

Ralf Wehner

Zwischen ausgelassener Fröhlichkeit und patriotischer Pflichterfüllung

Zu einigen Männerchören von Felix Mendelssohn Bartholdy

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) hatte ein ambivalentes Verhältnis zum Männergesang. »Bei den Männerstimmenquartetten liegt das Philisterhafte schon gleich in den 4 Männerstimmen, aus musikalischen und andern Gründen [...]«,¹ klagte der Komponist 1839, räumte aber anerkennend ein, dass sie sich dennoch »auch so bewährt«² hätten. Angesichts der Erfahrungen, die Mendelssohn gemacht hatte, ist diese Aussage verständlich. Gleichwohl belegt sein Schaffen vielfach das Gegenteil. Männerchorkompositionen in den unterschiedlichsten Besetzungen durchziehen alle Lebensphasen, und so dürfte es mehr als ein symbolischer Zufall sein, dass Mendelssohns erstes und letztes Stück für vier Vokalstimmen jeweils ein Männerchor war, komponiert 1820 vom Elfjährigen beziehungsweise Mitte September 1847 – sieben Wochen vor dem Tod.³ In diesem zeitlichen Rahmen von 27 Jahren finden sich Männerchöre in Schauspielmusiken⁴, in geistlicher Chormusik⁵ und als Bestandteil

1 Brief vom 1. August 1839 an Carl Klingemann, Privatbesitz, zitiert nach *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, hg. und eingeleitet von Karl Klingemann [jun.], Essen 1909, S. 238–241, das Zitat S. 241.

2 Ebd.

3 »Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen auf einem Gaul« MWV G 1 und *Comitat* MWV G 38. Die MWV-Bezeichnungen beziehen sich auf folgende Publikation: Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe* (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Serie XIII, Band 1A), Wiesbaden/Leipzig/Paris 2009. Die Werkgruppe G umfasst weltliche Kompositionen für Männerchor bzw. Männerstimmen.

4 Immerhin handelt es sich um sieben Bühnenmusiken, von denen die Musiken zu *Antigone* MWV M 12 und zu *Oedipus in Kolonos* MWV M 14 als die gehaltvollsten zu nennen sind.

5 Außer dem *Responsorium et Hymnus* »Adspice Domine«, dem sogenannten *Vespergesang* für Männerstimmen und Basso continuo MWV B 26, sind dies die Vertonungen zweier geistlicher Texte, die Mendelssohn 1837 im Auftrag von Johann Christian August Clarus (1774–1854) für einen Festakt komponierte, der an der Universität Leipzig alljährlich zum Gedenken an Prof. Dr. Christian Martin Koch (1752–1803) abgehalten wurde, siehe Reinhard Pabst, »Ein neuer Fund zu Mendelssohns ›Zwei geistlichen



Abb. 1: »Männerchor« – Bildpostkarte mit postalischer Beförderung 1907. Quelle: Historische Bildpostkarten – Universität Osnabrück – Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht, Kartenummer 1_2_1-009.

großbesetzter weltlicher Vokalmusik⁶. Ein wichtiges Segment in Mendelssohns Männerchorschaffen stellen jene 38 Lieder dar, die a cappella, also ohne Instrumentalbegleitung, zu singen waren und die jüngst im Rahmen der Mendelssohn-Gesamtausgabe der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig in einer zweibändigen Edition bei Breitkopf & Härtel erschienen.⁷

Chören« op. 115«, in *Lied & Chor. Zeitschrift für das Chorwesen* 84 (1992), Nr. 10 (Oktober), S. 225.

6 Vier Werke und damit zwei Drittel dieser Werkgruppe sind für Männerchor und Orchester geschrieben. Neben der zu Lebzeiten ungedruckten *Begrüßung* (»Humboldt-Kantate«) MWV D 2 und der Gelegenheitskomposition *Bei Enthüllung der Statue Friedrich Augusts von Sachsen* »Gott segne Sachsenland« MWV D 5 stehen zwei Werke, die Mendelssohn drucken ließ: *Festgesang* (»Gutenberg-Kantate«) MWV D 4 sowie *Festgesang an die Künstler* op. 68 MWV D 6. Eine für ein Musikfest 1848 geplante Kantate nach Klopstocks *Hermanns Schlacht* blieb Projekt.

7 Wolfgang Goldhan und Ralf Wehner (Hg.), *Felix Mendelssohn Bartholdy. Lieder für*

Die betreffenden Werke – von denen vier als verschollen gelten müssen – entstanden in einem Zeitalter blühenden Männerchorwesens. Der Leiter der Berliner Singakademie, Carl Friedrich Zelter (1758–1832), hatte am 24. Januar 1809 – und damit kurz vor der Geburt Mendelssohns – mit der Berliner Liedertafel⁸ den Grundstein für eine Bewegung gelegt, die sich in den folgenden Jahren zunächst allmählich, dann mit wachsender Geschwindigkeit entwickelte und ein halbes Jahrhundert später nahezu jede Ecke Deutschlands erreicht hatte.⁹ Das im 19. Jahrhundert erstarkende Bürgertum formierte sich in Liedertafeln und Männergesangsvereinen. Der Begriff »Liedertafel« ging zurück auf die Anfänge dieser Institutionen: Die in der Satzung eines Vereines vorgeschriebene Anzahl von Herren (z. B. 24 oder 12) traf sich regelmäßig zur »Tafel«, um dort nicht nur zu essen und zu trinken, sondern sich auch geistvoll zu unterhalten und – weswegen es zu dem Namen kam – Lieder zu dichten, zu vertonen und anschließend an der Tafel im Kreise der Mitglieder zu singen. Da diese Mitglieder durchweg sangesbegeistert, jedoch nur selten musikalisch umfassend ausgebildet waren, bestand die Herausforderung für die komponierenden Mitglieder darin, Beiträge zu schaffen, die klanglich reizvoll, aber singtechnisch auch zu bewältigen waren. Demzufolge verboten sich anspruchsvolle Koloraturen, komplizierte Tonintervalle und Modulationen oder andere kompositorische Feinheiten beziehungsweise richteten sich nach dem Leistungsvermögen der speziellen Runde. Die insbesondere seit den Dreißiger und Vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstandenen Männergesangsvereine gaben den elitären Charakter der frühen Liedertafeln mit limitierten Mitgliederzahlen auf und verzeichneten bald enormen Zulauf. Sangesbegeisterte Männer gab es allerorten, das Bedürfnis nach Gemeinschaft ohnehin, insbesondere, wenn

Männerstimmen (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Serie VII, Band 4), Wiesbaden/Leipzig/Paris 2013, siehe auch den Beitrag in der Rubrik Berichte & Notizen in diesem Heft.

8 Wilhelm Bornemann, *Die Zeltersche Liedertafel in Berlin, ihre Entstehung, Stiftung und Fortgang, nebst einer Auswahl an Liedertafel-Gesängen und Liedern*, Berlin 1851.

9 Parallel dazu hatte Hans Georg Nägeli (1773–1836) das frühe Männerchorwesen in der Schweiz geprägt. Die Sekundärliteratur zum deutschen Männergesang des 19. Jahrhunderts ist mittlerweile unübersehbar geworden. Frühe Zusammenfassungen bieten Otto Elben, *Der volksthümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung*, Tübingen 1855, und Richard Kötzschke, *Geschichte des deutschen Männergesanges, hauptsächlich des Vereinswesens*, Dresden 1927. Die neuere Literatur findet sich bei Dietmar Klenke, *Der singende »deutsche Mann«. Gesangsvereine und deutsches Nationalbewußtsein von Napoleon bis Hitler*, Münster etc. 1998 sowie in der Bibliographie zum Artikel von Friedhelm Brusniak, »Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert«, in Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Auflage, Kassel etc. 1995, *Sachteil*, Bd. 2, Sp. 816–824.

das Singen noch mit Trinken und mit Spaß verbunden werden konnte. Benachbarte und befreundete Männergesangsvereine trafen sich zu gemeinsamem Musizieren. Bald entstanden Sängerbünde, die zu regionalen und überregionalen Festen zusammenkamen und mehrere Hundert, bisweilen mehrere Tausend begeisterte Sangesbrüder vereinten.¹⁰ Sie alle brauchten und forderten neben Geselligkeit und kameradschaftlichem Geist vor allem musikalische Beiträge, also Gesänge für vier Männerstimmen, die wirkungs- und klangvoll, leicht erlern- und singbar, zudem inhaltlich nicht allzu schwerblütig gehalten sein sollten. Kaum ein Komponist des 19. Jahrhunderts konnte sich dem Sog entziehen, Lieder für die klassische Männerchorbesetzung (zwei Tenöre und zwei Bässe) vorzulegen. Neben Tisch- und Trinkliedern waren die bevorzugten Themenkreise Natur, Jagd, Wald, Wandern, die Liebe und der Humor. Später traten politische, insbesondere nationalistische Texte in den Fokus des Interesses. Die erstarkende deutsche Nationalbewegung fand thematische Identifikationspunkte in Gedichten wie Hoffmann von Fallerslebens *Lied der Deutschen* oder diversen *Rheinliedern*, unter denen Georg Herweghs *Rheinweinlied* auch von Felix Mendelssohn Bartholdy vertont wurde.

