

Friedhelm Brusniak

Der Männergesangsverein soll «das Volkslied pflegen»

Zur Kritik des Deutschen Kaisers Wilhelm II. 1903 an der Entwicklung des Männerchorwesens und zu den Konsequenzen für die Amateurchorkultur insbesondere in Deutschland und in der Schweiz

In Schweizer Chorleben seit 1800 – Musik, Praxis und Kontexte = Vie chorale en Suisse depuis 1800 – Musiques, pratiques et contextes,
herausgegeben von Caiti Hauck und Cristina Urchueguía, 179–220.
Bern: Bern Open Publishing, 2024.

BERN OPEN PUBLISHING
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK BERN
DOI: 10.36950/edv-chm-2024.8



Diese Publikation steht unter der Creative-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0.
Nicht unter diese Lizenz fallen die Abbildungen.
Copyright © der Abbildungen bei den FotografInnen und Archiven.

Der Männergesangverein soll «das Volkslied pflegen»

Zur Kritik des Deutschen Kaisers Wilhelm II. 1903 an der Entwicklung des Männerchorwesens und zu den Konsequenzen für die Amateurchorkultur insbesondere in Deutschland und in der Schweiz¹

Am 27. Januar 1895, seinem 36. Geburtstag, stiftete Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen (1859-1941), unter Hinweis auf die Bestrebungen der deutschen Männergesangvereine, «den vaterländischen Gesang zu pflegen und zu fördern», einen «Ehrenpreis» in «Form eines Kleinodes aus edlem Metall» als «Wanderpreis» für den jeweiligen Sieger bei «etwa jährlich zu veranstaltenden» «Wettstreiten deutscher Männergesangvereine». Diese «Kaiserpreissingen» fanden dann jedoch nur viermal statt: 1899 in Kassel sowie 1903, 1909 und 1913 in Frankfurt am Main.² Nachdem Wilhelm II. bereits 1899 feststellen musste, dass seinem Wunsch, keine Chorwerke mit besonderen technischen Schwierigkeiten auszuwählen und Volkslieder zu berücksichtigen, zu wenig Beachtung geschenkt worden war,³ verstärkte sich dieser Eindruck beim zweiten «Kaiserpreissingen» vom 3. bis 6. Juni 1903. Unmittelbar nach Abschluss des Wettbewerbs wandte er sich in seiner be-

1 Ich danke Frau Prof. Dr. Cristina Urchueguía und Frau Dr. Caiti Hauck für vielfältige Unterstützung bei der Beschaffung von Quellenmaterial aus Schweizer Archiven und Bibliotheken und für die Möglichkeit, meine bisherigen chorhistorischen Studien zu Verbindungen zwischen Deutschland und der Schweiz fortzusetzen. Vgl. insbesondere Brusniak, «Kritische Anmerkungen zur Historiographie des deutschen Männergesangs im frühen 19. Jahrhundert»; ders., «Es lebe die freie Schweiz»; ders., «Auch hierin wußte die Schweiz unserm Deutschland den Weg zu zeigen».

2 [Ewens], «Das Kaiserpreissingen», 373 (Wortlaut des «Allerhöchsten Erlasses» vom 27. Januar 1895) sowie 375 und 384 (zur «Kaiserpreiskette»); zum Kontext ausführlich Klenke, *Der singende «deutsche Mann»*, 157–66 sowie Müller-Oberhäuser, *Chorwettbewerbe*, 98–120.

3 Ewens, «Das Kaiserpreissingen», 379.

kannten, allerdings noch nicht umfassend untersuchten folgenreichen Rede «Das deutsche Volkslied» an die Dirigenten aller teilnehmenden Gesangsvereine und übte deutliche Kritik an der Repertoireauswahl.⁴ Er erinnerte die Chorleiter daran, dass es bei der Einrichtung dieses Gesangswettstreits seine Absicht gewesen war, dadurch den Volksgesang und die Pflege des Volksliedes zu heben, zu stärken und in weite Kreise zu verbreiten. Stattdessen seien Kompositionen ausgewählt worden, die von dem «alten deutschen bekannten guten Volksliede und Volkstone wesentlich entfernt lagen».⁵ Den Chören seien zwar «kolossale Aufgaben» gestellt worden, die «zum Teil geradezu bewundernswürdig gelöst» wurden, doch die Dirigenten hätten wohl auch selbst gemerkt, dass hier in der Wahl der Chorwerke «das Äußerste» erreicht wurde, was man von den Männergesangsvereinen verlangen könne, er möchte daher die Chorleiter «dringend davor warnen», «nicht etwa auf den Weg treten, es philharmonischen Chören gleichzutun».⁶ Dazu sei der Männergesangsverein nicht da, sondern dieser solle «das Volkslied pflegen» und damit «den Patriotismus stärken».⁷ Von den Kompositionen, die «unsern Herzen» nahe stünden, sei «merkwürdig wenig» gesungen worden, aber «sechs- bis siebenmal [Friedrich] Hegar [(1841-1927)], achtmal [Karl Joseph] Brambach [(1833-1902)]», und er könne «offen gestehen», wenn man «diese Meister öfter hintereinander» höre, dann würde man «jeden Verein mit Dank und Jubel begrüßen», der nur einmal «Wer hat dich, du schöner Wald», «Ich hatt' einen Kameraden» oder «Es zogen drei Burschen» gesungen hätte.⁸ Schließlich griff Wilhelm II. eine Anregung der Preisrichter von 1899 für eine Auswahl-Liedersammlung auf und erklärte:

Die Wahl der Chöre werde Ich in Zukunft dadurch entsprechender zu gestalten versuchen, daß Ich eine Sammlung veranstalten werde sämtlicher Volkslieder, die in Deutschland, Österreich und der Schweiz geschrieben, gesungen und bekannt sind, gleichgültig, ob der Komponist bekannt ist oder nicht. Sie wird katalogisiert werden,

4 Wilhelm II., «Das deutsche Volkslied», 165-70; Ewens, «Das Kaiserpreissingen», 378-81 (zum 2. «Sängerwettstreit»), zur Rede des Kaisers, 381; Müller-Oberhäuser, *Chorwettbewerbe*, 116-17.

5 Wilhelm II., «Das deutsche Volkslied», 165.

6 Ebd., 165-66.

7 Ebd., 166, 170.

8 Ebd., 166.

und Ich werde dafür Sorge tragen, daß sie allen Vereinen billig und einfach zugänglich sein kann. Dann werden wir in der Lage sein, aus diesem Kreise Lieder zu suchen, die wir brauchen.⁹

Unterbrochen wurde die Rede Wilhelms II. zur Verlesung von «Promemoria», die die Preisrichter im Einverständnis mit ihm kurz zuvor formuliert hatten und worin in Bezug auf die freigewählten Chöre moniert wurde, dass diese «eine Art des technischen Baues» zeigten, «die den a capella-Stil [sic] des Männergesangs vollständig» verkenne, indem sie «den Stimmen Intervalle, Lagen und harmonische Kombinationen rein instrumentalischer Natur» zumute.¹⁰ Kritisiert wurde darüber hinaus «die gesuchte und gekünstelte Art, wie sie in einer Reihe der gehörten Chöre sich zeigte, die Manie, jede noch so unbedeutende Gelegenheit zu Tonmalerei auszunutzen, und das Haschen nach außergewöhnlicher Harmonie», das «geradezu als krankhafte, effekthascherische Art der Komposition» erschien.¹¹

Welche unmittelbare Wirkung der «Weckruf» des Deutschen Kaisers hervorrief, zeigt eine Initiative des Berliner Großverlegers August Scherl (1849-1921) im selben Jahr mit einem Sammlungsprojekt «moderner Volkslieder» *Im Volkston*. Ostern 1903, wenige Wochen vor dem zweiten «Kaiserpreissingen» in Frankfurt am Main, war bei Scherl als drittes Sonderheft der *Woche* eine dreißig Nummern umfassende Klavierliedersammlung *Im Volkston. Moderne Volkslieder* erschienen, an der sich auf Einladung von Joseph Joachim (1831-1921), Engelbert Humperdinck (1854-1921) und Carl Krebs (1857-1937) renommierte Komponisten, darunter Eugen d'Albert, Reinhold Becker, Wilhelm Berger, Leo Blech, Ignaz Brüll, August Bungert, Friedrich Gernsheim, Robert Kahn, Wilhelm Kienzl, Eduard Lassen, Hans Pfitzner, Carl Reinecke, Max Schillings, Georg Schumann, Ludwig Thuille und Siegfried Wagner beteiligt hatten.¹² Thomas Koschat (1845-1914) war als einziger mit dem «Männerchor im Volkston» «Unterwegs» («Hiaz bist zwanzig Jähr ält») op. 132 im Kärntner Dialekt vertreten,¹³ Schweizer Komponisten

9 Ebd., 167.

10 Ebd., 168.

11 Ebd.

12 Joachim, Humperdinck und Krebs, *Im Volkston*. Vgl. hierzu und im Folgenden Brusniak, «Mörrike-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert als «Lieder im Volkston»», 119.

13 Scherl, *Im Volkston. I. Sammlung*, 29.

waren nicht berücksichtigt worden. Als sich bei der Uraufführung der Lieder im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzertes im Neuen Königlichen Opernhaus in Berlin herausstellte, dass doch etliche Vertonungen mehr Kunstlied- als Volksliedcharakter trugen, veranstaltete der Verlag Scherl zu Pfingsten 1903 zur «Hebung der Sangeslust im Volke» und «Wiedererweckung des Interesses für das deutsche Volkslied» ein Preisausschreiben für «Moderne Preislieder» *Im Volkston* «zur Pflege des deutschen Volksliedes».¹⁴ Mit der ungeheuren Resonanz bei in- und ausländischen Komponisten hatte niemand gerechnet, wie August Scherl in seinen Erläuterungen zum Preisausschreiben in der zweiten Sammlung 1903 vom November 1903 zugab:

Kurze Zeit nach der Veröffentlichung des Preisausschreibens wirkten verschiedene Momente zusammen, die der Durchführung unserer Idee kräftige Unterstützung liehen. Vor allem andern bedeutete der Weckruf unseres Kaisers an die zu Frankfurt a. M. um die Palme streitenden deutschen Sänger einen mächtigen Anreiz für die Belebung des deutschen Volksgesanges und war wohl hauptsächlich die Veranlassung, daß die Fülle der Einsendungen für unser Preisausschreiben – es gingen nicht weniger als 8859 Kompositionen bei uns ein – alle Erwartungen weit übertraf.¹⁵

Unter den ersten dreißig Preisträgern befanden sich nun auch der deutsch-schweizerische Komponist Peter Fassbaender (Faßbänder) (1869-1920) aus Luzern mit einer Vertonung des «Rheinweinlieds» («Wo solch ein Feuer noch gedeiht») von Georg Herwegh und Gustav Fischer aus Bern mit einem «Wiegenlied» («Eia popeia, schlaf ein») von Arthur Fitger.¹⁶ 1904 wurde noch eine dritte Sammlung mit ebenfalls dreißig ausgewählten Liedern veröffentlicht, jedoch ohne Beiträge österreichischer und schweizerischer Komponisten.¹⁷ Allerdings erschien in diesem Jahr bei Scherl auch eine 24 Nummern umfassende Ausgabe

14 Scherl, «Unser Preisausschreiben», [3]. Das instruktive Geleitwort im Namen des Preisrichterkollegiums verfasste Carl Krebs, [5]–[6], ebd.

15 Scherl, «Unser Preisausschreiben», [4].

16 Scherl, *Im Volkston. II. Sammlung*, 16 sowie 18–9.

17 Scherl, *Im Volkston. III. Sammlung*. Eine Auswahl aus den mehrmals aufgelegten drei Sammlungen *Im Volkston* (1903/1904) mit insgesamt 42 «modernen Preisliedern» gab der Verlag August Scherl noch 1925 heraus, darunter auch Fassbaenders «Rheinweinlied», 18.

für Männerchor, in die Fassbaenders «Rheinweinlied» in einer Bearbeitung des Elberfelder Musikdirektors Carl Hirsch (1858-1918) aufgenommen wurde.¹⁸

Im selben Monat, in dem August Scherl die zweite Anthologie *Im Volkston* veröffentlichte, ernannte Wilhelm II. am 23. November 1903 eine Arbeits- und eine beratende Kommission unter Vorsitz von Rochus Freiherr von Liliencron (1820-1912), wobei der beratenden Kommission auch Mitglieder aus Österreich, neben Thomas Koschat noch Adolf Kirchl (1858-1936) und Eduard Kremser (1838-1914), sowie aus der Schweiz Friedrich Hegar angehörten.¹⁹ Die Aufgaben der beiden Kommissionen waren klar definiert. Zum einen ging es um eine «Auswahl des Besten aus dem reichen Schatz an Volksliedern und volkstümlichen Texten und Gesängen, die sich in Bearbeitungen für Männergesang in den Liederbüchern und Liedersammlungen zusammengefounden» hatten, zum anderen galt es, «solche Lieder zu berücksichtigen, die zwar an sich den aufgestellten Anforderungen» entsprachen, «bisher jedoch nicht für Männergesang gesetzt wurden».²⁰ 1906 erschien bei C. F. Peters in Leipzig das *Volksliederbuch für Männerchor* in zwei Bänden mit insgesamt 610 Nummern, gefolgt 1915 von dem ebenfalls zweibändigen *Volksliederbuch für gemischten Chor* mit insgesamt 604 Nummern, wobei hier Max Friedlaender (1852-1934) die Nachfolge des verstorbenen Kommissionsvorsitzenden Liliencron übernommen hatte. Diese sogenannten «Kaiserliederbücher» stellen in der Geschichte des deutschsprachigen Chorgesangs durch die modellhafte interdisziplinäre Zusammenarbeit von Musikforschern, Germanisten, Hymnologen, Komponisten, Chorleitern, Kulturpolitikern und Verbandsfunktionären in diesen Größenordnungen sowohl für Männer- als auch für gemischte Chöre einzigartige Anthologien dar. Das editorische Langzeitprojekt wurde zwar durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen, 1922 jedoch wieder aufgenommen und erst 1930 mit der mehrteiligen Publikation *Volksliederbuch für die Jugend* mit insgesamt

18 Hirsch, «Peter Fassbaender, «Rheinweinlied (Georg Herwegh)», 12–13. (Besetzung abwechselnd: Bariton-Solo mit Klavier und Bariton-Solo mit vierstimmigem Männerchor).

