



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Der deutsche Männergesang in seiner künstlerischen Ausbildung.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Ich will nebenbei bemerken, daß diese wunderbare Liebe zu lasterhaften Menschen ein Lieblingsgegenstand der französischen Phantastie gewesen ist. Die Manon Lescaut des Abbé Prevost ist das Gegenbild zu Leone Leoni, freilich naiv geschrieben, nicht mit der glühenden Leidenschaft G. Sand's. Auch Molière's Misanthrop gehört in diese Reihe, obgleich der gesunde Menschenverstand des Lustspieldichters so grenzenlose Verirrungen unmöglich macht. Daß es in der neueren Romantik, von B. Hugo bis zu Dumas, zu den Hauptproblemen gehört, versteht sich von selbst. Wer nicht in jedem Augenblick bereit ist, um seiner geliebten Tänzerin willen Schande und Schmach auf sich zu nehmen, kann gar nicht mitreden. —

Worin lag nun, bei allen diesen Thorheiten, der gewaltige Zauber, den G. Sand gerade mit diesen ersten Werken ausübte? — Davon das nächstemal.

J. S.

### Der deutsche Männergesang in seiner künstlerischen Ausbildung.

Der mehrstimmige Männergesang, als höhere Kunstform der frühern Jahrhunderte ganz unbekannt, begann erst in den letzten Jahrzehnten des vorigen Seculums zu Kraft und Ansehen zu kommen und gedieh zu seiner außerordentlichen Blüthe erst seit dem Jahre 1813. Vor diesen Zeiten taucht er nur in sehr weiten Zwischenräumen auf, niemals in der Gestalt selbstständiger, mit andern Mitteln unterstützter Musikstücke, sondern nur hier und da in geistlicher Musik, in Oratorien und Opern; bei letzteren, wenn es gerade der Gang des Drama's verlangte, daß die Führung des Chors den Männerstimmen allein anvertraut wurde. Aber auch in diesen Fällen erscheint er in der einfachsten Gestalt, fast immer dreistimmig; man hielt es nicht für rathsam und zweckmäßig, die Harmonie an vier so nahe an einander liegende Stimmen zu binden: die Durchsichtigkeit des harmonischen Gebäudes müsse dadurch Schaden leiden; noch weniger sei es möglich, die Stimmen auf eine künstlerische, contrapunktische Weise zu führen, da sie sich untereinander verlaufen und ohne Zweifel Undeutlichkeit verursachen müßten. Ebenso behandelte man den Frauengesang. Man strebte hierin sogar nach einer noch größern Einfachheit, indem man ihn oft nur zweistimmig setzte, ein Verfahren, welches dadurch gerechtfertigt erscheint, daß tiefere weibliche Stimmen zu den selteneren Erscheinungen gehören, und daß sie außerdem in ihrer Anwendung bei Frauenchören mit Orchesterbegleitung fast unhörbar werden. Die Italiener und Franzosen haben die obenerwähnte Behandlung der Männerchöre bis auf den heutigen Tag beibehalten, weniger aus Princip, als in alther-

gebrachter Vernachlässigung der Chöre, die von den Zuhörern weniger beachtet werden, als die Arien und die Ensembles. Daher finden sich in den Opern der Italiener und Franzosen keine Männerchöre von irgend höherer musikalischer Bedeutung und nur in den seltensten Fällen wird das musikalische Motiv dem Chore selbst zuertheilt. Dort hat sich die allerdings sehr leichte Praxis nach und nach festgestellt, daß der Gesang in dem Musikstück nichts weiter als eine dem jedesmaligen Rhythmus angemessene harmonische Ausfüllung bildet, wozu das Orchester die nöthigen Melodien spielt.