Zwar konnte Mendelssohn der nationalen Euphorie wenig abgewinnen, doch das Männerchorwesen per se bestand nicht nur aus diesem Bereich. Mendelssohn hatte Humor, der sich in Form von Männerchören ideal darstellen ließ, er war gesellig, naturverbunden und dem A-cappella-Gesang gegenüber durch eigene Praxis aufgeschlossen.

Stilistisch sind Mendelssohns bis in die 1830er Jahre geschriebenen Chöre von Zelters Ideal des einfachen Männergesangs inspiriert. Das waren kurze Chorsätze meist in Strophenform. Gelegentlich trat ein Solist aus dem Ensemble hervor, das Tutti fiel repetierend oder unterstützend ein. Unisono-Stellen und fugierte Passagen lockerten den homophonen Satz auf. 1835 bis 1840 machte Mendelssohn in der Leipziger Liedertafel mit der praktischen Umsetzung seiner Musik intensive Erfahrungen und lernte hier wie im weiteren Verlauf seines Lebens im Kontakt mit weiteren Liedertafeln Größe und Grenzen des Männerchorwesens kennen. Allmählich verließen Mendelssohns Stücke den exklusiven Rahmen der ersten Liedertafeln (mit wenigen Personen, die sich noch alle kannten) und dienten auf den Sängerfesten vielen Chorgruppen als verbindendes und gemeinschaftsbildendes Element. Mit der 1840 erfolgten

10 Friedhelm Brusniak und Dietmar Klenke, »Sängerfeste und die Musikpolitik der deutschen Nationalbewegung«, in *Die Musikforschung* 52 (1999), Heft 1, S. 29–54; Sebastian Nickel, *Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland* (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Kleine Reihe; 37), Köln etc. 2013.

Drucklegung von insgesamt sieben Chören,¹¹ die ursprünglich für die beiden Leipziger Liedertafeln geschrieben worden waren,¹² traten Mendelssohns Beiträge endgültig aus dem privaten Kreis der Tafel heraus und fanden allgemeine Verbreitung und öffentlichen Zuspruch. Die wenigen Kompositionen der 1840er Jahre, meist Auftragswerke für bestimmte Festlichkeiten oder Vereine, waren musikalisch so konzipiert, dass sie auch von einer größeren Sängerschar leicht einstudiert und in Festhallen oder unter freiem Himmel gesungen werden konnten.

I.

Lange bevor Mendelssohn einen gemischten weltlichen Chor komponierte,¹³ hatte er mit Sätzen für zwei Tenöre und Bässe begonnen. Ende des Jahres 1820 finden sich in den Übungsbüchern zwischen Klavierstücken, Sologesängen und Kammermusikwerken auch erste Vokalstücke im vierstimmigen Satz, die für den Unterricht bei Zelter entstanden. Die Texte dieser frühen Stücke für Männerstimmen entnahm der Heranwachsende verschiedenen Gedichtsammlungen und Musenalmanachen, die in der Bibliothek der Familie zu finden waren. Sie stammten von Carl Streckfuß (1779–1844), Johann Heinrich Voß (1771–1826), Ludwig Uhland (1787–1862) und Friedrich von Köpken (1737–1811). Für seinen allerersten Satz für Männerstimmen griff Mendelssohn mit dem *Handbuch für Reisende am Rhein* sogar auf einen Reiseführer zurück, in dem Aloys Wilhelm Schreiber (1761–1841) die Sage *Das Wisperthal* überliefert hatte. Dort fand der Elfjährige den Text zu »Einst ins Schlaraffenland zogen drei Pfaffen

11 Eine Sammlung von sechs Liedern op. 50 sowie das ohne Opuszahl erschienene Gelegenheitswerk *Ersatz für Unbestand*. Zu Letzterem siehe Ralf Wehner, »Ersatz für Unbestand hat mich so angesprochen daß ich es bald nach dem Lesen in Musik gesetzt ...« Zum Erstdruck des Männerchores MWV G 25 von Felix Mendelssohn Bartholdy«, in *Felix Mendelssohn Bartholdys Vertonung des Rückert-Gedichtes ›Ersatz für Unbestand‹ im ›Deutschen Musenalmanach‹ von 1840*, Kommentierte Faksimile-Ausgabe Bestand A 1, Sign. DSM 18340 (Veröffentlichungen der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens; Reihe I, Band 1), hg. im Auftrag der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens von Friedhelm Brusniak, Würzburg 2012, S. 45–48.

12 Gemeint sind damit die 1815 gestiftete erste Leipziger Liedertafel, auch »ältere« Liedertafel genannt, und die 1838 gegründete »jüngere« Leipziger Liedertafel.

13 Das erste Lied für die klassische Besetzung Sopran, Alt, Tenor und Bass a cappella war die Goethe-Vertonung »Lasset heut am edlen Ort« MWV F 1 zu Zelters 70. Geburtstag am 11. Dezember 1828.

auf einem Gaul« MWV G 1. Andere Gedichte wie diejenigen zum *Stromübergang* MWV G 6 oder zur *Musikantenprügelei* MWV G 13 wurden direkt in Hinblick auf eine Vertonung von Mendelssohn geschrieben.

Bis Mitte der 1830er Jahre waren 13 Werke für Männerstimmen entstanden, welche durchweg nur einem kleinen Kreis bekannt wurden. Daran änderte sich auch in der ersten Leipziger Zeit wenig. Noch im Sommer 1836 schrieb Robert Schumann (1810–1856) bezüglich Felix Mendelssohn Bartholdy: »Zum ›Männergesangquartett‹ fühlt er keine Neigung u. glaubt nichts darin zu leisten. Ich glaube es beinahe auch. Doch wird er im Winter etwas schicken.«¹⁴ Zwar ist es nicht zu dieser avisierten Sendung im Winter gekommen, doch entstanden im folgenden Jahr nicht weniger als acht Männerchorsätze, größtenteils für die erste Leipziger Liedertafel. Bemerkenswert ist, dass Mendelssohn noch im Februar 1838, zu einem Zeitpunkt, als bereits über zwanzig Lieder vorlagen, eine diesbezügliche Anfrage mit der Begründung ablehnte: »Ich würde Ihnen gern zu dem verlangten Zwecke etwas für Männerstimmen schicken, aber das ist eine Gattung in der ich mich noch gar nicht versucht habe [...]«¹⁵ Diesem scheinbaren Manko trat der Komponist zwischen November 1839 und

14 Brief vom 2. Juli 1836 von Robert Schumann an Anton Wilhelm Florentin Zuccalmaglio (1803–1869), Privatbesitz, zitiert nach Hermann Erler, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Berlin 1887, Bd. I, S. 85–87, das Zitat S. 86. Zuccalmaglio hatte am 7. April 1836 bei Schumann angefragt, ob er nicht eine Mendelssohn-Komposition für seine Liedertafel erwirken könne, Biblioteka Jagiellońska, Kraków, *Korespondencja Roberta Schumanna*, Bd. 4, Nr. 343 (dankenswerter Hinweis von Dr. Armin Koch, Düsseldorf). Noch in seinen *Erinnerungen an F. Mendelssohn vom Jahr 1835 bis zu s. Tode. (Materialien)* notierte Schumann: »An die Männergesanglieder ging er schwer. Ueber den beliebten Sextquartaccord.« Schumannhaus Zwickau, 4871,V,3,1/2/3/4/5/6-A3, zitiert nach Faksimile: Städtisches Museum Zwickau (Hg.), *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy. Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann*, bearbeitet von Dr. Georg Eismann, Zwickau (Sachsen) 1947, ²1948, S. 33.

15 Brief vom 12. Februar 1838 an Wilhelm Speyer (1790–1878), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, *Autogr. I/336*, gedruckt in Edward Speyer, *Wilhelm Speyer, der Liederkomponist 1790–1878. Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen*, München 1925, S. 194–195, das Zitat S. 195. Auf Initiative des Frankfurter Liederkranzes fand vom 28. bis 30. Juli 1838 ein erstes deutsches Sängerefest in Frankfurt am Main statt, in dessen Folge die Mozart-Stiftung gegründet wurde, vgl. Heinrich Weismann, *Der Frankfurter Liederkranz. Ein Cultur- und Lebensbild. Festschrift zur Feier seines Fünfzigsten Stiftungsfestes am 15. Februar 1878*, Frankfurt a. M. 1878, S. 50–75. Speyer hatte Mendelssohn im Vorfeld gebeten, einen Beitrag dazu zu leisten: »Vielleicht macht es Ihnen Freude das Unternehmen durch Ihr Talent zu unterstützen, um so mehr da Sie nun ein halber Frankfurter sind!« Brief vom 12. Dezember 1837 von W. Speyer an Felix Mendelssohn Bartholdy, Standort unbekannt, zitiert nach Speyer, Wilhelm Speyer, *der Liederkomponist* (a. a. O.), S. 194.

Januar 1840 nachhaltig entgegen. Während einer intensiven Schaffensphase komponierte er neue Lieder, überarbeitete ältere und führte schließlich eine Auswahl zur Veröffentlichung. Unter den bevorzugten Dichtern stehen Namen berühmter Autoren wie Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine oder Joseph von Eichendorff, deren Texte Mendelssohn – nachdem er sie im Detail in seinem Sinne verändert hatte – zu einigen besonders erfolgreichen Liedern inspirierten: *Der Jäger Abschied* MWV G 27, *Türkisches Schenkenlied* MWV G 23, *Wasserfahrt* MWV G 17 oder auch *Das Lied vom braven Mann* MWV G 16.