19 Liliencron, «Zur Einführung», V.

20 Ebd., VI.

763 Nummern abgeschlossen.²¹ Auf die problematische Verwendung des Volkslied-Begriffs für das «Kaiserliederbuch»-Projekt war Liliencron bereits in seiner Einführung zum *Volksliederbuch für Männerchor* 1906 eingegangen und hatte mit der Wortspielerei «Volksliederbuch»/«Volkslieder-Buch»/«Volks-Liederbuch» auf unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten zum breit gefassten Repertoire hingewiesen. So sei die Sammlung für die Liedertafeln bestimmt, «deren Sänger und Hörerschaft ja keineswegs allein den Schichten der Gesellschaft» angehört, die man sich derzeit «als eigentliche Träger und Schöpfer des Volksliedes zu denken» habe, sondern «vielmehr in einer Verbindung der verschiedenen Gesellschaftsklassen zu gemeinsamer Freude am Gesange».²² Diesen «Charakter einer ausgleichenden Verschmelzung der Gesellschaftsklassen zum gemeinsamen guten Zweck» habe zwar die Zeltersche Liedertafel noch nicht getragen, doch sei er bei seinen Nachfolgern rasch entwickelt worden. Neben das Volkslied, das eine solche Forderung von selbst erfülle, sei dann «das den Unterschied der Schichten ausgleichende Element des Volkstümlichen» getreten.²³ Dieses bestehe nicht in einer künstlichen und darum nur äußerlichen Nachahmung, sondern darin, dass die Komponisten «die charakteristischen Eigenschaften des Volksgesanges, seine Unmittelbarkeit, Wahrheit, Einfachheit, Schlichtheit, Innigkeit» ihren eigenen Schöpfungen einprägten und aus diesem Geiste heraus eine Musik schafften, «die auch schlichten Menschen der Volkskreise verständlich und ergreifend» sei.²⁴

Zwar gab es vor allem aus Kreisen des *Deutschen Sängerbundes* von Anfang an erhebliche Vorbehalte gegenüber den «Kaiserliederbüchern» und in den 1920er-Jahren unter Hinweis auf mangelnde Orientierung an den tatsächlichen Bedürfnissen der Gesangsvereine vereinzelt auch durchaus berechtigte Kritik an den *Volksliederbüchern*,²⁵ doch Fallstudien haben erkennen lassen, dass der Vorbildcharakter für andere

21 Brusniak, «Das ›Volksliederbuch für Männerchor‹ (›Kaiserliederbuch‹) als «Volkslieder-Buch» und ›Volks-Liederbuch»; ders., «‹Rahvalaulukogu meeskoorile› (keisrilaulik) ja selle muusikalooline tähendus» [«Das ›Volksliederbuch für Männerchor‹ (›Kaiserliederbuch‹) und seine musikhistorische Bedeutung»]; Grosch, «Das ›Volksliederbuch für die Jugend».

22 Liliencron, «Zur Einführung», VII.

23 Ebd. (Sperrung original).

24 Ebd.

25 Vgl. Klenke, *Der singende «deutsche Mann»*, 167–68; Müngersdorf, «Besprechung von *DSB-Bundesliedersammlung Bände 1–3*», 50; Brusniak, «Keine Sammlung», 31–32.

Editionsprojekte und die Wirkungsmächtigkeit gerade dieser Sammlungen für die Entwicklung der Chorkultur verbandsübergreifend weitaus größer waren, als bisher angenommen.²⁶ Im Folgenden sollen diese musikpolitischen und -kulturellen Impulse und Spuren weiterverfolgt werden, um den Diskurs über Traditionsgebundenheit und Wandel in der Geschichte des chorischen Singens sowie über Fragen des Kulturtransfers zu befördern.

Das «Charakteristische des Männerchors», die «Liedertafel» und das «Volkslied»

Im fünften Kapitel «Vom Charakteristischen des Männerchors» in der *Gesangbildungslehre für den Männerchor* von Michael Traugott Pfeiffer (1771-1849) und Hans Georg Nägeli (1773-1836) aus dem Jahre 1817 geht es vor allem um drei «Kunstgesetze», die sich ihrer Auffassung nach aus dem Naturgesetz der tieferen Männer- und der höheren Frauenstimme ergeben:

A. In Hinsicht auf das menschliche Organ. Die höhern Töne sprechen, in mannigfaltiger Aufeinanderfolge, auch in engern, sogar in den chromatischen Fortschreitungen leichter, und, wo es erforderlich ist, auch schneller, geschwinder an, als die tiefern.

B. In Hinsicht auf das Akustische. Die tiefern Töne der Menschenstimme sind voller, leibhafter, fetter, als die höhern, schlagen daher mit mehr Gewicht ans Ohr; es liegt darin mehr Fülle und Haltung, so wie in jenen mehr Beweglichkeit und Schwung.

C. In Hinsicht auf das Harmonische. Von höhern Tönen lassen sich ihrer mehrere successive auf eine kleinere Anzahl tiefer, weit entlegene, oder auf einen einzelnen damit forttönenden Grundton beziehen, so daß dort mehr der Fluß der Melodie hervor ragt [sic],

²⁶ Brusniak, «Keine Sammlung» basiert auf dem gleichnamigen Vortrag im Rahmen des Symposiums «Frisch gesungen...» – Zur Geschichte des Männerchorwesens im 19. und 20. Jahrhundert» an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz 2008, der Beitrag Brusniak, «Zwischen Liedertafel und Polyphonie» auf einem Vortrag an der Universität Mozarteum Salzburg 2018. Müller-Oberhäuser, *Chorwettbewerbe*, 116–17.

hingegen bey mehrstimmig (harmonisch) verbundenen tiefern Tönen mehr die Accordenfolge [sic] wirkt.²⁷

Aus diesen Beobachtungen folgt nach dem mutmaßlichen Hauptautor Nägeli zu A., dass «der Styl für die Männerstimme seiner Natur nach kein sehr figurierter seyn» dürfe und auch «die schnellen Fortschreitungen sparsamer vorkommen» dürften beziehungsweise «durch die Tonfolge hinlänglich leicht gemacht werden» müssten.²⁸ Nach B. sei stilistisch «alles Lastende, Schwerfällige im Gebrauch der Harmonie zu vermeiden und darauf zu achten, dass die beiden tieferen Stimmen in der «zerstreuten Harmonie», also auseinander in Quinten, Sexten oder Quartan, liegen, wodurch die Harmonie «faßlicher (anschaulicher)» werde, während es bei C. wesentlich darauf ankomme, «die Fortschreitung der Stimmen gut zu harmonisiren» und auf eine vorsichtige Dissonanzbehandlung zu achten, da «bey der Beschränkung des Tonumfangs die Intervalle der drey obern Stimmen oft in der engen Harmonie gebraucht» werden müssten, was «der Faßlichkeit dissonirender Accorde einigen Abbruch» tue.²⁹

Nägeli, der sich selbstbewusst mit Blick auf das vierstimmig, solistisch besetzte «Männer-Quartett» als Schöpfer des «Männerchors» bezeichnete,³⁰ sprach mit seinen Ausführungen gleich mehrere Problemfelder bei der Komposition für mehrstimmigen Männergesang an, wobei – abgesehen von der Textauswahl – der Umgang mit dem begrenzten Ambitus der Männerstimmen zu einer der beständigsten Herausforderungen für Männerchorkomponisten zählen sollte.³¹ Tatsächlich hatte sich schon in der Frühphase der Männergesangsbewegung rasch gezeigt, dass dem Gesamtklang eines vierstimmigen Männerchors in der Höhe und in der Tiefe klare Grenzen gesetzt waren, die auch durch fistulierende Tenöre nicht kaschiert werden konnten. Komponisten wie Carl Friedrich Zelter, Hans Georg Nägeli, Albert Methfessel, Carl Maria von Weber und Franz Schubert, die dieses Problem

27 Pfeiffer und Nägeli, *Gesangbildungslehre*, IX (Sperrungen original). Zum Forschungsstand vgl. Roner, *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis*, 34–37, 223–28.

28 Pfeiffer und Nägeli, *Gesangbildungslehre*, IX.

29 Ebd. (Sperrung original).

30 Ebd., X (Sperrung original).

31 Zu den folgenden kritischen Bemerkungen mit weiterführenden Hinweisen: Brusniak, «Zwischen «Liedertafel» und «Polyphonie»».

von Anfang an durch eine den Textvorlagen entsprechende variable Satztechnik, bei geselligen Rundgesängen und anderen Refraingeesängen durch den Wechsel von Solo und Chor, in anderen Fällen durch Stimmenreduzierung oder Chorspaltung sowie durch Kontrastierung von homophonen und kleinen polyphonen Abschnitten zu lösen versuchten, standen einer rasch wachsenden Zahl von komponierenden Dilettanten gegenüber, die ausschließlich homophone Liedbearbeitungen und Arrangements von Opernarien schrieben, bei denen der erste Tenor als Melodiestimme fungierte und die drei Unterstimmen lediglich der Harmonisierung dienten. In diesem Sinne kritisierte Eduard Krüger (1807-1885) 1839 in einem ausführlichen Beitrag «Ueber Liedertafeln» für Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* «verkrüppelten, verzerrten, harmonieleeren Gesang», verwies ironisch auf «alle möglichen Solo- und Chorgesänge jedes beliebigen Inhalts aus Opern, Oratorien, Einzelliedern», die, «arrangirt auf das engste Instrument, in die Kerkermauern von 1 ¼ bis 2 Octaven eingepfercht, von fistulirenden hohen Stimmen bis zur Todesangst erschöpfend vorgetragen» würden, und beklagte sich über den unprofessionellen Umgang mit der Herausforderung der «engen Harmonie» sowie über «vervierstimmelt[e], d.h. verstümmelt[e]» Bearbeitungen.³² In solchen Auswüchsen erkannte Krüger schließlich die Gefahr einer «übertriebene[n] Liedertäfelei [sic]».³³

Als Otto Elben (1823-1899) und sein musikalischer Berater Hans Michael Schletterer (1824-1893) 1887 für die Zweitauflage der 1855 erstmals veröffentlichten Darstellung *Der volksthümliche deutsche Männergesang* aus Anlass des 25-jährigen Jubiläums des *Deutschen Sängerbundes (DSB)* den Versuch unternahmen, den «Männergesang als selbständige Kunstgattung» zu beschreiben, sahen sie sich genötigt, auch in einem Kapitel auf «Die Ueberfluthung des Männergesangs» einzugehen.³⁴ «Rettung» aus der «bodenlosen Ueberfluthung» schienen «wie früher» das Vaterlandslied und das Volkslied zu bieten.³⁵ Während «einerseits Unnatur, Geschraubtheit und Effekthascherei und andererseits die

32 Krüger, «Ueber Liedertafeln», 138–39, 142.

33 Ebd., 140. Aufschlussreich ist die Gegendarstellung von Gelbcke (1812-1892): Gelbcke, «Ueber Liedertafeln und Männergesang», 49–50, 53–54. Vgl. dazu ausführlich Synofzik, «Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840».

34 Elben, *Der volksthümliche deutsche Männergesang*, 390–468, hier 461–65.

35 Ebd., 465.

trostlose Verflachung und Liederlichkeit» «dem ernsteren Sinne jeden Kunstgenuß unmöglich» machten, klinge «da und dort und in immer reichem Chore das Volkslied wieder an».³⁶ Ob es den Tonsetzern wieder gelingen werde, auch in ihren «volkstümlichen Liedern» den «Volkston» zu treffen, sei ungewiss, doch in einer Hinsicht waren sich Elben und Schletterer einig: «Das Volkslied muß das schlichte Kleid des Volkes tragen!»³⁷ Die Begründung für ihre Forderung lieferten sie im Kapitel «Das Volkslied. Friedrich Silcher», wo das Volkslied «gegenüber allen Ausschreitungen der Verzärtelung, der Künsteleien, der hohlen Deklamation» für den Männergesang als «eine unversieglige Quelle ewig frischen Lebens, natürlicher und gesunder Kraft» charakterisiert wird.³⁸ Auch manche Lieder volkstümlicher Dichter seien im Laufe der Zeit «wahre Volkslieder» geworden, so von Ludwig Uhland der «Gute Kamerad» («Ich hatt' einen Kameraden», 1809, Vertonung von Friedrich Silcher, 1825) oder seine Ballade «Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein» (1809), «diese mit der ganzen gesunden Naivetät [sic] der Volkspoesie übergossenen, in ihren einfachen, tief in die Seele greifenden Zügen so recht aus dem Volksleben und den Anschauungen des Volkes herausgegriffenen Lieder».³⁹ Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass Wilhelm II. in seiner Rede 1903 neben Felix Mendelssohn Bartholdys populärer Eichendorff-Vertonung «Der Jäger Abschied» («Wer hat dich, du schöner Wald») aus dem Jahre 1841 ausgerechnet diese beiden Uhland-Lieder als Beispiele nannte.

Die «Idealisierung, ja Heroisierung des deutschen Volksliedes» war nach Rolf Wilhelm Brednich eine «typisch deutsche Erscheinung», für die es in den Nachbarländern nichts Vergleichbares gab.⁴⁰ Seit 1843 bis an den Anfang des 20. Jahrhunderts erschien in mehrfacher Auflage Gottfried August Finks (1783-1846) *Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen mit Singweisen und Klavierbegleitung*, programmatisch eröffnet mit dem «Volkslied» «Freut

36 Ebd., 466.

37 Ebd., 467.

38 Ebd., 423.

39 Ebd., 423–24.

40 Brednich, «Versuch über Volksliedpflege», 79–80.; hierauf bezugnehmend und weiterführend Brusniak, «Keine Sammlung», 30.

euch des Lebens» von Hans Georg Nägeli.⁴¹ 1877 hatte Franz Magnus Böhme (1827-1898) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig seine Sammlung *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert* herausgegeben, und seit 1893/94 lag die dreibändige nationale Volkslieder-Standardausgabe *Deutscher Liederhort* von Ludwig Erk (1807-1883) und Böhme vor. 1895 war die zweite Auflage des 1863 erstmals erschienenen und für vergleichbare Ausgaben von Universitätschören Maßstäbe setzenden *Vivat Paulus! Liederbuch des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli* in Leipzig herausgekommen, von dessen 135 Sätzen 74, etwas mehr als die Hälfte, in das Volksliederbuch für Männerchor 1906 übernommen wurden.

Der «Liedertafelton» war im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einem Reizthema geworden, mit dem sich Komponisten, Herausgeber von Liedersammlungen und Verleger teilweise äußerst kontrovers auseinandersetzten. Dabei ging es nicht nur um das Männergesangsrepertoire und das Gesangsvereinswesen, sondern auch um Literatur für gemischte Chöre. So sah sich der Komponist und Dirigent Kölner Männergesangsvereine sowie Redakteur der *Neuen Musikzeitung* im Tonger-Verlag August Reiser (1840-1904) noch in der zehnten Auflage seiner seit den 1870er-Jahren weit verbreiteten Sammlung *Troubadour. 166 ausgewählte Chöre und Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass* bemüht, in seiner Erläuterung der Repertoireauswahl in den beiden Abteilungen «Religiöse Gesänge» und «Gesänge vermischten Inhaltes» das bewusst breite Spektrum im zweiten Teil besonders zu begründen.⁴² Nach seinem Eindruck sollte diese Abteilung «eigentlich so recht für das heimische Bedürfnis des Sängers: für das Vereinsleben und den Konzertsaal», denn er habe geglaubt, «um dem Werke die grösstmögliche Verbreitung zu sichern, und um der Benennung »Universalchor-

41 Fink, *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*, Nr. 1, ursprünglich als Rundgesang mit Solo, zweistimmigem Chor und Klavierbegleitung, später in einem Satz von Hermann Langer (1819-1889), Leipziger Universitätsmusikdirektor und Chorleiter der *Leipziger Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli*. Spätere Auflagen informieren im Titel über die inzwischen erfolgte sukzessive Aufstockung des Repertoires. Vgl. die 12. Auflage von 1902: *Eine Sammlung von über 1100 Liedern und Gesängen mit Singstimmen und Klavierbegleitung*. Der *Musikalische Hausschatz* enthält von der ersten Auflage an zahlreiche Chorlieder in Originalsätzen und Bearbeitungen für unterschiedliche Besetzungen.

