

Prof. Dr. Gesine Schröder
Hochschule für Musik und Theater Leipzig

Zum Streit der Männerchöre in den Zwanziger Jahren. Eine Erinnerung an Erwin Lendvai

1930 erhielt der Deutsche Handlungsgehilfen=Verband ein Liederbuch für Männerchor. Es ging aus den Thüringer Musikwochen auf - wie es heißt - "unserer Jugendburg Lobeda" hervor. Durch seine Mitarbeit als Bearbeiter und als Komponist an dem Band begab sich der ungarisch-jüdische Komponist Erwin Lendvai zwischen die Fronten der beiden größten Chorvereinigungen im deutschsprachigen Raum, des Deutschen Arbeitersängerbundes (D.A.S.) und des Deutschen Sängerbundes (DSB). In ihnen organisierten sich vornehmlich Männerchöre; so wurde der bürgerliche DSB erst 1931 für Frauen geöffnet. Das "Lobeda-Singebuch für Männerchor", wie der Band in einer programmatischen Umformung der üblichen Bezeichnung Liederbuch heißt - statt der gesammelten Gegenstände wird nun ein Tun benannt - entfachte einen heftigen Streit. Von Seiten des DSB gab es „massive Kritik“, und zwar weniger an der Qualität der Beiträge als an der kulturpolitischen Ausrichtung des Unterfangens.

Lendvais heute fast vergessene Chorsätze galten als „Gipfel der Männerchor-Kunst“. Die konkurrierenden Bünde rissen sich um seine Musik. Doch fand Lendvai „viele Widersacher“. Ich möchte zeigen, inwiefern seine Werke eine ästhetische und lebensweltliche Differenz zum traditionellen Männerchorwesen konstruierten, zu ihm in Konkurrenz traten. Die Rangeleien der Verbände, die seine Musik einstudierten oder ablehnten, und die Argumente der Vertreter dieser Verbände habe ich nicht systematisch nachvollzogen; dies zu tun, wäre eine lohnende Aufgabe für Musikhistoriker oder Musiksoziologen eher als eine für Musiktheoretiker (vgl. Grosch, S. 323f.). Mir geht es um die Konstitution der Musik selbst. Ich möchte den Versuch unternehmen Konkurrenzen unter Männern an Eigenheiten der Musik sichtbar werden zu lassen.

Ich hole ein wenig aus. Franz Josef Ewens skizziert in dem zu Beginn der Dreißiger Jahre erschienen Band "Deutsches Lied und deutscher Sang" (Ewens, S. 225) Lendvais Lebensweg: Der "kühne Neuerer des Männerchors, dessen Name seit etlichen Jahren in aller Munde ist, wurde am 4. Juni 1882 in Budapest geboren. Seine künstlerische Tätigkeit übt er seit 1909 in Deutschland aus. (...) Lendvais Tätigkeit in Deutschland ist eine äußerst vielseitige: er war Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin, 1923 finden wir ihn an der Volkshochschule in Hamburg. 1926 ist er Chorleiter des Männergesangsvereins Rheinland in Koblenz (...) Als Leiter eines großen Volkschors zog es ihn nach München, der Stadt mit der großen musikalischen Vergangenheit, in der er erfolgreich wirkt.“ In die Emigration gezwungen, seiner Schaffenskraft und jeglichen Wirkungsfeldes beraubt, starb der Komponist 1949 in England. Auch Laienchören sind Lendvais Vokalkompositionen, ja sogar sein Name heute fast unbekannt. Eine Ausnahme sagt mehr als genug: In Berlin gibt es einen Seniorenchor "Erwin Lendvai", er probt der in Seniorenfreizeitstätte "Club Evergreen".