In der letztvergangenen Zeit, in welcher die Bücher der Opern eine wesentliche Umgestaltung dadurch erfahren haben, daß die Chöre den Hauptträgern des Sujets gegenüber nicht mehr ganz untergeordnet erscheinen, sondern als selbstständige und handelnde Masse in den Gang des Dramas eingreifen, hat sich — nebenbei bemerkt — ein anderer noch einfacherer Gebrauch geltend gemacht: das Unisono der Chorstimmen, wenn es gerade gilt, die Situation dadurch hervorzuheben oder dem Publicum eine Melodie in das Ohr zu werfen, auf welche der Componist die allgemeine Aufmerksamkeit zu lenken wünscht. Dieser Gebrauch hat zuweilen seine volle Berechtigung, aber er wird wirkungslos und lächerlich, wenn er zur Unzeit und im Uebermaaß angewendet wird. Sehr feine und ergreifende Wirkungen hat z. B. Mendelssohn auf diese Weise erzielt, nicht minder Schumann in dem ersten Theil der Peri in dem Chore: „doch seine Ströme sind jetzt roth u. s. w.“

Die ersten Anfänge des deutschen selbstständigen Männergesangs hatten nur den unschuldigen Zweck, anspruchslos zu unterhalten und geselligen Kreisen durch die einfachsten Mittel ein musikalisches Vergnügen zu bereiten. Die Harmlosigkeit dieser ersten Versuche läßt sich am besten durch eine genauere Prüfung der dazu verwendeten Texte beweisen; es liegt in diesen allen die naive Gemüthlichkeit unsrer guten Vorfahren, die durch die Zeitverhältnisse auf die Unterhaltung innerhalb ihrer vier Wände gewiesen, für größere Verhältnisse weder Auge noch Sinn halten. Damals ahnte man noch nicht, welcher mächtige Hebel der Volksbildung sich aus den lebenswürdigen, „charmanten“ Stückchen entwickeln würde; welche das Ohr der Gebildeten erfreute. Denn zu jener Zeit war die Betheiligung an der Kunst noch ein ausschließliches Privilegium der „gebildeten“ Stände. Als Hauptvertreter dieser gemüthlichen Richtung mag hier Leonhard v. Call genannt werden, dessen einfache kleine Weisen noch vor funfzehn Jahren im Kreise älterer Herren gern gesungen wurden. Die Segweise derselben ist die einfachste: leichte Melodien, die sich nicht weit über das Niveau des Liedes „Trent euch des Lebens“ oder „Es kann ja nicht immer so bleiben“, und wie alle die beliebten Gesellschaftslieder der guten alten Zeit heißen, zu erheben wagten; dazu die eingänglichsten Harmonien, die einzelnen Stimmen in den treffbarsten Intervallen geschrieben, fast kein veränderter Accord; nur der melodieführende Tenor von

wirklicher Selbstständigkeit, die untern Stimmen gehorsame, unterwürfige Begleiter. So entsprachen diese Gesänge den ihnen untergelegten Texten, die uns jetzt in ihrer Einfachheit fast rühren, aber auch ein leichtes Lächeln auf die Lippe locken.

In dieser Art und Weise bewegte sich lange Zeit, etwa bis zur Zeit der Freiheitskriege, der Männergesang, und es ist hier nicht nöthig, dieser Periode größere Aufmerksamkeit zuzuwenden, da sie für die höhere Kunstgeschichte keine Resultate geliefert hat. Die Zahl der Componisten, welche ihr Augenmerk auf ihn richteten, war zwar keine geringe, auch die hervorragenden Männer jener Zeit beachten ihn; aber die Compositionen sind fast alle vergessen, und die damals gemachten Versuche spielen in der Kunstgeschichte des Jahrhunderts die schwächste Rolle. Zwei Männer sind es, von denen die wesentlichste Förderung kam: Theodor Körner, der begeisterte Freiheitssänger, und sein gleich edler Componist, Carl Maria von Weber. In jenen Tagen erlitt das deutsche Philistertum den ersten heftigen Stoß; damals ertönte die erste Volksmusik in den deutschen Gauen. Die Gedichte sind ein Ausfluß jener großen Zeit, und die Melodien tragen so volksthümlich edle Elemente in sich, daß sie für alle Zeiten in diesem Genre zum Muster dienen werden.