42 Reisers Sammlung *Troubadour* kam erst bei Tonger in Köln, danach in Carl Rühle's Musikverlag in Leipzig heraus (2. Auflage 1879, 10. Auflage ohne Erscheinungsjahr, mit Widmung an den Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen).

buch» gerecht zu werden, auch Chöre im sogenannten «Liedertafelton» (selbstverständlich in tadelloser Ausarbeitung) nicht ausschliessen zu dürfen», da «besonders Landvereine gerade diese Lieder mit Vorliebe» suchten, «solche nichtsdestoweniger aber auch von grössern Vereinen zur Abwechslung nicht ungerne gesungen» würden.⁴³ Reisers Hinweis auf die allgemeine Beliebtheit von Chorliedern im «sogenannten «Liedertafelton»» und seine ausdrückliche Versicherung, bei der Auswahl «selbstverständlich» auf nicht zu beanstandende Ausführung in kompositionstechnischer Hinsicht geachtet zu haben, offenbart in aller Deutlichkeit, wie virulent das Thema inzwischen geworden war.

Angesichts der Tatsache, dass auch die *Volksliederbuch*-Projekte des Deutschen Kaisers nicht verhindern konnten, dass «Liedertafelei» im «Volksfestcharakter» mit «Essen, Trinken und Geselligkeit» die berechnete Frage aufwarf, ob die Gesangsvereine überhaupt noch «wirkliche Pflegestätten des deutschen Liedes» seien,⁴⁴ scheuten sich Protagonisten eines neuen, polyphonen Stils wie Erwin Lendvai (1882-1949) nicht vor polemischen Stellungnahmen.⁴⁵ Während Lendvai 1926 als «Studium für die typische Liedertafelweis [sic]» radikal «bis auf ganz geringe Ausnahmen» die gesamte A-cappella-Literatur von 1850 bis 1890 mit den Hauptvertretern Carl Loewe (1796-1869), Franz Abt (1819-1885) und Thomas Koschat empfahl,⁴⁶ setzte sich der Komponist von «Männerchor-Symphonien», Männerchordirigent und Silcher-Biograf Adolf Prümers (1877-1955) aus Herne in Westfalen im selben Jahr in der *Deutschen Sängerbundeszeitung* differenzierter mit dem «Liedertafelstil» auseinander. Seiner Auffassung nach liege in diesem Wort «eine zwiespältige Macht»: Der «moderne Sänger der Polyphonie» mache «drei Kreuze», der «dem Männerchorwesen fernstehende Vollmusiker und Aristokrat des Geistes» werde von «höllischem Grausen erfasst», der «liberal Gesinnte» gebe offen zu, dass er von Zeit zu Zeit «solch Liedchen» «gern» singe, und der «Sänger des verräucherten Bierlokales» trumpfe auf: «Wir singen nur Liedertafelweisen, denn wir kennen unser Publikum!»⁴⁷ Nach Prümers liege die Wahrheit auch hier in der

43 Ebd., Vorrede, II.

44 Vgl. den Kommentar von Emil Gienke in der Niedersächsischen Sängerbundzeitung vom 25. November 1926, zitiert bei Gatter, *Die Chorbewegung in Norddeutschland 1831 bis 2006*, 125.

45 Vgl. zum Folgenden ausführlich Brusniak, «Zwischen «Liedertafelei» und «Polyphonitis»».

46 Lendvai, «Die «Liedertafelweis»», 20.

47 Prümers, «Kostproben des Liedertafelstils», 709.

Mitte, denn es gebe «zwei Arten Liedertafelstil», den «guten» eines Kreutzer, Mendelssohn, Schumann, und den «schlechten» der «vielen Auchkomponisten und Akkordarbeiter».⁴⁸

Unter den «Kostproben des Liedertafelstils», die Adolf Prümers analysierte, findet sich auch ein Beispiel für den «Schusterfleck» aus Franz Abts Männerchorlied «Lieb' ist ein Blümelein» (Abb. 1) nach einem Text des Braunschweiger Lustspieldichters Wilhelm Floto (1812-1869), von dem Abt mehrere Lieder vertont hat:

Aus diesen Sphären reinsten Kunst soll uns eine Kostprobe (Abts „Lieb' ist ein Blümelein“) herabreißen in die sumpfige Niederung der Liedertafelei:



A-ber ein kal-ter Hauch läßt es ver-wel-ten auch

Hier haben wir Motiv und Sequenz (und das Gewinsel des Gefühls), aber diese Sequenz ist nicht tonale Sequenz, sondern eine harmonische Sequenz, weil der gesamte harmonische Apparat verschoben wird. Diese Flickarbeit trägt den Spottnamen „Schusterfleck“ oder auch mit Zungen von heute: „Pfui! Schiebung!“

Abbildung 1 Adolf Prümers, «Kostproben des Liedertafelstils», in *Deutsche Sängerbundzeitung* 18 (1926), 711.

Mit Blick auf die hohe Wertschätzung, die Franz Abt seit seiner Tätigkeit als Chordirektor am Stadttheater in Zürich, als Chormeister des Vereins *Harmonie Zürich* von 1844 bis 1852 und als Komponist des populären «Schwalben-Lieds» «Agathe» («Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n») (1842) nach einem Text von Carl Herloßsohn (1804-1849) in der Schweiz genoss,⁴⁹ überrascht nicht, dass sich hier auch sein «Liedertafel»-Chorlied «Lieb' ist ein Blümelein» bis in das 20. Jahrhundert hinein besonderer Beliebtheit erfreute. Es findet sich in der im gesamten deutschsprachigen Raum verbreiteten *Sammlung von Volksgesängen für den Männerchor. Liederbuch für Schule, Haus und Verein* von

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Boestfleisch, *Franz Abt (1819-1885)*, 33–46; Biegel, ««Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n»», 73.

Ignaz Heim (1818-1880), dem Nachfolger Abts als Dirigent der *Harmo-
nie Zürich*, noch in der 85. Stereotyp-Ausgabe von 1891⁵⁰ ebenso wie
in der Liedersammlung *Das Rütli. Ein Liederbuch für Schweizer-
sänger* des 1841 gegründeten traditionsreichen, ursprünglich katholisch-kon-
servativen *Schweizerischen Studentenvereins (Schw. StV)* ab der zweiten
Auflage 1867.⁵¹

Zwischen «Hegarstil» und «neuer Polyphonie»

Wie sehr die Rede von Wilhelm II. in Frankfurt am Main 1903 nicht
allein die Sänger und Chordirigenten beschäftigte, die am «Kaiser-
preissingen» teilgenommen hatten, sondern ebenso andere an der
Chorkultur interessierte Kreise, zeigte sich schon in kürzester Zeit bei
der Planung und Durchführung weiterer regionaler und lokaler Sän-
gerfeste. Dies musste auch die *Würzburger Liedertafel* feststellen, die
mit insgesamt 137 Sängern unter der Leitung von Max Meyer-Olbers-
leben (1850-1927) mit der technisch anspruchsvollen Chorkomposi-
tion «Volkers Schwanenlied» (op. 38 Nr. 3) ihres Dirigenten gegen den

50 Heim, *Sammlung von Volksgesängen für den Männerchor*, Band I, Nr. 125, 244–45. (mit dem Hin-
weis: «Mit Bewilligung der Verlagshandlung Conrad Glaser in Schleusingen»; Prümers' Noten-
beispiel ebd., 244).

51 Schweizerischer Studentenverein, *Das Rütli*, Nr. 134, 379–81 (Prümers' Notenbeispiel ebd., 380);
36. vermehrte Auflage 1908, Nr. 143. – Die Erstausgabe von *Das Rütli* erschien 1852 in der Lite-
rarischen Anstalt St. Gallen. Eine umfassende systematische Untersuchung der verschiedenen
Ausgaben könnte einen wichtigen Beitrag zum Musikkulturtransfer im süddeutschen Raum
leisten, denn *Das Rütli* ist nach Urs Altermatt «als Produkt des schweizerischen Patriotismus in
der Gründungszeit der modernen Schweiz von 1848 einzuordnen», wobei das Repertoire wohl
eine «Entwicklung zur ›Germanisierung› widerspiegelt, da zahlreiche Schweizer bis zum Ers-
ten Weltkrieg an deutschen Universitäten studierten. Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. Dr.
Urs Altermatt, Solothurn (E-Mail vom 05.11.2022). Vgl. zum Kontext Altermatt, «*Den Riesenkampf
mit dieser Zeit zu wagen...*», 7–25 (Altermatt, «Historischer Aufriss 1841-1991: ›Für Gott und Va-
terland›»), 30 (Hanspeter Renggli, «Der Riesenkampf, das Bundeslied: vaterländisch und hym-
nisch», betr. P. Alberich (Alberik) Zwyssig OCist (1808-1854), Komponist des *Schweizerpsalms*
«Trittst im Morgenrot daher», die heutige Schweizer Nationalhymne), zu *Das Rütli*, 24 passim,
bes. 280–82, 298–99, Foto Titelblatt 242; Altermatt, «*Und keiner geh' aus unserm Bund verloren*»,
bes. 7–33 (Altermatt, «Von der christdemokratischen Kaderschmiede zum akademischen Ge-
sprächsforum»), 149–63 (Samuel Niederberger, «Studentische Mobilität und grenzüberschrei-
tende Kooperation»). Für freundliche Auskünfte zur Geschichte des Schweizerischen Studen-
tenvereins danke ich den Herren Prof. Dr. Urs Altermatt, Fabian Henggeler, Zentralarchivar
des Schweizerischen Studentenvereins und Archivar im Staatsarchiv des Kantons Zug, Dr. Hans
Ruppaner, Vize-Zentralpräsident des Schw. StV und Heinz Germann, Zentralsekretär des Schw.
StV.

späteren Sieger *Berliner Lehrergesangverein* angetreten war und sich nun auf das 10. *Fränkische Sängerbundesfest* in Würzburg am 23.–25. Juli 1904 vorbereitete, für das Prinz Rupprecht von Bayern (1869–1955) nach dem Vorbild des Deutschen Kaisers und Königs von Preußen die Schirmherrschaft übernommen hatte. Zwar konnten für die Hauptaufführung in Würzburg keine großen Änderungen mehr vorgenommen werden, sodass auch hier Chorwerke von Friedrich Hegar («Die beiden Särge» op. 9) und Karl Joseph Brambach («Es muß doch Frühling werden») im Programm blieben, im Vordergrund standen aber bereits das Volkslied und das volkstümliche Lied.⁵² Bezeichnenderweise bemerkte ein Kritiker des Sängerbundesfestes später, dass sich offensichtlich für Massenaufführungen nur «einfacher gehaltene Werke» eigneten und «vollen Erfolg» erzielten, «während die kunstvolleren Gebilde eines Brambach, Hegar usw. doch besser für kleinere und darum beweglichere, wohlgeschulte Chöre vorbehalten» bleiben sollten.⁵³ Die schönsten Wirkungen seien mit «Das deutsche Volkslied» des Würzburger Domkapellmeisters Karl Friedrich Weinberger (1853–1908) erzielt worden.⁵⁴

Dass Friedrich Hegar dennoch in die beratende Kommission für das *Volksliederbuch für Männerchor* aufgenommen wurde, erscheint bei solchen Entwicklungen keineswegs selbstverständlich. Nachdem sich jedoch bereits 1899 kein Geringerer als der Direktor des *Königlichen Instituts für Kirchenmusik* in Berlin, Robert Radecke (1830–1911), der Komponist des populären volkstümlichen Friedrich-Rückert-Liedes «Aus der Jugendzeit» aus dem Jahre 1859,⁵⁵ in einem Empfehlungsschreiben persönlich für Hegar eingesetzt hatte, dürfte diese Protektion einer Berufung des Schweizer Komponisten förderlich gewesen sein. Der Text des aufschlussreichen Dokuments lautet:

Die Männerchöre Friedrich Hegar's zeichnen sich vor den meisten Compositionen dieser Gattung durch eine gewisse Vornehmheit aus; sie enthalten nie gewöhnliche landläufige Phrasen, mit denen sich so leicht die Gunst des großen Publikums erringen läßt, immer sind sie mit künstlerischem Ernst und Gewissenhaftigkeit geschrieben.

⁵² Brusniak, *Das große Buch*, 150.

⁵³ Ebd., 151.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Brusniak, «Keine Sammlung», 43–46.

Wenn man vielleicht auch gegen manche gewaltsame Modulation und Stimmführung Bedenken haben könnte, so müßten diese gegen die erwähnten Vorzüge durchaus zurücktreten.

Berlin den 21. December 1899.⁵⁶

Angesichts einer solchen Entwicklung diagnostizierte Hermann Hofmann (1894-1968), Kapellmeister am Stadttheater Zürich und angesehenener Leiter verschiedener Männerchöre, darunter des *Männerchors Zürich* und des *Radiochors Zürich*, 1950 rückblickend für die Männerchorbewegung bereits in den 1860er-Jahren die «Gefahr der ‹Versandung›», «bevor Brahms mit dem ‹Rinaldo›, Bruch mit seinen Gesängen und Hegar mit der Chorballade kamen», sodass ein «substanzloser Anakreontismus» überhandnahm.⁵⁷ Eine ähnliche Situation habe sich dann nach dem Höhepunkt des Schaffens von Friedrich Hegar gezeigt:

Namentlich aus Deutschland kamen einesteils Erzeugnisse eines hohlen Hegar-Epigonentums, andererseits Lieder von einer tiefenden Sentimentalität. Das Bedauerliche war, daß ein großer Teil der Sänger Gefallen fand an dieser leichten Importware und sich nur schwer davon überzeugen ließ, was davon gut und was nicht gut war. Diese seichte Literatur ist mit Liedertafelei bezeichnet worden. Es ist gerade das Gegenteil von dem, was H. G. Nägeli das Organisch-Männliche und das Charakteristisch-Mannhafte nennt. Seit 1920 sind diese zweifelhaften Erzeugnisse nach und nach von den Sängerkonzerthor-Programmen in der Schweiz verschwunden, aber sozusagen an allen Festen mußten noch Einzelfälle dieser Art bis vor dem letzten Krieg in den Berichten gebrandmarkt werden.⁵⁸

56 Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Feuchtwangen, Bestand Autographensammlung Deutsches Sängermuseum, Sign. DSM 21097. – Möglicherweise spielte in diesem Zusammenhang die Tatsache eine Rolle, dass Radeckes Sohn Ernst Ludwig Sigismund Radecke (1866-1920) seit 1893 als Dirigent und Generalmusikdirektor in Winterthur wirkte.

