repertoire und Geschichte: Studien zur Chormusik in Leipzig, besonders am Gewandhaus*, Leipzig 2014
- Zanger, G. 1888 = Zanger, Gustav (Hg.): *Deutscher Liederkranz. Eine reichhaltige Sammlung älterer und neuerer vierstimmiger Männerchöre*, 3. Auflage, Berlin u. a. 1888
- Zelter, C. F. 1801 = Zelter, Carl Friedrich: *Karl Friedrich Christian Fasch*, Berlin 1801
- Zelter, C. F. 1931 = Zelter, Carl Friedrich: *Carl Friedrich Zelters Darstellungen seines Lebens*, hg. von Johann-Wolfgang Schottländer, Weimar 1931
- Zelter, C. F. 1949 = Zelter, Carl Friedrich: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hg. von Gerhard Fricke, Nürnberg 1949
- Zelter, C. F. 1955 = Zelter, Karl Friedrich: *Selbstdarstellungen*, ausgewählt und hg. von Willi Reich, Zürich 1955
- Zenck, H. 1949 = Zenck, Hermann: Art. *A cappella*, in: *MGG*¹, Band 1, Kassel 1949, Sp. 69–75
- Ziegler, F. 2009 = Ziegler, Frank: *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber*, in: *Mendelssohn-Studien*, hg. von Hans-Günter Klein und Christoph Schulte, Band 16, Hannover 2009, S. 51–100
- Zywietz, M. 1996 = Zywietz, Michael: *Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin*, Eisenach 1996 (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Band 9)

Internetseiten

www.musikverein-duesseldorf.de (Stand: 29.8.2011)

CD-ROMs

www.digitale-bibliothek.de/band1.htm, *Digitale Bibliothek 1: Deutsche Literatur von Kafka bis Lessing*, hg. von Mathias Bertram, Berlin 1998

www.digitale-bibliothek.de/band9.htm, *Literaturlexikon*, hg. von Walter Killy, Berlin 2000

www.digitale-bibliothek.de/band60.htm, *Musik der Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, 1. Auflage, Berlin 2001

Noten

Hiller, F. 1843 (Noten) = Hiller, Ferdinand: *Trinklied*, in: *Männergesänge von Freunden der Tonkunst, gesammelt und zu Gunsten des Eidgenössischen Sängervereins*, hg. von Johann Jacob Sprüngli, Zürich 1843, Nr. 15

Mendelssohn, F. 1998 (Noten) = Mendelssohn, Felix: *Lieder für Männerchor*, Partitur, Frankfurt (Peters) 1998

Mendelssohn Bartholdy, F. 1967 (Noten) = Mendelssohn Bartholdy, Felix: *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke*, hg. von Julius Rietz, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1967

Anhang

1 Kurzbeschreibungen der A-cappella-Chorlieder von Felix Mendelssohn Bartholdy

Zunächst werden die Kurzbeschreibungen der A-cappella-Chorlieder Felix Mendelssohn Bartholdys systematisch gelistet.

1.1 Einleitung

Weitgehend vollständige¹³⁹³ aktuelle Werkverzeichnisse finden sich im thematisch-systematischen Verzeichnis von Ralf Wehner¹³⁹⁴, im Artikel *Mendelssohn* im MGG¹³⁹⁵ sowie in der Biographie über Felix Mendelssohn Bartholdy von R. Larry Todd¹³⁹⁶. Ralf Wehner gliedert im MGG die Werke zunächst nach Art und Besetzung und listet im Folgenden die Werke nach der Entstehung chronologisch auf. Bei Todd werden die Stücke nach Opuszahl aufgeführt. Dieser Gliederung schließe ich mich an (s. u.). Eine ausführliche Darstellung der Quellen bietet das *Mendelssohn Werkverzeichnis* (kurz: MWV) von Wehner.¹³⁹⁷ Die Autographen und Abschriften werden hier sorgfältig aufgeführt. Zur weiteren Studien werden die Werkgruppen F und G des Verzeichnisses mitaufgeführt.

Die Kurzbeschreibungen sollen einen Überblick über die A-cappella-Chorwerke verschaffen. Aufgeführt sind alle Werke, die öffentlich zugänglich sind.¹³⁹⁸ Das Verzeichnis berücksichtigt keine Skizzen, Entwürfe oder Fragmente. Die Übersicht differenziert zwischen der Chorbesetzung (gemischter Chor oder Männerchor), Werke mit und ohne Opuszahl sowie zum Stand des Forschungsvorhabens noch nicht publizierte Werke.

¹³⁹³ Die Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy sind überwiegend erfasst. Dennoch existiert ein kleiner Teil im Autographenhandel oder in privatem Besitz. In einem Aufsatz schildert Ralf Wehner, dass einige Werke in den Briefen von Mendelssohn Bartholdy erwähnt werden, jedoch nicht auffindbar sind: „Verhältnismäßig groß ist die Zahl derjenigen Werke, über die Mendelssohn in Briefen von seinen Reisen berichtete. Oft genug finden sich dort allerdings bloße Absichtserklärungen, so dass es mitunter schwierig ist, zu entscheiden, welche Stücke wirklich entstanden.“ Wehner, R. 2007, S. 213 f.

¹³⁹⁴ Wehner, R. 2009, S. 83–113.

¹³⁹⁵ Wehner, R. 2004, Sp. 1542–1642.

¹³⁹⁶ Todd, R. L. 2008.

¹³⁹⁷ Wehner, R. 2009.

¹³⁹⁸ Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1571 ff. sowie Todd, R. L. 2008, S. 719.

Kursiv notierte Angaben entstammen aus der Gesamtausgabe, die in den Jahren 1874–1877 in 19 Serien in Leipzig erschien. Sie war die erste kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz. Die Entstehungszeiten folgen zunächst der Angabe des MWVs von R. Wehner. Andere Angaben werden in den Fußnoten festgehalten. Da viele Werke auch über einen längeren Zeitraum entstanden sein können, darf eine exakte Datumsangabe angezweifelt werden.

Da die Kurzbeschreibungen im Laufe des Dissertationsvorhabens vor der Herausgabe der *Neuen Leipziger Mendelssohn Ausgabe* von Ralf Wehner erstellt wurden, wurden lediglich noch einige Angaben ergänzt oder korrigiert.

In den Kurzbeschreibungen befinden sich ein Terzett „Wenn der Abendwind durch die Wipfel zieht“ (MWV: F1) und zwei Kanons, *Lerchengesang (Kanon)*, op. 48, Nr. 4 (MWV: F13) und *Canon* (MWV: G10 bzw. G12), die an dieser Stelle vollständigshalber mit aufgeführt wurden. Sie bleiben bei den Statistiken und Auswertungen unberücksichtigt.

Verzeichnis der verwendeten Bibliothekssiglen:

Signum	Ort	Einrichtung
D-Bsb	Berlin	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
F-Pc	Paris	Conservatoire de Paris
Gb-Ob	Oxford	Bodleian Library
PL-Kj	Krakau	Biblioteka Jagiellonska

1.2 Chorlieder für gemischten Chor

Im weiteren Verlauf folgen die Chorlieder für gemischte Chöre.

1.2.1 Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu Singen (Erstes Heft), op. 41

Das erste Heft der Chorlieder wurde im Jahr 1838 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht.

op. 41,1: „Im Walde“ („Ihr Vögel in den Zweigen“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	undatiert, Jan. 1838 ¹³⁹⁹
Quelle:	Gb-Ob
MWV:	F10
Bezeichnung:	<i>Lento e dolce</i>
Umfang:	22 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	A-Dur, 2/4
Textdichter	August von <i>Platen</i> ¹⁴⁰⁰
Texttitel:	Im Walde
Textaufbau:	3 Strophen mit je fünf Zeilen Paarreim und Umarmender Reim: a,a,b,a,b, c,c,d,c,d, e,e,f,e,e drei- und vierhebiger Jambus
Text:	Ihr Vögel in den Zweigen schwank, wie seid ihr froh und frisch und frank, und trillert Morgenchöre. Ich fühle mich im Herzen krank, wenn ich´s von unten höre. Ein Stündchen schleich´ ich bloß heraus in euer lustig Sommerhaus, und muss mich dess´ beklagen. Ihr lebet stets in Saus und Braus, seht´s nachten hier und tagen.

¹³⁹⁹ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 88; Todd, R. L. 2008, S. 724.

¹⁴⁰⁰ Karl August Georg Maximilian Graf von Platen-Hallermünde (1796–1835), kurz: Graf Platen.

Ihr sucht der Bäume grünes Dach,
 der Wiese Schmelz, den Kieselbach,
 ihr flieht vor Stadt und Mauer,
 und lasst die Menschen seufzen, ach!
 in ihrem Vogelbauer.¹⁴⁰¹

Form: A, A, A
 Strophenlied

op. 41,2: „Entflieh mit mir“ („Entflieh mit mir und sei mein Weib“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
 Entstehungszeit: undatiert, 22.1.1834¹⁴⁰²
 Quelle: D-Bsb
 MWV: F4
 Bezeichnung: *Andante*
 Umfang: 14 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: E-Dur, 6/8
 Textdichter: *Heinrich Heine*¹⁴⁰³
 Texttitel: Drei Volkslieder. I. Entflieh mit mir.
 Textaufbau: 2 Strophen mit je vier Zeilen
 Kreuzreim: a,b,c,b, d,e,b,e
 vierhebiger Jambus
 Text: Entflieh mit mir und sei mein Weib,
 und ruh´ an meinem Herzen aus;
 in weiter Ferne sei mein Herz
 dir Vaterland und Vaterhaus.

Und fliehst du nicht, so sterb´ ich hier
 und du bist einsam und allein;

¹⁴⁰¹ Es gibt Textänderungen in der 2. Strophe, 2. Zeile: „lustig“ statt „ästig“ und in der 3. Strophe, 4. Zeile: „seufzen“ statt „sagen“. Vgl. Platen, A. 1982, Band 1, S. 60 f.

¹⁴⁰² Vgl. Wehner, R. 2009, S. 85; Todd, R. L. 2008, S. 724. Der Peters-Verlag gibt das Jahr 1836 an, vgl. https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1771A&= (Stand: 22.7.2009).

¹⁴⁰³ Heinrich Heine (1797–1856).

und bleibst du auch im Vaterhaus,
wirst doch wie in der Fremde sein.¹⁴⁰⁴

Form: A, A
Strophenlied

Die drei Lieder von op. 41, Nr. 2-4 bilden eine Einheit, die in der Edition mit dem Titel „Drei Volkslieder“ überschrieben sind. Im Autograph vom 22. Mai 1835 werden die drei Chorstücke als „Liebesgeschichte“ zusammengefasst.¹⁴⁰⁵

op. 41,3: „Es fiel ein Reif“ („Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit: undatiert, 22.1.1834¹⁴⁰⁶
Quelle: D-Bsb
MWV: F5
Bezeichnung: *Un poco Allegro*
Umfang: 24 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart: a-Moll, 4/4
Textdichter: *Heinrich Heine*
Texttitel: II. Es fiel ein Reif.
Textaufbau: 3 Strophen mit je drei Zeilen
ohne Reim: a,b,c, d,e,f, g,h,i
unregelmäßiges Metrum, drei- bis vierhebige
Text: Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
er fiel auf die bunten Blaublümlein,
sie sind verwelket, verdorret.

Ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb,
sie flohen heimlich von Hause fort,
es wusst' weder Vater noch Mutter.

¹⁴⁰⁴ Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 3. Zeile: „in weiter Ferne“ statt „fern in der Fremde“, in der 4. Zeile: „dir“ statt „dein“ und in der 2. Strophe, 1. Zeile: „Und fliehst du nicht“ statt „Gehst du nicht mit“. Vgl. Heine, H. 1972, Bd. 1, S. 279.

¹⁴⁰⁵ Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1579.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 86; Todd, R. L. 2008, S. 724. Der Peters-Verlag gibt das Jahr 1836 an, vgl. https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1771A&= (Stand: 22.7.2009).

Sie sind gewandert hin und her,
 sie haben gehabt weder Glück noch Stern,
 sie sind gestorben, verdorben.¹⁴⁰⁷

Form: A, A, A'
 Strophenlied

op. 41,4: „Auf ihrem Grab“ („Auf ihrem Grab, da steht eine Linde“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)

Entstehungszeit: 22.1.1834¹⁴⁰⁸

Quelle: D-Bsb

MWV: F6

Bezeichnung: *Assai sostenuto*

Umfang: 24 Takte, Auftakt

Tonart, Taktart: E-Dur, 4/4

Textdichter: *Heinrich Heine*

Texttitel: III. Auf ihrem Grab.

Textaufbau: 2 Strophen mit je vier Zeilen

Paarreim: a,a,b,b, c,c,d,d

unregelmäßiges Metrum, vierhebig

Text: Auf ihrem Grab, da steht eine Linde,
 drin, pfeifen die Vögel und Abendwinde,
 und drunter sitzt auf dem grünen Platz
 der Müllerknecht mit seinem Schatz.

Die Winde weh'n so still und so schaurig,
 die Vögel singen so süß und so traurig,
 die schwatzenden Buhlen, sie werden stumm,
 sie weinen und wissen selbst nicht warum.¹⁴⁰⁹

¹⁴⁰⁷ In der 1. Strophe, 3. Zeile fehlt das letzte Wort „verdorret“. Zudem gibt es eine Textänderung in der 1. Strophe, 2. Zeile: „er“ statt „es“ und in der 3. Strophe, 3. Zeile sind die Wörter „verdorben“ und „gestorben“ vertauscht. Vgl. Heine, H. 1972, Bd. 1, S. 279 f.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 86; Todd, R. L. 2008, S. 724 sowie Angabe des Peters-Verlags, https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1771A&= (Stand: 22.7.2009).

Form: A, A´
Strophenlied

op. 41,5: „Mailied“ („Der Schnee zerrint, der Mai beginnt“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
 Entstehungszeit: 23.11.1837¹⁴¹⁰
 Quelle: F-Pc
 MWV: F7
 Bezeichnung: *Lento e dolce*
 Umfang: 18 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: B-Dur, 4/4
 Textdichter: Ludwig Christoph Heinrich Hölty¹⁴¹¹
 Texttitel: Mailied
 Textaufbau: 4 Strophen mit je sechs Zeilen
 Paarreim: a,a,b,b,c,c, d,d,e,e,f,f, g,g,h,h,g,g, i,i,j,j,k,k
 zweihebiger Jambus
 Text:
 Der Schnee zerrinnt,
 der Mai beginnt,
 und Blüten keimen
 auf Gartenbäumen,
 und Vogelschall
 tönt überall.

 Pflückt einen Kranz
 und haltet Tanz
 auf grünen Auen,
 Ihr schönen Frauen,
 wo grüne Mai´n

¹⁴⁰⁹ Es gibt Textänderungen in der 2. Strophe, 1. Zeile: „Die Winde weh´n so still“ statt „Die Winde, die wehen so lind“, in der 2. Zeile: „die Vögel singen“ statt „die Vögel, die singen“ und in der 3. Zeile: „sie“ statt „die“.
 Vgl. Heine, H. 1972, Band 1, S. 280 f.

¹⁴¹⁰ Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1578. R. L. Todd datiert das Chorlied am 22. Mai 1835. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 724. Der Peters-Verlag gibt das Jahr 1838 der Edition an, vgl. https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1771A&= (Stand: 22.7.2009).

¹⁴¹¹ Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776).

uns Kühlung streu'n.

Wer weiß, wie bald
die Glocke schallt,
da wir des Maien
uns nicht mehr freuen,
wer weiß, wie bald
die Glocke schallt!

Drum werdet froh,
Gott will es so,
der uns dies Leben
zur Lust gegeben.
Genießt der Zeit,
die Gott verleiht.¹⁴¹²

Form: A, A, B, A
variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Lied

op. 41,6: „Auf dem See“ („Und frische Nahrung, neues Blut“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit: undatiert, kurz nach 24.11.1837¹⁴¹³
Quelle: F-Pc
MWV: F9
Bezeichnung: *Allegro molto vivace*
Umfang: 119 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart: C-Dur, 6/8
Textdichter: Johann Wolfgang von Goethe¹⁴¹⁴

¹⁴¹² Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 4. Zeile: „auf“ statt „den“, in der 2. Strophe, 5. und 6. Zeile: „wo grüne Mai'n uns Kühlung streu'n“ statt „pflückt einen Tanz, und haltet Tanz“ und in der 4. Strophe, 3. Zeile: „dies“ statt „das“. Vgl. Hölty, L. 1914, Bd. 1, S. 130 f.

¹⁴¹³ R. L. Todd gibt das Datum 22. Mai 1835 an, wobei es im November 1837 revidiert wurde. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 724. Ralf Wehner datiert das Chorlied kurz nach dem 24. November 1837. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 87. Der Peters-Verlag gibt das Jahr 1838 an. Vgl. https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1771A&= (Stand: 22.7.2009).

¹⁴¹⁴ Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832).

Texttitel:	Auf dem See
Textaufbau:	1. Strophe mit acht Zeilen, 2. Strophe mit vier Zeilen Kreuz- und Paarreim: a,b,a,b,c,d,c,d, e,e,f,f vierhebiger Jambus
Text:	Und frische Nahrung neues Blut saug´ ich aus freier Welt; wie ist Natur so hold und gut, die mich am Busen hält! Die Welle wieget unsern Kahn im Rudertakt hinauf, und Berge, wolkig, himmelan, begegnen unserm Lauf. Aug´ mein Aug´, was sinkst du nieder? Goldne Träume, kommt ihr wieder? Weg du Traum! so Gold du bist. Hier auch Lieb´ und Leben ist. ¹⁴¹⁵
Form:	A, B, A´, Coda variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Lied

1.2.2 Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu Singen (Zweites Heft), op. 48

Die Lieder op. 48, Nr. 1-6 sind Dr. Martin und Dr. Spiess¹⁴¹⁶ in Frankfurt am Main gewidmet. Das zweite Heft wurde im Jahr 1840 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Die ersten drei Lieder tragen den Titel „*Der erste Frühlingstag*“ und sollen hintereinander „*attacca*“ gesungen werden.

¹⁴¹⁵ Es fehlt die dritte Strophe. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Band 13, S. 55.

¹⁴¹⁶ Gustav Friedrich Martin und Adolf Spieß (1810–1858); sie waren Freunde von Heinrich Hoffmann (1809–1894), dem Verfasser des Struwwelpeters. Carl Heinrich Müller schildert, dass Martin und Spiess verdienstvolle Mitglieder des Frankfurter Cäcilienvereins waren. Müller, C. H. 1925, S. 9 f.

op. 48,1: „Frühlingsahnung“ („O sanfter, süßer Hauch!“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	5.7.1839 ¹⁴¹⁷
Quelle:	D-Bsb
MWV:	F14
Bezeichnung:	<i>Andante sostenuto</i>
Umfang:	41 Takte
Tonart, Taktart:	E-Dur, 6/8
Textdichter:	Ludwig Uhland ¹⁴¹⁸
Texttitel:	I. Frühlingsahnung ¹⁴¹⁹
Textaufbau:	1 Strophe mit vier Zeilen Umarmender Reim: a,b,b,a zwei- und dreihebiger Jambus sowie zweihebiger Daktylus
Text:	O sanfter, süßer Hauch! Schon weckest du wieder, mir Frühlingslieder, bald blühen die Veilchen auch. ¹⁴²⁰
Form:	A, B durchkomponiertes Lied

Die drei Lieder von op. 48, Nr. 1-3 bilden eine Einheit, die mit dem Titel „Der erste Frühlingsstag“ überschrieben sind. Sie sollen direkt nacheinander gesungen werden. Mendelssohn Bartholdy notiert „attacca“ am Ende der Lieder op. 48, Nr. 1 und 2.

op. 48,2: „Die Primel“ („Liebliche Blume“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	undatiert, nach 18. November 1839 ¹⁴²¹
Quelle:	D-Bsb

¹⁴¹⁷ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 725.

¹⁴¹⁸ Johann Ludwig Uhland (1787–1862).

¹⁴¹⁹ Bei Uhland heißt der Titel „Am ersten Frühlingsstag“. Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1579. Mendelssohn übernimmt Uhlands Titel, um die ersten drei Chorlieder darunter zusammen zu fassen.

¹⁴²⁰ Der Text wurde original übernommen. Vgl. Uhland, L. 1980, Bd. 1, 1980, S. 31.

¹⁴²¹ R. L. Todd gibt das Datum 5. Juli 1839 an. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 725.

MWV:	F16
Bezeichnung:	<i>Allegretto</i>
Umfang:	20 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	A-Dur, 2/4
Textdichter:	Nikolaus <i>Lenau</i> ¹⁴²²
Texttitel:	II. Die Primel ¹⁴²³
Textaufbau:	2 Strophen mit je fünf Zeilen ohne Reim zweihebiger Daktylus
Text:	Liebliche Blume, bist du so früh schon wiedergekommen? Sei mir begrüßet, Botin des Frühlings! Leiser denn alle Blumen der Wiese hast du geschlummert, liebliche Primel, Botin des Frühlings! ¹⁴²⁴
Form:	A, A Strophenlied

op. 48,3: „Frühlingsfeier“ („Süßer, gold'ner Frühlingstag!“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	28.12.1839
Quelle:	D-Bsb
MWV:	F18
Bezeichnung:	<i>Con moto espressivo</i>

¹⁴²² Nikolaus Lenau (1802–1850).

¹⁴²³ Bei Lenau heißt der Titel „Primula veris“.

¹⁴²⁴ Es gibt Textänderungen in der 1. und 2. Strophe, je 5. Zeile: „Botin des Frühlings“ statt „Primula veris“ und in der 2. Strophe, 4. Zeile: „Primel“ statt „Blume“. Ferner vertonte Mendelssohn Bartholdy lediglich die ersten beiden Strophen. Die Strophen 3 bis 10 des Gedichts fehlen. Vgl. Lenau, N. 1970, Bd. 1, S. 89 f.

XII

Umfang:	38 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	E-Dur, 3/4
Textdichter:	Ludwig <i>Uhland</i>
Texttitel:	III. Frühlingsfeier
Textaufbau:	2 Strophen mit je vier Zeilen Kreuzreim: a,b,c,a, d,e,f,d drei- und vierhebiger Trochäus
Text:	Süßer, gold'ner Frühlingstag! Inniges Entzücken! Wenn mir je ein Lied gelang, sollt' es heut nicht glücken? Doch warum in dieser Zeit an die Arbeit treten? Frühling ist ein hohes Fest: lasst mich ruh'n und beten. ¹⁴²⁵
Form:	A, A', Coda variiertes Strophenlied

op. 48,4: „Lerchengesang (Kanon)“ („Wie lieblicher Klang“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	undatiert, 15.6.1839
Quelle:	D-Bsb
MWV:	F13
Bezeichnung:	<i>Canon. Allegro vivace</i> T. 20: Stern * T. 30: Wird <i>repetirt ad libitum (bis hierher oder bis zum Stern *)</i> , <i>dann folgt gleich die Coda:</i> T. 31: <i>Coda</i>
Umfang:	37 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	G-Dur, 4/4

¹⁴²⁵ Der Text wurde original übernommen. Vgl. Uhland, L. 1980, S. 32.

Textdichter:	Ludwig Uhland
Texttitel:	Lerchengesang ¹⁴²⁶
Textaufbau:	1 Strophe mit sechs Zeilen Paar- und Kreuzreim: a,a,b,c,c,b zwei- und dreihebiger Daktylus
Text:	Wie lieblicher Klang, o Lerche, dein Sang! er hebt sich, er schwingt sich in Wonne. Du nimmst mich von hier, ich singe mit dir, wir steigen durch Wolken zur Sonne. ¹⁴²⁷
Form:	A, B Kanon (S+A beginnend, T+B nachfolgend) und Coda

op. 48,5: „Morgengebet“ („O wunderbares tiefes Schweigen“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	18.11.1839
Quelle:	D-Bsb
MWV:	F15
Bezeichnung:	<i>Adagio</i>
Umfang:	24 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	C-Dur, 4/4
Textdichter:	Joseph von <i>Eichendorff</i> ¹⁴²⁸
Texttitel:	Morgengebet
Textaufbau:	3 Strophen mit je vier Zeilen Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f vierhebiger Jambus
Text:	O wunderbares tiefes Schweigen, wie einsam ist's noch auf der Welt! Die Wälder nur sich leise neigen,

¹⁴²⁶ Bei Uhland heißt der Titel „Lied des Gefangenen“.

¹⁴²⁷ Der Text wurde original übernommen. Es fehlt jedoch die 2. Strophe. Vgl. Uhland, L. 1980, S. 30.

¹⁴²⁸ Joseph von Eichendorff (1788–1857).

als ging´ der Herr durch´s stille Feld.

Ich fühle mich wie neu geschaffen,
 wo ist die Sorge nun und Not?
 Was gestern noch mich wollt´ erschlaffen,
 dess´ schäm´ ich mich im Morgenrot.

Die Welt mit ihrem Gram und Glücke
 will ich, ein Pilger, froh bereit
 betreten nur als eine Brücke
 zu dir, Herr, über´n Strom der Zeit.¹⁴²⁹

Form: A, A, A´
 variiertes Strophenlied

op. 48,6: „Herbstlied“ („Holder Lenz, du bist dahin!“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
 Entstehungszeit: 26.12.1839
 Quelle: D-Bsb
 MWV: F17
 Bezeichnung: *Andante*
 ab T. 39: *Allegro*
 Umfang: 85 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: e-Moll, 3/8
 ab T. 39: E-Dur, alla breve-Takt
 Textdichter: Nikolaus *Lenau*
 Texttitel: Herbstlied¹⁴³⁰
 Textaufbau: 4 Strophen mit je vier Zeilen
 Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f, g,h,g,h
 vierhebiger Trochäus

¹⁴²⁹ Es gibt Änderungen des Satzbaus in der 2. Strophe, 3. Zeile: „Was gestern noch mich wollt´ erschlaffen“ statt „Was mich noch gestern wollt´ erschlaffen“ und in der 4. Zeile „dess´ schäm´ ich mich im Morgenrot“ statt „ich schäm mich des im Morgenrot“. Es gibt Textänderungen in der 3. Strophe, 3. Zeile: „als“ statt „wie“. Ferner vertonte Mendelssohn Bartholdy lediglich die ersten drei Strophen. Die 4. Strophe des Gedichts fehlt. Vgl. Eichendorff, J. 1970, Bd. 1, S. 265 f.

¹⁴³⁰ Bei Lenau heißt der Titel „Herbstklage“.

Text: Holder Lenz, du bist dahin!
 Nirgends, nirgends darfst du bleiben!
 Wo ich sah dein frohes Blüh'n,
 braust des Herbstes banges Treiben.

Wie der Wind so traurig fuhr
 durch den Strauch, als ob er weine,
 Sterbeseufzer der Natur
 schauern durch die welken Haine.

Wieder ist, wie bald, wie bald!
 mir ein Jahr dahin geschwunden.
 Fragend rauscht es durch den Wald:
 hat dein Herz sein Glück gefunden?

Waldesrauschen, wunderbar
 hast du mir das Herz getroffen!
 Treulich bringt ein jedes Jahr
 neues Laub wie neues Hoffen.¹⁴³¹

Form: A, B, C, Coda
 durchkomponiertes Lied

¹⁴³¹ Es gibt Textänderungen in der 3. Strophe, 3. Zeile: „durch“ statt „aus“ und in der 4. Strophe, 4. Zeile: „neues“ statt „welkes“. Vgl. Lenau, N. 1970, S. 49 f.

1.2.3 Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu Singen (Drittes Heft), op. 59

Die Lieder op. 59, Nr. 1-6 sind Frau Henriette Benecke¹⁴³² gewidmet. Das dritte Heft wurde im Jahr 1843 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht.

op. 59,1: „Im Grünen“ („Im Grün erwacht der frische Mut“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)

Entstehungszeit: 23.11.1837

Quelle: PL-Kj

MWV: F8

Bezeichnung: *Andante con moto*

Umfang: 14 Takte, Auftakt

Tonart, Taktart: A-Dur, 9/8

Textdichter: *Helmine von Chezy*¹⁴³³

Texttitel: Im Grünen

Textaufbau: 3 Strophen mit je vier Zeilen
Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f
drei- und vierhebiger Jambus

Text: Im Grün erwacht der frische Mut,
wenn blau der Himmel blickt.
Im Grünen da geht alles gut,
was je das Herz bedrückt.

Was such´st der Mauern engen Raum,
du törigt Menschenkind?
Komm, fühl´ hier unter´m grünen Baum,
wie süß die Lüfte sind.

Wie holde Kindlein spielt um dich
ihr Odem wunderlieb,

¹⁴³² Henriette Benecke, geb. Souchay (1807–1893) war die Tante von Cécile Mendelssohn Bartholdy. Felix Mendelssohn lernte sie im Sommer 1836 kennen. Henriette wohnte mit ihrem Mann Friedrich Wilhelm Benecke in London.

¹⁴³³ Helmina von Chézy (1783–1856) war eine enge Freundin von Dorothea Schlegel, der Tante von Felix Mendelssohn Bartholdy.

und nimmt all' deinen Gram mit sich,
du weißt nicht wo er blieb.¹⁴³⁴

Form: A, A, A
Strophenlied

op. 59,2: „Frühzeitiger Frühling“ („Tage der Wonne, kommt ihr so bald?“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit: 17.6.1843
MWV: F23
Quelle: PL-Kj
Bezeichnung: *Allegretto non troppo*
Umfang: 121 Takte
Tonart, Taktart: G-Dur, 3/8
Textdichter: Johann Wolfgang von *Goethe*
Texttitel: Frühzeitiger Frühling
Textaufbau: 9 Strophen mit je vier Zeilen
Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f, g,h,g,h, i,j,i,j, k,l,k,l m,n,m,n
o,p,o,p, q,r,q,r
zweihebiger Daktylus
Text: Tage der Wonne,
kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne,
Hügel und Wald.

Reichlicher fließen
Bächlein zumal,
sind es die Wiesen,
ist es das Tal?

Bläuliche Frische!
Himmel und Höh'!

¹⁴³⁴ Die Textvorlage von Helmine von Chezy ist nicht nachweisbar.

Goldene Fische
wimmeln im See.

Buntes Gefieder
rauschet im Hain;
himmlische Lieder
schallen darein.

Unter des Grünen
blühender Kraft
naschen die Bienen
summend am Saft.

Leise Bewegung
bebt in der Luft,
reizende Regung,
schläfernder Duft.

Mächtiger rühret
bald sich ein Hauch,
doch er verlieret
gleich sich im Strauch.

Aber zum Busen
kehrt er zurück.
Helfet, ihr Musen,
tragen das Glück!

Saget seit gestern
wie mir geschah?
Liebliche Schwestern,
Liebchen ist da!¹⁴³⁵

¹⁴³⁵ Der Text wurde original übernommen. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Bd. 1, S. 57 f.

Form: A, A, B, A'
 variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Strophenlied

op. 59,3: „Abschied vom Wald“ („O Täler weit, o Höhen“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
 Entstehungszeit: 3.3.1843
 Quelle: PL-Kj
 MWV: F20
 Bezeichnung: *Andante non lento*
 Umfang: 21 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: Es-Dur, C
 Textdichter: Joseph von *Eichendorff*
 Texttitel: Abschied vom Wald¹⁴³⁶
 Textaufbau: 3 Strophen mit je acht Zeilen
 Kreuzreim: a,b,a,b,c,d,c,d, e,f,e,f,g,h,g,h, i,j,i,j,k,l,k,l
 dreihebiger Jambus
 Text:
 O Täler weit, o Höhen,
 o schöner, grüner Wald,
 du meiner Lust und Wehen
 andächt'ger Aufenthalt!
 Da draußen, stets betrogen,
 saust die geschäft'ge Welt;
 schlag' noch einmal die Bogen
 um mich, du grünes Zelt!

Im Walde steht geschrieben
 ein stilles ernstes Wort
 vom rechten Tun und Lieben,
 und was des Menschen Hort.
 Ich habe treu gelesen
 die Worte, schlicht und wahr,
 und durch mein ganzes Wesen

¹⁴³⁶ Bei Eichendorff heißt der Titel „Abschied“. Der Text entstand im Jahr 1841. Die Benennung „Abschied vom Walde“ findet sich bei Breitkopf & Härtel.

ward's unaussprechlich klar.

Bald werd' ich dich verlassen,
fremd in die Fremde geh'n,
auf bunt bewegten Gassen
des Lebens Schauspiel seh'n.
Und mitten in dem Leben
wird deines Ernst's Gewalt
mich Einsamen erheben,
so wird mein Herz nicht alt.¹⁴³⁷

Form: A, A, A
Strophenlied

op. 59,4: „Die Nachtigall“ („Die Nachtigall, sie war entfernt“), *Canon*

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)

Entstehungszeit: 19.6.1843

Quelle: PL-Kj

MWV: F24

Bezeichnung: *Andante*

Umfang: 44 Takte, Auftakt

Tonart, Taktart: As-Dur, 3/8

Textdichter: Johann Wolfgang von *Goethe*

Texttitel: Die Nachtigall¹⁴³⁸

Textaufbau: 1 Strophe mit vier Zeilen

Kreuzreim: a,b,a,b

drei- und vierhebiger Jambus

Text: Die Nachtigall, sie war entfernt,
der Frühling lockt sie wieder;
was Neues hat sie nicht gelernt,
singt alte liebe Lieder.¹⁴³⁹

¹⁴³⁷ Die 2. Strophe wurde fortgelassen. Ferner gibt es eine Änderung des Satzbaus in der 3. Strophe, 1. Zeile: „Im Walde steht geschrieben“ statt „Da steht im Wald geschrieben“. Vgl. Eichendorff, J. 1970, S. 67 f.

¹⁴³⁸ Bei Goethe heißt der Titel „Ländlich“.

Form: A
durchkomponiertes Lied

op. 59,5: „Ruhetal“ („Wenn im letzten Abendstrahl“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
 Entstehungszeit: 4.3.1843
 Quelle: PL-Kj
 MWV: F21
 Bezeichnung: *Adagio*
 Umfang: 35 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: D-Dur, 2/4
 Textdichter: Ludwig *Uhland*
 Texttitel: Ruhetal
 Textaufbau: 1 Strophe mit sechs Zeilen
 Umarmender und Paarreim: a,b,b,c,c,a
 vierhebiger Trochäus
 Text:
 Wenn im letzten Abendstrahl
 gold'ne Wolkenberge steigen
 und wie Alpen sich erzeigen,
 frag' ich oft mit Tränen:
 liegt wohl zwischen jenen
 mein ersehntes Ruhetal?¹⁴⁴⁰

Form: A
durchkomponiertes Lied

¹⁴³⁹ Lediglich die erste der vier Strophen des Gedichts wurde original vertont. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Bd. 13, S. 579.

¹⁴⁴⁰ Der Text wurde original übernommen. Vgl. Uhland, L. 1980, S. 37.

op. 59,6: „Jagdlied“ („Durch schwankende Wipfel“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	5.3.1843
Quelle:	PL-Kj
MWV:	F22
Bezeichnung:	<i>Allegro molto quasi Presto</i>
Umfang:	81 Takte ¹⁴⁴¹ , Auftakt
Tonart, Taktart:	h-Moll, C ab T. 39: H-Dur
Textdichter:	Joseph von <i>Eichendorff</i>
Texttitel:	Jagdlied ¹⁴⁴²
Textaufbau:	3 Strophen mit je acht Zeilen Kreuzreim: a,b,a,b,c,d,c,d, e,f,e,f,g,h,g,h, i,j,i,j,k,l,k,l zweihebiger Daktylus (Ausnahmen: 1. Strophe, 6., 8. Zeile; 2. Strophe, 2., 5., 7., 8. Zeile; 3. Strophe, 1., 2., 8. Zeile)
Text:	Durch schwankende Wipfel schießt goldener Strahl, tief unter den Gipfeln das neb´lige Tal. Fern hallt es vom Schlosse, das Waldhorn ruft, es wiehern die Rosse, in die Luft, in die Luft! Bald Länder und Seen, bald Wolkenzug tief schimmernd zu sehen in schwindelndem Flug. Bald Dunkel wieder hüllt Reiter und Ross, o Lieb´, o Liebe,

¹⁴⁴¹ Wehner wertet den Auftakt als Takt 1. Die Viertelpause ist für die Wiederholung, d. h. für die zweite Strophe notiert. Wehner, R. 2009, S. 92.

¹⁴⁴² Der originale Titel lautet „Vorüber“. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 92.

so lass' mich los!

Immer weiter und weiter
 die Klänge zieh'n,
 durch Wälder und Haiden,
 wohin, ach wohin?
 Erquickliche Frische,
 süß schau'rige Lust!
 Hoch flattern die Büsche,
 frei schlägt die Brust.¹⁴⁴³

Form: A, A, A', B
 variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Lied

1.2.4 Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Viertes Heft), op. 88

Das vierte Heft der Chorlieder wurde im Jahr 1851 bei Breitkopf & Härtel posthum veröffentlicht.

op. 88,1: „Neujahrslied“ („Mit der Freude zieht der Schmerz“)

In den Partituren von „Neujahrslied“ und „Andenken“ vom 1. Oktober 1845 ist „für H[einrich] C[onrad] Schleinitz“ vermerkt.

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
 Entstehungszeit: 8.8.1844
 Quelle: PL-Kj
 MWV: F28
 Bezeichnung: *Assai sostenuto*
 Umfang: 27 Takte
 Tonart, Taktart: Es-Dur, C
 Textdichter: Johann Peter Hebel¹⁴⁴⁴
 Texttitel: Neujahrslied

¹⁴⁴³ Es gibt eine Textänderung in der 2. Strophe, 2. Zeile: „bald“ statt „durch“. Vgl. Eichendorff, J. 1970, S. 181 f.

¹⁴⁴⁴ Johann Peter Hebel (1760–1826).

XXIV

Textaufbau: 4 Strophen mit je fünf Zeilen
Umarmender- und Paarreim: a,b,c,c,b, d,e,f,f,e, g,h,i,i,h, j,k,l,l,k
drei- und vierhebiger Trochäus

Text: Mit der Freude zieht der Schmerz
traulich durch die Zeiten,
schwere Stürme, milde Weste,
bange Sorgen, frohe Feste
wandeln sich zur Seiten.

Und wo manche Träne fällt,
blüht auch manche Rose,
schon gemischt, noch eh´ wir´s bitten,
ist für Tronen und für Hütten
Schmerz und Lust im Lose.

War´s nicht so im alten Jahr?
Wird´s im neuen enden?
Sonnen wallen auf, und nieder,
Wolken geh´n und kommen wieder,
und kein Wunsch wird´s wenden.

Gebe denn, der über uns
wägt mit rechter Wage,
jedem Sinn für seine Freuden,
jedem Mut für seine Leiden,
in die neuen Tage.¹⁴⁴⁵

Form: A, A, A, A´
variiertes Strophenlied

¹⁴⁴⁵ Die 5. Strophe wurde nicht vertont. Es gibt eine Textänderung in der 2. Strophe, 1. Zeile: „manche“ statt „eine“, in der 2. Zeile „manche“ statt „eine“ und in der 3. Zeile: „schon“ statt „schön“. Vgl. Hebel, J. P. 1834, S. 135–136.

op. 88,2: „Der Glückliche“ („Ich hab´ ein Liebchen recht lieb“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	20.6.1843
Quelle:	PL-Kj
MWV:	F27
Bezeichnung:	<i>Allegro</i>
Umfang:	71 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	G-Dur, 6/8
Textdichter:	Joseph von <i>Eichendorff</i>
Texttitel:	Der Glückliche
Textaufbau:	3 Strophen mit je vier Zeilen Paarreim: a,a,b,b, c,c,d,d, e,e,f,f vierhebiger Daktylus
Text:	Ich hab´ ein Liebchen recht lieb von Herzen, hellfrische Augen hat´s wie zwei Kerzen, und wo sie spielend streifen das Feld, ach, wie so lustig glänzet die Welt. Wie in der Waldnacht zwischen den Schlüften plötzlich die Täler sonnig sich klüften, funkeln die Ströme, rauscht himmelwärts blühende Wildnis – so ist mein Herz! Wie vom Gebirge in´s Meer zu schauen, wie wenn der Seefalk, hängend im Blauen, zuruft der dämmernden Erd´, wo sie blieb? So unermesslich ist rechte Lieb´! ¹⁴⁴⁶
Form:	A, B, C, D durchkomponiertes Lied

¹⁴⁴⁶ Der Text wurde original übernommen. Vgl. Eichendorff, J. 1970, S. 206.

op. 88,3: „Hirtenlied“ („O Winter, schlimmer Winter“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	14.6.1839
Quelle:	D-Bsb
MWV:	F12
Bezeichnung:	<i>Andante</i>
Umfang:	46 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	G-Dur, 2/4
Textdichter:	Ludwig <i>Uhland</i>
Texttitel:	Hirtenlied ¹⁴⁴⁷
Textaufbau:	4 Strophen mit je vier Zeilen Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f, g,h,g,h dreiebig Jambus (Ausnahme: 1. Strophe, 3. Zeile; 2. Strophe, 4. Zeile; 3. Strophe, 3., 4. Zeile; 4. Strophe, 1., 3., 4. Zeile)
Text:	O Winter, schlimmer Winter! Wie ist die Welt so klein! Du drängst uns all´ in die Täler, in die engen Hütten hinein. Und geh´ ich auch vorüber an meiner Liebsten Haus, kaum sieht sie mit dem Köpfchen, zum kleinen Fenster heraus. O Sommer, schöner Sommer, wie wird die Welt so weit! Je höher man steigt auf die Berge, je weiter sie sich verbreit´. Und halt´ ich dich in den Armen auf freien Bergeshöh´n, wir seh´n in die weiten Lande

¹⁴⁴⁷ Bei Uhland heißt der Titel „Des Hirten Winterlied“.

und werden doch nicht geseh'n.¹⁴⁴⁸

Form: A, A, B, B', Coda
variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Lied

Das Hirtenlied ist eine Bearbeitung des Lieds „Hirtenlied“, op. 57, Nr. 2, das am 20. April 1839 entstand.¹⁴⁴⁹

op. 88,4: „Die Waldvögelein“ („Kommt, lasst uns geh'n spazieren“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)

Entstehungszeit: 19.6.1843

Quelle: PL-Kj

MWV: F25

Bezeichnung: *Allegro assai*

Umfang: 22 Takte, Auftakt

Tonart, Taktart: F-Dur, C

Textdichter: Schütz¹⁴⁵⁰ [falsche Angabe]

Texttitel: Die Waldvögelein¹⁴⁵¹

Textaufbau: 3 Strophen mit je sechs Zeilen
Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f
vierhebiger Trochäus

Text: Kommt, lasst uns geh'n spazieren
durch den vielgrünen Wald,
die Vögel musizieren,
dass Berg und Tal erschallt.

Wohl dem, der frei kann singen
wie du, du Volk der Luft,
und seine Stimme schwingen
zu der, auf die er hofft.

¹⁴⁴⁸ Die 3. und 5. Strophe wurden nicht vertont. Ansonsten wurde der Text original übernommen. Vgl. Uhland, L. 1980, S. 29 f.

¹⁴⁴⁹ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 726.

¹⁴⁵⁰ Höchstwahrscheinlich ist der Text von Martin Opitz aus „Des Knaben Wunderhorn“. Vgl. Arnim, A.; Brentano, C. 1979, Bd. 1, S. 291.

¹⁴⁵¹ Bei Martin Opitz heißt der Titel „Der Spaziergang“.

Wohl jedem, der frei lebet
 wie du, du leichte Schar,
 in Trost und Frieden schwebet
 und außer aller Fahr.¹⁴⁵²

Form: A, A, A
 Strophenlied

op. 88,5: „Deutschland“ („Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
 Entstehungszeit: undatiert, vermutlich 1847¹⁴⁵³
 Quelle: PL-Kj
 MWV: F33
 Bezeichnung: *Allegro maestoso, alla marcia*
 Umfang: 24 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: a-Moll, C
 Textdichter: Emanuel *Geibel*¹⁴⁵⁴
 Texttitel: Deutschland¹⁴⁵⁵
 Textaufbau: 4 Strophen mit je vier Zeilen
 Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f, g,h,g,h, i,j,i,j, k,l,k,l
 drei- und vierhebiger Jambus
 (Ausnahme: 1. Strophe, 2. Zeile; 2. Strophe, 2., 3. Zeile; 3. Strophe, 3. Zeile; 4. Strophe, 1., 3., 4. Zeile)
 Text: Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht,
 und beugt die knospenden Reiser,

¹⁴⁵² Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 1. Zeile: „geh’n“ statt „aus“, in der 2. Zeile: „durch den vielgrünen Wald“ statt „zu hören durch den Wald“, in der 3. Strophe, 1. Zeile: „Wohl jedem“ statt „Mehr wohl dem“, in der 3. Zeile: „Frieden“ statt „Angst nicht“ und in der 4. Zeile: „und außer aller Fahr“ statt „ist außer der Gefahr“. Vgl. Arnim, A.; Brentano, C. 1979, S. 291.

¹⁴⁵³ In den Jahren 1841 bis 1842 veröffentlichte Geibel seine ersten Gedichte, die beim preußischen König Friedrich Wilhelm IV. großen Anklang fanden. Darunter findet sich auch das „Lied des Alten Bart“, so dass das Entstehungsjahr 1843 auch vermutet werden kann. Vgl. auch Angabe des Peters-Verlags, https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1771A&= (Stand: 22.7.2009). Ralf Wehner vermutet das Jahr 1847 und begründet die Datierung anhand der Stellung im Nachlass-Band, der ausschließlich Kompositionen des Jahres 1847 umfasst. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 96.

¹⁴⁵⁴ Franz Emanuel August Geibel (1815–1884).

¹⁴⁵⁵ Bei Geibel heißt der Titel „Lied des Alten im Bart“.

es klingt im Wind ein altes Lied,
das Lied vom deutschen Kaiser.

Mein Herz ist jung, mein Herz ist schwer
und kann nicht lassen vom Lauschen,
es klingt, als zög' in den Wolken ein Heer,
es klingt wie Adlers Rauschen.

Viel' tausend Herzen heimlich glüh'n,
und harren wie das meine,
sie hören den Klang und hoffen kühn,
dass rot der Tag erscheine.

Deutschland, du schön geschmückte Braut,
schon träumt sie leis' und leiser,
wann weckst du sie mit Trompetenlaut,
wann führst du sie heim, mein Kaiser!¹⁴⁵⁶

Form: A, A
Strophenlied

op. 88,6: „Der wandernde Musikant“ („Durch Feld und Buchenhallen“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)

Entstehungszeit: 10.3.1840

Quelle: PL-Kj

MWV: F19

Bezeichnung: *Allegro*

Umfang: 35 Takte, Auftakt

Tonart, Taktart: Es-Dur, 3/4

¹⁴⁵⁶ Es gibt eine Änderung des Satzbaus in der 1. Strophe, 3. Zeile: „Es klingt im Wind ein altes Lied“ statt „Im Winde klingt ein altes Lied“. Ferner gibt es Textänderungen in der 2. Strophe, 1. Zeile: „Mein Herz ist jung, mein Herz ist schwer“ statt „Mein Sinn ist wild, mein Sinn ist schwer“, in der 3. Strophe, 1. Zeile: „heimlich glüh'n“ statt „sind entfacht“, in der 3. Zeile: „sie hören den Klang und hoffen kühn“ statt „auf allen Bergen halten sie Wacht“, in der 4. Zeile: „dass“ statt „ob“ und in der 4. Strophe, 2. Zeile: „träumt“ statt „schläft“. Ferner vertonte Mendelssohn Bartholdy lediglich die ersten drei Strophen. Die Strophe 4 des Gedichts fehlt. Vgl. Geibel, E. 1918, Band 1, S. 232 f.

XXX

Textdichter: Joseph von *Eichendorff*

Texttitel: Der wandernde Musikant¹⁴⁵⁷

Textaufbau: 6 Strophen mit je vier Zeilen

Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f, g,h,g,h, i,j,i,j, k,l,k,l
dreiebig Jambus

Text: Durch Feld und Buchenhallen
bald singend und bald still,
recht fröhlich sei vor allem
wer's Reisen wählen will.

Wenn's kaum im Osten glühte,
die Welt noch still und weit,
da weht recht durch's Gemüte
die schöne Blütenzeit!

Die Lerch' als Morgenbote
sich durch die Lüfte schwingt,
ein' frische Reisenote
durch Wald und Herz erklingt.

O Lust, vom Berg zu schauen
weit über Wald und Strom,
hoch über sich den blauen,
den klaren Himmelsdom.

Vom Berge Vöglein fliegen
und Wolken so geschwind,
Gedanken überfliegen
die Vögel und den Wind.

Die Wolken zieh'n hernieder,
das Vöglein senkt sich gleich,
Gedanken geh'n und Lieder

¹⁴⁵⁷ Der wandernde Musikant beinhaltet sechs Gedichte. Mendelssohn Bartholdy vertont das sechste Gedicht des Zyklus'.

bis in das Himmelreich.¹⁴⁵⁸

Form: A, A, A
Strophenlied

1.2.5 Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Fünftes Heft), op. 100

Das fünfte Heft der Chorlieder wurde im Jahr 1852 bei Breitkopf & Härtel posthum veröffentlicht.

op. 100,1: „Andenken“ („Die Bäume grünen überall“)

In den Partituren von „Andenken“ und „Neujahrslied“ vom 1. Oktober 1845 ist „für H[einrich] C[onrad] Schleinitz“ vermerkt.

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit: 8.8.1844
Quelle: PL-Kj
MWV: F29
Bezeichnung: *Andante con moto espressivo*
Umfang: 40 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart: D-Dur, 3/4
Textdichter: ohne Angabe, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben¹⁴⁵⁹
Texttitel: Andenken¹⁴⁶⁰
Textaufbau: 3 Strophen mit je 6 Zeilen (Ausnahme: 3. Strophe, 7 Zeilen)
Kreuz- und Paarreim: a,b,a,b,c,c d,e,d,e,a,a, f,g,f,g,f,f,f
drei- und vierhebiger Jambus
Text:
Die Bäume grünen überall,
die Blumen blühen wieder,
und wieder singt die Nachtigall
nun ihre alten Lieder.

¹⁴⁵⁸ Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 2. Zeile: „fröhlich still“ statt „still“, in der 3. Zeile: „fröhlich“ statt „lustig“, in der 3. Strophe, 3. Zeile: „ein“ statt „eine“, in der 4. Strophe, 4. Zeile: „den klaren“ statt „tiefklaren“ und in der 6. Strophe, 4. Zeile: „bis“ statt „fort bis“. Vgl. Eichendorff, J. 1970, S. 53 f.

¹⁴⁵⁹ R. Larry Todd und Ralf Wehner nennen August Hoffmann von Fallersleben als Textdichter. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 95.

¹⁴⁶⁰ Bei Hoffmann von Fallersleben lautet der Titel „Mein Frühling“. Hoffmann von Fallersleben, A. 1890, S. 344.

O glücklich, wer noch singt und lacht,
dass auch der Frühling sein gedacht.

Wohl alles, was im Schlummer lag,
erwacht zu neuem Leben,
und jede Blüt´ an jedem Hag
darf sich zur Sonne heben.

Was soll mir Blüt´ und Vogelschall,
du fehlst mir überall.

O liebes Herz, und soll ich dich
nun niemals wiedersehen?
So muss der Frühling auch für mich
ohn´ Blüt´ und Sang vergehen.
Was soll der Frühling doch für mich?
(Was ist ein Frühling ohne dich?)
Es ist kein Frühling ohne dich!¹⁴⁶¹

Form: A, A, B
variiertes Strophenlied

op. 100,2: „Lob des Frühlings“ („Saatengrün, Veilchenduft“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit: 20.6.1843
Quelle: PL-Kj
MWV: F26
Bezeichnung: *Con moto*

¹⁴⁶¹ Die 2. Strophe wurde gravierend verändert. Bei Hoffmann heißt es:

„Froh wollt´ ich sein in Wald und Feld
Und mit den Vögeln singen,
Und wie die ganze Frühlingswelt
Nach Luft und Freude ringen –
Was soll mir Blüth´ und Nachtigall?
Du fehlst mir, fehlst mir überall.“

Ferner gibt es Textänderungen in der 3. Strophe, 2. Zeile: „niemals“ statt „nimmer“, in der 3. Zeile: „muss“ statt „mag“ und in der 4. Zeile: „ohn´“ statt „mit“. In der 3. Strophe wurde die 7. Zeile hinzugefügt. Vgl. Hoffmann von Fallersleben, A. 1890, S. 344.

Umfang:	41 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	A-Dur, C
Textdichter:	Ludwig <i>Uhland</i>
Texttitel:	Lob des Frühlings
Textaufbau:	1 Strophe mit je sechs Zeilen Kreuz- und Paarreim: a,b,a, c,c,b vierhebiger Trochäus (Ausnahme: 1. Zeile)
Text:	Saatengrün, Veilchenduft, Lerchenwirbel, Amselschlag, Sonnenregen, linde Luft! Wenn ich solche Worte singe, braucht es dann noch großer Dinge, dich zu preisen, Frühlingstag? ¹⁴⁶²
Form:	A durchkomponiertes Lied

op. 100,3: „Frühlingslied“ („Berg und Tal will ich durchstreifen“)

Besetzung:	4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit:	undatiert, vor 15.8.1844 ¹⁴⁶³
Quelle:	-
MWV:	F30
Bezeichnung:	<i>Andante</i>
Umfang:	24 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	D-Dur, 2/4
Textdichter:	ohne Angabe, vermutlich Heinrich Stieglitz ¹⁴⁶⁴
Texttitel:	Frühlingslied
Textaufbau:	3 Strophen mit je vier Zeilen

¹⁴⁶² Der Text wurde original übernommen. Vgl. Uhland, L. 1980, S. 32.