Zum erstenmal wird der Männergesang dem kleinen beengenden Kreise des Hauses entrückt, zum erstenmal nimmt das Volk sich seiner an und führt ihn dem hohen, würdigsten Zwecke entgegen. Der von dem Dichter und Componisten ausgestreute Same ging nicht verloren; zahlreiche Nachahmer bemächtigten sich des gleichen Stoffes. Die Literatur des Männergesangs jener Zeit bietet reiche Sammlungen ähnlicher deutscher Kriegslieder; sie erschienen so lange, als der Enthusiasmus noch nicht verbraucht war. Das für die Kunst gewonnene Resultat aber wurde ein bleibendes, indem man die durch die Praxis gewonnenen Erfahrungen als Grundlage zu weiterer Ausbildung des Männergesanges benutzte. Ein wesentlich günstiger Umstand war, daß man bei der allgemeinen Sorgfalt, welche von dem Staate dem Volksschulwesen zu Theil wurde, besonders darauf drang, den Gesangunterricht als ersprießliches Bildungsmittel einzuführen. Die ersten Anregungen dazu gab der berühmte Nägeli in Zürich, der, die Kunst ganz vom pädagogischen Standpunkte betrachtend, in Zürich eine Gesangschule gestiftet hatte. Die in der Jugend gelegte solide musikalische Grundlage hatte den Zöglingen dieser Schule den Gesang zum Lebensbedürfnis gemacht und so geschah es, daß sich später unter den Erwachsenen Vereine bildeten, aus deren zeitweiligem Zusammentreten späterhin die so berühmten Schweizer Musikfeste entstanden. Nägeli hat eine fast unermessliche Sammlung von allerhand Liedern für gemischten Chor, wie für den Männergesang herausgegeben, die in der Schweiz noch heute verbreitet sind, und unendlich viel zur musikalischen Bildung dieses Volkes beigetragen haben. Nur wenige Lieder aus diesen Sammlungen haben

einen wirklich künstlerischen Werth, in pädagogischer Hinsicht betrachtet waren sie wenigstens für die Zeit, in welcher sie entstanden, von größter Wichtigkeit und haben das Beste geleistet. Vorzüglich ist in ihnen zu loben die richtige und für den Gesang passende Auswahl der Texte. Nägeli hielt dem Männergesang für angemessen nur das Ernste und Erhabene; Religion, Vaterland, Freiheit, Sittlichkeit sind der Inhalt seiner Texte. Doch war der Scherz und die männliche Heiterkeit nicht ausgeschlossen, wohl aber triviale Kindereien und alberne Possen.

In Deutschland nahmen sich die bedeutendsten Talente dieser neuen Weise zu singen an, Weber muß vor allen Dingen von Neuem erwähnt werden, und wäre es nur, um eines einzigen Liedes zu gedenken, das heute noch als Bundeslied aller Männergesangsvereine betrachtet zu werden verdient, des herrlichen Liedes: „Singet dem Gesang zu Ehren etc.“, gewiß die dringendste und freundlichste Aufforderung, die je ein der Musik ergebenes Herz zum heitern, fröhlichen Gesange begeistert hat. Auch in einer größern Form versuchte sich Weber: das Turnier, eine mit vielen pomphaften Dichternworten ausgeschmückte Darstellung des chevaleresken Mittelalters; es treten in ihm auf kämpfende und trinkende Ritter und Knappen, die durch lebhaft rhythmisirte Chöre ihren frischen Muth darthun; dazwischen tönen im Solo die Ausforderungen der turnierlustigen Kämpen, und zarte Troubadoure singen im sanften zweistimmigen Gesange das Lob der anwesenden Damen. Diese Composition ist fast vergessen, und doch mit Unrecht; denn der Stoff ist dem Männergesange angemessen, und die Musik an sich ist so frisch und pikant, daß sie unser Publicum wohl besser anregen würde, als die unsaubern Knallaffecte späterer Zeit.

