

BASLER GESANGVEREIN 1824–2024

EIN BLICK AUF SEINE GESCHICHTE

WERNER BAUMANN

MIT ILLUSTRATIONEN VON
BURKHARD MANGOLD (1873-1950)

Der Basler Gesangverein ist der älteste gemischte Chor der Schweiz, der immer noch unter gleichem Namen aktiv ist. Als er 1924 sein 100-jähriges Jubiläum feierte, brachten die «Basler Nachrichten» – damals das wichtigste Blatt auf dem Platz Basel – eine Sonderbeilage. Darin wurde er als eine der bedeutendsten Institutionen des Kulturlebens der Stadt gewürdigt. Dass die Stadt erstmals seit Jahrhunderten wieder einen guten Klang in der Musikwelt habe, verdanke sie musikalischen Gesellschaften, «vor allem dem Basler Gesangverein mit seinen Münsterkonzerten». Heute, beim 200-jährigen Jubiläum, ist die Lage anders. Nicht nur ist das kulturelle Leben vielfältiger, auch die Chöre sind viel zahlreicher – der Gesangverein ist einer unter ihnen, kleiner als damals, er ist auch nicht mehr der Chor der städtischen Oberschicht. Geblieben ist das Privileg, regelmässig im Münster Konzerte zu veranstalten und mit dem städtischen Sinfonieorchester aufzutreten.

Die Geschichte unseres Chors bleibt aber für die Kulturstadt Basel interessant. Deshalb diese kleine Schrift, die einen neuen Blick ins umfangreiche Archiv des Vereins (das im Staatsarchiv Basel-Stadt zugänglich ist) wirft. Es ist nicht der Blick eines Vereinschronisten, sondern der Blick eines Historikers, der Aspekte aufgreift, die aus heutiger Sicht interessant sind – ruhmreiche, aber auch solche, auf die man weniger stolz sein kann. Wer sich für mehr Details interessiert und für eine Chronik mit Zahlen und Namen, sei auf die grösseren und kleineren Festschriften verwiesen, die zum 50., 75., 100., zum 125., 150. und 175. Jubiläum erschienen sind. Ausserdem

ist auf der Website des BGV seit langem verzeichnet, was der Chor Jahr für Jahr aufgeführt hat in seiner langen Geschichte.

Burkhard Mangold, der bekannte Basler Künstler und Grafiker, war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lange Jahre Mitglied des Gesangvereins, zeitweilig sass er auch im Vorstand des Vereins. Er gestaltete Plakate für den Chor, er hat ihn in Kunstwerken dargestellt und er zeichnete in den Proben Skizzen, zum Teil in die Noten. Was liegt näher, als diese Schrift mit Plakaten, Werken und Skizzen von ihm zu illustrieren?

Im Folgenden werden also ein paar Aspekte der Geschichte dieses Chors beleuchtet, zuerst eher sozialgeschichtliche, dann die Musik und die Aufführungen betreffende und schliesslich das Verhältnis zu den für den BGV wichtigsten Komponisten, Bach und Brahms, schliesslich zu Hermann Suter, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Dirigent des Chors war und dessen Komposition zum 100. Geburtstag des BGV wir anlässlich unseres neuen Jubiläums wieder zur Geltung bringen möchten.

200 JAHRE KONTINUITÄT

4

Vereine sind ein bürgerliches Phänomen, auch im künstlerischen Bereich. «Wenn in grössern, namentlich in monarchischen Staaten von der Regierung oder vom Hofe aus für die Pflege der Kunst gesorgt wird, so bleibt diese hingegen in kleineren Staaten und besonders in Republiken gemeiniglich den Bürgern überlassen und kann [...] nur durch freiwillige Anstrengungen und Opfer Einzelner erzielt werden», konstatierten die Statuten des Gesangsvereins von 1847, 33 Jahre nach der Gründung. Entsprechend der politischen und sozialen Struktur der Stadt Basel war der BGV ein Kind des Grossbürgertums. Die Vereinsorganisation blieb über 200 Jahre im Wesentlichen gleich. Ein Vorstand (bis weit ins 20. Jahrhundert Kommission genannt) führte den Chor. Die Vereinsversammlungen waren zumindest in den ersten hundert Jahren meist schlecht besucht, anfangs bewegten sich die Teilnehmerzahlen im einstelligen Bereich, um 1900 waren es meist nicht mehr als 15 bis 20 Teilnehmer, nicht einmal ein Zehntel der Aktivmitglieder. Die Dirigenten waren Angestellte, prägten aber die musikalische Entwicklung.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es mit der Musikpflege in Basel noch nicht weit her. «Nur in den höheren und gebildeten Ständen» habe es so etwas gegeben, hielt die Jubiläumsschrift des BGV von 1874 fest; solche private Musik- und Singkränzchen traten aber nicht öffentlich auf. «Nirgends fand sich ein ständiges Orchester, nirgends geschulte Sängerköre, welche an das Studium und die Aufführung grösserer Meisterwerke sich hätten wagen dürfen.»