Das kulturpolitische Ambiente, in welchem das Lobeda-Singebuch und die nachfolgenden weiteren drei Bände positioniert wurden, ist in dem Geleitwort zum ersten Band angesprochen: Die „Organisationsgebilde, die als Machtfaktoren dem Kapitalismus unserer Tage gegenüberreten, haben an sich noch keinen kulturellen Rang“. Gemeinschaftsbildung sei nötig! Der Bund der Männerchöre im DHV (deutscher Handlungsgehilfenverband) umfasse „heute rund 150 Sangesgruppen“. Das Lobeda-Singebuch sei als ein Beitrag des DVH „zur kulturellen Neubildung in unseren Tagen“ gedacht. Der Anstoß der musikalischen Jugendbewegung wird betont. Und von hier aus wird direkt zu satztechnischen Forderungen an das neue Chorlied gesprungen. Man zog „die Kraft aus dem Volkslied und aus dem reichen Gut des 16. und 17. Jahrhunderts.“. Der Herausgeber Hannemann urteilt in seinem Vorwort: „Die heute noch gebräuchlichen Liederbücher sind im Wesentlichen überholt.“ Er attackiert die Vierstimmigkeit als Norm. Die geringere Anzahl von Stimmen ermögliche, sinnlose Linien zu vermeiden. Wesentlich sei die melodische Führung aller Stimmen. Auf allgemeine Zustimmung zu dem neuen Männerchorstil konnte man nicht hoffen; stattdessen baut man einen Feind auf: „Verknöchertes Männerchorgeist wird den Weg zu ihnen (den neuen linear komponierten Chorsätzen) nicht finden.“ Dieser wird allerdings auf anderem Felde angegriffen, als dies zuvor unter Männerchören üblich war, nicht auf dem der musikalischen Leistungsstärke und Wirkung des chorischen Gesangs auf das Publikum, sondern auf dem einer neu bestimmten inneren Bildung der Chormitglieder: Diese sollen gemeinschaftsfähig werden. Musik erhält wieder eine deutlich ethische Aufgabe, die an die Stelle der primär ästhetischen tritt. Im Vorwort zum 2. Band heißt es: „die Leistung wird zu einseitig betont, besonders durch das bei den Männerchören übliche Wettsingen; die Literatur wird oft nur nach ihrer Wirkungsmöglichkeit ausgesucht anstatt danach, ob sie die Singenden in Lebensverbundenheit zusammenbindet.“ In der Konkurrenz mit dem Althergebrachten entzieht sich die neue Singbewegung dem direkten Wettstreit. Hannemann verteidigt die „Laienmusik“ und spricht von „Gefahr der Artistik“ (Lobeda-Singebuch Bd. 2, Vorwort datiert mit Dezember 1932). Die Warnung vor zu viel Kunst konnte selber bedrohlich werden. Wo war der Punkt, an dem Lendvai, der spätere Emigrant, dieses Programm nicht mehr hätte unterschreiben können? Der Abschnitt „Zum Geleit“ im dritten, bereits nach 1933 erschienenen Band schlägt sich auf die Seite „jenes gewaltigen Umschwungs“, der dem „Ich der bürgerlichen Liberalität und des proletarischen Klassenkampfes entgegengetreten ist, um es zu einem ‚Wir‘ der Volksgemeinschaft umzuwandeln“.

Man könnte musiksoziologisch an das Thema des Männerchorstreits herangehen. Welche politischen Verbände und Parteien unterstützten welche Sängervereine und umgekehrt? Welche Berufe übten die Sänger der Vereine aus? Waren sie Arbeiter, Handwerker oder Ärzte und Rechtsanwälte? Oder eben Handlungsgehilfen? Man könnte die vertonten Texte vergleichen. Man könnte untersuchen, wie diejenigen Lieder komponiert sind, welche die jeweiligen Verbände besonders schätzten. Indes hilft das bei Lendvai nicht weiter; in allen Verbänden gab es Anhänger seiner Kompositionen und seiner Bearbeitungen. War es mehr eine ästhetische als eine politische Frage, die innerhalb der Chöre ausgefochten wurde? Traten die konkurrierenden Positionen „Alt gegen Neu“ nur in den sich bildenden Mehrheiten zutage? Denn ungeachtet der Kritik des DSB wurde das Lobeda-Singebuch auch von dessen Mitgliederchören begrüßt (vgl. Brusniak, Sp. 814). Lendvais Beiträge in den Sammlungen, so auch in dem "offiziellen", von einer staatlichen Kommission herausgegebenen "Volksliederbuch für die Jugend", dessen erster Band Chöre für gleiche Stimmen, u.a. für Männerchöre enthielt, sind - von bedeutenden Ausnahmen abgesehen - meist Gebrauchsmusik, sie sind dem jeweiligen Zweck der Sammlung auf moderne Weise angemessen und mehr auch nicht. Für heutige Chöre haben sie wenig Wert; und Chöre betreiben nicht primär (höchstens als Nebeneffekt) musikhistorische Ausgrabearbeit.