¹⁴⁶³ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 730 sowie Wehner, R. 2004, Sp. 1580. Wehner bezieht die Angabe aus einem Brief von Felix Mendelssohn an seine Schwester Fanny Hensel vom 15. August 1844, in dem von „drei kleinen Liedern“ gesprochen wird. Er ordnet die Lieder F 28, F 29 und F30 der Textstelle zu. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 95.

¹⁴⁶⁴ Ralf Wehner nennt Heinrich Stieglitz als Textdichter. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 95. Die Angabe konnte jedoch nicht verifiziert werden.

Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,e,d, f,g,f,g

vierhebiger Trochäus

Text: Berg und Tal will ich durchstreifen
in der Frühlingstage Pracht,
wo auf Wiesen und in Wäldern
die verjüngte Schöpfung lacht.

In das Wonnemeer der Düfte,
das aus allen Blüten quillt,
will ich ganz mich untertauchen
bis der Seele Durst gestillt.

Bis ich selber untergehe
in der Blüten Balsamduft,
und aus dir verjüngt erstehe,
du geliebte Frühlingsluft.¹⁴⁶⁵

Form: A, A, A
Strophenlied

op. 100,4: „Im Wald“ („O Wald, du kühlender Bronnen“)

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)
Entstehungszeit: 14.6.1839
Quelle: D-Bsb
MWV: F11
Bezeichnung: *Allegro moderato*
Umfang: 32 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart: D-Dur, C
Textdichter: ohne Angabe, vermutlich Heinrich Weismann¹⁴⁶⁶
Texttitel: Im Wald
Textaufbau: 2 Strophen mit je acht Zeilen

¹⁴⁶⁵ Die Textvorlage von Heinrich Stieglitz ist nicht nachweisbar.

¹⁴⁶⁶ R. Larry Todd und Ralf Wehner nennen Heinrich Weismann als Textdichter. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 88. Die Angabe konnte jedoch nicht verifiziert werden.

Kreuzreim: a,b,a,b,c,d,c,d, e,f,e,f,g,d,g,d
 dreihebiger Daktylus (Ausnahme: 1., 2. Strophe, je 1. Zeile)

Text: O Wald, du kühlender Bronnen,
 wie labst du die lechzende Brust!
 Vom sengenden Brande der Sonnen
 lädst du zu erfrischender Lust.
 Und ruh'n wir beschattet von Zweigen,
 das Auge zum Aeter gewandt,
 so scheint sich der Himmel zu neigen,
 kühl weht's wie aus himmlischem Land.

O Wald, du Tempel der Töne,
 hoch wölbt sich dein grünendes Dach,
 hell klingt im verdoppelter Schöne
 Gesang in den Wipfeln noch nach.
 Und rührt uns beim Klange der Lieder
 des Gottes allmächtige Hand,
 dann säuselt's aus Zweigen hernieder
 wie Träume aus himmlischem Land.¹⁴⁶⁷

Form: A, A
 Strophenlied

1.2.6 op. 116: „Trauergesang“ („Sahest du ihn hernieder schweben“)

Der „Trauergesang“ wurde im Jahr 1852 bei Breitkopf & Härtel posthum veröffentlicht. Ursprünglich ist er eine Auftragskomposition. Friedrich Aulenbach wandte sich an Mendelssohn im Brief vom 1. Juli 1845 „mit der Bitte um Vertonung der beiliegenden Worte für das Begräbnis des Sangesbruders Theodor Zimmermann.“¹⁴⁶⁸

Besetzung: 4 gemischte Stimmen (S, A, T, B)

Entstehungszeit: 8.7.1845¹⁴⁶⁹

¹⁴⁶⁷ Die Textvorlage von Heinrich Weismann ist nicht nachweisbar.

¹⁴⁶⁸ Wehner, R. 2009, S. 96.

¹⁴⁶⁹ In der Edition Breitkopf & Härtel wird das Datum 1843 angegeben. Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. (Noten) 1967, Serie 14, Nr. 111, S. 330. Der „Trauergesang“ wurde erstmals im Jahr 1869 bei Rieter-Biedermann aus Leipzig/Winterthur postum veröffentlicht. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 96.

XXXVI

Quelle:	PL-Kj
MWV:	F31
Bezeichnung:	<i>Andante</i> ab T. 37: <i>Andante con moto, dolce</i>
Umfang:	86 Takte
Tonart, Taktart:	g-Moll, C ab T. 37: G-Dur, 3/4
Textdichter:	Friedrich Aulenbach
Texttitel:	Trauergesang
Textaufbau:	3 Strophen mit fünf, vier und vier Zeilen Kreuz- und Paarreim: a,b,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f vier- und fünfhebiger Trochäus
Text:	Sahst du ihn hernieder schweben in der Morgenröthe Lichtgewand? Palmen strahlten in des Engels Hand; sein Berühren trennt des Geistes Leben von der Erdenhülle schwerem Band. Wem, o Engel, rufet dein Erscheinen? Sag', wem gilt dein Flug so ernst und hehr? Was erblick' ich! Aller Augen weinen, ach, ihr Liebling ist nicht mehr! Lächelnd schlief er ein, des Himmels Frieden strahlt vom vielgeliebten Angesicht, und die Mien', in der sein Geist hienieden sich verklärt, verließ ihn sterbend nicht. ¹⁴⁷⁰
Form:	A, B, C durchkomponiertes Lied

¹⁴⁷⁰ Die Textvorlage von Friedrich Aulenbach ist nicht nachweisbar.

1.2.7 Werke ohne Opuszahl

Die Werke für gemischten Chor ohne Opuszahl werden nach der Entstehung chronologisch aufgeführt. In der Auflistung werden publizierte wie unveröffentlichte Chorlieder aufgelistet.

„Wenn der Abendwind durch die Wipfel zieht“ („Wenn der Abendwind durch die Wipfel zieht“), Terzett

Besetzung:	3 gemischte Stimmen (SI, SII, T) ¹⁴⁷¹
Entstehungszeit:	23.8.1828 ¹⁴⁷²
Quelle:	-
MWV:	F1
Bezeichnung:	<i>Espressivo e non tardante</i>
Umfang:	41 Takte
Tonart, Taktart:	E-Dur, 6/8
Textdichter:	unbekannt
Texttitel:	ohne
Textaufbau:	keine Angabe
Text:	keine Angabe
Form:	keine Angabe

„Festlied zu Zelters siebzigsten Geburtstag 1828“ („Lasset heut am edlen Ort“)

Das Lied hat Felix Mendelssohn Bartholdy zum 70. Geburtstag von C. F. Zelter komponiert. Am Weihnachtsabend 1828 wurde es mit einer Widmung an Heinrich Stümer¹⁴⁷³ verschenkt.¹⁴⁷⁴

Besetzung:	Solostimmen (S, A, T, B) und Chor (S, A, T, B) ¹⁴⁷⁵
Entstehungszeit:	vor 11.12.1828 ¹⁴⁷⁶

¹⁴⁷¹ Dies Werk ist vermutlich das einzige Terzett von Felix Mendelssohn Bartholdy. Im Auktionskatalog wurde der Hinweis gegeben: „Wohl für seine Geschwister Fanny, Rebecka und Paul geschrieben“. Wehner, R. 2009, S. 84.

¹⁴⁷² Vgl. Wehner, R. 2009, S. 84.

¹⁴⁷³ Johann Daniel Heinrich Stümer (1789–1857) war Tenor an der königlichen Oper Berlin. Er sang bereits in Mendelssohns Jugendjahren Tenorpartien, u. a. in seinen Singspielen. Bei der Wiederaufführung der Bachschen Matthäus-Passion wirkte er ebenso als Solist mit.

¹⁴⁷⁴ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 85.

¹⁴⁷⁵ Die Besetzungsangaben differieren. R. L. Todd hält es für ein Männerchorlied. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 739.

Quelle:	Faksimile Leipzig 1928
MWV:	F2
Bezeichnung:	ohne
Umfang:	58 Takte
Tonart, Taktart:	D-Dur, C
Textdichter:	Johann Wolfgang von Goethe
Texttitel:	Festlied zu Zelters siebzigstem Geburtstag MDCCCXXVIII
Textaufbau:	keine Angabe
Text:	keine Angabe
Form:	keine Angabe

„Lied für Ceylon“ („The Sun is dancing on the Streams“)¹⁴⁷⁷

Das Festlied komponierte Mendelssohn für die Emanzipationsfeier in Ceylon¹⁴⁷⁸ im Auftrag von Alexander Johnston. Mendelssohn berichtet in einem Brief an seine Familie vom 7. Juni 1829: „Ich componire ein Festlied, für eine Feyer, die in --- Ceylon statt finden wird. Die Eingebornen sind vor einiger Zeit emancipirt worden, und begehen den Jahrestag dieses Ereignisses; dazu sollen sie nun ein Lied singen, u. Sir Alex[ander] Johnston, der Gouverneur ist, hat mir den Auftrag gegeben.“¹⁴⁷⁹ Vermutlich ist das Lied einstimmig. Denn die Bewohner von Ceylon sollten das Lied vortragen. Warum es im MWV unter F3, Werke für gemischten Chor verzeichnet wird, wird nicht erläutert und darf in Frage gestellt werden.

Besetzung:	unbekannt ¹⁴⁸⁰
Entstehungszeit:	undatiert, Juni 1829 ¹⁴⁸¹
Quelle:	unbekannt
MWV:	F3
Bezeichnung:	ohne
Umfang:	unbekannt
Tonart, Taktart:	unbekannt

¹⁴⁷⁶ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 85.

¹⁴⁷⁷ Näheres über das Werk findet sich bei: Wehner, R. 2007, S. 213–226.

¹⁴⁷⁸ Von 1815 bis 1948 war Ceylon eine britische Kolonie auf der Insel Sri Lanka. Zudem hieß die Insel Sri Lanka selbst bis 1972 Ceylon. http://de.wikipedia.org/wiki/Sri_Lanka sowie http://de.wikipedia.org/wiki/Britisch_Ceylon (Stand: 9.8.2013).

¹⁴⁷⁹ Hensel, S. 1888, Bd. 1, S. 230. Zit. nach Wehner, R. 2007, S. 216.

¹⁴⁸⁰ Zur Aufführungsweise schildert Wehner: „Vorgesehen waren fünf Vokalistinnen, die jeweils eine Strophe vortrugen [...], eine sechste Strophe war mit der Anweisung »All sing« verbunden und gipfelte in einer Verherrlichung Johnstons [...].“ Wehner, R. 2007, S. 217.

¹⁴⁸¹ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 85.

Textdichter: Allan Cunningham
 Texttitel: Lied für Ceylon
 Textaufbau: keine Angabe
 Text: keine Angabe
 Form: keine Angabe

„Die Frauen und die Sänger“¹⁴⁸² („Wohl perlet im Glase“)

Besetzung: 6 gemischte Stimmen (S, A, T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: 30.10.1845¹⁴⁸³
 Quelle: PL-Kj
 MWV: F32
 Bezeichnung: *Allegro con grazia*
 ab T. 1: S, A, T, B (vierstimmig)
 ab T. 44, Z. 2: T1, T2, B1, B2 (vierst. Männerchor)
 ab T. 71, Z. 4: Tutti (sechsstimmig)
 Umfang: 97 Takte
 Tonart, Taktart: B-Dur, C
 Textdichter: Friedrich Schiller¹⁴⁸⁴
 Texttitel: Die Frauen und die Sänger¹⁴⁸⁵
 Textaufbau: 5 Strophen mit je sechs Zeilen
 Kreuz- und Paarreim: a,b,a,b,c,c, d,e,d,e,a,a, f,g,f,g,h,h, i,j,i,j,k,k,
 l,m,l,m,a,a
 unregelmäßiges Metrum, drei- bis vierhebzig
 Text: Wohl perlet im Glase der purpurne Wein,
 wohl glänzen die Augen der Gäste.
 Es zeigt sich der Sänger, er tritt herein,
 zu dem Guten bringt er das Beste.
 Denn ohne die Leier im himmlischen Saal
 ist die Freude gemein auch beim Nektarmahl.

¹⁴⁸² Weitere Titel: Die vier Weltalter, Der Dichter, Die Sänger und Frauen, Der Sänger. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 96.

¹⁴⁸³ Die „Uraufführung als Vokalquartett“ war am 11. November 1845 zum Schillerfest in Leipzig. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 96.

¹⁴⁸⁴ Johann Christoph Friedrich Schiller (1759–1805).

¹⁴⁸⁵ Bei Schiller heißt der Titel „Die vier Weltalter“.

Er breitet es lustig und glänzend aus,
 das zusammengefaltete Leben;
 zum Tempel schmückt er das irdische Haus,
 ihm hat es die Muse gegeben.
 Kein Dach ist so niedrig, keine Hütte so klein,
 er führt einen Himmel voll Götter hinein.

Er kommt aus dem kindlichen Alter der Welt,
 wo die Völker sich jugendlich freuten.
 Er hat sich, ein fröhlicher Wanderer, gesellt
 zu allen Geschlechtern und Zeiten.
 Vier Menschenalter hat er gesehn
 und lässt sie am fünften vorübergehn.

Und einen heiligen, keuschen Altar
 bewahrten sich stille die Musen,
 Es lebte, was edel und sittlich war,
 in der Frauen züchtigem Busen.
 Die Flamme des Liedes entbrannte neu
 an der schönen Minne und Liebestreu.

Drum soll auch ein ewiges, zartes Band
 die Frauen, die Sänger umflechten,
 sie wirken und weben Hand in Hand
 den Gürtel des Schönen und Rechten.
 Gesang und Liebe in schönem Verein,
 sie erhalten dem Leben den Jugendschein.¹⁴⁸⁶

Form: A, A, B, A', Coda
 variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Lied

¹⁴⁸⁶ Mendelssohn Bartholdy vertonte lediglich die Strophen 1, 3, 5, 11 und 12. Die Strophen 2, 4, 6 bis 10 des Gedichts fehlen. Vgl. Schiller, F. 1962, Bd. 1, S. 417–419 sowie S. 461 f.

1.3 Chorlieder für Männerchor

Im weiteren Verlauf folgen die Chorlieder für Männerchor.

1.3.1 Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 50

Die Lieder op. 50, Nr. 1-6 sind den beiden Liedertafeln in Leipzig gewidmet. Veröffentlicht wurde der Zyklus im Jahr 1840 bei Kistner.

op. 50,1: „Türkisches Schenkenlied“ („Setze mir nicht, du Grobian“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)

Entstehungszeit: 1838¹⁴⁸⁷

Quelle: D-Bsb

MWV: G23

Bezeichnung: *Allegro vivace*

ab T. 30, Z. 4: Solo (T1, T2) – Tutti

ab T. 31, T1 und T2: *leggiere*

ab T. 37: Solo (B1)

ab T. 40, Z. 4: Tutti

ab T. 44, Z. 4: Solo (T1, T2) – Tutti

ab T. 46, Z. 4: Solo (B1, B2)

ab T. 49, Z. 4: Tutti

ab T. 55, Z. 2: Solo

ab T. 58, Z. 2: Tutti

T. 59, Z. 2 bis T. 60, Z. 1: Solo

ab T. 60: Tutti

ab T. 62: Solo – Tutti

ab T. 68, Z. 3: Tutti

Umfang: 70 Takte

Tonart, Taktart: g-Moll, C

ab T. 31: G-Dur

Textdichter: Johann Wolfgang von *Goethe*¹⁴⁸⁸

¹⁴⁸⁷ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 106. In der Breitkopf & Härtel- Ausgabe wurde das Jahr 1838 notiert. 1839/40 lautet die Angabe des Peters-Verlags, https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1772&= (Stand: 22.7.2009).

Texttitel:	Türkisches Schenkenlied ¹⁴⁸⁹
Textaufbau:	2 Strophen mit je vier Zeilen Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d unregelmäßiges Metrum, vierhebzig
Text:	Setze mir nicht, du Grobian, mir den Krug derb vor die Nase! Wer Wein bringt, sehe mich freundlich an, sonst trübt sich der Elfer im Glase. Du zierliches Mädchen, du komm herein, was stehst du da auf der Schwelle? Du sollst mir künftig der Schenke sein, jeder Wein ist dann schmackhaft und helle. ¹⁴⁹⁰
Form:	: A, B : , Coda durchkomponiertes Lied

op. 50,2: „Der Jäger Abschied“ („Wer hat dich, du schöner Wald“)

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2), <i>ad libitum</i> : 2 Hörner in Es, 2 Hörner in B und 1 Bassposaune
Entstehungszeit:	6.1.1840
Quelle:	PL-Kj
MWV:	G27
Bezeichnung:	<i>Alla marcia</i>
Umfang:	24 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	Es-Dur, 3/4
Textdichter:	Joseph von <i>Eichendorff</i>
Texttitel:	Der Jäger Abschied ¹⁴⁹¹

¹⁴⁸⁸ R. Larry Todd nennt Johann Georg Jacobi als Verfasser. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 725 sowie Wehner, R. 2004, Sp. 1581.

¹⁴⁸⁹ Goethe notiert keinen expliziten Titel. Das Gedicht „Setze mir nicht du Grobian“ ist aus „Das Schenkenbuch“, in „West-östlicher Divan“. Der ursprüngliche Liedtitel lautet „Türkisches Trinklied“. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 106.

¹⁴⁹⁰ Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 2. Zeile: „derb“ statt „so derb“, in der 3. Zeile: „wer“ statt „wer mir“ und in der 2. Strophe, 1. Zeile: „zierliches Mädchen“ statt „zierlicher Knabe“. Ferner wird der Teil B um die Einwürfe „(Du/ O) komm herein!“ aus der 2. Strophe, 1. Zeile, erweitert. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Bd. 3, S. 120.

Textaufbau:	3 Strophen mit je fünf Zeilen Umarmender- und Paarreim: a,b,b,a,a, a,c,c,a,a, a,d,d,a,a vierhebiger Trochäus (Ausnahme: jede fünfte Zeile ist sechshebiger)
Text:	Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben? Wohl den Meister will ich loben, so lang' noch mein' Stimm' erschallt! Lebe wohl, lebe wohl, du schöner Wald! Tief die Welt verworren schallt, oben einsam Rehe grasen, und wir ziehen fort und blasen, dass es tausendfach verhallt: Lebe wohl, lebe wohl, du schöner Wald! Was wir still gelobt im Wald, wollen's draußen ehrlich halten, ewig bleiben treu die Alten: bis das letzte Lied verhallt. Lebe wohl, schirm' dich Gott, du deutscher Wald!¹⁴⁹²
Form:	A, A, A Strophenlied

¹⁴⁹¹ Bei Eichendorff lautet der Titel „Jägers Abschied“. Dieser steht auch in der Partitur. Ferner wurde der Liedtitel nach der Drucklegung zu „Der deutsche Wald“ verändert. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 108.

¹⁴⁹² Es gibt Textänderungen in der 3. Strophe, 3. Zeile: „bis das letzte Lied verhallt“ statt „Deutsch Panier, das rauschend wallt“ und 4. Zeile: „deutscher“ statt „schöner“. Ferner fehlt die 3. Strophe des Gedichts. Vgl. Eichendorff, J. 1970, S. 152 f.

op. 50,3: „Sommerlied“ („Wie Feld und Au´ so blinkend im Tau“)

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	ca. Febr. 1837 ¹⁴⁹³
Quelle:	D-Bsb
MWV:	G19
Bezeichnung:	<i>Vivace e leggiero</i> ab T. 31, Z. 6: <i>un poco ritenuto</i> ab T. 39, Z. 6: Tempo I ab T. 1: Solo ab T. 14, Z. 6 : Tutti ab T. 27, Z. 4: Solo – Tutti ab T. 31, Z. 6: Solo ab T. 45, Z. 6: Tutti ab T. 62, Z. 4: Solo – Tutti
Umfang:	66 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	G-Dur, 6/8
Textdichter:	Johann Georg Jacobi ¹⁴⁹⁴
Texttitel:	Sommerlied ¹⁴⁹⁵
Textaufbau:	2 Strophen mit je acht Zeilen Paarreim: a,a,b,b,c,c,d,d, e,e,f,f,g,g,h,h zwei- und vierhebiger Jambus (Ausnahme: 1. Strophe, 4., 6., Zeile; 2. Strophe, 2., 4. Zeile)
Text:	Wie Feld und Au so blinkend im Tau! Wie perlenschwer die Pflanzen umher! Wie durch´s Gebüsch die Winde so frisch! Wie laut im hellen Sonnenstrahl die süßen Vöglein allzumal!

¹⁴⁹³ Ralf Wehner datiert das Lied „zwischen 23. Februar 1837 und 4. Mai 1837“. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 104. In der Breitkopf & Härtel- Ausgabe wurde ebenfalls das Jahr 1837 notiert. 1839/40 lautet die Angabe des Peters-Verlags, https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1772&= (Stand: 22.7.2009).

¹⁴⁹⁴ Johann Georg Jacobi (1740–1814). In der Druckfassung der Peters-Ausgabe (Ed.-Nr. 1772) wurde der Text Johann Wolfgang von Goethe zugeschrieben.

¹⁴⁹⁵ Bei Jacobi heißt der Titel „Der Sommertag“.

Ach aber da,
 wo Liebchen ich sah,
 im Kämmerlein,
 so nieder und klein,
 so rings bedeckt,
 der Sonne versteckt,
 wo blieb die Erde weit und breit
 mit aller ihrer Herrlichkeit!¹⁴⁹⁶

Form: A, A´
 variiertes Strophenlied

op. 50,4: „Wasserfahrt“ („Am fernen Horizonte“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: ca. 22.1.1837¹⁴⁹⁷
 Quelle: D-Bsb
 MWV: G17
 Bezeichnung: *Andante*
 Umfang: 38 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: h-Moll, 6/8
 Textdichter: Heinrich *Heine*
 Texttitel: Wasserfahrt¹⁴⁹⁸
 Textaufbau: 3 Strophen mit je vier Zeilen
 Kreuzreim: a,b,c,b, c,d,e,d, f,g,h,g
 dreihebiger Jambus
 (Ausnahme: 1. Strophe, 2. Zeile; 2. Strophe, 3., 4. Zeile; 3. Strophe,

¹⁴⁹⁶ Es gibt eine Textänderung in der 1. Strophe, 5. und 6. Zeile: „Wie durch´s Gebüsch die Winde so frisch!“ statt „Wie durch den Hain die Lüfte so rein!“. Vgl. Jacobi, J. 1819, Bd. 3, S. 107 f.

¹⁴⁹⁷ Vgl. auch Todd, R. L. 2008, S. 725. In der Breitkopf & Härtel- Ausgabe wurde das Jahr 1837 notiert. 1839/40 lautet die Angabe des Peters-Verlags, https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1772&= (Stand: 22.7.2009).

¹⁴⁹⁸ Heine notiert keinen expliziten Titel. Das Gedicht ist aus „Die Heimkehr“ in „Buch der Lieder“.

1., 2., 4. Zeile)

Text:

Am fernen Horizonte
erscheint wie ein Nebelbild
die Stadt mit ihren Türmen,
in Abenddämm'ung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
die graue Wasserbahn;
mit traurigem Takte rudert
der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
leuchtend vom Boden empor,
und zeigt mir jene Stelle,
wo ich das Liebste verlor.¹⁴⁹⁹

Form:

Intro (2 Takte), A, A, A
Strophenlied

op. 50,5: „Liebe und Wein (Im betrunkenen Ton zu singen)“ („Was quälte dir dein armes Herz?“)¹⁵⁰⁰

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)

Entstehungszeit: 7.12.1839

Quelle: D-Bsb

MWV: G26

Bezeichnung: *Maestoso*

ab T. 14: *Allegro molto*

ab T. 45, Z. 4: *Assai maestoso*

ab T. 62: *Allegro molto*

ab T. 1: Solo

ab T. 3: Tutti

¹⁴⁹⁹ Der Text wurde original übernommen. Vgl. Heine, H. 1972, S. 113 f.

¹⁵⁰⁰ Der Titel der Partitur lautet „Vin à tout prix“. Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1581.

	ab T. 3, Z. 4: Solo
	ab T. 6: Tutti
	ab T. 7: Solo
	ab T. 11: Tutti
	ab T. 12: Solo
	ab T. 13: Tutti
	ab T. 45, Z. 4: Solo
	ab T. 48: Tutti
	ab T. 48, Z. 4: Solo
	ab T. 51: Tutti
	ab T. 52: Solo
	ab T. 54: Tutti
	ab T. 61: Solo
	ab T. 62: Tutti
	ab T. 95, Z. 4: Solo
	ab T. 96, Z. 4: Tutti
	ab T. 97, Z. 4: Solo
	ab T. 99, Z. 4: Tutti
	ab T. 100, Z. 4: Solo
	ab T. 101, Z. 4: Tutti
Umfang:	108 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	g-Moll, C
	ab T. 14: 6/8
	ab T. 45, Z. 4: G-Dur, C
	ab T. 62: 6/8
Textdichter:	ohne Angabe, Julius Mosen ¹⁵⁰¹
Texttitel:	Liebe und Wein ¹⁵⁰²
Textaufbau:	4 Strophen mit sechs oder vier Zeilen
	Kreuz- und Paarreim: a,a,b,b,c,c, d,c,d,c, e,e,f,f,g,g,, h,g,h,g
	vierhebiger Jambus sowie zwei- bis vierhebiger Trochäus
Text:	Was quälte dir dein armes Herz?
	Liebesschmerz.

¹⁵⁰¹ Julius Mosen (1803–1867). Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 725.

¹⁵⁰² Bei Mosen heißt der Titel „Doctrinair“. Es ist das vierte einer Gruppe von sieben Trinkgedichten mit der Überschrift „Der Zecher“. Vgl. Synofzik, Th. 2002, S. 755.

Was machte dir die Augen rot?
Liebesnot.
Was gab dir Sorgen ohne Zahl?
Liebesqual.

Ei, das hast du schlimm bedacht,
Denn schon manchesmal
hat die Menschen umgebracht
Liebesschmerz und Qual.

Was heilte dich von deiner Pein?
Alter Wein!
Was gab dir dann den besten Trost?
Frischer Most!
Was stärkte wieder deinen Mut?
Traubenblut!

Ei, bringet uns schnell herbei,
dieses edle Gut,
denn es bleibt einmal dabei:
Wein erfrischt das Blut.¹⁵⁰³

Form: A, B, C, D
durchkomponiertes Lied

op. 50,6: „Wanderlied“ („Vom Grund bis zu den Gipfeln“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit: 6.1.1840¹⁵⁰⁴
Quelle: PL-Kj

¹⁵⁰³ Es gibt eine Textänderung in der 1. Strophe, 1. Zeile: „dein armes Herz“ statt „dein banges Herz“, in der 2. Strophe, 3. Zeile: „hat die Menschen umgebracht“ statt „hat gar grausam umgebracht“, in der 4. Strophe, 1. Zeile: „Ei, bringet uns schnell“ statt „Ei, so bringt uns schnell“ sowie in der 3. Zeile „denn es bleibt einmal dabei“ statt „Denn nun bleibt es doch dabei“. Vgl. Synofzik, Th. 2002, S. 756 f.

¹⁵⁰⁴ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 725. In der Breitkopf & Härtel- Ausgabe wurde das Jahr 1840 notiert. 1842 lautet die Angabe des Peters-Verlags, https://www.edition-peters.de/cms/deutsch/general/produkt.html?product_id=EP1772&= (Stand: 22.7.2009).

MWV:	G28
Bezeichnung:	<i>Allegro molto</i>
	ab T. 1: Solo
	ab T. 8, Z. 2u: Tutti
	ab T. 22, Z. 1u: Solo
	ab T. 34, Z. 2: Tutti
	ab T. 46: Solo
	ab T. 50, Z. 2: Solo (T1) – Tutti
	ab T. 54, Z. 2u: Solo
	ab T. 62, Z. 2u: Tutti
	ab T. 74: Solo
	ab T. 86, Z. 2: Tutti
	ab T. 102: Solo
	ab T. 106, Z. 2: Solo (T1) – Tutti
Umfang:	112 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	D-Dur, 2/4
Textdichter:	Joseph von <i>Eichendorff</i>
Texttitel:	Wanderlied ¹⁵⁰⁵
Textaufbau:	6 Strophen mit je vier Zeilen
	Paarreim: a,b,a,b, c,b,c,b, e,f,e,f, g,h,g,h, i,j,i,j, k,b,k,b
	dreihebiger Jambus
Text:	Vom Grund bis zu den Gipfeln, so weit man sehen kann, jetzt blüht´s in allen Wipfeln, nun geht das Wandern an.
	Die Quellen von den Klüften, die Ström´ auf grünem Plan, die Lerchen hoch in Lüften die ziehen frisch voran.
	Und die im Tal verderben in trüber Sorgen Haft,

¹⁵⁰⁵ Bei Eichendorff heißt der Titel „Allgemeines Wandern“.

die will der Frühling werben
zu dieser Wanderschaft.

Und von den Bergen nieder
erschallt sein Ruf in's Tal,
und die zerstreuten Brüder
sie hören's allzumal.

Da wird die Welt so munter
und nimmt die Reiseschuh',
das Liebchen mitten drunter,
sie nickt uns heimlich zu.

Und über Felsenwände
und auf dem grünen Plan
das wirrt und jauchzt ohn' Ende,
nun geht das Wandern an!¹⁵⁰⁶

Form: A, A, A'
variiertes Strophenlied

1.3.2 Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 75

Die Werke von op. 73 bis op. 121 wurden posthum veröffentlicht. Die vier Lieder für vierstimmigen Männerchor erschienen posthum im Jahr 1849 bei Kistner.

op. 75,1: „Der frohe Wandersmann“ („Wem Gott will rechte Gunst erweisen“)

Das Chorlied „Der frohe Wandersmann“ sendete Mendelssohn mit „Abschiedstafel“, op. 75,4 an Friedrich August Elsasser¹⁵⁰⁷ am 24. November 1844.

¹⁵⁰⁶ Es gibt eine Textänderung in der 4. Strophe, 4. Zeile: „ziehen“ statt „Dichter“, in der 3. Strophe, 3. Zeile: „die will der Frühling werben“ statt „er möchte sie alle werben“, in der 4. Strophe, 4. Zeile: „sie hören's“ statt „faßt Heimweh“, in der 5. Strophe, 3. Zeile: „das“ statt „sein“ und in der 4. Zeile: „sie“ statt „die“. Vgl. Eichen-dorff, J. 1970, S. 47 f.

¹⁵⁰⁷ Friedrich August Elsasser (1810–1845) war ein Maler und seit 1841 Mitglied der Berliner Akademie.
http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Elsasser,_Friedrich_August (Stand: 9.8.2013).

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	8.2.1844
Quelle:	PL-Kj, F-Pc
MWV:	G34
Bezeichnung:	<i>Andante</i>
Umfang:	36 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	E-Dur, 3/4 ab T. 16: C ab T. 19: 3/4
Textdichter:	Joseph von <i>Eichendorff</i>
Texttitel:	Der frohe Wandersmann
Textaufbau:	3 Strophen mit je vier Zeilen Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,b,e,b vierhebiger Jambus
Text:	Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt, dem will er seine Wunder weisen, in Berg und Wald und Strom und Feld. Die Bächlein von den Bergen springen, die Lerchen schwirren hoch vor Lust, was sollt' ich nicht mit ihnen singen, aus voller Kehl und frischer Brust? Den lieben Gott lass ich nur walten; der Bächlein, Lerchen, Wald und Feld und Erd' und Himmel will erhalten, hat auch mein' Sach' auf's Best' bestellt! ¹⁵⁰⁸
Form:	A, A, A', Coda ¹⁵⁰⁹ variiertes Strophenlied

¹⁵⁰⁸ Der Text wurde original übernommen. Es fehlt jedoch die 2. Strophe. Vgl. Eichendorff, J. 1970, Band 1, S. 48 f.

¹⁵⁰⁹ Möglich wäre auch die Form: A, A, B, wobei im Teil B viele Abschnitte aus Teil A entnommen sind.

op. 75,2: „Abendständchen“ („Schlafe, Liebchen“)

Im Albumblatt widmete Mendelssohn am 12. Juli 1841 das Chorlied dem Tenor Heinrich Schmidt.¹⁵¹⁰

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)

Entstehungszeit: 14.11.1839

Quelle: D-Bsb

MWV: G24

Bezeichnung: *Andante sostenuto*

Umfang: 14 Takte, Auftakt

Tonart, Taktart: B-Dur, 3/4

Textdichter: Joseph von *Eichendorff*

Texttitel: Abendständchen¹⁵¹¹

Textaufbau: 3 Strophen mit je vier Zeilen

Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f
vierhebiger Trochäus

Text: Schlafe, Liebchen weil's auf Erden
nun so still und einsam wird!
Oben geh'n die gold'nen Herden,
für uns alle wacht der Hirt.

Schlingend sich an Bäum' und Zweigen,
in dein stilles Kämmerlein
wie auf gold'nen Leitern steigen
diese Töne aus und ein.

Und der Töne Klang entführet
weit der buhlerische Wind,
und durch Schloss und Wand ihn spüret
träumend wohl das süße Kind.¹⁵¹²

¹⁵¹⁰ Wehner, R. 2009, S. 107.

¹⁵¹¹ Der ursprüngliche Titel lautet „Ständchen“. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 106 f.

¹⁵¹² Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 2. Zeile: „einsam“ statt „seltsam“, in der 3. Strophe, 1. Zeile: „Und der Töne Klang verführet“ statt „Ach, den süßen Klang verführet“ und in der 4. Zeile: „wohl das süße“ statt „jedes schöne“. Ferner fehlen die 2. und 4. Strophe. Vgl. Eichendorff, J. 1970, S. 191 f.

Form: A, A, A
Strophenlied

op. 75,3: „Trinklied“ („So lang man nüchtern ist“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: 22.1.1837¹⁵¹³
 Quelle: D-Bsb
 MWV: G15
 Bezeichnung: *Allegro vivace*
 Umfang: 30 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: E-Dur, 3/4
 Textdichter: Johann Wolfgang von *Goethe*
 Texttitel: Trinklied¹⁵¹⁴
 Textaufbau: 2 Strophen mit je vier Zeilen
 Paarreim: a,a,b,b, e,e,f,f
 fünfhebiger Jambus
 Text:
 Solang man nüchtern ist, gefällt das Schlechte,
 wie man getrunken hat, weiß man das Rechte.
 Nur ist das Übermaß auch gleich zuhanden,
 Hafis! o lehre mich, wie du´s verstanden.

 Denn meine Meinung ist nicht übertrieben:
 wenn man nicht trinken, kann soll man nicht lieben.
 Doch sollt ihr Trinker euch nicht besser dünken,
 wenn man nicht lieben kann, soll man nicht trinken.¹⁵¹⁵

 Form: A, A
 Strophenlied

¹⁵¹³ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 728.

¹⁵¹⁴ Goethe notiert keinen expliziten Titel. Das Gedicht *Solang man nüchtern ist* ist aus „Das Schenkenbuch“, in „West-östlicher Divan“.

¹⁵¹⁵ Der Text wurde original übernommen. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Bd. 3, S. 118 f.

op. 75,4: „Abschiedstafel“ („So rückt denn in die Runde!“)

Das Chorlied „Abschiedstafel“ existiert in zwei Textvarianten. Mendelssohn Bartholdy stiftete es dem 1843 in Gotha gegründeten Thüringer Sängerbundes am 1. Januar 1844 aus Anlass seiner Ernennung zum Ehrenmitglied.¹⁵¹⁶ Darüber hinaus komponierte Mendelssohn den „Morgengruß des Thüringer Sängerbundes“ für die Vereinigung.¹⁵¹⁷ Ferner versendete er mehrere Partituren der „Abschiedstafel“, u. a. an Carl Klingemann mit dem Brief vom 1. Februar 1844, an Friedrich August Elsasser am 24. November 1844, an Wilhelm Speyer und an die Freiburger Liedertafel mit dem Brief an Ferdinand von Woringen vom 18. Februar 1845.¹⁵¹⁸

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	26.1.1844 ¹⁵¹⁹
Quelle:	PL-Kj
MWV:	G33
Bezeichnung:	<i>Assai maestoso alla Marcia</i> ab T. 20: Solo ab T. 24: Tutti
Umfang:	48 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	D-Dur, C
Textdichter:	Joseph von <i>Eichendorff</i>
Texttitel:	Abschiedstafel
Textaufbau:	3 Strophen mit je zehn Zeilen Kreuz- und Paarreim: a,b,c,d,e,e,a,b,c,d, f,g,a,h,i,i,f,a,g,h, j,k,l,m,n,n,j,k,l,m (Ausnahme: 2. Strophe, 9. und 10. Zeile) dreiebig Jambus
Text:	So rückt denn in die Runde! Es schleicht die Zeit im Dunkeln, sie soll uns rüstig finden und heiter, stark und gut! Gar viel ist zu vollbringen,

¹⁵¹⁶ Wehner, R. 2009, S. 110.

¹⁵¹⁷ Vgl. op.120, Nr. 2, MWV: G37.

¹⁵¹⁸ Wehner, R. 2009, S. 110.

¹⁵¹⁹ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 728. Ralf Wehner nennt noch ein zweites Datum, den 29. August 1844. Denn das Lied existiert in zwei Textvarianten. Die zweite Partitur trägt den Titel „So rückt nun in die Runde“. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 110.

gar vieles muss misslingen.
 So soll die letzte Stunde
 nachleuchten uns und funkeln!
 Wie uns' re Pfad' sich winden,
 wir sind in Gottes Hut.

Dem Bruder meines Lebens,
 der, fern, mit mir zusammen,
 ihm sei aus Herzensgrunde
 das volle Glas gebracht!
 Ich brauch' ihn nicht zu nennen,
 er aber wird mich kennen.
 Viel Land trennt uns vergebens,
 ihm soll dies Wort, die Stunde,
 durch alle Adern flammen,
 wie ich an ihn gedacht.

Lass nie die Schmach mich sehen,
 dass auch dein Herz, der Lüge
 des andern Volks zum Raube,
 feig' werde, fremd und hohl!
 Nicht wollen wir verzagen;
 nicht wahr ist, was sie sagen:
 dass Lieb' und Lust vergehen,
 nicht wahr, dass uns betrüge
 der schöne, freud'ge Glaube,
 und also lebet wohl!¹⁵²⁰

Form: A, A, A¹⁵²¹
 variiertes Strophenlied

¹⁵²⁰ Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 7. Zeile: „soll“ statt „mag“, in der 9. Zeile: „wie“ statt „wo“, in der 2. Strophe, 3. Zeile: „ihm sei“ statt „sei denn“, 4. Zeile: „volle“ statt „erste“, in der 3. Strophe, 4. und 5. Zeile: „feig' werde, fremd und hohl! Nicht wollen wir verzagen;“ statt „bereuend feig und hohl, an Licht und Schmuck mag zagen!“ und in der 10. Zeile: „lebet“ statt „lebe“. Ferner fehlen die 3., 5. und 6. Strophe. Vgl. Eichendorff, J. 1970, S. 156 f.

¹⁵²¹ Möglich wäre auch die Form: A, A, B.

1.3.3 Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 76

Die vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 76 erschienen posthum im Jahr 1850 bei Breitkopf & Härtel.

op. 76,1: „Das Lied vom braven Mann“ („Gaben mir Rat und gute Lehren“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)

Entstehungszeit: 22.1.1837¹⁵²²

Quelle: PL-Kj

MWV: G16

Bezeichnung: *Im Studententon*

ab T. 1: Solo

ab T. 8, Z. 3: Tutti

ab T. 20, Z. 3: Solo

ab T. 28, Z. 3: Tutti

ab T. 40, Z. 3: Solo

ab T. 48, Z. 3: Tutti

Umfang: 60 Takte, Auftakt

Tonart, Taktart: G-Dur, C

Textdichter: Heinrich *Heine*

Texttitel: Das Lied vom braven Mann¹⁵²³

Textaufbau: 3 Strophen mit je vier Zeilen

Paarreim: a,a,b,b, c,c,d,d, e,e,d,d

unregelmäßiges Metrum, vierhebig

Text: Gaben mir Rat und gute Lehren,
überschütteten mich mit Ehren,
sagten, dass ich nur warten sollt',
haben mich protegieren gewollt.

Aber bei all' ihrem Protegieren
hätt' ich doch können vor Hunger krepieren,
wär' nicht gekommen ein braver Mann,

¹⁵²² Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 728. Die Breitkopf & Härtel-Ausgabe benennt das Jahr 1840.

¹⁵²³ Heine notiert keinen expliziten Titel. Das Gedicht ist aus „Die Heimkehr“ im „Buch der Lieder“.

wacker nahm er sich meiner an.

Braver Mann! Er schafft mir zu essen!

Will es ihm nie und nimmer vergessen!

Schad', dass ich ihn nicht küssen kann!

Denn ich bin selbst dieser brave Mann.¹⁵²⁴

Form: A, A', A''
Strophenlied

op. 76,2: „Rheinweinlied“ („Wo solch ein Feuer noch gedeiht“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit: 9.2.1844
Quelle: PL-Kj
MWV: G35
Bezeichnung: *Allegro molto*
Umfang: 19 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart: D-Dur, C
Textdichter: Georg Herwegh¹⁵²⁵
Texttitel: Rheinweinlied
Textaufbau: 3 Strophen mit vier Zeilen, Refrain mit drei Zeilen
Paarreim: a,a,a,b, c,c,b, d,d,d,b, c,c,b, e,e,e,b, c,c,b
drei- und vierhebiger Jambus
Text:
Wo solch' ein Feuer noch gedeiht,
wo solch' ein Wein noch Flammen speit,
da lassen wir in Ewigkeit
uns nimmermehr vertreiben.
Refrain:
Stoßt an, stoßt an! Der Rhein,
und wär's nur um den Wein,
der Rhein soll deutsch verbleiben.

¹⁵²⁴ Es gibt eine Textänderung in der 2. Strophe, 2. Zeile: „hätt' ich doch können“ statt „hätte ich können“. Vgl. Heine, H. 1972, S. 136.

¹⁵²⁵ Georg Friedrich Rudolph Theodor Herwegh (1817–1875).

Das Recht´ und Link´, das Link´ und Recht´
wie klingt es falsch, wie klingt es schlecht,
kein Tropfen soll, ein feiger Knecht,
des Franzmann´s Mühlen treiben.

Refrain

Der ist sein Rebenblut nicht wert,
das deutsche Weib, den deutschen Herd,
der nicht auch freudig schwingt sein Schwert,
die Feinde aufzureiben.

Refrain¹⁵²⁶

Form: A, A, A (Strophe + Refrain)
Strophenlied

op. 76,3: „Lied für die Deutschen in Lyon“ („Was uns eint als deutsche Brüder“)

Das Lied komponierte Mendelssohn für den Cäcilienverein in Lyon, der im Jahr 1834 gegründet wurde, und widmete es seinem ehemaligen Turnlehrer Eduard Dürre¹⁵²⁷ und dem Verein „Cäcilia“ in Lyon¹⁵²⁸. Mendelssohn wurde hierauf zum Ehrenmitglied ernannt.¹⁵²⁹ Ralf Wehner bemerkt, dass Mendelssohn explizit die Gesellschaft bat, das Lied nicht zu veröffentlichen oder in Druck zu geben.¹⁵³⁰

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)

Entstehungszeit: 8.10.1846¹⁵³¹

¹⁵²⁶ Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 2. Zeile: „wo“ statt „und“, in der 2. Strophe, 4. Zeile: „Mühlen“ statt „Mühle“ und in der 3. Strophe, 1. und 2. Refrain-Verse: „Stoßt an, stoßt an! Der Rhein, und wär's nur um den Wein“ statt „Frisch in die Schlacht hinein! Hinein für unsern Rhein!“. Ferner fehlt die 2. Strophe. Vgl. Herweghs, G. 1909, Bd. 1, S. 31 f.

¹⁵²⁷ Christian Eduard Leopold Dürre (1796–1879) war Sportpädagoge und Mendelssohns ehemaliger Turnlehrer. Er lehrte in Lyon. Wehner, R. 2009, S. 112.

¹⁵²⁸ Der Cäcilienverein wurde 1834 in Lyon gegründet.

¹⁵²⁹ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 111 f.

¹⁵³⁰ Wehner, R. 2009, S. 112.

¹⁵³¹ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 728 sowie Wehner, R. 2004, Sp. 1581. Die Breitkopf & Härtel-Ausgabe gibt das Jahr 1844 an.

Quelle:	PL-Kj
MWV:	G36
Bezeichnung:	<i>Allegro maestoso</i>
Umfang:	39 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	F-Dur, C ab T. 22: 3/4
Textdichter:	Friedrich <i>Stoltze</i> ¹⁵³²
Texttitel:	Lied für die Deutschen in Lyon ¹⁵³³
Textaufbau:	3 Strophen mit je acht Zeilen, Refrain mit vier Zeilen Kreuzreim: a,b,a,b,c,d,c,d, e,f,e,f, g,h,g,h,i,j,i,j, e,f,e,f, a,k,a,k,l,m,l,m, e,f,e,f vierhebiger Trochäus
Text:	Was uns eint als deutsche Brüder wo die stolze Rhone fließt, das sind uns´rer Heimat Lieder und die Lust am deutschen Geist. Lasst sie rauschen, lasst sie schweben, wie´s ihr kühnster Flug vermag, dass die Lüfte Welschlands beben unterm deutschen Flügelschlag. Refrain Lass mich deine Hand ergreifen, Bruderherz, auf du und du! Mit denselben Liedern schweifen wir derselben Heimat zu. Wie im klaren Liederschalle wir des Einklangs Wunder seh´n, lasst uns einer steh´n für Alle, und uns All´ für Einen steh´n. Schwört´s mit jedem Lied auf´s Neue.

¹⁵³² Friedrich Stoltze (1816–1891).

¹⁵³³ In der handschriftlichen Vorlage von Friedrich Stoltze lautet der Titel „Bundeslied der Deutschen in Lyon“. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 377.

dass der stolze Franke sieht,
wie der deutsche Gott der Treue
als Gesang vorüber zieht.

Refrain

Scheiden wir dann einst als Brüder,
und es winkt der Heimat Glück,
bringen wir die deutschen Lieder
und das deutsche Herz zurück.
Jauchzet auf in voller Stärke,
hoch in Geist und Lied vergnügt,
dass der stolze Franke merke,
wie ein Deutscher heimwärts fliegt.

Refrain¹⁵³⁴

Form: A, A, A (Strophe + Refrain inkl. Coda)
Strophenlied

op. 76,4: „Comitat“ („Nun zu guter Letzt“)

Die Textvorlage des Chorliedes „trug den Titel *Geleitslied* und die Zusätze: „mehrstimmig!“ und „Für Mendelssohn“.¹⁵³⁵ „Comitat“ zählt zu den letzten Kompositionen seines Lebens.¹⁵³⁶

Nach heutigem Forschungsstand ist es das letzte A-cappella-Chorlied, das Mendelssohn Bartholdy für Männerchor verfasst hat.

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)

Entstehungszeit: 14.9.1847¹⁵³⁷

Quelle: PL-Kj

MWV: G38

¹⁵³⁴ In der 1. Strophe wurde die 13. Zeile ergänzt: „wir der Heimat zu“. Ferner fehlt die 2. Strophe. Vgl. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 377.

¹⁵³⁵ Wehner, R. 2009, S. 112 f.

¹⁵³⁶ Man könnte fast denken, dass Mendelssohn seinen Tod voraus ahnte.

¹⁵³⁷ Vgl. auch Todd, R. L. 2008, S. 728. Die Breitkopf & Härtel-Ausgabe notiert „Ende des Sommers 1847“.

Bezeichnung:	<i>Allegro moderato</i>
Umfang:	19 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	F-Dur, C
Textdichter:	August Heinrich <i>Hoffmann von Fallersleben</i> ¹⁵³⁸
Texttitel:	Comitat ¹⁵³⁹
Textaufbau:	3 Strophen mit je 8 Zeilen Kreuz- und Paarreim: a,a,b,c,c,b,d,d,e,e,d, f,f,g,h,h,g,i,i,j,j,i, k,k,l,m,m,l,n,n,o,o,n drei- und vierhebiger Trochäus
Text:	Nun zu guter Letzt geben wir dir jetzt auf die Wand´rung das Geleite. Wand´re mutig fort, und an jedem Ort sei dir Glück und Heil zur Seite. Wandern müssen wir auf Erden, unter Freuden und Beschwerden geht hinab, hinauf unser Lebenslauf; das ist unser Los auf Erden. Bruder, nun Ade, Scheiden zwar tut weh, Scheiden ist ein bitt´res Leiden. Wer es gut gemeint, bleibt mit uns vereint, so als gäb´ es gar kein Scheiden. Dieser Trost mag dich begleiten, manche Freude dir bereiten. Wenn du bist im Glück, denk´ an uns zurück, denk´ an die vergang´nen Zeiten.

¹⁵³⁸ August Heinrich Hoffman von Fallersleben (1798–1874).

¹⁵³⁹ In der handschriftlichen Vorlage von August Hoffmann von Fallersleben lautet der Titel „Geleitslied“. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 379.

Bruder, nimm die Hand
 jetzt zum Unterpfand,
 dass wir treu gesinnt verbleiben,
 redlich sonder Wank,
 frei von Neid und Zank
 stets in unser'm Tun und Treiben.
 Endlich wird's einmal geschehen,
 dass auch wir uns wieder sehen,
 und uns wieder freu'n
 und den Bund erneu'n.
 Lebe wohl, auf Wiedersehen!¹⁵⁴⁰

Form: A, A, A
 Strophenlied

1.3.4 Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, op. 120

Die vier Lieder für vierstimmigen Männerchor erschienen posthum im Jahr 1873 bei Breitkopf & Härtel.

op. 120,1: „Jagdlied“ („Auf, ihr Herren und Damen schön!“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: 27.11.1837
 Quelle: D-Bsb
 MWV: G21
 Bezeichnung: *Presto*
 ab T. 15: Solo
 ab T. 18, Z. 4: Tutti
 ab T. 30: Solo (T1, T2, B1) – Tutti
 ab T. 33: Solo (T1, T2, B1)

¹⁵⁴⁰ Es gibt Textänderungen in der 2. Strophe, 2. Zeile: „zwar tut“ statt „thut zwar“ und in der 3. Strophe, 5. Zeile: „frei“ statt „fern“. Vgl. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 379.

	ab T. 36: Tutti
Umfang:	42 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	C-Dur, 6/8
Textdichter:	W[alter] Scott ¹⁵⁴¹ , vermutlich Franz Bernus
Texttitel:	Jagdlied ¹⁵⁴²
Textaufbau:	1 Strophe mit acht Zeilen Paarreim: a,a,b,b,c,c,a,a vierhebiger Trochäus
Text:	Auf, ihr Herr´n und Damen schön! Tag schon wird es auf den Höh´n, und die muntre Jagd ist da, Falk und Pferd und Hund sind nah, Hundgebell und Hörnerschall tönet laut schon überall, Alles jubelt auf den Höh´n. Auf, ihr Herr´n und Damen schön! ¹⁵⁴³
Form:	A durchkomponiertes Lied / Strophenlied

op. 120,2: „Morgengruß des thüringischen¹⁵⁴⁴ Sängerbundes“ („Seid begrüßet, traute Brüder“)

Das Chorlied komponierte Mendelssohn für das „fünfte Liederfest des Thüringer Sängerbunds, das am 23. und 24. August 1847 in Eisenach stattfand.“¹⁵⁴⁵

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	20.2.1847
Quelle:	PL-Kj

¹⁵⁴¹ Sir Walter Scott (1771–1832). R. Larry Todd notiert Franz Bernus als Textdichter. Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 732.

¹⁵⁴² Das Lied wurde im Autograph als „Jagdgesang“ betitelt. Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1581.

¹⁵⁴³ Es gibt Textänderungen in der 2. Strophe, 2. Zeile: „Seen“ statt „Höhn“, in der 7. Zeile: „rau“ statt „wild“, in der 3. Strophe, 1. Zeile: „das Horngetön“ statt „des Horn´s Getön“, in der 3. Zeile: „keine Jugendfreude weilt, keine Freude weilt“ statt „Jugend, nicht, nicht Freude weilt“ und in der 4. Zeile: „alles rasch von dannen eilt“ statt „gleich uns, rasch von dannen eilt“. Vgl. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 392–393.

¹⁵⁴⁴ Im MWV wird „Thüringer“ statt „thüringischen“ notiert. Wehner, R. 2009, S. 112.

¹⁵⁴⁵ Wehner, R. 2009, S. 112.

LXIV

MWV:	G37
Bezeichnung:	<i>Allegro non troppo</i>
Umfang:	24 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	F-Dur, C
Textdichter:	ohne Angabe, Georg Heinrich Schwerdt ¹⁵⁴⁶
Texttitel:	Morgengruß des thüringischen Sängerbundes ¹⁵⁴⁷
Textaufbau:	3 Strophen mit je acht Zeilen Kreuzreim: a,b,a,b,c,d,c,d e,f,e,f,g,h,g,h i,j,i,j,k,l,k,l vierhebiger Trochäus
Text:	Seid begrüßet, traute Brüder, seid begrüßt, du liebe Stadt, die zum schönen Fest der Lieder diesen Kreis versammelt hat. Fahnen wehen durch´s Gedränge, Blicke fliegen hin und her, und des Festes Jubelklänge wogen durch des Volkes Meer.

Feierlich in weiter Runde
harret der Sänger bunter Kreis,
und es strömt aus jedem Munde
Liedesgruß und Dank und Preis.
Heil dem Herrscher dieser Gauen,
Segen über jenes Haus,
Gruß den Freunden, und den Frauen
einen vollen Liederstrauß.

Also schlingt um alle Herzen
sich der Treue Zauberband,
und es schweigen Gram und Schmerzen,
denn die Freude zog in´s Land.
Und des Himmels Gnade spende

¹⁵⁴⁶ Johann Georg Heinrich Christian Schwerdt (1810–1888). Den Text hatte Mendelssohn von Schwerdt mit einem Brief vom 11. Februar 1847 erhalten. Wehner, R. 2009, S. 112.