Der Gesangsunterricht an den Schulen sei «erbärmlich» gewesen. Als 1820 das Schweizer Musikfest in Basel stattfand, brachte man mit Mühe einen Ad-hoc-Chor zusammen, der sich nachher wieder auflöste. Das Musikfest hatte aber den Wunsch verstärkt, nach dem Vorbild deutscher Städte Chöre zu bilden.

Zwei junge Herren aus gutem Haus, Wilhelm Burckhardt und Abraham Iselin, und der neue Musiklehrer am Gymnasium, Ferdinand Laur, bei dem sie Privatstunden nahmen und welcher der erste Dirigent werden sollte, ergriffen 1823 die Initiative zur Gründung des Basler Gesangsvereins; dazu kam noch Oberförster Peter Hagenbach. Die Stadt Basel zählte damals nicht mehr als 20'000 Einwohner und war von einer Stadtmauer und Gräben umgeben. Beherrscht wurde sie von einem konservativen Grossbürgertum, das weder eine demokratische Mitsprache der städtischen gewöhnlichen Bürger noch der Bevölkerung auf dem Land zuließ; daran änderte auch die Kantonstrennung, welche die revoltierende Landschaft 1833 erzwang, noch jahrzehntelang nichts.

Nach bescheidenen Anfängen und einer Krisenphase zur Zeit der politischen Wirren zwischen Stadt und Landschaft Anfang der 1830er Jahre begann der Aufstieg des Gesangsvereins zu einer bedeutenden Institution des Basler Musiklebens. 1840 wurde erstmals ein grosses Werk aufgeführt, ein Oratorium von Händel, 1861 als Schweizer Erstaufführung eine Bach-Passion – die Bach-Aufführungen brachten dem Chor in den folgenden Jahrzehnten einen Ruf weit über die Grenzen der Schweiz hinaus ein.

Fast gleichzeitig mit dem gemischten Chor Gesangverein entstand 1827 auch ein Männerchor. Hier betonten die Initianten den demokratischen Gesichtspunkt: Gesang sei Volkssache, die aristokratischen gemischten Gesangvereine seien «dem wahren innern Wesen des Gesanges nicht nur entgegengesetzt, sondern oft hinderlich». Jedermann solle teilnehmen können, es gehe darum, «den Volksgesang recht ins Leben zu rufen und durch gute volkstümliche Lieder die unanständigen Gesänge auf den Strassen und in den Wirtshäusern zu verdrängen». Im Zusammenhang mit dem eidgenössischen Sängerkongress von 1852 bildete sich aus Sängern dieses Männerchors und des BGV die Liedertafel. Männergesangvereine hatten – so Wilhelm Merian in seiner Basler Musikgeschichte – in der Schweiz von Anfang an «neben der ausgesprochen demokratischen eine ausgesprochen patriotische Note». Gesangverein und Liedertafel kannten fortan viele Doppelmitglieder, bis weit ins 20. Jahrhundert wurden sie vom gleichen Dirigenten geleitet, sozial stützten sie sich weitgehend auf dieselben Schichten. Neben Zeiten guter Zusammenarbeit gab es in den folgenden Jahrzehnten dennoch immer wieder auch Misshelligkeiten. Den Grund sah die Kommission des BGV auch im 20. Jahrhundert noch in den unterschiedlichen Wurzeln: «Es herrscht da und dort in der Liedertafel heute noch der alte Irrtum, man werde als Liedertäfler im Gesangverein über die Achsel angesehen», heisst es im Protokoll 1929.