An Weber schließen sich der Zeit nach zwei Männer: Bernhard Klein in Berlin und Friedrich Schneider in Dessau, Beide Sängere des Friedens, die den Kirchengesang zuerst mit Erfolg in den Männergesang einführten. Der strengere unter ihnen ist B. Klein; seine harmonisirten Choräle und Motetten in ihrer strengen und ernsten Haltung werden lange, vielleicht immerwährende Geltung behalten, da in ihren Motiven nicht die Zeit erkennbar ist, weil ihre strenge Gestalt sie vor diesem Uebel bewahrt. Will man Eins an ihnen aussetzen, so ist es die übermäßige Länge einzelner Stücke und die oft zu weit getriebene Schularbeit, die an dem Männergesange um so empfindlicher wird, als er nur wenige Schattirungen zuläßt. F. Schneider arbeitet weniger streng, und obgleich er sich als erfahrener und wohlgeschulter Mann zu zeigen versteht, hat er doch in einzelnen Fällen Klein übertroffen durch zugänglichere und leichter faßliche Motive, am meisten aber durch die Kraft seiner Rhythmen. Noch unterscheiden sich Beide durch den Umstand, daß Klein sich meistens in der Motettenform gefallen hat, die in der ausschließlich protestantischen Kirchenmusik seit beinahe anderthalb Jahrhunderten sanctionirt ist, während Schneider sich der geistlichen Cantate nähert,

auch wohl ganz in dieselbe übergeht, besonders wenn ihm Instrumentalbegleitung zu Gebote steht, welche B. Klein, die Orgel ausgenommen, fast überall verschmäht.

Durch diese Formen und die Thätigkeit der erwähnten Männer tritt jetzt der Männergesang in den Kreis höherer Kunstformen ein; zuvor sehen wir ihn bescheiden sich in den Grenzen des Liedes halten. Seitdem ist seine Entwicklung eine doppelte: im Liede und in den größern Compositionen.

Ein größeres Werk mit Orchester muß an dieser Stelle angeführt werden: das Requiem für Männerchor von Cherubini. Es ist fast ein Wunder, daß dieser Italiener zu einem so bedeutenden Werke sich nur des wenig ausgiebigen Männergesangs bediente; er ist wenigstens der Einzige unter seinen Landsleuten und den Franzosen, der diesen Entschluß faßte und ausführte. Cherubini hatte sich allerdings vom Anfang seiner Laufbahn einer ernstern Richtung ergeben, fast jeder Takt seiner Werke läßt auf ein sorgfältiges Studium der deutschen Meister schließen; ihm konnten die Fortschritte des Männergesanges in der Schweiz und in Deutschland nicht entgangen sein und er wußte recht wohl denselben zu seinen kräftigen Effecten zu benutzen. Der Satz ist fast durchgängig dreistimmig gehalten; an einzelnen Stellen dürftig, erhebt er sich doch wieder an andern Punkten zu der erhabensten Größe, und die wohlverbundene und genau abgemessene Instrumentation giebt dem Gesange die richtige Grundlage und Unterstützung. Dem andern Requiem für gemischten Chor gegenüber und neben den beiden großen Messen in C und D erscheint das eben besprochene Werk als das bei weitem vorzüglichere; es ist weniger sinnlich katholisch, man bedarf zu seiner Erklärung nicht der prachtvollen Altäre, der seidnen Priestergewänder, des Rauchfassens und des silbernen Glöckleins. In dem großartigsten Style angelegt, verlangt es zu seiner Ausführung auch die großartigsten Mittel und die sicherste Führung. Bis jetzt ist ihm bei Musikfesten die Ehre einer Aufführung leider nur selten geworden.