57 Hofmann, «Der Männerchor», 326.

58 Ebd. – Hofmann bezieht sich hier auf Pfeiffer und Nägeli, *Gesangbildungslehre*, III.

Obwohl Hegar 44 Bearbeitungen für das *Volksliederbuch für Männerchor* geliefert hatte und immerhin noch 18 Arrangements unter seinem Namen im *Volksliederbuch für gemischten Chor* zu finden sind, kritisierte Hofmann den «guten Schweizer», der «kein Verhältnis zum Volkslied» gehabt habe.⁵⁹ Andererseits sieht er Friedrich Hegar bei der Suche nach neuen Wegen der Wortausdeutung in der Nachfolge von Peter Cornelius (1824-1874) und Franz Liszt (1811-1886) und hebt Hegars Vitalität und Fähigkeit hervor, «den Text, das Wort, so bildhaft, realistisch mit rein vokalen Mitteln, den ureigensten Mitteln des Männerchores, darzustellen und auszudeuten».⁶⁰ In diesem Urteil stimmt Hermann Hofmann mit dem renommierten Berliner Chorleiter Max Wiedemann (1875-1932) überein, dessen Chorwerke unter anderem auch im Musikverlag Gebrüder Hug in Zürich und Leipzig erschienen und der bereits zwei Monate nach dem Tode Friedrich Hegars am 2. Juni 1927 mit einer Gedächtnisschrift für Aufsehen sorgte.⁶¹ Auch Wiedemann nahm den Schweizer in Schutz gegenüber den «übelsten Philister[n]», die «schließlich doch von der Kraft der musikalischen Gedanken, der romantisch-balladesken Kompositionsweise, den außerordentlich wirksamen Bildern und Schilderungen der Hegarschen Gesänge mit fortgerissen» wurden.⁶² Vor Hegar habe «wohl kein Meister des Männerchorliedes den Stimmen derartig markante Aufgaben gestellt, die Tenöre in die Tiefe, die Bässe in die Höhe geführt, keiner den Klagecharakter der Stimmen so zur Geltung gebracht, wie er».⁶³ So seien «die erregenden Wirkungen auf Hörer und Sänger zu erklären, die Hegars Werke damals – und heute [1927] noch – auslösten».⁶⁴ Als Beispiel verweist Wiedemann auf die Ballade «Todtenvolk» op. 17 nach einem Text des Berner Literaturkritikers und Brahms-Freundes Joseph Victor Widmann (1842-1911), ein Werk, das «unerreicht» dastehe, wenn man «an die Steigerung und Rhythmik der Stelle: «und wandelte Blut in Eis», oder «tappt eine Riesenfaust», an die grausige Schilderung der allmählich erstarrenden Truppe, die atembeklemmende Wirkung der

59 Ebd. Unter den möglicherweise zu kritisierenden Bearbeitungen befindet sich auch Hegars Fassung von Johannes Brahms' «In stiller Nacht» (*Volksliederbuch für Männerchor*, Nr. 53).

60 Hofmann, «Der Männerchor», 331.

61 Wiedemann, *Friedrich Hegar*, Vorwort datiert: «Berlin 1927».

62 Ebd., 1.

63 Ebd., 1–2.

64 Ebd., 2.

verminderten Quinte, den schmerzlich quellenden Aufschrei: «O Himmel der Heimat, wie hart bist du!» denke: «Und dann der weit gespannte C-Dur-Akkord am Schlusse: «schenk' ihnen zu der ew'gen Ruh' ein sanftes Leichentuch»». (Abb. 2)⁶⁵

Ein «Heer von Komponisten» habe den «Hegarstil» vergeblich «nachzumachen versucht».⁶⁶ Kritiker, die der Meinung seien, Hegar sei ein «überwundener Standpunkt», hätten vergessen, dass er «reformatorisch wirkte, er neue, kühne Ausdrucksmöglichkeiten schuf, er den starken Auftrieb der gesanglichen und geistigen Leistungen auch unserer bescheideneren Vereine verursachte».⁶⁷ Wiedemann erinnerte in diesem Zusammenhang ausdrücklich an das letzte «Kaiserpreissingen» in Frankfurt am Main 1913, als Friedrich Hegar unter den zahlreichen unter Kennwort eingesandten Chorwerken als Preisträger hervorging und sein «Achtwochenchor» 1813 op. 41 von 42 Vereinen vorgetragen werden musste.⁶⁸

1926, ein Jahr vor der Veröffentlichung von Wiedemanns Schrift, war das erste *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* erschienen, in dem der Männerchorkomponist und Mitglied des Musikausschusses des *Deutschen Sängerbundes* Rudolf Buck (1866-1952) in einem bemerkenswert kritischen Artikel «Über das Wesen des Männerchors» eine «Talmikunst» beschrieb, mit der der Männerchor «sowohl die musikverständigen Elemente aus seinen Kreisen verscheuchte als sich [auch] die Gunst des gebildeten Publikums verscherzte».⁶⁹ Nach dem Motto «Singst du meine Lieder, sing' ich deine Lieder, / Und so halten wir der andern Lieder nieder!» wasche eine Hand der «Musik-Industrieritter» die andere; es fehle an klaren Qualitätskriterien für «gut» und «schlecht» bei «ganz unproblematischen, an- und nachempfundenen Produkten, deren Minderwertigkeit nicht zu erkennen einzig den Männerchorkreisen vorbehalten» scheine.⁷⁰ Ebenfalls 1926 kam Bucks *Wegweiser durch die Männerchorliteratur* heraus, in dem er wie Wiedemann Friedrich Hegars historische Bedeutung als Reformator des Männerchors würdigte:

65 Ebd. Vgl. hierzu auch Klenke, *Der singende «deutsche Mann»*, 168.

66 Wiedemann, *Friedrich Hegar*, 2.

67 Ebd., 3 (Sperrungen original).

68 Ebd., 5, 12 («Sechswochen-Preischor»).

69 Buck, «Über das Wesen des Männerchors», 159.

70 Ebd., 160.

11

(♩ = 69)

Lei - chen - tuch.
 doux lin - ceul.
 G. H. 463

Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

Abbildung 2 Friedrich Hegar, Todtenvolk / Les revenants de Tydal. Ballade von Joseph Victor Widmann (Paroles françaises par Henri Warnéry) für Männerchor op. 17. Leipzig und Zürich: Gebrüder Hug, [1888], Partitur S. 11 (Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, Feuchtwangen, Bestand Liederkranz Hof B 116 – 801). Mit freundlicher Erlaubnis.

Man muß sich die Zeit vergegenwärtigen, in der Hegar die Arena betrat. Es mag Ende der 60er Jahre gewesen sein; der Abtkultus stand in üppigster Blüte; man hatte zwar Schubert, Schumann, Weber, Mendelssohn, Silcher, aber die Abt, Becker, Liebe, Mangold, Isenmann, Dregert standen in vorderster Reihe. Nach ihrer Pfeife wurde getanzt; sie konnten mit Recht von sich sagen: Der Männerchor, das sind wir!

Da kam nun ein Mann des Wegs daher, der, mit künstlerischem Ernst beschwert, Männerchöre komponierte, die gänzlich ungewohnte Anforderungen stellten. «Töricht, traun, dünkt mich dein Tun», mag er oft aus führendem Munde vernommen haben, und es mag nicht leicht für Hegar gewesen sein, in all dem Gesänge seine Stimme zur Geltung zu bringen. Haben wir Älteren es noch erlebt, daß beispielsweise das «To[d]tenvolk» für unausführbar erklärt wurde. Nur wenige Jahrzehnte sind seitdem vergangen. Heute aber erklingt, leider oft auch mit unzulänglichen Kräften, sein Ruhm allerorten.

Es ist das bleibende Verdienst unseres allverehrten Meisters, daß er die ganze Männerchorbewegung aus dem Liedertafelsumpf hochgerissen und der Welt die Ohren geöffnet hat für den eigenartigen Klang des Männergesanges, der, künstlerischen Zwecken dienstbar gemacht, innerhalb der ihm gesteckten Grenzen, als Musikinstrument, als Ausdruckskörper vollen Anspruch auf Beachtung verdient.⁷¹

Unter den insgesamt 30 Chorwerken Hegars, die Rudolf Buck auswählte, befinden sich neben den Balladen «Morgen im Walde», «Die beiden Särge», «Waldlied», «Rudolf von Werdenberg» und «To[d]tenvolk» auch zwei Bearbeitungen aus dem *Volksliederbuch für Männerchor*, zu denen Buck kleine Kommentare lieferte: «Der Umtrunk» («Frisch auf, gut Gsell, lass rummer gahn», Nr. 325) mit der Bemerkung «Dankbar, witzig» und «Liebeswerbung» («Mit Liebe bin ich umfangen», Nr. 407) mit der Charakterisierung «Fein empfunden und guter Satz».⁷²

71 Buck, *Wegweiser*, 36. – Eine biografische Skizze von Rudolf Buck mit ausdrücklichem Hinweis auf dessen *Wegweiser* bietet Ewens, *Das deutsche Sängerbuch*, 209.

72 Buck, *Wegweiser*, 36–38, hier 38. Von Ignaz Heim berücksichtigte Buck lediglich sechs Sätze. Ebd., 3–39.

Als der eigentliche «kühne Neuerer des Männerchors» wurde in den 1920er-Jahren jedoch Erwin Lendvai gefeiert, der nach Franz Joseph Ewens ungeachtet «viele[r] Widersacher», die «teils seine «Richtung», teils seine Kompositionen» ablehnten, «die Männerchorentwicklung entscheidend beeinflusst» habe.⁷³ Wie Béla Bartók, Ernő (von) Dohnányi, Emmerich Kálmán und Zoltán Kodály hatte auch Lendvai in seiner Heimatstadt Budapest bei dem Brahms-Schüler Hans (von) Koessler (1853-1926) studiert, bevor er nach dem Ende des Ersten Weltkrieges einer der führenden Chorkomponisten und -dirigenten in Deutschland sowie nach Verfolgung und Emigration von 1935 bis 1938 in der Schweiz wurde, dann aber nach seiner Flucht nach London in Vergessenheit geriet. Tatsächlich hatte sich Lendvai auch als Chorpädagoge einen Namen gemacht und 1928 bei Simrock in Berlin sechs Hefte *Der polyphone Männerchor* herausgegeben.⁷⁴ Rudolf Buck urteilte 1926 in seinem *Wegweiser* über Erwin Lendvai kenntnisreich und treffend:

Einer, der im Vordergrund des Interesses steht, überall, wo man nach Höherem strebt. Alte Madrigalkunst lebt wieder auf in seinen Chören: jede Stimme marschiert für sich allein, melodisierend ihres Weges ziehend. Das wirkt zunächst befremdend auf unsere, an derartige Ungebundenheit nicht gewöhnten Vertreter der Unterstimmen, und die Chormeister mögen bei den Sängern oft schweren Stand haben, wenn Lendvai geübt wird. Aber welcher hoher erzieherischer Wert steckt in einer solchen choristischen Feinarbeit! Doch nicht alle Werke Lendvais haben ein solches Gesicht; er hat auch Chöre geschrieben, die sich mehr auf eingefahrenen Gleisen bewegen. Ein anderer wieder in leise expressionistisch getönten Chören, ist Lendvai immer interessant, oft bedeutend, und immer etwas Besonderes sagend, eigene Wege wandelnd.⁷⁵

⁷³ Ewens, *Das deutsche Sängerbuch*, 225 (Sperrungen original); Brusniak, «Erwin Lendvai», 197–206. Vgl. dazu Schröder, «Vom Niedergang des Männerchors»; Lenhof, *Erwin Lendvai*; Brusniak, «Zwischen «Liedertafel» und «Polyphonie»», mit weiterführenden Hinweisen.

⁷⁴ Lenhof, *Erwin Lendvai*, 174–84. – Auch Paul Hindemith plädierte in einem Vortrag anlässlich einer Chorleistertagung in der Berliner Musikhochschule am 18. Oktober 1927 für eine neue Auseinandersetzung mit dem polyphonen Stil. Hindemith, «Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?».

⁷⁵ Buck, *Wegweiser*, 66.

Holephann

Artur von Wallpach

Das Schratlein hockt am Weidenstrauch,
und schneidet Maienpfeifen,
am Krokusfeld, am Veigelhauch,
die Flügelbübchen schweifen.

Du Amsel, Frühlingsruferin,
verkünde Schatz und Schätzchen:
schon blüht am Quellbadufer hin
Ostaras Weidenkätzchen.

Zart
molto p

TENOR I
TENOR II
BASS I
BASS II

SOLI

Das Schrat - lein hockt am Wei - - - den - frauch und schnei - - -
Das Schrat - lein hockt am Wei " " " den - frauch und schnei " " "
Das Schrat - lein hockt am Wei - - - den - frauch und
Das Schrat - lein hockt am Wei " " " den - frauch und

Zart
pp

TENOR I
TENOR II
BASS I
BASS II

CHOR

Das Schrat - - - lein hockt *pp* am Wei - - - den -
Das Schrat - - - lein
Das Schrat - - - lein hockt *pp* am
Das Schrat - - -

mp

det Mai - en pfei - - fen, lu lu lu lu
det Mai - en pfei - - fen, lu lu lu lu lu,
schnei - det Mai - en pfei - - fen, lu lu lu lu,
schnei - det Mai - en pfei - - fen, lu lu lu lu,

p

frauch, und schnei - - det Mai - en pfei - - fen,
hockt am Wei - den - frauch, und schnei - - det Mai - en pfei - - fen,
Wei - - den - frauch, und schnei - - det Mai - en pfei - - fen,
- - lein hockt am Wei - den - frauch und schnei - - det Mai - en pfei - - fen,

30746 S

Abbildung 3 Erwin Lendvai, Neue Dichtung für Männerchor a cappella op. 19, Heft I, Nr. 3. Holephann (Artur von Wallpach). Partitur. Mainz: B. Schott's Söhne, [1921], Seite 8 (Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater, München, Sign. N1/B 111). Mit freundlicher Erlaubnis von B. Schott's Söhne und der Bibliothek der Musikhochschule München.