¹⁵⁴⁷ In der handschriftlichen Vorlage von Heinrich Schwerdt lautet der Titel „Morgengruß des Sängerbundes“. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 420–421.

einen schönen, frohen Tag,
 dass der Anfang und das Ende
 glücklich sein und bleiben mag.¹⁵⁴⁸

Form: A, A, A
 Strophenlied

op. 120,3: „Im Süden“ („Süße Düfte, milde Lüfte“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: 24.11.1837
 Quelle: F-Pc
 MWV: G20
 Bezeichnung: *Andante*
 Umfang: 20 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: B-Dur, C
 Textdichter: ohne Angabe, Franz Bernus¹⁵⁴⁹
 Texttitel: Im Süden¹⁵⁵⁰
 Textaufbau: 3 Strophen mit je sechs Zeilen
 Kreuz- und Paarreim: a,a,b,c,c,b, e,e,f,g,g,f, h,h,i,j,j,i
 zwei- und dreihebiger Trochäus
 Text:
 Süße Düfte,
 milde Lüfte
 freundlich uns umzieh´n,
 laue Winde,
 die gelinde
 uns´re Segel bläh´n.

 Und vom Haine

¹⁵⁴⁸ Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 1. Zeile: „Seid begrüßet“ statt „Guten Morgen“, 2. Zeile: „Seid begrüßt, du liebe Stadt“ statt „Guten Morgen, liebe Stadt“, 4. Zeile „diesen Kreis versammelt hat“ statt „freundlich uns geladen hat“, in der 4. Strophe, 1. Zeile: „Heil“ statt „Preis“ und in der 5. Strophe, 2. Zeile: „Treue“ statt „Töne“. Vgl. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 420–421.

¹⁵⁴⁹ Vgl. auch Todd, R. L. 2008, S. 732. Franz Freiherr von Bernus (1808–1884) war Jurist und Senator der freien Stadt Frankfurt am Main.

¹⁵⁵⁰ In der autographen Einzelstimme Tenor I lautet der Titel „Auf dem Meere“. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 390.

tönen reine,
 sanfte Melodien,
 die bald schwellen
 mit den Wellen,
 bald vorüber zieh'n.

Schöner Süden,
 kannst du Frieden
 in die Seele streu'n?
 Kannst du geben,
 was das Leben
 wahrhaft kann erfreu'n?¹⁵⁵¹

Form: A, A, A'
 Strophenlied

op. 120,4: „Zigeunerlied“ („Im Nebelgriesel, im tiefen Schnee“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: 1820er Jahre, wohl vor 1825¹⁵⁵²
 Quelle: unbekannt
 MWV: G5
 Bezeichnung: *Andante ma non troppo*
 Umfang: 87 Takte, Auftakt
 Tonart, Taktart: g-Moll, 2/4
 Textdichter: Johann Wolfgang von *Goethe*
 Texttitel: Zigeunerlied
 Textaufbau: 4 Strophen mit je sieben Zeilen
 ohne Reim
 unregelmäßiges Metrum, vierhebig
 Text: Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee,

¹⁵⁵¹ Es gibt eine Textänderung in der 1. Strophe, 1. bis 3. Zeile: „Süße Düfte, milde Lüfte freundlich uns umzieh'n“ statt „Milde Lüfte, süße Düfte freundlich uns umweh'n“. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 105. Die Angabe konnte jedoch nicht verifiziert werden.

¹⁵⁵² Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 732.

im wilden Wald, in der Winternacht,
 ich hörte der Wölfe Hungergeheul,
 ich hörte der Eulen Geschrei:
 Wille wau wau wau!
 Wille wau wau wau!
 Wito hu!

Ich schoss einmal eine Katz´ am Zaun,
 der Anne, der Hex´, ihre schwarze liebe Katz;
 da kamen des Nachts sieben Wehrwölf´ zu mir,
 waren sieben Weiber vom Dorf.
 Wille wau wau wau!
 Wille wo wo wo!
 Wito hu!

Ich kannte sie all´, ich kannte sie wohl,
 die Anne, die Barbe, die Ursel, die Käth´,
 die Liese, die Barbe, die Eve, die Beth´;
 sie heulten im Kreise mich an.
 Wille wau wau wau!
 Wille wau wau wau!
 Wito hu!

Da nannt´ ich sie alle bei Namen laut:
 was willst du, Anne? was willst du, Beth?
 Da rüttelten sie sich, das schüttelten sie sich
 und liefen und heulten davon.
 Wille wau wau wau!
 Wille wo wo wo!
 Wito hu!¹⁵⁵³

Form: A, A´, A´´, A´´´

¹⁵⁵³ Es gibt Textänderungen in der 1. und 3. Strophe, 6. Zeile: „Wille, wau wau wau!“ statt „Wille, wo wo wo!“, in der 2. Strophe, 4. Zeile: „sieben“ statt „sieben, sieben“ und in der 3. Strophe, 2. Zeile: „Die Anne, die Barbe“ statt „Die Anne“. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Bd. 13, S. 108 f.

1.3.5 Werke ohne Opuszahl

Die Werke für Männerchor ohne Opuszahl werden nach der Entstehung chronologisch aufgeführt. In der Auflistung werden publizierte wie unveröffentlichte Chorlieder aufgelistet.

„Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul“

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	1820 ¹⁵⁵⁴
Quelle:	D-Bsb
MWV:	G1
Bezeichnung:	ohne
Umfang:	20 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	F-Dur, C ab T. 8: 6/8 ab T. 17: 3/8
Textdichter:	ohne Angabe
Texttitel:	ohne
Textaufbau:	1 Strophe mit vier Zeilen Paarreim: a,a,b,b unregelmäßiges Metrum, dreihebig
Text:	Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul. Da kamen die Vögel geflogen gebraten jedem vors Maul. Doch seiner kam in ein Maul hinein. Die Vögel waren groß, die Mäuler klein. ¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵⁴ Ralf Wehner vermutet das Jahr 1820. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 98.

¹⁵⁵⁵ Der Text entstammt der Sage „Das Wisperthal“, überliefert in dem „Handbuch für Reisende am Rhein“, von Aloys Wilhelm Schreiber, Heidelberg 1816, S. 463–465. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 98. Vgl. http://books.google.de/books?id=F1dCAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Stand: 22.7.2009). Ferner vertonte Mendelssohn Bartholdy lediglich die erste Strophe.

Form: A
durchkomponiertes Lied / Strophenlied

„Lieb und Hoffnung“

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: ca. Nov. bis Dez. 1820¹⁵⁵⁶
 Quelle: D-Bsb
 MWV: G2
 Bezeichnung: ohne
 Umfang: 47 Takte
 Tonart, Taktart: Es-Dur, 3/4
 Textdichter: Adolf Friedrich Carl Streckfuß¹⁵⁵⁷ und Ludwig Hellwig¹⁵⁵⁸
 Texttitel: ohne
 Textaufbau: Text mit sechs Zeilen
 ohne Reim
 Text:
 Lieb und Hoffnung, wie oft habt ihr mich schmerzlich betrogen.
 Lieb und Hoffnung, und doch habt ihr mich öfter beglückt.
 Ewig will ich euch Göttlichen traun, will lieben und hoffen
 und so sink´ ich der einst fröhlich hinab in die Gruft!
 Denn die Hoffnung verspricht noch süße Liebe mir jenseits.
 Und die Liebe, sie drückt hoffend die Augen mir zu.¹⁵⁵⁹

Form: A
durchkomponiertes Lied / Strophenlied

¹⁵⁵⁶ Ralf Wehner vermutet das Jahr 1820. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 98.

¹⁵⁵⁷ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 98.

¹⁵⁵⁸ Im Textbuch der Zelterschen Liedertafel werden Streckfuß und Hellwig benannt. Höchstwahrscheinlich ist Ludwig Hellwig gemeint, der Archivar der Liedertafel. Vgl. Die Liedertafel 1818, S. 189.

¹⁵⁵⁹ Der Text wurde original übernommen. Vgl.

<http://books.google.de/books?id=hmoHAAAAQAAJ&pg=PA398&lpg=PA398&dq=Lieb+und+Hoffnung,++wie+oft+habt+ihr+mich+schmerzlich+betrogen&source=bl&ots=UYsSEOnFC&sig=C4oiA5Ev6ULfC-rHaN09oLDn6K4&hl=de&sa=X&ei=WuvwUauxNofmtQakooGYCg&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=Lieb%20und%20Hoffnung%2C%20%20wie%20oft%20habt%20ihr%20mich%20schmerzlich%20betrogen&f=false> (Stand: 25.7.2009).

„Jägerlied“ („Kein beßre Lust in dieser Zeit“)

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	20.4.1822
Quelle:	D-Bsb
MWV:	G3
Bezeichnung:	<i>Allegro</i> T. 12: <i>Fine</i> T. 26: <i>Da capo</i>
Umfang:	26 Takte
Tonart, Taktart:	F-Dur, C
Textdichter:	Ludwig <i>Uhland</i>
Texttitel:	Jägerlied
Textaufbau:	2 Strophen mit je vier Zeilen Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,e,d
Text:	Kein bess´re Lust in dieser Zeit, als durch den Wald zu dringen. Wo Drossel singt und Habicht schreit, wo Hirsch´ und Rehe springen. O säß´ mein Lieb im Wipfel grün thät wie ´ne Drossel schlagen! O spräng´ es, wie ein Reh, dahin, daß ich es könnte jagen! ¹⁵⁶⁰
Form:	A, B, A durchkomponiertes Strophenlied

„Lob des Weins“ („Seht, Freunde, die Gläser, sie blinken“)

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	nach 20.4.1822 ¹⁵⁶¹
Quelle:	D-Bsb

¹⁵⁶⁰ Vgl. Erlach, Friedrich Karl (Hg.): *Die Volkslieder der Deutschen*, Band 5, Mannheim 1836, S. 293, Nr. 58.

¹⁵⁶¹ Wehner, R. 2009, S. 99.

MWV:	G4
Bezeichnung:	ohne ab T. 1: <i>Soli</i> ab T. 14, Z. 3: <i>Tutti</i> ab T. 18, Z. 3: <i>Solo</i> ab T. 20, Z. 3: <i>Tutti</i>
Umfang:	24 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	C-Dur, 6/8
Textdichter:	nach Friedrich von Köpken
Texttitel:	Lob des Weins
Textaufbau:	1 Strophe mit sechs Zeilen Kreuz- und Paarreim: a,b,a,b,c,c dreihebiger Daktylus (Ausnahme: Zeile 5)
Text:	Seht, Freunde, die Gläser, sie blinken, voll schenkte sie Evan ¹⁵⁶² uns ein. Ergreift sie, lasset uns trinken, des G�tigen würdig zu sein. Gef�llter Gläser melodischer Klang ist ihm dem Begl�cker der s��ste Dank. ¹⁵⁶³
Form:	A durchkomponiertes Lied / Strophenlied

„Stromübergang“ („Der Lehrling steht an Stromes Rand“)

Der Text des Liedes „Stromübergang“ stammt aus der Textsammlung „Schwimmlieder“, die 1826 in Berlin erschien. Sie enthält fünf humoristische Gedichte. Eduard Devrient berichtet, dass Mendelssohn mehrere „Schwimmlieder“ vertont hat,¹⁵⁶⁴ wobei lediglich „Stromübergang“ derzeit bekannt ist.

¹⁵⁶² Evan ist ein walisischer männlicher Vorname. Die Singphoniker singen irrtümlich „Eva“, die weibliche Version des Namens. Vgl. *Die Singphoniker – Singphonic Mendelssohn*, cpo 999091-2.

¹⁵⁶³ Mendelssohn vertonte lediglich die erste Strophe des Liedes. Der Text findet sich in *Blumenkränze geselliger Freude und unschuldigen Frohsinns*, Band 3, Bremen 1809, S. 137. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 99.

¹⁵⁶⁴ Devrient, E. 1891, S. 26.

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	undatiert, um 1826 ¹⁵⁶⁵
Quelle:	Hippolyte Barbedette: <i>Felix Mendelssohn (Bartholdy), sa vie et ses oeuvres</i> . Paris 1868, vor S. 5 ¹⁵⁶⁶
MWV:	G6
Bezeichnung:	<i>Allegro vivace</i>
Umfang:	19 Takte
Tonart, Taktart:	C-Dur, C
Textdichter:	Frischmuth Wellentreter, Pseudonym für Johann August Zeune ¹⁵⁶⁷
Texttitel:	Stromübergang
Textaufbau:	keine Angabe
Text:	keine Angabe
Form:	keine Angabe

„Die Mäzene“ („Mäzene gab´s vor Zeiten“)

„Die Mäzene“ und „Kehraus“ komponierte Felix Mendelssohn Bartholdy für den Berliner Künstler-Verein. R. Wehner bemerkt: „Direkt im Anschluss an die Uraufführung der Festmusik **D1** am 18. April 1828 fand ein Festmahl im englischen Hause in Berlin statt, zu dem auch gesellige Lieder verschiedener Komponisten vorgetragen wurden, darunter die beiden Gesänge von Mendelssohn, von denen derzeit nur die Texte bekannt sind, gedruckt in: Gesänge zum Dürer-Fest am 18. April 1828. Gedichtet von F. W. Gubitz.“¹⁵⁶⁸

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	ca. 18.4.1828 ¹⁵⁶⁹
Quelle:	-
MWV:	G7
Bezeichnung:	unbekannt
Umfang:	unbekannt
Tonart, Taktart:	unbekannt
Textdichter:	Friedrich Wilhelm Gubitz ¹⁵⁷⁰

¹⁵⁶⁵ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 100.

¹⁵⁶⁶ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 100.

¹⁵⁶⁷ Johann August Zeune (1778–1853).

¹⁵⁶⁸ Wehner, R. 2009, S. 100.

¹⁵⁶⁹ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 100.

¹⁵⁷⁰ Friedrich Wilhelm Gubitz (1786–1870) war Professor an der Berliner Kunstakademie.

Texttitel:	Kehraus
Textaufbau:	keine Angabe
Text:	keine Angabe
Form:	keine Angabe

„Kehraus“ („Lasset nun den Künsten allen“)¹⁵⁷¹

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	unbekannt, ca. 18.4.1828 ¹⁵⁷²
Quelle:	unbekannt
MWV:	G8
Bezeichnung:	unbekannt
Umfang:	unbekannt
Tonart, Taktart:	unbekannt
Textdichter:	Friedrich Wilhelm Gubitz
Texttitel:	Kehraus
Textaufbau:	keine Angabe
Text:	keine Angabe
Form:	keine Angabe

„Weihgesang“ („Öffnet euch, geweihte Pforten“)

Der Weihgesang wurde für die Freimaurerloge Anna Amalia zu den drei Rosen in Weimar komponiert.¹⁵⁷³

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	undatiert, ca. 2.11.1832
Quelle:	unbekannt
MWV:	G9
Bezeichnung:	<i>Langsam und feierlich</i>

ab T. 1: Tutti

¹⁵⁷¹ Vgl. Anmerkung zum Lied „Die Mäzene“.

¹⁵⁷² Vgl. Wehner, R. 2009, S. 100.

¹⁵⁷³ Wehner, R. 2007.

ab T. 12: Solo und Tutti

Umfang: 29 Takte, Auftakt

Tonart, Taktart: F-Dur, C

Textdichter: Friedrich Theodor von Müller

Texttitel: Weihgesang

Textaufbau: 4 Strophen mit je vier Zeilen

Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f, g,h,g,h, i,j,i,j

vierhebiger Trochäus

Text: Öffnet euch, geweihte Pforten,
heil'ger Schatten schweb' herauf!
Liebe sucht von Ort zu Orten
edlen Daseins Spuren auf.

Hat er tüchtig kühn begonnen,
hat er Rühmliches erstrebt,
Sieg nach schwülem Kampf gewonnen,
für ein höchstes Ziel gelebt.

Hat er wahr und tief empfunden,
selbst wo menschlich er gefehlt,
bleibt er ewig uns verbunden,
höchsten Meistern zu gezählt.

Und zum stillen Aschenkrüge
schwebt die Hoffnung mild heran,
winket mit geheimem Zuge
uns zu ew'ger Sterne Bahn.¹⁵⁷⁴

Form: A, A, A, B
variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Lied

¹⁵⁷⁴ Es gibt Textänderungen in der 4. Strophe, 2. Zeile: „schwebt“ statt „tritt“ und 4. Zeile: „ew'ger“ statt „ewiger“. Vgl. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 368.

„Canon“ („Der weise Diogenes war Liebhaber ambrosianischer Klarheit“)

Besetzung: 2 Männerstimmen (T, B) als vierstimmiger Kanon

Entstehungszeit: *Düsseldorf, d. 11. Febr[uar] [18]33*¹⁵⁷⁵

Quelle: unbekannt

MWV: G10, siehe auch G12

Bezeichnung: *Allegro*
T. 23, Taktbeginn: Zeichen
T. 43, Taktende: *D. S.*

Umfang: 43 Takte

Tonart, Taktart: A-Dur sowie G-Dur, 2/4, Auftakt

Textdichter: Johann Heinrich Voß

Texttitel: Canon¹⁵⁷⁶

Textaufbau: 1 Strophe mit acht Zeilen
Kreuzreim: a,b,a,b,c,d,c,d
dreihebiger Daktylus

Text: Der weise Diogenes war
Liebhaber ambrosischer Klarheit.
Er sang in der zechenden Schar,
trinkt Brüder, im Wein ist die Wahrheit.
Und kam er betrunken vom Schmaus,
dann wählte der Alte, so heißt es,
ein lediges Oxhoft¹⁵⁷⁷ zum Haus,
und freute sich athmend des Geistes.¹⁵⁷⁸

Form: A, B
Kanon

¹⁵⁷⁵ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 101, G10 und S. 102, G12.

¹⁵⁷⁶ Bei Voß heißt der Titel „Trinklied“. Vgl. Voß, J. H. 1886, S. 334.

¹⁵⁷⁷ Ein alter Flüssigkeitsbehälter.

¹⁵⁷⁸ Es gibt eine Textänderung in der 1. Strophe, 3. Zeile: „Er“ statt „Und“. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Bd. 13, S. 108 f.

„Wie hehr im Glase blinket der königliche Wein“

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	undatiert, ca. 1833 ¹⁵⁷⁹
Quelle:	D-Bsb
MWV:	G11
Bezeichnung:	ohne ab T. 1: Solo ab T. 18, Z. 2: Tutti (T1, T2) ab T. 20, Z. 2: Tutti (B1, B2)
Umfang:	35 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	C-Dur, C
Textdichter:	Johann Heinrich Voß
Texttitel:	ohne ¹⁵⁸⁰
Textaufbau:	1 Strophe mit elf Zeilen Kreuz-, umarmender und Paarreim: a,b,a,b,c,c,d,d,d,d,c, vierhebiger Jambus (Ausnahme: Zeile 7+8 und 9+10)
Text:	Wie hehr im Glase blinket Der königliche Wein. Wie strömt sein Duft! o trinket, und laßt uns fröhlich sein. Doch fälscht ein Rebhasser den Feuertrank mit Wasser; Frisch! Trommelt auf den Tisch! Frisch! Trommelt auf den Tisch! Und reicht ihm klares Wasser. ¹⁵⁸¹
Form:	A (Strophe + Refrain) Strophenlied

¹⁵⁷⁹ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 101.

¹⁵⁸⁰ Bei Voß heißt der Titel „Tafellied für Freimaurer. Odi profanum vulgus et arceo“. Vgl. Voß, J. H. 1795, Bd. 2, S. 138.

¹⁵⁸¹ Mendelssohn vertonte lediglich die erste von acht Strophen. Es ist durchaus denkbar, dass die übrigen Strophen mittels Textbuch gesungen wurden.

„Musikantenprügelei“ („Seht doch diese Fiedlerbanden“)

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, B1, T2, B2) ¹⁵⁸²
Entstehungszeit:	23.4.1833 ¹⁵⁸³
Quelle:	D-BsB
MWV:	G13
Bezeichnung:	<i>Allegro</i> ab T. 35: <i>Presto</i> T. 34: <i>Ein Contrabaß wird hier zerbrochen.</i> T. 48: <i>2ter Chor</i>
Umfang:	108 Takte
Tonart, Taktart:	D-Dur, 2/4 ab T. 35: 6/8
Textdichter:	Robert Reinick
Texttitel:	Musikantenprügelei
Textaufbau:	unbekannt
Text:	unbekannt
Form:	A, B, Coda durchkomponiertes Lied

„In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann“

Besetzung:	4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit:	undatiert, ca. 4.1.1837 ¹⁵⁸⁴
Quelle:	Universitätsbibliothek Frankfurt am Main
MWV:	G14
Bezeichnung:	ohne
Umfang:	15 Takte
Tonart, Taktart:	A-Dur, C
Textdichter:	unbekannt
Texttitel:	unbekannt

¹⁵⁸² Die Partitur zeigt eindeutig (z. B. T. 48), dass der Männerchor in zwei Gruppen (T, B und T, B) aufteilt wird.

¹⁵⁸³ *Rotterdam, d. 23. April 1833.*

¹⁵⁸⁴ Wehner, R. 2009, S. 102 f.

LXXVIII

Textaufbau: 1 Strophe mit vier Zeilen
Kreuzreim: a,b,a,b
dreiehebiger Jambus

Text: In Frankfurt auf der Zeile,
da steht ein junger Mann,
steht eine lange Weile
und schaut die Sterne an.

Form: A
Strophenlied

„Dreistigkeit“ („Worauf kommt es überall an“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)

Entstehungszeit: 23.2.1837¹⁵⁸⁵

Quelle: D-BsB

MWV: G18

Bezeichnung: *Vivace*

Umfang: 21 Takte

Tonart, Taktart: Es-Dur, 3/4

Textdichter: Johann Wolfgang von Goethe

Texttitel: Dreistigkeit

Textaufbau: 3 Strophen mit je vier Zeilen

Umarmender- und Paarreim: a,b,b,a, c,d,d,c, e,f,f,e, g,h,h,g, i,j,j,i
vierhebiger Trochäus

Text: Worauf kommt es überall an,
daß der Mensch gesunde,
jeder höret gern den Schall an,
der zum Ton sich rundet.

Alles weg, was deinen Lauf stört!
Nur kein düst' res Streben!
Eh er singt, und er aufhört,

¹⁵⁸⁵ Leipzig, d. 23. Februar 1837.

Muß der Dichter leben.

Und so mag des Lebens Erzklang
durch die Seele dröhnen!
Fühlt der Dichter sich das Herz bang,
Wird sich selbst versöhnen.¹⁵⁸⁶

Form: A, A, A
Strophenlied

„Lob der Trunkenheit“ („Trunken müssen wir alle sein“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
Entstehungszeit: undatiert, ca. 1838
Quelle: D-Bsb
MWV: G22
Bezeichnung: ohne
Umfang: 33 Takte¹⁵⁸⁷
Tonart, Taktart: A-Dur, C
Textdichter: Johann Wolfgang von Goethe
Texttitel: Lob der Trunkenheit¹⁵⁸⁸
Textaufbau: 2 Strophe mit je sechs Zeilen
Paarreim: a,a,b,b,c,c,d,d e,e,a,a,f,f
unregelmäßiges Metrum, vierhebig
Text: Trunken müssen wir alle sein!
Jugend ist Trunkenheit ohne Wein;
Trinkt sich das Alter wieder zu Jugend,
So ist es wundervolle Tugend.
Für Sorgen sorgt das liebe Leben,
Und Sorgenbrecher sind die Reben.

¹⁵⁸⁶ Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 2. Zeile: „gesunde“ statt „gesundet?“, in der 2. Strophe, 2. Zeile: „düst’res“ statt „düster“ und in der 3. Zeile fehlt das Wort „eh“. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Bd. 3, S. 19.

¹⁵⁸⁷ Vom Lied existieren mehrere Fassungen und Überarbeitungen. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 106.

¹⁵⁸⁸ Goethe notiert keinen expliziten Titel. Das Gedicht „Trunken müssen wir alle sein“ und „Da wird nicht mehr nachgefragt“ sind aus „Das Schenkenbuch“, in „West-östlicher Divan“.

Da wird nicht mehr nachgefragt!
 Wein ist freilich untersagt.
 Soll es denn doch getrunken sein,
 So trinke nur vom besten Wein:
 Denn doppelt wärest du ein Ketzer,
 in Verdammiß um den Krätzer.¹⁵⁸⁹

Form: A, A'
 Strophenlied

„Ersatz für Unbestand“ („Lieblich mundet der Becher Wein“)

Das Chorlied „Ersatz für Unbestand“ wurde als Beilage im „Deutschen Musenalmanach“¹⁵⁹⁰ im Jahr 1839 bei Tauchnitz¹⁵⁹¹ in Leipzig veröffentlicht. Vom Verleger Tauchnitz erhielt Mendelssohn Gedichte von Friedrich Rückert. Eines hiervon verfasste er „als vierstimmiges geselliges Lied“¹⁵⁹² für Männerchor. Eine weitere Ausgabe folgte im Jahr 1840 bei Kistner in Leipzig.

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: 22.11.1839¹⁵⁹³
 Quelle: D-Bsb
 MWV: G25
 Bezeichnung: *Andante*
 ab T. 28, Z. 4: *Allegro vivace*
 ab T. 1-10: *Das erstemal Solo. Das zweitemal Tutti.*
 ab T. 10, Z. 3: Tutti
 ab T. 16, Z. 3: Solo
 ab T. 18, Z. 3: Tutti
 ab T. 20, Z. 3: Solo (T1) – Tutti
 ab T. 24, Z. 3: Tutti

¹⁵⁸⁹ Es gibt eine Textänderung in der 2. Strophe, 2. Zeile: „freilich“ statt „ernstlich“. Vgl. Goethe, J. W. 1960, Bd. 3, S. 118.

¹⁵⁹⁰ Rückert, F. 1840, S. 256.

¹⁵⁹¹ Bernhard Tauchnitz (1816–1895) war ein Leipziger Verleger. Er gilt als Wegbereiter des modernen Taschenbuchs.

¹⁵⁹² Brief von Mendelssohn an Tauchnitz vom 24. November 1839. Mendelssohn Bartholdy, F. 1968 (1), S. 431.

¹⁵⁹³ Todd, R. L. 2008, S. 736.

	ab T. 26: Solo
	ab T. 28, Z. 4: Tutti
	ab T. 33, Z. 4: Solo
	ab T. 34, Z. 4: Tutti
	ab T. 50, Z. 4: Solo
	ab T. 51, Z. 4: Tutti
	ab T. 52, Z. 4: Solo
	ab T. 53, Z. 4: Tutti
	ab T. 54, Z. 4: Solo
	ab T. 55, Z. 4: Tutti
	ab T. 64, Z. 4: Solo
	ab T. 73: Solo – Tutti
Umfang:	82 Takte, Auftakt
Tonart, Taktart:	c-Moll, 2/4
	ab T. 28: C-Dur, 6/8
Textdichter:	<i>Fr[iedrich] Rückert</i> ¹⁵⁹⁴
Texttitel:	Ersatz für Unbestand
Textaufbau:	1. und 2. Strophe mit vier Zeilen; 3. Strophe mit fünf Zeilen ohne Reim: a,b,c,d, e,f,g,d, c,i,c,j,k vierhebiger Trochäus / Daktylus: a) / _ / _ _ / _ / b) / _ _ / _ / _ / (Ausnahme: 3. Strophe, nur Modell a)
Text:	Liebl'ich mündet der Becher Wein, aber ein Zug, so ist er leer. Süßer schmeckt noch der Liebe Kuss, aber ein Hauch, so ist's vorbei. Liebl'ich schwillt in der Brust ein Lied, wird geboren in süßem Weh, Doch auch diese Geburt, wie schnell! Ach nur ein Hauch, so ist's vorbei! Ist von Dauer denn kein Genuss? Fülle nur stets den Becher neu!

¹⁵⁹⁴ Friedrich Rückert (1788–1866).

Wiederhole nur Kuss um Kuss,
 Lied um Lied! Dir ersetze schön
 Wiederholung den Unbestand.¹⁵⁹⁵

Form: A (a,a,b,c), B
 durchkomponiertes Lied

„Nachtgesang“ („Schlummernd an des Vaters Brust“)

Das Chorlied „Nachtgesang“ wurde im Jahr 1856 im *Repertorium für deutschen Männergesang*, Band 2 bei Kahnt in Leipzig veröffentlicht.

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: 20.3.1840¹⁵⁹⁶
 Quelle: Repertorium für deutschen Männergesang, Band 2, 1856¹⁵⁹⁷
 MWV: G29
 Bezeichnung: *Sostenuto*
 ab T. 4, Z. 2u: Solo (T1, T2, B1)
 ab T. 5, Z. 3: Tutti
 ab T. 9, Z. 1: Solo (B1), ab Z. 2u: Solo (T1, T2, B2)
 ab T. 10, Z. 2: Tutti
 ab T. 22: *Schluss*
 Umfang: 36 Takte
 Tonart, Taktart: B-Dur, 3/4
 Textdichter: ohne Angabe, Adolph Emil Wendler¹⁵⁹⁸
 Texttitel: Nachtgesang
 Textaufbau: 5 Strophen mit je vier Zeilen
 Umarmender- und Paarreim: a,b,b,a, c,d,d,c, e,f,f,e, g,h,h,g, i,j,j,i
 vierhebiger Trochäus
 Text: Schlummernd an des Vaters Brust
 ruht die Flur in nächt'gem Schweigen,

¹⁵⁹⁵ Es gibt eine Textänderung: in der 2. Strophe wird die 4. Zeile hinzugefügt. Vgl. Rückert, F. 1840, S. 163.

¹⁵⁹⁶ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 740. Ralf Wehner datiert das Chorlied „vor 20.3.1840“. Vgl. Wehner, R. 2004, Sp. 1581.

¹⁵⁹⁷ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 109.

¹⁵⁹⁸ Vgl. Todd, R. L. 2008, S. 740.

wie sich leis´ die Wipfel neigen
träumend von des Tages Lust.

Blumen, die zu Glanz und Pracht
früh des Morgens Ruf erweckte,
als sie Perlentau bedeckte,
schlafen längst in stiller Nacht.

Doch auf ihrer Blütenbahn
sendet dankbar noch die Erde,
von dem großen Opferheerde
Balsamdüfte himmelan.

Und sie steigen leicht und rein
durch des Äthers blaue Meere,
aufwärts zu dem Sternenheere,
das uns glänzt im ew´gen Schein.

Nach, euch nach! entflieht noch nicht!
Leiht uns Schwingen, Blumendüfte,
tragt uns milde Himmelslüfte
aufwärts aus der Nacht zum Licht.¹⁵⁹⁹

Form: A, A, B
variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Lied

„Festgesang“ [zur 25. Stiftungsfeier der Leipziger Liedertafel] („Schwebt um uns in Morgenglanze“)

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)

Entstehungszeit: 24.10.1840

Quelle: Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versamm-

¹⁵⁹⁹ Es gibt Textänderungen in der 1. Strophe, 2. Zeile: „nächt´gem“ statt „heil´gen“ und in der 5. Strophe, 3. Zeile: „tragt uns, milde Himmelslüfte“ statt „tragt uns milde, Himmellüfte“. Vgl. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 373.

lung, 24. Oktober 1840, Festgesang am 24. October 1840

MWV: G30

Bezeichnung: unbekannt

Umfang: unbekannt

Tonart, Taktart: unbekannt

Textdichter: Adolph Emil Wendler

Texttitel: Festgesang

Textaufbau: 3 Strophen mit je sechs Zeilen

Umarmender- und Paarreim: a,b,b,a,c,c, d,e,e,d,f,f, g,h,h,g,i,i

vierhebiger Trochäus

Text:¹⁶⁰⁰
 Schwebt um uns in Morgenglanze,
 Bilder der Vergangenheit!
 Schnell dahin geschwundne Zeit,
 Kommt mit dem Erinn'rungs Kranze!
 Dass auf leichter Töne Schwingen
 Süsse Träume zu uns dringen.

Jahre floh'n, sie zu verschönen
 Sangen wir manch Zauberlied,
 Manchen Freund, der von uns schied,
 Grüssten wir mit Trauer-Tönen,
 Mancher Becher Silber Klänge
 Weckten unsre Chor-Gesänge.

Abend wird's, in längern Schatten
 Zeigt sich manches Sängers Bild,
 Ob die Zeit er treulos schilt,
 Aug' und Stimme will ermatten;
 Und der Silberschein der Haare
 Nennt verrätherisch die Jahre.¹⁶⁰¹

¹⁶⁰⁰ Entnommen aus „Festgesang am 24. October 1840“. Als Anhang im Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840.

¹⁶⁰¹ Der Text von Adolph E[mil] Wendler befindet sich im Musikkarton 170 des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, als Anlage zum Protokollband der Liedertafel zu Leipzig, Band IV, 282. Versammlung, 24. Oktober 1840 zum 25jährigen Bestehen der Leipziger Liedertafel.

Form: keine Angabe

„Jagdmorgen“ („O frischer Morgen, frischer Mut“)

Besetzung: Männerstimmen
 Entstehungszeit: 2.2.1841¹⁶⁰²
 Quelle: unbekannt
 MWV: G31
 Bezeichnung: unbekannt
 Umfang: unbekannt
 Tonart, Taktart: unbekannt
 Textdichter: Heinrich Laube
 Texttitel: keine Angabe
 Textaufbau: keine Angabe
 Text: keine Angabe
 Form: keine Angabe

„Die Stiftungsfeier“ („Auf, Freunde lasst das Jahr uns singen“)

Das Chorlied „Die Stiftungsfeier“ widmete Mendelssohn Bartholdy „für die 50. Stiftungsfeier der Gesellschaft der Freunde in Berlin“. Es wurde im Jahr 1859 im *Repertorium für deutschen Männergesang*, Band 3, bei Kahnt in Leipzig veröffentlicht.

Besetzung: 4 Männerstimmen (T1, T2, B1, B2)
 Entstehungszeit: 15.1.1842¹⁶⁰³
 Quelle: D-Bsb
 MWV: G32
 Bezeichnung: *Andante*
 Umfang: 104 Takte
 Tonart, Taktart: Es-Dur, 3/8
 ab T. 48: C
 ab T. 76: 3/8

¹⁶⁰² Leipzig, den 2. Febr. 1841. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 109.

¹⁶⁰³ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 110 sowie Todd, R. L. 2008, S. 735.

LXXXVI

Textdichter: ohne Angabe, Adolph Meyer¹⁶⁰⁴
Texttitel: Die Stiftungsfeier¹⁶⁰⁵
Textaufbau: 4 Strophen mit je vier Zeilen
Kreuzreim: a,b,a,b, c,d,c,d, e,f,e,f, g,h,g,h
vierhebiger Jambus

Text: Auf, Freunde lasst das Jahr uns singen,
das unser's Bundes Wiege war,
ein volles Glas der Vorzeit bringen,
die diesen Festtag uns gebar.

Und jenen Männern, die verbündet
dem deutschen Sange sich geweiht,
der Freundschaft ein Asyl gegründet,
Heil ihnen, Heil für alle Zeit.

Wie viele auch schon heimgegangen,
ihr großes, schönes Werk besteht!
An ihren Lehren lasst uns hangen,
auf dass dies Werk nie untergeht.

Doch euch, die ihr uns nah geblieben,
euch grüßen wir aus voller Brust,
und unser Danken, unser Lieben
erkennt in dieses Tages Lust!¹⁶⁰⁶

Form: A, A, B, A'
variiertes Strophenlied / durchkomponiertes Lied

¹⁶⁰⁴ Vgl. Wehner, R. 2009, S. 109 f.

¹⁶⁰⁵ Der ursprüngliche Titel lautet „Lied für die Stiftungsfeier der Gesellschaft der Freunde in Berlin“. Vgl. Wehner, R. 2009, S. 110.

¹⁶⁰⁶ Der Text wurde original übernommen. Vgl. Goldhan, W.; Wehner, R. 2013, Teilband 2, S. 376.

2 Tabellarische Übersichten der vierstimmigen A-cappella-Chorlieder

Der zweite Teil des Anhangs zeigt die tabellarischen Übersichten zu den vierstimmigen Chorliedern a cappella.

2.1 Übersicht der Chorlieder für Männerchor nach Opus¹⁶⁰⁷

Nr.	Titel	Liedanfang	Opus	MWV	Entstehungszeit	Umfang	Tonart, Taktart	Textdichter	Form	Aufbau
1.	Türkisches Schenkenlied	Setze mir nicht, du Grobian	50,1	G23	1838	70 Takte	g-Moll, C ab T. 31: G-Dur	Johann Wolfgang von Goethe	: A, B : , Coda	dk. L.
2.	Der Jäger Abschied	Wer hat dich, du schöner Wald	50,2	G27	6.1.1840	24 Takte, Auftakt	Es-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
3.	Sommerlied	Wie Feld und Au´ so blinkend im Tau	50,3	G19	Febr. 1837	66 Takte, Auftakt	G-Dur, 6/8	Johann Georg Jacobi	A, A´	var. Str-l.
4.	Wasserfahrt	Am fernen Horizonte	50,4	G17	22.1.1837	38 Takte, Auftakt	h-Moll, 6/8	Heinrich Heine	Intro (2 Takte), A, A, A	Str-l.
5.	Liebe und Wein (Im betrunkenen Ton zu singen)	Was quälte dir dein armes Herz?	50,5	G26	7.12.1839	108 Takte, Auftakt	g-Moll, C ab T. 14: 6/8 ab T. 45, Z. 4: G-Dur, C ab T. 62: 6/8	Julius Mosen	A, B, C, D	dk. L.

¹⁶⁰⁷ Im Mendelssohn-Werkverzeichnis befinden sich ein Terzett *Wenn der Abendwind durch die Wipfel zieht* (MWV: F1) und zwei Kanons, *Lerchengesang* (Kanon), op. 48, Nr. 4 (MWV: F13) und *Canon* (MWV: G10 bzw. G12). Da sie nicht zu den vierstimmigen A-cappella-Werken zählen, bleiben diese an dieser Stelle unberücksichtigt.

LXXXVIII

6.	Wanderlied	Vom Grund bis zu den Gipfeln	50,6	G28	6.1.1840	112 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A´	var. Str-l.
7.	Der frohe Wandersmann	Wem Gott will rechte Gunst erweisen	75,1	G34	8.2.1844	36 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4 ab T. 16: C ab T. 19: 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A´, Coda	var. Str-l.
8.	Abendständchen	Schlafe, Liebchen	75,2	G24	14.11.1839	14 Takte, Auftakt	B-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
9.	Trinklied	So lang man nüchtern ist	75,3	G15	22.1.1837	30 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A	Str-l.
10.	Abschiedstafel	So rückt denn in die Runde!	75,4	G33	26.1.1844	48 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Joseph von Eichendorff	A, A, A´	var. Str-l.
11.	Das Lied vom braven Mann	Gaben mir Rat und gute Lehren	76,1	G16	22.1.1837	60 Takte, Auftakt	G-Dur, C	Heinrich Heine	A, A´, A´´	Str-l.
12.	Rheinweinlied	Wo solch ein Feuer noch gedeiht	76,2	G35	9.2.1844	19 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Georg Herwegh	A, A, A (Strophe + Refrain)	Str-l.
13.	Lied für die Deutschen in Lyon	Was uns eint als deutsche Brüder	76,3	G36	8.10.1846	39 Takte, Auftakt	F-Dur, C ab T. 22: 3/4	Friedrich Stoltze	A, A, A (Strophe + Refrain)	Str-l.
14.	Comitat	Nun zu guter Letzt	76,4	G38	14.09.1847	19 Takte, Auftakt	F-Dur, C	August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	A, A, A	Str-l.
15.	Jagdlied	Auf, ihr Herren und Damen schön!	120,1	G21	27.11.1837	41 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	Franz Bernus	A	dk. L. / Str-l.
16.	Morgengruß des thüringischen Sängerbundes	Seid begrüßet, traute Brüder	120,2	G37	20.2.1847	24 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Georg Heinrich Schwerdt	A, A, A	Str-l.

17.	Im Süden	Süße Düfte, milde Lüfte	120,3	G20	24.11.1837	20 Takte, Auftakt	B-Dur, C	Franz Bernus	A, A, A´	Str-l.
18.	Zigeunerlied	Im Nebelgriesel, im tiefen Schnee	120,4	G5	vor 1825	87 Takte, Auftakt	g-Moll, 2/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A´, A´´, A´´´	var. Str-l.
19.	ohne	Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul	ohne	G1	1820	20 Takte, Auftakt	F-Dur, C ab T. 8: 6/8 ab T. 17: 3/8	ohne	A	dk. L. / Str-l.
20.	ohne	Lieb und Hoffnung	ohne	G2	ca. Nov. bis Dez. 1820	47 Takte	Es-Dur, 3/4	Adolf Friedrich Carl Streckfuß und Ludwig Hellwig	A	dk. L. / Str-l.
21.	Jägerlied	Kein beßre Lust in dieser Zeit	ohne	G3	20.4.1822	26 Takte	F-Dur, C	Ludwig Uhland	A, B, A	dk. L.
22.	Lob des Weins	Seht, Freunde, die Gläser, sie blinken	ohne	G4	nach 20.04.1822	24 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	nach Friedrich von Köpken	A	dk. L. / Str-l.
23.	Stromübergang	Der Lehrling steht an Stromes Rand	ohne	G6	um 1826	19 Takte	C-Dur, C	Johann August Zeune	keine Angabe	keine Angabe
24.	Die Mäzene	Mäzene gab´s vor Zeiten	ohne	G7	18.4.1828	unbekannt	unbekannt	Friedrich Wilhelm Gubitz	keine Angabe	keine Angabe
25.	Kehraus	Lasset nun den Künsten allen	ohne	G8	ca. 18.4.1828	unbekannt	unbekannt	Friedrich Wilhelm Gubitz	keine Angabe	keine Angabe
26.	Weihgesang	Öffnet euch, geweihte Pforten	ohne	G9	ca. 2.11.1832	29 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Friedrich Theodor von Müller	A, A, A, B	var. Str-l.
27.	ohne	Wie hehr im Glase blinket der königliche Wein	ohne	G11	ca. 1833	35 Takte, Auftakt	C-Dur, C	Johann Heinrich Voß	A (Strophe + Refrain)	Str-l.
28.	Musikantenprü-	Seht doch diese Fied-	ohne	G13	23.4.1833	108 Takte	D-Dur, 2/4	Robert Reinick	A, B, Coda	dk. L.

XC

	gelei	lerbanden					ab T. 35: 6/8			
29.	ohne	In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann	ohne	G14	ca. 4.1.1837	15 Takte	A-Dur, C	unbekannt	A	Str-l.
30.	Dreistigkeit	Worauf kommt es überall an	ohne	G18	23.2.1837	21 Takte	Es-Dur, 3/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A, A	Str-l.
31.	Lob der Trunkenheit	Trunken müssen wir alle sein	ohne	G22	ca. 1838	33 Takte	A-Dur, C	Johann Wolfgang von Goethe	A, A´	Str-l.
32.	Ersatz für Unbestand	Lieulich mündet der Becher Wein	ohne	G25	22.11.1839	82 Takte, Auftakt	c-Moll, 2/4 ab T. 28: C-Dur, 6/8	Friedrich Rückert	A, B	dk. L.
33.	Nachtgesang	Schlummernd an des Vaters Brust	ohne	G29	20.3.1840	36 Takte	B-Dur, 3/4	Adolph Emil Wendler	A, A, B	var. Str-l./ dk. L.
34.	Festgesang [zur 25. Stiftungsfeier der Leipziger Liedertafel]	Schwebt um uns in Morgenglanze	ohne	G30	24.10.1840	unbekannt	unbekannt	Adolph Emil Wendler	keine Angabe	keine Angabe
35.	Jagdmorgen	O frischer Morgen, frischer Mut	ohne	G31	2.2.1841	unbekannt	unbekannt	Heinrich Laube	keine Angabe	keine Angabe
36.	Die Stiftungsfeier	Auf, Freunde lasst das Jahr uns singen	ohne	G32	15.1.1842	104 Takte	Es-Dur, 3/8 ab T. 48: C ab T. 76: 3/8	Adolph Meyer	A, A, B, A´	var. Str-l./ dk. L.

2.2 Übersicht der Chorlieder für gemischten Chor nach Opus

Nr.	Titel	Liedanfang	Opus	MWV	Entstehungszeit	Umfang	Tonart, Taktart	Textdichter	Form	Aufbau
1.	Im Walde	Ihr Vögel in den Zweigen	41,1	F10	Jan. 1838	22 Takte, Auftakt	A-Dur, 2/4	August von Platten	A, A, A	Str.-l.
2.	Entflieh mit mir	Entflieh mit mir und sei mein Weib	41,2	F4	22.1.1834	14 Takte, Auftakt	E-Dur, 6/8	Heinrich Heine	A, A	Str.-l.
3.	Es fiel ein Reif	Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht	41,3	F5	22.1.1834	24 Takte, Auftakt	a-Moll, 4/4	Heinrich Heine	A, A, A´	Str.-l.
4.	Auf ihrem Grab	Auf ihrem Grab, da steht eine Linde	41,4	F6	22.1.1834	24 Takte, Auftakt	E-Dur, 4/4	Heinrich Heine	A, A´	Str.-l.
5.	Mailed	Der Schnee zerrint, der Mai beginnt	41,5	F7	23.11.1837	18 Takte, Auftakt	B-Dur, 4/4	Ludwig Chr. H. Hölty	A, A, B, A	var. Str.-l./dk. L.
6.	Auf dem See	Und frische Nahrung, neues Blut	41,6	F9	kurz nach 24.11.1837	119 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	Johann Wolfgang von Goethe	A, B, A´, Coda	var. Str.-l./dk. L.
7.	Frühlingsahnung	O sanfter, süßer Hauch!	48,1	F14	5.7.1839	41 Takte	E-Dur, 6/8	Ludwig Uhland	A, B	dk. L.
8.	Die Primel	Liebliche Blume	48,2	F16	nach 18.11.1839	20 Takte, Auftakt	A-Dur, 2/4	Nikolaus Lenau	A, A	Str.-l.
9.	Frühlingsfeier	Süßer, gold´ner Frühlingsstag!“)	48,3	F18	28.12.1839	38 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4	Ludwig Uhland	A, A´, Coda	var. Str.-l.
10.	Morgengebet	O wunderbares tiefes Schweigen	48,5	F15	18.11.1839	24 Takte, Auftakt	C-Dur, 4/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A´	var. Str.-l.
11.	Herbstlied	Holder Lenz, du bist	48,6	F17	26.12.1839	85 Takte, ab T. 39: E-	e-Moll, 3/8	Nikolaus Lenau	A, B, C,	dk. L.

XCII

		dahin!“)				Auftakt	Dur, alla-breve-Takt		Coda	
12.	Im Grünen	Im Grün erwacht der frische Mut	59,1	F8	23.11.1837	14 Takte, Auftakt	A-Dur, 9/8	Helmine von Chezy	A, A, A	Str-l.
13.	Frühzeitiger Frühling	Tage der Wonne, kommt ihr so bald?	59,2	F23	17.6.1843	121 Takte	G-Dur, 3/8	Johann Wolfgang von Goethe	A, A, B, A´	var. Str-l./dk. L.
14.	Abschied vom Wald	O Täler weit, o Höhen	59,3	F20	3.3.1843	21 Takte, Auftakt	Es-Dur, C	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
15.	Die Nachtigall	Die Nachtigall, sie war entfernt	59,4	F24	19.6.1843	44 Takte, Auftakt	As-Dur, 3/8	Johann Wolfgang von Goethe	A	dk. L.
16.	Ruhetal	Wenn im letzten Abendstrahl	59,5	F21	4.3.1843	35 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Ludwig Uhland	A	dk. L.
17.	Jagdlied	Durch schwankende Wipfel	59,6	F22	5.3.1843	81 Takte, Auftakt	h-Moll, C ab T. 39: H-Dur	Joseph von Eichendorff	A, A, A´, B	var. Str-l./dk. L.
18.	Neujahrslied	Mit der Freude zieht der Schmerz	88,1	F28	8.8.1844	27 Takte	Es-Dur, C	Johann Peter Hebel	A, A, A, A´	var. Str-l.
19.	Der Glückliche	Ich hab´ ein Liebchen recht lieb	88,2	F27	20.6.1843	71 Takte, Auftakt	G-Dur, 6/8	Joseph von Eichendorff	A, B, C, D	dk. L.
20.	Hirtenlied	O Winter, schlimmer Winter	88,3	F12	14.6.1839	46 Takte, Auftakt	G-Dur, 2/4	Ludwig Uhland	A, A, B, B´, Coda	var. Str-l./dk. L.
21.	Die Waldvögelein	Kommt, lasst uns geh´n spazieren	88,4	F25	19.6.1843	22 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Martin Opitz	A, A, A	Str-l.
22.	Deutschland	Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht	88,5	F33	vermutlich 1847	24 Takte, Auftakt	a-Moll, C	Emanuel Geibel	A, A	Str-l.
23.	Der wandernde	Durch Feld und Bu-	88,6	F19	10.3.1840	35 Takte,	Es-Dur, 3/4	Joseph von Ei-	A, A, A	Str-l.

	Musikant	chenhallen				Auftakt		chendorff		
24.	Andenken	Die Bäume grünen überall	100,1	F29	8.8.1844	40 Takte, Auftakt	D-Dur, 3/4	August Hoffmann von Fallersleben	A, A, B	var. Str-l.
25.	Lob des Frühlings	Saatengrün, Veilchenduft	100,2	F26	20.6.1843	41 Takte, Auftakt	A-Dur, C	Ludwig Uhland	A	dk. L.
26.	Frühlingslied	Berg und Tal will ich durchstreifen	100,3	F30	vor 15.8.1844	24 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Heinrich Stieglitz	A, A, A	Str-l.
27.	Im Wald	O Wald, du kühlender Bronnen	100,4	F11	14.6.1839	32 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Heinrich Weismann	A, A	Str-l.
28.	Trauergesang	Sahst du ihn hernieder schweben	116	F31	8.7.1845	86 Takte	g-Moll, C ab T. 37: G-Dur, 3/4	Friedrich Aulendach	A, B, C	dk. L.
29.	Festlied zu Zelters siebzigsten Geburtstag 1828	Lasset heut am edlen Ort	ohne	F2	vor 11.12.1828	58 Takte	D-Dur, C	Johann Wolfgang von Goethe	keine Angabe	keine Angabe
30.	Die Frauen und die Sänger	Wohl perlet im Glase	ohne	F32	30.10.1845	97 Takte	B-Dur, C	Friedrich Schiller	A, A, B, A', Coda	var. Str-l./dk. L.

2.3 Übersicht der Chorlieder für Männerchor nach Datum

Nr.	Titel	Liedanfang	Opus	MWV	Entstehungszeit	Umfang	Tonart, Taktart	Textdichter	Form	Aufbau
1.	ohne	Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul	ohne	G1	1820	20 Takte, Auftakt	F-Dur, C ab T. 8: 6/8 ab T. 17: 3/8	ohne	A	dk. L. / Str-l.
2.	ohne	Lieb und Hoffnung	ohne	G2	ca. Nov. bis Dez. 1820	47 Takte	Es-Dur, 3/4	Adolf Friedrich Carl Streckfuß, Ludwig Hellwig	A	dk. L. / Str-l.
3.	Jägerlied	Kein beßre Lust in dieser Zeit	ohne	G3	20.4.1822	26 Takte	F-Dur, C	Ludwig Uhland	A, B, A	dk. L.
4.	Lob des Weins	Seht, Freunde, die Gläser, sie blinken	ohne	G4	nach 20.04.1822	24 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	nach Friedrich von Köpken	A	dk. L. / Str-l.
5.	Zigeunerlied	Im Nebelgriesel, im tiefen Schnee	120,4	G5	vor 1825	87 Takte, Auftakt	g-Moll, 2/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A', A'', A'''	var. Str-l.
6.	Stromübergang	Der Lehrling steht an Stromes Rand	ohne	G6	um 1826	19 Takte	C-Dur, C	Johann August Zeune	keine Angabe	keine Angabe
7.	Die Mäzene	Mäzene gab's vor Zeiten	ohne	G7	18.4.1828	unbekannt	unbekannt	Friedrich Wilhelm Gubitz	keine Angabe	keine Angabe
8.	Kehraus	Lasset nun den Künsten allen	ohne	G8	ca. 18.4.1828	unbekannt	unbekannt	Friedrich Wilhelm Gubitz	keine Angabe	keine Angabe
9.	Weihgesang	Öffnet euch, geweihte Pforten	ohne	G9	ca. 2.11.1832	29 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Friedrich Theodor von Müller	A, A, A, B	var. Str-l.
10.	ohne	Wie hehr im Glase blinket der königliche Wein	ohne	G11	ca. 1833	35 Takte, Auftakt	C-Dur, C	Johann Heinrich Voß	A (Strophe + Refrain)	Str-l.