Die 1840er Jahre sind durch Einzelwerke geprägt, die auf konkrete Anlässe zugeschnitten waren: für repräsentative Jubelfeiern,¹⁶ als Gesten für langjährige Verbundenheit mit bestimmten Personen, wie das *Lied für die Deutschen in Lyon* MWV G 36, oder als Dank für Ehrenmitgliedschaften, wie die *Abschiedstafel* MWV G 33.

II. »Schwimmlieder, die Felix componirte und die man im Wasser schwimmend zu singen versuchte« – *Stromübergang* MWV G 6

Wenig ist über die Entstehungsumstände der Männerchorsätze aus den 1820er Jahren bekannt. Die ersten waren Übungsstücke, die zum Erlernen des spezifischen Männerchorsatzes und nicht unmittelbar für eine Aufführung dienen sollten. »Einst ins Schlaraffenland« MWV G 1 blieb streng genommen ein Fragment, da der Text der zweiten Strophe sich mit seiner veränderten Metrik nicht ohne Eingriffe in die Musik der ersten Strophe übertragen lässt. Das *Zigeunerlied* MWV G 5, wohl Mendelssohns früheste Beschäftigung mit einem Goethe-Text, schenkte der Komponist seinem Freund und Geigenlehrer Eduard Ritz (1802–1832).¹⁷ Da das Autograph seit seiner Versteigerung im Jahre 1886 nicht mehr aufgetaucht ist, kann anhand des Schriftdukts keine nähere Datierung vorgenommen werden. Als wahrscheinlich haben die frühen 1820er Jahre zu gelten¹⁸ und möglicherweise besteht ein zeitlicher Zusammenhang

16 Beiträge zum 25. Stiftungsfest der Leipziger Liedertafel MWV G 30 oder zur 50. Stiftungsfeier der Berliner Gesellschaft der Freunde MWV G 32.

17 Die Widmung lautete »Meinem Eduard«, siehe Leo Liepmannssohn, Katalog [2] (8.–12. März 1886), Nr. 510a.

18 Die Formulierung im Auktionskatalog (ebd.): »Der Handschrift nach ist es eine Jugendarbeit.« deutet wohl auf die Kinderschrift vor 1825.

zu einem nur wenige Takte umfassenden Entwurf eines Stückes für Chor und Klavier,¹⁹ das ca. 1821 denselben Text »Im Nebelgeriesel« aufgriff.

Eine besondere Bewandnis hat es mit dem Lied *Stromübergang* MWV G 6. Aus den Erinnerungen von Eduard Devrient (1801–1877) war die Nachwelt über die Existenz von sogenannten *Schwimmliedern* unterrichtet, die Mitte der 1820er Jahre komponiert und beim sommerlichen Bade unter den Freunden von Felix Mendelssohn Bartholdy gesungen worden sein sollen: »Die Schwimmübungen wurden im nächsten Sommer mit wahren Jubel betrieben. Es hatte sich eine kleine Schwimmgesellschaft dafür gebildet; Klingemann, der bei dem hannover'schen Gesandten im oberen Stock des Mendelssohn'schen Hauses wohnte, gehörte zu dieser Gesellschaft, dichtete Schwimmlieder, die Felix componirte und die man im Wasser schwimmend zu singen versuchte [...]«²⁰ Die Suche nach den *Schwimmliedern* von Carl Klingemann (1798–1862) und Mendelssohn blieb vergeblich, und erst gegen Ende der 1990er Jahre konnte zumindest der Zusammenhang zu einem 1868 in Frankreich faksimilierten²¹ Lied hergestellt werden. Dem Anschein nach hat sich Devrient bezüglich der Angabe des Dichters geirrt. Die Texte stammten nicht von Klingemann, sondern von Frischmuth Wellentreter, einem Pseudonym, hinter dem sich der Berliner Blindenlehrer und Arzt August Johann Zeune (1778–1853) verbarg.²² Dieser ließ 1826 eine Textsammlung *Schwimmlieder* erscheinen,²³ die fünf humoristische Gedichte enthielt: *Der Wassertanz* (»Zu den Fluten«), *Die Schwimm-anstalt* (»In Rom war einst ein Felsenhang«), »Das Wasser hat keine Balken«, *Der Stromübergang* und *Die Schwimmfahrt* (»Was bewegt sich Weißes dort am Strande«). Die Ausgabe war »Dem Deutschen Schwimmmeister Herrn General von Pfuel freundlich zugeeignet« und bezog sich auf den Begründer des Militärschwimmsportes Ernst Heinrich Adolf von Pfuel (1779–1866), der 1817 in Berlin eine Flussbadeanstalt (die »Pfuelsche Badeanstalt«) in der Spree eingerichtet und das Brustschwimmen erfunden hatte. Wem es gelang, einmal die Spree schwimmend zu überqueren, erhielt ein »Diplom der Schwimmkunst«; es

19 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (im Folgenden: D-B), *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy* 2, S. 161.

20 Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 25–26.

21 Hippolyte Barbedette, *Félix Mendelssohn (Bartholdy), Sa vie et ses œuvres*, Paris 1868, Einkleber vor S. 5.

22 Einen gewichtigen Beitrag zur Aufdeckung der hier referierten Zusammenhänge leistete der Mediziner Dr. Hartmut Mehlitz (Berlin), dem für seine Zuarbeit herzlich gedankt sei, siehe auch dessen Buch *Johann August Zeune. Berlins Blindenvater und seine Zeit*, Berlin 2003, insbesondere S. 89–90.

23 Frischmuth Wellentreter, *Schwimmlieder*, Berlin 1826.

ist dies genau der Vorgang, der im Lied *Stromübergang* beschrieben wird: »Den Strom hinüber und wieder zurück, das ist des Schwimmers Meisterstück.« In der Vorrede zu den *Schwimmliedern* heißt es in humoristischer Weise: »Wie kommt es nun wohl, daß es der Trinklieder so viele und der Schwimmlieder noch keine gibt? Ich glaube, weil alle Welt trinkt, aber nicht alle Welt schwimmt. [...] Möge diese kleine Sammlung von Liedern Anlaß zu mehrern geben, und ein schwimmkundiger glücklicher Händelsohn (felix Mendelson?) [sic] dieselben sangbar machen.«²⁴ Das Faksimile von 1868 belegt, dass sich Mendelssohn mindestens in einem Fall an diese Aufforderung gehalten hat.



Abb. 2: Die Pfuelsche Badeanstalt an der Spree in Berlin – Inspirationsquelle für Mendelssohns Schwimmlieder, Lithographie 1867. Quelle: Privatbesitz.

III. *Musikantenprügelei* MWV G 13 – Musik für ein Düsseldorfer Fest 1833

1909 wurden als Beitrag zum 100. Geburtstag Felix Mendelssohn Bartholdys zwei humoristische Männerchöre aus seinem Nachlass vom damaligen Leiter der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek Berlin veröffent-

24 Ebd., S. III–IV.

licht.²⁵ Der Text des zweiten Chores, in dem sich rivalisierende Musikergruppen von Streichern und Bläsern gegenseitig necken, stammte vom Maler und Dichter Robert Reinick (1805–1852), der in seiner Düsseldorfer Zeit mit Eduard Bendemann (1811–1889), Theodor Hildebrandt (1804–1874), Karl Ferdinand Sohn (1805–1867) und Julius Hübner (1806–1882) zum Künstlerkreis um Friedrich Wilhelm von Schadow (1788–1862) gehörte, dem auch Mendelssohn nahestand. Im Frühjahr 1833 sollte in Düsseldorf ein großes Fest stattfinden, über dessen Vorbereitungen Reinick einem Freund schrieb: »Lebende Bilder, Gesang und die komischen Szenen aus dem Sommernachtstraum waren zu den Ergötzlichkeiten dieses Festes bestimmt. Nun sollte Immermann es noch verherrlichen. Diesem nun fällt es ein, da das Fest um die Zeit des Dürerfestes fallen sollte, ein Vorspiel ›Dürers Traum‹ zu schreiben. Und Schadow, der fast zu sehr allen Launen Immermanns, den guten wie schlimmen nachgibt, lässt sich's gefallen und tauft sein Fest daher zum Dürerfest um. [...] Das Programm ist folgendes: 1. Immermanns Vorspiel [...] Die Dichtung hat viel Schönes, nur ist im Charakter Dürers zu viel von Immermanns eigenem Charakter und daher keine kindliche Unbefangenheit, die mir in Dürer neben seinem Tiefsinn so lieblich entgegentritt. – 2. Lebende Bilder: Bendemanns Juden, Lessings Königspaar, Schröders Pappenheimer im Keller. Musikantenprügelei von Schrödter und noch ein ernstes, was noch nicht bestimmt ist. – 3. Szenen aus dem Sommernachtstraum, worin ich den Peter Squenz und nachher den Prolog spiele. – – Bisher sind alle Vorbereitungen etwas lau betrieben worden.«²⁶

Zwei Tage nach Versand dieses Briefes traf Mendelssohn auf der Reise nach London in Düsseldorf ein und blieb für eine kurze Zeit. Ganz offensichtlich hat Reinick bei diesem Aufenthalt seinen alten Bekannten wiedergesehen, ihn über das Projekt informiert und ihm seinen Text für die *Musikantenprügelei* gegeben. Denn nur wenig später, auf der Weiterreise nach England, schrieb der Komponist abends nach anstrengender Kutschfahrt aus Rotterdam zurück

25 Erschienen in Leipzig in C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. In einem begleitenden Aufsatz wies der Herausgeber auf die Publikation hin, siehe Albert Kopfermann, »Zwei musikalische Scherze Felix Mendelssohns«, in *Die Musik* VIII (1908/1909), Heft 9 (Mendelssohn-Heft), S. 179–180, mit Faksimile des Kanons »Der weise Diogenes war der Erste der griechischen Sieben« MWV G 12 nach S. 176.