Von den insgesamt 25 bei Buck gelisteten und empfohlenen Werken Lendvais waren fünf bei Hug verlegt: «Säerspruch», «Erntelied», «Friedlicher Abend», «Vom Menschen» und «Deutscher Arbeiter-sang».⁷⁶ Besonders hervorgehoben sind «Glockenlied» (nach einem Text des Schweizer Literaturnobelpreisträgers Carl Spitteler, 1845-1924) wegen «rhythmische[r] Besonderheiten», «Holephan» («ver-zwick, eigenartig») (Abb. 3), «Brügge» («merkwürdig, gruselig»), «Am Ziel» («expressionistisch, experimentiert»), «Der Tod» («ernst, groß, «expressionistisch»»), «Salome» («bedeutend, «expressionistisch»») und «Sinkende Nacht» (««expressionistisch»»)).⁷⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg fand Hermann Hofmann auch kritische Worte zu Lendvais «neuer Polyphonie»:

Mit *E. Lendvai* schien nach dem ersten Weltkrieg eine neue, frische Strömung in das Männerchorwesen zu kommen. Neben guten Stücken, wie «Gethsemane» und «Jubelsang», kamen aber bei der Vielproduktion auch weniger gute Chöre heraus. Es zeigte sich namentlich in den Bearbeitungen alter Volksweisen ein Schematismus, der in der Regel in einen Leerlauf münden muß: Alles mußte polyphon oder in Variationenform gebracht werden, auch wenn die Themen sich nicht dazu eigneten, wenn sie nicht aus einer «kontrapunktischen» Epoche her stammten [sic]. Es ist daher um diesen Namen wieder sehr ruhig geworden.⁷⁸

Die Chorverbände in den 1920er-Jahren und die «Kaiserliederbücher»

Schon gegen Ende des Ersten Weltkrieges mussten die Vertreter des *Deutschen Sängerbundes* und des *Deutschen Arbeiter-Sängerbundes* zur Kenntnis nehmen, dass für die Soldaten im Felde weder das seit 1865 nach dem Vorbild der *Allgemeine[n] Liedersammlung des eidgenössischen Sängervereins* gestaltete⁷⁹ und heftweise erscheinende *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes* noch die Sammlung der 1892

76 Ebd., 66–68.

77 Ebd., 66–67.

78 Hofmann, «Der Männerchor», 331 (Kursivierung original).

79 Brusniak, ««Es lebe die freie Schweiz»», 184.

gebildeten *Liedergemeinschaft der deutschen Arbeitergesangsvereine*, aus der 1908 die Gründung des *D.A.S.* erfolgte, als Grundlage dienten, sondern das *Volksliederbuch für Männerchor* von 1906. 1918 kam bei C. F. Peters in Leipzig eine 91 Nummern umfassende *Feldausgabe* des «Kaiserliederbuchs» heraus, die dann noch 1940 als Vorbild für ein entsprechendes Editionsprojekt mit 142 Nummern im Zweiten Weltkrieg dienen sollte.⁸⁰ Das *Erste Deutsche Arbeiter-Sängerbundesfest* in Hannover vom 16. bis 18. Juni 1928 gab mit seiner «wohlbedachten Mischung von großen Chorwerken, Kampfliedern, Volksliedern und Kunstliedern», darunter auch Werke von Erwin Lendvai, nach eigener Auffassung «das beste Beispiel, wie eine proletarische Musikpflege beschaffen» sein sollte (Ernst Zander)⁸¹ und hinterließ einen ebenso nachhaltigen Eindruck wie der *Deutsche Sängerbund* mit dem von 200'000 Teilnehmern besuchten *10. Deutsche Sängerbundesfest* vom 19. bis 22. Juli 1928 in Wien, das im Zeichen der Franz-Schubert-Zentenarfeier und der Uraufführung von Richard Strauss' Chorwerk «Die Tageszeiten» op. 76 stand.⁸²

Mit den drei ersten *Nürnberger Sängerkirchen* 1927, 1929 und 1931 in der Weimarer Republik suchte der *Deutsche Sängerbund* zeitgenössische Komponisten für eine Erneuerung der Chorkultur zu gewinnen und gab noch 1934, in dem die «Erste Nürnberger Sängerkirche im «Dritten Reich»» stattfand, einen *Auswahlband für Männerchor* seines *Liederbuchs* heraus, dessen Repertoirezusammenstellung deutlich erkennen lässt, in welchem Dilemma der *DSB* steckte.⁸³ Mit diesem *Auswahlband* aus den bis 1926 erschienenen vier Einzelbänden wurde zwar eine kritische Sichtung des Repertoires mit qualitätvollen Volksliedsätzen und Chorliedern präsentiert, doch den Anschluss an die Avantgarde, etwa

80 Vgl. Kommission für das Kaiserliche Volksliederbuch, *Volksliederbuch für Männerchor*; Stein, *Chorliederbuch für die Wehrmacht*. Vgl. dazu Brusniak, «All mein Gedanken, die ich hab'»; ders., «Das «Chorliederbuch für die Wehrmacht»».

81 Zander, «Die Bedeutung und Entwicklung unserer Volkschöre», 63.

82 Ewens, *Das deutsche Sängerbuch*, 239. Vgl. zum Kontext Eder, *Wiener Musikfeste*, 155–201.

83 Vgl. die weiterführenden Hinweise zu späteren «Sängerkirchen» des *DSB* und des *Deutschen Allgemeinen Sängerbundes (DAS)* bei Ewens, *Lexikon des Chorwesens*, 240; Brusniak, *Das große Buch*, 180–92; zur vierten Nürnberger Sängerkirche 1934 vgl. ausführlich Keden, *Zwischen «Singer Mannschaft»*, 231–39.

an Erwin Lendvai, den gefeierten Komponisten beim 11. *Deutschen Sängerbundesfest* in Frankfurt am Main 1932, hatte man verpasst.⁸⁴ Auch der *Deutsche Arbeiter-Sängerbund* hatte erkannt, dass die Zeit der «Tendenzchöre» eines Gustav Adolf Uthmann (1867-1920) vorbei war.⁸⁵ Schon 1920 wurde in Kassel der Plan einer eigenen *D.-A.-S.-Lieder*-sammlung für gemischte Chöre diskutiert, 1923 dann die Einrichtung eines Künstlerischen Beirates beschlossen und nach der Inflationskrise 1924 am 7. Januar 1925 der Beschluss gefasst, das Editionsprojekt in die Hände von Alfred Guttman (1873-1951), einem Schüler Max Friedlaenders, zu legen,⁸⁶ der bereits im folgenden Jahr eine 305 Nummern umfassende Ausgabe *Gemischte Chöre ohne Begleitung* herausbrachte, die in ihrem Anspruch an wissenschaftliche Seriosität in der Editions-technik und an Fürsorge für Praxistauglichkeit dem «Kaiserliederbuch»-Projekt *Volksliederbuch für gemischten Chor* von 1915 in nichts nachstand.⁸⁷ Im Gegenteil: In bemerkenswerter Offenheit und Ausführlichkeit berichtet Guttman über Motive, Zielsetzungen und Quellen seiner Anthologie. So habe zwar die *Liedergemeinschaft* das Fundament für die neue *D.-A.-S.-Sammlung* gelegt, doch die «Tendenzlieder» eines Uthmann seien «im Leben der Arbeiterschaft in erster Linie bei parteipolitischen und weltanschaulichen Massendemonstrationen am

84 Deutscher Sängerbund, *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes. Auswahlband*; dazu Keden, *Zwischen «Singender Mannschaft»*, 244–48. Vgl. hierzu auch die Ausgabe: Deutscher Sängerbund, *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes. Auswahlband für Männerchor*, wo wie 1934 neben Friedrich Silcher und Robert Schumann auch Felix Mendelssohn Bartholdy berücksichtigt wird und sich drei Volksliedbearbeitungen von Friedrich Hegar (ebd., 66, 115, 188) finden, die bereits in das *Volksliederbuch für Männerchor* aufgenommen worden waren. Hegar wird zudem «mit Recht als bedeutende Erscheinung des Männerchors» bezeichnet, der «außer seinen berühmt gewordenen Balladen» «eine Reihe weiterer ausgezeichnete mehr lyrischer Kompositionen» geschrieben habe (ebd., 279). – Zu den Lendvai-Aufführungen beim 11. *Sängerbundesfest* vgl. Brusniak, «Erwin Lendvai».

85 Zur Biografie Gustav Adolf Uthmanns vgl. den Nachruf von K[irch], «G. Adolf Uthmann», Porträt auf Tafel nach 16; Hellkuhl, *Empor zum Licht*, 84–88.

86 Zur Biografie Alfred Guttmanns vgl. Röhn, *Jüdische Schicksale*, 54–59. Bei Stengel und Gerigk, *Lexikon der Juden in der Musik*, 97 findet sich folgender Eintrag: «Guttman, Dr. med. Alfred, * Posen 30.7.1873, Sgr, Dgt, Komp, MSchr, künstlerischer Beirat des Deutschen Arbeitersängerbundes, in dessen Liederbücher er viele jüdische Kompositionen und Bearbeitungen einschmuggelte. – Werder (Havel).»

87 Guttman, *Gemischte Chöre*. Bemerkenswert ist gegenüber den «Kaiserliederbüchern» auch der Bilderschmuck mit zehn Kunstblättern, beginnend mit Käthe Kollwitz: «Revolutionsgesang», Lithografie, 1925 (vor 1) und endend mit Max Liebermann: «Der Gott und die Bajadere», Kreidelithographie, 1924 (vor 795).

Platze».⁸⁸ Man habe zwar eingesehen, dass Uthmann «sehr eng mit der Seele des Arbeiters verbunden» sei, andererseits wüssten auch seine «wärmsten Anhänger», dass man Uthmann «keinen Dienst» erweisen würde, «wenn man seine Chöre neben die eines S c h u b e r t, eines H e g a r, eines O t h e g r a v e n, eines L e n d v a i auf das Podium stelle».⁸⁹ Vor allem die gemischten Chöre des *Arbeiter-Sängerbundes* hätten neues Leben in eine Bewegung gebracht, «die in allzu ausschließlicher Pflege des politischen Kampfliedes und des einfachen Volksliedes zu erstarren drohte».⁹⁰ Geeignete Literatur für die Volkschöre habe man neben Ankäufen aus dem eigenen *D.-A.-S.-Verlag* durch den Erwerb von Einzelchören oder Beschaffung von Sammlungen erhalten, an erster Stelle die als «Kaiserliederbuch», nun als *Volksliederbuch* bezeichnete Anthologie, an der «die ersten künstlerischen und wissenschaftlichen Kräfte auf dem Gebiete der Volksliedforschung mitgearbeitet» hätten. In achtjähriger Zusammenarbeit hätten alle Instanzen, das Kulturministerium sowie alle Behörden, Sammler und Verleger mitgewirkt. Unter Leitung von Max Friedlaender sei ein «unerreichtes Meisterwerk einer Volksliedersammlung» geschaffen worden, das – wie bereits beim Vorgänger-«Kaiserliederbuch» *Volksliederbuch für Männergesang* von 1906 für die Männerchöre – über Jahrzehnte hinaus den Volkschören «Material für Chorgesang» bot.⁹¹ Allerdings habe in den «Kaiserliederbüchern» alles gefehlt, «was zur Weltanschauung des Arbeiters in Beziehung stand», zudem sei der Begriff «Volkslied» hier «sehr weit gefaßt» worden, indem auch «volkstümliche Kompositionen» und eine außerordentlich große Zahl von «patriotischen» Chören aufgenommen wurden. Im Gegensatz zum Konzept der «Kaiserliederbücher» wurden die ausgewählten Chorlieder nun nicht nach Kapiteln verschiedener Gesichtspunkte wie «Wandern und Abschied» oder «Natur» angeordnet, sondern mit Blick auf die musikgeschichtlich nicht so erfahrenen Chorleiter wurden nun die «zeitlich-zusammengehörenden Musikwerke räumlich-übersichtlich» zusammengestellt, «die aus einer einheitlichen Kunstauffassung erwachsen» seien, «insofern sich diese auf eine weltanschauliche Zusammengehörigkeit» gründeten.⁹² Das Hauptar-

88 Guttman, «Vorwort» [datiert: «Im Mai 1926»], XII.

89 Ebd. (Sperrungen original).

90 Ebd.

91 Ebd., XIII.

92 Ebd.

gument für diese Entscheidung sei die Programmgestaltung, für die «diese geschichtliche Anordnung des Stoffes viele Ausnutzungsmöglichkeiten» biete.⁹³ Nun könnten die gemischten *D.-A.-S.*-Chöre Konzerte geben, die einer bestimmten Kulturepoche gewidmet seien, einmal jene Welt zeigen, in der man polyphon musizierte, ein anderes Mal eine spätere Zeit wie die Romantik, «in der man auf die Melodie einen (vielleicht allzu) großen Wert legte und die anderen Stimmen zu einer Art Begleitung gestaltete, sie aber nicht im einzelnen [sic] melodisch führte».⁹⁴ Ebenso sei es nun möglich, «Stücke von seelischer Aehnlichkeit», also etwa «Liebeslust und Abschied» zusammenzustellen und über verschiedene Kulturperioden hinweg Vergleiche für das «gleiche Gefühl» mit «verschiedenen Ausdrucksformen» anzustellen.⁹⁵ Eine dritte Möglichkeit biete die Anordnung, wenn man den Wandel einer Form wie zum Beispiel der Chorballade im Laufe der Jahrhunderte zeigen wolle. Wer dann «viel alte Madrigale, die den Höhepunkt des a-cappella-Stils» darstellten, singe, werde «der mageren Musik der Liedertafel für immer entfremdet».⁹⁶

Der Künstlerische Beirat, der aus den Fachleuten Siegfried Ochs (1858-1929), Carl Thiel (1862-1939) und Alfred Guttman selbst bestand, hatte unter 1000 Titeln auszuwählen, bis eine Gesamtzahl von 305 Nummern und – mit Alternativbearbeitungen – 318 Sätzen feststand, die – eine wesentliche Neuerung gegenüber den «Kaiserliederbüchern» – den Blick auf andere europäische Länder und auf Amerika lenkte sowie eine Auswahl von «Musik unserer Zeit» (Teil VI) bot. Wie sehr sich die Perspektive vom nationalen Editionsprojekt des Deutschen Kaisers zur internationalen Musikkultur geöffnet hatte, zeigt die Tatsache, dass Alfred Guttman auch zwei Spirituals – «Somebody's knockin' at your Door» und «Deep River» – als Beispiele für «geistliche Negerlieder aus der Zeit der Sklaverei» in der Fassung des «berühmten Negerntenor[s]», des US-amerikanischen Opernsängers Roland Hayes (1887-1977), in der Bearbeitung von Leo Rosenek (1886-nach 1941) veröffentlichte.⁹⁷ Guttman hatte Hayes, der sich 1924 im Rahmen einer Konzerttournee in Berlin aufhielt, persönlich aufgesucht und sich von ihm über die

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Ebd.