11.	Musikantenprügelei	Seht doch diese Fiedlerbanden	ohne	G13	23.4.1833	108 Takte	D-Dur, 2/4 ab T. 35: 6/8	Robert Reinick	A, B, Coda	dk. L.
12.	ohne	In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann	ohne	G14	ca. 4.1.1837	15 Takte	A-Dur, C	unbekannt	A	Str-l.
13.	Trinklied	So lang man nüchtern ist	75,3	G15	22.1.1837	30 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A	Str-l.
14.	Das Lied vom braven Mann	Gaben mir Rat und gute Lehren	76,1	G16	22.1.1837	60 Takte, Auftakt	G-Dur, C	Heinrich Heine	A, A', A''	Str-l.
15.	Wasserfahrt	Am fernen Horizonte	50,4	G17	22.1.1837	38 Takte, Auftakt	h-Moll, 6/8	Heinrich Heine	Intro (2 Takte), A, A, A	Str-l.
16.	Dreistigkeit	Worauf kommt es überall an	ohne	G18	23.2.1837	21 Takte	Es-Dur, 3/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A, A	Str-l.
17.	Sommerlied	Wie Feld und Au' so blinkend im Tau	50,3	G19	Febr. 1837	66 Takte, Auftakt	G-Dur, 6/8	Johann Georg Jacobi	A, A'	var. Str-l.
18.	Im Süden	Süße Düfte, milde Lüfte	120,3	G20	24.11.1837	20 Takte, Auftakt	B-Dur, C	Franz Bernus	A, A, A'	Str-l.
19.	Jagdlied	Auf, ihr Herren und Damen schön!	120,1	G21	27.11.1837	41 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	Franz Bernus	A	dk. L. / Str-l.
20.	Lob der Trunkenheit	Trunken müssen wir alle sein	ohne	G22	ca. 1838	33 Takte	A-Dur, C	Johann Wolfgang von Goethe	A, A'	Str-l.
21.	Türkisches Schenkenlied	Setze mir nicht, du Grobian	50,1	G23	1838	70 Takte	g-Moll, C ab T. 31: G-Dur	Johann Wolfgang von Goethe	: A, B : , Coda	dk. L.
22.	Abendständchen	Schlafe, Liebchen	75,2	G24	14.11.1839	14 Takte, Auftakt	B-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.

XCVI

23.	Ersatz für Unbestand	Lieblich mundet der Becher Wein	ohne	G25	22.11.1839	82 Takte, Auftakt	c-Moll, 2/4 ab T. 28: C-Dur, 6/8	Friedrich Rückert	A, B	dk. L.
24.	Liebe und Wein (Im betrunkenen Ton zu singen)	Was quälte dir dein armes Herz?	50,5	G26	7.12.1839	108 Takte, Auftakt	g-Moll, C ab T. 14: 6/8 ab T. 45, Z. 4: G-Dur, C ab T. 62: 6/8	Julius Mosen	A, B, C, D	dk. L.
25.	Der Jäger Abschied	Wer hat dich, du schöner Wald	50,2	G27	6.1.1840	24 Takte, Auftakt	Es-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
26.	Wanderlied	Vom Grund bis zu den Gipfeln	50,6	G28	6.1.1840	112 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A'	var. Str-l.
27.	Nachtgesang	Schlummernd an des Vaters Brust	ohne	G29	20.3.1840	36 Takte	B-Dur, 3/4	Adolph Emil Wendler	A, A, B	var. Str-l./ dk. L.
28.	Festgesang [zur 25. Stiftungsfeier der Leipziger Liedertafel]	Schwebt um uns in Morgenglanze	ohne	G30	24.10.1840	unbekannt	unbekannt	Adolph Emil Wendler	keine Angabe	keine Angabe
29.	Jagdmorgen	O frischer Morgen, frischer Mut	ohne	G31	2.2.1841	unbekannt	unbekannt	Heinrich Laube	keine Angabe	keine Angabe
30.	Die Stiftungsfeier	Auf, Freunde lasst das Jahr uns singen	ohne	G32	15.1.1842	104 Takte	Es-Dur, 3/8 ab T. 48: C ab T. 76: 3/8	Adolph Meyer	A, A, B, A'	var. Str-l./ dk. L.
31.	Abschiedstafel	So rückt denn in die Runde!	75,4	G33	26.1.1844	48 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Joseph von Eichendorff	A, A, A'	var. Str-l.
32.	Der frohe Wandersmann	Wem Gott will rechte Gunst erweisen	75,1	G34	8.2.1844	36 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4 ab T. 16: C ab T. 19: 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A', Coda	var. Str-l.

33.	Rheinweinlied	Wo solch ein Feuer noch gedeiht	76,2	G35	9.2.1844	19 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Georg Herwegh	A, A, A (Strophe + Refrain)	Str-l.
34.	Lied für die Deutschen in Lyon	Was uns eint als deut- sche Brüder	76,3	G36	8.10.1846	39 Takte, Auftakt	F-Dur, C ab T. 22: 3/4	Friedrich Stoltze	A, A, A (Strophe + Refrain)	Str-l.
35.	Morgengruß des thüringischen Sängerbundes	Seid begrüßet, traute Brüder	120,2	G37	20.2.1847	24 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Georg Heinrich Schwerdt	A, A, A	Str-l.
36.	Comitat	Nun zu guter Letzt	76,4	G38	14.09.1847	19 Takte, Auftakt	F-Dur, C	August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	A, A, A	Str-l.

2.4 Übersicht der Chorlieder für gemischten Chor nach Datum

Nr.	Titel	Liedanfang	Opus	MWV	Entstehungszeit	Umfang	Tonart, Taktart	Textdichter	Form	Aufbau
1.	Festlied zu Zelters siebzigsten Geburtstag 1828	Lasset heut am edlen Ort	ohne	F2	vor 11.12.1828	58 Takte	D-Dur, C	Johann Wolfgang von Goethe	keine Angabe	keine Angabe
2.	Entflieh mit mir	Entflieh mit mir und sei mein Weib	41,2	F4	22.1.1834	14 Takte, Auftakt	E-Dur, 6/8	Heinrich Heine	A, A	Str-l.
3.	Es fiel ein Reif	Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht	41,3	F5	22.1.1834	24 Takte, Auftakt	a-Moll, 4/4	Heinrich Heine	A, A, A´	Str-l.
4.	Auf ihrem Grab	Auf ihrem Grab, da steht eine Linde	41,4	F6	22.1.1834	24 Takte, Auftakt	E-Dur, 4/4	Heinrich Heine	A, A´	Str-l.
5.	Mailed	Der Schnee zerrint, der Mai beginnt	41,5	F7	23.11.1837	18 Takte, Auftakt	B-Dur, 4/4	Ludwig Chr. H. Hölty	A, A, B, A	var. Str-l./dk. L.
6.	Im Grünen	Im Grün erwacht der frische Mut	59,1	F8	23.11.1837	14 Takte, Auftakt	A-Dur, 9/8	Helmine von Chezy	A, A, A	Str-l.
7.	Auf dem See	Und frische Nahrung, neues Blut	41,6	F9	kurz nach 24.11.1837	119 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	Johann Wolfgang von Goethe	A, B, A´, Coda	var. Str-l./dk. L.
8.	Im Walde	Ihr Vögel in den Zweigen	41,1	F10	Jan. 1838	22 Takte, Auftakt	A-Dur, 2/4	August von Platten	A, A, A	Str-l.
9.	Im Wald	O Wald, du kühlender Bronnen	100,4	F11	14.6.1839	32 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Heinrich Weismann	A, A	Str-l.
10.	Hirtenlied	O Winter, schlimmer Winter	88,3	F12	14.6.1839	46 Takte, Auftakt	G-Dur, 2/4	Ludwig Uhland	A, A, B, B´, Coda	var. Str-l./dk. L.
11.	Frühlingsah-	O sanfter, süßer	48,1	F14	5.7.1839	41 Takte	E-Dur, 6/8	Ludwig Uhland	A, B	dk. L.

	nung	Hauch!								
12.	Morgengebet	O wunderbares tiefes Schweigen	48,5	F15	18.11.1839	24 Takte, Auftakt	C-Dur, 4/4	Joseph von Ei- chendorff	A, A, A´	var. Str-l.
13.	Die Primel	Liebliche Blume	48,2	F16	nach 18.11.1839	20 Takte, Auftakt	A-Dur, 2/4	Nikolaus Lenau	A, A	Str-l.
14.	Herbstlied	Holder Lenz, du bist dahin!“)	48,6	F17	26.12.1839	85 Takte, Auftakt	e-Moll, 3/8 ab T. 39: E- Dur, alla- breve-Takt	Nikolaus Lenau	A, B, C, Coda	dk. L.
15.	Frühlingsfeier	Süßer, gold´ner Fröh- lingstag!“)	48,3	F18	28.12.1839	38 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4	Ludwig Uhland	A, A´, Coda	var. Str-l.
16.	Der wandernde Musikant	Durch Feld und Bu- chenhallen	88,6	F19	10.3.1840	35 Takte, Auftakt	Es-Dur, 3/4	Joseph von Ei- chendorff	A, A, A	Str-l.
17.	Abschied vom Wald	O Täler weit, o Höhen	59,3	F20	3.3.1843	21 Takte, Auftakt	Es-Dur, C	Joseph von Ei- chendorff	A, A, A	Str-l.
18.	Ruhetal	Wenn im letzten Abendstrahl	59,5	F21	4.3.1843	35 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Ludwig Uhland	A	dk. L.
19.	Jagdlied	Durch schwankende Wipfel	59,6	F22	5.3.1843	81 Takte, Auftakt	h-Moll, C ab T. 39: H- Dur	Joseph von Ei- chendorff	A, A, A´, B	var. Str-l./ dk. L.
20.	Frühzeitiger Frühling	Tage der Wonne, kommt ihr so bald?	59,2	F23	17.6.1843	121 Takte	G-Dur, 3/8	Johann Wolf- gang von Goethe	A, A, B, A´	var. Str-l./ dk. L.
21.	Die Nachtigall	Die Nachtigall, sie war entfernt	59,4	F24	19.6.1843	44 Takte, Auftakt	As-Dur, 3/8	Johann Wolf- gang von Goethe	A	dk. L.
22.	Die Waldvöge- lein	Kommt, lasst uns geh´n spazieren	88,4	F25	19.6.1843	22 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Martin Opitz	A, A, A	Str-l.

C

23.	Lob des Frühlings	Saatengrün, Veilchenduft	100,2	F26	20.6.1843	41 Takte, Auftakt	A-Dur, C	Ludwig Uhland	A	dk. L.
24.	Der Glückliche	Ich hab´ ein Liebchen recht lieb	88,2	F27	20.6.1843	71 Takte, Auftakt	G-Dur, 6/8	Joseph von Eichendorff	A, B, C, D	dk. L.
25.	Neujahrslied	Mit der Freude zieht der Schmerz	88,1	F28	8.8.1844	27 Takte	Es-Dur, C	Johann Peter Hebel	A, A, A, A´	var. Str-l.
26.	Andenken	Die Bäume grünen überall	100,1	F29	8.8.1844	40 Takte, Auftakt	D-Dur, 3/4	August Hoffmann von Fallersleben	A, A, B	var. Str-l.
27.	Frühlingslied	Berg und Tal will ich durchstreifen	100,3	F30	vor 15.8.1844	24 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Heinrich Stieglitz	A, A, A	Str-l.
28.	Trauergesang	Sahest du ihn hernieder schweben	116	F31	8.7.1845	86 Takte	g-Moll, C ab T. 37: G-Dur, 3/4	Friedrich Aulenburg	A, B, C	dk. L.
29.	Die Frauen und die Sänger	Wohl perlet im Glase	ohne	F32	30.10.1845	97 Takte	B-Dur, C	Friedrich Schiller	A, A, B, A´, Coda	var. Str-l./dk. L.
30.	Deutschland	Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht	88,5	F33	vermutlich 1847	24 Takte, Auftakt	a-Moll, C	Emanuel Geibel	A, A	Str-l.

2.5 Übersicht der Chorlieder für Männerchor nach Titel

Nr.	Titel	Liedanfang	Opus	MWV	Entstehungszeit	Umfang	Tonart, Taktart	Textdichter	Form	Aufbau
1.	Abendständchen	Schlafe, Liebchen	75,2	G24	14.11.1839	14 Takte, Auftakt	B-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
2.	Abschiedstafel	So rückt denn in die Runde!	75,4	G33	26.1.1844	48 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Joseph von Eichendorff	A, A, A´	var. Str-l.
3.	Comitat	Nun zu guter Letzt	76,4	G38	14.09.1847	19 Takte, Auftakt	F-Dur, C	August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	A, A, A	Str-l.
4.	Das Lied vom braven Mann	Gaben mir Rat und gute Lehren	76,1	G16	22.1.1837	60 Takte, Auftakt	G-Dur, C	Heinrich Heine	A, A´, A´´	Str-l.
5.	Der frohe Wandersmann	Wem Gott will rechte Gunst erweisen	75,1	G34	8.2.1844	36 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4 ab T. 16: C ab T. 19: 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A´, Coda	var. Str-l.
6.	Der Jäger Abschied	Wer hat dich, du schöner Wald	50,2	G27	6.1.1840	24 Takte, Auftakt	Es-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
7.	Die Mäzene	Mäzene gab´s vor Zeiten	ohne	G7	18.4.1828	unbekannt	unbekannt	Friedrich Wilhelm Gubitz	keine Angabe	keine Angabe
8.	Die Stiftungsfeier	Auf, Freunde lasst das Jahr uns singen	ohne	G32	15.1.1842	104 Takte	Es-Dur, 3/8 ab T. 48: C ab T. 76: 3/8	Adolph Meyer	A, A, B, A´	var. Str-l./ dk. L.
9.	Dreistigkeit	Worauf kommt es überall an	ohne	G18	23.2.1837	21 Takte	Es-Dur, 3/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A, A	Str-l.
10.	Ersatz für Unbestand	Lieulich mundet der Becher Wein	ohne	G25	22.11.1839	82 Takte, Auftakt	c-Moll, 2/4 ab T. 28: C-	Friedrich Rückert	A, B	dk. L.

CII

							Dur, 6/8			
11.	Festgesang [zur 25. Stiftungsfeier der Leipziger Liedertafel]	Schwebt um uns in Morgenglanze	ohne	G30	24.10.1840	unbekannt	unbekannt	Adolph Emil Wendler	keine Angabe	keine Angabe
12.	Im Süden	Süße Düfte, milde Lüfte	120,3	G20	24.11.1837	20 Takte, Auftakt	B-Dur, C	Franz Bernus	A, A, A´	Str-l.
13.	Jagdlied	Auf, ihr Herren und Damen schön!	120,1	G21	27.11.1837	41 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	Franz Bernus	A	dk. L. / Str-l.
14.	Jagdmorgen	O frischer Morgen, frischer Mut	ohne	G31	2.2.1841	unbekannt	unbekannt	Heinrich Laube	keine Angabe	keine Angabe
15.	Jägerlied	Kein beßre Lust in dieser Zeit	ohne	G3	20.4.1822	26 Takte	F-Dur, C	Ludwig Uhland	A, B, A	dk. L.
16.	Kehraus	Lasset nun den Künsten allen	ohne	G8	ca. 18.4.1828	unbekannt	unbekannt	Friedrich Wilhelm Gubitz	keine Angabe	keine Angabe
17.	Liebe und Wein (Im betrunkenen Ton zu singen)	Was quälte dir dein armes Herz?	50,5	G26	7.12.1839	108 Takte, Auftakt	g-Moll, C ab T. 14: 6/8 ab T. 45, Z. 4: G-Dur, C ab T. 62: 6/8	Julius Mosen	A, B, C, D	dk. L.
18.	Lied für die Deutschen in Lyon	Was uns eint als deutsche Brüder	76,3	G36	8.10.1846	39 Takte, Auftakt	F-Dur, C ab T. 22: 3/4	Friedrich Stoltze	A, A, A (Strophe + Refrain)	Str-l.
19.	Lob der Trunkenheit	Trunken müssen wir alle sein	ohne	G22	ca. 1838	33 Takte	A-Dur, C	Johann Wolfgang von Goethe	A, A´	Str-l.
20.	Lob des Weins	Seht, Freunde, die Gläser, sie blinken	ohne	G4	nach 20.04.1822	24 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	nach Friedrich von Köpken	A	dk. L. / Str-l.
21.	Morgengruß des	Seid begrüßet, traute	120,2	G37	20.2.1847	24 Takte,	F-Dur, C	Georg Heinrich	A, A, A	Str-l.

	thüringischen Sängerbundes	Brüder				Auftakt		Schwerdt		
22.	Musikantenprü- gelei	Seht doch diese Fied- lerbanden	ohne	G13	23.4.1833	108 Takte	D-Dur, 2/4 ab T. 35: 6/8	Robert Reinick	A, B, Coda	dk. L.
23.	Nachtgesang	Schlummernd an des Vaters Brust	ohne	G29	20.3.1840	36 Takte	B-Dur, 3/4	Adolph Emil Wendler	A, A, B	var. Str-l./ dk. L.
24.	Rheinweinlied	Wo solch ein Feuer noch gedeiht	76,2	G35	9.2.1844	19 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Georg Herwegh	A, A, A (Strophe + Refrain)	Str-l.
25.	Sommerlied	Wie Feld und Au´ so blinkend im Tau	50,3	G19	Febr. 1837	66 Takte, Auftakt	G-Dur, 6/8	Johann Georg Jacobi	A, A´	var. Str-l.
26.	Stromübergang	Der Lehrling steht an Stromes Rand	ohne	G6	um 1826	19 Takte	C-Dur, C	Johann August Zeune	keine An- gabe	keine Angabe
27.	Trinklied	So lang man nüchtern ist	75,3	G15	22.1.1837	30 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4	Johann Wolf- gang von Goethe	A, A	Str-l.
28.	Türkisches Schenkenlied	Setze mir nicht, du Grobian	50,1	G23	1838	70 Takte	g-Moll, C ab T. 31: G- Dur	Johann Wolf- gang von Goethe	: A, B : , Coda	dk. L.
29.	Wanderlied	Vom Grund bis zu den Gipfeln	50,6	G28	6.1.1840	112 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Joseph von Ei- chendorff	A, A, A´	var. Str-l.
30.	Wasserfahrt	Am fernen Horizonte	50,4	G17	22.1.1837	38 Takte, Auftakt	h-Moll, 6/8	Heinrich Heine	Intro (2 Takte), A, A, A	Str-l.
31.	Weihgesang	Öffnet euch, geweihte Pforten	ohne	G9	ca. 2.11.1832	29 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Friedrich Theod- or von Müller	A, A, A, B	var. Str-l.
32.	Zigeunerlied	Im Nebelgriesel, im tiefen Schnee	120,4	G5	vor 1825	87 Takte, Auftakt	g-Moll, 2/4	Johann Wolf- gang von Goethe	A, A´, A´´, A´´´	var. Str-l.

CIV

33.	ohne	Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul	ohne	G1	1820	20 Takte, Auftakt	F-Dur, C ab T. 8: 6/8 ab T. 17: 3/8	ohne	A	dk. L. / Str-l.
34.	ohne	Lieb und Hoffnung	ohne	G2	ca. Nov. bis Dez. 1820	47 Takte	Es-Dur, 3/4	Adolf Friedrich Carl Streckfuß und Ludwig Hellwig	A	dk. L. / Str-l.
35.	ohne	Wie hehr im Glase blinket der königliche Wein	ohne	G11	ca. 1833	35 Takte, Auftakt	C-Dur, C	Johann Heinrich Voß	A (Strophe + Refrain)	Str-l.
36.	ohne	In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann	ohne	G14	ca. 4.1.1837	15 Takte	A-Dur, C	unbekannt	A	Str-l.

2.6 Übersicht der Chorlieder für gemischten Chor nach Titel

Nr.	Titel	Liedanfang	Opus	MW V	Entstehungszeit	Umfang	Tonart, Taktart	Textdichter	Form	Aufbau
1.	Abschied vom Wald	O Täler weit, o Höhen	59,3	F20	3.3.1843	21 Takte, Auftakt	Es-Dur, C	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
2.	Andenken	Die Bäume grünen überall	100,1	F29	8.8.1844	40 Takte, Auftakt	D-Dur, 3/4	August Hoffmann von Fallersleben	A, A, B	var. Str-l.
3.	Auf dem See	Und frische Nahrung, neues Blut	41,6	F9	kurz nach 24.11.1837	119 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	Johann Wolfgang von Goethe	A, B, A', Coda	var. Str-l./dk. L.
4.	Auf ihrem Grab	Auf ihrem Grab, da steht eine Linde	41,4	F6	22.1.1834	24 Takte, Auftakt	E-Dur, 4/4	Heinrich Heine	A, A'	Str-l.
5.	Der Glückliche	Ich hab' ein Liebchen recht lieb	88,2	F27	20.6.1843	71 Takte, Auftakt	G-Dur, 6/8	Joseph von Eichendorff	A, B, C, D	dk. L.
6.	Der wandernde Musikant	Durch Feld und Buchenhallen	88,6	F19	10.3.1840	35 Takte, Auftakt	Es-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
7.	Deutschland	Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht	88,5	F33	vermutlich 1847	24 Takte, Auftakt	a-Moll, C	Emanuel Geibel	A, A	Str-l.
8.	Die Frauen und die Sänger	Wohl perlet im Glase	ohne	F32	30.10.1845	97 Takte	B-Dur, C	Friedrich Schiller	A, A, B, A', Coda	var. Str-l./dk. L.
9.	Die Nachtigall	Die Nachtigall, sie war entfernt	59,4	F24	19.6.1843	44 Takte, Auftakt	As-Dur, 3/8	Johann Wolfgang von Goethe	A	dk. L.
10.	Die Primel	Liebliche Blume	48,2	F16	nach 18.11.1839	20 Takte, Auftakt	A-Dur, 2/4	Nikolaus Lenau	A, A	Str-l.
11.	Die Waldvögel	Kommt, lasst uns	88,4	F25	19.6.1843	22 Takte,	F-Dur, C	Martin Opitz	A, A, A	Str-l.

CVI

	lein	geh'n spazieren				Auftakt				
12.	Entflieh mit mir	Entflieh mit mir und sei mein Weib	41,2	F4	22.1.1834	14 Takte, Auftakt	E-Dur, 6/8	Heinrich Heine	A, A	Str-l.
13.	Es fiel ein Reif	Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht	41,3	F5	22.1.1834	24 Takte, Auftakt	a-Moll, 4/4	Heinrich Heine	A, A, A´	Str-l.
14.	Festlied zu Zelters siebzigsten Geburtstag 1828	Lasset heut am edlen Ort	ohne	F2	vor 11.12.1828	58 Takte	D-Dur, C	Johann Wolfgang von Goethe	keine Angabe	keine Angabe
15.	Frühlingsahnung	O sanfter, süßer Hauch!	48,1	F14	5.7.1839	41 Takte	E-Dur, 6/8	Ludwig Uhland	A, B	dk. L.
16.	Frühlingsfeier	Süßer, gold'ner Frühlingsstag!“)	48,3	F18	28.12.1839	38 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4	Ludwig Uhland	A, A´, Coda	var. Str-l.
17.	Frühlingslied	Berg und Tal will ich durchstreifen	100,3	F30	vor 15.8.1844	24 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Heinrich Stieglitz	A, A, A	Str-l.
18.	Frühzeitiger Frühling	Tage der Wonne, kommt ihr so bald?	59,2	F23	17.6.1843	121 Takte	G-Dur, 3/8	Johann Wolfgang von Goethe	A, A, B, A´	var. Str-l./dk. L.
19.	Herbstlied	Holder Lenz, du bist dahin!“)	48,6	F17	26.12.1839	85 Takte, Auftakt	e-Moll, 3/8 ab T. 39: E-Dur, alla breve-Takt	Nikolaus Lenau	A, B, C, Coda	dk. L.
20.	Hirtenlied	O Winter, schlimmer Winter	88,3	F12	14.6.1839	46 Takte, Auftakt	G-Dur, 2/4	Ludwig Uhland	A, A, B, B´, Coda	var. Str-l./dk. L.
21.	Im Grünen	Im Grün erwacht der frische Mut	59,1	F8	23.11.1837	14 Takte, Auftakt	A-Dur, 9/8	Helmine von Chezy	A, A, A	Str-l.
22.	Im Wald	O Wald, du kühlender Bronnen	100,4	F11	14.6.1839	32 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Heinrich Weismann	A, A	Str-l.
23.	Im Walde	Ihr Vögel in den	41,1	F10	Jan. 1838	22 Takte,	A-Dur, 2/4	August von Pla-	A, A, A	Str-l.

		Zweigen				Auftakt		ten		
24.	Jagdlied	Durch schwankende Wipfel	59,6	F22	5.3.1843	81 Takte, Auftakt	h-Moll, C ab T. 39: H- Dur	Joseph von Ei- chendorff	A, A, A', B	var. Str-l./ dk. L.
25.	Lob des Früh- lings	Saatengrün, Veil- chenduft	100,2	F26	20.6.1843	41 Takte, Auftakt	A-Dur, C	Ludwig Uhland	A	dk. L.
26.	Mailed	Der Schnee zerrint, der Mai beginnt	41,5	F7	23.11.1837	18 Takte, Auftakt	B-Dur, 4/4	Ludwig Chr. H. Hölty	A, A, B, A	var. Str-l./ dk. L.
27.	Morgengebet	O wunderbares tiefes Schweigen	48,5	F15	18.11.1839	24 Takte, Auftakt	C-Dur, 4/4	Joseph von Ei- chendorff	A, A, A'	var. Str-l.
28.	Neujahrslied	Mit der Freude zieht der Schmerz	88,1	F28	8.8.1844	27 Takte	Es-Dur, C	Johann Peter Hebel	A, A, A, A'	var. Str-l.
29.	Ruhetal	Wenn im letzten Abendstrahl	59,5	F21	4.3.1843	35 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Ludwig Uhland	A	dk. L.
30.	Trauergesang	Sahest du ihn hernie- der schweben	116	F31	8.7.1845	86 Takte	g-Moll, C ab T. 37: G- Dur, 3/4	Friedrich Aulen- bach	A, B, C	dk. L.

2.7 Übersicht der Chorlieder für Männerchor nach Liedanfang

Nr.	Titel	Liedanfang	Opus	MWV	Entstehungszeit	Umfang	Tonart, Taktart	Textdichter	Form	Aufbau
1.	Wasserfahrt	Am fernen Horizonte	50,4	G17	22.1.1837	38 Takte, Auftakt	h-Moll, 6/8	Heinrich Heine	Intro (2 Takte), A, A, A	Str-l.
2.	Die Stiftungsfeier	Auf, Freunde lasst das Jahr uns singen	ohne	G32	15.1.1842	104 Takte	Es-Dur, 3/8 ab T. 48: C ab T. 76: 3/8	Adolph Meyer	A, A, B, A'	var. Str-l./ dk. L.
3.	Jagdlied	Auf, ihr Herren und Damen schön!	120,1	G21	27.11.1837	41 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	Franz Bernus	A	dk. L. / Str-l.
4.	Stromübergang	Der Lehrling steht an Stromes Rand	ohne	G6	um 1826	19 Takte	C-Dur, C	Johann August Zeune	keine Angabe	keine Angabe
5.	ohne	Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul	ohne	G1	1820	20 Takte, Auftakt	F-Dur, C ab T. 8: 6/8 ab T. 17: 3/8	ohne	A	dk. L. / Str-l.
6.	Das Lied vom braven Mann	Gaben mir Rat und gute Lehren	76,1	G16	22.1.1837	60 Takte, Auftakt	G-Dur, C	Heinrich Heine	A, A', A''	Str-l.
7.	Zigeunerlied	Im Nebelgriesel, im tiefen Schnee	120,4	G5	vor 1825	87 Takte, Auftakt	g-Moll, 2/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A', A'', A'''	var. Str-l.
8.	ohne	In Frankfurt auf der Zeile, da steht ein junger Mann	ohne	G14	ca. 4.1.1837	15 Takte	A-Dur, C	unbekannt	A	Str-l.
9.	Jägerlied	Kein beßre Lust in dieser Zeit	ohne	G3	20.4.1822	26 Takte	F-Dur, C	Ludwig Uhland	A, B, A	dk. L.
10.	Kehraus	Lasset nun den Künsten allen	ohne	G8	ca. 18.4.1828	unbekannt	unbekannt	Friedrich Wilhelm Gubitz	keine Angabe	keine Angabe

11.	ohne	Lieb und Hoffnung	ohne	G2	ca. Nov. bis Dez. 1820	47 Takte	Es-Dur, 3/4	Adolf Friedrich Carl Streckfuß und Ludwig Hellwig	A	dk. L. / Str-l.
12.	Ersatz für Unbestand	Lieblich mundet der Becher Wein	ohne	G25	22.11.1839	82 Takte, Auftakt	c-Moll, 2/4 ab T. 28: C-Dur, 6/8	Friedrich Rückert	A, B	dk. L.
13.	Die Mäzene	Mäzene gab's vor Zeiten	ohne	G7	18.4.1828	unbekannt	unbekannt	Friedrich Wilhelm Gubitz	keine Angabe	keine Angabe
14.	Comitat	Nun zu guter Letzt	76,4	G38	14.09.1847	19 Takte, Auftakt	F-Dur, C	August Heinrich Hoffmann von Fallersleben	A, A, A	Str-l.
15.	Jagdmorgen	O frischer Morgen, frischer Mut	ohne	G31	2.2.1841	unbekannt	unbekannt	Heinrich Laube	keine Angabe	keine Angabe
16.	Weihgesang	Öffnet euch, geweihte Pforten	ohne	G9	ca. 2.11.1832	29 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Friedrich Theodor von Müller	A, A, A, B	var. Str-l.
17.	Abendständchen	Schlafe, Liebchen	75,2	G24	14.11.1839	14 Takte, Auftakt	B-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
18.	Nachtgesang	Schlummernd an des Vaters Brust	ohne	G29	20.3.1840	36 Takte	B-Dur, 3/4	Adolph Emil Wendler	A, A, B	var. Str-l./dk. L.
19.	Festgesang [zur 25. Stiftungsfeier der Leipziger Liedertafel]	Schwebt um uns in Morgenglanze	ohne	G30	24.10.1840	unbekannt	unbekannt	Adolph Emil Wendler	keine Angabe	keine Angabe
20.	Musikantenprügelei	Seht doch diese Fiedlerbanden	ohne	G13	23.4.1833	108 Takte	D-Dur, 2/4 ab T. 35: 6/8	Robert Reinick	A, B, Coda	dk. L.
21.	Lob des Weins	Seht, Freunde, die Gläser, sie blinken	ohne	G4	nach 20.04.1822	24 Takte, Auftakt	C-Dur, 6/8	nach Friedrich von Köpken	A	dk. L. / Str-l.

CX

22.	Morgengruß des thüringischen Sängerbundes	Seid begrüßet, traute Brüder	120,2	G37	20.2.1847	24 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Georg Heinrich Schwerdt	A, A, A	Str-l.
23.	Türkisches Schenkenlied	Setze mir nicht, du Grobian	50,1	G23	1838	70 Takte	g-Moll, C ab T. 31: G-Dur	Johann Wolfgang von Goethe	: A, B : , Coda	dk. L.
24.	Trinklied	So lang man nüchtern ist	75,3	G15	22.1.1837	30 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A	Str-l.
25.	Abschiedstafel	So rückt denn in die Runde!	75,4	G33	26.1.1844	48 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Joseph von Eichendorff	A, A, A´	var. Str-l.
26.	Im Süden	Süße Düfte, milde Lüfte	120,3	G20	24.11.1837	20 Takte, Auftakt	B-Dur, C	Franz Bernus	A, A, A´	Str-l.
27.	Lob der Trunkenheit	Trunken müssen wir alle sein	ohne	G22	ca. 1838	33 Takte	A-Dur, C	Johann Wolfgang von Goethe	A, A´	Str-l.
28.	Wanderlied	Vom Grund bis zu den Gipfeln	50,6	G28	6.1.1840	112 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A´	var. Str-l.
29.	Liebe und Wein (Im betrunkenen Ton zu singen)	Was quälte dir dein armes Herz?	50,5	G26	7.12.1839	108 Takte, Auftakt	g-Moll, C ab T. 14: 6/8 ab T. 45, Z. 4: G-Dur, C ab T. 62: 6/8	Julius Mosen	A, B, C, D	dk. L.
30.	Lied für die Deutschen in Lyon	Was uns eint als deutsche Brüder	76,3	G36	8.10.1846	39 Takte, Auftakt	F-Dur, C ab T. 22: 3/4	Friedrich Stoltze	A, A, A (Strophe + Refrain)	Str-l.
31.	Der frohe Wandersmann	Wem Gott will rechte Gunst erweisen	75,1	G34	8.2.1844	36 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4 ab T. 16: C ab T. 19: 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A´, Coda	var. Str-l.

32.	Der Jäger Abschied	Wer hat dich, du schöner Wald	50,2	G27	6.1.1840	24 Takte, Auftakt	Es-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
33.	Sommerlied	Wie Feld und Au' so blinkend im Tau	50,3	G19	Febr. 1837	66 Takte, Auftakt	G-Dur, 6/8	Johann Georg Jacobi	A, A'	var. Str-l.
34.	ohne	Wie hehr im Glase blinket der königliche Wein	ohne	G11	ca. 1833	35 Takte, Auftakt	C-Dur, C	Johann Heinrich Voß	A (Strophe + Refrain)	Str-l.
35.	Rheinweinlied	Wo solch ein Feuer noch gedeiht	76,2	G35	9.2.1844	19 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Georg Herwegh	A, A, A (Strophe + Refrain)	Str-l.
36.	Dreistigkeit	Worauf kommt es überall an	ohne	G18	23.2.1837	21 Takte	Es-Dur, 3/4	Johann Wolfgang von Goethe	A, A, A	Str-l.

2.8 Übersicht der Chorlieder für gemischten Chor nach Liedanfang

Nr.	Titel	Liedanfang	Opus	MWV	Entstehungszeit	Umfang	Tonart, Taktart	Textdichter	Form	Aufbau
1.	Auf ihrem Grab	Auf ihrem Grab, da steht eine Linde	41,4	F6	22.1.1834	24 Takte, Auftakt	E-Dur, 4/4	Heinrich Heine	A, A´	Str-l.
2.	Frühlingslied	Berg und Tal will ich durchstreifen	100,3	F30	vor 15.8.1844	24 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Heinrich Stieglitz	A, A, A	Str-l.
3.	Mailed	Der Schnee zerrint, der Mai beginnt	41,5	F7	23.11.1837	18 Takte, Auftakt	B-Dur, 4/4	Ludwig Chr. H. Hölty	A, A, B, A	var. Str-l./dk. L.
4.	Andenken	Die Bäume grünen überall	100,1	F29	8.8.1844	40 Takte, Auftakt	D-Dur, 3/4	August Hoffmann von Fallersleben	A, A, B	var. Str-l.
5.	Die Nachtigall	Die Nachtigall, sie war entfernt	59,4	F24	19.6.1843	44 Takte, Auftakt	As-Dur, 3/8	Johann Wolfgang von Goethe	A	dk. L.
6.	Der wandernde Musikant	Durch Feld und Buchenhallen	88,6	F19	10.3.1840	35 Takte, Auftakt	Es-Dur, 3/4	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
7.	Jagdlied	Durch schwankende Wipfel	59,6	F22	5.3.1843	81 Takte, Auftakt	h-Moll, C ab T. 39: H-Dur	Joseph von Eichendorff	A, A, A´, B	var. Str-l./dk. L.
8.	Deutschland	Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht	88,5	F33	vermutlich 1847	24 Takte, Auftakt	a-Moll, C	Emanuel Geibel	A, A	Str-l.
9.	Entflieh mit mir	Entflieh mit mir und sei mein Weib	41,2	F4	22.1.1834	14 Takte, Auftakt	E-Dur, 6/8	Heinrich Heine	A, A	Str-l.
10.	Es fiel ein Reif	Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht	41,3	F5	22.1.1834	24 Takte, Auftakt	a-Moll, 4/4	Heinrich Heine	A, A, A´	Str-l.
11.	Herbstlied	Holder Lenz, du bist	48,6	F17	26.12.1839	85 Takte,	e-Moll, 3/8 ab T. 39: E-	Nikolaus Lenau	A, B, C,	dk. L.

		dahin!“)				Auftakt	Dur, alla-breve-Takt		Coda	
12.	Der Glückliche	Ich hab´ ein Liebchen recht lieb	88,2	F27	20.6.1843	71 Takte, Auftakt	G-Dur, 6/8	Joseph von Eichendorff	A, B, C, D	dk. L.
13.	Im Walde	Ihr Vögel in den Zweigen	41,1	F10	Jan. 1838	22 Takte, Auftakt	A-Dur, 2/4	August von Platen	A, A, A	Str-l.
14.	Im Grünen	Im Grün erwacht der frische Mut	59,1	F8	23.11.1837	14 Takte, Auftakt	A-Dur, 9/8	Helmine von Chezy	A, A, A	Str-l.
15.	Die Waldvöglein	Kommt, lasst uns geh´n spazieren	88,4	F25	19.6.1843	22 Takte, Auftakt	F-Dur, C	Martin Opitz	A, A, A	Str-l.
16.	Festlied zu Zelters siebzigsten Geburtstag 1828	Lasset heut am edlen Ort	ohne	F2	vor 11.12.1828	58 Takte	D-Dur, C	Johann Wolfgang von Goethe	keine Angabe	keine Angabe
17.	Die Primel	Liebliche Blume	48,2	F16	nach 18.11.1839	20 Takte, Auftakt	A-Dur, 2/4	Nikolaus Lenau	A, A	Str-l.
18.	Neujahrslied	Mit der Freude zieht der Schmerz	88,1	F28	8.8.1844	27 Takte	Es-Dur, C	Johann Peter Hebel	A, A, A, A´	var. Str-l.
19.	Frühlingsahnung	O sanfter, süßer Hauch!	48,1	F14	5.7.1839	41 Takte	E-Dur, 6/8	Ludwig Uhland	A, B	dk. L.
20.	Abschied vom Wald	O Täler weit, o Höhen	59,3	F20	3.3.1843	21 Takte, Auftakt	Es-Dur, C	Joseph von Eichendorff	A, A, A	Str-l.
21.	Im Wald	O Wald, du kühlender Bronnen	100,4	F11	14.6.1839	32 Takte, Auftakt	D-Dur, C	Heinrich Weismann	A, A	Str-l.
22.	Hirtenlied	O Winter, schlimmer Winter	88,3	F12	14.6.1839	46 Takte, Auftakt	G-Dur, 2/4	Ludwig Uhland	A, A, B, B´, Coda	var. Str-l./dk. L.

CXIV

23.	Morgengebet	O wunderbares tiefes Schweigen	48,5	F15	18.11.1839	24 Takte, Auftakt	C-Dur, 4/4	Joseph von Ei- chendorff	A, A, A´	var. Str-l.
24.	Lob des Früh- lings	Saatengrün, Veil- chenduft	100,2	F26	20.6.1843	41 Takte, Auftakt	A-Dur, C	Ludwig Uhland	A	dk. L.
25.	Trauergesang	Sahest du ihn hernie- der schweben	116	F31	8.7.1845	86 Takte	g-Moll, C ab T. 37: G- Dur, 3/4	Friedrich Aulen- bach	A, B, C	dk. L.
26.	Frühlingsfeier	Süßer, gold´ner Früh- lingstag!“)	48,3	F18	28.12.1839	38 Takte, Auftakt	E-Dur, 3/4	Ludwig Uhland	A, A´, Coda	var. Str-l.
27.	Frühzeitiger Frühling	Tage der Wonne, kommt ihr so bald?	59,2	F23	17.6.1843	121 Takte	G-Dur, 3/8	Johann Wolf- gang von Goethe	A, A, B, A´	var. Str-l./ dk. L.
28.	Auf dem See	Und frische Nahrung, neues Blut	41,6	F9	kurz nach 24.11.1837	119 Tak- te, Auf- takt	C-Dur, 6/8	Johann Wolf- gang von Goethe	A, B, A´, Coda	var. Str-l./ dk. L.
29.	Ruhetal	Wenn im letzten Abendstrahl	59,5	F21	4.3.1843	35 Takte, Auftakt	D-Dur, 2/4	Ludwig Uhland	A	dk. L.
30.	Die Frauen und die Sänger	Wohl perlet im Glase	ohne	F32	30.10.1845	97 Takte	B-Dur, C	Friedrich Schil- ler	A, A, B, A´, Coda	var. Str-l./ dk. L.

3 Statuten der Leipziger Singakademie

§ 1. Der Hauptzweck der Singacademie ist gemeinschaftliche Uebung im ernsten Gesange, unter Leitung eines erfahrenen Lehrers, zur Ausbildung der Stimme und Kunstfertigkeit sowohl, als des Geschmackes für Tonkunst überhaupt.

§ 2. Zu dem angegebenen Zwecke versammeln sich die Mitglieder der Academie wöchentlich zweymal, an bestimmten Tagen, zu einer zweystündigen Uebung. Die erste Zusammenkunft in jeder Woche ist eine Vorübung, die zweyte eine Hauptübung. Bey eintretenden Buss- und Festtagen wird, ohne ausdrückliche Bekanntmachung, die Vorübung auf den dem Feyer- tage zunächstvorhergehenden, die Hauptübung auf den zunächst darauf folgenden Tag verlegt.

§ 3. Der Director leitet die Uebungen und überhaupt das Musicalische der Anstalt, und die Theilnehmer stehen, während der Versammlungen, zu ihm in dem Verhältnisse gebildeter Schüler zu ihrem Lehrer.

§ 4. Zur Begleitung und Unterstützung des Gesanges ist ein fertiger, in der Theorie der Music erfahrener Clavierspieler bey der Academie angestellt. Während der Uebungen steht er gegen den Director in dem Verhältnisse eines Orchestermittledes.

§ 5. Die Aufsicht über die öconomischen und geselligen Verhältnisse der Academie ist vier Vorstehern anvertraut, welche mit dem Director, und zwey andern Beamten, dem Secretair und Cassirer nämlich, den Vorstand bilden. Sie sehen auf die Befolgung der Statuten und halten das Gefällige der gesellschaftlichen Formen aufrecht. Die Vorsteher übernehmen ihr Amt auf vier hintereinander folgende Jahre. Mit dem 1. September, als dem Beginne eines neuen Academiejahres, tritt jedes Jahr aus dem Vorstands ein Vorsteher heraus, an dessen Stelle von den bleibenden ein neuer gewählt wird. Secretair und Cassirer verwalten ihr Amt auf unbestimmte Zeit.

§ 6. Die Singacademie ist eine geschlossene Gesellschaft. Diejenigen, welche darin aufgenommen zu werden wünschen, haben sich bey einem Mitgliede des Vorstandes zu melden. Moralische Unbescholtenheit, Elementarkenntnisse der Music, und einige Uebung im Treffen sind unerlässliche Bedingungen der Aufnahme.

§ 7. Nachdem die Namen der die Aufnahme Suchenden in einer Hauptübung bekannt gemacht worden, erfolgt in der nächsten Hauptübung die Wahl durch Ballotage. Ein Drittheil verneinender Stimmen hindert die Aufnahme.

§ 8. Jedes Mitglied, welches das ganze Jahr über Theil nimmt, entrichtet monatlich 16 Groschen, und für den Aufwärter vierteljährlich 4 Groschen. Wer in den vier Sommermona-

ten: May, Juny, July und August die Academie nicht besuchen kann, zahlt für jeden der übrigen acht Monate: 18 Groschen.

§ 9. Zwey Geschwister, so wie Ehegatten, geben nur einfachen Beytrag zur Casse der Academie.

§ 10. Jedes Mitglied entrichtet, nach erfolgter Aufnahme, 1 Thaler 12 Groschen Eintrittsgeld, welches für die Vermehrung der musicalischen Bibliothek verwendet wird.

§ 11. Ausser den Aeltern [sic!] und Ehegatten, so wie den nächsten Verwandten der Theilnehmer, können den gewöhnlichen Uebungen keine Zuhörer beywohnen. Den Mitgliedern des Vorstandes aber ist es erlaubt, auswärtige Musicfreunde einzuführen.

§ 12. Die Singacademie besitzt, laut des in doppelter Abschrift vorhandenen Catalogs, von dem sich die eine in der Bibliothek selbst, die andere in den Händen des jedesmaligen Cassiers befindet, eine beträchtliche Sammlung vorzüglicher und für ihre Bedürfnisse passender Werke, welche während des Bestehens des Instituts nicht veräussert, noch bey etwaiger Auflösung desselben vereinzelt werden darf. Durch fünfjährigen gehörig entrichteten Beytrag erwirbt ein Mitglied das Recht, dereinst über diese Sammlung, zum Besten einer andern musicalischen Lehranstalt, durch gemeinschaftliche Berathung mitverfügen zu können.

Leipzig, am 1. September 1823

Der Vorstand der Singacademie

4 Vorläufige Grundlinien einer von dem Blümnerschen Legate in Leipzig zu errichtenden Musikschule

§1

Die Leipziger Musikschule ist ein selbständiges Institut, in welchem die dazu befähigten Schüler des Inlands vornehmlich, zugleich aber auch die Ausländer, gründlichen Unterricht, sowohl theoretischen als practischen, in der Musik erhalten, und in welchem die Musik in ihren verschiedenen Theilen, als Mittel zu einem höheren künstlerischen Zwecke gelehrt wird.

§2

Die Ober-Direction und Verwaltung dieses Instituts wird mehreren dazu zu wählenden Vorstehern, unter welchen sich der Kreisdirector und der Bürgermeister befinden müssen, übergeben und von denselben unentgeltlich geführt. Von ihnen erfolgt die Anstellung sämtlicher Lehrer, die Entwerfung des Status, spätere etwaige Erweiterungen der Anstalt etc. etc, und sie sind jederzeit als die oberste Behörde derselben zu betrachten.

§3

Die zur Verwirklichung eines solchen Instituts nötigen Ausgaben bestehen fürs erste

- a) in Anschaffung der nötigsten Mobilien, musikalischen Instrumente, Bücher, etc.,
- b) in Besoldung der Lehrer,
- c) in den Kosten für die Dienerschaft, für Heizung, Drucksachen, Porto, Schreibmaterialien etc.

Für unentgeltliche Überlassung eines geeigneten Locals müßte die Stadt angegangen werden, und bei der Gemeinnützigkeit einer solchen Anstalt wäre gewiß auf die Erfüllung dieses Gesuches mit Sicherheit zu hoffen.

§4

Zur Bestreitung obiger Ausgaben werden die Zinsen der vom verstorbenen Herrn H.[of]K.[riegs]-R.[at]¹⁶⁰⁸ Blümner ausgesetzten Summe von 20000 Thalern und außerdem die für die einzelnen Unterrichtsstunden festzustellenden möglichst niedrigen Honorare, welche die Schüler zu zahlen haben, verwendet.

¹⁶⁰⁸ Kneschke bemerkt, dass Blümner nicht Hofkriegsrat, sondern Oberhofgerichtsrat gewesen sei. Kneschke, E. 1893, S. 306.

§5

Da aber die Zinsen des Legates zu 4% gerechnet zur Bestreitung eines vollständigen Lehrpersonals nicht wohl ausreichen, andernfalls aber die Honorare der Schüler nicht anders als gering sein dürfen, damit dem Hauptzweck des Ganzen entsprochen werde, so ist bei der ersten Einrichtung auf möglichste Beschränkung zu sehen, und erst im Falle eines glücklichen Fortganges die Musikschule mehr und mehr zu erweitern. Demnach wären die fest anzustellenden Lehrer für den Anfang nur folgende:

- a) ein Lehrer der Theorie (des Generalbasses, des Contrapunktes, der Fuge usw.),
- b) ein Lehrer des Gesanges (der zugleich die wöchentlichen Übungen leitet vide 7)
- c) ein Lehrer des Pianofortespiels,
- d) ein Lehrer des Violinspiels,
- e) ein Lehrer des Violoncellospiels.

Dagegen die folgenden

- a) ein Lehrer des Orgelspiels,
- b) der Flöte,
- c) der Clarinette,
- d) der Hoboe,
- e) des Fagotts,
- f) des Chores

vorläufig *nicht* fest anzustellen, sondern nach Maßgabe ihrer Leistungen und des ertheilten Unterrichts vierteljährlich zu honorieren wären.

§6

Der vollständige Cursus der Theorie dauert 3 Jahre, ist jedoch in 3 Classen zu theilen, und so einzurichten, dass mit jedem Jahre neue Schüler eintreten und den Cursus von Anfang an beginnen können. Die Schüler selbst bestehen

- d) aus solchen, die sich der Musik ausschließlich widmen, und den vollständigen *Cursus* machen wollen,
- e) aus solchen, die nur einzelnen *Unterrichtsstunden* auf Instrumenten oder im Gesange (jedoch auf nicht geringere Zeit, als ein halbes Jahr) beiwohnen wollen,
- f) aus solchen, die sich nur zu einzelnen *Übungen* der Instrumental- oder Vocalclassen (siehe unten) verpflichten.

§7

Außer den regelmäßigen Gesangsstunden sollen wöchentlich wenigstens einmal Übungen im Chorgesang stattfinden, zu welchen außer den regelmäßigen Schülern auch andere Musikfreunde und Freundinnen aus der Stadt gegen ein Honorar Zutritt erhalten. Ein gleiches wäre vielleicht mit den Instrumentalisten in größeren Zwischenräumen (z. B. alle 14 Tage) zur Einübung von Symphonien und Ouvertüren von dem Lehrer des Violinspiels vorzunehmen. Es bleibt der Direction überlassen mit diesen Vocal- und Instrumentalkräften oder mit Zuziehung anderer, größere öffentliche Aufführungen zum Besten des Instituts anzuordnen.

§8

Wenn man vorläufig ein Capital von etwa 1000 Thalern zur Anschaffung der nötigsten Requisiten: eines Flügels, mehrerer Musikalien und Bücher u. dgl. nähme (welches Capital höchstens in 5 Jahren zurückgezahlt sein müßte), so blieben nach obiger Berechnung 760 Thaler jährliche Zinsen von dem Capital zur Besoldung der festanzustellenden Lehrer und der Dienerschaft; dagegen die zu erweiternden Einkünfte von den Schüler und den wöchentlich allgemeinen Singübungen, würden nur zur Tilgung des erwähnten Anschaffcapitals, für die nicht fest angestellten Lehrer, und für sonstige Ausgaben zu verwenden sein, wozu sie nach einer mäßigen Berechnung fürs erste ausreichen würde. Ergäbe sich ein Überschuß, so wären erstlich die Gehalte, dann die Zahl der festangestellten Lehrer, und somit endlich der Plan des Ganzen zu vermehren und zu erweitern, wie es denn von dem allgemein verbreiteten Sinn für Tonkunst, von dem Nutzen, den ein solches Institut bald augenscheinlich zur Folge haben würde, mit Zuversicht gehofft werden darf.

§9

Bei den geringen Ansprüchen, welche die meisten der hier lebenden Musiker zu machen gewohnt sind, während doch ihre Leistungen größtentheils im höchsten Grade befriedigend sind, würde ein durchschnittliches Gehalt von 140 Thalern jährlich für jeden der 5 festangestellten Lehrer zum ersten Anfange genügend sein, jede Stelle dabei gut besetzt werden können, ein Gehalt von 60 Thalern für den anzunehmenden Diener übrig bleiben, und selbst ohne auf einen erheblichen Zuschuß von außen her zu rechnen (da ein solcher doch fast mit Bestimmtheit vorauszusehen ist) würde die Musikschule fürs erste ihren Fortgang nehmen können, wenn die Verwendung des Blümnerschen Legates zu einem solche Zwecke beschlossen werden sollte.

5 Mendelssohn-Akte

Im Rahmen der Dissertation wurde die Mendelssohn-Akte vollständig transkribiert. Die Akte umfasst die Korrespondenz zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und den Vertretern des „Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten“ sowie des Königs Friedrich Wilhelm IV.¹⁶⁰⁹. Über den Fund der Akte finden sich ausführliche Informationen im Aufsatz von Thomas Ertelt und Jürgen Kloosterhuis.¹⁶¹⁰

Folgende Personen werden in der Mendelssohn-Akte erwähnt:

- Minister Eichhorn¹⁶¹¹
- Wirkliche Geheime Oberregierungsrat Ladenberg¹⁶¹²
- Geheimer Oberregierungsrat Kortüm¹⁶¹³
- Geheimer Regierungsrat Credé¹⁶¹⁴
- Lehnert¹⁶¹⁵
- Brüggemann¹⁶¹⁶
- Kugler¹⁶¹⁷
- Tiede¹⁶¹⁸
- Wallmüller¹⁶¹⁹
- Kühlenthal¹⁶²⁰

¹⁶⁰⁹ Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) war von 1840 bis 1861 König von Preußen.

¹⁶¹⁰ Ertelt, Th.; Kloosterhuis, J. 2003, S. 277–302.

¹⁶¹¹ Johann Albrecht Friedrich Eichhorn (1779–1856) war von 1840 bis 1848 Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

¹⁶¹² Adalbert von Ladenberg (1798–1855) war Wirklicher Geheimer Oberregierungsrat und von 1839 bis 1848 Direktor im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, von 1848 bis 1850 Minister desselben und von 1850 bis 1855 Präsident der Oberrechnungskammer.

¹⁶¹³ Karl Wilhelm Christian Kortüm (1787–1859) war von 1836 bis 1852 Geheimer Oberregierungsrat im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten und zuständig für Kunstangelegenheiten bis zum Eintritt von Kugler.

¹⁶¹⁴ Wilhelm Ludwig Credé (1795–1849) war von 1834 bis 1843 Geheimer Regierungs- und vortragender Rat und Direktor des Zentralbureaus. Mit dem Ausscheiden aus dem Dienst wurde Credé zum Geheimen Oberregierungsrat ernannt.

¹⁶¹⁵ Karl Ludwig Hermann Lehnert (1808–1871) war von 1844 bis 1848 Hilfsmitarbeiter im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. Er wurde im Jahr 1848 zum Geheimen Regierungs- und vortragenden Rat ernannt und war die allgemeine Vertretung des Ministers, der alle Konzepte mitzeichnete.

¹⁶¹⁶ Theodor Brüggemann (1796–1866) war von 1841 bis 1843 Geheimer Regierungsrat im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, von 1843 bis 1851 Vortragender Rat und zuständig für das katholische Schulwesen.

¹⁶¹⁷ Franz Theodor Kugler (1808–1858) war seit 1835 Professor an der Akademie der Künste zu Berlin, von 1843 bis 1848 Hilfsmitarbeiter im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten und von 1848 bis 1856 Geheimer Regierungs- und vortragender Rat und zuständig für Kunstangelegenheiten.