Sie singen, was ihnen gefällt, was sie musikalisch bewältigen können und was lokalpolitisch oder privat opportun ist (der 70. Geburtstag eines Mitglieds ist zu feiern, 125 Jahre freiwillige Feuerwehr Großbönsa etc.). Ich möchte Lendvais Kompositionstechnik nicht an einem Beispiel aus dem Lobeda-Singebuch zeigen, da sich hier der Rang seines Komponierens aufgrund der eng gesteckten ästhetischen Grenzen weniger deutlich zeigen konnte, sondern an der Nr. 1 des Liederzyklus op. 44 für Männerchor. Er gehört vermutlich - soweit ich dies bei der noch immer schwierigen Bibliothekslage in Leipzig feststellen kann - zu seinen bedeutendsten Kompositionen. In diesem Fall handelt es sich nicht um Gebrauchsmusik, ein Genre, das Lendvai jedoch nicht verachtet haben kann. Und so lohnt sich die Ausgrabung über ein historisches Interesse hinaus vielleicht auch in einem ästhetischen. Der Zyklus op. 44 steht in der Tradition der anspruchsvollen Männerchöre, wie sie in den Kompositionslehren von Salomon Jadassohn und Hugo Riemann noch als höchste Spezies innerhalb der Gattung „Chorlied“ dargestellt und gelehrt worden waren.

Lendvai vertont in op. 44 Nr. 1 ein Gedicht von Bruno Schönlank, einem der SPD-nahen Theaterreformer der Zwanziger Jahre. Es handelt es sich um eine etwas altmodische Version des Werbespruchs "Man ist so jung, wie man sich fühlt" - oder: "You are as pretty as you feel" , wie die Beatles sangen. Die erste Spalte numeriert die Zeilen des Originals fortlaufend durch, die zweite gibt die Anzahl der Betonungen pro Zeile an; es folgt in der nächsten Spalte der originale Text, dann ein Überblick über das Reimschema und das Auftauchen ersten Halbzeile dort, wo Lendvai sie in den Originaltext einschiebt. Direkte Wiederholungen innerhalb der Zeilen sind nicht vermerkt; sie gehören zum selbstverständlichen Repertoire der Vertonungstechniken.

| | | | |
|---|---|---|-------------------|
| 1 | 5 | Sei nicht traurig, daß der Herbst verging | a |
| 2 | 3 | Und der Winter naht. | b |
| | | | Sei nicht traurig |
| 3 | 5 | Schön're Blumen kann kein Garten bringen, | c |
| 4 | 5 | Nicht ein Vogel süßer je dir singen, | c |
| | | | Sei nicht traurig |
| 5 | 5 | Linder schmeicheln nie der Däfte Bad | b |
| 6 | 2 | Als der Frühling, | a |
| 7 | 3 | Den dein Blut verheißt. | - |
| | | | Sei nicht traurig |

Lendvais Unterbrechung der fortlaufenden Zeilen durch die ritornellartig repetierte erste Halbzeile, die dem Gedicht auch ihren Titel gab, schafft Strophen, zwei zweizeilige und eine dreizeilige. Die erste reicht von T. 1 - 6, die zweite von T. 9 - 19 und die dritte von T. 41 - 43 (vgl. zu der folgenden Analyse das Notenbeispiel am Ende dieses Textes bzw. die attachments "lendvai 1 -3"). Der repetierte Titel fasst diese ein, als sollten ihre Umriss nachgezeichnet werden. Die Dauer, die der Text in der Vertonung benötigt, nimmt pro Strophe um je knapp das Doppelte der vorigen Strophe zu: von 6 auf 11 auf 21 Takte. Dies ist nicht durch die Anzahl der Hebungen pro Zeile präformiert, denn die 6. und 7. Zeile beinhalten - so wie außer der zweiten alle übrigen - zusammen 5 Hebungen. Der Dichter hat sie in eine sechste und eine siebente Zeile getrennt und damit die Anzahl der Zeilen in der letzten „Strophe“ erhöht, um den Reim bei "Frühling" nicht als eine Art entfernten Binnenreim setzen zu müssen und um die letzte Zeile, die unerwartet von Innerem spricht und reimtechnisch gesagt eine Weise bleibt, vom Außen abzuheben, dem jahreszeitlichen Geschehen, von dem in den anderen Zeilen die Rede war. Rein quantitativ gesehen bereitet die wachsende Taktanzahl der zweiten Strophe die Expansion in der