97 Ebd., XXVII, zu Guttman, *Gemischte Chöre*, Nrn. 203 und 204.

Unterschiede zwischen einer missverstandenen «Negermusik» und der Musik der Sklaven aufklären lassen. Nach diesem Treffen stellte Guttman voller Begeisterung fest:

Von Hayes[...] haben wir also endlich die ersten authentischen Negerlieder bekommen, die je als Chorsatz gedruckt worden sind. [...] Vergleicht man die hier erstmalig dargebotenen Sätze mit dem, was sonst unter dem Titel Negermusik in Liedersammlungen steht, so wird man sehen, welch andere Welt sich hier auftut.⁹⁸

Nachdem Friedlaender den Kontakt zum Verlag Peters in Leipzig und der Kommission für das *Volkliederbuch für gemischten Chor* hergestellt hatte, bekam Guttman die Erlaubnis, zehn Chorsätze für seine Sammlung zu übernehmen.⁹⁹ Neben August von Othegraven (1864-1946) arbeiteten auch andere prominente Chorkomponisten der «Kaiserliederbücher» an der *D.-A.-S.*-Edition mit, darunter der Berliner Kirchenmusiker Karl Lütge (1875-1967), Guttmans «alter Studienfreund».¹⁰⁰ Lütge übernahm nicht nur die Redaktionsarbeit, sondern erstellte auch das Register und erarbeitete einen umfangreichen Anmerkungsapparat, der sich von den historischen Informationen in den «Kaiserliederbüchern» dahingehend unterschied, dass «den Dirigenten, Sängern und Hörern Wege durch die äußere Erscheinung der Werke und ihre Zeitgebundenheit hindurch zum Wesen und Genuß des Kunstwerks» öffnete, «ohne jedoch beim Leser Fachkenntnisse vorauszusetzen».¹⁰¹ «Schon das Vorhandensein» des *Volkliederbuchs* bedeutete für Guttman und seine Mitarbeiter «einen unschätzbaren Vorteil», wobei vor allem als «Maßstab und Methode vorbildlich» galt: «nur das Wertvolls-

98 Ebd., XXVII (Sperrung original).

99 Ebd., XVI.

100 Ebd. – Zur Biografie Karl Lütges vgl. Kornemann, «Lütge, Karl». Kornemanns Bemerkung, «viele Spuren» habe Lütge «nicht hinterlassen» (ebd., 204), bezieht sich ausschließlich auf dessen Wirken als Kirchenmusiker (Organist und Chorleiter) an der Zwölf-Apostel-Kirche in Berlin-Schöneberg (1902-1945), wo von 1922 bis 1948 Adolf Kurtz (1891-1975), Mitglied der Bekennenden Kirche, als Pfarrer amtierte, und auf die Tatsache, dass Lütge lediglich mit einer eigenen Melodie nach älteren Vorlagen zu «Die beste Zeit im Jahr ist mein» (1917) (EG 319) hervorgetreten sei. Doch diese Würdigung wird der Bedeutung Lütges als Mitarbeiter an den «Kaiserliederbüchern», den *D.A.S.*-Sammlungen von 1926 und 1929 sowie dem *Volkliederbuch für die Jugend* in keiner Weise gerecht.

101 Guttman, «Vorwort», XVIII.

te in möglichst vollkommener Form!»¹⁰² Tatsächlich ging es bei der künftigen Entwicklung der Chorkultur – wie auch Hans Joachim Moser 1927 mit Blick auf das 10. *Deutsche Sängerbundesfest* in Wien im folgenden Jahr aus Sicht des *Deutschen Sängerbundes* formulierte – nicht mehr um den «ehemaligen Kampfruf ‹Silcher oder Hegar›», sondern um «Qualität oder Nichtqualität».¹⁰³

In zunehmendem Maße interessierten und engagierten sich Vertreter der musikalischen Jugendbewegung, darunter vor allem Anhänger von Fritz Jöde und Mitglieder des *Deutschen Arbeiter-Sängerbundes*, nicht nur für die Wiederentdeckung «alter Musik», sondern auch für die Stilrichtung einer «neuen Polyphonie». Dabei schenkte der D.A.S. der Kinderchorarbeit besondere Aufmerksamkeit. Walter Hänel, Initiator der «Volkschorbewegung» im Gau Chemnitz und später für die gesamte Arbeitersängerbewegung, galt als ein so begeisternder und künstlerisch verantwortungsbewusster Kinderchorleiter, dass sein Chor Ostern 1925 304 Mitglieder zählte.¹⁰⁴ Am 15. Februar 1925 sang der Chemnitzer Kinderchor Walter Reins «Maienfahrt» und Neidharts «Reigenlied» in zweistimmig polyphonen Sätzen. Werner Kaden hebt bei seinem Rückblick auf die weitere Entwicklung hervor, dass schon bald die homophonen Sätze volkstümlicher Lieder aus dem Chemnitzer Schulliederbuch zurücktraten, nachdem der Kinderchor Jödes Sammlung *Der Musikant* verbindlich eingeführt hatte. Unmissverständlich erklärte Hänel:

Hier versuchen wir für kommende bessere Zeiten vorzuarbeiten. Wir haben alte Lieder des 13., 15. und 17. Jahrhunderts ausgegraben, die zu meiner Freude unseren Kindern viel Vergnügen bereiten. [...] Wir werden über kurz oder lang von dem greulichen Liederbandstil in Deutschland abkommen. Nicht früh genug kann

102 Ebd., XVII.

103 Moser, «Zukunftsaufgaben des deutschen Männergesangwesens».

104 Kaden, «Aus der Geschichte», 282 (unter Bezug auf Walter Hänel's Einleitung zum Programm «Volkstümliches A-cappella-Konzert» des Chemnitzer Volkschors am 27. März 1925). Der Artikel fußt auf der Dissertation Kadens, *Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung*, 202–12 (Kap. 7.2.3. Kinderchöre). Herrn Prof. Dr. Werner Kaden, Chemnitz, und Herrn Prof. Dr. Helmut Loos, Leipzig, danke ich für freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen zu Walter Hänel. – Nach Auskunft des Stadtarchivs Chemnitz vom 13. Oktober 2022 befinden sich im Archivbestand des Vereins für Chemnitzer Geschichte Unterlagen vom Volkschor Chemnitz aus den 1920er-Jahren, darunter ein Foto, das vermutlich Walter Hänel zeigt.

unsere Jugend in dieses wiederkehrende polyphone Musizieren eingeführt werden.¹⁰⁵

Damit nahm Hänel auch Impulse auf, die 1922 und 1925 von den Teilnehmern der Beratenden Kommission, der nunmehr *Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch* unter Vorsitz von Max Friedlaender, darunter Fritz Jöde, Leo Kestenber, Arnold Mendelssohn und Georg Schünemann, ausgingen, da sich nun wesentlich mehr Komponisten zur Mitarbeit an diesem *Volksliederbuch* fanden, die zeitgenössische musikalische Stilrichtungen vertraten. Waren es bei den «Kaiserliederbüchern» renommierte Komponisten wie Carl Reinecke, Richard Strauss und Max Reger, beteiligten sich jetzt unter anderem Paul Hindemith, Arnold Schönberg, Erwin Lendvai und beratend auch Alfred Guttman.¹⁰⁶ Unmissverständlich erklärt Friedlaender gleich zu Anfang seiner «Einführung» in Band I des *Volksliederbuch[s] für die Jugend*, dass dieses Editionsprojekt «als Fortsetzung der mit dem Volksliederbuch für Männerchor (1906) und dem Volksliederbuch für gemischten Chor (1915) begonnenen Reihe» zu sehen sei.¹⁰⁷

Als das dreibändige *Volksliederbuch für die Jugend* 1930 herauskam, lagen bereits eine Ausgabe *Jugendchöre* von 1928 und die Anthologie *Männer-Chöre ohne Begleitung* des *Deutschen Arbeiter-Sängerbundes* aus dem Jahre 1929 vor, beide erneut «gesammelt von Alfred Guttman».¹⁰⁸ Auch in der Sammlung für Männerchöre findet sich in dem ausführlichen Vorwort Guttmans eine klare Stellungnahme zu Gustav Adolf Uthmann und dessen problematischem Umgang mit dem Volkslied, für das «ihm keine eigenen guten Sätze zur Verfügung» gestanden waren und er sich «mit der Literatur im Liedertafel-Stil aus künstlerisch unbedeutenden bürgerlichen Verlagen» begnügt hatte.¹⁰⁹ Erst das Erscheinen des «Kaiserliederbuchs» habe dann «eine wesentliche Besserung der Musikkultur für Männerchor auch in Arbeiterkreisen» herbeige-

105 Kaden, «Aus der Geschichte», 282.

106 Friedlaender, «Zur Einführung», o. S. [nach Titelblatt und Impressum, drei Seiten]; die Einführung ist datiert: «Berlin, Herbst 1929». – Zu Lendvais Mitarbeit an den beiden Bänden *Lobeda-Singebücher* für die Chöre des *Deutschnationalen Handlungsgehilfen Verbandes (D.H.V.)*, die 1931 und 1933, hg. Hannemann, unter Mitarbeit von Lendvai und Rein, herauskamen, vgl. Brusniak, «Chorgesangwesen, Volksliedpflege und Schulmusikerziehung».

107 Friedlaender, «Zur Einführung», erste Seite nach Impressum.

108 Guttman, *Männer-Chöre ohne Begleitung*.

109 Guttman, «Vorwort», in Guttman, *Männer-Chöre ohne Begleitung*, XIII–XIV.

führt.¹¹⁰ Trotz großer Schwierigkeiten, nicht zuletzt durch den Ausfall von Karl Lütge, der als Geschäftsführer der *Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch* nicht mehr zur Mitarbeit zur Verfügung stand, hatte Guttman auch diese Sammlung so angelegt, dass sie als «Ergänzungsband» des zweiten Bandes des *Volksliederbuch[s] für Männerchor* gelten konnte, der sich «vermutlich in dem Besitz sehr vieler Männerchöre» des D.A.S. befinde.¹¹¹ Aus dem ersten Band dieses «Kaiserliederbuchs» habe man erneut zehn ausgewählte Chöre unentgeltlich nachdrucken dürfen.¹¹² Bemerkenswert erscheint an dieser Stelle Guttmans Hinweis darauf, dass die meisten Sammlungen nach Erscheinen des *Volksliederbuch[s] für Männerchor* auf dem «Kaiserliederbuch» «aufbauten» oder es «ausschlachteten», ohne «auf die Quellen zurückzugehen».¹¹³ Auch diese Ausgabe für *Männer-Chöre ohne Begleitung* steht in würdiger Nachfolge des «Kaiserliederbuchs» von 1906.¹¹⁴

Forschungsperspektiven: Leo Kestenberg (1882-1962) als Förderer der Chorkultur in der Weimarer Republik

Mit dem Namen des Musikreferenten und späteren Ministerialrates im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Leo Kestenberg ist ein Reformprozess verbunden, der vor allem im Bereich Schulmusik als sogenannte «Kestenberg-Reform» bekannt wurde und dessen Wirkungsmächtigkeit bis in die Gegenwart nachweisbar ist.¹¹⁵ Aus Sicht der aktuellen historischen Chorforschung gilt diese Einschätzung jedoch gleichermaßen für die Entwicklung des gesamten Amateurchorwesens in der Weimarer Republik seit der Publikation von Kestenbergs erster programmatischer bildungspolitischer Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* 1921 im Leipziger Verlag Quelle & Mey-

110 Ebd., XIV.

111 Ebd., XVII.

112 Ebd.

113 Ebd., XIX.

114 Der Teil VII: Ausländische Volkslieder wird eröffnet mit Hegars Volksliedsatz «Uf em Bergli bin i gsässe» (Nr. 151) und beschlossen mit dem Männerchorsatz von «Deep River» nach der Weise von Roland Hayes in der Bearbeitung von Leo Rosenek (Nr. 184). – Zum Kontext vgl. die ausführliche Darstellung: Klenke, Lilje und Walter, *Arbeitssänger und Volksbühnen in der Weimarer Republik*, 35, 102–03, 112–13; Brusniak, «Das erwachte Bewußtsein».

115 Gruhn, *Leo Kestenberg*; ders., *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen*.

er und der folgenden *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* aus dem Jahre 1923.¹¹⁶ Schon als Jugendlicher hatte sich der spätere Schüler von Ferruccio Busoni und Pianist selbst im nordböhmischen Reichenberg (Liberec) in kritischen Konzertbesprechungen für eine Förderung des Laienchorgesangs eingesetzt, fungierte dann von 1914 bis 1922 als Vorsitzender des 1904 von ihm mitbegründeten bedeutenden *Berliner Volks-Chor[s]* und hielt auch bis zu seiner Emigration 1932 noch viel beachtete Vorträge über die Bedeutung des Chorgesangs in volksbildnerischer Hinsicht.¹¹⁷ Unter seinem Vorsitz wurde 1927 die *Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen* gegründet; 1928 fand in Essen der *I. Kongress für Chorgesangswesen* zum Thema *Organisationsfragen des Chorgesangswesens* statt.¹¹⁸ 1929 widmete sich die *VIII. Reichsschulmusikwoche*, die letzte der von Kestenberg initiierten acht Schul- bzw. Reichsschulmusikwochen, der Frage *Schulmusik und Chorgesang*, bevor er 1931 das über 1000 Seiten umfassende *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation* herausgab, das als eine der wichtigsten Quellen zur Chorkultur in der Weimarer Republik angesehen werden kann.¹¹⁹ Die Weitsicht des nach dem Zweiten Weltkrieg zum ersten Ehrenpräsidenten der *Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung/International Society for Music Education (ISME)* (gegr. 1953) ernannten Leo Kestenberg ist beeindruckend und kann für die künftige Entwicklung des Amateurchorwesens nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Wie Wilfried Gruhn im Vorwort zur Neuedition von *Musikerziehung und Musikpflege* zu Recht hervorhebt, boten sich für die Nachkriegspolitiker «angesichts des politischen, wirtschaftlichen und sozialen Zusammenbruchs nach dem Ersten Weltkrieg» Kultur und Bildung als «Möglichkeiten einer identitätsbildenden Selbstvergewisserung» an.¹²⁰ Diese Chance nutzte Kestenberg und überzeugte den von 1921 bis 1925

116 Neu ediert in Gruhn, *Leo Kestenberg*, Band 1: *Die Hauptschriften*.

117 Vgl. vor allem Kestenberg, «Die Bedeutung des Chorgesanges».

118 Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen und Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, *Organisationsfragen des Chorgesangswesens*. Zum Kontext und Forschungsstand vgl. Brusniak, «Musikalischer Gemeinschaftsgedanke und chorsoziologische Reflexionen»; ders., «New Perspectives of Kestenberg-research»; ders., «... den Vereinen entgegenzukommen».

119 Kestenberg, *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931*, dazu: Brusniak, «Leo Kestenberg und die ›erste musikalische ›Volkszählung‹».