Unter den Deutschen aber ist ein Mann von vielem Verdienst für den Männergesang zu nennen: Conradin Kreutzer, der bescheidene Liedersänger, der weiche, liebenswürdige Lyriker. Er besaß in seinem Kopfe einen Schatz von leichten, freundlichen Melodien, die er in tausend lieblichen Bouquets in den deutschen Gesangshallen ausgestreut hat.

Die deutsche Lyrik trieb zu seiner Zeit in einer neuen Richtung neue Blüten, und somit war ihm reiche Gelegenheit geboten, für seine Melodien die passendsten Lieder auszuwählen. Der Kreis, in welchem sich bis jetzt das Lied für den Männergesang gehalten hat, wird durch ihn erweitert; er fügt dem Trinkliede, welches schon durch Fr. Schneider einige Cultur erhalten hatte und durch Marschner auf unerreichte Weise ausgebildet wurde, das Liebeslied hinzu, und brachte dadurch den Männergesang auf das Gebiet der zarten Sentimentalität, von der wir aus der frühern Zeit nur wenige Proben besitzen. Kreutzer

wurde durch seine Natur auf diesen Weg getrieben; er war nie im Stande, kräftige und erschütternde Weisen zu schreiben, deshalb griff er instinctmäßig nach diesen weichen Stoffen, und er hat sie in der That mit Glück bearbeitet. Es begann der Zeit der Ständchen. Die Mode, das Liebchen, mit schönen, weichen Quartetten anzusingen und ihr in einer Massenerklärung seine Liebe zu Füßen zu legen. Die früher so beliebten Serenaden für Flöte und Guitarre verstummten, und die verliebten Schäfer hingen ihre Guitarren an die Wand, wie früher die Juden ihre Harfen an die Weiden; dafür dröhnten die Basse und flöteten die Tenore, in einen Haufen geballt durch die Nachtluft.

Kreuzer's Nachfolger haben so viele Ständchen geliefert, daß durch ihren Ankauf eine kleine Bibliothek begründet werden könnte. Auch die Jägerlieder führte er ein. In ganz naher Verwandtschaft mit Kreuzer, steht Franz Otto; er sieht ihm so ähnlich, daß man Beide mit einander verwechseln könnte. Größer und selbstständiger trat Heinrich Marschner auf, der, obwohl er vorzugsweise gleiche Texte bearbeitet, doch mit kräftigern Strichen zeichnet und das Volksthümliche zu seinem Hauptziele macht, von dem sich Jene in ihrer Sentimentalität ziemlich abgewendet hatten. Unser vortrefflicher Marschner hat eine der Haupteigenschaften des deutschen Stamms mit den treffendsten Zügen gezeichnet: die Liebe zum Becher und fröhlichem Gelage, und in diesem Fache sind neben vielen andern guten Einzelheiten besonders die vier Trinklieder von Herloßsohn zu erwähnen, die durch ihre Tugenden dem Componisten bei allen fröhlichen Männerherzen unvergänglichen Ruhm bereiten werden.

Diese drei Männer bezeichnen, wenigstens hinsichtlich des Männerquartetts, eine neue Periode. Die vielen Andern, welche mit ihnen lebten und schrieben, sind, so vortrefflich einzelnes Geschaffene ist, doch für die Entwicklung des Männergesanges in neuen Richtungen von keiner überwiegenden Bedeutung. Aber die Ausdehnung, welche der Männergesang genommen hatte, war eine große, die Fortschritte im Allgemeinen die erfreulichsten. Die Liebe zum Gesange hatte sich in alle Gauen Deutschlands verbreitet; viele kleine Städte, ja manches Dorf erhielten ihren Gesangverein. Musikfeste vereinten wiederum die kleinen Heereshaufen zu großen Körpern. Und jetzt machte sich das ewige Gesetz geltend, daß jede Kunst, welche die Massen ergreift, von ihrer reinen und edlen Höhe herabgezogen wird, und nicht verhindern kann, das Gemeine in sich aufzunehmen, um den großen Haufen zu gefallen. Schon der Vortheil, welcher der Kunst aus diesen großen Musikfesten erwuchs, war viel geringer, als man erwartet hatte, wenn man den praktischen Nutzen abrechnet, daß sie das Volksbewußtsein weckten und den Philister der kleinen und großen Stadt aus seinem lethargischen Schlummer rissen. Den künstlerischen Vortheil beeinträchtigte der Umstand, daß die Wahl der größeren Musikstücke für den ersten Tag der Musikfeste nur selten so getroffen werden konnte, daß sie einen erziehenden und bildenden Einfluß aus-