26 Brief vom 16. April 1833 von Robert Reinick an Franz Kugler (1808–1858), Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, 37.970, zitiert nach Johannes Höffner (Hg.), *Aus Biedermeiertagen. Briefe Robert Reinicks und seiner Freunde*, Bielefeld/Leipzig 1910, S. 64–65. Zu den erwähnten lebenden Bildern siehe den Kommentar zum Brief vom 8. Mai 1833 von Carl Leberecht Immermann (1796–1840) an seinen Bruder Ferdinand Immermann (1802–1847) in Peter Hasubek (Hg.), *Karl Leberecht Immermann, Briefe*, Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden, München 1978–1987, Bd. III/2 (1987), S. 816–817.

nach Düsseldorf: »Hier schicke ich Ihnen, was ich so eben von anhaltenden Magenschmerzen ud. sehr großer Ermüdung geplagt an Lustigkeit habe auf-treiben können. Es würde gewiß zerrissen worden sein, wenn ich nicht dadurch für all Ihre Freundlichkeit unerkennlich scheinen würde, ud. um dies nicht zu scheinen, will ich es absenden. Aber ich bitte Sie, wenn ein andres passendes Stück da ist, es vorzuziehn, denn dies ist gar zu schlecht, ud es ist Schade um Ihre Worte [...]«²⁷

Am 2. Mai 1833 wurde das Stück wie geplant zu dem Dürerfest mit einem lebenden Bild von Adolph Schroedter (1805–1875) aufgeführt. Dabei wurde es als »Musicanten-Schlägerei« bezeichnet.²⁸ Die Schroedtersche Vorlage (»Tutti« genannt) zu dem lebenden Bild hat sich als Lithographie erhalten und wird hier erstmals veröffentlicht.²⁹ Es zeigt plastisch die Szenerie der aufgebracht-ten und sich prügelnden Musiker auf dem Höhepunkt der Handlung, bei dem schon ein Instrument zu Bruch gegangen ist und auf der Erde liegt. Wie das auf der Bühne dargestellte lebende Bild dazu ausgesehen haben wird, kann man sich leicht vorstellen. Mendelssohn imitierte die Instrumente lautmalerisch in Bordunquinten (»wum, wum, wum«) und unterstützte die Dramatik der Situation durch chromatische Linien und heftige Modulationen. Den Reinickschen Text wies er dabei zwei Chören zu:

Wum, wum, wum, wum ...
Seht doch diese Fiedlerbanden, seht doch die, seht doch die!
Wir sind hier die Musikanten, wir sind hie, wir sind hie!
Geigenkratzer, wollt ihr schweigen, schert euch fort, lasst uns hier geigen!
Seht doch diese Fiedlerbanden, wir sind hier die Musikanten!
Wum, wum, wum, seid ihr betrunken? Wum, wum, wum, schweigt, ihr Halunken!
Ein Kontrabass wird hier zerbrochen.
Wollt ihr es sehen, wollt ihr es fühlen, wie wir verstehen die Pauken zu spielen?
Stoßen und schleifen, binden und greifen, streichen fortissimo drein mit dem Schemelbein,
haben wir euch gepackt, schlagen wir gleich den Takt!
Ach meine Knochen, ach und mein Rücken, alles zerbrochen, alles in Stücken!
Meine Knochen!

27 Brief vom 23. April 1833 (Poststempel 24. April) an Robert Reinick, D-B, *Mus. ep. Felix Mendelssohn Bartholdy* 12.

28 Der Programmzettel sah als Abschluss des Abends vor: »Eine Musicanten-Schlägerei, Tableau nach einer Composition A. Schrötters, Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy.« Zitiert nach Hasubek (Hg.), Immermann, Briefe (Fn. 26), Bd. II (1979), S. 192.

29 Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Inv.-Nr.: K 1919–655, siehe hierzu die Abbildung 3 dieses Beitrages. Frau Regina Abels (Düsseldorf) sei herzlich für die Unterstützung gedankt.



Abb. 3: Adolf Schroedter: Tutti («Musikantenprügelei») – Lithographie 1833, Format: quer 165 × 227 mm. Quelle: Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. K 1919–655. Foto: © Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK, Bildnummer 40503.

Der Komponist erlebte das Stück, das mittlerweile in Düsseldorf abschriftlich kursierte, erst ein Jahr später an einem vergnügten Abend, über den er seiner Familie berichtete: »Dann sangen sie 4stimmige Lieder bei Tische, unter andern eins, das ich voriges Jahr zum Musikfest an Woringen geschenkt hatte, Musikantenprügelei genannt, welches der hatte abschreiben lassen, welches der Abschreiber (einer der gegenwärtigen Spieler und Sänger) zugleich aber auch für sich selbst abgeschrieben hatte, und bei dieser Gelegenheit nun gelassen producirt, und welches mich selbst sehr lachen machte.«³⁰

30 Brief vom 4. und 5. August 1834 an die Familie, Music Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations, *MNY++ Mendelssohn-Bartholdy, Felix, family letters (im Folgenden: US-NYp, Familienbriefe), Nr. 206. Mit dem erwähnten Woringen war Otto von Woringen (1760–1838) gemeint, Königlicher Appellations-Gerichts- und Geheimer Justizrat in Düsseldorf, der als Sekretär der Niederrheinischen Musikfeste fungierte und der die Abschrift der *Musikantenprügelei* im Umfeld des Düsseldorfer Musikfestes Ende Mai 1833 erhielt. Mit der Familie von Woringen war Mendelssohn freundschaftlich verbunden.

Der Eindruck der Uraufführung von 1833, bei der auf der Bühne – ganz nach Anweisung von Mendelssohns autographischer Partitur – ein Kontrabass zerstört wurde, wirkte noch zwölf Jahre später bei einem Zeitzeugen nach. 1845 wandte sich der Präsident der Freiburger Liedertafel an den Komponisten. Wie sich herausstellte, war das ein alter Bekannter³¹, der sich auf der Suche nach neuem Repertoire für seinen Chor daran erinnerte, dass »einmal zu einem lebenden Prügelbild in Düsseldorf von Ihnen [ein Lied] componirt [wurde] – es wird ein baß dabei zerbrochen – besitzen Sie das noch?«³² Mendelssohn besaß das Stück noch, aber er gab es nicht mehr für eine Aufführung frei und schickte stattdessen einen anderen Männerchor jüngeren Datums, seine *Abschiedstafel* MWV G 33.³³

IV. »Schließlich componirte ich noch ein kleines Jägerlied« – Zur Entstehung und Rezeption des Liedes *Der Jäger Abschied* MWV G 27

Felix Mendelssohn Bartholdys berühmtester Männerchor entstand am 6. Januar 1840 in Leipzig und gehörte zu den letzten Kompositionen für die dortige Liedertafel.³⁴ Der Komponist Ferdinand Hiller (1811–1885) erinnerte sich an einen Besuch, bei dem er Mendelssohn über Korrekturen eines Männerchorwerkes angetroffen hatte und beschrieb dabei dessen selbstkritische Arbeitsweise. »Von jener fast ängstlichen Gewissenhaftigkeit Mendelssohn's in Bezug auf die mögliche Vollendung seiner Tondichtungen hatte ich im Laufe

31 Franz Arnold Maria von Woringen (1804–1870), seit 1843 Professor in Freiburg, Bruder des Tenors Ferdinand von Woringen (1798–1896) und Sohn des Präsidenten Otto von Woringen, dem Mendelssohn 1833 die Abschrift der *Musikantenprügelei* geschenkt hatte.

32 Brief vom 20. Januar 1845 von Franz von Woringen an Felix Mendelssohn Bartholdy, Bodleian Library, University of Oxford (im Folgenden: GB-Ob), *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 47*, Green Books XXI-35.

33 Dieser Chor nach einem Text von Friedrich Rückert nimmt eine bemerkenswerte Sonderposition in Mendelssohns Männerchorschaffen ein. Er wurde zwar zu Lebzeiten nicht gedruckt, kursierte aber deutschlandweit in einer Vielzahl von Fassungen und Abschriften und war damit weit verbreitet, siehe hierzu ausführlich die Einleitung des Gesamtausgabenbandes (Fn. 7), S. XXXI–XXXIV.