dritten vor, doch steht, so wie auf wortsprachlich-semantischer Ebene, der musikalische Charakter der ersten und zweiten Strophe zu dem der dritten in scharfem Kontrast. Hier gibt es keine Vorbereitung. Lendvai gestaltet zweigleisig. Eine formale Anlage, die den Kontrast direkt – ohne subkutane Präparation – gespiegelt hätte, findet sich etwa in Mendelssohns „Herbst“ für gemischten Chor (nach einem Text von Nikolaus Lenau, op. 48 Nr. 6), einer Vertonung, die ebenfalls so weit über das gattungsgemäß einfache Liedhafte hinausgeht, dass Salomon Jadassohn sich bemüht fühlte, das Lied in seiner Kompositionslehre extensiv zu kommentieren (Jadassohn, S. 30ff.).

Das Ritornell von Lendvais Chor bewegt sich tonartlich aus den düsteren Bezirken g-moll und c-moll zu einem jedoch wenig etablierten e-moll und einem schwankenden, mehr nur assoziativen, lichten G-Dur im Schlussritornell. Die Quintfälle des Fundaments (h - e - a7, T. 42/43) klären die vorige chromatische, gesättigte Klanglichkeit. Da Lendvai auch den ersten Bass linear halten will, den ersten Tenor an die frühere thematische Melodie zu denselben Worten binden möchte und da außerdem die Mittelstimme den Zusammenklang der kleinen Septime tonal ausdeuten soll, scheut er vor Quintparallelen nicht zurück (Übergang T. 42/43). Sie hellen den Klang auf.

Sämtliche drei Lieder aus op. 44 sind vorwiegend polyphon, imitatorisch und oft mit den typischen madrigalischen Kopplungen von Stimmpaaren beispielsweise zu dem Wort "verheißt" in den Bässen T. 31 - 35 und dann wieder T. 38 - 41 (jeweils mit Auftakt) oder - vice versa - in den Tenören T. 31 - 36, dann wieder T. 38 - 40. Polyphonie ist kein Stilmittel, das Popularität verspricht. Sie steht für anspruchsvolle, ja gelehrte Setzweise und für anstrengendes Hören. In sie konnten sehr direkt gewisse politische Konstellationen hineingelegt werden, einmal, indem der Satzverband der Stimmen selber einem gesellschaftlichen Miteinander gleichgesetzt wurde, dann, indem die historische Schreibweise, auf die sie anspielt, ein bestimmtes Genre des 16. und 17. Jahrhunderts, sehr global die Schichten evoziert, für die man die Musik damals schrieb: darum stets der Rekurs auf die frühere Musik. Gemeint ist hier natürlich eine ganz bestimmte, die Vokalmusik mit deutschsprachigen Texten der Reformationszeit und der folgenden knapp hundert Jahre! Eine weitere Eigenschaft, die diese Musik neben ihrem Polyphonen für Laien als Ausführende unzugänglich macht: der enorme Umfang der Einzelstimmen. Im ersten Lied: Tenor 1: g - h' (T. 16 und 41), Tenor 2: d - g' (z.B. T. 15 und 35), Bass 1: H - e' (T. 43 und z.B. 24), Bass 2: Fis - cis' (T. 20 und 40); außerdem wird von den geteilten zweiten Bässen in T. 43 das D (!) verlangt. Wenn ich diesen Ton vernachlässige, reichen die Umfänge mithin von Oktave + Terz, zweimal Oktave + Quarte zur Oktave + Quinte. Madrigalische Stilmittel sind etwa die teils überlangen Melismen zum Beispiel bei den Worten "singen" (Tenor 1, T. 17 f.), "Bad" (T. 24 f.), "Frühling" (T. 24 f.) oder "verheißt" (T. 34 und 38 f.). Das Lied ist vollständig tonal, allerdings erweitert es die Tonalität gebührend und treibt die klangliche Füllung der Hauptharmonien mittels der traditionellen akkordfremden Töne sehr weit, beispielsweise in dem verhältnismäßig langen Durchgangston B im zweiten Bass T. 3. Dass das B so lang ist, reguliert nicht nur die Rhythmik dieser Einzelstimme und macht sie weniger abhängig von dem Geschehen in den übrigen Stimmen, macht sie "sinnvoll", sie verschiebt darüber hinaus die Quintparallele mit dem ersten Tenor, die durch das gefälligere, weil dann zum ersten Bass nicht mehr dissonante Eintreten des B ein Achtel später entstünde. Abgesehen von einem derartigen Umgang mit Dissonanzen macht Lendvai keinen Gebrauch von den neu gewonnenen harmonischen Möglichkeiten der sogenannten Linearität, wie sie im Gefolge des Kontrapunktbooks von Ernst Kurth so modern wurde und wie sie sich intensiv in Notenbeispielen aus Hermann Grabners 1930 zuerst erschienenem Lehrbuch mit dem programmatischen Titel "Der lineare Satz" zeigt.