120 Gruhn, «Vorwort», 16.

amtierenden Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Otto Boelitz (1876-1951), in einem Erlass vom 23. August 1924 zu erklären, der «Antrieb zur Gründung der meisten Chöre» sei «dem Geselligkeitstrieb, dem religiösen Gefühl oder dem politischen Zusammengehörigkeitsgefühl zu danken»:

Die Musik dient diesen Vereinen, die ihrem Entstehungscharakter treu geblieben sind, als das natürlichste und unmittelbarste Mittel der Aussprache, das zwanglos alle vereinigt. Das Volkslied findet – wie verschiedene Berichte ausführen – gerade in diesen Vereinen, in denen der Gesang weniger um seiner selbst willen als vielmehr als stärkster Ausdruck eines religiösen, politischen oder geselligen Einigkeitsbewußtseins gewertet wird, seine eigentliche Heimstätte. Hier wird es noch oft in seiner ursprünglichen, bescheidenen, dem Konzertsaal und seiner naturgemäßen Eitelkeit abholden Form gepflegt. Die urwüchsige, anspruchslose, elementare Freude am schönen Singen trägt in der Hauptsache zur Erhaltung des Volksliedes bei, das, wie es in einigen Berichten heißt, ein Ansporn zur Heimatliebe, Sittlichkeit, Tatenlust und Schaffensfreude ist.

Zur weiteren Förderung des heimatlichen Volksliedes werden in nächster Zeit landschaftliche Liederbücher erscheinen, die unter meiner Förderung vom Verband Deutscher Vereine für Volkskunde und von der Preußischen Volksliedkommission herausgegeben werden. Weiterhin habe ich die Kommission für das Deutsche Volksliederbuch ersucht, ein Volksliederbuch für die Jugend herauszugeben, das ebenfalls demnächst erscheinen wird.¹²¹

Als der 1925 gegründete *Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands (einschließlich Frauen- und Kirchenchöre)* anlässlich seiner Jahrestagung am 28. April 1929 in Berlin eine Festschrift herausgab, findet sich unter den Geleitworten von zwanzig hochrangigen Politikern und Kulturschaffenden, darunter Reichstagspräsident Paul Löbe (1875-1967), Reichsaußenminister Gustav Stresemann (1878-1929), der Präsident der Preußischen Akademie der Künste Max Liebermann

121 Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin, «Erlass vom 23. August 1924».

(1847-1935), der Generalintendant der Preußischen Staatsopern Heinz Tietgen (1881-1967) und der Direktor der Berliner Hochschule für Musik Franz Schreker (1878-1934), auch Leo Kestenberg als Referent für Musik im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, dessen ausführliches, bisher unbeachtet gebliebenes Geleitwort bemerkenswerte Gedanken dieses einflussreichsten Musikpolitikers der Weimarer Republik über die Bedeutung des Chorgesangs und der Chorvereinigungen enthält:

Gegenüber der Neigung, unsere Zeit ausschließlich als eine Epoche der Wirtschaft, der Maschine, des Sports zu kennzeichnen, sie unter den Nimbus der Zahl, der nüchternen Sachlichkeit zu stellen, muß immer wieder auf die Kräfte hingewiesen werden, die eine andere Tendenz verfolgen, die in diesem chaotischen Gären, Suchen, Tasten und Ringen auch noch andere Elemente erkennen lassen. Der Chorgesang gehört neben der Jugendbewegung, der modernen Pädagogik zu den Kräften, die zutiefst eine neue Religiosität verraten. Dem Chorgesangwesen erwächst die hohe Mission, sich dieser Zusammenhänge bewußt zu werden und gemeinschaftlich mit den anderen bildungsgestaltenden Bewegungen an der Festigung und Vertiefung der ethischen Werte in unserer Volksmitarbeit. Der Aufstieg, den die Chorgesangvereine nach dem Kriege genommen haben, wird nur dann anhalten, wenn die Niederungen der Liedertafel endlich überwunden werden und die Chöre zur Pflege des echten Volksliedes und der künstlerisch vollwertigen alten und zeitgenössischen Literatur gelangen. Diesen Weg mit allen Mitteln zu fördern und zu unterstützen, scheint mir Pflicht von Reich, Staaten und Gemeinden, aber auch einer verantwortungsbewußten Presse und Öffentlichkeit.¹²²

Beim Vergleich mit den Ausführungen Kestenbergs im Rahmen seines Vortrags auf dem *VI. Bundestag des D.A.S.* in Hamburg am 15. Juni 1926 wird deutlich, wie zielstrebig und konsequent er innerhalb weniger Jahre die Förderung des Chorgesangs in allen schulischen und außerschulischen Bereichen betrieben hat. Bereits 1926 hatte er scharf kritisiert, dass der Chorgesang «dank Hegar u.a.» einen falschen Weg

122 Kestenberg, «Geleitwort», 10.

eingeschlagen hatte, indem er sich durch den «kapitalistische[n] Konzertbetrieb» dazu verleiten ließ, «auf Virtuosität hinzuarbeiten», statt als «Ausdruck eines leidenschaftlichen Gemeinschaftsempfindens zu dienen».¹²³ Die «Kaiserlichen Sänger-Wettstreite» jener Zeit hätten gelehrt, «wie die Vereine mit künstlichem Nachdruck in die verkehrte Richtung hineingedrängt wurden», und gezeigt, dass «die Entartung [sic] nicht von innen kam, sondern von außen in den Chorgesang hineingeimpft» wurde.¹²⁴ Zu diesem Zeitpunkt konnte er allerdings noch nicht ahnen, dass ihn die «Zeit der sich ankündigenden Kulturwende – besser gesagt: Unkulturwende» (Leo Kestenberg) bereits 1932 zur Zwangspensionierung und 1933 zur Emigration nach Prag zwingen würde, wo er jedoch unverzüglich den Plan der Gründung einer *Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung* umzusetzen suchte.¹²⁵ Die drei von ihm organisierten internationalen Kongresse in Prag 1936, Paris 1937 sowie in Zürich, Bern und Basel 1938 zählen zu den Meilensteinen in der Geschichte der Musikpädagogik und musikalischen Bildung in Europa. Wie aktuell das geistige Vermächtnis Leo Kestenbergs für die heutige vielfältige Chorkultur ist, zeigt sein Bericht über den Schweizer Kongress:

Einen bleibenden, ungemein starken Eindruck machte auf uns der Gesangchor der Blinden, deren Heim paradoxerweise auf einem der schönsten Aussichtspunkte der Berner Alpen gelegen war. Der Dirigent des Chores – selbst ein Blinder – machte mit den Füßen für uns fast unhörbare Bewegungen, die aber die blinden Sänger mit exakter Sicherheit apperzipierten.¹²⁶

Damit hat sich der Kreis geschlossen: Es bleibt die Aufgabe einer hier nur mit wenigen Beispielen angedeuteten weiteren, wesentlich umfassenderen Untersuchung einer entscheidenden Phase in der Geschichte des chorischen Singens, die mit und um Initiativen des Deutschen Kaisers Wilhelm II. begann und über die Zeit des Nationalsozialismus und

123 Kestenberg, «Die Bedeutung des Chorgesanges», 174.

124 Ebd.

125 Kestenberg, *Bewegte Zeiten*, 63, 80–83, hier zitiert nach Neuedition in: Gruhn, *Leo Kestenberg*, Band 1, 293, 319–32, zum ersten *Internationalen Kongress für Musikerziehung* in Prag 1936, 323–26, zum zweiten 1937 in Paris, 326–29, zum dritten 1938 in Zürich, Bern und Basel 1938, 329–31.

126 Kestenberg, *Bewegte Zeiten* / Gruhn, *Leo Kestenberg*, Band 1, 330.

den Zweiten Weltkrieg hinweg nicht nur in beiden deutschen Staaten und in Österreich, sondern auch in der Schweiz bis in die Gegenwart nachhaltig wirkt.¹²⁷

Bibliografie

- Altermatt, Urs, Hrsg. «*Den Riesenkampf mit dieser Zeit zu wagen...*». *Schweizerischer Studentenverein 1841-1991*. Luzern: Maihof, 1993; Neudruck: Bern: Stämpfli, 2019.
- , Hrsg. «*Und keiner geh' aus unserm Bund verloren*». *Der Schweizerische Studentenverein im Umbruch 1991-2018*. Bern: Stämpfli, 2019.
- Biegel, Gerd. ««Wenn die Schwalben heimwärts zieh'n». Franz Abt und seine «Heimatsstadt Braunschweig im 19. Jahrhundert». *Spohr Jahrbuch* 4 (2020): 71–92.
- Boestfleisch, Rainer. *Franz Abt (1819-1885). Dokumentation über Leben und Werk eines bedeutenden Braunschweiger Komponisten*. Braunschweig: Braunschweiger Männergesangverein 1996.
- Brednich, Rolf Wilhelm. «Versuch über Volksliedpflege». *Anstöße* 2 (1985): 78–85.
- Brusniak, Friedhelm. ««All mein Gedanken, die ich hab'». Das Liebeslied aus dem Lochamer-Liederbuch als «Heimatlied»». In *Symbolon. Jahrbuch der Gesellschaft für wissenschaftliche Symbolforschung* Neue Folge Band 19 (2014): 19–31.
- . ««Auch hierin wußte die Schweiz unserm Deutschland den Weg zu zeigen». Transkulturelle Aspekte der Gesangbildungslehre für den Männerchor von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli». In *Laienchorgesang und kultureller Transfer. Eine Annäherung in Beispielen*, herausgegeben von Friedhelm Brusniak und Helmke Jan Keden, 24–42. Musik, Kontexte, Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln; 10. München: Allitera, 2018.
- . «Chorgesangwesen, Volksliedpflege und Schulmusikerziehung am Ende der Weimarer Republik. Anmerkungen zum Gedenkblatt «Carl Hannemann» von Carl Hannemann jun. (1997)». In *Singen als Gegenstand der Grundlagenforschung*, herausgegeben von Heiner Gembris, Rudolf-Dieter Kraemer und Georg Maas, 279–86. Musikpädagogische Forschungsberichte 1996 – Forum Musikpädagogik; 27. Augsburg: Wißner, 1997.
- . «Das «Chorliederbuch für die Wehrmacht» (1940) als «musikalische Liebesgabe ins Feld» – ein Beitrag zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des «Kaiserliederbuchs»». In *Historische Mitteilungen der Ranke-Gesellschaft* 22 (2009) [2010]: 95–111.
- . «Das erwachte Bewußtsein. Ausgewählte Quellen zur Geschichte des deutschen Arbeitergesanges». In *125 Jahre «Eintracht» Innsbruck – 125 Jahre sozialdemokratischer Kulturarbeit in Tirol*, herausgegeben von Gabi Rothbacher, Hartmut Krones und Martin Ortner, 24–49. Bericht über das Symposium gleichen Namens vom 7. und 8. März 2008 in Innsbruck. Innsbruck: Renner-Institut, 2009.

127 Brusniak und Keden, «Deutscher Laienchorgesang im Fokus kultureller Transformationen».

- . *Das große Buch des Fränkischen Sängerbundes*. München: Schwingenstein, 1991.
- . «Das ›Volksliederbuch für Männerchor‹ (›Kaiserliederbuch‹) als ›Volksliederbuch‹ und ›Volks-Liederbuch‹». In *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, herausgegeben von Walter Salmen und Giselher Schubert, 20–29. Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt am Main; 10. Mainz: Schott, 2005.
- . ««... den Vereinen entgegentzukommen und sie wirksam zu unterstützen». Leo Kestenbergs (1882-1962) als Förderer des Laienchorwesens». In *in|takt. Mitteilungsblatt des Fränkischen Sängerbundes* 68 (2021), Nr. 6: 3–5.
- . «Erwin Lendvai (1882-1949), der ›kühne Neuerer des Männerchors‹». In *Glasba v dvajsetih letih 20. stoletja / Music in the twenties of the twentieth century*, herausgegeben von Primož Kuret, 197–206. [Kongressbericht] 23. slovenski glasbeni dnevi / 23rd Slovenian Music Days 2008. Ljubljana: Slovenski glasbeni dnevi, 2009.
- . «Es lebe die freie Schweiz, im Guten unser Vorbild!»: Schweizerische Impulse für die Entwicklung der Sängerbewegung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen um 1800 bis in die 1860er-Jahre». In *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge* 34/35 (2014/2015) [2017]: 147–92.
- . «Keine Sammlung, die die praktische Musikübung der Vereine widerspiegelt – zur Kritik am ›Kaiserliederbuch‹». In *Querstand. Beiträge zu Kunst und Kultur* 4 (2009): 19–48.
- . «Kritische Anmerkungen zur Historiographie des deutschen Männergesangs im frühen 19. Jahrhundert». In *Integer vitae. Die Zeltersche Liedertafel als kulturgeschichtliches Phänomen (1809-1832)*, herausgegeben von Axel Fischer und Matthias Kornemann, 61–90. Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800. Studien und Dokumente; 20. Hannover: Wehrhahn, 2014.
- . «Leo Kestenbergs und die ›erste musikalische Volkszählung‹ – Das Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931 als Quelle für die historische Chorforschung». In *Leo Kestenbergs und musikalische Bildung in Europa*, herausgegeben von Damien Sagrillo, Alain Nitschké und Friedhelm Brusniak, 241–58. Würzburger Hefte zur Musikpädagogik; 8. Weikersheim: Margraf Publishers, 2016.
- . «Mörrike-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert als ›Lieder im Volkston‹». In *Mörrike-Rezeption im 20. Jahrhundert. Vorträge des Internationalen Kongresses zur Wirkungsgeschichte in Literatur, Musik und Bildender Kunst, 8.-11. Sept. 2004*, herausgegeben von Albrecht Bergold und Reiner Wild, 119–34. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2005.
- . «Musikalischer Gemeinschaftsgedanke und chorsoziologische Reflexionen auf dem I. Kongress für Chorgesangwesen in Essen 1928 und der VIII. Reichsschulmusikwoche in Hannover 1929». In *Choir in Focus 2011*, herausgegeben von Ursula Geisler und Karin Johansson, 132–41. Göteborg: Bo Ejeby 2011.
- . «New Perspectives of Kestenbergs-research: the significance of ›Chorgesangwesen‹ in the life and work of Leo Kestenbergs (1882-1962)». In *Music Education in Continuity and Breakthrough: Historical Prospects and Current References in a European Context*, edited by Jarosław Chaciński and Friedhelm Brusniak, 247–56. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2016.
- . «›Rahvalaulukogu meeskoorile‹ (›keisrilaulik‹) ja selle muusikalooline tähendus» [«Das ›Volksliederbuch für Männerchor‹ (›Kaiserliederbuch‹) und seine