¹⁶¹⁸ Karl Gottlieb Tiede (1803–1881) war von 1829 bis 1839 Hilfsarbeiter im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, von 1839 bis 1878 im Zentralbureau tätig, wobei er in den Jahren von 1844 bis 1878 als Vorsteher fungierte.

¹⁶¹⁹ Heinrich Ferdinand Louis Wallmüller (1814–1875) war von 1833 bis 1845 Kalkulatorassistent im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten und von 1845 bis 1855 Geheimer Kalkulator.

- Geheimer Regierungsrat Mühler¹⁶²¹
- Minister von Duesberg¹⁶²²
- Ehrenberg¹⁶²³
- Bando¹⁶²⁴
- Kuhlmann¹⁶²⁵
- Schenk¹⁶²⁶
- Massow¹⁶²⁷

Legende:

Abkürzungen

A. O.	Allerhöchste Ordre
A. C. O.	Allerhöchste Cabinetts-Ordre
A., Allerg.	Allergnädigst
A., Allersh.	Allerhöchst
A. h. Dies	Allerhöchst Dieselbe
a.c. = anno currentes	des laufenden Jahres
c. = currentes	current (z. B. für laufendes Jahr)
Cab.	Cabinet
c. p. r. = cum petitione remissionis	mit der Bitte um Rückgabe
citissime	sehr eilig, eiligst
cito	eilt, eilig, dringend
D., Dr.	Doktor
d. d. = de dato	vom Datum
d. J., d. Js.	des Jahres
d. M., d. Mts.	des Monats
ej. m. = eius menses	jenen Monat
E	Kürzel des Ministers Eichhorn

¹⁶²⁰ Emanuel Wilhelm Johann Karl Kühenthal (1797–1873) war von 1827 bis 1846 Hofrat und von 1846 bis 1852 Geheimer Rechnungsrat. Seit Anfang der 1840er Jahre war Kühenthal als Hilfsmitarbeiter zur persönlichen Disposition des Ministers tätig, namentlich bei der Bearbeitung der Personalien und dgl.

¹⁶²¹ Heinrich von Mühler (1813–1874) war von 1840 bis 1846 Hilfarbeiter im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, seit 1846 Geheimer Regierungs- und vortragender Rat. Mühler wurde 1862 zum Minister ernannt und schied 1872 aus dem Dienst aus.

¹⁶²² Franz von Duesberg (1793–1872) war Wirklicher Geheimer Oberjustizrat und Direktor der Abteilung für katholische geistliche Angelegenheiten im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, von 1842 bis 1846 Vortragender Rat im Staats- und Kabinettsministerium und von 1846 bis 1848 Finanzminister.

¹⁶²³ Friedrich Ehrenberg (1776–1852) war seit 1817 Wirklicher Oberkonsistorial- und vortragender Rat im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten und zuständig für geistliche Angelegenheiten.

¹⁶²⁴ August Joseph Bando (1794–1870) war von 1836 bis 1859 Vorsteher der Geheimen Kalkulatur.

¹⁶²⁵ Friedrich Wilhelm Kuhlmann (1795–1868) war seit 1832 Kontrolleur und Kassierer der Generalkasse des Ministeriums, im Jahr 1837 zum Rendant der Generalkasse ernannt und im Jahr 1854 zum Geheimen Rechnungsrat.

¹⁶²⁶ Schenk war Unterbeamter im Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

¹⁶²⁷ Wilhelm von Massow (1802–1867) war Wirklicher Geheimer Rat.

Ew.	Euer
Ew. M.	Euer Majestät
Ew. K. M.	Euer Königliche Majestät
Ew. Wohlgeb.	Euer Wohlgeboren
F.	Felix [Mendelssohn Bartholdy]
F M B	Felix Mendelssohn Bartholdy
G. O. R., Geh. Ob. R.	Geheimer Ober-Rat
G. O. R. R.	Geheimer Ober-Regierungs-Rat
Geh. Reg. Rath	Geheimer Regierungs-Rat
H.	Herr
K	Kürzel des Geheimen Ober- Regierungsrats Kortüm
K., Königl.	Königlich
k. J., k. Js.	kommenden Jahres
k. M., k. Mts.	kommenden Monat
L., Lit. = litera	Buchstabe
L S = loco sigilli	anstelle eines Siegels
Maj.	Majestät
N. S.	Namens Seiner
N. S. E.	Namens Seiner Exzellenz
N., No., Nr.	Nummer
p.e. = anni praeteriti	vergangenes Jahr
p	als Platzhalter (z. B. Berlin p = Ber- lin, Datum
pp = praemissis praemittendis	den gebührenden Titel vorangesetzt
resp. = respektive	beziehungsweise, oder
S.	Sachen
s. = sub	unter
S., Sn., Sr.	Seine, Seinen, Seiner
tit. = Titulatur	Platzhalter für Namen
ult. = ultimo	letzten, Ende
v. J., v. Js.	vorigen Jahres
v. M., v. Mts.	vorigen Monat
w. o.	wie oben
w. v.	wie vorstehend
Währungen	1 rt. = 30 sg.; 1 sg. = 12 d.
rh., rt., rtl., thaler, Rthr.	Reichstaler
sg.	Silbergroschen
d.	Dinar (Pfennig)
W. GR.	Wirklicher Geheimer Rat

Mendelssohn-Akte

[Aktendeckel]

Ministerium der Geistlichen-Unterrichts- u. Medicinal-Angelegenheiten.
Geistliche- und Unterrichts-Abtheilung

Acta

betreffend:

die Berufung des Componisten Dr. Felix Mendelssohn Bartholdi nach Berlin und seine Ernennung zum Kapellmeister und General-Musikdirector, sowie die ihm als Wirkungskreis übertragene Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik.

vom Mai 1841

Die Verhandlungen über die Einrichtung des Musikchors für die Hof- und Domkirche zu Berlin befinden sich in den Acten. Berlin Patronats-No. 71

Cfr.¹⁶²⁸ Acta Berlin Wiss.¹⁶²⁹ S.¹⁶³⁰ A.¹⁶³¹ No. 131.

betr. die Errichtung eines mit der Orgel unmittelbar zu verbindenden Orchesters in der Garnisons-Kirche zu Berlin.

Specialia

Wissenschaftliche und Kunst-Sachen
Berlin 164

¹⁶²⁸ = vergleiche.

¹⁶²⁹ = wissenschaftlich.

¹⁶³⁰ = Sachen.

¹⁶³¹ = ein Buchstabe.

[Blatt 0]
Journal

[Blatt 1 r¹⁶³²]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 1r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „30. Mai 1841“ und Unterschrift des Königs. Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Journalnummer: keine. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

Sie werden aus der Anlage entnehmen, was mir der Wirkliche Geheime Rath von Massow über die Erklärungen des Componisten D. Felix Mendelssohn Bartholdi in Bezug auf die mit ihm hier anzuknüpfenden Verhältnisse unter dem 20ten d. M. angezeigt hat, und daß ab jetzt in Bezug auf definitive [sic!] Erklärungen von seiner Seite hauptsächlich darauf ankömmt ihm die Stellung zu bereiten, welche seiner Neigung am meisten entspricht und von welcher er den meisten Erfolg seiner Thätigkeit erwartet.

Im Allgemeinen wissen Sie, daß es meiner Absicht gemäß ist, Cornelius, Rauch und Felix Mendelssohn Bartholdi an die Spitze der Kunst-Abtheilung zu stellen in welcher Sie sich durch ihre Schöpfungen so ausgezeichnet haben, daß keinen besseren Händen als den ihrigen die Leitung der Geschäfte zur Förderung der Kunst in den Gegenständen ihres Fachs anvertraut werden kann. Hierbei muß ich es aber bewenden lassen und die Details denen überlassen, welche im Stande sind den Gegenstand tiefer ins Auge zu fassen. Um für jetzt nur bei Felix Mendelssohn Bartholdi stehen zu bleiben: so ist er von Ihnen aufzufordern einen Plan zu der Stellung zu entwerfen wie Sie oben im Allgemeinen angegeben worden ist und näher zu entwickeln, was alles dazu erforderlich sein dürfte, um seine Stellung so erfolgreich als nützlich zu machen. Diese wird sehr bald geschehen können, und es wird dazu keines Jahres bedürfen, um die definitive Entscheidung Felix Mendelssohn Bartholdi herbeizuführen, nachdem ich mich über die nun Ihnen Mir einzureichenden Vorschläge werde erklärt haben. Für die Zahlung der bereits bewilligten 3000 rt.¹⁶³³ haben Sie vorläufig in Quartal-Raten zu sorgen, bis ich darüber definitiv werde verfügt haben.

Berlin den 30^{ten} May 1841.

Friedrich Wilhelm

An den Staats-Minister Eichhorn.

[Blatt 2 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 2r-5r

Schreiben von Massow an den König.

Chefdatierung „20^{ten} Mai 1841“ und Unterschrift Massows.

Innenadresse: keine. Journalnummer: keine

Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

Euer Königliche Majestät haben mir mündlich den Befehl zu ertheilen geruht, mit dem Doctor und Componisten Felix Mendelssohn Bartholdi zu Leipzig in Unterhandlung zu treten, um denselben nach Berlin zu berufen und hier durch Anstellung zu fixieren; ich habe namentlich

¹⁶³² = recto.

¹⁶³³ rt. = Taler.

am 11ten December vorigen Jahres in Euer königlichen Majestät allerhöchsten Auftrage dem Herrn Mendelssohn geschrieben und ihm angeboten,

daß er als Direktor der musikalischen Klasse der Akademie der Künste mit einem Gehalte von 3000 rt. angestellt werden könne,

dabei habe ich erwähnt, daß es die Absicht Euer Königlichen Majestät sei,

[Blatt 2 v¹⁶³⁴]

die musikalische Klasse der Akademie umzugestalten, sie mit andern theils bestehenden theils zu errichtenden musikalischen Bildungs-Anstalten in Verbindung zu setzen, hierbei sich seines, des Herrn Mendelssohns Rathes zu bedienen, und ihn künftig an die Spitze dieser Anstalt zu stellen; ferner, daß es der Wille Euer Königlichen Majestät sei, daß alljährig mit dem Königlichen Orchester- und Opern-Personal eine noch zu bestimmende Anzahl von Concerten unter seiner Leitung gegeben würde, in welchen vorzugsweise Oratorien, aber auch andere Werke, als Symphonien u. s. w. aufgeführt würden. Herr Mendelssohn sprach in zwei an mich gerichtete Schreiben vom 15ten December und 2ten Januar seine Dankbarkeit gegen Euer Königliche Majestät für den ehrenvollen Antrage sowie seine vollkommenste Zufriedenheit in Betreff des Titels und des Gehaltes aus, er behielt sich aber dennoch

[Blatt 3 r]

seine Erklärung, ob er diesen Antrag annehmen könne oder nicht, vor, bis ihm die Pflichten genau vorgeschrieben würden, die er bei seiner ihm angebotenen Anstellung in Berlin zu übernehmen habe. Die Gewissenhaftigkeit, welche Herr Mendelssohn hierbei bewies, mußte man anerkennen und ehren, zugleich versprach er in diesem Frühjahr nach Berlin zu kommen. Die Akademie der Künste ressortirt von dem Ministerio der Geistlichen Unterrichts und Medizinal Angelegenheit, von welchem auch nur die vom Herrn Mendelssohn verlangte Vorschrift ertheilt werden kann. Diese war aber nicht so schnell zu entwerfen; der Herr Minister Eichhorn beschloß die ganze Angelegenheit, betreffend die Umgestaltung der musikalischen Klasse, mit Herrn Mendelssohn selbst zu beraten, und Euer Königlichen Majestät geruhen zu genehmigen, daß sie bis dahin auf sich beruhen könne.

Herr Mendelssohn ist nun kürzlich seinem

[Blatt 3 v]

Versprechen gemäß, hier angekommen und beharrt bei seiner Erklärung, nur dann eine fixirte Anstellung in Euer Königlichen Majestät Dienst machen zu können, wenn er zuvor genau erfahre, was von ihm verlangt würde, und welche Pflichten er zu erfüllen haben werde.

Die beabsichtigte Umgestaltung der musikalischen Klasse welche wahrscheinlich in Verbindung mit mancher Änderung der Akademie der Künste im Allgemeinen statthaben soll, bedingt die Auflösung bestehender und die Bildung ganz neuer Verhältnisse bei der Errichtung einer größeren musikalischen Bildungsanstalt. Würde das Ministerium des Königlichen Hauses wegen des königlichen Theaters renouviren, da die bei letzten bestehenden derartigen Anstalten, und gewiß unseren dabei angestellte Künstler, herangezogen werden mußten; die zu Allem erforderlichen Geldmittel mußten festgestellt und bewilligt werden; dies Alles sind Ursachen, welche das Königliche Ministerium verhindern, diese vielumfassende Angelegenheit in Kurzen so weit zu bearbeiten, um Euer Königlichen Majestät darüber Vorschläge vorlegen zu können, und

[Blatt 4 r]

welche es ihm daher auch unmöglich machen, dem Herrn Mendelssohn jetzt die Stellung anzuweisen und die Pflichten vorzuschreiben; die er nicht als Direktor der musikalischen Klasse der Akademie einnehmen und erfüllen soll.

Herr Mendelssohn muß sich anderfalls binnen einigen Wochen erklären, ob er seine Stellung in Leipzig aufgeben werde oder nicht, und dringt auf Entscheidung.

Unter diesen Umständen habe ich, jedoch mit ausdrücklichen Vorbehalt Euer Königlichen Majestät Allerhöchsten Genehmigung, den Herrn Mendelssohn den Vorschlag gemacht,

daß er sich für jetzt nur auf eine bestimmte Zeit, und zwar auf ein Jahr in Berlin fixieren, und zu euer Königlichen Majestät Disposition stellen solle, wofür Eure Königliche Majestät ihm den Titel Kapellmeister jedoch ohne ihm die Verpflichtung der Funktion bei der Königlichen Oper aufzulegen, und das schon zugesagte Gehalt von 3000 Thaler pro anno bewilligen würden; er solle für diese Zeit hindurch kein Amt, daher auch keine bestimmte Pflichten übernehmen, insofern nicht im Laufe desselben der Herr Minister Eichhorn ihm die oft

[Blatt 4 v]

erwähnten Vorschriften ertheilen, und er sich damit einverstanden erklären könnte, daher dann die vorbehaltene Einigung über die definitive Anstellung erfolgte.

Herr Mendelssohn hat sich gegen mich bereit erklärt, diesen Vorschlag anzunehmen, und wenn Euer Königliche Majestät die Gnade hätten demselben zu genehmigen, so würde der Herr Minister Eichhorn Zeit gewinnen diese Angelegenheit mit Herrn Mendelssohn zu berathen, und Eure Königliche Majestät ausführliche Vorschläge zu machen, und von dem ehrenwerthen Charakter des Herrn Mendelssohn würde mit höchster Zuversicht zu erwarten sein, daß er auch in diesem interimistischen Verhältniß alle seine Kräfte Euer Königlichen Majestät um so mehr widmen werde, als darüber nichts näher bestimmt werden konnte. Solch Verhältniß ist aber dennoch nur auf eine bestimmte Zeit zu rechtfertigen, daher auf ein Jahr verabredet worden. Sollte nun wider Erwarten die Umgestaltung der musikalischen Klasse der Akademie, und die Gründung einer musikalischen Bildungs-Anstalt nicht so ausgeführt werden, daß Herr Mendelssohn die Ueberzeugung gewönne darin ein Feld der Thätigkeit für seinen

[Blatt 5 r]

Beruf und seine Neigung zu finden, oder sollten die Ansprüche die an ihn gemacht würden die Einigung mit ihm verhindern, sollten endlich, wie ich auf Herrn Mendelssohn ausdrückliche Begehr hinzufüge, Euer Königlichen Majestät die Erwartungen nicht ganz erfüllt sehen, welche Allerhöchst dieselben jetzt in ihn setzen, so wäre das jetzt geknüpft Verhältniß auf vorherbedungene und daher ehrenvolle Weise in bestimmter Frist wieder auflöslich.

Der Herr Minister Eichhorn, den ich von dem durch mich dem Herrn Mendelssohn gemachten, und von dem letzten angenommenen Vorschlag in Kenntniß gesetzt habe, hat seinerseits gar nicht dagegen zu erinnern gefunden.

Euer Königlichen Majestät die Beschlußnahme allerunterthänigst anheimfallend, sehe ich den weiteren Befehlen allergehorsamst entgegen und ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Euer Königliche Majestät

Berlin den 20^{ten} Mai 1841

allerunterthänigster
Massow

[Blatt 6 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 6r-6v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 6. Juni 1841; unter Journalnummer 991 mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“. Adresse: An Mendelssohn Bartholdy. Revision durch Minister Eichhorn, o. D. Chefdatierung „6^{ten} Juni 1841“. Abgang 7. Juni 1841 und Austrag aus dem Journal.

ad N. 991 B. J.

Berlin den 6^{ten} Jun. 1841.

An

den Componisten Herrn

D.¹⁶³⁵ Felix Mendelssohn-Bartholdy

Wohlgeboren

Leipzig

Auf den Immediatbericht¹⁶³⁶, welchen des W. GR. von Massow Excellenz über die mit Ew. Wohlgeboren anzuknüpfenden Verhältnisse erstattet hat, haben des Königs Majestät mittelst A. O. vom 30^{ten} v. M. mir zur eröffnen geruht, daß es Allerh. Ihre Absicht gemäß sei, Sie an die Spitze der für die Förderung der Musik bestimmten Abtheilung der K.¹⁶³⁷ Akademie der Künste zu stellen und es nun nur noch darauf ankomme, Ihnen im Ganzen diese¹⁶³⁸ Stellung zu bereiten, von welcher Sie den meisten Erfolg Ihrer Thätigkeit in den verschiedenen von Ihnen angedeuteten Richtungen erwarten. Dem Allerhöchsten Befehle gemäß ersuche ich Ew. p demnach, zunächst einen Plan für die Stellung und Wirksamkeit, wie Sie diese auf der oben bemerkten Grundlage vorbereitet u. eingerichtet zu sehen wünschen, zu entwerfen, und (im Besondern aber)¹⁶³⁹ näher zu entwickeln, was alles dazu

[Blatt 6 v]

erfordert wird, um Ihr Verhältniß zu der Akademie und der damit zu verbindenden Musikschule so erfolgreich als möglich zu machen.

Sobald ich Ew. Wohlgeboren Ansichten und Wünsche kenne, werde ich die weiter nöthigen mündlichen Berathungen über die Angelegenheit veranlassen und alles thun, um eine definitive Entscheidung für ein dauerndes Verhältniß noch vor Ablauf der von Ihnen vorgeschlagenen jährigen Frist herbeizuführen. Es wird mir übrigens angenehm seyn, Ew. p bald hier zu sehen und erwarte ich nur die Anzeige von Ihrer Ankunft, um Ihnen das bewilligte Gehalt von 3000 rt. in Quartal-Raten anweisen lassen zu können.

Mit Vergnügen benutze ich diese Veranlassung, Ew. Wohlgeboren meiner Ihnen gewidmeten vorzüglichen Hochachtung zu versichern.

Berlin p

N. S. Excellenz.

E¹⁶⁴⁰

¹⁶³⁵ D. = Doktor.

¹⁶³⁶ = Kronbericht, Thronbericht.

¹⁶³⁷ = Königlichen.

¹⁶³⁸ im Sinne diejenige.

¹⁶³⁹ drei Wörter unleserlich.

¹⁶⁴⁰ = Unterschrift des Ministers Eichhorn.

[Blatt 7 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 7r-7v

Schreiben von Kortüm an den König. Innenadresse: keine. Journalnummer: 998.

Chefdatierung „11^{ten} Juni 1841“. Abgang 12. Juni 1841. Revision durch Kortüm am 14. Juni 1841.

D. B. 998

[Vermerk:]

Die Anlage des Schreibens des Herrn von Massow habe ich demselben heute zurückgesandt.

K¹⁶⁴¹

Ew. Excellenz

erlaube ich mir ein so eben erhaltenes Schreiben des p. H[errn] v. Massow ehrerbietig vorzulegen, aus dessen Anlage sich ergibt, daß p. Mendelssohn Anstand nimmt, sich hierher zu begeben, bevor er nicht weiß, ob S. Majestät der König ihm den Titel eines Capellmeisters zu verleihen geneigt ist. Eine vorläufige Antwort, daß der Sache in der Allerh. Ordre nicht gedacht, die Erfüllung seines Wunsches aber nicht zu bezweifeln sei, dürfte bei dem wunderlichen jungen Mann schwerlich zum Ziele führen. Möchte sich daher Ew. Excellenz um Weiterungen¹⁶⁴² zu vermeiden wohl entschließen, und die ausdrückliche Genehmigung daß in dieser Beziehung von des H. v. Massow ausgesprochen Wunsches anzutragen?

Ich bedaure sehr Ew. Excellenz kostbare

[Blatt 7 v]

Zeit mit dieser Frage in Anspruch zu nehmen, möchte aber nicht gerne dem H. v. Massow antworten, ohne Ew. Excellenz Bericht und Willen zu kennen.

Mit der innigsten Verehrung

Ew. Excellenz

gehorsamster

Kortüm

Berlin den 11^{ten} Juni 1841

[Blatt 8 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 8r-8v

Schreiben von Massow an den Minister Eichhorn. Chefdatierung „11^{ten} Juni 1841“ und Unterschrift Massows. Innenadresse: keine. Journalnummer: keine. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

Ew. Hochwohlgeboren

beehre ich mich in Anlage c. p. r.¹⁶⁴³ ein Schreiben des Herrn Mendelssohn zu übersenden, und Sie zu ersuchen, mich gefälligst in Kenntnis zu setzen, was demselben antworten kann.

Es ist keine Frage, daß Herr Mendelssohn nur gebunden ist, die interimistische Anstellung in Berlin anzunehmen, wenn ihm genau alles das erfüllt wird, was ich ihnen in dem Vergleichs-

¹⁶⁴¹ = Unterschrift von Kortüm mit der Datierung 14. Juni.

¹⁶⁴² Im Sinne „weitere Diskussionen“.

¹⁶⁴³ = cum petitione remissionis = mit der Bitte um Rückgabe.

CXXX

Vorschlag geboten habe, welche Sache vorsichtig mit ihm Wort für Wort überlegt worden war.- Hiezu gehört nun auch der Titel Capellmeister, auf welchen Herr Mendelssohn an und für sich einen großen Werth zu legen scheint, und wohl jetzt um

[Blatt 8 v]

so mehr, da er den Titel, Direktor der musik. Klasse der Akademie der Künste wohl nicht erhalten kann.- Ob S. Majestät der König diesen Titel dem p. Mendelssohn zu geben gewei- gert hat, weiß ich nicht, ich habe S. Majestät vor 10 Tagen zuletzt gesehen, da hat S. Majestät dessen nichts, vielmehr nur im Allgemeinen der Genehmigung meiner Vorschläge betr. Herrn Mendelssohn erwähnt. Seitdem habe ich S. Majestät gesehen und kann mich überhaupt noch nicht entschließen auszugehen, da ein zu tiefer Gram mich beugte: durch Gottes unerforschli- chen Willen starb am 5ten d. M. meine einzige Tochter. In Ergebung trage ich den Schmerz, und kann auch wohl auf Ew. Hochwohlergebene gütige Theilnahme rechnen.-

[Blatt 9 r]

Mit größter Hochachtung
Ew. Hochwohlgeboren
ergebener Diener
Massow

Berlin den 11^{ten} Juni 1841

[Anmerkung von Massow:]

Ich bin fest überzeugt, daß H. Mendelssohn gar nicht nach Berlin kommt, wenn ihm meine Vorschläge nicht genau gefallen werden, und das würde S. Maj. d. König doch sehr beklagen.

[Blatt 10 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 10r-10v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch Geheimen Rat Kortüm, 16. Juni 1841, unter Journalnum- mer 998 und mit der Bearbeitungsanmerkung „Cito!“. Chefdatierung „16^{ten} Juni 1841“. Innenadresse: „An des Königs Majestät“. Revision durch Kortüm und Ladenberg am 14. Juni 1841 sowie durch Mi- nister Eichhorn, o. D. Abgang am 16. Juni 1841, nochmalige Revision durch Kortüm am 17. Juni 1841 und Ladenberg am 18. Juni 1841.

N. 998 B. J.

Berlin den 16^{ten} Juni 1841

An
des Königs Majestät.

Auf den Grund der Allerh. Ordre vom 30^{ten} v. M. habe ich den Dr. Felix Mendelssohn in Leipzig von Ew. K. Majestät Allerh. Absicht, ihn an die Spitze Abtheilung der Musik bei der hiesigen Akademie der Künste zu stellen, so wie von der Allerh. Bewilligung des ihm be- stimmten Gehalts ungesäumt¹⁶⁴⁴ Kenntniß gegeben und ihn aufgefordert, einen Plan für die Stellung und Wirksamkeit, wie er diese vorbereitet und eingerichtet zu sehen wünsche, vorzu-

¹⁶⁴⁴ Im Sinne „ohne Verzögerung“.

legen, (...) ¹⁶⁴⁵ aber sich bald hier einzufinden, um die weiter nöthigen mündlichen Berathungen veranlassen zu können.

In Folge dieser Aufforderung hat der p. Mendelssohn zunächst, dem W. G. R. von Massow, die von diesem in seinem Immediatbericht vom 20^{ten} v. M. bereits vorgetragenen Wunsch wiederholt ausgesprochen, daß Ew. K. Majestät ihm den Titel eines Capellmeisters beizulegen geruhen möchten.

Bei dem hohen Werth, den derselbe abgesehen von der Stellung, welche Ew. K. M. ¹⁶⁴⁶ ihm zu verleyhen beabsichtigt, auf diesen Beweis Allerh. Gnade zu legen scheint, erlaube

[Blatt 10 v]

ich mir den desfallsigen ¹⁶⁴⁷ Antrag des W. G. R. von Massow ehrerbietig zu bevorworten ¹⁶⁴⁸ und zu bitten, daß Ew. Königl. Majestät geruhen möchten, den D. Felix Mendelssohn den Titel eines Capellmeisters Allergnädigst zu verleihen.

Berlin p

N. S. Excellenz

E

[Blatt 11 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 11r-12r

Schreiben von Mendelssohn Bartholdy ¹⁶⁴⁹, Adresse: keine, Datierung „10^{ten} Juni 1841“.

Anmerkung durch Kortüm am 6. Juni 1841.

[Vermerk von Kortüm:]

Ist zu den Acten zu nehmen

K ¹⁶⁵⁰

Um in Berlin eine Deutsche Musikschule ¹⁶⁵¹ ins Leben zu rufen, welche den bis jetzt vereinzelt Bestrebungen im Fache des Kunstunterrichts einen gemeinsamen Mittelpunkt, angehenden Künstlern eine feste, ernstere Richtung, und somit den Musiksinne der Nation einen neuen kräftigen Aufschwung gewähren könnte, scheinen einestheils die schon bestehenden Institute u. Personen concentrirt, andernteils mehrere neue zu Hülfe gerufen werden zu müssen.

Zu den ersteren wären besonders die verschiedenen Königlichen Unterrichtsanstalten für Musik zu rechnen; sie müßten mit der Musikschule vereinigt, als Glieder derselben mit größeren oder geringeren Modificationen fortgeführt werden, in einem Sinn und in einer Richtung. Hierher gehören z. B.

Das Eleveninstitut für das Königl. Orchester

¹⁶⁴⁵ Ein unleserliches Wort.

¹⁶⁴⁶ Königliche Majestät.

¹⁶⁴⁷ Im Sinne „diesbezüglich“.

¹⁶⁴⁸ Im Sinne „befürworten“.

¹⁶⁴⁹ Das Schreiben wurde in der Briefedition, hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, als sog. „Pro Memoria“ überschrieben. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2), S. 289; Vgl. dazu auch Dinglinger, W. 2005, S. 192.

¹⁶⁵⁰ = Unterschrift von Kortüm mit der Datierung 6. Juni.

¹⁶⁵¹ Mit der Deutschen Musikschule, so Wolfgang Dinglinger, sei zu dem Zeitpunkt eine musikalische Abteilung der Akademie der Künste gemeint. Siehe Dinglinger, W. 2005, S. 193.

Das Organinstitut.¹⁶⁵²

Die dem Theater zugehörigen (und auch hier in so fern nur für's Theater zu verwendenden) Unterrichtsmittel für Gesang, Declamation u. s. w.

Ferner müßten die Mitglieder der Königl. Kapelle auf den einzelnen Instrumenten Unterricht zu geben verpflichtet werden.

Auch an einem passenden Locale würde es in den Königl. Gebäuden

[Blatt 11 v]

wohl nicht fehlen; ebenso wenig an einer Bibliothek mit den erforderlichen alten und neuern Musikwerken, Partituren wie Büchern.

Dagegen wären neu hinzuzuziehen:

Ein Hauptlehrer für Composition, der beste der in Deutschland zu finden wäre, der regelmäßigen Unterricht in der Theorie, im Generalbaß, doppelten Contrapunkt u. Fuge ertheilte.

Ein Hauptlehrer für Solo-Gesang, ebenfalls der beste, der in Deutschland zu finden wäre.

Ein Hauptlehrer für Chor-Gesang, der sich namentlich durch persönliche Anregung der ihm untergebenen Sänger, gutes Clavierspiel und sichere Direction auszeichnete.

Ein Hauptlehrer des Pianofortespiels, wozu auch nur ein Mann von entschiedenem Talent und Ruf zu wählen sein dürfte.

Die übrigen Lehrer für diese Fächer würden in Berlin selbst zu finden sein; auch an Lehrern für Aesthetik, Geschichte der Musik etc. etc. würde es daselbst gewiss nicht fehlen.

Der vollständige Cursus müßte 3 Jahre dauern, die Schüler nach vorhergegangener Prüfung unentgeltlich unterrichtet werden; Preisarbeiten fänden nicht Statt, sondern in bestimmten Zeiträumen würden sämtliche Arbeiten, welche die Schüler seit ihrer Aufnahme gemacht, wieder eingefordert, in ihrem Zusammenhang beurtheilt und hienach der Preis (etwa in den

[Blatt 12 r]

Mitteln zu einer größeren Reise durch Deutschland, Italien, Frankreich und England bestehend) denselben zuerkannt; jeden Winter fände eine bestimmte Anzahl Concerte statt, bei welchen sämtliche Lehrer (darunter also auch die oben erwähnten Mitglieder der Kapelle) mitzuwirken verpflichtet wären, und in denen durch Wahl der Musikstücke, wie durch deren Ausführung auch auf das größere Publikum unmittelbar gewirkt werden könnte.

Der ganzen Anstalt möchte der Grundsatz als Basis dienen: daß jede Gattung der Kunst sich erst dann über das Handwerk erhebt, wenn sie bei größtmöglicher technischer Vollendung sich einem rein geistigen Zwecke, dem Ausdruck eines höheren Gedankens widmet; daß also Gründlichkeit, Richtigkeit, und strenge Ordnung in Lehren und Lernen zum ersten Gesetz gemacht würde, um dem Handwerk nichts vorauszulassen - zugleich aber alle Fächer nur im Hinblick auf jenen Gedanken, den sie aussprechen sollen, auf jene höhere Bestimmung der sich jetzt technische Vollkommenheit in der Kunst unterordnet, gelehrt und gelernt werden müßten.

d. 10^{ten} Mai 1841

F M B.¹⁶⁵³

¹⁶⁵² Gemeint ist das Königliche Institut für Kirchen- und Schulmusik, das unter Leitung von Carl Friedrich Zelter eingerichtet wurde.

¹⁶⁵³ Felix Mendelssohn Bartholdy.

[Blatt 13 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 13r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „29^{ten} Juni 1841“ und Unterschrift des Königs.

Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Journalnummer: 1618

B. 1618

Ich werde den in Ihren Bericht vom 16^{ten} v. Mts. enthaltenen Antrag auf Verleihung des Titels Capellmeisters an den Dr. Felix Mendelssohn in Erfüllung gehen lassen, sobald die Verhältnisse in Rücksicht auf die ihm künftig zu gebende Stellung definitiv bestimmt sein werden.

Sans-Souci den 29^{ten} Juni 1841

Friedrich Wilhelm

An den Staats-Minister Eichhorn

[Blatt 14 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 14r-14v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, wahrscheinlich 2. Juli 1841, unter Journalnummer 1618 und mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“. Revision durch Ladenberg und Kortüm am 2. Juli 1841. Keine Abzeichnung durch den Minister.

Chefdatierung „^{ten} Juli 1841“, die Tagesangabe fehlt. Adresse: An Mendelssohn Bartholdy. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

N. 1618 B. J.

Berlin den ^{ten} Juli 1841¹⁶⁵⁴

An

den Componisten Herrn

Dr. Felix Mendelssohn

Wohlgeboren

in

Leipzig

Des Wirkl Geh. Raths Herrn von Massow Excellenz hat mich davon in Kenntniß gesetzt, daß Ew. Wohlgeboren in meinem Schreiben vom 6^{ten} v. M. mir nähere Bestimmung über die Verleihung des Titels: Capellmeister vermißt hätten und diese noch erwarteten. Da die in meinem Schreiben angeführte A. O.¹⁶⁵⁵ vom 30^{ten} Mai c. eine ausdrückliche Bestimmung in dieser Beziehung nicht enthält, so habe ich deshalb unvorzüglich an des Königs Majestät berichtet und mir A.¹⁶⁵⁶ deren Befehle erbeten. Des Königs Majestät haben hierauf mittelst A. O. vom 29^{ten} v. M. mich zu bescheiden¹⁶⁵⁷ geruht, daß allerhöchst in dem Antrag auf Verleihung des Titels: Capellmeister an Eure Wohlgeboren in Erfüllung gehen lassen würde, sobald die Ver-

¹⁶⁵⁴ Die Tagesangabe fehlt.

¹⁶⁵⁵ A. O. = Allerhöchste Ordre.

¹⁶⁵⁶ Hier: Allergnädigst.

¹⁶⁵⁷ Im Sinne „ein Bescheid ausstellen“.

[Blatt 14 v]

hältnisse in Rücksicht auf die Ihnen künftig zu gebende Stellung definitiv bestimmt seyn werden.

Indem ich Ew. Wohlgeboren von diesen Allerh. Zusicherung Kenntniß gebe, ersuche ich Sie ergebenst, Ihre Überkunft nach Berlin gefälligst zu beschleunigen und mich in Stand zu setzen, eine definitive Bestimmung über das Verhältniß, in welches S.¹⁶⁵⁸ Majestät der König unter Berücksichtigung der von Ihnen zu machenden Vorschläge Sie versetzt zu sehen wünschen, sobald als möglich herbei zu führen.

Mit Vergnügen benutze ich diese Veranlassung Ew. Wohlgeboren die Versicherung meiner Ihnen gewidmeten vorzüglichen Hochachtung und Ergebenheit zu erneuern.

Berlin p

N. S. Excellenz¹⁶⁵⁹

[Blatt 15 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 15r-16r

Beglaubigte Abschrift der behändigten Ausfertigung. Das Original¹⁶⁶⁰ wurde aus der Akte entfernt und in die Autographen-Sammlung Darmstaedter überführt.¹⁶⁶¹ Journalnummer: 1620

Datierung: 27. Juni 1841.

Vermerk: Beglaubigte Abschrift

1620

Leipzig, d. 27 Juni 1841.

Ew. Excellenz

habe ich für die ehrenvolle Aufforderung, welche in dem Schreiben vom 6^{ten} Juni an mich enthalten ist, den ergebensten Dank zu sagen, und wünsche nur, daß es mir gelingen möge, dem hohen Vertrauen, dessen man mich würdigt, zu entsprechen und es mir auch für die Folge zu bewahren.

Die Schwierigkeiten, welche es für jetzt verhindern, daß ich an die Spitze der für die Förderung der Musik bestimmten Abtheilung der Königlichen Akademie der Künste gestellt würde, haben sich in der Correspondenz, welche des Wirklichen Geheimen Raths von Massow Excellenz im vergangenen Winter mit mir über diesen Gegenstand

[Blatt 15 v]

führte, sowie bei den mündlichen Besprechungen mit demselben und Herrn Geheimerath Kortüm klar herausgestellt, wie sich auch der Plan zu der mit der Akademie zu verbindenden Musikschule, welchen zu entwerfen Ew. Excellenz mir in Ihrem Schreiben auftragen, und welchen ich diesen beiden Herren bereits damals vorzulegen die Ehre hatte, als für den Augenblick nicht leicht ausführbar erwiesen hat.

Da sich demnach meinem Können überhaupt Schwierigkeiten entgegen zu stellen scheinen, so entwarf Herr von Massow in seinem Immediatbericht an Se. Majestät den König die

¹⁶⁵⁸ = Seine.

¹⁶⁵⁹ Unterschrift und Datierung durch den Minister fehlen.

¹⁶⁶⁰ Es liegt eine beglaubigte Abschrift vor. Auf diese wurde vermerkt: „Original zu der Autographensammlung Darmstaedter b, d. Kgl. Biblioth. genommen. Verf, v, 3, Maerz 1914, B, No. 377“.

¹⁶⁶¹ Siehe auch Dinglinger, W. 2005, S. 201.

Propositionen, unter welchen ich das nächste Jahr dort zubringen und jende verschiedenartigen Hindernisse zu beseitigen trachten sollte. Ich erklärte mich mit allen Punkten dieses Berichtes mich deshalb für gebunden daran, sobald selben erfahren werde. Da dies aber bis jetzt nicht der Fall ist, so erlaube ich mir an Ew. Excellenz die ergebenste Bitte zu stellen, mich sobald als möglich hierüber ins Klare zu bringen

[Blatt 16 r]

und die Entscheidung über jene, von Herrn von Massow zu Grunde gelegten Bedingungen mit zukommen zu lassen.

Mit vollkommenster Hochachtung habe ich die Ehre, zu sein
Ew. Excellenz ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

Für richtige Abschrift
Schenk
Geheimer kanzlei. Secretär

[Blatt 17 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 17r-17v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch Geheimen Rat Kortüm, 5. Juni 1841, unter Journalnummer 1618 und 1620 und mit der Bearbeitungsanmerkung „Cito!“

Chefdatierung „5^{ten} Juli 1841“.

Innenadresse: „An des Königs Majestät“. Revision durch Kortüm am 3. Juli 1841 und Ladenberg am 4. Juli 1841 sowie durch den Minister Eichhorn, o. D. Abgang am 8. Juli 1841 und Austrag aus dem Journal, nochmalige Revision durch Kortüm und Tiede am 9. Juli 1841.

N. 1618 und 1620 B. J.

Berlin, den 5^{ten} Jul. 1841

An
den Componisten Herrn
Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy
Wohlgeboren
in
Leipzig

Ew. Wohlgeboren gefälliges Schreiben vom 27^{ten} v. M. erhielt ich in dem Augenblicke, als ich im Begriffe stand, Ihnen mitzutheilen, daß ich auf die von des K. Wirkl. Geh. Raths Herrn von Massow Excellenz erhaltene Nachricht, Sie wünschten über die Verleihung des im Antrag gebrachten Titels eines königlichen Capellmeisters noch eine nähere Auskunft, die nöthigen Schritte gethan habe, um den Willen S. Maj. des Königs in dieser Beziehung zu erfahren und nunmehr im Stande bin, Sie zu benachrichtigen, daß Allerh. dieselben den Antrag zu berücksichtigen geneigt sind, sobald die Verhältnisse in Rücksicht auf die Ihnen künftig zu gebende Stellung definitiv bestimmt seyn werde.

Um diese definitive Bestimmung möglichst bald herbei führen und dazu auch Ew. Wohlgeboren

[Blatt 17 v]

vorläufige Mitteilung in Anspruch nehmen zu können, glaube ich meine Einladung vom 6ten v. M. zu wiederholen zu dürfen, sollten indeß Ew. Wohlgeboren derselben zu entsprechen, Schwierigkeiten finden, so würde mir nichts übrig bleiben, als die Bedingungen, unter welchen die mit der K. Akademie zu verbindende Musikschule zu organisiren, und Ihr Verhältniß zu derselben festzustellen, soweit solches ohne Ihre unmittelbare Mitwirkung geschehen kann, anderweit zu berathen. Immerhin wird es nöthig seyn, daß ich darüber mit Ew. communiciren u. Ihn bestimmte Wünsche vernehme, ehe ich mir die definitiven Befehle S. Majestät des Königs erbitte.

Indem ich einer gefälligen Antwort entgegen sehe, benutze ich mit Vergnügen diese Veranlassung Ew. Wohlgeboren die Versicherung meiner Ihnen gewidmeten vorzüglichen Hochachtung zu erneuern.

Berlin p.

N. S. Excellenz

E

[Blatt 18 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 18r-18v

Beglaubigte Abschrift der behändigten Ausfertigung. Das Original¹⁶⁶² wurde aus der Akte entfernt und in die Autographen-Sammlung Darmstaedter überführt. Journalnummer: 9672

Datierung: 23. Juli 1841.

Vermerk: Beglaubigte Abschrift

9672

Leipzig, d. 23 July 1841.

Ew. Excellenz

geehrtes Schreiben vom 5ten d. M.¹⁶⁶³ habe empfangen, und da es sich bereits bei der früheren Correspondenz mit des Herrn von Massow Excellenz herausgestellt hatte, daß mündliche Mittheilung und persönliche Gegenwart von meiner Seite durchaus nothwendig sei, um die Verhältnisse, von denen es sich handelt, zu einem definitiven Abschluß zu führen, und also eine nochmalige Correspondenz wahrscheinlich bald auf dieselben Schwierigkeiten stoßen würde, wie diese frühere, so bin ich entschlossen, Ew. Excellenz ehrenvoller Einladung zu folgen, werde zum 1^{ten} August in Berlin eintreffen, und zu den Berathungen über die künftige Gestaltung der musikalischen Klasse der Akademie

[Blatt 18 v]

der Künste während meines jährigen Aufenthaltes nach besten Kräften mitwirken.

Da jedoch in den von Herrn von Massow entworfenen Propositionen, wie auch in den mündlichen Unterredungen mit ihm von öffentlichen musikalischen Leistungen die Rede war, zu denen sich vielleicht im Laufe dieses Jahres Gelegenheit finden würde, da namentlich der bewußte Titel bloß zu diesem Zweck von ihm in Antrag gebracht und für nothwendig erachtet worden war, so muß ich ohne denselben mich aller und jeder öffentlichen musikalischen Thä-

¹⁶⁶² Es liegt eine beglaubigte Abschrift vor. Auf dieser wurde vermerkt: „Original zu der Autographensammlung Darmstaedter b, d. Kgl. Biblioth. genommen. Verf, v, 3, Maerz 1914, B, No. 377“. Zurzeit befindet sich das Original in der Staatsbibliothek zu Berlin.

¹⁶⁶³ d. M. = des Monats.

tigkeit während des fraglichen Jahres enthalten, jede Leistung vor dem Publikum ablehnen, und meine Wirksamkeit durchaus nur auf den Antheil in den oben erwähnten Berathungen einschränken. Dies erlaube ich mir Ew. Excellenz ausdrücklich zu erklären, um mich in dieser Beziehung für den Verlauf des Jahres hierdurch vollkommen zu reserviren.

Ich habe die Ehre, mit der vorzüglichsten Hochachtung mich zu zeichnen als Ew. Excellenz

ergebenster
Felix Mendelssohn Bartholdy

Für richtige Abschrift
Schenk
Geheimer kanzlei. Secretär

[Blatt 19 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 19r-21r

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch Geheimen Rat Kortüm, 7. August 1841, unter Journalnummer 1672 und mit der Bearbeitungsanmerkung „Cito!“

Chefdatierung „7^{ten} August 1841“.

Innenadresse: „An des Königs Majestät“. Revision durch Kortüm am 7. August und durch Minister Eichhorn am 4. August 1841. Abgang am 9. August 1841 und Austrag aus dem Journal.

N. 1672 B. J.

Berlin, den 7^{ten} Aug. 1841

An
des Königs Majestät

Ew. K. Majestät verfehle ich nicht, höchstvoll anzuzeigen, daß der Componist D. Felix Mendelssohn-Bartholdy Allerhöchst denselben sich zur Disposition gestellt hat, wieder hier eingetroffen und bereit ist, seine Kräfte Allerhöchst deren Dienst in derjenigen Sphäre zu widmen, für welche Ew. K. Majestät ihn zu berufen allergnädigst geruht haben.

Ich werde nicht ermangeln, unter Zuziehung des Mendelssohn, sein Verhältniß in der Akademie der Künste, deren Mitglied er bereits ist, und die Bedingung, unter welcher ihm die Direction der Musik-Angelegenheiten übertragen werden kann, ins klare zu stellen. Ein Haupt-Gesichtspunkt wird dabei seyn, die mit der Akademie bisher verbundene beschränkte Schule für musikalische Composition zu einer Anstalt zu erweitern, die geeignet wäre, einen entschieden veredlenden Einfluß auf das gesamte Musikwesen in

[Blatt 19 v]

Ew. K. Majestät Staates zu gewinnen.

Da indeß das dem p Mendelssohn für die Akademie der Künste zugedachte Verhältniß nur gleichzeitig mit dem der Directoren der anderen Kunstabtheilungen festgestellt werden kann und, um dasselbe eintreten zu lassen, die Statuten der Akademie einer Revision u. Umänderung zu unterwerfen sind, was durch die auf einzelne Mitglieder und besonders auf den Director Schadow zu nehmende Rücksichten nicht vorschreiben wird, so dürfte es Ew. K. Majestät Allerh. Intention entsprechen, wenn dem p. Mendelssohn, noch ehe der Kreis seiner künftigen Verpflichtungen bestimmt ist, Gelegenheit gegeben würde, seine Thätigkeit mit der Aufführung gediegener Werke der Tonkunst, wozu ihn die erste Sichtung seiner Kunst und sein in

Deutschland und England anerkanntes ausgezeichnetes Talent vorzüglich befähigt, zu beginnen.

Es würde angemessen seyn, daß seine Leistungen sich gleich anfangs der Anstalt, für welche er zunächst berufen ist, verschlössen und daß daher die von ihm zu leitenden Concerte im Namen der Akademie der Künste gegeben würden.

[Blatt 20 r]

Es wären Aufführungen, ähnlich [sic!] den Ausstellungen, die diese Anstalt für die anderen Kunstfächer veranlaßt, da die auszuführenden Gesangstücke größtentheils Oratorien, Psalmen und andere Werke geistlichen Inhalts seyn würden und zu der Ausführung derselben nach dem Dafürhalten des p. Mendelssohn außer der Begleitung des Orchesters auch die Orgel nothwendig ist, so wäre, in sofern dazu nicht immer und besonders nicht im Winter die Garnisonskirche gebraucht werden kann, eine Allerhöchste Erlaubniß zur Aufstellung einer Orgel in einem geeigneten königl. Concertsaale erforderlich.

Die Concerte würden aber auch nur dann ihren Zweck vollkommen entsprechen, wenn die besten musikalischen Kräfte der Hauptstadt dazu herangezogen würden, und Ew. K. Maj. Allerh. deren Capelle und

[Blatt 20 v]

Solo-Sängern dabei mitzuwirken zu bestellen geruhen.

Sollten Ew. K. Majestät die Veranstaltung der hier angedeuteten akademischen Concerte zu genehmigen und deshalb die Allerh. Befehle zu erlassen geruhen, so würde ich die erforderlichen Vorbereitungen zur Ausführung des Plans veranlassen, und demnächst über die Wahl, der für die Concerte zu bestimmenden Tage und der zur Ausführung von dem p. Mendelssohn vorzuschlagenden Stücke Ew. K. Majestät weitere Allerh. Befehle mir ehrerbietigst zu erbitten, nicht ermangeln.

Das Verhältniß, in welches der p. Mendelssohn bei diesen Aufführungen zu Ew. K. Majestäts Capelle treten würde, macht ihm die Autorität einer ihn auch äußerlich charakterisierenden Stellung wünschenswerth. Ich halte mich deshalb verpflichtet, meinen ehrerbietigen Antrag vom 16ten Juni, daß

[Blatt 21 r]

Ew. K. Majestät ihn zu Allerh. Ihren Capellmeister zu ernennen geruhen möchten, allerunterthänigst zu erneuern. Der p. Mendelssohn würde diesen Erweis [der] Allerh. Gnade mit um so höherem Danke erkennen, als der König von Sachsen ihn ohne sein Zuthun bei Gelegenheit einer demselben dedicirten¹⁶⁶⁴ Composition das Prädikat eines K. Sächsischen Capellmeisters beigelegt hat.

Endlich erlaube ich mir noch, um Allerh.¹⁶⁶⁵ Bestimmungen zu bitten, von welchem Termin an ich dem p. Mendelssohn das ihm allergnädigst bewilligte Gehalt auszahlen lassen darf. Er hat in Folge der von dem W. G. R. von Massow mit ihm gepflogenen Verhandlungen im Laufe des Mai's seine Verhältnisse in Leipzig aufgegeben und von da an sein früheres Gehalt nicht mehr bezogen. Ich stelle daher ehrerbietigst anheim, ob Ew. K. Majestät nicht geruhen möchten, die Zahlung des Gehaltes für den p. Mendelssohn vom 1ten Mai d. J. ab allergnädigst zu genehmigen.

Berlin p

N. S. Excellenz

¹⁶⁶⁴ = gewidmeten.

¹⁶⁶⁵ = Allerhöchste.

E¹⁶⁶⁶

[Blatt 22 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 22r-22v

Schreiben von Mendelssohn Bartholdy an den König, Datierung „30 July 1841“. Präsentatum 7. August 1841, Journalnummer 1694. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Kortüm.

Anmerkung: „An den Staats- Minister Eichhorn. Sans-Souci den 4. August 1841.“ Weitere Anmerkung durch Kortüm am 8. August 1841: „Zu den Acten“.

1694

Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König!

Allernädigster König und Herr!

Ew. Majestät

möchte ich für das ehrenvolle, mich so beglückende Vertrauen, das mir durch die Berufung nach Berlin erwiesen worden ist, gern meinen Dank, meine herzliche Erkenntlichkeit auszusprechen versuchen; aber je mehr ich die hohe Auszeichnung erkenne, deren Ew. Majestät mich gewürdigt haben, je deutlicher ich fühle, wie dankbar ich mein Leben lang dafür sein und bleiben werde, um so weniger will es mir gelingen das alles recht genügend in Worten auszudrücken, wie ich's gerne möchte. Durch ein eifriges Streben dem Zutrauen, das in mich gesetzt ist, mit der That möglichst zu entsprechen, durch die Anstrengung meiner besten Kräfte zu diesen Zwecke hoffe ich einmal im Stande zu sein, das was ich heut fühle besser an den Tag zu legen; mögen meine Fähigkeiten dazu ausreichen, und, wenn das nicht der Fall sein sollte, mögen doch Ew. Majestät an meinen redliche Willen deshalb nicht zweifeln; denn das Einzige was ich für so viel Gutes und Ehrenvolles gewiß darzubringen vermag ist eben nur jenes redliche Wollen und die aufrichtigste Erkenntlichkeit. Mit welcher ich immer bleibe

Ew. Majestät

unterthänigster

Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin den 30^[ten] July 1841

[Blatt 23 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 23r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „8. September 1841“ und Unterschrift des Königs.

Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Journalnummer: 1798

Nach den Anträgen in Ihrem Bericht vom 7^{ten} v. Mts.¹⁶⁶⁷ will Ich

1. den Componisten Dr. Felix Mendelssohn zum Kapellmeister ernennen und die Zahlung des ihm bewilligten Gehalts vom 1ten May d. Js. ab genehmigen.

Der beabsichtigten Veranstaltung akademischer Concerte schenke Ich Beifall und gestatte

2. daß dazu ein königlicher Concert-Saal benutzt,
3. in demselben eine Orgel zum Gebrauch bei den Concerten aufgestellt und

¹⁶⁶⁶ Unterschrift des Ministers Eichhorn mit Datierung vom 7. August 1841.

¹⁶⁶⁷ Zunächst wurde der „27ten“ notiert. Die Zahl wurde durchgestrichen und mit „7ten“ korrigiert.

4. Meine Kapelle und die Solisten des Theater-Gesang-Personals zur Mitwirkung herangezogen werden.

Das Ministerium Meines Hauses hat von diesen Bestimmungen zur weitem Veranlassung Kenntniß erhalten.

Domanze den 8ten September 1841

Friedrich Wilhelm

1798 B.

An den Staats-Minister Eichhorn¹⁶⁶⁸

[Blatt 24 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 24r

Behändigte Ausfertigung; Präsentatum 27. September 1841, Journalnummer 1835.

Innenadresse: „An den Königlichen Geheimen Staats-Minister Herrn Eichhorn“. Revision durch N.N. am 28. September 1841. Chefdatierung „25^{ten} September 1841“.

Ministerium des königlichen Hauses

No. 1782

1835

Die unterm 8^{ten} d. M.¹⁶⁶⁹ an Euer Excellenz ergangenen, von des Königs Majestät gleichzeitig hierher mitgeteilten allerhöchste Kabinetsordre, in Betreff der unter der Leitung des Componisten Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy zu veranstaltenden akademischen Concerte, habe ich heute dem Herrn General-Intendanten der Königlichen Schauspiele Grafen von Redern zur Kenntnißnahme und mit dem Ersuchen übersandt, danach sowohl wegen Benutzung eines Königlichen Concerthauses, als wegen der Mitwirkung der Königlichen Kapelle und der Solisten des Theater-Gesangpersonals bei jenen Concerten, nach den von Euer Excellenz dieserhalb zu gewärtigenden¹⁶⁷⁰ Mittheilungen, das Erforderliche zu veranlassen, und stelle ich Denenselben danach das Weitere ganz ergebenst anheim.