Es gibt Merkmale des erhabenen Stils; dieser erwächst aus dem Gebrauch gewisser musikalischer Redewendungen, an denen sich im Laufe ihrer Geschichte Bedeutung festsetzte und die zu Topoi erstarrten. Wie eine Kruste überdecken sie die flüssige Rede. Nur relativ langsam ändern sie sich und profitieren dabei oft polemisch von einem früheren Auftreten der Topoi: In diesem Lied kann man die chromatischen Bässe T. 17 - 19 und - nicht ganz vollständig - T. 25 - 27, wieder T. 28 sowie T. 37 - 40 dazu rechnen, ebenso die verminderten Intervalle im horizontalen Verlauf, die hier wahrhaftig thematisch sind: die verminderte Quarte und Quinte zu den Worten "Sei nicht traurig" (Bass 1: T. 1, 7 und 19 Tenor 1: T. 2 und 6/7, 41 und 42/43, Bass 2: T. 19/20), die verminderte Septime zu "Düfte Bad" (Bass 2: T. 25), die übermäßigen Sekunden zu "Blut" und "verheißt" (Bass 2: T. 36/37 und 39). Auch die Assonanz dieser Stilebene distanziert das Lied vom üblichen Männerchorstil. Eine Konkurrenz zu ihm nicht durch weniger, sondern durch mehr Kunst.

Lendvais Komposition ist für musikalisch hoch gebildete Sänger geschrieben. Dies weist auf die Anfangszeit des Männerchors, Zelters Liedertafel, zurück und möchte die dazwischen liegenden gut hundert Jahre vergessen machen. Walter Rein, Lendvais ehemaliger Schüler und Mitarbeiter am Lobeda-Singebuch, hielt eine Umwälzung der Männerchorliteratur für notwendig: „Der Männerchor ist seit jeher der Tummelplatz der Schaffenden letzten Grades gewesen. Das erklärt die Überfülle der Produktion, ihr im Durchschnitt erschreckend tiefes Niveau und den Misskredit, in den diese Chorgattung in musikalischen Kreisen geraten ist.“ Lendvai produziert mit seinem Notentext eine virtuelle Gemeinschaft von Sängern, die nicht sentimental sind, wie das Sujet es nahe legt, die dagegen ihr Traurigsein (wohl nicht: ihre Trauer) über den Verfall eines perfekten jugendlichen Körpers (auf den die jahreszeitlichen Bilder von blühenden Blumen, singenden Vögeln und Frühlingsduft deuten) internalisieren und es umwenden in ein inneres Leben ("Blut"), das singend emphatisch geäußert wird. Die Chromatik dient gerade nicht toposkonform der Klage. Es gelingt Lendvai, aus ihr das Durartige des Schlusses hervor zu treiben, das ein wenig an Tristans Tod anspielt. Das g-moll wird angespannt und bis zum äußersten strapaziert. Tonalität soll noch, wie dieser alte Körper ("der Winter naht"), zur Verheißung des Bluts taugen.