34 Mendelssohns Verhältnis zur Leipziger Liedertafel wird ausführlich beleuchtet in Ralf Wehner, »Möge der Genius herzlicher Fröhlichkeit die Liedertafel stets mit den duftendsten Blumen bekränzen!«. Felix Mendelssohn Bartholdy und die erste Leipziger Liedertafel«, in *Mendelssohn-Studien* 18 (2013), S. 239–268.

des Winters eine eigenthümliche Probe. Eines Abends trat ich in sein Zimmer und fand ihn, das Gesicht geröthet, in einer so fieberhaften Aufregung, daß ich erschrak. »Was ist Dir?« rief ich aus. »Da sitze ich seit vier Stunden,« sagte er, »um ein paar Tacte in einem Liede zu verbessern (es war eines für Männerchor) und bekomme es nicht zu Stande.« Er hatte zwanzig Versionen, von welchen die meisten den Meisten recht gewesen wären. »Was Dir heute in vier Stunden nicht gelang, wird Dir morgen in eben so viel Minuten gelingen,« sagte ich. Er beruhigte sich allmählich und wir verwickelten uns in Gespräche, die mich bis zu später Stunde bei ihm hielten.«³⁵ Anderntags sahen sie sich wieder: »Ich war gestern Abend, als Du fortgegangen,« sagte er, »so aufgereggt, daß an Schlafen nicht zu denken war. Schließlich componirte ich noch ein kleines Jägerlied, das ich Dir doch gleich vorspielen muß.« Er setzte sich ans Clavier und ich hörte das Lied, das seitdem Hunderttausende entzückt hat, das Eichendorff'sche »Sei gegrüßt du schöner Wald!« Ich begrüßte es mit freudiger Ueberschung.«³⁶



Abb. 4: »Sängergruss« – Unfrankierte Bildpostkarte aus dem Verlag Ottmar Zieher, München. Quelle: Historische Bildpostkarten – Universität Osnabrück – Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht, Kartennummer 4_5-039.

³⁵ Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn=Bartholdy, Briefe und Erinnerungen*, Köln 1874, S. 138.

³⁶ Ebd.

Das im Zitat genannte »kleine Jägerlied« trug im Autograph die Überschrift *Jägers Abschied*.³⁷ Mendelssohn nahm das Werk am 19. Januar 1840 mit in die Probe der älteren Leipziger Liedertafel, wo es sogleich gesungen wurde.³⁸ Dabei machten sich Hiller und Mendelssohn einen Spaß, indem sie drei Lieder von sich anonym singen ließen, ohne Preis zu geben, wer sie komponiert habe.³⁹

Als das Lied wenige Monate später als op. 50 Nr. 2 gedruckt vorlag, hatte es denselben Titel wie Eichendorffs 1810 geschriebenes Gedicht: *Der Jäger Abschied*.⁴⁰ Möglicherweise war die Werkbezeichnung nach mündlicher Absprache mit dem Verleger geändert oder in den von Mendelssohn durchgesehenen Korrekturabzug eingetragen worden. In seinem persönlichen Autograph strich der Komponist zu einem späteren Zeitpunkt den originalen Titel *Jägers Abschied* und ersetzte ihn durch *Der deutsche Wald*.⁴¹ Bei dieser Gelegenheit brachte Mendelssohn Korrekturen an, die über die Erstdruckfassung hinausgingen. Der Öffentlichkeit bekannt wurde das Lied aber als *Der Jäger Abschied*. Das Werk erschien 1840 in einer Sammlung von sechs Männerchören mit der Opuszahl 50 im Leipziger Verlag von Friedrich Kistner (1797–1844). Kistner war Mitglied der Gewandhausdirektion und gehörte der ersten Leipziger Liedertafel an, in der Mendelssohn seit 1835 Ehrenmitglied war und für die er immerhin neun Lieder geschrieben hatte.⁴² Für die Publikation von *Der Jäger*

37 Biblioteka Jagiellońska, Kraków, *Mendelssohn Aut.* 34, S. 1; ein Faksimile des Kompositionsautographs findet sich im Gesamtausgabenband (Fn. 7), S. 219.

38 Nachzuweisen durch das von Dr. Heinrich Dörrien (1786–1858) verfasste handschriftliche Protokoll der Leipziger Liedertafel für die 274. Versammlung am 19. Januar 1840 beim Gründer der Liedertafel Jacob Bernhard Limburger (1770–1847), Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, *Musikkarton 170*, Protokollband IV.

39 Ebd.: »Ueber die Componisten der dreÿ letzten Lieder erfuhren wir nur so viel, daß sie Mendelssohn und Hiller seÿen, von wem aber jedes einzelne herrühre, blieb uns noch Räthsel.« Zum weiteren Umfeld siehe den Abdruck der wichtigsten auf Mendelssohn bezogenen Protokollpassagen in Ralf Wehner, »... sich den Freuden einer einfachen Tafel und gemeinschaftlichen Gesanges widmen ...«. Die erste Leipziger Liedertafel und Felix Mendelssohn Bartholdy«, in Detlef Döring und Uwe Schirmer (Hg.), *Leipzigs Bedeutung für die Geschichte Sachsens*, Leipzig (im Druck).

40 Mendelssohn bediente sich höchstwahrscheinlich des Abdrucks in *Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff*, Berlin 1837, S. 161.

41 Bemerkenswerterweise wird genau dieser Titel 1860 in einer Zeitung aufgegriffen, die Mendelssohns Stück als »das Königslied der Lieder: »der deutsche Wald« bezeichnete, in *Deutsche Männer-Gesangs-Zeitung* 1 (1860), Nr. 1 (31. Oktober), Titelseite, Faksimile in Klenke, *Der singende »deutsche Mann«* (Fn. 9), S. 14.

42 Eine Aufstellung der angebotenen und angenommenen Werke und eine Liste der 14 Besuche Mendelssohns bei den Versammlungen der Leipziger Liedertafel findet sich in Wehner, *Möge der Genius herzlicher Fröhlichkeit* (Fn. 34).

Abschied hatte Mendelssohn noch eine Bläserbegleitung (ad lib.) komponiert, sodass die Möglichkeit gegeben war, den Chor bei passenden Gelegenheiten mit vier Hörnern und Posaune verstärken zu lassen.⁴³ Als erste öffentliche Darbietung gilt die Feier der Frankfurter Mozart-Stiftung am 28. Juli 1840, wenige Wochen nach Auslieferung der gedruckten Stimmen.⁴⁴ Die frühesten Aufführungen in Leipzig fanden zum 25. Stiftungsfest der älteren Liedertafel am 24. Oktober 1840 sowie am 10. Februar 1841 statt. An diesem Tage stand *Der Jäger Abschied* auf dem Programm eines Konzertes der Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli im Hôtel de Pologne.⁴⁵ Acht Tage später erklang das Werk zum ersten Male im Gewandhaus, als anstelle der an Heiserkeit erkrankten Altistin Sophie Schloß (1812–1903) kurzfristig dasselbe Ensemble im 17. Abonnement-Konzert auftrat. Ein Rezensent vermerkte: »Von ausserordentlicher Wirkung ist namentlich das Lied von Mendelssohn-Bartholdy und gewiss eines der trefflichsten für Männergesang, dessen Freunden Mendelssohn durch die Herausgabe der [...] 6 Lieder [...] ein treffliches Geschenk gemacht hat.«⁴⁶

Viele Male nachgedruckt und handschriftlich in die Stimmbücher unzähliger Männergesangsvereine übernommen, dauerte es nur wenige Jahre, bis *Der Jäger Abschied* zum festen Repertoire der Liedertafeln gehörte. So konnte Otto Elben 1855 von Mendelssohn und jener Komposition schreiben, »welche seine populärste, welche Eigenthum aller deutschen Sänger geworden ist, welche bei jedem Liederfeste erklingt, sein Jäger=Abschied vom Walde [...] so duftig, so frisch, wie der deutsche Wald selbst!«⁴⁷ Trafen sich mehrere Liedertafeln zu Sängerfesten, konnte das Stück ohne weitere Probenarbeit sofort angestimmt werden. Schon 1843 kam es zu Aufführungen von mehreren hundert Sängern, so beim 10. Schlesischen Gesangfest in Liegnitz⁴⁸ oder beim ersten Liederfest

43 Siehe hierzu die Abbildung 5 dieses Beitrages mit der ersten Seite aus dem Erstdruck von 1840.

44 Nach Carl Heinrich Müller, »Felix Mendelssohn, Frankfurt a. M. und der Cäcilien-Verein«, Teil III, in *Volk und Scholle. Heimatblätter für beide Hessen, Nassau und Frankfurt a. M.* 3 (1925), S. 372. Müller lag noch ein Textbuch der 2. Erinnerungsfeier zum Jahrestag des Frankfurter Sängerfestes (1838) am 28. Juli 1840 vor: »Des ›Jägers Abschied‹ von Mendelssohn ist in dem vor mir liegenden ›Textbuch der Gesänge‹ das erste Lied nach der Eingangs=Hymne.«

45 Richard Kötzschke, *Geschichte der Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli in Leipzig 1822–1922*, Leipzig 1922, S. 85.

46 *Allgemeine musikalische Zeitung* 43 (1841), Nr. 11 (17. März), Sp. 243–244.

47 Elben, *Der volksthümliche deutsche Männergesang* (Fn. 9), S. 246.

48 Aufführung am 3. August 1843 mit Bläserbegleitung, siehe [Carl] Koßmaly und Carlo [Carl Heinrich Herzel] (Hg.), *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon*, Viertes Heft, Breslau 1847, S. 300.

des Thüringer Sängerbundes am 16. August 1843 im Herzoglichen Schlossgarten zu Molsdorf.⁴⁹ Im Jahre 1846 war Mendelssohn selbst Zeuge einer solchen Massenaufführung⁵⁰ und er verhehlte nicht, dass es ihn rührte, »[...] wie die große Mehrzahl von den 2.000 Sängern mein Waldlied auswendig anstimmten, war mirs auch eine sehr frohe Empfindung, und machte mir gar zu große Freude.«⁵¹ Jenes »Waldlied«, mit dem nichts anderes als *Der Jäger Abschied* gemeint war, wurde zum Inbegriff romantischer Naturverbundenheit auf dem Gebiete der Musik.⁵² Es verband Gottesfurcht mit dem Bekenntnis zur deutschen Heimat, die sich in einer intakten Natur symbolisierte, und war musikalisch entsprechend umgesetzt.⁵³ Mit diesen mehrfach identitätsstiftenden Eigenschaften stand einer großen Popularität nichts im Wege.