Nach der hierher ergangenen allerhöchsten Kabinetsordre erwerben übrigens des Königs Majestät die Bestallung für den p Mendelssohn Bartholdy als Kapellmeister zur allerhöchsten Vollziehung. Da derselbe jedoch zunächst Euer Excellenz Ressort angehörig ist und seine Wirksamkeit dort stattfindet; so wird auch die Bestallung für ihn als Kapellmeister von Euer Excellenz zur Allerhöchsten Vollziehung vorzulegen sein, und kann ich Denenselben dieserhalb die weitere Einteilung nur ganz ergebenst anheimstellen.

Berlin, den 25ten September 1841

(Wittgenstein)¹⁶⁷¹

An den Königlichen Geheimen Staats-Minister

Herrn Eichhorn

Excellenz

¹⁶⁶⁸ Johann Albrecht Friedrich Eichhorn (1779–1856) war von 1840 bis 1848 Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

¹⁶⁶⁹ d. M. = des Monats.

¹⁶⁷⁰ Im Sinne von „gegenwärtig“.

¹⁶⁷¹ Wilhelm Ludwig Georg Fürst zu Sayn-Wittgenstein-Hohenstein (1770–1851) war von 1819 bis 1851 Minister des Königlichen Hauses und trug den Amtstitel Oberkammerherr.

[Blatt 25 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 25r-25v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 8. Oktober 1841; unter Journalnummer 1798 und 1835 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“. Adresse: An Mendelssohn Bartholdy. Revision durch Kortüm und Credé, 7. Oktober sowie durch Minister Eichhorn, 7. Oktober 1841. Anmerkung: „Hr. Director¹⁶⁷² abwesend“. Chefdatierung „8^{ten} October 1841“. Abgang 10. Oktober 1841 und Austrag aus dem Journal. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

N. 1798 und 1835 B. J.

Berlin den 8^{ten} October 1841

An

den Kapellmeister Herrn D. Felix Mendelssohn-Bartholdy

Wohlgeboren

hier

Es gereicht mir zu besonderem Vergnügen, Ew. Wohlgeboren benachrichtigen zu können, daß des Königs Majestät auf meinen Antrag geruht haben, Sie zu Allerh. Ihrem Capellmeister allergnädigst zu ernennen und, indem Allerhöchst Sie der von Ihnen beabsichtigten Veranstaltung akademischer Concerte Beifall schenken, zu gestatten, daß dazu ein königlicher Concert-Saal benutzt, in demselben eine Orgel zum Gebrauch bei den Concerten aufgestellt und Allerhöchst Ihre Capelle und die Solisten des Theater-Gesang-Personals zur Mitwirkung herangezogen werden.

Ich behalte mir vor, Ew. Wohlgeboren zu einer mündlichen Berathung über die für die Veranstaltung der Concerte erforderliche Maßregeln einzuladen und ersuche Sie alles, was bei der Gelegenheit noch zur Sprache zu bringen seyn wird, gefälligst in Erwägung zu ziehen, insbesondere auch diejenigen Werke, welche sie zur Aufführung vorschlagen möchten, zu bezeichnen.

Die General-Casse meines Ministeriums Leipg. Str. N. 19¹⁶⁷³

[Blatt 25 v]

ist angewiesen, Ew. Wohlgeboren, das Ihnen bewilligte Gehalt vom 1ten Mai c. bis zu Ende des Septbr. mit

1250 rt.

desgleichen für die Monate October, Novbr. und Dezbr. d. J. br. mit

750 rt.

zusammen 2000 rt.

gegen Quittung auszusahlen.

Die über Ihre Ernennung ausgefertigte Bestallung werde ich Ihnen, sobald Sie an des Königs Majestät vollzogen seyn wird, nachträglich zufertigen.

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 25v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 8. Oktober 1841; unter Journalnummer 1798 und 1835 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“. Innenadresse: An die Generalkasse des Ministeriums. Revision durch Minister Eichhorn, 7. Oktober 1841. Chefdatierung „8^{ten} October 1841“. Abgang 10. Oktober 1841 und Austrag aus dem Journal.

¹⁶⁷² Hier ist Abteilungsdirektor Ladenberg gemeint.

¹⁶⁷³ = Leipziger Straße Nummer 19.

An
die General-Kasse des Ministeriums

Die tit. wird hierdurch angewiesen, den Capellmeister D. Felix Mendelssohn-Bartholdy beisebst den Betrag des ihm von des Königs Majestät bewilligten Gehalts von 2000 rt. jährlich für die Monate Mai- bis December d. J. einschließlich mit 2000 rt.

geschr.¹⁶⁷⁴ Zwei Tausend Thaler,
gegen Quittung auszuzahlen, und bis auf weitere Verfügung als Vorschuß zu notieren.

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 25v-26v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 8. Oktober 1841; unter Journalnummer 1798 und 1835 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“. Innenadresse: An des Königs Majestät. Revision durch Minister Eichhorn, 7. Oktober 1841. Chefdatierung „8^{ten} Oktober 1841“. Abgang 10. Oktober 1841 mit der „Bestallung für den Componisten D. Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kapellmeister“ und Austrag aus dem Journal.

An
des Königs Majestät

Ew. Königl. Majestät haben mittel A. O. v. 8ten v. M. dem Componisten D. Felix Mendels-

[Blatt 26 r]

sohn Bartholdy zum Capellmeister allergnädigst zu ernennen und wie mir von dem Staats-Minister Fürsten von Wittgenstein mitgetheilt worden ist, die Bestallung für den p. Mendelssohn zur Allerh. Vollziehung zu befohlen geruht.

Da der p. Mendelssohn zunächst nur dem Ressort des Mir allergnädigst anvertrauen Ministeriums angehören und in diesem seine Wirksamkeit statt finden wird, so verfehle ich nicht die ausgefertigte Bestallung hierbei zur Allerh. Vollziehung ehrerbietigst einzureichen.

Berlin p

Bestallung
für den Componisten D. Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kapellmeister

Wir Friedrich Wilhelm p. fügen hiermit zu wissen, daß Wir den Componisten D. Felix Mendelssohn-Bartholdy zu Unserm Kapellmeister in dem Vertrauen allergnädigst ernannt haben, daß derselbe Uns und Unserm königlichen Hause treu und eifrig ergeben bleibe und die Pflichten seines Amtes mit Sorgfalt und Fleiß, rein und gewissenhaft zu erfüllen suche, überhaupt aber nach seinen Kräften zum Wohle des Staats, Unsers

[Blatt 26 v]

königl. Hauses und Unserer getreuen Unterthanen beizutragen bemüht seyn werde.

Dagegen soll sich derselbe den Prärogative¹⁶⁷⁵ und Gerechtsame, die Unsern Kapellmeister zustehen, zu erfreuen haben.

¹⁶⁷⁴ = geschrieben.

¹⁶⁷⁵ = Vorrecht(e).

Urkundlich haben Wir diese Bestallung Allerhöchst selbst vollzogen, und mit Unserm Königl.
Insiegel bedrucken lassen.
Gegeben zu Berlin den
(zur königlichen Allerh. Vollziehung)
E

[Blatt 27 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 27r

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 16. Oktober 1841; unter Journalnummer 1889 mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“. Adresse: An Mendelssohn Bartholdy. Revision durch Tiede am 15. Oktober, durch Minister Eichhorn am 16. Oktober und N.N. Chefdatierung „16^{ten} Oktober 1841“. Abgang 18. Oktober 1841 mit der „Bestallung“ und Austrag aus dem Journal. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

1889

Bestallung
für den Componisten D. Felix Mendelssohn Bartholdy
als Kapellmeister

Berlin den 16^{ten} October 1841

An
den königl. Kapellmeister
Herrn D. Felix Mendelssohn-Bartholdy
Hochgeboren
hier

Ew. Hochgeboren übersende ich hierbei die für Sie ausgefertigte Bestallung, nachdem Sie von
des Königs Majestät allerhöchst vollzogen worden ist.

Berlin
N. S. Excellenz
E

[Vermerk:]

Die Bestallung ist zuvor noch mit des großen Siegel zu versehen.
factum u. 15/sgr.¹⁶⁷⁶ eingezogen
Tiede

mundirt¹⁶⁷⁷ Baur
abges.¹⁶⁷⁸ mit der Bestallung d. 18/10
T¹⁶⁷⁹

¹⁶⁷⁶ = Silbergroschen.

¹⁶⁷⁷ = ausgefertigt.

¹⁶⁷⁸ = abgesand.

¹⁶⁷⁹ = Tiede.

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 27r

Genehmigtes Konzept; unter Journalnummer 1889. Adresse: Zeitungsinserat. Abgang 28. Oktober 1841 und Austrag aus dem Journal.

Zeitungs Inserat

Seine Majestät der König haben den Componisten Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy zu Allerhöchst Capellmeister zu ernennen geruhet.

[Vermerk:]

Hr. Dir abwes.¹⁶⁸⁰

[Blatt 28 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 28r-28v

Genehmigtes Konzept; unter Journalnummer 1802. Innenadresse: „An Seine Majestät den König“. Revision durch Credé, 4. November 1841, durch Ladenberg, 5. November und Minister Eichhorn, 6. November 1841. Chefdatierung „8^{ten} November 1841“. Abgang 10. November 1841 und Austrag aus dem Journal.

N. 1802 B. J. e. o.

Berlin, den 8^{ten} November 1841

An

Seine Majestät den König

In Folge der allerhöchsten Ordre vom 8ten September d. J.¹⁶⁸¹ habe ich dem Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy hierselbst den Betrag des Gehalts von jährlich 3000 rt, welches Ew. Königl. Majestät demselben zu bewilligen geruht haben, für die Zeit vom 1ten May bis ult.¹⁶⁸² December d. J. mit 2000 rt. und der General-Casse des meiner Leitung allergnädigst anvertrauten Ministeriums einstweilen vorschußweise zahlen lassen. Zur Übernahme des vorgenannten Besoldungsbetrages bieten indessen die Verwaltungsfonds des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten keine verwendbaren disponiblen Mittel dar; solcher wird vielmehr, als eine neuer Ausgabe-Posten, aus allgemeinen Staats-Fonds zu gewähren sein. Ew. Königl. Majestät erlaube ich mir daher im Verfolg meines ehrerbietigen Berichts vom 8ten v. M.¹⁶⁸³ ehrfurchtsvoll zu bitten,

den Betrag der Besoldung des Kapellmeisters Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy auch die Zeit vom 1ten Mai bis ult. December d. J. mit 2000 rt, so-

[Blatt 28 v]

wie für das Jahr 1842 mit 3000 Thalern aus dem Haupt-Extraordinarium der General Staats-Casse allergnädigst bewilligen und dem Finanz-Minister zur Ueberweisung dieser 5000 rt. an die General Kasse des meiner Leitung anvertrauten Ministeriums ermächtigen, auch huldreichst genehmigen zu wollen, daß der Gehalts-Betrag von jährlich 3000 rt für den p Mendelssohn Bartholdy vom Jahre 1843 an in die Nachweisung

¹⁶⁸⁰ = „Herr Direktor abwesend“, gemeint ist Ladenberg.

¹⁶⁸¹ d. J. = des Jahres.

¹⁶⁸² ult. = ultimo = Ende.

¹⁶⁸³ v. M. = vorigen Monats.

der, aus allgemeinen Staats-Fonds zu deckenden, fortlaufenden Mehrbedürfnisse für die Verwaltung des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten aufgenommen werde.

Berlin, w. v.
(Namens Sr. Excellenz)
E

[Blatt 29 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 29r-29v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 15. Dezember 1841; unter Journalnummer 2530 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“.

Blatt 29r: Adresse: An Grafen von Redern.

Blatt 29v: Adresse: An Mendelssohn Bartholdy.

Blatt 30r-30v: Adresse: An Lichtenstein.

Revision durch Kortüm und Ladenberg am 14. Dezember 1841 sowie durch Minister Eichhorn am 16. Dezember 1841. Chefdatierung „15^{ten} December 1841“. Abgang 16. Dezember 1841 und Austrag aus dem Journal.

E. O. 2530 B. J.

Berlin den 15^{ten} December 1841

An
den General Intendanten der königl. Schauspiele Herrn Grafen von Redern
Hochgeboren
hier

Ew. Hochgeboren sind von der Absicht unterrichtet, in welcher des Königs Majestät die Berufung des Kapellmeisters D. Felix Mendelssohn-Bartholdy zu befehlen geruht haben.

Es liegt mir ob, seinen Wunsch, noch in diesem Winter thätig zu werden, zu berücksichtigen und demnächst über seine künftige Stellung und Wirksamkeit Seiner Majestät dem Könige die erforderlichen Vorschläge zur A.¹⁶⁸⁴ definitiven Beschlußnahme vorzulegen.

Bevor ich jedoch dazu übergehe, wäre es mir sehr erwünscht, mit Ew. Hochgeboren über die Angelegenheit, der Sie nicht nur als Freund und Kenner der Musik, sondern auch als Chef der königl. Schauspiele in Rücksicht auf die für die Concerte des p. Mendelssohn in Anspruch genommene Mitwirkung der K. Capelle und der Sänger Ihr Interesse widmen, Rücksprache nehmen zu können.

Ich würde es daher mit

[Blatt 29 v]

den verbindlichsten Danke erkennen, wenn Ew. Hochgeboren an einer Berathung, zu der ich auch Herrn p Mendelssohn hinzuziehen würde, Theil nehmen und mir dazu am Sonnabend den 18ten d. M. Vormittags um 10 Uhr die Ehre Ihres Besuches gönnen möchten.

Mit Vergnügen benutze ich diese Veranlassung Ew. p. die Versicherung meiner Ihnen gewidmeten ausgezeichneten Hochachtung und Ergebenheit zu erneuern.

Berlin p.

N. S. E.¹⁶⁸⁵

¹⁶⁸⁴ = Allerhöchsten.

¹⁶⁸⁵ = Namens Seiner Exzellenz.

An
den Kapellmeister Herrn
D. Felix Mendelssohn-Bartholdy
hier

Um den Wünschen, welche Ew. Hochgeboren rücksichtlich, der von Ihnen während dieses Winters noch aufzuführenden Concerte hegen, möglichst förderlich zu seyn und zugleich Ihre Vorschläge über Ihre künftige Stellung und Wirksamkeit entgegen zu nehmen, ersuche ich Sie ergebenst, am Vorabend d. 18ten des Vormittags um 10 Uhr zu einer mündlichen Berathung sich gefälligst bei mir einfinden zu wollen.

Berlin
N. S. Excellenz

[Blatt 30 r]
An
den königl. Geheimen Medicinalrath Professor Herrn D. Lichtenstein
Hochwohlgeboren
hier

Um den Wünschen, welche der Capellmeister D. Felix Mendelssohn-Bartholdy rücksichtlich der noch während dieses Winter von ihm auszuführenden Musiken und wegen seiner künftigen Wirksamkeit hegt, möglichst förderlich zu seyn, habe ich sowohl ihn als auch den H. General-Intendanten der K. Schauspiele Grafen von Redern auf Sonnabend den 18ten des Vormittags um 10 Uhr zu einer mündlichen Berathung bei mir eingeladen.

Das Interesse, welches Ew. Hochwohlgeboren der Musik überhaupt widmen und die Erfahrungen, die Sie als Vorstand der Sing-Akademie in Beziehung auf die Frage, wie für große Musikaufführungen die Theilnahme der Künstler und Liebhaber am zweckmäßigsten zu gewinnen ist, gemacht haben, läßt mich wünschen, Ew. p. möchten an der Berathung Theil nehmen können.

[Blatt 30 v]
Ich würde es daher mit den verbindlichsten Danke erkennen, wie Sie die Gefälligkeit haben wollten, sich zu der anberaumten Stunde bei mir einzufinden.

Berlin
N. S. Excellenz
E

[Blatt 31 r]
GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.
Blatt 31r
Vermerk. Präsentatum 10. Dezember 1841, Journalnummer 2524 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“. Innenadresse: keine.¹⁶⁸⁶ Referenzzuweisung an Kortüm. Revision durch Ladenberg am 11. Dezember sowie durch Minister Eichhorn, o. D. Chefdatierung „10^{ten} December 1841“.

¹⁶⁸⁶ Der Brief ist höchstwahrscheinlich an Herrn Minister Eichhorn gerichtet. Dies geht aus dem Antwortschreiben hervor.

D. B. 2524

Ew. Excellenz

erlaube ich mir folgende Angelegenheit in Erinnerung zu bringen,

1. wegen der Mendelssohnschen Concerte ist die Ordre an Ew. Excell.¹⁶⁸⁷ unter dem 8ten September d. J. ergangen. Ich habe gestern zufällig erfahren, daß Felix Mendelssohn hier zu diesem Augenblicke noch nichts von der Angelegenheit in Erfahrung gebracht hat, u. es würde daher, wenn nach der königl. Absicht diese Concerte auch in diesem Winter statt finden sollen, wohl die höchste Zeit hier an den gedachten Künstler die nothwendigen Befehle ergehen zu lassen.

2. Wegen des jungen Scherzer, welcher um unentgeltliche Beschäftigung gebeten hat, hat der v. P. von Bassewitz [?] Ew. Excellenz unter den 8ten v. M. Bericht erstattet.

Der mir befreundeten Familie würde durch die baldige Gewährung des Vorschusses ein großer Dienst geschehen.

bereits geschehen

Müller¹⁶⁸⁸

Berlin den 10.12.1841

[Blatt 32 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 32r-32v

Vermerk. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 16. Dezember 1841; unter Journalnummer 2524 mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“. Adresse: An Müller. Revision durch Kortüm und Ladenberg am 15. Dezember 1841, durch Minister Eichhorn am 16. Dezember 1841 und durch N.N. Chefdatierung „16^{ten} December 1841“. Abgang 20. Dezember 1841 und Austrag aus dem Journal. Nochmalige Revision durch Credé und Tiede, 21. Dezember 1841.

N. 2524 B. J.

Berlin, den 16ten December 1841

An

den K. Geh.¹⁶⁸⁹ Cabinettsrath Herrn D. Müller

Hochwohlgeboren

hier

Ew. p. haben in Ihrem gef.¹⁶⁹⁰ Schreiben vom 10ten D.¹⁶⁹¹ bemerkt, daß Ihnen die Nachricht zu gegangen sei, der Capellmeister F. Mendelssohn habe von der seine Concerte betreffenden A. C. O.¹⁶⁹² vom 8ten September c. noch nichts in Erfahrung gebracht.

Ich kann darauf nur ergebenst erwidern, daß derselbe von dieser A. Bestimmung bereits unter den 8ten October c.¹⁶⁹³ als ihm seine Ernennung zum Kapellmeister bekannt gemacht wurde, schriftlich unterrichtet worden ist.

¹⁶⁸⁷ = Excellenz.

¹⁶⁸⁸ Herr Dr. Müller war Geheimer Kabinettsrat für die Zivil-Angelegenheiten.

¹⁶⁸⁹ = Königlichen Geheimen.

¹⁶⁹⁰ = gefälligen.

¹⁶⁹¹ = Dezember.

¹⁶⁹² A. C. O. = Allerhöchsten Cabinetts-Ordre.

¹⁶⁹³ = currentes = des laufenden Jahres.

Theils die damalige Beschäftigung des p Mendelssohn mit der Composition und Einübung der Chöre der Antigone¹⁶⁹⁴, theils seine Abwesenheit während der Reise Sr. Majestät des Königs, theils auf die Schwierigkeit, ihn, weil sein Verhältniß zur Akademie der Künste noch nicht festgestellt ist, den nöthigen Beistand für den Betrieb der für die Concerte

[Blatt 32 v]

erforderlichen Vorbereitungen zu verschaffen, wozu der Künstler selbst die practische Anlage zu fassen scheint, sind die Ursachen, weshalb erst jetzt unter unmittelbarer Mitwirkung des H. Gen. Intendanten der K. Schauspiele zur Ausführung der Concerte, die hoffentlich bald mit dem Oratorium „Paulus“ beginnen dürften, die bestimmten Einleitungen haben getroffen werden können.

Wegen des jungen Scherzer behalte ich mir besondere Mittheilung ergebenst vor.

Berlin

N. S. Excellenz

E

[Blatt 33 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 33r-33v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 17. Dezember 1841; unter Journalnummer 2546 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“. Adresse: An Rungenhagen. Revision durch Kortüm am 18. Dezember 1841 und durch Minister Eichhorn am 17. Dezember 1841. Juni 1841. Chefdatierung „17^{ten} December 1841“. Ausgang 19. Dezember 1841 und Austrag aus dem Journal. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

No. 2546 B. J.

Berlin den 17^{ten} December 1841

An

den Musikdirector Herrn Rungenhagen

Wohlergebenst hier

Es ist der Wunsch Sr. Majestät des Königs, daß noch in diesen Winter unter der Leitung des Capellmeister D. Mendelssohn und mit Unterstützung der Königl. Kapelle und der Kön. Solosänger einige Concerte und zunächst das Oratorium „Paulus“ gegeben werden möchten.

Da es mir darauf ankommt, diesen Musikaufführungen der Allerh. Intention gemäß die möglichste Vollendung durch die Mitwirkung der Künstler und Kunstfreunde, an deren Berlin einen großen Reichthum besitzt, zu sichern, und mir bekannt ist, wie gern Ew. Wohlgeboren dergleichen künstlerische Unternehmungen zu fördern bereit sind, so ersuche ich Sie ergebenst, den gedachten Concerten auch Ihrerseits einen besonderen (...) ¹⁶⁹⁵ zu widmen.

Diese könnte sich (...) ¹⁶⁹⁶ schon dadurch beteiligen, daß diejenigen Sänger und Sängerinnen, deren Theilnahme für die Chöre Ihnen geeignet

¹⁶⁹⁴ Die „Antigone“ ist ein Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy.

¹⁶⁹⁵ Drei bis vier unleserliche Wörter.

¹⁶⁹⁶ Ein unleserliches Wort.

[Blatt 33 v]

und erwünscht scheint, namhaft zu machen, und im Falle, daß Ew. Wohlgeboren, wie ich nicht zweifele, meinen diesfälligen Wunsch zu erfüllen geneigt sind, bitte Ich das Verzeichniß derselben entweder dem Herrn Geh. Medicinalrath D. Lichtenstein oder dem H. GOR.¹⁶⁹⁷ D. Kortüm mitzutheilen.

Mit Vergnügen benutze ich diese Veranlassung Ew. p. meiner aufrichtigen vorzüglichen Hochachtung zu versichern.

Berlin p.

N. S. Excellenz

E

[Blatt 34 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 34r-34v

Schreiben von Rungenhagen an Minister Eichhorn. Präsentatum 22. Dezember 1841, Journalnummer: 2551. Referenzzuweisung an Kortüm. Chefdatierung „20^{ten} Dezember 1841“. Revision durch Ladenberg am 22. und 24. Dezember 1841 und Kortüm am 23. Dezember 1841 sowie durch Minister Eichhorn, o. D. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

D. B. 2551

Hochgebietender Herr Geheimer Staatsminister!

Ew. Excellenz

haben in Euer hochgeachteten Schreiben das Verlangen Seiner Majestät des Königs ausgedrückt, betreffend die Theilnahme der Mitglieder der Sing-Akademie für Aufführung des „Paulus“ unter des H. Komponisten Leitung. Im Namen der Mitglieder glaube ich versichern zu dürfen, daß es Allen, so auch mir, zur Ehre und Freude gereichen werde der Aufführung vollen Antheil zuzuwenden, und daß die Stücke des Chores dem vorhandenen Raum überschreiten dürfte, wie dies schon öfter bei Aufführungen unter meiner Leitung sich erwiesen.

Ew. Excellenz Bekundung gemäß werde ich den Herrn Geh. Ober-

[Blatt 34 v]

Regierungs-Rath Dr. Kortüm nach acht Tagen das Verzeichniß der für die Sache gewonnenen Mitglieder zuzustellen nicht unterlassen.

In unbeugsamer Hochschätzung und Verehrung

Ew. Excellenz

unterthänigster

Rungenhagen

Berlin, den 20ten Dezember 1841

[Blatt 35 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 35r

¹⁶⁹⁷ Herr Geheimer Oberrat.

Behändigte Ausfertigung. Präsentatum 15. Dezember 1841, unter Journalnummer 2086 und Votum-Nr. I, 12928. Referentenzuweisung an Credé und Kortüm. Innenadresse: An das Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten. Vermerke durch Ladenberg am 15. Dezember, durch Tiede am 16., 21. und 23. Dezember 1841 und durch N.N. Chefdatierung „14^{ten} Dezember 1841“.

D.B. 2086

Votum¹⁶⁹⁸ [der General-Staatskasse]
I., 12928

Bei Einem königlichen hochlöblichen Ministerium der geistlichen p. Angelegenheit vorzulegen

Auf die anliegende Allerhöchste Kabinetsordre vom 6ten d. Mts. ist der General Staats Kasse heute aufgegeben worden, das dem Capellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy bewilligte Jahresgehalt von 3000 rt. auf die Zeit vom 1ten Mai d. J. bis ultimo Dezember k. J.¹⁶⁹⁹, der General Kasse Eines Hochlöblichen Ministerii der geistlichen pp¹⁷⁰⁰ Angelegenheiten gegen Kassenquittung zur Verrechnung zu überweisen.

Berlin, den 14ten Dezember 1841
[Unterschrift]¹⁷⁰¹

[Blatt 36 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 36r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung. Präsentatum 15. Dezember 1841, unter Journalnummer 2085 und Votum-Nr. I 12928. Chefdatierung „6^{ten} December 1841“ und Unterschrift des Königs. Innenadresse: „An die Staats-Minister Graf von Alvensleben und Eichhorn“.

Ich genehmige auf den von Ihnen, dem Minister der geistlichen Angelegenheiten erstatteten Bericht vom 8ten v. M., daß das dem Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy bewilligte Gehalt von 3000 rt. jährlich in die Nachweisung der Mehrbedürfnisse Ihrer Verwaltung pro 1843 übernommen werde, und beauftrage Sie, den Finanz-Minister, dieses Gehalt auf die Zeit vom 1ten May d. J. bis ultimo¹⁷⁰² December k. J. auf das Haupt-Extraordinarium der General Staats-Kasse anzuweisen.

Charlottenburg den 6^{ten} December 1841

Friedrich Wilhelm

An die Staats-Minister Graf von Alvensleben¹⁷⁰³ und Eichhorn

2085
Ia, 12928

¹⁶⁹⁸ im Sinne von „Vorschlag“.

¹⁶⁹⁹ k. J. = kommenden Jahres.

¹⁷⁰⁰ = u. s. w.

¹⁷⁰¹ Vermutlich Finanzminister Alvensleben.

¹⁷⁰² ultimo = Ende.

¹⁷⁰³ Albrecht Graf von Alvensleben (1794–1858) war von 1836 bis 1842 preußischer Finanzminister und von 1842 bis 1844 Kabinettsminister.

[Blatt 37 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 37r

Behändigte Ausfertigung. Präsentatum 17. Dezember 1841, unter Journalnummer: 2542 und Votum-Nr. I 12928. Referenzzuweisung an Kortüm und Credé. Chefdatierung „13^{ten} December 1841“.

Innenadresse: „An Ein Hohes Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten“. Anmerkung durch Kortüm am 22. Dezember 1841.

D. B. 2542

Berlin, den 13ten December 1841

Die definitive Verrechnung des an den Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy hierselbst geleisteten Vorschusses von 2000 rt. betreffend.

Da die definitive Anweisung oder Wiedererstattung der auf die hohe Ordre vom 8ten October 1841 No. 1835 B. J. an den Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy hierselbst geleisteten und als Vorschuss gebuchten Gehalts-Zahlung pro Monat Mai bis ult. December d. Js.¹⁷⁰⁴

von 2000 rtl.

bis jetzt nicht erfolgt ist, so erlauben wir uns die Erledigung desselben, bei Einem hohen Ministerio, hierdurch ganz gehorsamst in Erinnerung zu bringen.

Berlin, den 13ten December 1841

Die Generalkasse des Ministerii der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten
Kuhlmann¹⁷⁰⁵ Wellmer¹⁷⁰⁶

An

Ein Hohes Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten

[Blatt 38 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 38r

Genehmigtes Konzept sowie ein Vermerk; unter Journalnummer 2085/6 und 2542 mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“. Chefdatierung „28^{ten} Dezember 1841“.

Blatt 38r: Innenadresse: „An die General-Kasse des Ministeriums“.

Blatt 38r: Adresse: An Mendelssohn Bartholdy.

Abgang 30. Dezember 1841 und Austrag aus dem Journal. Revisionen durch Credé am 24. Dezember, durch Kortüm am 25. Dezember, durch Ladenberg am 26. Dezember, durch Minister Eichhorn am 28. Dezember und durch N.N.

ad N. 2085/6 und 2542 B.

Berlin den 28ten Dezember 1841

¹⁷⁰⁴ = des Jahres.

¹⁷⁰⁵ Friedrich Wilhelm Kuhlmann (1795–1868) war in der Zeit von 1837 bis 1854 Rendant der Generalkasse und ab dem Jahr 1854 Geheimer Rechnungsrat.

¹⁷⁰⁶ Wellmer war Kontrolleur und Kassierer des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, Abteilung für Medizinalangelegenheiten, Nr. 4.

An
 die General Kasse des Ministeriums
 Herr Geh. Reg. Rath Credé
 Herr Geh. Ob. R. R. Kortüm

Die (tit)¹⁷⁰⁷ erhält in Verfolgung der Verfügung vom 8^{ten} October c¹⁷⁰⁸, anliegend beglaub[ig]te Abschrift einer Allerhöchsten Ordre vom 6^{ten} d Mts¹⁷⁰⁹, durch welche des Königs Majestät zu bestimmen geruht haben, daß das dem Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy bewilligte Gehalt von 3000 Rthr. jährlich, auf die Zeit vom 1ten Mai d Js¹⁷¹⁰ bis ult.o¹⁷¹¹ Dezember k. Js.¹⁷¹² aus dem Haupt-Extraordinarium der General-Staats-Kasse gewährt werde.

Demzufolge hat die (tit) das pro 1ten Mai bis ult.o dieses Monats bereits gezahlte Gehalt mit 2000 Rthr. sofort, das Gehalt von 3000 Rthr. pro 1842 aber in vierteljährlichen Rathen praenumerando¹⁷¹³ von der General-Staats-Kasse zu erheben, erstere Summe zur Deckung des geleisteten Vorschusses von gleichen Bedingungen zu verwenden, letztere aber in den bezeichneten Raten, von dem königlichen Capellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy gegen Quittung zu zahlen.

Einnahme und Ausgabe ist durch die Extraordinarium-Rechnung nachzuweisen.

Der Minister p

Im Verfolg meines Schreibens vom 8^{ten} October c. benachrichtige ich Sie Ew. Wohlgeboren.

An
 den königlichen Capellmeister
 Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy
 Wohlgeboren
 hier

[Blatt 38 v]

Wohlgeboren ergebenst, daß ich die General-Kasse meines Ministeriums angewiesen habe, das Ihnen von des Königs Majestät bewilligte Gehalt von 3000 Thalern jährlich, vom 1ten Januar 1842 ab in vierteljährlichen Rathen praenumerando, gegen Quittung zu zahlen.

Names Sr. Excellenz
 E

[Blatt 39 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.
 Blatt 39r-40r

¹⁷⁰⁷ = Titulatur.

¹⁷⁰⁸ = currentis = laufenden Jahres.

¹⁷⁰⁹ = des Monats.

¹⁷¹⁰ = des Jahres.

¹⁷¹¹ = ultimo.

¹⁷¹² = kommenden Jahres.

¹⁷¹³ = im voraus.

Beglaubigte Abschrift der behändigten Ausfertigung. Das Original¹⁷¹⁴ wurde aus der Akte entfernt und in die Autographen-Sammlung Darmstaedter überführt. Journalnummer: 1054
 Datierung: 12. April 1842.
 Vermerk: Beglaubigte Abschrift

1054

Berlin, d. 12^{ten} April 1842¹⁷¹⁵

Verehrter Herr Geheime Rath [!]

Von den Punkten, welche Sie mir neulich im Namen des Herrn Minister Eichhorn vorlegten, erlaube ich mir folgende hervorzuheben:

1. In der Akademie der Künste werden an die Spitze der verschiedenen Künste Directoren gestellt, welche selbstständig die Entwicklung ihrer Kunstfächer leiten. Diese Umgestaltung tritt für jetzt, wenn nicht bei allen Künsten, bestimmt bei Malerei, Skulptur und Musik ein.
2. In der Akademie wird demnach eine umfassende Bildungsanstalt für alle Theile der Musik gegründet, und zu dem Ende die schon bestehenden Königlichen Unterrichtsanstalten, mit Einschluß derer beim Theater für Declamation, Gesang etc.

[Blatt 39 v]

mit der Akademie vereinigt.

3. Die sich dann ergebenden Lücken werden durch neue, theilweise erst herbeizurufende Musiker ausgefüllt, und die hierzu, wie überhaupt zur Ausstattung eines solchen Institutes erforderlichen bedeutenden Geldmittel bewilligt.
4. Es wird die Akademie nicht blos als Unterrichts- sondern als Bildungs-Anstalt für Musik im weiteren Sinne betrachtet, und deshalb festgesetzt, daß sie öffentliche Musikaufführungen zu veranstalten hat, für welche die regelmäßig wiederkehrende Tage und Zeiten der Proben und Aufführungen ein für allemal bestimmt werden. Die Königliche Kapelle nimmt an diesen Aufführungen Theil.
5. Es wird hierzu eine Uebereinkunft mit dem Intendanten der Königlichen Schauspiele getroffen, auch dazu, daß die ersten Mitglieder der Kapelle den Unterricht auf ihren verschiedenen Instrumenten zu ertheilen angewiesen und vorzugsweise solche Musiker in der Kapelle angestellt werden, welche sich zu practischen Mustern u. zugleich zu unterrichtenden Lehrern eignen, bedarf

[Blatt 40 r]

es einer Verhandlung mit dem Intendanten, welche, wenn sie nicht im Augenblicke einzuleiten ist, doch auf das Bestimmteste in Aussicht gestellt und zugesagt werden müßte.

Dies sind die Punkte, von deren königlicher Genehmigung ich mein Bleiben in Berlin im Wesentlichen abhängig mache, u. über welche ich daher noch vor meiner Abreise die Entscheidung Seiner Majestät zu erfahren aufs dringendste wünschen muß.

Mit vollkommener Hochachtung

¹⁷¹⁴ Es liegt eine beglaubigte Abschrift vor. Auf diese wurde vermerkt: „Original zu der Autographensammlung Darmstaedter b. d. Kgl. Biblioth. genommen. Verf. v, 3, Maerz 1914, B, No. 377“.

¹⁷¹⁵ Es liegt eine beglaubigte Abschrift vor. Auf diese wurde vermerkt: „Original zu der Autographensammlung Darmstaedter b. d. Kgl. Biblioth. genommen. Verf. v, 3, Maerz 1914, B, No. 377.“

ergebenst
Felix Mendelssohn Bartholdy

Für richtige Abschrift
Schenk
Geheimer Kanzlei-Secretär

[Blatt 41 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 41r-42r

Memorialschreibwerk als Anlage zu dem Immediatbericht. Innenadresse: keine. Journalnummer: keine. Datierung: keine. Identifizierung der Schreiberhand mit Geheimen Rat Kortüm.

Übersicht

der Erforderniße, für die mit der k. Akademie der Künste zu verbindende Musik-Anstalt (Conservatorium für Musik).

A. Als Unterrichts-Anstalt hat sie die Aufgabe, Solo- und Chorsänger, Instrumentalisten für's Orchester, Organisten, Componisten auszubilden.

I. Gehalt und Remuneration der Lehrer.

1. Theorie

a) Generalbaß, b) Contrapunct und Fuge c) freie Composition.

3 Lehrer, unter diesen ein ganz ausgezeichneter Lehrer für die Composition, von Außen zu berufen mit etwa _____ 1200 rt.

die beiden anderen zu 6[00] und 400 rt _____ 1000 rt.

Die wissenschaftlichen Vorträge über Aesthetik, Geschichte der Musik, sind der Universität zu überlassen.

2. Lese-Sprech-Declamationsübungen

1 Lehrer _____ 400 rt.

3. Gesang.

1 ausgezeichneter Lehrer (besonders für ital. Gesang), der nur durch ein hohes Gehalt gewonnen werden kann _____ 2000 rt.

1 Lehrer für den deutschen Gesang _____ 1200 rt.

1 Hülflehrer _____ 400 rt.

4. Instrumental-Musik.

a) Orgel. Dafür sind zwei besoldete Lehrer vorhanden.

b) Pianoforte.

2 Lehrer mit 500 resp. ¹⁷¹⁶ 300 rt. _____ 800 rt.

_____ 7000 rt.

[Blatt 41 v]

¹⁷¹⁶ respektive = beziehungsweise, oder.

Übertrag 7000

- c) Violine
3 Lehrer mit 500, 300, 200 _____ 1000 rt.
- d) Violincell[o] und Contrabaß
2 Lehrer mit 300 und 250 rt. _____ 600 rt.
- e) Bratsche, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagot[t], Horn, Ventil-Horn,
Trompete, Posaune p
9 Lehrer durchschnittlich zu 250 rt. _____ 2250 rt.
- Die Lehrer für c-e werden unter den Mitgliedern der K. Capelle zu finden seyn.

II.	Für Bedienung _____	300 rt.
III.	Zu Unterstützungen	
	a) ein Reisestipendium für einen ausgebildeten talentvollen Eleven _	500 rt.
	b) für arme talentvolle Eleven _____	500 rt.
IV.	Für Prämien _____	100 rt.
V.	Für Musikalien, Abschriften p _____	300 rt.
	Für die Bibliothek ist in der Königl. besonders gesorgt.	
VI.	Heizung und Beleuchtung _____	700 rt.
VII.	Unterhaltung der Utensilien, Instrumente p _____	400 rt.
VIII.	Für Hausmiethe, weil kein öffentliches Gebäude zur Disposition steht.	
	_____	2000 rt.
IX.	Allgemeine Bedürfniße _____	350 rt.
[Insgesamt]		16000 rt.

- B. Als musikalische Bildungs-Anstalt im weiteren Sinne.
oeffentliche Musikaufführungen an festen Tagen, an welche die

[Blatt 42 r]

Eleven, die Lehrer und die Mitglieder der K. Capelle Theil zu nehmen haben. Die besonderen Kosten dieser Aufführungen werden durch die Einnahmen vom Entréegeld gedeckt werden.

[Blatt 43 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 43r-46r

Immediatbericht, genehmigtes Konzept. Konzipierung durch Geheimen Rat Kortüm, 21. April 1842, unter Journalnummer 1054 und mit der Bearbeitungsanmerkung „Citissime!“

Chefdatierung „21^{ten} April 1842“.

Innenadresse: „An des Königs Majestät“. Revision durch Kortüm am 19. April und durch Minister Eichhorn am 21. April 1842, Abgang am 22. April 1842 mit 1 Anlage¹⁷¹⁷ und Austrag aus dem Journal unter XVI. [Abteilung] 4.

¹⁷¹⁷ Siehe Blatt 41r–42r.

Berlin den 21^{ten} April 1842

An
des Königs Majestät

Der Capellmeister D. Felix Mendelssohn-Bartholdy hat mir angezeigt, daß Ew. Königl. Majestät ihm allergnädigst zu erlauben geruht haben, von Düsseldorf aus, wo er die musikalischen Aufführungen des diesjährigen rheinischen Musikfestes in den Pfingsttagen leiten wird, seine Kunstreise nach England zu machen. Mit dieser Anzeige hat er zugleich den dringenden Wunsch zu erkennen gegeben, daß, nachdem das Jahr, für welches er sich hier zur Disposition gestellt habe, abgelaufen sei, sein Eintritt als Dirigent der musikalischen Abtheilung der Akademie jetzt zugleich mit dem der anderen Abtheilungs-Dirigenten veranlaßt werde und das mit der Akademie zu verbindende Musik-Institut, dessen Leitung ihm anvertraut werden solle, ins Leben treten möge.

Ew. königl. Majestät habe ich in meinem allerunterthänigsten Bericht vom 7ten Aug. pe¹⁷¹⁸ [prioris anni] [?] ehrerbietigst anzuzeigen nicht verfehlt, wie das dem p Mendelssohn als Director der musikalischen Abtheilung der Akademie zugedachte Verhältniß füglich nur

[Blatt 43 v]

gleichzeitig mit dem der Directoren der anderen Kunstabtheilungen festgestellt werden könne und um dieses eintreten zu lassen, die Statuten der Akademie einer Revision und Umänderung zu unterwerfen seien, was durch die Rücksichten, welche auf die statutarischen¹⁷¹⁹ Berechtigungen der jetzigen Mitglieder der Akademie und insonderheit auch den Director Schadows genommen werden müßten, großen Schwierigkeiten unterliege.

Die Akademie darf jedenfalls erwarten, daß Sie über die beabsichtigte Umgestaltung gehört werde. Um Erörterungen oder gar Zerwürfnissen vorzubeugen, welche für die Anstalt nur nachtheilig seyn könnten, ist es nöthig, mit den bedeutendsten Stimmen einzeln sich zu verständigen. Ich habe es deshalb für meine Aufgabe gehalten, zunächst derjenigen Mitglieder, die in der Akademie den meisten Einfluß ausüben, successive ins Interesse zu ziehen und darf hoffen, daß dieses Verfahren sicher zum Ziele führen werde. Unter diesen Umständen ist es aber unmöglich oder wenigstens nicht rathsam, die Anordnung der Sections-Dirigenten,

[Blatt 44 r]

sofort eintreten zu lassen, und der von dem p Mendelssohn in dieser Beziehung gestellten Anträge augenblicklich Folge zu geben.

Was die mit der Akademie zu verbindende Musik-Anstalt betrifft, so ist mir die Feststellung des Plans und der Erfordernisse für dieselbe durch die dem p Mendelssohn eigenthümliche Scheu, mit Entschiedenheit seine Ideen auszusprechen und für die Realisierung derselben unmittelbar thätig zu seyn, sehr erschwert worden. Da er zur Ausführung des Plans bestimmt ist, so war es nöthig, die zum Ziele führenden Vorschläge zunächst von ihm zu erwarten. Nur durch wiederholte von mir veranlasste Conferenzen, zu denen auch andere Kunstverständige und Musikfreunde hinzugezogen worden sind, ist es gelungen, die Ansichten des p. Mendelssohn kennen zu lernen und eine Übersicht der hierdurch bedingten Erfordernisse des zu gründenden Instituts zu gewinnen.

¹⁷¹⁸ prioris = vergangenen Jahres.

¹⁷¹⁹ = satzungsmäßig.

Wenngleich für die Musik hier in Berlin vieles geschehen ist, so läßt es sich doch nicht verkennen, daß die dafür verwendeten Kräfte nur vereinzelt und nur zufällig wirken und es an einem Institute noch fehlt, in welchem, wie in ähnlichen

[Blatt 44 v]

bewährten Anstalten des Auslandes unter der Leitung eines ausgezeichneten Künstlers, der wie F. Mendelssohn durch die Gediegenheit seiner Leistungen der strebenden Jugend zum Vorbilde dienen kann, so wie unter der Pflege durchaus tüchtiger Lehrer wie alle Theile der Musik umfassende gründliche Bildung nach einem festen Plan gesorgt würde.

Der Unterricht wird sich erstrecken müssen auf die Theorie der Musik bis zur freien Composition, auf Gesang, Orgelspiel und Instrumental-Musik für das Orchester. Um ein solches Institut zu eröffnen, wäre es zunächst nöthig, die vereinzelt schon bestehenden öffentlichen Institute, nemlich¹⁷²⁰ die mit der Akademie verbundenen Compositionsschule, für deren Erweiterung die Akademie der Künste schon unter dem 20^{ten} October 1840 einen Zuschuß von 4387 rt. [?, am Rand] erbeten hat, das Orgel-Institut und die bei dem Theater vorhandenen Anstalten für den Unterricht in der Declamation, im Gesange und in der Instrumental-Musik zu einem Ganzen zu verbinden und daher dem Bedürfnisse entsprechend zu organisieren.

Für den Unterricht auf den Instrumenten, so wie für untergeordnete Lehrstellen möchten sich die nöthigen Lehrer wie bisher hier finden lassen. Für den Unterricht in der Composition und dem Gesang

[Blatt 45 r]

fehlt es aber nach dem einstimmigen Urtheile Mendelssohns und Meierbeer's¹⁷²¹ an ausgezeichneten Meistern, wie sie das Institut, wenn es seinem Zweck entsprechen soll, vor allem bedarf. Diese würden nur unter den tüchtigsten Meistern des Auslandes gewählt und gewiß nicht ohne bedeutende Opfer gewonnen werden können.

Für die Erhaltung der Einheit in der Wirksamkeit des Instituts wird es für unerlässlich gehalten, daß sämtlicher Unterricht in einem Hause ertheilt werde. Die Akademie hat die dazu erforderlichen Räume nicht zur Disposition. Ich wüßte auch ein geeignetes öffentliche Gebäude für den Zweck nicht zu bezeichnen. Es würde also nichts übrig bleiben, als ein die nöthigen Räume umfassendes Haus zu miethen.

Neben der Aufgabe, welche das Musik-Institut als Unterrichts-Anstalt zu lösen hätte, würde daßelbe auch die Bildung für Musik im weiteren Sinn sich zum Ziele zu setzen haben, und zu öffentlichen Musikaufführungen zu verpflichten seyn, die nicht nur den Geschmack des Publikums für classische Musik bildeten, sondern auch durch die Vollkommenheit der Ausführung auf die Gediegenheit

[Blatt 45 v]

der Leistungen, welche den Mitwirkenden in anderen Kreisen ihres Berufes obliegen, eines entschiedenen und nachhaltigen Einfluß geltend machen könnten.

Um den Aufführungen aber die möglichste Vollendung zu sichern, würde die stete Mitwirkung Ew. K. Majestät Capelle unentbehrlich seyn.

Über die für das Institut erforderlichen Mittel verfehle ich nicht eine vorläufige Übersicht hiebei ehrerbietigst vorzulegen. Die darin nachgewiesene Summe von 16 000 rt. würde durch den bei der Akademie zur Disposition stehenden Betrag von 660 rt. und die nach der Vereinigung bei dem Orgel-Institute eintretende Ersparniß von etwa 600 rt. sowie durch die mir nicht

¹⁷²⁰ = nämlich.

¹⁷²¹ Giacomo Meyerbeer (1791–1864), seit 1842 Generalmusikdirektor der Königlichen Oper in Berlin.

bekannte Dotation des Eleven-Instituts beim Theater um einige tausend Thaler vermindert werden.

Die Einrichtungskosten würden sich erst, wenn ein Haus für das Institut gewonnen wäre, und der Ausführung des für dasselbe zu entwerfenden speziellen Plans näher getreten werden könnte, mit einiger Sicherheit ermitteln lassen.

Sollten Ew. Königl. Majestät die Gründung des Conservatorii

[Blatt 46 r]

für Musik, das mir eine wesentliche Ergänzung der für die Kunst bestehenden Anstalten der Monarchie zu seyn scheint, Allernädigst zu beschließen und die dazu erforderlichen Fonds zu bewilligen geruhen, so würde ich nicht verfehlen, wegen der Theilnahme der Mitglieder der Capelle an dem Unterricht und den Musikaufführungen des Instituts und wegen der deshalb mit der Intendantur der Schauspiele zu treffenden Übereinkunft mit Ew. K. Majestät Haus-Ministerium in nähere Verhandlung zu treten, wegen Ermittlung des geeigneten Hauses das Erforderliche zu veranlassen und den p Mendelssohn, der dann wohl über seine Zweifel, ob ihm eine Seinen Wünschen entsprechende Wirksamkeit hier eröffnet werden könne, beruhigt seyn dürfte, beauftragen, sich vorläufig schon nach bedeutenden Künstlern um zu sehen, die für das Institut, sobald es eröffnet werden kann, zu gewinnen seyn möchten.

Berlin p

N. S. Excellenz

E

[Blatt 47 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 47r-49r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „4. Juny 1842“ und Unterschrift des Königs. Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Präsentatum 6. Juni 1842, Journalnummer: 1173. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Brüggemann. Vorlage der Akten XVI. Abteilung Nr. 4 durch Tiede. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

Die Errichtung eines Konservatoriums der Musik, wie Sie solches in dem Bericht vom 21^[ten] April c.¹⁷²² nach den Anträgen des Kapellmeisters Dr. Mendelssohn in Vorschlag gebracht haben, liegt für jetzt nicht in Meiner Absicht. Es bedarf der auf Instrumental-Musik genommenen Rücksicht nicht, da in dieser Beziehung kein wesentlicher Mangel fühlbar geworden, vielmehr ein gutes Material bereits vorhanden ist, welches auch beim Kirchengesange sich sehr wirksam zeigen kann. Meine Intention ist hauptsächlich auf Belebung und Förderung des evangelischen Kirchengesanges gerichtet, und hier dürfte sich für die von dem p Mendelssohn gewünschte Wirksamkeit ein weites und hinreichendes Feld eröffnen lassen, indem Ich ihn an die Spitze aller evangelischen Kirchen-Musik der Monarchie zu stellen beabsichtige. Es wird darauf ankommen, das Alte, zum Theil Traditionelle der Vergessenheit zu entreißen, und es dem gegenwärtigen Bedürfniß anzupassen; überall wird es aber angemessen seyn, erst im Einzelnen zu beginnen, zu sehen, wie sich dies gestalte, und das daraus erwachsende Gute erst nach und nach zu einem Allgemeingut zu erheben.

Von diesen Ansichten ausgehend will Ich daher zunächst nur mit der Errichtung einer Gesang-Schule in Berlin begonnen,

¹⁷²² = currentis.

[Blatt 47 v]

und solche unter die Ober-Leitung Mendelssohns gestellt wissen. Aus dieser Gesang-Schule wird dann ein Chor zu bilden seyn, welcher bei dem Kirchengesang im Dom, und zwar vorzugsweise an christlichen Festtagen und bei besonderen Veranlassungen, anzuwenden seyn würde, und welcher später, nach dem Grade seiner Ausbildung und Vervollkommnung, auch zu anderen musikalischen Aufführungen und Leistungen benutzt werden könnte. Es kommt nun darauf an, den Kapellmeister Mendelssohn für diese Idee zu interessieren, und seine Vorschläge über die geeignetsten Mittel zu deren Verwirklichung zu vernehmen. Ich beauftrage Sie, dies zu veranlassen.

Sans-souci den 4. Juny 1842.

Friedrich Wilhelm

1173

An den Staats-Minister Eichhorn

[Blatt 48 r]

Abschrift der Cabinetsordre vom 4ten Juni 1842, so wie die weiteren Verhandlungen über die Errichtung eines Gesangschores bei der Domkirche in Berlin befinden sich in Actis.

Berlin Patronats, s.¹⁷²³ No. 71.

[Blatt 49 r]

Allerhöchste Kabinetts-Ordre d. d.¹⁷²⁴ Sans-souci
den 4^{ten} Juni 1842

betref.¹⁷²⁵ die Förderung der evangelischen Kirchenmusik und Errichtung einer Gesangschule in Berlin unter Oberleitung des Kapellmeisters Dr. Mendelssohn.

An den Staats-Minister Eichhorn

[Vermerk:]

Da der Kapellmeister Dr. Mendelssohn gegenwärtig abwesend ist, und der eingegangenen Erkundigung zufolge vor Mitte August nicht zurückkehren wird, einstweilen ad acta, welche jedoch am 10ten August zu reproduciren¹⁷²⁶ [?] sind.

E

[Blatt 50 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 50r-51r

¹⁷²³ sub = unter.

¹⁷²⁴ de dato = vom Datum.

¹⁷²⁵ = betreffend.

¹⁷²⁶ Im Sinne „vorzulegen“.

Beglaubigte Abschrift der behändigten Ausfertigung. Das Original¹⁷²⁷ wurde aus der Akte entfernt und in die Autographen-Sammlung Darmstaedter überführt. Journalnummer: 1615
 Datierung: 22. Juni 1842.
 Vermerk: Beglaubigte Abschrift

1615

Berlin, den 22ten Juni 1842

Ew. Excellenz

bitte ich es gütig aufzunehmen, wenn ich in Folge der Unterredung, welche Sie mir vor einigen Tagen gütigst gestattet haben, mich beehre, Sie zu benachrichtigen, daß ich heute unaufgefordert den Besuch des Kaufmann Mendelssohn, Bruder des Kapellmeisters, gehabt habe, welcher mir sagte, sein Bruder der in den ersten Tagen künftigen Monats von London nach Frankfurt a/M abzureisen gedenke, sei sehr in Sorgen, noch immer keine Nachricht von dem Herrn Geheimen Rath Kortum erhalten zu haben, welcher ihm versprochen habe, ihm Nachricht zu ertheilen, sobald die Antwort Se. Majestät auf den von euer Ew. Excellenz angereichten Bericht in seiner Angelegenheit und der

[Blatt 50 v]

Angelegenheit der Errichtung eines Conservatoire eingegangen sei. Es scheint nach den Äußerungen des Bruders, daß Felix M.¹⁷²⁸ seinen Entschluß für die Zukunft allerdings von dieser Antwort abhängig macht, und daß es ihn im höchstem Grade verstimmen würde, wenn er vom Geh. R. Kortum versprochene Nachricht garnicht [sic!] erhielte.

Ich hoffe gewiß, daß der Haupt-Inhalt der an Ew. Excellenz gerichteten Kabinets-Ordre, namentlich die Absicht Sr. Majestät, den Felix M. an die Spitze der Kirchenmusik in der ganzen Monarchie zu stellen, ihm nur erfreulich und ehrenvoll sein könne, und komme darauf zurück, ob es nicht wohlthätig sei, ihm diese Mittheilung so bald wie möglich zu ertheilen?