Die madrigalische Setzweise mag sich besonders gut als Metapher mit einer idealen Sozietät eignen. Weder sind alle Stimmen in gleicher Bewegung - wie im Choral oder auch im Marschlied - noch sind sie - wie in der Vokalfuge oder der durchimitierten Motette - ständig auf sich selbst gestellt. Es gibt wechselnde Verbindungen. Die Tonalität fasst den Chor nach wie vor zu einem homogenen Ganzen zusammen. Lendvai schreibt äußerst professionell. Er kennt die Schwächen der Laienchöre, bei denen bekanntlich meist jeder mitsingen darf, und gleicht sie, mehr noch in seinen Beiträgen zu Sammlungen als in seinen selbständigen Kompositionen, mit seiner Schreibweise aus. Er wählt die besten Lagen, notiert die Dauern der Töne exakter als üblich, er weiß, wo er den Schlusston einer Phrase kürzen muss.

Der vorhin bereits zitierte Ewens charakterisiert auch Lendvais Musik. Und diese Charakterisierung erhellt die ganzen Hoffnungen einer Musikergeneration, deren Ambitionen mit dem Dritten Reich untergegangen sind. Wie zweischneidig waren Formbewusstheit und Linearität! „Der Name Lendvai bedeutet nicht nur eine hervorragende Musikerpersönlichkeit, der Name Lendvai ist ein Programm für die gesamte Sängerschaft. Lendvai ist der unentwegte Verfechter der Polyphonie, der selbständigen Stimmführung. Die Demokratie, die Gleichberechtigung aller Stimmen im Chor erhebt er zum Prinzip. Keine Erfindung von ihm, keine sensationelle Neuerung – alles ist in früheren Jahrhunderten längst dagewesen – aber ein kecker Eingriff in die homophone Gestaltung der Männerchöre, denen melodieführender Tenor

und begleitende monotone Mittelstimmen zum charakteristischen Merkmal geworden waren. (...) Man kann ohne Übertreibung sagen: Es gibt heute keinen Männergesangsverein von Rang mehr, der sich nicht mit den Werken Lendvais auseinandergesetzt hätte. Einige seiner Chöre haben sogar – trotzdem ihr Stil vom herkömmlichen Männerchorstil wesentlich unterscheidet – bereits eine beachtenswerte Popularität gewonnen.“

Nun bietet der Männerchor - verstanden nicht als Bezeichnung eines Musikstücks, sondern als Bezeichnung des Ensembles - Psychologen und Soziologen wahrhaftig eine fette Kost. Wie Vorgänge in der reinen Mädchenklasse oder in einer Fußballmannschaft: Das Sich-Verbünden, das Rangeln, das Ausgrenzen von Mitgliedern, das Küren anderer zu Chefs oder Subchefs innerhalb der Stimmgruppen: all das spielt in monogeschlechtlich besetzten Chören eine besondere Rolle. Was bedeutet die Musik für eine solche Sozietät von Sängern? Ist sie ein Fixpunkt, um den herum Rangeleien und Verbrüderungen nach innen und nach außen stattfinden, beispielsweise gegenüber anderen Chören, mit denen man sich verbrüdert oder gegen die man als Platzhirsch oder als Neuling antritt? Verstärkt oder produziert die spezifische Konstitution einer Musik das eine oder andere Verhalten oder spiegelt sie es bloß? Ist sie gar subversiv? In welcher Weise wirkt die Komposition sozietätsbildend oder auch sozialisierend? Tut sie es überhaupt? Ist egal, was gesungen wird? Einer Antwort darauf hat zunächst eine Erkenntnis vorauszugehen: Der Männerchor, so wie er seit Ende des 18. Jahrhunderts entstand und - in Ausläufern - bis nach dem 2. Weltkrieg existierte, schließt jene Stimmlagen der Männer aus, die mit Weiblichem oder mit Unmännlichen assoziiert wurden: falsettierende Stimmen. In den modernen, jetzt wieder solistisch besetzten und auch in der Populärmusik äußerst beliebten Männerensembles der Gegenwart sind sie wieder üblich wie in der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts. Der Ausschluss der hohen männlichen Stimmlagen kann nur zum Teil verstanden werden als Reaktion auf die Tatsache, dass deren berühmteste Vertreter Kastraten gewesen waren. Vor 1800 muss es mit solchen Stimmlagen weniger Probleme gegeben haben. Die Mediävistin Bea Lundt schreibt: Die "Konstruktion eines zölibatären Ideals von Männlichkeit" sowie "der Umgang mit der symbolischen und spirituellen (Selbst-)Kastration zeigen, dass Männlichkeit gerade nicht primär über Zeugungskraft und sexuelle Aktivität definiert wurde (...). Auch das Ideal des kampfbereiten und wehrhaften Mannes (...) war von begrenzter Reichweite" (Lundt, S. 47). Dass diese andere Definition auch andere Stimmlagen zugelassen hat, liegt auf der Hand.