Die starke Einengung auf das Deutschtum tat der Verbreitung auch außerhalb des deutschsprachigen Gebietes keinen Abbruch. Bei einem Gesangswettbewerb in Gent führte der Brüsseler Verein »Roland de Lattre« einen Chor *La Belgique* auf. Es war »Mendelssohn's herrliches Lied: ›Der deutsche Wald,‹ dem von Herrn *Nedelson* andere Worte angezwängt waren und der dadurch verstümmelt erschien. Die Bezeichnung ›La Belgique‹ schien uns die grösste Satyre auf belgische Musik überhaupt zu sein, besonders wenn der erste Bass anstatt: ›Lebe wohl‹ dort immer: O Belgique sang!«⁵⁴ Außerdem wurde das Lied, als es zu Spannungen zwischen dänischen und deutschen Volksgruppen im nördlichen Schleswig kam, kurzerhand mit dem leicht veränderten Text in

49 Eine handschriftliche Partitur zu diesem Fest hat sich erhalten. Sie zeigt den Notentext in der Druckfassung, nur ergänzt durch eine Metronomangabe (Viertelnote = 70), Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, Forschungsbibliothek Gotha, *Mus.* 4° 65^a/2, S. 89–91.

50 Während des ersten deutsch-flämischen Sängerfestes in Köln, zu dem Mendelssohn seinen *Festgesang an die Künstler* op. 68 MWV D 6 beigesteuert hatte, siehe Armin Koch, »Felix Mendelssohn Bartholdys Festgesang an die Künstler op. 68«, in Helen Geyer und Wolfgang Osthoff (Hg.), *Schiller und die Musik*, Köln etc. 2007, S. 247–266.

51 Brief vom 27. Juni 1846 an Fanny Hensel (1805–1847), D-B, *MA Ep. 108*, gedruckt in S[ebastian] Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin 1879, Bd. III, S. 239–243, das Zitat S. 243.

52 Siehe die Beiträge des 5. Interdisziplinären Symposions der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main 2007, gedruckt in Ute Jung-Kaiser (Hg.), *Der Wald als romantischer Topos*, Bern etc. 2008.

53 »Die Waldlandschaft versinnbildlichte Mendelssohn lautmalerisch durch Waldhorn-Motive und eine Anlage der Stimmen, die im Schlußteil einer nachhallenden Waldakustik kongenial nachempfunden war.«, Klenke, *Der singende ›deutsche Mann‹* (Fn. 9), S. 66.

54 *Allgemeine musikalische Zeitung* 46 (1844), Nr. 32 (7. August), Sp. 536–537.

der 3. Strophe »du grüner Wald« statt »du deutscher Wald« gesungen.⁵⁵ In England trat das Lied als »The Hunter's Farewell« seinen Siegeszug an.⁵⁶

Gleich mehrere Orte in Schlesien⁵⁷ und im Taunus⁵⁸ nahmen für sich in Anspruch, dass das Lied in ihrer Gegend komponiert sei. Insbesondere eine weitverbreitete Novelle⁵⁹ von Ernst Pasqué (1821–1892) verwob Dichtung und Wahrheit so geschickt, dass sich lange Zeit der Eindruck hielt, das Lied sei in der Umgebung von Eppstein (Taunus) entstanden. Der *Frankfurter Liederkrantz* nahm dafür in Anspruch, die Uraufführung realisiert zu haben.⁶⁰

Mendelssohns Lied wurde nicht nur oft und gerne gesungen, sondern bot auch genügend Ansatzpunkte für künstlerische Auseinandersetzungen. Das waren Bearbeitungen für andere Besetzungen, die zunächst im Originalverlag Kistner erschienen.⁶¹ Insbesondere nach Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist (1877) überschwemmten die unterschiedlichsten Bearbeitungen den Markt und wurden freudig aufgenommen. *Der Jäger Abschied* wurde u. a. arrangiert für: eine Solostimme und Klavier (Ferdinand Gumbert, 1879; C. Schnabel, 1879; Carl Schiller, 1886; Ferdinand Friedrich, 1888; Franz Theodor Cursch-Bühren, 1894; Ernst Naumann, 1898), Orchester (M. Carl, 1879), Harmoniemusik (1880), Cornet-Quartette (Julius Kosleck, 1878), Violoncello und Klavier (H. Claus, 1878), Klavier 4händig (Carl Burchard, 1880), Harmonium (H. Claus, 1878), Zither (Friedrich Gutmann, 1878; Josef Bartl, 1885; J. Griener, 1886;

55 Elben, *Der volkstümliche deutsche Männergesang* (Fn. 9), S. 110. Die Formulierung in der dritten Strophe des Refrains »du deutscher Wald« gegenüber dem Eichendorffschen Originaltext »du schöner Wald« ging auf eine Änderung im Autograph Mendelssohns zurück und wurde auch so gedruckt.

56 Die Fülle von Bearbeitungen im englischsprachigen Raum unterstreicht die Beliebtheit des Werkes.

57 Zusammenfassung in Robert Becker, »Felix Mendelssohn-Bartholdy und Reinerz«, Sonderdruck aus dem *Echo des Heuscheuer- und Mensegebirges* (Reinerzer Stadtblatt), Bad Reinerz 1930, S. 3–26 und 31, besonders S. 16–24.

58 Zu den Ursachen und Belegen dieser Legenden siehe Berthold Picard, »Wer hat dich, du schöner Wald« oder Mendelssohn Bartholdy in Eppstein«, in *Zwischen Main und Taunus, Jahrbuch des Main-Taunus-Kreises* 6 (1998), S. 38–43.

59 »Wer hat dich, du schöner Wald ...?« Eine Lieder-Erzählung aus dem Leben Felix Mendelssohn-Bartholdy's«, zuerst erscheinen in *Illustrierte Frauen-Zeitung* 18 (1891), Nr. 22 (15. November), S. 170–172 und 23 (1. Dezember), S. 177–179, dann mehrfach zwischen 1903 und 1930 einzeln veröffentlicht als Nr. 35 der Reihe *Wiesbadener Volksbücher*.

60 Wilhelm Fluhrer, *Der Frankfurter Liederkrantz 1828 bis 1928. Ein Ausschnitt aus der Frankfurter und der deutschen Kulturgeschichte*, Frankfurt a. M. 1928, S. 45, siehe auch Fn. 44.

61 1864 erschien eine Bearbeitung für gemischten Chor vom Friedrich Gustav Jansen (1831–1910), 1874 eine für Altstimme und Klavier von Robert Franz (1815–1892).

Felix Lohr, 1891; H. Bössenroth, 1894; Heinrich Seifert, 1896), Zither mit Gesang ad lib. (Ph. Grasmann, 1880), zwei Zithern (Joseph Lenz, 1886).

Außerdem entstanden neue Werke, in denen Mendelssohns Lied oder Zitate daraus für Fantasien, Paraphrasen oder Anspielungen genutzt wurden. Chronologisch relativ am Anfang stand Franz Liszt (1811–1886) mit einer fulminanten Klavierbearbeitung von 1848.⁶² Eine Flut von kleineren und größeren Meistern folgte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.⁶³ Noch 1929 wählte Hanns Eisler (1898–1962) in seinem *Stempellied (Lied der Arbeitslosen)* das Mendelssohnsche Motiv zur Vertonung der von Robert David Winterfeld alias Robert Gilbert (1899–1978) verfremdeten, im Berliner Dialekt gehaltenen Textzeile: »Wer hat dir, du armer Mann, abgebaut so hoch da droben?«⁶⁴ Eisler konnte damit rechnen, dass die Hörer jenes Liedes sehr wohl das Original von Felix Mendelssohn Bartholdy und dessen Verfremdung erkannten.

V. »Der Rhein soll deutsch verbleiben ...« – *Rheinweinnlied* MWV G 35

Einen letzten Höhepunkt erlangte die Leipziger Liedertafel am 24. Oktober 1840 zum 25. Stiftungsfest. Mendelssohn hatte zwar noch in alter Verbundenheit ein Lied zu dem Fest beigesteuert,⁶⁵ doch für den Komponisten war diese Jubelfeier der Anlass, sich innerlich von dem Verein zu lösen. Nach Berlin schrieb er an seine ältere Schwester: »Statt dessen hab ich mich gestern Abend über das 25jährige Stiftungsfest der Liedertafel erbost, als ob ich ein ganz kleiner Junge wär. Es wurde so falsch gesungen, und noch falscher gesprochen, und wenn's recht langweilig war, so war's im Namen des ›Deutschen Vaterlandes‹, oder in der ›alten Deutschen Weise.«⁶⁶ Ähnlich äußerte er sich zwei Tage später

62 Franz Heiduk, »Zur Mendelssohn-Transkription von Franz Liszt«, in *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit* 48 (1988), S. 154–167.