Ich reise jedenfalls in den ersten Tagen k. M.¹⁷²⁹ über Frankfurt a/M - Cöln - Ostende - nach England, und werde daher wahrscheinlich Felix Mendelssohn in Frankfurth sehen, er wird mich unfehlbar gleich aufsuchen, ich mögte nun gern sicher sein, ihm keine Mittheilung zu machen, welche nicht im vollständigsten Einverständniß mit Ew. Excellenz wäre, und bitte daher mir mit

[Blatt 51 r]

ein Paar Zeilen wissen zu lassen, was Sie wünschen, daß ich ihm sagen, und das ich ihm verschweigen solle.- Sollten Ew. Excellenz noch geneigt sein, vor meiner Abreise an Felix Mendelssohn zu schreiben, so dürfte ich vielleicht um Abschrift oder Auszug des Briefes bitten, um bei einer mündlichen Unterredung in Frankfurt gewiß conform zu bleiben.

Wenn ich Ew. Excellenz in dieser Angelegenheit belästige, so geschieht es wahrlich nur, weil ich genau weiß, wie sehr Se. Maj. der König wünscht, den Felix M. in Berlin zu behalten; ob dies zu erreichen, erscheint mir noch vollkommen zweifelhaft, und es wäre daher sehr zu bedauern, wenn irgend etwas verabsäumt würde, das diesem Zwecke förderlich sein könnte. Verzeihen Ew. Excellenz daher meine Zudringlichkeit.

Es ist die vollkommenste Hochachtung, mit welcher ich die Ehre habe zu beharren.

¹⁷²⁷ Es liegt eine beglaubigte Abschrift vor. Auf diese wurde vermerkt: „Original zu der Autographensammlung Darmstaedter b, d. Kgl. Biblioth. genommen. Verf, v, 3, Maerz 1914, B, No. 377“.

¹⁷²⁸ = Mendelssohn.

¹⁷²⁹ k. M. = kommenden Monats.

Ew. Excellenz
ergebenster Diener
v. Massow

Für richtige Abschrift
Schenk
Geheimer Kanzlei-Secretär

[Blatt 52 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 52r-53v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 26. Juni 1842; unter Journalnummer 1615 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“.

Blatt 52r: Adresse: An Mendelssohn Bartholdy.

Blatt 53r: Adresse: Paul Mendelssohn Bartholdy.

Blatt 53r: Adresse: Geheimer Rat von Massow

Revision durch Ladenberg und durch N.N. am 25. Juni 1842 sowie durch Minister Eichhorn am 26. Juni 1842. Chefdatierung „26^{ten} Juni 1842“. Abgang 27. Juni 1842, Austrag aus dem Journal unter XVI. [Abteilung] 4.

No. 1615

Berlin, den 26. Juni 1842

An

den königl. Kapellmeister Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy, Ritter des Ordens pour le mérite, Wohlgeboren

Unter dem 21ten April d. J. habe ich des Königs Majestät über die Wirksamkeit und Stellung, welche Ew. pp. mich den in Ihren gemachten Vorschlägen und in der hiesigen Residenz anzuweisen seyn möchte, Vortrag gehalten. Wenngleich nun die Errichtung eines Conservatoriums der Musik in der vorgeschlagenen Weise die jetzt nicht in der Allerhöchsten Absicht liegt, ohne Zweifel weil die noch bestehenden Verhältnisse der unverzüglichen Ausführung eines solchen Plans Schwierigkeiten entgegen stellen, deren Beseitigung nur allmählich verbreitet und vermarktet werden kann, so gereicht es mir doch zur besonderen Freude, Ew. pp. mitteilen zu können, daß des Königs Majestät Ihnen wieder so großartige als ehrenvolle Wirksamkeit zu übertragen geneigt sind, indem Allerhöchst dieselben Sie an die Spitze der evangelischen Kirchenmusik in der Monarchie zu stellen beabsichtigen.

Da eine Beschäftigung auf dem Gebiete der dramatischen Musik in Ihren Wünschen nicht

[Blatt 52 v]

gelegen hat, und mit der Förderung und Leitung desselben nunmehr ein weiterer, Ihnen bekannter, Kunstgenosse beauftragt worden ist, so daß ich wohl überzeugt seyn, daß die Pflege und Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik bei der von Ihnen bisher in so ausgezeichnete Weise verfolgten Richtung in der Kunst Ihnen ein so willkommener Auftrag seyn werde, als derselbe auf die höchste Entfaltung der Kunst zum Zwecke der Religion gerichtet ist.

In welcher Musik diese Allerhöchste Absicht am besten erreicht werden kann, welche die geeignetsten Mittel zur Verwirklichung desselben sind, darüber behalte ich mir die nähern Verhandlung vor und wünsche darüber Ew. pp. eigene Vorschläge zu vernehmen, sobald Sie hierher wieder zurückgekehrt seyn.

CLXII

Gern benutze ich diese Veranlassung, Ew. pp., wiederholt meine vorzügliche Hochachtung zu versichern.

Berlin p
Namens Se. Excellenz

[Blatt 53 r]

An
den Bankier H. Paul Mendelssohn-Bartholdy
Wohlgeboren
hier

Da mir der gegenwärtige Aufenthalt des Herrn Kapellmeister Dr. Mendelssohn-Bartholdy unbekannt ist, so ersuche ich Ew. pp. ergebenst, das anliegende Schreiben an denselben gefälligst beglücken zu wollen.

Berlin pp
Namens Se. Excellenz

An
des Winkl. Geheimen Raths
H. von Massow
Excellenz
hier

In Erreichung des gefälligen Schreibens vom 22ten d. M. beehre ich mich, Ew. Excellenz Abschrift desjenigen ganz ergebenst mitzuteilen, und ich unter dem heutigen Datum in Folge der Allerhöchsten Cabinettsordre vom 4ten d. M. dem Kapellmeister Dr. Mendelssohn-Bartholdy eröffnet habe. Für nähere Andeutung über die Art und Weise, in welcher des Königs Majestät die Ausführung Allerhöchste Ordre zunächst einzuleiten beschlossen haben, schien mir nicht zweckmäßig, um ersuche ich Ew. pp. ganz ergebenst, bei

[Blatt 53 v]
einer etwaigen Zusammenkunft mit dem Kapellmeister Mendelssohn sich in ähnlichen Maße, wie es in meinem Erwirkung an denselben geschehen ist, gefälligst zu äußern.
Meine herzlichen Wünsche begleiten Ew. Excellenz auf Ihrer bevorstehenden Reise. Genehmigen Ew. pp. den Ausdruck meiner vorzüglichen, Ihnen gewidmeten Hochachtung und Ergebenheit.

Berlin p
Namens S. Excellenz
E

[Blatt 54 r]
GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.
Blatt 54r-54v
Behändigte Ausfertigung. Innenadresse: An Minister Eichhorn. Präsentatum 21. Juli 1842, unter Journalnummer 1696. Chefdatierung „18^{ten} July 1842“.

Frankfurt a/M den 18ten July 1842

Ew. Excellenz

hatten die Güte, mir bei meiner Abreise von Berlin auf eine Verlängerung meines Urlaubs Hoffnung zu machen und trugen mir auf bei meiner Rückkehr von England wegen einer solchen Verlängerung bei Ihnen anzufragen. Erlauben sie mir nun dies durch diese Zeilen zu thun, und um die Erfüllung dieses meines Wunsches Ew. Excellenz dringend zu bitten. Der Aufenthalt in England, wo ich außerordentlich viel dienstlich und privatim [sic!] in Anspruch genommen war, macht es mir für meine Gesundheit sehr wünschenswerth einige Zeit ohne solche Geschäfte zuzubringen, zugleich hat mich die Gesellschaft der Schweizerischen Musikfreunde eingeladen, bei ihrem diesjährigen Musikfest eine meiner Compositionen mit anzuhören, und mich dort einige Wochen auszuruhen: wenn nun Ew. Excellenz mir meinen Urlaub bis in den September verlängern wollten, so könnten meine Lieblingswünsche auf diese Weise in Erfüllung gehen. Herr Geh. Rath von Massow, den ich am Tage meiner Abreise von London sprach, versicherte mir, daß des Königs Majestät nichts gegen die Verlängerung meiner Abwesenheit haben würde, und um so sehnlicher erwarte ich die Einwilligung von Ew. Excellenz dazu.

Der Inhalt des vorigen Schreibens das ich vorige Woche in London von Ew. Excellenz erhielt, ist so wichtig, daß ich mir einige Bedenkzeit erbitten muß, ehe ich mich schriftlich oder mündlich darüber auszusprechen vermag. Sobald ich mit mir selbst darüber ins Klare komme, werde ich mir erlauben entweder zu schreiben, oder bei meiner Rückkehr nach Berlin mündlich meine Ideen darüber Ew. Excellenz vorzutragen.

[Blatt 54 v]

Indem ich nur noch um baldmögliche Entscheidung auf meinen oben geäußerten Wunsch, Ew. Excellenz aufs angelegentlichste ersuche, bin ich stets mit vollkommenster Hochachtung

Ew. Excellenz

ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

[Blatt 55 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 55r

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch Geheimen Rat Credé, 23. Juli 1842, unter Journalnummer 1696 und mit der Bearbeitungsanmerkung „Citissime!“

Chefdatierung „23^{ten} Juli 1842“.

Innenadresse: An Mendelssohn Bartholdy. Revision durch Kortüm am 21. Juli 1842, Abgang am 25. April 1842 und Austrag aus dem Journal.

N. 1696. B. J.

Berlin den 23^{ten} Juli 1842

An

den königl. Capellmeister

Herrn D. Felix Mendelssohn-Bartholdy

Wohlgeboren

in
Frankfurt a. Mayn
im Souchayschen Hause
am Fahrthor¹⁷³⁰

Ew. Wohlgeboren in dem Schreiben des 18^{ten} d.¹⁷³¹ mir vorgetragenen Wunsch Ihren Urlaub bis in den September d. J. verlängern zu dürfen, genehmige ich mit Vergnügen und wünsche von Herzen, daß die Ruhe, die Sie sich gönnen beabsichtigen, für Ihre Gesundheit von den wohlthätigsten Folgen seyn mögen.

Gern benutze ich diese Veranlassung Ihnen die Versicherung meiner vorzüglichen Hochachtung zu erneuern.

Berlin p
N. S. Excellenz

In Abwesenheit und im Auftrage
des Herrn Chefs
C¹⁷³²

[Blatt 56 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 56r

Behändigte Ausfertigung. Innenadresse: „Decernent Herr Geheime Ober Regierungs-Rath Dr. Kortüm“, unter Journalnummer 1730. Chefdatierung „17^{ten} August 1842“. Anmerkungen durch Minister Eichhorn, durch Kortüm am 20. August und durch Ladenberg am 22. August. Austrag aus dem Journal unter XVI. Abteilung Nr. 4.

No. 1730 B. J.

Acta XVI. Abtheilung No. 4

reproducuntur ad decretum vom 13[ten] Juni 1842.

No. 1173 BJ. betreffend: die Errichtung einer Gesangschule in Berlin unter Oberleitung des Kapellmeisters Dr. Mendelssohn

Berlin, den 11ten August 1842

Central-Büreau
des königlichen Ministeriums der Geistlichen, Unterrichts und Medicinal-Angelegenheiten

Decernent
Herr Geheime Ober Regierungs-Rath
Dr. Kortüm
XVI. Abtheilung No. 4

¹⁷³⁰ Dies war die Adresse der Schwiegermutter in Frankfurt.

¹⁷³¹ Es fehlt die Zeitangabe. Wahrscheinlich: des Monats.

¹⁷³² Vermutlich das Kürzel des Geheimen Rats Crédé.

[Blatt 57 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 56r-57r

Behändigte Ausfertigung. Innenadresse: keine. Präsentatum 17. August 1842, unter Journalnummer 1754 und mit der Bearbeitungsanmerkung „Cito!“. Referenzzuweisung an Kortüm. Chefdatierung „17^{ten} August 1842“. Anmerkungen durch Kortüm am 19. August, durch N.N. am 22. August. Vorlage der Akten XVI. Abteilung Nr. 4.

Die Anordnung Sr. Excellenz des Herrn Chefs indem, den Geschäftsgang betreffenden Erlasse vom 19ten September 1839 No. 17 gemäß, wird gehorsamst angezeigt, daß No. 1173 B. J. allerhöchste Cabinets-Ordre vom 4ten Juni c. betreffend die Errichtung einer Gesangschule in Berlin, unter Oberleitung des Capellmeisters Dr. Mendelssohn-Bartholdy bis heute noch nicht erlangt ist.

Dezernant ist der Herr Geh. Ober Reg. Rath Dr. Kortüm.

Die Sache liegt dem Herrn Dezernenten
seit dem 11ten d. M. vor.

Berlin, den 17ten August 1842

Das Central-Büreau des Ministeriums der geistlichen p Angelegenheiten.

B. J. 1754

[Blatt 58 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 58r-58v

Genehmigtes Konzept; unter Journalnummer 1754 und mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“. Innenadresse: „An des Königs Majestät“. Revision durch Kortüm und durch Ladenberg am 24. August und Minister Eichhorn am 24. August 1842. Chefdatierung „26^{ten} August 1842“. Abgang 27. August 1842 und Austrag aus dem Journal.

No. 1754 B. J.

Berlin, den 26^{ten} August 1842

An des Königs Majestät

Herrn Geh. Ober-Regierungs-Rath Dr. Kortüm

Ew. königl. Majestät haben mir durch die Allerhöchste Ordre vom 4ten Juni d. J. Allerhöchst dero Intentionen, über die dem Capellmeister Mendelssohn in Beziehung mit der Leitung, aller evangelischen Kirchen-Musik in der Monarchie zu eröffnenden Thätigkeit kund zu geben und mir zugleich den Befehl zu ertheilen geruht, mit demselben wegen Errichtung einer Gesang-Schule hier in Berlin, zur Bildung eines Chores für die Kirchen-Musik, die näheren Einleitungen zu treffen.

Ich habe nicht gesäumt, dem p. Mendelssohn dieserhalb Mittheilung zu machen. Derselbe ist indessen erst in der Mitte des vorigen Monats von England nach dem Continent zurückgekehrt und hat, um von den dort gehabt großen Anstrengungen zu erholen und seine Gesundheit zu befestigen, eine Einladung der Schweizerischen Musik-Gesellschaft,

[Blatt 58 v]

die Aufführung einer seiner Compositionen beizuwohnen, angenommen. Nach dem von dem Mendelssohn mir ausgedrückten Wunsche, habe ich zu diesem Zwecke den Urlaub desselben bis in den nächsten Monat noch verlängert, und erwarte, daß derselbe entweder noch vor seiner Rückkehr, oder wenigstens sogleich nach derselben, seinem vorläufigen Versprechen gemäß, mir Vorschläge machen wird.

Ew. königl. Majestät bitte ich daher ehrfurchtsvoll, bis nach der Rückkehr des p. Mendelssohn, der Erstattung des diesfälligen Berichts Anstand geben zu dürfen.

Berlin w. o.¹⁷³³

(Namens Sr. Excellenz:)

E

[Blatt 59 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 59r

Behändigte Ausfertigung. Chefdatierung „30^{ten} October 1842“ und Unterschrift von Felix Mendelssohn Bartholdy. Innenadresse: keine. Präsentatum 31. Oktober 1842, unter Journalnummer 2347. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Kortüm. Anmerkungen durch Minister Eichhorn, durch Kortüm am 31 Oktober und 8. Dezember, durch Ladenberg am 10. Dezember. Vorlage der Akten XVI. Abteilung Nr. 4.

D. B. 2347

[Anmerkung:]

Mit Bezugnahme auf N. 2692 B. J. zu den Acten

Ew. Excellenz

erlaube ich mir in der Anlage das Schreiben an Se. Majestät den König in Abschrift mitzutheilen, an welchem Ew. Excellenz, wie Sie mir sagten, Kenntniss zu haben wünschten. Seit es dem Könige übergeben wurde, habe ich schon vorläufig vernommen, das Se. Majestät die Wünsche, welche Ew. Excellenz mündlich mitzutheilen ich neulich die Ehre hatte, und die auch am Schlusse dieses Schreibens ausgesprochen sind, gnädigst zu bewilligen geneigt sind. Indem ich mich bei meiner Abreise mit herzlicher Dankbarkeit dem fortgesetzten Wohlwollen Ew. Excellenz empfehle, habe ich die Ehre mich zu nennen.

Ew. Excellenz

ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin d. 30ten October 1842

XVI. Abth. Nr. 4

[Blatt 60 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 60r-60v

¹⁷³³ = wie oben.

Behändigte Ausfertigung. Abschrift von Felix Mendelssohn Bartholdy. Chefdatierung „28^{ten} October 1842“ und Unterschrift von Felix Mendelssohn Bartholdy. Innenadresse: keine. Journalnummer: keine.

Berlin d. 28^{ten} October 1842¹⁷³⁴

(Abschrift)

Ew. Majestät

haben in den unvergeßlichen Worten, welche Ew. Maj. an mich zu richten geruhten, mir eine so reiche Thätigkeit hier in Aussicht gestellt und zugleich ein so ehrenvolles, so beglückendes Zutrauen mir ausgesprochen, daß ich den festen Entschluß gefaßt habe, meine Kräfte und Fähigkeiten so lang ich lebe dem Dienste Ew. Maj. zu weihen.

Ew. Maj. eröffneten mir, daß es die Absicht sei, zu den schon bestehenden Königlichen Kirchen-Chören eine Anzahl tüchtiger Sänger hinzuzufügen, die für diese Chöre, sowie für die sich später etwa daran schließenden Gesangsliebhaber einen Kern bilden, ihnen zum Anhaltspunct und Muster dienen solle, nur durch welche dann die Kirchenmusik nach und nach zu erheben, zu veredeln und größerer Entwicklung entgegen zu führen sei.- Um ferner den Gesang der Gemeinde auch durch die Instrumente unterstützen zu können, woraus eine der höchsten und feierlichsten Wirkungen hervorgeht, wie Ew. Maj. sich namen[tlich] von der Jubelfeier in der Nikolaikirche her erinnerten, solle eine kleine Anzahl Instrumentalisten (wahrscheinlich aus den Mitgliedern des Königlichen Orchesters) ebenfalls als ein Kern für spätere große Aufführungen wie Oratorien und dgl. verpflichtet werden. Die Leitung eines auf solche Weise zu bildenden Musikchores (einer ächten Königlichen Kapelle) erklärten Ew. Maj. mir denn anvertrauen, bis zu deren Bildung aber eine in Hinsicht meines Aufenthaltes vollkommene Freiheit gestatten zu wollen.

[Blatt 60 v]

Die Ausführung dieses Planes wird alle meine Wünsche hinsichtlich einer öffentlichen musikalischen Thätigkeit aufs herrlichste erfüllen, ich würde nie aufhören Ew. Maj. dankbar dafür zu sein, und zweifle nicht, daß die Organisation eines solchen Institutes ohne erhebliche Schwierigkeiten hier zu bewerkstelligen sein wird. Doch würde ich Ew. Maj. bitten, diese Organisation nicht mir persönlich zu übertragen, sondern mir nur zu erlauben mit meiner Meinung und meinem Rath dabei mitzuwirken, wozu ich jederzeit aufs freudigste bereit sein werde. Bis nun aber (um auf des eigenen Ausdrucks Ew. Maj. zu bedienen) ein solches Instrument fertig wäre, auf welchem ich nachher zu spielen haben soll, würde ich von der Freiheit Gebrauch machen dürfen, welche mir Ew. Maj. so gnädig bewilligten und würde zunächst zur Direction der Abonnement-Concerte nach Leipzig zurückzukehren wünschen. Die Aufträge, welche mir Ew. Maj. zu Compositionen zu geben geruhten, werde ich dort mit der größten Liebe, mit meinen besten Kräften auszuführen suche. Züglich erbitte ich mir von Ew. Maj. die Erlaubniß, da ich bis zur Organisation jenes Institutes zu keiner öffentlichen hiesigen Thätigkeit verpflichtet sein und völlige Freiheit genießen soll, auf die Hälfte des mir früher bewilligten Gehaltes Verzicht leisten zu dürfen, so lange ich diese Freiheit in Anspruch nehme.

Indem ich nochmals meinen innigsten Dank für alle Gnade ausspreche, welche Ew. Maj. mir in so reichlichem Maße erzeigt haben.

Felix Mendelssohn Bartholdy

¹⁷³⁴ Vgl. Mendelssohn Bartholdy, F. 1997 (2) S. 342 f.

[Blatt 61 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 61r

Behändigte Ausfertigung. Chefdatierung „6^{ten} November 1842“ und Unterschrift von Felix Mendelssohn Bartholdy. Adresse: An Geheimen Rat Kortüm. Journalnummer: 2347. Anmerkungen durch Kortüm.

[Anmerkung:]

ad N. 2347 zu den Acten zu nehmen

K¹⁷³⁵

Hochgeehrter Herr Geheimrath

In Folge unseres neulichen Gespräches nahm ich mir die Freiheit Sie zu bitten, wenn die Erbauung eines neuen Orchesters in der Garnisonskirche wieder zur Sprache kommen sollte, es wo möglich zu bewirken, daß diese Erbauung bis zu meiner Rückkehr nach Berlin verschoben werde. Da die Benutzung der Orgel und alles andere damit zusammenhängende, was sich an dies neue Orchester knüpft zu den Dingen gehört, welche ich gerne persönlich hier einrichten würde, so hoffe ich um so mehr, daß mir die Erfüllung jenes Wunsches nicht versagt werden wird.

Mit vollkommener Hochachtung
ergebenst
Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin, d. 6ten Nov. 1842

[Blatt 62 r]

Abschrift von der Cab.-Ordre vom 22/11 42 nebst Anlage ist zu den Acten, betr. die Errichtung eines Musik-Instituts bei der hiesigen Domkirche genommen.

Berlin Patr.¹⁷³⁶, S. Nr. 71.

[Blatt 63 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 63r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „22. November 1842“ und Unterschrift des Königs. Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Journalnummer: 2632. Rote Farbstifanstreichung von späterer Hand.

Aus der abschriftlichen Anlage gebe Ich Ihnen zu ersehen, was Ich im speziellen Auftrage an den Wirklichen Geheimen Rath von Massow und den Wirklichen Geheimen Rath, General-Intendanten der Hof-Musik Grafen von Redern erlassen habe. Sie werden hierin praktisch ausgeführt sehen, was Ich Mir unter dem zu errichtenden Conservatorium gedacht habe. Den Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn habe Ich zugleich zum General-Musik-Director ernannt

¹⁷³⁵ = Kortüm.

¹⁷³⁶ = Patronats.

und ihm die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis angewiesen, welches Sie zur öffentlichen Kenntniß zu bringen haben. Da derselbe gewünscht hat, daß sein Gehalt vorläufig bis dahin, wo er zu fungieren anfangen wird, auf die Hälfte derjenigen Summe reducirt werde, welche Ich ihm durch die Ordre vom 6[ten] December v. J. bewilligt habe, so haben Sie, da Ich den Wunsch genehmigt habe, davon den Finanz-Minister in Kenntniß zu setzen.

Charlottenburg den 22[ten] November 1842

Friedrich Wilhelm

An den Staats-Minister Eichhorn

B. 2632

[Blatt 64 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 64r-65v

Abschrift der Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „22. November 1842“. Innenadresse: „An den Wirklichen Geheimen Rath von Massow und den Wirklichen Geheimen Rath, General-Intendanten der Hof-Musik Grafen von Redern“.

(Abschrift)

Ich halte es für nothwendig, zur Verbesserung des Kirchengesanges und der Kirchen-Musik im Allgemeinen, ein Institut zu gründen, welches sich vorjetzt nur auf die Berliner Hof- und Dom-Kirche beziehen, und als ihr angehörig betrachtet werden soll, aber, gehörig ausgebildet, nicht ermangeln wird, als Pflanz- und Muster-Schule für alle Provinzen von wohlthätigen Folgen zu seyn. Der jetzige Zeitpunkt, dies ins Leben treten zu lassen, erscheint als der günstigste, da dem Kapellmeister Dr. Mendelssohn-Bartholdy in Meine Gedanken eingegangen ist, sich für die Sache lebhaft interessiert und es übernommen hat, die Leitung zu übernehmen.

Es kommt gegenwärtig darauf an, das Material zu schaffen, womit das Beabsichtigte ausgeführt werden kann, mithin auf die Bildung eines Gesangchors, welcher aus 24 Stimmen bestehen soll, indem 6 Baßstimmen, 6 Tenor-, 6 Alt- und 6 Sopranstimmen dazu erforderlich sind. Außerdem müssen 24 - 30 Musiker gewählt werden, welche die Instrumental-Musik des Instituts bilden.

Der Hauptzweck des Chors ist der Kirchengesang bei der Liturgie, der der Instrumental-Musik die Begleitung des Gemeindegesangs an hohen Festtagen; der Zweck beider, Aufführung von Kirchen-Musiken von Zeit zu Zeit, nachdem es erforderlich gefunden werden wird. Die für diese Zwecke gewählten Individuen bleiben dieselben, und sind, so lange sie zur Ausführung tüchtig erfunden werden, keinem Wechsel unterworfen, weil es

[Blatt 64 v]

hauptsächlich darauf ankommt, daß durch gemeinschaftliches Wirken beim Kirchengesang und Aufführung geistlicher Musik die gewählten Mitglieder sich die Übung und Vollendung verschafften, durch welche allein ein völlig befriedigendes Resultat erreicht werden kann.

Der Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy hat als Generaldirektor sämtlicher Kirchen-Musik, zu welchem Ich ihn ernannt habe, die Direction dieses Personals übernommen. Letzteres steht in gedachter Beziehung nur unter ihm, und hat seine Verfügungen in Allem zu befolgen, was zur Ausführung sich als nothwendig darstellt. Die Stimmen müssen geprüft und

die Remuneration¹⁷³⁷ nach den Umständen bestimmt werden. In Erwägung, daß bei den Kindern die Benutzung ihrer Stimme nur als etwas Vorübergehendes angesehen werden muß, darf ihr weiteres Fortkommen nicht aus den Augen gelassen werden. Ihre Ausbildung, auch außer den Grenzen der Musik, darf nicht vernachlässigt [werden], vielmehr muß für die Aufnahme in Schulen gesorgt und dadurch der Grund zu ihrer weitem Ausbildung gelegt werden. Die Instrumental-Musik wird aus Meiner Kapelle genommen. Ich verkenne es zwar nicht, daß die Dienste der letzten mannigfach in Anspruch genommen werden, die gewählten Mitglieder sollen sich aber auch einer feststehenden Remuneration für diese Leistung zu erfreuen haben, und werden sie gewiß dieses Fixum als hinlängliche Entschädigung für den precären Erwerb durch

[Blatt 65 r]

Unterrichtsertheilung dankbar anerkennen.

Der Director dieses Instituts wird mit Übereinstimmung des General-Intendanten Meiner Schauspiele handeln und dadurch die Collisionen vermeiden, welche sonst leicht entstehen und auf beide Institute nachtheilig einwirken könnten.

Der hiernach neu zu schaffende Kern des Instituts findet seine Verstärkung in dem jetzt im Dom fungierenden Chor, welcher um so mehr als zu ihm gehörig angesehen werden muß, als das neue Institut nur als Erweiterung des Dom-Gesanges und Modifizierung desselben angesehen werden muß. Eine weitere Ausdehnung bietet der militärische Gesangchor der Schloß-Kapelle dar, welcher durch seinen bisherigen Dirigenten eine berufliche Ausbildung erhalten hat.

Ihr Geschäft wird zunächst darin bestehen:

- I. sich mit den Dom-Ministerio zu verständigen über die Wirksamkeit des neuen Instituts in Bezug auf den Sonn- und festtäglichen Gottesdienst, über die jetzigen Grenzen der Liturgie hinaus, wobei Ich es anheim gebe, ob das Dom-Ministerium mit dem Bischof Ritschl sich in Verbindung setzen will, welcher bei seiner großen musikalischen Ausbildung sehr geeignet seyn dürfte, den Rat zu ertheilen, wo es auf Einwirkung der Musik auf kirchliche Zwecke ankommt.
Hieraus wird sich auch der Umfang der Thätigkeit des Instituts beurtheilen lassen und dies nicht ohne Einfluß
- II. für die Berechnung der Kosten seyn, welche zur Bildung desselben erforderlich

[Blatt 65 v]

sind. Es muß dabei in Erwägung gezogen werden, daß auch ein Reserve-Fond für die Leistungen für derjenigen gebildet werden muß, welche nicht zu den stehenden Mitgliedern gehören, sondern nur zugezogen werden, daher für einzelne Leistungen zu honoriren sind.

Bei der Wahl der Mitglieder ist der Dr. Felix Mendelssohn zu hören, und dies wird entweder, da er jetzt in Berlin nicht anwesend ist, theils auf schriftlichem Wege geschehen können, theils wird dem p Mendelssohn, wenn es erforderlich ist, sich nicht entziehen, auch nach Berlin zu diesem Zwecke zu kommen.

Ist auf diese Weise alles vorbereitet, so erwarte Ich Ihren Bericht über den Betrag der von Mir zu bewilligenden Kosten, um demnächst definitiv zu bestimmen, in welchem Umfange das Institut ins Leben treten soll. Den Minister Eichhorn, das Dom-Ministerium und den p Mendelssohn habe Ich von dieser Ordre in Kenntniß gesetzt.

¹⁷³⁷ = Vergütung.

Charlottenburg, den 22. November 1842
(gez.) Friedrich Wilhelm

An den Wirklichen Geheimen Rath von Massow und den Wirklichen Geheimen Rath, General-Intendanten der Hof-Musik Grafen von Redern.

[Blatt 66 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 66r-66v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 11. Dezember 1842; unter Journalnummer 2632 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“.

Blatt 66r: Adresse: „An die Gen.-Casse des Ministerii“

Blatt 66r: Adresse: „An des k. Wirkl. Geheimen Staats- und Finanz-Ministers Herrn von Bodelschwingh“

Blatt 66v: „Inser[at] für die Staatszeitung“

Revision durch Ladenberg und durch Kortüm am 8. Dezember 1842, durch Credé am 9. Dezember sowie durch Minister Eichhorn. Chefdatierung „11^{ten} December 1842“. Vorlage der Akten XVI. Abteilung Nr. 4 durch Tiede am 10. Dezember. Abgang 11. Dezember 1842 und Austrag aus dem Journal unter XVI. Abteilung Nr. 4. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

ad n. 2632 B. J.

Berlin, den 11ten Decbr. 1842

An die Gen.-Casse des Ministerii

Citissime!¹⁷³⁸

H. G. R.¹⁷³⁹ Credé z[ur] p. Mitteilung vorzulegen

Da des Königs Majestät auf den rigorosen Wunsch des Capellmeisters D. Felix Mendelssohn mittels A. O. vom 22ten v. M. zu genehmigen geruht haben, daß dessen Gehalt vorläufig bis dahin, wo er hier zu fungieren anfangen wird, auf die Hälfte der ihm mittelst A. O. vom 6ten dieses M. bewilligten Summe von 3000 rt. reduziert wurde, wird die (tit) hiermit angewiesen, dem p. Mendelssohn vom 1ten Jan. k. J. bis auf weiteres nur den Betrag von 1500 rt. in Quartal-Raten praenumerando zu zahlen.

Berlin p.

der Minister p.

An des k. Wirkl. Geheimen Staats- und Finanz-Ministers Herrn von Bodelschwingh

Des Königs Majestät haben mittels A. O. vom 22ten v. M. den Capellmeister D. Felix Mendelssohn-Bartholdy zum General-Musikdirektor zu ernennen und auf den Wunsch desselben zu genehmigen geruht, daß das ihm unter dem

[Blatt 66 v]

6ten Dec. v. J. bewilligte Gehalt von 3000 rt. bis dahin, wo er die Oberaufsicht und Leitung des auf Allerh. Befehl zu errichtende, und mit der hiesigen Hof- und Domkirche zu verbin-

¹⁷³⁸ = eiligst!, sehr eilig!

¹⁷³⁹ = Herrn Geheimrat.

dende Instituts für Kirchengesang und Kirchen-Musik überwachen wird, auf die Hälfte reduziert werde.

Ew. Excellenz beehre ich mich auf All. Befehl hiervon ergebenst mit den Bemerkungen in Kenntniß zu setzen, daß ich mit Bezug auf die Allerh. Cab.-Ordre vom 6ten Dec. 1841 die General-Kasse meines Ministeriums angewiesen habe, herauf vom 1ten Januar künftigen Jahres ab die Zahlung zu leisten.

Berlin p
N. S. Excellenz

Inser[at] für die Staatszeitung

Des Königs Majestät haben zur Verbesserung der kirchlichen und geistlichen Musik im Allgemeinen, dem Capellmeister D. Felix Mendelssohn-Bartholdy die Oberaufsicht und Leitung dieser Musik unter Beilegung des Titels General-Musikdirectors und mit Vorbehalt der noch zu treffenden besonderen Anordnungen allergnädigst zu übertragen geruht.

E

[Blatt 67 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 67r-67v

Genehmigtes Konzept. Konzipierung durch den Geheimen Rat Kortüm, 16. Dezember 1842; unter Journalnummer 2632 mit der Bearbeitungsanweisung „Citissime!“. Adresse: An Mendelssohn Bartholdy. Revision durch Kortüm am 15. Dezember, durch Ladenberg am 16. Dezember und durch Minister Eichhorn am 16. Dezember 1842. Chefdatierung „16^{ten} Decbr. 1842“. Abgang 18. Dezember 1842. Juni 1841 und Austrag aus dem Journal unter XVI. Abteilung Nr. 4.

Berlin, den 16ten Decbr. 1842

An
den H. General-Musikdirector
Herrn D. Felix Mendelssohn-Bartholdy
in
Leipzig

Es hat mir zu besonderen Genugtuung gereicht, in der an mich erlassenen, Ew. Wohlgeb. Ernennung zum General-Musikdirector betreffend, A. K. O.¹⁷⁴⁰ vom 22ten v. M., die Bestätigung dessen gefunden zu haben, welches Sie in Ihrem gefälligen Schreiben vom 30ten October c. mir mittheilten.

Indem ich Ew. Wohlgeboren nun zu der Ihnen zu Theil gewordenen Beförderung aufrichtig Glück wünsche, überlasse ich mich ganz der Hoffnung, daß das nun zu errichtende musikalische Institut recht bald ins Leben treten und Sie hierher zurückführen werde.

Da des Königs Majestät Ew. p. Wunsch, daß Ihr Gehalt vorläufig bis dahin, wo Sie hier zu fungieren anfangen werden, auf die Hälfte derjenigen Summe reducirt werde, welche Ihnen durch A. Ordre vom 6ten Decbr. v. J. bewilligt worden ist, zu genehmigen geruht haben, so habe ich dieser A. Bestimmung gemäß die General-Kasse meines Ministeriums angewiesen,

¹⁷⁴⁰ A. K. O. = Allerhöchste Königliche Ordre.

[Blatt 67 v]

Ihnen vom 1ten Jan. k. J. bis auf weiteres den Betrag von 1500 rt. in Quartal-Raten praenumerando zu zahlen.

Mit Vergnügen benutze ich diese Veranlassung Ew. p. die Versicherung meiner vorzüglichen Hochachtung zu erneuern.

Berlin p
der Minister p
E

[Blatt 68 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 68r

Extrait, behändigte Ausfertigung. Präsentatum 10. Dezember 1842, Journalnummer 2670. Referentenzuweisung an Kortüm und Credé. Chefdatierung „18. November 1842“. Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Vorlage der Akten XVI. Abteilung Nr. 4 durch Tiede. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand. Vermerk „Zu den Acten“ durch Credé, Kortüm, Ladenberg und Minister Eichhorn sowie weitere Anmerkungen.

2670

Extrait

In Folge der von dem Finanz-Minister Mir vorgelegten Nachweisungen genehmige Ich, daß die Besoldungen resp.¹⁷⁴¹ pp. und für den Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy mit 3000 rl.

vom 1ten Januar 1843 ab, zahlbar gemacht und zum Etat gebracht werden können.

Charlottenburg, 18^{ten} November 1842
(gez.) Friedrich Wilhelm

An
den Staats-Minister Eichhorn

Für die Richtigkeit des Auszugs.

Berlin, den 5^{ten} December 1842

Fatke

Geh. Kanzl. Secretair

[Blatt 69 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 69r

Behändigte Ausfertigung. Präsentatum 22. Dezember 1842, Journalnummer 2805. Referentenzuweisung an Kortüm und Credé. Chefdatierung „20. Dezember 1842“.

Innenadresse: „An den königlichen wirklichen Geheimen Staats-Minister Eichhorn“. Vermerk „Zu den Acten“ durch Kortüm am 23. Dezember, durch Credé am 24. Dezember, durch Ladenberg am 25. Dezember sowie durch Minister Eichhorn. Vorlage der Akten XVI. Abteilung Nr. 4. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

¹⁷⁴¹ respektive = beziehungsweise, oder.

Auf Euer Excellenz sehr geehrtes Schreiben vom 11ten d. Mts. habe ich die General-Staats-Kasse angewiesen, von dem Gehalte des General-Musikdirektors Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, von 3000 rt. jährlich, die Hälfte mit 1500 rt. vom Jahre 1843 ab, bis auf weitere Verfügung bei dem für Euer Excellenz Ministerium im General-Staats-Kassen-Etat ausgebrachten Kompetenz von der Soll-Ausgabe als erspart abzusetzen.

Berlin, den 20ten Dezember 1842

Bodelschwingh¹⁷⁴²

An den königlichen wirklichen Geheimen Staats-Minister Herrn Eichhorn

Excellenz

I, 13175

XVI. Abtheilung Nr. 4

[Blatt 70 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 70r-71r

Ein Vermerk. Chefdatierung: keine.

Innenadresse: keine. Journalnummer: 2725. Anmerkungen durch Kortüm am 17. Dezember, durch Minister Eichhorn und N.N.

Fragen und Momente,

die in der Conferenz mit Herrn Mendelssohn und den anderen eingeladenen Herren morgen zur Sprache zu bringen seyn möchten.

- I. In welcher Weise wird Herr p. Mendelssohn, ehe er in das ihm bestimmte Verhältniß zur Akademie der Künste tritt, am besten in Stand gesetzt werden, die von des Königs Majestät im Allgemeinen genehmigten Concerte noch während dieses Winters zu geben?

Was ist dazu durch die gef.¹⁷⁴³ Mitwirkung des Herrn Gen.-Intendanten der königlichen Schauspiele bereits vorbereitet, und noch zu thun?

- II. Welche Stellung wird Herr p. Mendelssohn künftig einnehmen?

1. Zur Akademie der Künste,

- a) zu derselben als Gesellschaft und obersten Musikbehörde? (Vorsitz in der musikalischen Sektion, Leitung der im Allgemeinen der Musik betreffenden Berathungen p.)
- b) zu den musikalischen Instituten, welche mit der Akademie in Verbindung gebracht werden sollen? (Obere Aufsicht über den Unterricht der Lehrer-Leitung der Conferenzen der den besonderen Instituten vorgesetzten Mitglieder der musikalischen Section und der Lehrer, und Persönliche Einwirkung auf die in der Composition bereits geförderten Jünglinge.)
- c) zu den Concerten (Oratorien p.), die im Namen der Akademie und zum Vortheil der mit ihr verbundenen musikalischen Institute gegeben werden sollen? (Als Dirigent unter dem Beistande der Mitglieder der musikalischen Sektion und anderer, die im Stande sind, die Theilnahme der

¹⁷⁴² Ernst Freiherr von Bodelschwingh (1794–1854) war von 1842 bis 1844 Finanzminister, von 1844 bis 1848 Kabinettsminister und von 1846 bis 1848 Minister des Innern und der Polizei.

¹⁷⁴³ gefällige.

Künstler und Musikfreunde an der Ausführung großer Musikwerke zu vermitteln.)

2. zu der kön. General-Intendantur der Schauspiele, in so fern zur Ausführung der gedachten Musiken die Mitwirkung der königl. Capelle und der k. Sänger unumgänglich nöthig ist?
 3. Welche Aufträge ist Herr p. Mendelssohn auf königl. Befehl außerordentlich zu übernehmen bereit?
 - a) in Beziehung auf Concerte
 - b) in Beziehung auf das Theater (Opern p.)?
 4. Welche besonderen Wünsche macht Herr p. Mendelssohn etwa in Beziehung auf Kunstreisen geltend?
- III. Welche Einrichtung ist dem mit der Akademie zu verbindenden Musik-Institute (Conservatorium) zu geben? Werden dafür folgende Punkte, mit denen sich Herr p. Mendelssohn einverstanden erklärt hat, zur Grundlage dienen können?
1. Das Institut ist bestimmt für die Beurtheilung
 - a) ausübender Künstler (Instrument[al]isten, Chor und Solosängern)
 - b) von Componisten
 2. Es umfaßt die bereits bestehenden Institute
 - a) die Instrumental- und Gesangschule des k. Theaters,
 - b) das Orgel-Institut,
 - c) die Schule für musikal. Composition bei der Akademie der Künste.

[Blatt 71 r]

3. Die Institute sind so zu verbinden, daß die Zöglinge des einen auch an einzelnen Unterrichtsgegenständen des anderen Theil nehmen können.
4. Die Vorsteher der einzelnen Institute gehören zu den Mitgliedern der musikalischen Section der Akademie.
5. Außer dem bei den Instituten schon vorhandenen Lehrpersonal ist erforderlich die Anstellung
 1. eines Hauptlehrers für Composition
 2. _____ für den Sologesang
 3. _____ für den Operngesang
 4. _____ für Pianoforte
6. Von den zahlungsfähigen Zöglingen wird ein Honorar bezahlt

Frage: Wie hoch sich die Kosten des neu zu organisierenden Instituts belaufen dürften und welche Summen bisher für die drei vorerwähnten Institute verwendet sind?

Die Theaterschule kostet?

Das Orgel-Institut ppt.¹⁷⁴⁴ 2000 rt

Die akademische Schule 662 rt.

[Blatt 72 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 72r

Ein Vermerk. Chefdatierung „4. October 1843“. Innenadresse: keine. Präsentatum 7. Oktober 1843, Journalnummer: 2460. Referenzzuweisung an Oberregierungsrat Crédé.

¹⁷⁴⁴ praeder propter = ungefähr.

Copia

Apponantur acta

Die Anstellung und das dienstliche Verhältniß des Capellmeisters F. Mendelssohn betr.:
Berlin, den 4. October 1843
(gez.) Eichhorn

2460

Acta Special. Patronats- u. Kirchen-Sachen
No. 30. Vol. III. Berlin und
XVI. Abth. No. 4 des Central-Büreaux

[Blatt 73 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 73r-74r

Schreiben von Massow an den Minister Eichhorn.

Chefdatierung „26^{ten} September 1843“ und Unterschrift von Massow und Graf von Redern.

Innenadresse: „An den Wirklichen Geheimen Staats- und Minister der Geistlichen-, Medicinal und Unterrichts-Angelegenheiten, Hoher Orden Ritter, Herrn Eichhorn, Excellenz“. Präsentatum 7. Oktober 1843, Journalnummer 2462 und Registrierung unter XVI. Abteilung Nr. 4. Referenzanweisung an Geheimen Rat Credé.

2462

Ew. Excellenz beehren wir uns ganz ergebenst anzuzeigen, daß das von Seiner Majestät befohlene Musik-Institut für die Hof- und Dom-Kirche in Berlin in Seiner Organisation und Ausbildung soweit vorgeschritten ist, daß Seiner vollständigen und regelmäßigen Anwendung nichts im Wege steht.

Einen Etat des Musik-Instituts haben wir aus dem Grunde Seiner Majestät dem Könige noch nicht einreichen können, weil uns dazu noch einige Materialien fehlen. Seine Majestät ist hiervon in Kenntniß, und hat die Gnade gehabt, die fortlaufenden Kosten bis zur Einreichung des Etats in runden Summen zur Berechnung anzuweisen. Der General-Musik-Direktor Mendelssohn ist von uns auf den Etat des Institutes nicht zu bringen, da seine Wirksamkeit eine allgemeinere ist, sein Gehalt von Seiner Majestät dem Könige auch schon bestimmt und angewiesen war, ehe von diesem Institut die Rede war, wir halten uns indeß für verpflichtet, Ew. Excellenz

[Blatt 73 v]

hiermit gehorsamst anzuzeigen, daß die Schwierigkeiten, welche sich darboten, um den Herrn p. Mendelssohn in Berlin zu fixieren, nunmehr glücklich gehoben worden sind. Die practisch musikalische Thätigkeit, welche der p. Mendelssohn als Bedingung seines Bleibens erklärt hatte, wird Ihm durch Aufführung von Oratorien und Symphonien gewährt, die hierzu erforderliche Mitwirkung der Königlichen Kapelle ist durch eine Verhandlung vom 10ten Juli d. J.¹⁷⁴⁵ regulirt worden, welche Seine Majestät der König die Gnade gehabt hat, durch Allerhöchste Kabinets Ordre vom 2ten d. M. zu genehmigen. Der p. Mendelssohn ist dadurch vollkommen zufrieden gestellt, und wird sich noch im Laufe des Monats October, spätestens am 1. November ganz in Berlin etablieren, und nicht ermangeln, sich dieserhalb bei Eurer

¹⁷⁴⁵ d. J. = des Jahres.

Excellenz zu melden. Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß Ew. Excellenz dann dem p. Mendelssohn vom 1. November a. c.¹⁷⁴⁶ an sein volles Gehalt wiederum anweisen werden. Wir können jedoch nicht umhin, ganz gehorsam zu beantworten, daß Ew. Excellenz diese Anweisung schon vom 1. October an bewilligen mögen, und zwar aus folgenden Gründen: der p. Mendelssohn

[Blatt 74 r]

ist nicht allein im Laufe dieses Sommers einige Mal nach Berlin gekommen, um bei Organisation des Gesangchors thätig zu sein, und um den sonst nöthigen Conferenzen beizuwohnen, sondern er hat auch auf Allerhöchsten Befehl bei der Feier des 6ten August im Dom das te Deum laudamus dirigirt, er ist ferner zu mehreren von Seiner Majestät speziell befohlenen musikalischen Leistungen der Composition und von Aufführungen einige Mal nach Berlin und Sans-Souci gereist, derselbe Fall soll auch im Laufe des Monats October wiederum eintreten. Die Billigkeit scheint uns daher dafür zu sprechen, daß er für diese Leistungen durch Bewilligung des vollen Gehaltes vom 1ten October c. an honoriert werde, wir stellen jedoch natürlich die weitere Beschlussnahme Ew. Excellenz ganz ergebenst anheim.

Berlin den 26. September 1843
Massow Redern

An

den Wirklichen Geheimen Staats- und Minister der Geistlichen-, Medicinal und Unterrichts-Angelegenheiten, Hoher Orden Ritter,
Herrn Eichhorn, Excellenz

[Blatt 75 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 75r-76r

Genehmigtes Konzept sowie ein Vermerk; unter Journalnummer 2460 und 2462 mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“.

Blatt 75r: Adresse: „An die General-Kasse des Ministeriums“

Blatt 75v: Adresse: „An des königl. Wirklichen Geh. Staats- und Regierungs-Ministers Herrn von Bodelschwingh, Excellenz“

Blatt 75v: Adresse: An Mendelssohn Bartholdy

Blatt 76r: Adresse: An Geheimen Rat von Massow und Geheimen Rat von Redern

Vermerke durch Kortüm am 11. Oktober, durch Minister Eichhorn am 15. Oktober und durch N.N. Chefdatierung „15^{ten} October 1843“. Abgang 17. Oktober 1843 sowie Austrag aus dem Journal und Registrierung unter XVI. [Abteilung] 4.

ad No. 2460 und 2462

Berlin den 15ten October 1843

An

die General-Kasse des Ministeriums

Herrn Geh. Ober Reg. R.¹⁷⁴⁷ Créde

Herrn Geh. Ober R. R. D. Kortüm zur gef. Mitzeichnung

¹⁷⁴⁶ = anno currentes = laufenden Jahres.

¹⁷⁴⁷ Geheimer Oberregierungsrat.

Der General-Musikdirektor Dr. Mendelssohn-Bartholdy hat nach einer Anzeige den Herren Wirklichen Geheimen Räte von Massow und Graf von Redern sich nunmehr in Berlin fixiert, und die ihm durch die Allerhöchste Ordre vom 22ten November v. Js. zugewiesenen Funktionen übernommen.

Im Auftrag meiner Verfügung vom 11ten Dezember v. Js. weise ich die (tit) an, dem p. Mendelssohn-Bartholdy vom 1ten d. Mts. ab, das volle, durch die Allerhöchste Ordre vom 6ten Dezember 1841 ihm bewilligte, Gehalt von

drei Tausend Thaler

in vierteljährlichen Rathen praenumerando zu zahlen.

Die pro 1ten Januar bis ult. December versprochenen

Ein Tausend ein hundert fünf und zwanzig Thaler

werden nach einer Benachrichtigung des Herrn Finanz-Ministers von der im General-Staats-Kassen Etat aufgebrachten Kompetenz meines Ministeriums von den Sollausgaben als erspart abgesetzt werden. Hiernach hat die (tit.) diese Summe von den Soll-Einnahmen und Soll-Ausgaben gleichfalls abzusetzen.

Der Minister p.

[Blatt 75 v]

An des königl. Wirklichen Geh. Staats- und Regierungs-Ministers

Herrn von Bodelschwingh, Excellenz

Der Herr General-Musik-Director Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy hat nach einer Anzeige der Herren Wirklichen Geheimen Räte von Massow und Graf von Redern sich nunmehr in Berlin fixiert, und die ihm durch die Allerhöchste Ordre vom 22ten November v. Js. zugewiesenen Function übernommen.

Ich habe demzufolge die General-Kasse meines Ministeriums angewiesen, dem p. Mendelssohn-Bartholdy vom 1ten d. Ms. ab das volle, durch die Allerhöchste Ordre vom 10ten Dezember 1841 ihm bewilligte Gehalt von 3000 rt., zu zahlen, und beehre ich mich Ew. Excellenz hiervon, unter Bezugnahme auf deren geehrtes Schreiben vom 20ten Dezember v. Js. - I 13175 - mit dem Ersuchen ganz ergebenst zu benachrichtigen, die General-Staats-Kasse gleichfalls mit der nötigen Anweisung versehen zu wollen.

An

den königl. General-Musik-Director

Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy

Hochwohlgeboren

hier

Ew. p. benachrichtige ich ergebenst, daß die General-Staats-Kasse meines Ministeriums Anweisung erhalten hat, Ihnen vom 1ten d. Ms ab, das volle, durch die Allerhöchste Ordre vom 6ten Dezember 1841 auf drei tausend Thaler bestimmte Gehalt in Quartals-Rathen praenumerando gegen Quittung zu zahlen.

Mit Vergnügen benutze ich

[Blatt 76 r]

diese Veranlassung, Ew. p., die Versicherung meiner vorzüglichen Hochachtung zu erneuern.

An
den königl. Wirkl. Geh. Rath
Herrn von Massow
Excellenz
und
des königl. Wirkl. Geh. Rath
Herrn Grafen von Redern
Excellenz
hier

Ew. Excellenzen beehre ich mich auf das gefällige Schreiben vom 26ten v. Mts. ergebenst zu benachrichtigen, daß ich die General-Kasse meines Ministeriums angewiesen habe, dem General-Musikdirektor Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy vom 1ten d. Mts. ab, das ihm durch die Allerh. Ordre vom 6ten Dezember 1841 bewilligte Gehalt von 3000 Thaler jährlich, in Quartals-Rathen praenumerando zu zahlen.

Dem p. Mendelssohn-Bartholdy habe ich von dieser Anweisung bereits in Kenntniss gesetzt.

Namens Se. Excellenz
E.

[Blatt 77 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 77r

Behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „20^{ten} October 1843“ und Unterschrift von Minister von Bodelschwingh.

Innenadresse: „An den Wirklichen Geheimen Staats-Minister Herrn Eichhorn, Excellenz“.

Präsentatum 23. Oktober 1843, Journalnummer 2488 und Registrierung unter XVI. Abteilung 4. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Credé. Verschiedene Sichtvermerke. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

D. B. 2488

Ew. Excellenz benachrichtige ich auf das gefällige Schreiben vom 15ten d. Mts. ganz ergebenst, daß die General-Staats-Kasse heute wegen des Gehalts des General-Musik-Direktors Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy mit der erforderlichen Anweisung versehen worden ist.

Berlin, 20ten Oktober 1843
Bodelschwingh

[Vermerk:]

Zu den Acten

Berlin den 26. October 1843

E

An
den königlichen Wirklichen Geheimen Staats-Minister
Herrn Eichhorn
Excellenz

XVI. Abtheilung Nr. 4

[Blatt 78 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 78r-78v

Behändigte Ausfertigung. Chefdatierung „8^{ten} Februar 1844“ und Unterschrift von Felix Mendelssohn Bartholdy. Innenadresse: keine. Präsentatum 8. Februar 1844, unter Journalnummer 482. Referentenzuweisung an Geheimen Rat Kortüm. Anmerkungen durch Minister Eichhorn.

482

Ew. Excellenz

erlaube ich mir durch diese Zeilen eine Bitte vorzutragen, von welcher ich schon mündlich einmal die Ehre hatte Eure Excellenz im Allgemeinen zu sprechen.