Deutlichst benennt Walter Rein die Elemente des neuen Chorlieds: Handwerk, als heil empfundene deutsche Historie (Reformationszeit), Nähe von Musik und Leben, Verbundenheit der Sänger... eine Erfolgsmeldung nach der anderen. So war dem Untergang des Genre Männerchor nicht beizukommen! Walter Rein notiert in einer autobiographischen Skizze: „Die Wahl Erwin Lendvais als Lehrer wurde entscheidend. Ihm verdanke ich gründliche handwerkliche Schulung. (...) Die lebhafteste Bewegung in unseren Tagen, die eine Erneuerung chorischer Vokalmusik zum Ziele hat, die an die chorische Haltung einer zwar vergangenen, heute uns aber lebensnah erscheinenden Zeit anknüpft, hat dem Chorgesang frischen Impuls gegeben. Wir haben gelernt, wieder sinnvolle Stimmen zu schreiben, die in Beziehung untereinander und zum Ganzen stehen; wir haben in dieser Art des Singens das beglückende Erlebnis chorischer Verbundenheit erfahren und symbolisiert gefunden; wir haben wieder vor Chorkompositionen gestanden, (...) die aus einer gemeinsamen Mitte heraus gestaltet waren, ‚Gestalt‘ hatten. Auf diesem Boden wächst auch der neue Männerchor, wie ich ihn sehe. (...) Das Ausschwingen der Linie, nicht das klangliche Erlebnis steht im Vordergrund. (...) Größter Wert sollte heute auf formalen Aufbau gelegt werden.“ Erst seit der vermehrten Produktion gleichgeschlechtlich besetzter Chöre in den letzten Jahrzehnten - u.a. bei György Ligeti oder bei

dem jungen Briten Thomas Ades - und seitdem entsprechende Ensembles gerade auch in der Populärmusik wie Pilze aus dem Boden schießen, scheint sich die Scham gegenüber dem Genre Männerchor zu verflüchtigen. Zuvor Ausgegrenztes – die hohen Stimmen – wurde integriert; die Männerchöre sind selber – fast vergessene – Geschichte geworden, dem man Anderes gegenüberzustellen hat.

Literatur:

A. Noten

Das Lobeda-Singebuch für Männerchor, Bd. 1: Volkslieder und volkstümliche Gesänge, Deutscher Handlungsgehilfen=Verband Hamburg, o.J. (1930) , Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt,

Bd. 2 für Männerchor: Alte und neue Gesänge für Männerchor, ebenfalls noch „unter Mitarbeit von Erwins Lendvai“, Hanseatische Verlagsanstalt (1934) copyright 1933 (!)

Bd. 3 für gemischten Chor Bd. 1, hg. Von Carl Hannemann unter Mitarbeit von Walter Rein und Hans Lang, Hanseatische Verlagsanstalt, copyright 1934

Erwin Lendvai, op. 44 Nr. 1, Edition Peters, copyright 1929

B. Bücher

Salomon Jadassohn, Lehrbuch der Instrumentation, Leipzig 1889 (Bd. V der Lehre von der musikalischen Komposition)

Franz Josef Ewens, Deutsches Lied und Deutscher Sang, Karlsruhe und Dortmund (Verlagsbuchhandlung Wilhelm Schille & Co.) o. J. (1932?)