- musikhistorische Bedeutung»). In *Meeskoor ja meestelaul [Männerchor und Männergesang]*, herausgegeben von Urve Lippus, 23–38. Eesti Muusikaloo Toimetised [Beiträge zur estnischen Musikgeschichte]; 8. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia [Estnische Musik- und Theaterakademie], 2007.
- . «Zwischen ‹Liedertafelei› und ‹Polyphotonis›: Zum Neuanfang im Chorgesang in den 1920er Jahren». In *Gute Musik? Ästhetische Qualitäten von Musik im Unterricht*, herausgegeben von Martin Losert und Andreas Eschen, 35–56. Einwüfze. Salzburger Texte zu Musik – Kunst – Pädagogik; 10. Wien: Lit-Verlag, 2022.
- Brusniak, Friedhelm und Helmke Jan Keden. «Deutscher Laienchorgesang im Fokus kultureller Transformationen. Überlegungen zum Potential eines jungen Forschungsfeldes». In *Laienchorgesang und kultureller Transfer. Eine Annäherung in Beispielen*, herausgegeben von Friedhelm Brusniak und Helmke Jan Keden, 8–16. Musik, Kontexte, Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln; 10. München: Alitera, 2018.
- Buck, Rudolf. «Über das Wesen des Männerchors». In *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* 1 (1926): 158–62.
- . *Wegweiser durch die Männerchorliteratur*. Dresden: Wilhelm Limpert, [1926]. Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin: «Erlass vom 23. August 1924» (U IV Nr. 12705, U III, U III A, U II. 1).
- Deutscher Sängerbund, Hrsg. *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes. Auswahlband*. Berlin: Deutscher Sängerbund, 1934.
- , Hrsg. *Liederbuch des Deutschen Sängerbundes. Auswahlband für Männerchor. 100 Originalkompositionen und Volksliedsätze*. Köln: P. J. Tonger, o.J.
- Eder, Gabriele Johanna. *Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938. Ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung*. Wien / Salzburg: Geyer Edition, 1991.
- Elben, Otto. *Der volkstümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation: der deutsche Sängerbund und seine Glieder*. Tübingen: H. Laupp'sche Buchhandlung, 1887; Reprint, herausgegeben von Friedhelm Brusniak und Franz Krautwurst. Wolfenbüttel: Möselers, 1991.
- Ewens, Franz Josef, Hrsg. *Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart*. Karlsruhe / Dortmund: Wilhelm Schille & Co., 1930.
- [———.] «Das Kaiserpreissingen. Aus zeitgenössischen Berichten». In *Das deutsche Sängerbuch. Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit und Gegenwart*, herausgegeben von Franz Josef Ewens, 371–87. Karlsruhe / Dortmund: Wilhelm Schille & Co., 1930.
- . *Lexikon des Chorwesens*. 2. Aufl. Mönchengladbach: Deutsche Sängerverzeitung, 1960.
- Fink, Gottfried August. *Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen mit Singweisen und Klavierbegleitung*. Leipzig: Mayer und Wigand, 1843, 1902 (12. Aufl.).
- Friedlaender, Max. «Zur Einführung». In *Volksliederbuch für die Jugend, Band I. Chöre für gleiche Stimmen*, herausgegeben von Staatliche Kommission für das Volksliederbuch. O. S. Leipzig: C. F. Peters, 1930.

- Gatter, F. Thomas. *Die Chorbewegung in Norddeutschland 1831 bis 2006. Von den Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln bis zum Chorverband Niedersachsen-Bremen*. Lilienthal: Eres, 2007.
- Gelbcke, Ferdinand Adolf. «Ueber Liedertafeln und Männergesang». In *NZfM* 7 (1840), Bd. 12: 49–50, 53–54.
- Grosch, Nils. «Das ‹Volksliederbuch für die Jugend›. Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik». In *Lied und populäre Kultur. Song and Popular Culture*, herausgegeben von Max Matter und Nils Grosch, 207–39. Münster: Waxmann, 2003.
- Gruhn, Wilfried, Hrsg. *Leo Kestenberg. Gesammelte Schriften*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2009 (Band 1), 2012 (2.1), 2013 (2.2), 2010 (3.1), 2012 (3.2), 2013 (4).
- . «Vorwort». In *Leo Kestenberg. Gesammelte Schriften*. Band 1, 9–19. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2009.
- . *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Kestenergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*. Hofheim: Wolke, 2015.
- Guttman, Alfred, Sammler. *Gemischte Chöre ohne Begleitung*. Berlin: Deutscher Arbeiter-Sängerbund, [1926].
- , Sammler. *Männer-Chöre ohne Begleitung*. Berlin: Deutscher Arbeiter-Sängerbund, 1929.
- . «Vorwort». In *Gemischte Chöre ohne Begleitung*, gesammelt von Alfred Guttman, XI–XXXII. Berlin: Deutscher Arbeiter-Sängerbund, [1926].
- Hannemann, Carl, Hrsg., unter Mitarbeit von Erwin Lendvai und Walter Rein. *Lobeda-Singebuch*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1931 (Band 1), 1933 (Band 2).
- Heim, Ignaz. *Sammlung von Volksgesängen für den Männerchor. Liederbuch für Schule, Haus und Verein*. 85. Stereotyp-Ausgabe. Zürich: Selbstverlag der Liederbuchanstalt, 1891, Band I.
- Hellkuhl, Antoinette. *Empor zum Licht. Arbeitergesangvereine im westfälischen Ruhrgebiet 1878-1914*. Musik im Ruhrgebiet; 1. Stuttgart / Witten: Bertold Marohl, 1983.
- Hindemith, Paul. «Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?» In *Paul Hindemith. Aufsätze, Vorträge, Reden*, herausgegeben von Giselher Schubert, 25–28. Zürich / Mainz: Atlantis 1994.
- Hirsch, Carl, Bearb. «Peter Fassbaender, ‹Rheinweinlied (Georg Herwegh)›». In *Im Volkston. Ausgabe für Männerchor. 24 Kompositionen, ausgewählt aus den Preis-Liederheften der ‹Woche›*, herausgegeben von August Scherl [G.m.b.H.], 12–13. Berlin: August Scherl, 1904.
- Hofmann, Hermann. «Der Männerchor». In *Musica Aeterna. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage*, herausgegeben von Gottfried Schmid, 311–40. Zürich: Max S. Metz, 1950.
- Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen und Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, Hrsg. *Organisationsfragen des Chorgesangwesens. Vorträge des I. Kongresses für Chorgesangswesen in Essen*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1929; Reprint, herausgegeben von Friedhelm Brusniak. In *Chor – Visionen in Musik. Essener Thesen zum Chorsingen im 21. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter, 2003.

- Joachim, Joseph, Engelbert Humperdinck und Carl Krebs, Hrsg. *Im Volkston. Moderne Volkslieder komponiert für Die Woche. I. Sammlung. 3. Sonderheft der «Woche»*. Berlin: August Scherl, 1903.
- Kaden, Werner, «Aus der Geschichte der Kinderchöre des Deutschen Arbeitersängerbundes». In *Musik in der Schule* 17 (1966): 280–84.
- . *Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933*. Zwickau: Pädagogisches Institut, 1966.
- Keden, Helmke Jan. *Zwischen «Singender Mannschaft» und «Stählerner Romantik». Die Ideologisierung des deutschen Männergesangs im «Nationalsozialismus»*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2003.
- Kestenber, Leo. *Bewegte Zeiten. Musisch-musikalische Lebenserinnerungen*, Wolfenbüttel: Möseler, 1961 [Neuedition herausgegeben von Wilfried Gruhn, *Leo Kestenber. Gesammelte Schriften*, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2009 (Band 1)].
- . «Die Bedeutung des Chorgesanges im Rahmen der Volksbildung. Vortrag auf dem VI. Bundestag des D.A.S. in Hamburg am 15. Juni 1926». In *Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung* 27 (1926), Nr. 8: 163–66; Wiederabdruck. In *Leo Kestenber. Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Wilfried Gruhn, *Band 2.1. Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900-1932)* (2012), herausgegeben von Ulrich Mahlert, 169-81, editorische Hinweise, 181–82.
- . «Geleitwort». In *Festschrift aus Anlaß der Jahrestagung des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands am Sonntag, dem 28. April 1929 in Berlin*, herausgegeben von Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands (einschließlich Frauen- und Kirchenchöre) [Verantwortlicher Schriftleiter: Werner Liebenthal]; 10. Berlin: Reichsverband, 1929 [zugleich: *Deutscher Sang. Zeitschrift des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, Sonderheft*].
- , Hrsg. *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation 1931*. Berlin-Schöneberg: Max Hesse, 1931.
- K[irch], A[ugust]. «G. Adolf Uthmann». In *Erstes Deutsches Arbeitersängerbundesfest in Hannover am 16., 17. und 18. Juni 1928*, von August Kirch, 19–21. Hannover: Deutscher Arbeitersängerbund, 1928.
- Kirch, August. *Erstes Deutsches Arbeitersängerbundesfest in Hannover am 16., 17. und 18. Juni 1928*. Hannover: Deutscher Arbeitersängerbund, 1928.
- Klenke, Dietmar. *Der singende «deutsche Mann». Gesangvereine und deutsches Nationalbewußstein von Napoleon bis Hitler*. Münster: Waxmann, 1998.
- Klenke, Dietmar, Peter Lilje und Franz Walter. *Arbeitersänger und Volksbühnen in der Weimarer Republik*, Teil I: Der Deutsche Arbeiter-Sängerbund, 15–248. Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Reihe: Politik- und Gesellschaftsgeschichte; 27. Bonn: J. H. W. Dietz Nachf., 1992.
- Kommission für das Kaiserliche Volksliederbuch, Hrsg. *Volksliederbuch für Männerchor. Feldausgabe*. Im Auftrage der 7. Armee ausgewählt und ergänzt von Fritz Stein. Leipzig: C. F. Peters, 1918.
- Kornemann, Helmut. «Lütge, Karl». In *Komponisten und Liederdichter des Evangelischen Gesangbuchs*, herausgegeben von Wolfgang Herbst, 203–04. Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch; 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

- Krebs, Carl, «Geleitwort». In *Im Volkston. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche. II. Sammlung*, herausgegeben von August Scherl [G.m.b.H.], [5]–[6]. 5. Sonderheft der «Woche». Berlin: August Scherl, 1903.
- Krüger, Eduard. «Ueber Liedertafeln». In *NZfM* 6 (1839), Bd. 11: 138–43.
- Lendvai, Erwin. «Die «Liedertafelweis»». In *Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Leipziger Lehrerengesangvereins 1876-1926*, von Paul Hase, 19–21. Leipzig: Leipziger Lehrerengesangverein, 1926; Wiederabdruck. In *Deutsche Sängerbundeszeitung* 49 (1926): 141.
- Lenhof, Horst. *Erwin Lendvai (1882-1949) und sein Beitrag zur Reform des Laienchorwesens in der Weimarer Republik*. Diss. phil. Würzburg [2016]: <https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de>.
- Liliencron, Rochus Freiherr von. «Zur Einführung». In *Volksliederbuch für Männerchor*, Partitur, Band 1, herausgegeben von Kommission für das Volksliederbuch, V–XV. Leipzig: C. F. Peters, [1906].
- Mahlert, Ulrich, Hrsg. *Leo Kestenbergs Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Wilfried Gruhn, Band 2.1: *Aufsätze und vermischte Schriften. Texte aus der Berliner Zeit (1900-1932)*. Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach Verlag, 2012.
- Moser, Hans Joachim. «Zukunftsaufgaben des deutschen Männergesangwesens». In *Festblätter für das 10. Deutsche Sängerbundesfest*, herausgegeben von Festausschuß, 10–11. Wien: Festausschuß, 1928.
- Müller-Oberhäuser, Christoph. *Chorwettbewerbe in Deutschland zwischen 1841 und 1914. Traditionen – Praktiken – Wertdiskurse*. Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 86. Stuttgart: Franz Steiner, 2022.
- Müngersdorf, Theodor. «Besprechung von *DSB-Bundesliedersammlung Bände 1–3*». In *Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes* 1 (1927): 47–51.
- Pfeiffer, Michael Traugott und Hans Georg Nägeli. *Gesangbildungslehre für den Männerchor. Beylage A zur zweyten Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule*. Zürich: H. G. Nägeli, 1817.
- Prümers, Adolf. «Kostproben des Liedertafelstils». In *Deutsche Sängerbundeszeitung* 18 (1926): 709–13.
- Reiser, August. *Troubadour. 166 ausgewählte Chöre und Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß*. 2. Aufl. Köln: Tonger, 1879.
- Röhn, Hartmut, Hrsg. *Jüdische Schicksale. Ein Gedenkbuch für die Stadt Werder (Havel) und ihre Ortsteile*. Berlin: Lukas, 2016.
- Roner, Miriam. *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis. Hans Georg Nägelis Theorie der Musik*. Archiv für Musikwissenschaft, Beiheft 84. Stuttgart: Franz Steiner, 2020.
- Scherl, August. «Unser Preisausschreiben». In *Im Volkston. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche. II. Sammlung*, herausgegeben von August Scherl [G.m.b.H.], [3]–[4]. 5. Sonderheft der «Woche». Berlin: August Scherl, 1903.
- Scherl [G.m.b.H.], August, Hrsg. *Im Volkston. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche. II. Sammlung*. Berlin: August Scherl, 1903.
- , Hrsg. *Im Volkston. Ausgabe für Männerchor. 24 Kompositionen, ausgewählt aus den Preis-Liederheften der «Woche»*. Berlin: August Scherl, 1904.
- , Hrsg. *Im Volkston. Dreißig moderne Preislieder komponiert für Die Woche. III. Sammlung*. Berlin: August Scherl, 1904.

- Schröder, Gesine. «Vom Niedergang des Männerchors: eine Hommage an Erwin Lendvai». In *Kreativität – Struktur und Emotion*, herausgegeben von Andreas C. Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wunsch, 418–28. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Schweizerischer Studentenverein, Hrsg. *Das Rütli. Ein Liederbuch für Schweizer Sänger. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage*. St. Gallen: J. J. Sonderegger, 1867.
- Stein, Fritz (in Verbindung mit Ernst-Lothar von Knorr), Hrsg. *Chorliederbuch für die Wehrmacht. Ausgabe für den Dienstgebrauch*. Leipzig: C. F. Peters, 1940.
- Stengel, Theo und Herbert Gerigk. *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, Berlin: Bernhard Hahnfeld, 1940; Faksimile. In *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, von Eva Weisweiler, 181–375. Köln: Dittrich, 1999.
- Synofzik, Thomas. «Mendelssohn, Schumann und das Problem der Männergesangskomposition um 1840». In *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, 739–66. Sinzig: Studiopunkt-Verlag, 2002.
- Wiedemann, Max. *Friedrich Hegar zum Gedächtnis*. Zürich / Leipzig: Gebr. Hug & Co., [1927].
- Wilhelm II. Deutscher Kaiser und König von Preußen. «Das deutsche Volkslied (6. Juni 1903)». In *Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1901–Ende 1905, Teil 3*, herausgegeben von Johannes Penzler, 165–70. Leipzig: Philipp Reclam (jun.), 1907.
- Zander, Ernst. «Die Bedeutung und Entwicklung unserer Volkschöre». In *Erstes Deutsches Arbeitersängerbundesfest in Hannover am 16., 17. und 18. Juni 1928*, von August Kirch, 55–63. Hannover: Deutscher Arbeitersängerbund, 1928.