Die Bedeutung des Gesangvereins im 19. Jahrhundert ging über die jährlichen drei Aufführungen hinaus. Lange Zeit or-

ganisierte er auch Kammermusiksoiréen und Solistenkonzerte. Von der Mitte des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts leitete meist derselbe Dirigent sowohl Gesangverein und Liedertafel als auch das Orchester – eine Konstellation, die Kontinuität und Synergien ermöglichte, zumal viele Dirigenten sehr lange amtierten: im 19. Jahrhundert nacheinander die drei Deutschen Ferdinand Laur, Ernst Reiter und Alfred Volkland jeweils mehr als zwanzig Jahre. Im 20. Jahrhundert gab es nur noch Schweizer Dirigenten, nach der Interimszeit von Hans Huber allen voran Hermann Suter, der wieder über zwanzig Jahre prägte. Die darauffolgende 53-jährige Amtszeit von Hans Münch zeigte dann allerdings auch die Schattenseiten solch langer Dauer. Als er 84-jährig 1977 zum Rücktritt gedrängt wurde, waren Zeichen der Erstarrung nicht zu übersehen; ein verärgertes Mitglied sprach in einer Umfrage von einem «verstaubten Greisenchor». Das war trotz aller Probleme übertrieben. Dass der Chor seit den 1970er Jahren schrumpfte, lag vor allem an gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen. Die Diversifizierung des Freizeitangebots und der Chorlandschaft und damit die Konkurrenz unzähliger Musikveranstaltungen machten das alte Geschäftsmodell zunehmend unpraktikabel. Den Dirigenten Etienne Krähenbühl, Peter Eidenbenz und Adrian Stern gelang es dennoch, den BGV als Qualitätschor zu erhalten. Mit Facundo Agudin wird der «Gsangvi» nach einem nie dagewesenen zweijährigen Aufführungsunterbruch wegen der Covid-Pandemie die Schwelle zum dritten Jahrhundert überschreiten.

HERAUSFORDERUNGEN DURCH POLITISCHE WIRREN UND EPIDEMIEN

6

Erstaunlich an der 200-jährigen Geschichte des Chors ist die Kontinuität über alle gesellschaftlichen Veränderungen hinweg. Erstaunlich auch, wie gering die Spuren sind, die äussere Widrigkeiten wie Kriege und Epidemien hinterliessen. Wie erwähnt hätten die politischen Wirren um die Kantonstrennung 1830/33 fast das Ende des jungen Chors bedeutet. Wie und warum, ist nirgends festgehalten. Im Protokoll ist lediglich vom «stürmischen politischen Leben» die Rede, welches alle in Anspruch nehme. 1832 sprach der Präsident vom «ungünstigen Zustand der Gesellschaft, welche eine gänzliche Auflösung befürchten lasse», 1833 berichtete er «von dem üblen Eindrucke, den die letzte öffentliche Übung [Aufführung] bei vielen hiesigen Musikfreunden gemacht habe». Der Chor hatte nicht nur Mitglieder verloren, er war auch musikalisch offenbar nicht mehr auf der Höhe. Es ist ein bemerkenswerter Kontrast, dass nach diesen Jahren, die in der Oberschicht der Stadt Basel politisch eine konservative Erstarrung zur Folge hatten, der Gesangverein bald einen Aufschwung nahm, der sich auch künstlerischer Offenheit verdankte.

Vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit der Corona-Pandemie der letzten Jahre ist es erstaunlich, wie wenig die Epidemien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts den Chor trafen; auch die Weltkriege vor den Toren Basels beeinträchtigten ihn weniger als die Kantonstrennung. Die Cholera traf Basel 1855 nicht zum ersten Mal, aber diesmal recht stark. Während zwei Monaten erkrankten etwa 1,3 Prozent der Bevölkerung, gut die Hälfte davon

starb. Noch stärker war das benachbarte Elsass betroffen, in Village-Neuf war die Sterblichkeit im Verhältnis zur Einwohnerzahl mehr als viermal grösser. Da die Ursache der Übertragung vor allem in schlechten Ausdünstungen und Dämpfen (Miasmen) gesehen wurde, konzentrierten sich die Massnahmen der Behörden auf die Reinlichkeit: Der dreckige offene Birsig, die Abfallentsorgung, alte Abwasserdohlen und öffentliche Bedürfnisanstalten standen im Zentrum der Aufmerksamkeit. Ein Choleraspital wurde im Kloster Gnadental am Petersgraben eingerichtet. Die Evakuierung überfüllter Häuser, die von Cholera betroffen waren, scheiterte zunächst daran, dass die dafür vorgesehene Kaserne von der Armee für einen Wiederholungskurs gebraucht wurde – ein Gesuch der Basler Regierung, diesen zu verschieben, wurde von der Landesregierung abgelehnt. Das Handeln der Obrigkeit war wohl auch dadurch beeinflusst, dass anfangs vor allem Arbeiter im Kleinbasel betroffen waren und in der Sicht vieler Bürger generell «Arme, Obdachlose und Säufer». In den Protokollen und Jahresberichten des Basler Gesangvereins hinterliess die Cholera keine Spuren; man sang weiter. Das Verbot von Musik nachts im Freien durch die Regierung wird den Chor nicht betroffen haben, es sollte wohl nächtliche Ansammlungen unterbinden.