übten. Die Rücksicht für die Dirigenten verhinderte nur allzuoft eine künstlerische Wahl; die ausgewählten Stücke selbst aber wurden wegen Mangel an hinreichenden Proben nur mittelmäßig executirt, so daß die an Besseres Gewöhnten unbefriedigt blieben, die Uebrigen aber über das Gehörte zu keiner Klarheit kommen konnten. Der zweite Tag war gewöhnlich für den Wettgesang der Vereine bestimmt, und dies war der eigentliche Prüfstein der Leistungen. Oft mußte da der gute Wille für die That genommen werden; oft war die getroffene Auswahl der für den Wettgesang bestimmtenlieder sehr schlecht, und die Zuhörermenge erklärte sich nur allzuoft für die trivialsten Leistungen. Seit der so allgemeinen Verbreitung des Männergesanges waren die Componisten zu Hunderten aus dem Boden emporgeschossen; fast jeder kleine Ort besaß seinen Arion und vertheidigte ihn mit der größten Energie. Der Markt wurde mit einer Masse der liederlichsten Producte überschwemmt, an denen Alles zu tadeln war: die schlechte Musik, wie die fehlerhafte Auswahl der Gedichte. Schon Kreuzer und Marschner hatten zuweilen bei Wahl der Texte viel gewagt, doch bei ihnen ließ die geschickte musikalische Ausführung bald das Unmusikalische des Textes vergessen; aber bei vielen ihrer Nachfolger lassen sich leider keine ähnlichen Gründe der Entschuldigung finden. Jedes Gedicht, das eben nur aufzutreiben war, wurde auf dem musikalischen Prokrustesbete so lange ausgereckt, bis es die Gestalt eines Männerchores angenommen hatte. Um alle Verirrungen dieser Art anzuführen, müßte man Bücher schreiben; hier blos zwei Beispiele, zum Beweise, daß auch die bessern Componisten sich durch dieses Treiben fortreißen ließen. Der sonst so treffliche Carl Zöllner componirte für den Männerchor eine größere Anzahl aus den Müllerliedern von Wilhelm Müller, und Julius Rieg setzte mit großer musikalischer Kunst und vielem Aufwande von Mitteln die kleine Dithyrambe von Schiller in eine unendlich lange Cantate für Solo, Chor und Orchester um. Und das thaten ächte Künstler, vollends die kleinen!

Die größte Rührigkeit unter den Gesangvereinen entwickelte sich in den Jahren etwa von 1831 bis 47. In den ersten Jahren dieser Periode waltete noch der harmlose musikalische Charakter vor; späterhin, als die Freiheitspoeten von Herwegh, Hoffmann &c. sich der Musik bemächtigt hatten, strebte man nach einer erhabenern Physiognomie. Es entstand jetzt wieder eine neue Gattung von Liedern: die Freiheitsgesänge, die Deutschlandslieder, die sich bis in die Mitte des Jahres 48 zu Ballen gehäuft haben. Den Reigen derselben führt an das Rheinlied von Becker, an dem allein sich mehre Hundert eifriger Componisten erprobt haben. Bei so vielen Bestrebungen wurde es dem Einzelnen schwer sich hervorzuthun und sich in allen Kreisen Deutschlands gleiche Anerkennung zu verschaffen; es giebt deshalb jetzt außer einzelnen mächtigen Talenten fast nur provinzielle Größen: österreichische, bayerische, sächsische, thüringische Componisten, von denen nur wenige über die Marken ihres Landes hinausdrangen. Die bedeutendsten Componisten, welche diese