Friedhelm Brusniak, Artikel "Chor", MGG 2, Sachteil, Band 2, Kassel - Stuttgart (Bärenreiter - Metzler) 1995, Spalte 814.

Nils Grosch, „Das Volksliederbuch für die Jugend. Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik“, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004, hg. Von Günther Wagner, Mainz u. a. (Schott) 2005, S. 323-351

Bea Lundt, "Der Mythos vom Kaiser Karl. Die narrative Konstruktion europäischer Männlichkeit im Spätmittelalter am Beispiel von Karl dem Großen", in: Männer - Macht - Körper.

Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute, hg. von Martin Dinges, Frankfurt/New York (Campus) 2005, S. 37-51

Aufführungsrecht
vorbehalten

1. Sei nicht traurig

Bruno Schönlank

Erwin Lendvai, Op. 44 Nr 1

Sanft ($\text{♩} = 60$) *p legato e dolcissimo*

Tenor I Sei nicht trau-rig, daß der Herbst ver-ging und der

Tenor II *p legato e dolcissimo* Sei nicht trau-rig, daß der Herbst ver-ging und der

Baß I *p legato e dolcissimo* Sei nicht trau-rig, daß der Herbst ver-ging und der Win -

Baß II *p legato e dolcissimo* Sei nicht trau-rig, daß der Herbst ver - ging und der

⑤ *mp* *mf*

Win-ter naht. Sei nicht trau-rig, sei nicht trau-rig.

Win-ter naht. Sei nicht trau-rig, sei nicht trau-rig. Schön-re Blu-men

- ter naht. Sei nicht trau-rig, sei nicht trau-rig.

Win-ter naht. Sei nicht trau-rig, sei nicht trau-rig.

⑩ *p*

Schön-re Blu-men kann kein Gar-ten bringen, nicht ein Vo-gel sü-ßer je dir

kann kein Gar-ten bringen, nicht ein Vo - gel sü - ßer je dir sin -

Schön-re Blu-men kann kein Gar - ten

15

sin-gen, nicht sü-Ber je dir sin-gen, nicht sü-Ber je dir sin - - - - -
 - - gen, nicht sü - - - - - Ber je dir sin-gen, nicht
 Schön-re Blu-men kann kein Gar- - ten, kann kein Gar-ten
 brin-gen, nicht ein Vo-gel sü - - - - -Ber

18

- gen, nicht sü-Ber je dir sin-gen, sei nicht trau-rig, lin-der
 sü - - - - -Ber je dir sin-gen, sei nicht trau-rig, lin-der schmeicheln
 brin-gen, sei nicht trau-rig, lin-der schmei - - - - - cheln
 je dir sin-gen, sei nicht trau-rig,

Ein wenig beschleunigen

22 *p poco a poco cresc.*

schmeicheln nie der Däfte Bad, als der Früh - - - - -
 nie der Däfte Bad, der Däfte Bad, als der
 nie der Däfte Bad, als der Früh - - - - -
 lin - - - - -der schmei - - - - - cheln nie der Däfte Bad, als der

26 Wieder im Zeitmaß

ff *dim.* *pp* *mf cresc.*

ling, als der Frühling, den dein Blut ver-heitst,

Früh - - - - - ling, als der Frühling, den dein Blut ver-heitst,

dim. *mp cresc.*

- - - - - ling, den dein Blut ver - heist,

Früh - - - - - ling, als der Frühling, den dein Blut ver - heist,

32 *ff* *p* *f cresc.* *poco accel.*

den dein Blut ver - heist, den dein

den dein Blut ver - heist, den dein Blut

- den dein Blut ver - heist, den dein Blut, dein

- den dein Blut ver - heist, den dein Blut, dein

molto f *mf cresc.* *f* *cresc.*

38 *ff* *p* *Langsam (♩ = 50)*

Blut ver - heist. Sei nicht tran-rig, sei nicht tran-rig.

ver - heist. Sei nicht tran-rig, sei nicht trau-rig.

Blut ver - heist. Sei nicht tran-rig, sei nicht trau-rig.

Blut ver - heist. Sei nicht tran-rig.