63 Siehe die Auswahl am Ende dieses Beitrages.

64 Bezogen auf die erste Textzeile des Originals: »Wer hat dich du schöner Wald aufgebaut so hoch da droben?«

65 Festlied »Schwebt um uns in Morgenglanze« MWV G 30. Die Gelegenheitskomposition auf einen Text von Liedertafelmitglied A. Wendler sen. (1783–1862) wurde nicht mehr in die Stimmbücher aufgenommen. Es ist davon auszugehen, dass zur Uraufführung nur lose Notenblätter benutzt wurden.

66 Brief vom 24./25. Oktober 1840 an Fanny Hensel, D-B, *Depos. Berlin* 9, gedruckt in Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy (Hg.), *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1863, S. 233–236, das Zitat S. 234; später heißt es in dem Brief, bezogen auf Bruder Paul Mendelssohn-Bartholdy: »Er mag sagen was er wolle,

gegenüber seiner Mutter und berichtete »[...] von der silbernen Hochzeit der Leipziger Liedertafel, von der ich mich noch nicht wieder ganz erholen kann. Gott sei bei uns, was ist das deutsche Vaterland für ein langweiliges Ding, wenn es von dieser Seite betrachtet wird! Ich erinnere mich lebhaft an Vaters ungeheuern Grimm gegen die Liedertafeln, und überhaupt gegen alles was in einiger Verwandtschaft mit Vetter Michel steht, und fühle auch so etwas Aehnliches in mir.«⁶⁷ Neben der politischen Distanzierung dürfte sich Mendelssohns Kritik vor allem auf die künstlerische Qualität bezogen haben, und so war jene Jubiläumsfeier am 24. Oktober 1840 die letzte Veranstaltung der älteren Liedertafel, an der Mendelssohn teilnahm. Dass sich der Komponist patriotischen Texten auch in der Folge nicht gänzlich entziehen konnte, belegt sein *Rheinweinielied* MWV G 35.

Die sogenannte »Rheinkrise« von 1840 führte in ganz Deutschland zu einer Schwemme patriotischer Lieder, die den Rhein als Symbol deutscher Identität und Stärke verherrlichten. In dieser Krise ging es um Besitzansprüche Frankreichs an den linksrheinischen Gebieten, die seit 1815 dem Deutschen Bund zugeschlagen worden waren. Die Bewohner der unter preußischer Verwaltung stehenden Rheinprovinz wollten um jeden Preis verhindern, dass das französische Königreich den Rhein als östliche Grenzlinie annektiere. Die durch die Regierung von Adolphe Thiers (1797–1877) gestellte Forderung nach dem gesamten linken Rheinufer wurde als Bedrohung empfunden. In der Folge kam es auf beiden Seiten des Rheines zu nationalen Strömungen, die sich in unzähligen Zeitungsartikeln sowie einer Reihe von Gedichten und Gesängen dokumentieren.⁶⁸ In dem Gedicht *Die Wacht am Rhein* von Max Schneckenburger (1819–1849) hieß es: »Der deutsche Jüngling fromm u. stark | Beschirmt die heilge Landesmark. [...] Und schwört mit stolzer Kampfeslust: ›Du Rhein bleibst deutsch, wie meine Brust.«⁶⁹ An der Spitze der Beliebtheit

es giebt keinen Krieg. Wenn ich aber an die gestrige Liedertafel denke, so möcht' ich doch, es gäbe welchen.«

67 Brief vom 27. Oktober 1840 an Lea Mendelssohn Bartholdy (1770–1842), US-NYp, Familienbriefe, Nr. 449, gedruckt mit Abweichungen in *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, ebd., S. 237–239, das Zitat S. 239. Seine ursprüngliche Formulierung »abgeschmacktes Ding« ersetzte Mendelssohn durch »langweiliges Ding«.

68 Cecilia Hopkins Porter, *The Rhenish Manifesto: »The Free German Rhine« as an Expression of German National Consciousness in the Romantic Lied*, Ph. D. University of Maryland 1975 konnte rund 400 Vertonungen von Rheinliedern nachweisen, siehe auch dies., *The Rhine as Musical Metaphor. Cultural Identity in German Romantic Music*, Boston 1996.

69 Mehrere Textvarianten, hier zitiert nach dem Faksimile eines Briefes des Dichters vom 8. Dezember 1840 an einen ungenannten Freund, in *Die Gartenlaube* 18 (1870), Heft

aber rangierte das Gedicht *Der deutsche Rhein* (auch *Rheinlied* genannt) von Nikolaus Becker (1809–1845), das mit den Worten begann: »Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein.«⁷⁰ Schon ein halbes Jahr nach Erscheinen zählte die *Allgemeine musikalische Zeitung* nicht weniger als 79 Vertonungen auf,⁷¹ insgesamt sollten es über 110 werden,⁷² darunter Beiträge von Robert Schumann,⁷³ Conradin Kreutzer (1780–1849), Carl Loewe (1796–1869) oder Johannes Rupprecht Dürrner (1810–1859). Es war genau jenes Lied, über das Mendelssohn gegenüber seinem Bruder wetterte: »Über besagtes Rheinlied könnte ich Dir eben solch eine Klage schreiben, wie Du mir über das Hamburger Geschmackswesen, ud. Lißts Kaffeetasse. Du hast keinen Begriff was für einen Halloh sie hier davon machen, ud. wie ein Zeitungenthusiasmus mir so etwas widriges hat. Dazu die ganze Gesinnung, einen Lärmen davon zu machen, daß die andern nicht kriegen sollen, was sie haben! Das ist rechten Lärmens, ud. rechter Musik werth! Dabei muß nicht ein Ton gesungen werden, wenn es sich von nichts handelt, als das nicht zu verlieren, was man hat. Davon schreien kleine Jungen ud. furchtsame Leute, aber rechte Männer machen kein Wesen von dem was sie besitzen, sondern haben es, ud. damit gut. Mich ärgerts, daß

40, S. 667. Das Lied spielte auch, noch textlich leicht verändert, im Krieg 1870/1871 eine tragende Rolle, siehe *Der Deutsche Krieg gegen Frankreich im Jahre 1870*, auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen bearbeitet von Dr. Friedrich Dörr, Berlin 1870, Bd. I, S. 290–294.

70 Erstmals veröffentlicht in *Trierische Zeitung*, Nr. 257 vom 18. September 1840, siehe auch Siegfried Waldenburg, *Nikolaus Becker. Sein Leben und Wirken. Festschrift erschienen gelegentlich der Feier der Herrichtung der Grabstätte des Dichters in Hünshoven am 13. August 1899*, Köln 1899.

71 *Allgemeine musikalische Zeitung* 43 (1841), Nr. 9 (3. März), Sp. 191–194, eingeleitet durch die Worte von Gottfried Wilhelm Fink (1783–1846): »Und nun möge sich sogleich noch vor den Augen des geneigten Lesers in Reihe und Glied stellen, was so viele Zungen und Federn in allerlei Bewegungen gesetzt, manchen Jubel erregt und manche gravitatische Widersacher bei immer neuer Gesangeslust in verrostete Harnische gejagt hat.«

72 Porter, *The Rhenish Manifesto* (Fn. 68), S. 546–552, Nr. 30–140.

73 Schumanns *Patriotisches Lied* wurde am 2. November 1840 komponiert, unverzüglich ohne Opuszahl veröffentlicht und innerhalb eines Monats in drei Fassungen ausgearbeitet (als Lied für Singstimme und Chor mit Klavierbegleitung, für Singstimme, Chor und Orchester sowie für Männerchor a cappella). Das Werk gehört zu den meistgedruckten Werken Schumanns. Schon Anfang Dezember 1840 erschien die 5. Auflage, Nachweise in Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 2003, S. 638. Zum historischen Umfeld und zu den verschiedenen Gründen des Erfolges der Beckerschen Gedichtvorlage siehe Ulrich Tadday, »Schumanns ›Patriotisches Lied‹ (WoO 5) im Kontext des deutschen Nationalismus«, in Helmut Loos (Hg.), *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, Leipzig 2011, S. 317–336.

sie unter andern in diesen Tagen in den Zeitungen drucken lassen, außer den 4 Compositionen dieser herrlichen Worte die Leipzig geliefert habe [...] wäre nun noch eine von mir bekannt geworden, meinen ganzen ausgedruckten Namen,⁷⁴ ud. ich kann so Jemand nicht Lügen strafen, weil ich eben öffentlich stumm bin. Zugleich haben mir Härtels sagen lassen, wenn ichs für sie componiren wollte, so getrauten sie sich 6.000 Exempl. in 2 Monaten abzusetzen.«⁷⁵

Gegenüber dem Theologen Julius Schubring (1806–1889) urteilte Mendelssohn über das Gedicht, es sei »eigentlich gar nicht zu componiren, ist ja ganz unmusikalisch«⁷⁶, und so beteiligte er sich nicht an diesem nationalen Wettbewerb der Tonsetzer. Doch die Bedeutung des *Rheinliedes* von Becker bestand nicht nur in der Vielfalt seiner Vertonungen, sondern auch darin, dass es Auslöser für eine Reihe weiterer Lieder wurde, die entweder als unmittelbare Reak-

74 Siehe *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 320 vom 15. November 1840, S. 2637–2638: »[...] daß nunmehr vier Compositionen dieses Liedes bekannt sind: eine von Conradin Kreutzer, eine zweite von Robert Schumann, eine dritte von unserm wackern Tenoristen Schmidt und eine vierte von Dr. Mendelssohn=Bartholdy.« Der »wackere Tenorist« war Christian Maria Heinrich Schmidt (1809–1870), von 1838 bis 1845 am Leipziger Stadttheater tätig.