Periode charakteristren, sind unstreitig Carl Böllner und der weit jüngere Julius Otto; alle Beide bedeutende Talente, aber Beide nur zu sehr geneigt, dem dilettantistrenden Haufen zu Gefallen zu leben. Böllner nahm den vortrefflichsten Anlauf; seine ersten Lieder aus der ernstern Zeit stehen den besten Männerchören zur Seite, sein humoristisches Talent, das Anfangs weniger mit kleinlichen Witzereien spielte, erregte großes Aufsehen. Julius Otto hat sich jetzt unstreitig der größten Theilnahme zu erfreuen; wie lange, wird die Zeit lehren. Große künstlerische Ansprüche scheint er nicht zu machen; er schreibt nur zu oft für die Masse, nicht für das Volk. In seiner Richtung gehen unzählige Andere. Es ist unglaublich, welche Mittel jetzt angewendet werden, um den Beifall der großen Menge zu erhaschen, da es nicht mehr möglich ist, durch ernste Gesänge die Aufmerksamkeit zu erregen. Nicht blos die Texte werden auf unverantwortliche Weise zubereitet; auch die Behandlung der Singstimmen ist über das Maß hinausgegangen, das die Natur angewiesen hat, und so ist die Klage wirklich gerechtfertigt, daß der Männergesang unsre besten Stimmen, namentlich die Tenore ruiniert. Wir sind leider in Deutschland schon auf dem Punkte, keine Tenore mehr zu besitzen; die hohen Stimmungen, die wenige Rücksicht der Componisten auf die wirkliche Lage der Stimme, vor Allem aber das Singen der Chöre, deren Tenore immer in den höheren Lagen bleiben, das unausgesetzte Füstuliren — das Publicum hat nämlich unendliches Gefallen an Jodlerstückchen — alle diese Umstände tragen dazu bei, uns zwar recht viele Stimmen, aber ebenso unbedeutende zu erzeugen.

Während so der Männergesang in die Breite ging und sich verflachte, fehlte es doch nicht an großen Talenten und würdiger Haltung, welche die moderne Kunst im besten Sinne des Wortes vertraten. Unter den Bessern unserer Zeit nenne ich hier nur Drei. Die Compositionen Mendelssohn's, Schumann's und Gade's für den Männergesang sind nicht allein in Beziehung auf das Lied, sondern auch in den höhern Kunstformen ein hoher Fortschritt, zum Theil ein Kampf künstlerischen Ernstes gegen die überhandnehmende Verflachung. Besonders Mendelssohn hat viel Großartiges geschaffen. Wie überall, ist er auch hier klar und edel, und seine Benutzung der Kunstmittel ist sowohl vom ästhetischen als technischen Standpunkte aus gerechtfertigt. Hierin steht ihm Gade zur Seite, obwohl seine Schwäche in Erfindung von schlagenden Melodien ihm hinderlich ist. Schumann leidet auch hier an seinem Fehler, an der allzugerungen Rücksicht auf die Kunstmittel, die bei dem Männerchore wegen ihrer Unzulänglichkeit gerade am meisten zu berücksichtigen sind.

Ueber die Stellung des Männerchores in der Oper, über das Verhältniß desselben zum Orchester, wie es besonders durch Meyerbeer geschaffen und durch die neuern Componisten theilweise fortgebildet wurde, soll bei einer Charakterisirung der Opern der Neuzeit und Meyerbeer's insbesondere die Rede sein.