Die Philharmonische Gesellschaft in London hat sich nämlich an mich gewendet und mir die Direction ihrer sämtlichen Concerte der bevorstehenden Saison angetragen. So lieb und ehrenvoll mir eine solche Anerbietung war, so schien es mir unmöglich, bei den Anfängen, die mit der Kirchenmusik im Dom gemacht worden waren, gerade an den Osterfest-Tagen hier nicht anwesend zu sein, und ich konnte also den Antrag, sowie er gemacht wurde, nicht annehmen. Da ich aber die oben genannten Gründe geltend machte, fragten sie nun wiederum an, ob ich nicht nach Ostern kommen und somit den Rest der Concerte dirigieren könnte, deren zwei vorher fallen, während sechs nach Ostern, (das letzte zu Anfang July), statt finden sollen u. dies würde ich sehr gern thun, und erlaube mir daher Ew. Excellenz zu fragen, ob ich zu einer solchen größeren, nach Ostern anzutretenden Reise auch die Bewilligung Sr. Majestät des Königs und die Ihrige rechnen dürfte?

Man hat mich zugleich zur Direction eines Musikfestes am Rhein aufgefordert, welches zu Ende July statt finden soll. Auch dies von der Hand zu weisen, würde mir meiner früheren Verbindlichkeiten halber sehr unangenehm sein, und es würde sich mit der obigen Englischen Reise aufs Beste verbinden lassen, wenn meine persönliche Anwesenheit hier zu jener Zeit nicht unbedingt nothwendig ist.

[Blatt 78 v]

Aufs Wesentlichste würde Ew. Excellenz mich verpflichten, wenn Sie mir die Antwort auf m[eine] Frage möglichst bald verschaffen wollten. Den beiden oben erwähnten Gesellschaften ist es von großer Wichtigkeit mit ihren Vorbereitungen und Ankündigungen ins Reine zu kommen, und ich kann ihnen, wie natürlich, keine bestimmte Antwort geben, eher ich die Entscheidung von Ew. Excellenz erhalten habe.

Stets mit vollkommenster Hochachtung

Ew. Excellenz

ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin d. 8ten Februar 1844

[Blatt 79 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 79r-79v

Genehmigtes Konzept; unter Journalnummer 482 und mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“. Innenadresse: „An des Königs Majestät“. Revision durch Kortüm am 13. Februar, Ladenberg am 14. Febru-

ar und Minister Eichhorn am 14. Februar 1844. Chefdatierung „15^{ten} Februar 1844“. Abgang 15. Februar 1844 und Austrag aus dem Journal unter XVI. Abteilung Nr. 4.

Berlin, den 15ten Febr. 1844

An des Königs Majestät

Nach einer Anzeige des General-Musikdirektors D. Felix Mendelssohn ist demselben von der Philharmonischen Gesellschaft in London die Direction ihrer sämtlichen Concerte der bevorstehenden Saison angetragen. Er hat das Anerbieten aber abgelehnt, weil er es für unzulässig hielt, bei der Kirchen-Musik im hiesigen Dom gerade an den Oster-Festtagen zu fahren.

Indes hat die Gesellschaft von Neuem angefragt, ob er nicht nach Ostern kommen und die sechs dann noch übrigen Concerte, deren letztes Anfang des Julius statt findet, dirigieren könne.

Dieser für ihn ehrenvollen Aufforderung möchte der p. Mendelssohn wenn es ihm vergönnt würde, nun so lieber entsprechen, als er auf der Rückreise dann wohl auch die ihn angetragene Direction eines Musikfestes am Rhein, welches Ende July stattfinden soll, übernehmen könnte.

[Blatt 79 v]

Da nun während der Sommermonate seine persönliche Anwesenheit für weniger unbedingt nöthig seyn dürfte, ihn aber die Benutzung der Gelegenheit, seinen Ruf als Künstler auch im Auslande noch besser zu begründen, sehr zu gönnen seyn dürfte, so wage ich es seinen mir geäußerten Wunsch ehrerbietigst zu befürworten und allerunterthänigst zu bitten, daß Ew. k. Majestät geruhen möchten,

dem General-Musik-Director Mendelssohn vom 9ten April dieses Jahres ab einen 4 monatlichen Urlaub mit Beibehaltung seines vollen Gehaltes allernädigst zu bewilligen.

Berlin p.

Namens Se. Excellenz

E

[Blatt 80 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 80r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „28. Februar 1844“ und Unterschrift des Königs. Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Journalnummer: 747.

Ich will nach Ihrem Antrage vom 15ten d. M. dem General-Musik-Director Mendelssohn den erbetenen viermonatlichen Urlaub vom 9ten April d. J. ab, unter Belassung seines vollen Gehaltes während dieser Zeit, jedoch in der Erwartung zu gestehen, daß er vor seinem Abgange die versprochenen Oratorien noch zur Aufführung bringen wird.

Berlin, den 28ten Februar 1844

Friedrich Wilhelm

747 B.

An den Staats-Minister Eichhorn

[Blatt 81 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 81r-81v

Behändigte Ausfertigung; unter Journalnummer 747. Innenadresse: An Felix Mendelssohn Bartholdy. Revision durch Kortüm am 3. März, durch Ladenberg am 4. März und durch Minister Eichhorn am 4. März 1844. Chefdatierung „4^{ten} März 1844“. Abgang 5. März 1844, Austrag aus dem Journal und Registrierung unter XVI. [Abteilung] 4.

N. 747 B. J.

Berlin, den 4^{ten} März 1844

An
den k. General-Musik-Director
Herrn D. Felix Mendelssohn
Hochwohlgeboren
hier

Ew. p. benachrichtige ich in Erwiderung auf Ihr an mich gerichtetes Schreiben vom 8ten v. M. daß des Königs Majestät auf meinen Antrag mittels A. O. vom 28ten v. M. Ihnen einen viermonatlichen Urlaub vom 9ten April des Jahres ab, unter Belassung ihres vollen Gehaltes während dieser Zeit, jedoch in der Erwartung, daß Sie vor ihrem Abgange die versprochenen Oratorien noch zur Ausführung bringen werden, allergnädigst zu zugestehen geruht haben. Da ich von den Bestimmungen in Betreff der Musikaufführungen, die während dieses Winters unter Ew. Hochwohlgeborener Leitung haben statt finden sollen, keine Mittheilung erhalten habe, so kann ich Sie nur veranlassen wegen der Aufführung der in der A. O. erwähnten Oratorien sich mit dem Wirkl. Geh. Rath¹⁷⁴⁸ u. General-Intendanten der K.¹⁷⁴⁹ Schauspiele, Herrn Grafen von Redern

[Blatt 81 v]

zu benehmen¹⁷⁵⁰ und zu vermitteln, daß wegen der Oratorien S. Majestät dem Könige die erforderliche Anzeige gemacht werde. Indeß ersuche ich Sie gleichzeitig mir anzuzeigen, ob und wann dem Allerhöchsten Befehl vor Ihrer Abreise genügt werden wird.

Berlin p
der Minister p
E

[Blatt 82 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 82r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „28. Februar 1844“ und Unterschrift des Königs. Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Journalnummer: 3175.

Ich habe auf Ansuchen des General-Musik-Directors Felix Mendelssohn-Bartholdy ihm die freie Wahl seines Wohnortes gestattet, wo mit die ihm hier angewiesene Thätigkeit nicht vereinbar erscheint, und sein Gehalt auf die Summe von 1000 Thalern ermäßigt, wovon ich

¹⁷⁴⁸ = Wirklicher Geheimer Rat.

¹⁷⁴⁹ = Königlichen.

¹⁷⁵⁰ Im Sinne von „einigen“.

Sie hiermit in Kenntnis setze. Da die ganze Besoldung desselben durch die Ordre vom 6ten December 1841 mit Dreitausend Thalern in die Nachweisung der Mehrbedürfnisse Ihrer Verwaltung übernommen worden, so haben Sie die Summe von Zweitausend Thalern so lange zu reserviren, bis Ich anderweit darüber disponiren werde.

Sans-Souci, den 21^{ten} October 1844
Friedrich Wilhelm

B. 3175

An den Staats-Minister Eichhorn

[Blatt 83 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 83r

Behändigte Ausfertigung. Chefdatierung „26^{ten} October 1844“ und Unterschrift von Felix Mendelssohn Bartholdy. Innenadresse: keine. Präsentatum 28. Oktober 1844, Journalnummer 987 und Registrierung unter XVI. Abth[eilung] Nr. 4. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Kühlenthal.

B. 3187

Ew. Excellenz

erlaube ich mir hierdurch ergebenst mitzutheilen, daß Se. Majestät der König die Bitte meines neulichen Briefes huldreichst gewährt hat. Ich habe den Brief nach dem Willen, welche mir Ew. Excellenz darüber getan noch an einigen Stellen geändert und Se. Majestät habe mir nun darauf zu erwidern geruht, daß Sie mir die Wahl meines Wohnortes gewähren wollten und mein Gehalt auf die Summe von 1000 Thalern ermäßigt hätten, wodurch alle meine Wünsche erfüllt sind. Ew. Excellenz dies sogleich anzuzeigen und damit den aufrichtigsten Dank für alle mir hierbei aufs Neue erwiesene Freundlichkeit und Güte, zu verbinden, hielt ich für meine Pflicht.

Stets

Ew. Excellenz

ergebenster

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Berlin, den 26^{ten}] October 1844

[Blatt 84 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 84r-84v

Genehmigtes Konzept; unter Journalnummer 3175 und 3187 mit der Bearbeitungsanweisung „Cito!“.

Blatt 84r: Adresse: „An die General-Kasse des Ministeriums“

Blatt 84r: Adresse: An Mendelssohn Bartholdy

Vermerke durch Ladenberg am 29. Oktober, durch Minister Eichhorn am 29. Oktober und durch N.N. Chefdatierung „29^{ten} October 1844“. Abgang 31. Oktober 1844 sowie Austrag aus dem Journal und Registrierung unter XVI. [Abteilung] 4.

ad No. 3175 u. 3187 B. J.

Berlin, den 20^{ten} October 1844

An die General-Kasse des Ministeriums

Seine Majestät der König haben nach der, in beglaubigter Abschrift angeschlossenen, Allerhöchsten Ordre vom 21ten d. M. den General-Musikdirector Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy auf dessen Ansuchen die freie Wahl seines Wohnortes zu verstatten¹⁷⁵¹ und die, mittelst Allerhöchster Ordre vom 6ten December 1841 ihm bewilligte Besoldung von jährlich 3.000 rt. auf die Summe von jährlich von = Ein Tausend Thalern = zu ermäßigen geruht. Die (tit) veranlasse ich dennoch im Verfolg der Verfügung vom 15ten October v. Jahres (No. 2462 B.J.), dem p. Mendelssohn-Bartholdy statt der bisherigen 3000 rt. jährlich vom 1ten Januar künftigen Jahres an nur eine Besoldung von jährlich = Ein Tausend Thalern = gegen Quittung zu zahlen. Die übrigen 2000 rt. aber, worüber Seine Majestät Allerhöchst Sich vorbehalten haben, anderweit zu disponieren, bis auf weitere Bestimmung einstweilen zur Soll-Ausgabe zu stellen.

Berlin, w. o.
Der Minister p.

An den Königl. General-Musik-Director,
Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy
Hochwohlgeboren
Hierselbst

Ew. ___¹⁷⁵² eile ich, in Bezug auf das gefällige Schreiben vom 26ten d. M. zu benachrichtigen,

[Blatt 84 v]

daß ich in Folge der Allerh. Ordre vom 21ten d. M. wodurch Seine Majestät der König geruht haben, Ihnen auf Ihrem Wunsche die freie Wahl Ihres Wohnortes zu verstatten und Ihre Besoldung auf die Summe von = Ein Tausend Thalern jährlich = zu ermäßigen, die General-Kasse meines Ministeriums heute angewiesen habe, Ihnen statt den bisherigen 3000 rt. vom 1ten Januar künftigen Jahres an nur eine Besoldung von 1000 rt. in den üblichen Rathen gegen Quittung zu zahlen.

Mit Vergnügen benutze ich zugleich diese Gelegenheit, Ew. ___¹⁷⁵³ die Versicherung meiner Ihnen gewidmeten vorzüglichen Hochachtung zu erneuern.

Berlin, w. v.¹⁷⁵⁴
(Namens Se. Excellenz)
E

[Blatt 85 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 85r

Abschrift der Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „17. Februar 1846“. Innenadresse: „An den Staats-Minister Eichhorn“. Journalnummer: keine.

¹⁷⁵¹ Im Sinne von „gestatten“.

¹⁷⁵² Der Unterstrich im Original ist ein Platzhalter.

¹⁷⁵³ Platzhalter; siehe Anm. 1752.

¹⁷⁵⁴ = wie vorstehend.

Abschrift

Ich ermächtige Sie auf ihren Bericht vom 2ten d. Mts., die für die Errichtung eines Orchesters in der hiesigen Garnisons-Kirche vorschußweise verausgabten 1302 rt.¹⁷⁵⁵ 26 sg.¹⁷⁵⁶ 11 d.¹⁷⁵⁷ nach Abzug der darauf erstatteten 100 rt., mit 1202 rt. 26 sg. 11 d. auf den nach Meinem Befehle vom 21ten October 1844 reservierten Gehalts-Theil des General-Musikdirectors Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy definitiv anzuweisen.

Berlin, 17. Februar 1846
gez: Friedrich Wilhelm

An
den Staats-Minister Eichhorn

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.
Blatt 85r

Abschrift des Genehmigten Konzepts; unter Journalnummer 446. Chefdatierung 17. Februar 1846.
Innenadresse: „An die General-Kasse des Ministeriums“

ad No. 446 B. J.

Berlin, den 28ten Februar 1846
An
die General-Kasse des Ministeriums

Die (tit) empfängt anbei beglaubigte Abschrift einer Allerh. Ordre vom 17ten d. M. durch welche die königliche Majestät zu genehmigen geruht haben, daß die für Errichtung eines Orchesters in der hiesigen Garnisons-Kirche vorschußweise verausgabten 1302 rt. 26 sg. 11 d. nach Abzug der darauf erstatteten 100 rt. mit 1202 rt. 26 sg. 11 d. ich auf den reservierten Gehalts-Theil des General-Musikdirector Felix Mendelssohn Bartholdy definitiv angewiesen werden.

Die (tit) ermächtige Ich demzufolge, die genannte Summe 1202 rt. 26 sg. 11 d. bei dem nach meiner Ordre vom 29ten October 1844 zur Sollausgabe gestellten Gehaltstheile des p. Mendelssohn Bartholdy von 2000 rt. definitiv zu verausgaben und im Vorschuß-Konto zu löschen.

Berlin, w. o.
der Minister pp.
gez: Eichhorn

Bemerkung:
Original in actis:
betr. die Errichtung eines Orchesters in der hiesigen Garnisonskirche.
Berlin Wis.¹⁷⁵⁸ Sachen Lit.¹⁷⁵⁹ A. Nr. 131.

¹⁷⁵⁵ = Taler.

¹⁷⁵⁶ = Silbergroschen.

¹⁷⁵⁷ = Pfennig.

¹⁷⁵⁸ = Wissenschaftliche.

¹⁷⁵⁹ = Buchstabe.

[Blatt 86 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 86r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „27. November 1846“. Innenadresse: „An die Staats-Minister Eichhorn und von Duesberg“. Präsentatum 28. November 1846 und Journalnummer 3735. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Credé und Kugler. Verschiedene Sichtvermerke. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

29.135

Ministerium der Geistlichen Angelegenheiten

Allerhöchste Cabinetts-Ordre d. d.¹⁷⁶⁰ Charlottenburg, 27. November 1846

betr.¹⁷⁶¹ die Abführung der von dem früheren Gehalte des General-Musikdirectors Mendelssohn-Bartholdy reservierten 2000 rt. an die General-Staats-Kasse pp.

An die Staats-Minister Eichhorn und von Duesberg

[Blatt 86 v]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 86v

Kopie der Kabinettsordre als Anlage¹⁷⁶², behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „27. November 1846“. Innenadresse: „An die Staats-Minister Eichhorn und von Duesberg“. Registrierung unter XXIII. [Nr.] 1028

Copia

Im Verfolg meines Befehls vom 21ten October 1844 beauftrage Ich Sie, den Staats-Minister Eichhorn, die von dem früheren Gehalte des General-Musik-Directors Mendelssohn-Bartholdy zu Meiner Disposition reservierten 2000 rt. für die Vergangenheit an die General-Staats-Kasse als eine extraordinaire¹⁷⁶³ Ersparniß, abführen und für die Zukunft vom Etat absetzen zu lassen.

Charlottenburg, den 27ten November 1846

gez: Friedrich Wilhelm

An die Staats-Minister Eichhorn und von Duesberg

[Blatt 87 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 87r

Behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „13^{ten} Dezember 1846“ und Unterschrift von Minister von Duesberg.

Innenadresse: „An den Königlichen Geheimen Staats-Minister Herrn Eichhorn, Excellenz“.

¹⁷⁶⁰ = de dato = vom Datum.

¹⁷⁶¹ = betrifft.

¹⁷⁶² Siehe Blatt 87r.

¹⁷⁶³ Im Sinne von „außerordentlich“.

Verschiedene Sichtvermerke u. a. vom Geheimen Rat Credé am 18. Dezember. Präsentatum 15. Dezember 1846, Journalnummer 30170 und 3870 sowie Registrierung unter I. 13671. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Credé und Kugler. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

30.170

3870

Ew. Excellenz beehre ich mich, die unterm 27ten d. Mts. an uns ergangene allerhöchste Ordre, die von dem früheren Gehalte des General-Musikdirektors Mendelssohn-Bartholdy zur Allerhöchsten Disposition reservirten 2000 rt. betreffend, mit dem Ersuchen hierbei ganz ergebenst zurückzusenden, mich gefälligst benachrichtigen zu wollen, für welchen Zeitraum der fr.¹⁷⁶⁴ Gehalts-Theil an die General-Staats-Kasse zurückzuliefern ist, wonächst letztere mit der erforderlichen Anweisung wird versehen werden.

Berlin, den 13ten Dezember 1846

Düesberg¹⁷⁶⁵

An den Königlichen Geheimen Staats-Minister
Herrn Eichhorn
Excellenz

[Blatt 88 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 88r

Kabinettsordre, behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „27. November 1846“. Innenadresse: „An die Staats-Minister Eichhorn und von Düesberg“. Präsentatum 28. November 1846 und Journalnummer 656. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Credé (29135) und Kugler (3735). Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

No. 656

Im Verfolg Meines Befehls vom 21ten October 1844 beauftrage ich Sie, den Staats-Minister Eichhorn, die von dem früheren Gehalte des General-Musikdirectors Mendelssohn-Bartholdy zu Meiner Disposition reservirten 2000 rt. für die Vergangenheit an die General-Staats-Kasse, als eine extraordinäre Ersparnis abführen und für die Zukunft vom Etat absetzen zu lassen.
Charlottenburg, den 27ten November 1846

Friedrich Wilhelm

An die Staats-Minister Eichhorn und von Düesberg

[Blatt 89 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 89r

Genehmigtes Konzept sowie ein Vermerk; unter Journalnummer 30170.

¹⁷⁶⁴ fr. = frühere.

¹⁷⁶⁵ Herr von Düesberg () war wirklicher Geheimer Ober-Justizrat und Direktor der Abteilung für die katholischen Kirchen-Angelegenheiten, Nr. 2.

Blatt 89r: Adresse: „des königl. wirkl. Geh. Staats- und Finanz-Ministers Herrn von Duesberg Excellenz“

Blatt 89r: Adresse: „An die General-Kasse des Ministeriums“

Vermerke durch Credé am 3. Januar, durch Kugler am 4. Januar, durch Ladenberg am 6. Januar, durch Minister Eichhorn am 7. Januar und durch andere. Chefdatierung „7^{ten} Januar 1846“. Abgang 12. Januar 1846.

Berlin, den 7ten Januar 1847

1. An

des königl. wirkl. Geh. Staats- und Finanz-Ministers
Herrn von Duesberg
Excellenz

Herr G. O. R. R. Credé 3870

Herr Prof. Kugler¹⁷⁶⁶ []¹⁷⁶⁷

Ew. p. beehre ich mich auf das gefällige Schreiben vom 13ten v. M. u. I. I. 13671 ganz ergebenst zu benachrichtigen, daß auf die von dem früheren Gehalte des General-Musikdirectors Mendelssohn-Bartholdy in Allerhöchster Disposition reservirten, für die beiden Jahre 1845 und 1846 nicht gezahlten 4000 rt.

laut Allerhöchster Ordre vom 17. Februar v. J. zur Errichtung eines Orchesters der hiesigen Garnisonskirche 1202 rt. 26 sg. 11 d.

zur Zahlung angewiesen sind, und daher noch 2797 rt. 3 sg. 1 d.

an die General-Staats-Kasse abzuführen bleiben, wozu ich die General-Kasse meines Ministeriums angewiesen habe.

Berlin w. o.

Namens Sr. Excellenz

2. An die General-Kasse des Ministeriums

Auf den, zur Allerhöchsten Disposition stehenden Gehaltstheil des General-Musikdirectors Mendelssohn-Bartholdy von 2000 rt. jährlich, für die beiden Jahre 1845 u. 1846 im Gesamtbetrage von 4000 rt.

sind laut Ordre vom 28ten Februar v. J. 446. B. 1202 rt. 26 sg. 11 d.

angewiesen worden, und daher noch 2797 rt. 3 sg. und 1 d.

zur weiteren pp. disponibel¹⁷⁶⁸, welche die p. an die General-Staats-Kasse zu geben hat.

Berlin w. v.

der Minister p.

E

[Blatt 90 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 90r

Behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „21^{ten} November 1847“ und Unterschrift von Regierungsrat von Woringen.

¹⁷⁶⁶ Herr Dr. Kugler war Professor für Kunstgeschichte.

¹⁷⁶⁷ Vermerk der beiden Personen.

¹⁷⁶⁸ = verfügbar bei der Akademie der Künste in Berlin.

Innenadresse: „An den Königlichen wirklichen Geheimen Staats-Minister, Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten, Ritter p., Herrn Dr. Eichhorn Excellenz“.
 Vermerke durch Ladenberg am 23. November und durch Lehnert am 24. November. Präsentatum 22. November 1847, Journalnummer 29447 und 1047. Referenzzuweisung an Geheimen Rat Kugler und Lehnert. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

29447

An den
 königlichen wirklichen Geheimen Staats-Minister, Minister der geistlichen, Unterrichts- und
 Medizinal-Angelegenheiten, Ritter p.,
 Herrn Dr. Eichhorn
 Excellenz
 hier

Betr. die Ertheilung eines Zeugnißes.

Die Familie Mendelssohn hier bedarf, behufs¹⁷⁶⁹ Regulierung des Nachlasses der zu Leipzig, in seinem zeitweise gewählten Aufenthaltsortes, am 4ten d. M. verstorbene Bruder, Felix Mendelssohn-Bartholdy, zur Uebergabe an die dortige Gerichtsbehörde eines Zeugnisses darüber,

daß F. Mendelssohn Bartholdy im allerhöchsten Staats-Dienste Sr. Majestät des Königs von Preußen als General-Musikdirektor angestellt gewesen und in dieser Eigenschaft das ihm zuständige Gehalt bis zu seinem Ableben bestimmungsmäßig empfangen habe.

Da die schleunige Einreichung dieses Zeugnisses

[Vermerk:]

Berlin Wissensch. S.¹⁷⁷⁰ Lit.¹⁷⁷¹ E. N.¹⁷⁷² [...] ¹⁷⁷³

[Blatt 90 v]

in Leipzig dringend verlangt wird, so haben die Angehörigen mich ersucht, Ew. Excellenz um die bald möglichste Anordnung wegen Ertheilung desselben in amtlicher Form ganz gehorsamst zu bitten. Indem ich mich dieses Auftrags entledige, stelle ich ehrerbietigst anheim, das auszustellende Zeugniß an mich, oder an den Herrn Paul Mendelssohn Bartholdy hier, Jägerstraße Nr. 57 hochgenehm aushändigen zu lassen.

Berlin, den 21ten November 1847

von Woringen¹⁷⁷⁴

Regierungsrath

Charlottenstr. 84

[Blatt 91 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 91r

¹⁷⁶⁹ Im Sinne von „zum Zwecke“.

¹⁷⁷⁰ = Sachen.

¹⁷⁷¹ = litera = Buchstabe.

¹⁷⁷² = Nummer.

¹⁷⁷³ Die Nummer fehlt.

¹⁷⁷⁴ Ferdinand von Woringen (1798–1851).

Genehmigtes Konzept mit Zeugnis als Anlage; unter Journalnummer 29401 und 1047.

Adresse: „An den königl. Regierungsrath Herrn von Woringen“

Revisionen durch Kugler am 25. November, durch Lehnert am 26. November, durch Kortüm am 26. November, durch Ladenberg am 27. November und durch Minister Eichhorn am 28. November 1847. Chefdatierung „28^{ten} November 1847“. Abgang 29. November 1847.

ad No 29401

1047

Berlin, den 28^{ten} November 1847

Mittels Allerh. Kabinetts-Ordre vom 22ten November 1842 haben des Königs Majestät dem damaligen Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy zu Allerhöchst Ihrem General-Musik-Direktor zu ernennen und demselben, die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis anzuweißen geruht. Mittelst Allerh. Kab.-Ordre vom 21^{ten} October 1844 haben Se. Majestät dadurch dem p. Mendelssohn-Bartholdy auf sein Ansuchen die freie Wahl seines Wohnortes zu gestatten und das ihm bewilligte Gehalt von 3000 Thalern auf die Summe von 1000 Thalern zu ermäßigen geruht. Der p. Mendelssohn-Bartholdy hat das ihm hierauf zuständige Gehalt bis zu seinem Ableben aus der General-Kasse des Ministeriums der geistl. pp. Angelegenheiten bezogen.

Vorstehendes wird den Acten des Ministeriums der geistlichen pp. Angelegenheiten entsprechend hiermit bescheinigt.

Berlin p. (L. S.)¹⁷⁷⁵

Der Minister p.

An

den königl. Regierungsrath

Herrn von Woringen

Hochwohlgeboren

hier

Charlottenstr. 84

Dem vom Ew. p. unter dem 21^{ten} d. M. gegen mich geäußerten Wunsche entsprechend, lasse ich Ihnen beifolgend das amtliche Zeugniß über die Stellung des verstorbenen General-Musik-Direktors F. Mendelssohn Bartholdy im diesseitigen Staatsdienste und über das von ihm in dieser Eigenschaft bezogene Gehalt zugehen,

indem ich Ihnen anheim stelle, da das Attest ausländischen Behörden gegenüber gebraucht werden soll, ob Sie die Unterschrift durch des K. Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten resp.¹⁷⁷⁶ durch die K. Sächsische Gesandtschaft hierselbst legalisieren lassen wollen.

Berlin p.

Der Minister p

E

[Blatt 92 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

¹⁷⁷⁵ = loco sigilli = anstelle eines Siegels.

¹⁷⁷⁶ respektive = beziehungsweise, oder.

Blatt 92r-93r

Behändigte Ausfertigung.

Chefdatierung „12. Juli 1848“ und Unterschrift von Paul Mendelssohn Bartholdy. Innenadresse: „An Ein Königl. Hohes Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten“. Präsentatum 13. Juli 1848, Journalnummer 16931 und 831. Referenzzuweisung an Mühler und Kugler. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

16931

831

An Ein Königl. Hohes Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten

Einem Königl. Hohen Ministerium erlaube ich mir folgendes Gesuch ehrerbietig vorzutragen:

Mein Bruder Felix Mendelssohn Bartholdy ist im November v. J. mit Hinterlassung einer Witwe u. fünf unmündiger Kinder zu Leipzig verstorben. Es sind Contestationen¹⁷⁷⁷ darüber entstanden, ob die Bevormundung dieser Kinder den dortigen Gerichten oder dem hiesigen königl. Pupillen¹⁷⁷⁸ Collegio zufällt. Die Familie wünscht, daß die Vormundschaft definitiv hier in Berlin geführt werde, u. die Witwe wird deshalb sobald als möglich mit den Kindern ihren Wohnsitz gänzlich hier aufschlagen.

Inzwischen aber soll ich, wie Ein königl. Hohes Ministerium aus der anliegenden Verfügung des hiesigen königl. Pupillen Collegiums vom 16. M.¹⁷⁷⁹ [?]

[Anmerkung:]

Berlin wissensch. S. E. No. 8¹⁷⁸⁰

[Blatt 92 v]

nebst der abschriftlich beigelegten Resolution des königl. Hohes Justiz Ministeriums vom 9. ej. m.¹⁷⁸¹ ersehen wollen, noch nähere Auskunft über die Unterthans u. domicil Verhältnisse meines verstorbenen Bruders einziehen. In Leipzig habe ich bereits die nöthigen Schritte gethan, um meines Bruders ein contractliches¹⁷⁸² Verhältniß zum dortigen Conservatorium zu ermitteln.

Es handelt sich aber auch darum festzustellen, daß mein Bruder bis zu seinem Tod die Eigenschaft eines Preuß. Unterthanen, u. zwar eines von Einem königl. Hohen Ministerium ressortierenden Preuß. Beamten beibehalten, u. sich nur mit Verlaub seiner diesseitigen vorgesetzten Behörde im Auslande aufgehalten hat.

Ein königl. Hohes Ministerium hat mir nun zwar schon unter dem 28. November 1847 das gehorsamst beigelegte Attest über die thatsächlichen Verhältnisse ausgestellt. Möge mir nun aber,

[Blatt 93 r]

nach der jetzigen Lage der Sache auch die Bitte gestattet sein:

Hochdasselbe wolle, allenfalls nach Communication mit dem königlichen Ministerio des Inneren sich auch vom rechtlichen Standpunkte dahin aussprechen, daß mein Bru-

¹⁷⁷⁷ contestari = bezeugen, beurkunden.

¹⁷⁷⁸ = minderjährige Kinder.

¹⁷⁷⁹ Da der Seitenrand beschädigt ist, kann der Monat nicht eindeutig angegeben werden.

¹⁷⁸⁰ Am unteren Ende der Seite vermerkt.

¹⁷⁸¹ = eius mensis = jenen Monats.

¹⁷⁸² Im Sinne von „vertraglich“.

der, in seinen Ressort Verhältnisse zu Hochdemselben, bis an seinem Tod Preußischer Beamter u. Unterthan geblieben ist, u. sich nur auf Urlaub im Auslande aufgehalten, folglich sein hiesiges Domicil niemals verloren hat.

Mit der Bitte um geneigte Rückgabe der Anlagen

Berlin, 12. Juli 1848

Eines königl. Hohen Ministeriums
gehorsamster
Paul Mendelssohn Bartholdy
Jägerstr. No. 57

[Blatt 94 r]

GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, V e Sekt. 4 XV Nr. 164.

Blatt 94r-95v

Genehmigtes Konzept mit Anlage; unter Journalnummer 16931.

Adresse: „An den Banquier Herrn Paul Mendelssohn-Bartholdy“.

Revisionen durch Mühler am 18. Juli, durch Kugler am 19. Juli, durch N.N am 20. Juli und durch Credé am 21. Juli 1848. Chefdatierung „21^{ten} Juli 1848“. Abgang 24. Juli 1848. Rote Farbstiftanstreichung von späterer Hand.

zu Nr. 16931

Berlin den 21ten Juni 1848

An
den Banquier Herrn Paul Mendelssohn-Bartholdy
Wohlgeboren
Jägerstr. Nr. 57

Auf den Gesuch vom 12ten d. M. - dessen Anlage hier zurück erfolgen - bescheinige ich hierdurch auf Grund der Akten des K. Ministeriums d. g. Unt. u. M. Angel.¹⁷⁸³

1. daß ihr verstorbener Bruder, Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, mittelst Allerh. Ordre vom 8ten September 1841 als königl. Kapellmeister mit einem Gehalt von 3000 rt. jährlich hierher berufen worden [ist];
2. daß für denselben über diese seiner Berufung eine förmliche Bestallung, welche also lautet:

Mir Friedrich Wilhelm pp. (u. s. w. wie ad No. 1798 u. 1835 B. J. de 1841)

bis „bedrucken lassen“
befolgt.

im Ministerium der geistlichen p. Angelegenheiten ausgefertigt, seiner Majestät dem König überreicht und nach erfolgter Allerhöchster Vollziehung, unter dem 16ten October 1841 dem Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy übersendet worden ist.

3. daß das dem p. Mendelssohn-Bartholdy ausgesetzte Gehalt aus dem Etat des Ministeriums der geistlichen pp. Angelegenheiten gebraucht und aus der General-Casse des Ministeriums fortlaufend gezahlt worden [ist].

¹⁷⁸³ = Akten des Königlichen Ministeriums der geistlichen Unterrichts- u. Medizinal-Angelegenheiten.

[Blatt 94 v]

4. daß ferner in einer an den Staats-Minister Eichhorn erlassene Allerh. Ordre vom 22ten Novbr. 1842 folgende Eröffnung und Anweisung enthalten ist:
 „den Kapellmeister Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy habe Ich zugleich zum General-Musikdirector ernannt und ihm die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis angewiesen, welches Sie zur öffentlichen Kenntniss zu bringen haben.“
5. daß des Königs Majestät mittelst Allerh. Ordre vom 28ten Februar 1844 auf den Bericht des Staats-Ministers Eichhorn den General-Musikdirector Mendelssohn einen von ihm erbetenen viermonatlichen Urlaub zu bewilligen geruht haben, und daß neulich

[Blatt 95 r]

6. dem Staats-Minister Eichhorn in einer Allerhöchsten Ordre vom 21. October 1844 folgende Eröffnung Se. Majestät des Königs zugegangen ist:
 „Ich habe auf Ansuchen des General-Musikdirectors Felix Mendelssohn-Bartholdy ihm die freie Wahl seines Wohnorts gestattet, womit die ihm hier angewiesenen Thätigkeit nicht vereinbar erscheint, und sein Gehalt auf die Summe von Eintausend Thalern ermäßigt, wovon Ich Sie hiermit in Kenntniß setze.“

Zugleich nehme ich keinem Anstand, auf Grund vorstehend aufgeführter aktenmäßigen That-sachen, Ihnen verlangtermaßen ferner zu bezeugen, daß der Kapellmeister und nachmalige General-Musikdirector Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy durch die ihm ertheilte, landesherrlich vollzogenen Bestallung die Eigenschaft eines Königlichen, dem Ressort des diesseitigen Ministeriums angehörigen Beamten, und damit nach § 6 des Gesetzes

[Blatt 95 v]

über die Erwerbung und den Verlust der Eigenschaft als Preußischer Unterthan vom 31ten Decbr 1842 (Ges.¹⁷⁸⁴ S. m. 1843 S. 15), abgesehen von seinen früheren Geburts- und Heimatsverhältnissen, zugleich die Eigenschaft eines Preußischen Unterthans erhalten hat, so wie daß einer der, in § 15 desselben Gesetzes bezeichneten, That-sachen, durch welche die Eigenschaft als Preuße verloren geht, in Ansehung des p. Mendelssohn nicht eingetreten ist. Zur unserer Beglaubigung habe ich diese amtliche Bescheinigung unter dem größeren Königl. Siegel ausfertigen lassen.

B. w. o.¹⁷⁸⁵Für den Minister der g., Unt. u. Med. Angel.¹⁷⁸⁶G. A. A.¹⁷⁸⁷L. S.¹⁷⁸⁸

(Unterschrift)

¹⁷⁸⁴ = Gesetzes Sammlung.

¹⁷⁸⁵ Berlin wie oben, bezogen auf das Datum.

¹⁷⁸⁶ = Minister der geistlichen, Unterrichts- u. Medicinal-Angelegenheiten.

¹⁷⁸⁷ wahrscheinlich: Gehorsamste Anzeige allerhöchst.

¹⁷⁸⁸ loco sigilli = anstelle des Siegels.

Briefliste der Mendelssohn-Akte

Die Briefliste ist in der „Übersicht der Korrespondenzen“ chronologisch nach Seite bzw. Blatt der Mendelssohn-Akte geordnet. Die „Zeitleiste“ bietet einen Überblick über den Dialog zwischen Mendelssohn Bartholdy und König Friedrich Wilhelm.

a) Übersicht der Korrespondenzen:

Datum des Briefes		Seite	Blatt	Nr.
30.05.1841	König Friedrich Wilhelm an Minister Eichhorn	3	1r	
20.05.1841	Geheimrat von Massow an König Friedrich Wilhelm	4-10	2r	
06.06.1841	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy	11-12	6r	991
11.06.1841	Kortüm an König Friedrich Wilhelm	13-14	7r	998
11.06.1841	Geheimrat von Massow an König Friedrich Wilhelm	15-17	8r	
16.06.1841	Minister Eichhorn an König Friedrich Wilhelm	18-19	10r	998
10.05.1841	Felix Mendelssohn Bartholdy	20-22	11r	
29.06.1841	König Friedrich Wilhelm an Minister Eichhorn	23	13r	
02.07.1841	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy	24-25	14r	1618
27.06.1841	Felix Mendelssohn Bartholdy an Minister Eichhorn (Abschrift: Schenk)	26-28	15r	1620
05.07.1841	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy	29-30	17r	1618 1620
23.07.1841	Felix Mendelssohn Bartholdy an Minister Eichhorn (Abschrift: Schenk)	31-32	18r	1672
07.08.1841	Minister Eichhorn an König Friedrich Wilhelm	33-37	19r	1672
30.07.1841	Felix Mendelssohn Bartholdy an König Friedrich Wilhelm, weitergeleitet am 4.8.1841 an den Minister Eichhorn	38	22r	1694
08.09.1841	König Friedrich Wilhelm an den Minister Eichhorn	39	23r	1798
25.09.1841	Kürzel 2 an den Minister Eichhorn	40	24r	1835
08.10.1841	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy	41-44	25r	1798 1835
	Minister Eichhorn an die General-Kasse des Ministeriums			
	Minister Eichhorn an König Friedrich Wilhelm			
16.10.1841	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy Zeitungsinserat	45	27r	1889

08.11.1841	Kürzel 3 an den König	46-47	28r	1802
15.12.1841	Minister Eichhorn an Grafen von Redern	48-51	29r	2530
	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy			
	Minister Eichhorn an Prof. Dr. Lichtenstein			
10.12.1841	Geheimrat Müller an Minister Eichhorn	52	31r	2524
16.12.1841	Minister Eichhorn an Geheimrat Müller	53-54	32r	2524
17.12.1841	Minister Eichhorn an Carl Friedrich Rungenhagen	55-56	33r	2546
20.12.1841	Rungenhagen an Minister Eichhorn	57-58	34r	2551
14.12.1841	Kürzel 3 an Minister Eichhorn	59	35r	2086
				I, 12928
06.12.1841	König Friedrich Wilhelm an Minister Alvensleben und Minister Eichhorn	60	36r	2085
				Ia, 12928
13.12.1841	Kuhlmann und Wallmüller (stellvertr. für die Generalkasse) an das Ministerium	61	37r	2542
28.12.1841	Minister Eichhorn (anderer Schreiber) an die Generalkasse	62-63	38r	2585/6
				2542
12.04.1842	Felix Mendelssohn Bartholdy an einen Geheimrat (Abschrift: Schenk)	64-66	39r	1054
	Anlage zum Brief am 21.04.1842: Übersicht über die Erfordernisse als Unterrichts- und Bildungs-Anstalt	67-69	41r	
21.04.1842	Minister Eichhorn an König Friedrich Wilhelm	70-76	43r	1054
04.06.1842	König Friedrich Wilhelm an Minister Eichhorn	77-78	47r	1173
	Patronats Abschrift	79	48r	
04.06.1842	Allerhöchste Kabinets-Ordre an den Minister Eichhorn	80	49r	
22.06.1842	Geheimrat von Massow an Minister Eichhorn (Abschrift: Schenk)	81-83	50r	1615
26.06.1842	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy	84-87	52r	1615
	Minister Eichhorn an Paul Mendelssohn Bartholdy			
	Minister Eichhorn an Geheimrat von Massow			
18.07.1842	Felix Mendelssohn Bartholdy an Minister Eichhorn	88-89	54r	1696
23.07.1842	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy	90	55r	1696
11.08.1842	Central-Büreau an Geheimrat Kortüm	91	56r	1730
17.08.1842	Central-Büreau an	92	57r	1754
26.08.1842	Minister Eichhorn an König Friedrich Wilhelm	93-94	58r	1754
30.10.1842	Felix Mendelssohn Bartholdy an Minister Eichhorn	95	59r	2347
28.10.1842	Felix Mendelssohn Bartholdy an König Friedrich Wilhelm (Abschrift)	96-97	60r	
06.11.1842	Felix Mendelssohn Bartholdy an Geheimrat Kortüm	98	61r	2347

Patronats	Abschrift	99	62r	
22.11.1842	König Friedrich Wilhelm an Minister Eichhorn	100	63r	2632
	Abschrift:	101-104	64r	
	König Friedrich Wilhelm (gez.) an die Geheimräte von Massow und Grafen von Redern (Abschrift)			
11.12.1842	Minister Eichhorn an die Generalkasse	105-106	66r	2632
	Minister Eichhorn an Minister von Bodelschwingh			
	Zeitungsinserat			
16.12.1842	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy	107-108	67r	2632
18.11.1842	König Friedrich Wilhelm (gez.) an Minister Eichhorn (Abschrift vom 5.12.1842)	109	68r	2670
20.12.1842	Minister von Bodelschwingh an Minister Eichhorn	110	69r	2805
	Fragen und Momente	111-113	70r	2725
04.10.1843	Minister Eichhorn (gez.) an das Central-Büreau (Abschrift)	114	72r	2460
26.09.1843	Geheimräte von Massow und Grafen von Redern an König Friedrich Wilhelm	115-117	73r	2462
15.10.1843	Minister Eichhorn an die Generalkasse	118-120	75r	2460
	Minister Eichhorn an Minister von Bodelschwingh			2462
	Minister Eichhorn an Felix Mendelssohn Bartholdy			
	Minister Eichhorn an die Geheimräte von Massow und Grafen von Redern			
20.10.1843	Minister von Bodelschwingh an Minister Eichhorn	121	77r	2488
08.02.1844	Felix Mendelssohn Bartholdy an Minister Eichhorn	122-123	78r	482
15.02.1844	Kürzel 1 an König Friedrich Wilhelm	124-125	79r	482
28.02.1844	König Friedrich Wilhelm an Minister Eichhorn	126	80r	747
04.03.1844	Kürzel 1 an Felix Mendelssohn Bartholdy	127-128	81r	747
21.10.1844	König Friedrich Wilhelm an Minister Eichhorn	129	82r	3175
26.10.1844	Felix Mendelssohn Bartholdy an Minister Eichhorn	130	83r	3187
29.10.1844	Kürzel 2 an die Generalkasse	131-132	84r	3175
	Kürzel 2 an Felix Mendelssohn Bartholdy			3187
17.02.1846	König Friedrich Wilhelm (gez.) an Minister Eichhorn	133	85r	
28.02.1846	Minister Eichhorn (gez.) an die Generalkasse	133	85r	446
27.11.1846	König Friedrich Wilhelm (gez.) an die Minister Eichhorn und von Duesberg	134-135	86r	29.135
	Seite 134 ist eine Kopie von S. 136			3735
13.12.1846	Minister von Duesberg an Minister Eichhorn	136	87r	30.170
				3870
27.11.1846	König Friedrich Wilhelm an die Minister	137	88r	

07.01.1847	Eichhorn und von Duesberg Kürzel 4 Eichhorn an Minister von Duesberg, Geheimrat Credé und Prof. Kugler	138	89r	30.170
21.11.1847	Kürzel 4 Eichhorn an die Generalkasse Geheimrat von Woringen an Minister Eich- horn	139-140	90r	29447 1047
28.11.1847	Kürzel 1 Minister Eichhorn Kürzel 1 Minister Eichhorn an Geheimrat von Woringen	141	91r	29447 1047
12.07.1848	Paul Mendelssohn Bartholdy an das Ministe- rium der geistlichen Angelegenheiten	142-144	92r	16931 831
21.07.1848	Kürzel 6 an Paul Mendelssohn Bartholdy	145-148	94r	16931

b) Zeitliche Übersicht:

Datum	
30.05.1841	Allerhöchste königliche Order
29.06.1841	Allerhöchste königliche Order
08.09.1841	Allerhöchste königliche Order: Bestallung und Ernennung Mendelssohns zum Kapellmeister sowie Be- willigung des Gehaltes vom 1.5.1841 ab
15.12.1841	Beratungstermin am Sonnabend, den 18.12.1841, um 10 Uhr mit Felix Mendelssohn Bartholdy, Grafen von Redern, Lichtenstein
06.12.1841	Allerhöchste königliche Order: Gehalt vom 1.5.1841 bis Ende Dezember 1842 für Mendelssohn Bartholdy
12.04.1842	Mendelssohn Bartholdys Forderungen
21.04.1842	Zum Brief: Übersicht über die Erfordernisse als Unterrichts- und Bil- dungs-Anstalt
04.06.1842	Allerhöchste königliche Order
11.08.1842	Allerhöchste königliche Order zur Errichtung einer Gesangschule in Berlin
22.11.1842	Allerhöchste königliche Order Ernennung Felix Mendelssohn Bartholdy zum Generalmusikdirektor Zur Order: Errichtung eines Gesang-Instituts
18.11.1842	Allerhöchste königliche Order Gehalt vom 1.1.1843 für Mendelssohn Bartholdy
28.02.1844	Allerhöchste königliche Order viermonatlichen Urlaub
21.10.1844	Allerhöchste königliche Order Freie Wahl des Wohnortes, Gehalt von 1000 Taler
27.11.1846	Allerhöchste königliche Order

6 Notenverzeichnis

6.1 „Trinklied“ von Ferdinand Hiller¹⁷⁸⁹

15. Trinklied.

Andante un poco maestoso.

Tutti. Solo. Tutti. Solo. Tutti. Ferdinand Giller.

Was quäl-te dir dein banges Herz? Lie - bes - schmerz. Was mach-te dir dein Au - ge roth? Lie - bes - noth. Was gab dir

Tutti. Tutti. Tutti. Tutti.

Allegro.

Solo. Tutti. schlim - be - dacht,

Er - ge - be - ne daß? Lie - bes - qual. Ei, das haßt du schlim - be - dacht, das haßt du schlim - be - dacht, denn ach, schon

Tutti. Tutti. Ei, ei, das haßt du schlim - be - dacht,

21

cresc.

denn schon man - ches - mal hat grau - sam um - ge - bracht

man - ches - mal hat gar grau - sam um - ge - bracht Lie - bes - schmerz und Qual, Lie - bes - schmerz, Lie - bes -

cresc. cresc.

denn - es hat um - ge - bracht

Schmerz und Qual, Lie - bes - schmerz und Qual, Lie - bes - schmerz und Qual, und Qual.

Tempo lmo.

Tutti. Solo. Tutti. Solo. Tutti.

Was heil - te dich in deiner Pein? Al - ter Wein. Was gab dir denn die neu - e Kraft? Re - den - saft. Was läßt - te

Tutti. Tutti. Tutti.

Allegro.
Ton.

die dann bei-^{den} Muth? Trau-^{en} bei-^{den} Mut. Gl, so bringt uns schnell her-^{bei} die-^{se} fest-^{en} le-^{ge} Gut, so bringt uns schnell, so bringt uns

schnell, so bringt uns schnell die-^{se} fest-^{en} le-^{ge} Gut; denn nun bleibt es doch da-^{bei}, denn nun bleibt es doch da-^{bei}:

Wein er-
Wein er-^{frisch}t das Blut, das Blut,
Wein er-^{frisch}t das Blut, Wein er-^{frisch}t das Blut, Wein, Wein, Wein, Wein er-^{frisch}t das Blut,
frisch,
Wein er-^{frisch}t, er-^{frisch}t das Blut, Wein,

6

22

Wein er-^{frisch}t das Blut, - das Blut,
Wein, Wein, Wein, Wein, Wein er-^{frisch}t das Blut, Wein, Wein, Wein, Wein, Wein er-^{frisch}t das Blut, Wein,
Wein, Wein, Wein, Wein, Wein er-^{frisch}t das Blut, Wein, Wein, Wein, Wein, Wein, Wein,
Wein, Wein, Wein, Wein er-^{frisch}t das Blut!

6.2 „Liebe und Wein“, op. 50, Nr. 5¹⁷⁹⁰

[illegible]

Assai maestoso.

Qual, Lie - bes - schmerz und Qual. Al - ter Wein!

Qual, Schmerz und Qual. T U T T I

Lie - bes - schmerz und Qual, und Qual. S O L O Was heil - te dich von de - ner Pei - n? Al - ter Wein! Was

Lie - bes - schmerz und Qual. T U T T I

Fri - scher Most! Trau - benblat! Was heil - te dich von de - ner Pei - n?

gab dir dann den be - sten Trost? Fri - scher Most! Was stärkte wie - der de - nen Muth? Trau - benblat!

S O L O T U T T I

Allegro molto.

Was gab dir dann den be - sten Trost? Was stärkte wie - der de - nen Muth? Trau - benblat! Ei, bringet uns schnell her - bei,

T U T T I S O L O T U T T I

Traubenblat! Ei, bringet uns schnell her - bei, T U T T I

Ei, bringet uns schnell her - bei, T U T T I

ei, bringet uns schnell her - bei die - ses ed - le Gut, die - ses ed - le Gut, denn es blei - bt ein - mal da - bei: Wein er -

schnell her - bei, ei, bringet uns

ei, bringet uns schnell her - bei

frisch das Blut. Ei! Ei! Ei! Ei, bringet uns schnell her - bei die - ses ed - le

Blut. Bringet uns schnell her - bei, schnell her - bei, ei,

Blut. Ei, bringet uns ei

Ei! Ei, bringet uns schnell her - bei, ei, bringet uns

6.3 „Hirtenlied“, op. 57, Nr. 2¹⁷⁹¹

4 (90)

Nº 2. Hirtenlied.

L. Uhland.

Comp. 1839.

Sostenuto.

Singstimme.

1. O Win,ter, schlimmer Win,ter, wie ist die Welt so
 2. Und geh ich auch vor - ü - ber an mei,ner Lieb,sten

PIANOFORTE. *mf*

cresc.

sf

dim. p

1. 2.

cresc.

sf

cresc.

3. O Som,mer, schö,ner Som,mer, wie wird die Welt so weit! Je
 ste - hest du auf dem Fel - sen, traust Lieb - chen, ich ru - fe dir zu. Die

cresc.

sf

M.B. 146.

¹⁷⁹¹ Mendelssohn Bartholdy, F. 1967 (Noten), Serie 19, S. 90–91.

hüher man steigt auf die Ber - ge, je wei - ter sie sich ver - brei - t, je hüher man steigt auf die Hal - le sa - gen es wei - ter, doch Niemand hört es als du, die Hal - le sa - gen es

Ber - ge, je wei - ter sie sich ver - brei - t. 4. Und
wei - ter, doch Niemand hört es, als du. 5. Und

halt ich dich in den Ar - men auf frei - en Ber - ges - höhn: wir schün in die wei - ten

Lan - de und wer - den doch nicht ge - schün, wir schün in die wei - ten Lan - de und

wer - den doch nicht ge - schün, wir wer - den doch nicht ge - schün.

ritard. *tempo* *cresc.* *dim.* *cresc.* *dim.*

6.4 „Hirtenlied“, op. 88, Nr. 3¹⁷⁹²

4

(29)

Hirtenlied.

Chlorid.

Nº 3.

Andante.

1. O Win-ter, schlimmer Win-ter, wie ist die Welt so klein! Da drängst uns all' in die
2. Und geh' ich auch vor - ü - ber an mei - ner Lieb - sten Haus, kaum sieht sie mit dem

1. O Win-ter, schlimmer Win-ter, wie ist die Welt so klein! Da drängst uns all' in die
2. Und geh' ich auch vor - ü - ber an mei - ner Lieb - sten Haus, kaum sieht sie mit dem

Thä-ler, du drängst uns all' in die Thä-ler, in die en - gen Hüt - ten hin ein, in die Hüt - ten hin
Köp - lehen, kaum sieht sie mit dem Köp - fehen zum klei - nen Fen - ster her aus, zum Fen - ster her

— Du drängst uns all' in die Thä-ler, in die en - gen Hüt - ten hin ein, in die Hüt - ten hin
— kaum sieht uns sie mit dem Köp - fehen zum klei - nen Fen - ster her aus, zum Fen - ster her

ein, in die en - gen Hüt - ten hin ein, in die Hüt - ten hin
aus, zum klei - nen Fen - ster her aus, zum klei - nen Fen - ster her

3. O Som - mer, schö - ner Som - mer, wie wird die Welt so
3. O Som - mer, schö - ner Som - mer, wie wird die Welt so

weit! Je hö - her man steigt auf die Ber - ge, je wei - ter sie sich ver - brei - tet, je hö - her man steigt auf die
weit! Je hö - her man steigt auf die Ber - ge, je wei - ter sie sich ver - brei - tet, je hö - her man steigt auf die

M.B.128.

¹⁷⁹² Mendelssohn Bartholdy, F. 1967 (Noten), Serie 16, S. 27–28.

(30)

5

Ber - ge, je wei - ter sie sich ver - brei - , je wei - ter sie sich ver - brei - .
 Ber - ge, je wei - ter sie sich ver - brei - , sie sich ver - brei - .
 je wei - ter sie sich ver - brei - , ver - - - brei - .

4. Und half ich dich in den Ar - men auf frei - en Ber - ges - höhn, wir sehn in die wei - ten
 4. Und half ich dich in den Ar - men auf frei - en Ber - ges - höhn, wir sehn in die
 wir sehn in die

Lan - de und wer - den doch nicht ge - sehn, wir sehn in die wei - ten Lan - de und wer - den doch nicht ge -
 ge - sehn, wir
 wei - ten Lan - de, wir sehn in die wei - ten Lan - de und
 wei - - - ten Lan - - - - de,

sehn, und wer - den doch nicht ge - sehn.
 und wer - den, wer - den doch nicht ge - sehn, doch nicht ge - sehn, nicht ge - sehn.
 wer - den doch nicht ge - sehn, und
 ge - - - sehn.