75 Brief vom 20. November 1840 an Paul Mendelssohn-Bartholdy (1812–1874), US-NYp, Familienbriefe, Nr. 580. Zwei Tage vorher schrieb er: »[...] alle Leute sprechen vom ›Rheinlied‹ oder von der ›Colognaise‹, wie sie es recht bezeichnend nennen. Charakteristisch ist das ganze Ding; denn die Verse fangen an: ›Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein‹, und zu Anfang jeder Strophe wiederholt sich ›Sie sollen ihn nicht haben‹. Als ob damit das geringste gesagt wäre! Hiesse es nur wenigstens ›Wir wollen ihn behalten‹. Aber sie sollen ihn nicht haben, scheint mir doch auch gar zu unfruchtbar, zu unnützig; es ist eigentlich was Jungenhaftes darin, denn was ich fest und sicher besitze, von dem brauche ich doch wohl nicht erst viel zu sagen oder zu singen, dass es keinem anderen gehört. Das wird nun in Berlin bei Hofe gesungen; und hier in den Casinos und Klubs, und natürlich fallen die Musiker wie toll darüber her und komponieren sich unsterblich daran. Nicht weniger als 3 Melodien haben Leipziger Komponisten dazu gemacht, und alle Tage steht irgend was von dem Lied in der Zeitung. Gestern unter anderen, dass nun auch von mir eine Komposition dieses Liedes bekannt sei, während ich nie im Traum daran gedacht habe, solche defensive Begeisterung in Musik zu setzen – so lügen die Leute wie gedruckt, hier wie bei Euch und überall.« Brief vom 18. November 1840 an Carl Klingemann, Privatbesitz, zitiert nach Klingemann (Hg.), Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Klingemann (Fn. 1), S. 250–252, das Zitat S. 251–252.

76 Brief vom 27. Februar 1841 an Julius Schubring, Privatbesitz, zitiert nach Julius Schubring (Hg.), *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, Leipzig 1892, Reprint Walluf 1973, S. 180–183, das Zitat S. 181. In dem Brief begründete Mendelssohn ausführlich seine Anforderungen an einen zu vertonenden Text und warum das *Rheinlied* diese nicht erfüllt.

tion darauf⁷⁷ oder ohne direkten Bezug in der Folge entstanden. Zu letzteren zählen auch Emanuel Geibels *Auf dem Rhein* (1841), Hoffmann von Fallerslebens *Lied der Deutschen* (1841) und das bereits im Oktober 1840 entstandene *Rheinweinielied* von Georg Herwegh. Warum Felix Mendelssohn Bartholdy am 9. Februar 1844 ausgerechnet dieses Lied mit seinem ebenfalls deutschtümeln-dem Text und der letzten Refrainzeile »Der Rhein soll deutsch verbleiben« aufgriff, bleibt ungewiss. Ende Januar 1844 hatte sich Mendelssohn mit der Komposition von Männerchören beschäftigt, am 26. Januar 1844 war die *Abschiedstafel* MWV G 33, am 8. Februar 1844 *Der frohe Wandersmann* MWV G 34 entstanden, der unverzüglich als Albumbeitrag verwendet wurde. Tags darauf wandte sich Mendelssohn Herweghs Versen zu. Möglicherweise ist das Lied in Zusammenhang mit dem für Ende Juli 1844 geplanten Pfälzischen Musikfest in Zweibrücken zu sehen, das Mendelssohn dirigieren sollte und bei dessen Konzeption vorübergehend auch ein Männerchor gewünscht worden war.⁷⁸ Die Änderungen im Autograph des Liedes und der postume Druck von 1850, der eine stark differierende Fassung wiedergibt, die in den handschriftlichen Quellen nicht nachvollziehbar ist, belegen zumindest, dass sich Felix Mendelssohn Bartholdy mehrfach mit seinem *Rheinweinielied* auseinandergesetzt hat, das in dem Refrain mündet: »Stoß an! Stoß an! der Rhein, | Und wär's nur um den Wein, | Der Rhein soll deutsch verbleiben.«⁷⁹ Zu einer Veröffentlichung aber konnte sich der Komponist wie bei vielen anderen seiner Werke nicht entschließen.⁸⁰

77 Ernst Moritz Arndt (1769–1860), *Lied vom Rhein an Niklas Becker*; auf französischer Seite reagierte Alphonse de Lamartine (1790–1869) mit der *Marseillaise de la Paix* und Alfred de Musset (1810–1857) mit *Le Rhin allemand*.

78 Briefe vom 26. November 1843 bzw. 7. Januar 1844 von Carl Ludwig Golsen (1807–1872) an Felix Mendelssohn Bartholdy, GB-Ob, MS. M. Deneke Mendelssohn d. 44, Green Books XVIII-208 bzw. MS. M. Deneke Mendelssohn d. 45, Green Books XIX-13.

79 Georg Herwegh, *Gedichte eines Lebendigen*, Zürich und Winterthur 1841, S. 36–37.

80 Danksagung: Besonderer Dank gilt den Institutionen, die die Reproduktion von Quellen aus ihrem Besitz freundlich genehmigten: Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast; Mendelssohn-Haus, Leipzig; Universität Osnabrück, Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht. Zum Gelingen des Bandes trugen ferner folgenden Bibliotheken bei, deren Materialien Grundlage für diesen Aufsatz bildeten: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung sowie Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Biblioteka Jagiellońska, Kraków; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig; Bibliothek der Forschungsstelle »Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy« an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig; New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations; Bodleian Library, University of Oxford.

Anhang – Fremde Bearbeitungen des Liedes *Der Jäger Abschied*

Bei der folgenden Auswahl von 30 Werken der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts handelt es sich – wenn nicht anders benannt – um Klavierstücke. Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Anzeigen in Friedrich Hofmeisters *Musikalisch-literarischen Monatsberichten über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*:

Franz Abt, *Lieder und Chöre für drei Frauenstimmen und Klavier* op. 186 Nr. 25 (1878); Friedrich Baumfelder, *Knospen und Blüthen. Kleine leichte Fantasien* op. 220 Nr. 6 (1873); Carl Besendahl, *2 Transcriptionen* op. 31 (1885); Christian Traugott Brunner, *Vier Fantasie-Transcriptionen* op. 322 Nr. 1 (1857); Ders., *Melodienzauber* op. 395 Nr. 3 (1861); [Friedrich] Burgmüller, *Bunte Blumen. 12 beliebte Tonstücke in leichter Spielweise ohne Oktaven*, Nr. 6 (1880); Franz Xaver Chwatal, *Walddlieder* op. 198 Nr. 1 (1865); Wilhelm Cramer, *Fantaisies élégantes sur des Chansons modernes*, Nr. 90 (1878); Joseph H. Doppler, *Feuilleton du Pianiste. 12 Récréations pour la Jeunesse* op. 299 Nr. 4 (1858); Ders., *Blüthen und Perlen. 12 elegante Tonstücke über beliebte Themas* op. 278 Nr. 12 (1860); Eduard Friedrich, *Lieder-Grüße. Tonstücke über bekannte Melodien* Nr. 38 (1879); Aloys Hennes, *Fantasie-Transcription* op. 182 (1870); Albert Jungmann, *Im Walde. Fantaisie über das Lied: Wer hat dich du schöner Wald* op. 43 (1854); Louis Köhler, *Leichte Paraphrasen über Mendelssohn'sche Männerchöre ohne Oktavenspannungen* op. 253 Nr. 1 (1874); Louis Kron, *Immortellen* op. 314 Nr. 4 (1896); Diederich Krug, *Rosen-Knospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas* op. 196 (1878); Ders., *Frühlingsblüthen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas für Klavier 4händig* op. 240 Nr. 15 (1878); Ders., *Immergrün. Leichte, gefällige Fantasien über beliebte Lieder* op. 500 Nr. 20 (1887); Gustav Lange, *Fantasiestück* op. 108 (1871); Ders., *Centifolie. 100 Fantasien über beliebte Volkslieder in leichtem u. brillantem Style* op. 232 Nr. 43 (1878); Heinrich Lichner, *Transcriptionen* op. 269 Nr. 6 (1886); Joseph Loewe, *Lieder-Album für die Jugend* op. 111 Nr. 33; Josef Löw, *Lenzblüthen. Kleine Fantasiestücke über die beliebtesten Themas ohne Oktavenspannung* op. 205 Nr. 31 (1879); Carl Reinecke, in: *100 Transcriptionen* (1875); Theodor Oesten, *Blumen und Perlen. Leichte Tonstücke* op. 380 Nr. 35 (1878); Joseph Schulz-Weida, *Arion. Salon-Fantasien über beliebte Männerquartette* op. 77 Nr. 7 (1869); Heinrich Siewert, *Fantasie über »Wer hat dich, du schöner Wald«* op. 78 (1883); Gustav Trehde, *Transcriptionen beliebter Lieder* Nr. 122 (1879); Ernst David Wagner, *12 Mélodies de Mendelssohn-Bartholdy* op. 42 Nr. 10 (1867); Theodor Zillmann, *Fantasie über Der Jäger Abschied* op. 4 (1854); Gustav Zogbaum, *Fantaisie sur l'Air célèbre de Mendelssohn* op. 68 (1864).