Der Grippe-Epidemie 1889/90 war mit bis zu einer Million Opfern weltweit die bis dahin schwerste Influenza-Epidemie, übertroffen erst durch die Spanische Grippe ab 1918. Man nannte sie damals wegen ihrer Ausbreitung von Osten her

die Russische Grippe – in Russland dagegen wurde sie als «Chinesischer Schnupfen» bezeichnet. Anders als bei der Cholera wurde hier rasch registriert, dass die Spitzen der Gesellschaft nicht verschont wurden, einer der ersten Erkrankten in England zum Beispiel war der damalige Premierminister Lord Salisbury. «Bot die Epidemie am Anfang manchen Leuten Stoff zu faulen Witzen», schrieb die «Basler Nationalzeitung» 1918 im Rückblick, «so verstummten diese angesichts des ernstesten Charakters der Krankheit sehr bald.» Den Höhepunkt erreichte die Epidemie in Basel um die Jahreswende 1889/90. Die Mediziner empfahlen unterschiedliche Massnahmen – die einen gingen von einer Übertragung durch Tröpfchen von Mensch zu Mensch aus, die andern hielten an der alten Lehre von den Miasmen fest. So wurde einerseits die Isolierung der Kranken empfohlen, andererseits die öffentliche Hygiene ins Zentrum gestellt.

Der Gesangverein war nur mässig betroffen. «Wie überall, so hatte auch bei uns die Influenza-Epidemie des letzten Winters allerlei Störungen und Unterbrechungen der Proben zur Folge», heisst es im Jahresbericht lakonisch. Ein Benefizkonzert des Dirigenten musste von Anfang Januar auf Anfang Februar verschoben werden. Weitere Konzertausfälle gab es nicht.

Im Unterschied zu 1889 trat die Spanische Grippe 1918 in der Schweiz im Sommer auf, und sie traf nicht wie damals vor allem ältere Menschen, sondern zur Überraschung der Fachleute besonders viele 20- bis 40-Jährige, die sonst nicht zur

Risikogruppe gehörten. Einer ersten Welle mit Höhepunkt im Juli folgte eine zweite stärkere Welle im Oktober/November. Die Massnahmen der Regierung von Basel-Stadt waren von wirtschaftlichen Überlegungen geprägt. Es wurde empfohlen auf Bundesfeiern zu verzichten, der Schulanfang nach den Sommerferien wurde verschoben, ein Versammlungsverbot unterblieb. Es gab sinnvolle hygienische Vorschriften und fragwürdige wie das Verbot, Staublappen gegen die Strasse auszuschütteln. Die Zusammenarbeit der Nordwestschweizer Kantone blieb rudimentär, in Basel-Landschaft waren für viele Fragen die Gemeinden zuständig, die zum Teil restriktiver waren und Vieh- und Warenmärkte verboten. In Basel-Stadt wurde die Herbstmesse ebenfalls abgesagt, aber auch die zweite Welle im Herbst führte nicht zu einem generellen Versammlungsverbot. Dem Theater wurde empfohlen, hustende und sich räuspemde Personen aus dem Saal zu weisen.

Der Basler Gesangverein hatte in den Kriegsjahren seine «künstlerische Tätigkeit ohne Unterbrechung [...] fortsetzen können». Zwar musste er 1917 eine Aufführung ins Casino verlegen, weil das Münster wegen Kohlemangel nicht geheizt werden konnte. Das Vereinsjahr 1918/19 hingegen wurde gemäss Jahresbericht wegen der Grippepandemie «wohl das unregelmässigste und deshalb auch unerfreulichste, seitdem der Basler Gesangverein besteht». Die am 23. September aufgenommenen Proben wurden bereits am 10. Oktober wieder sistiert, weil – so der Jahresbericht – «die Ärzte

gerade das Singen im gedrängt stehenden Chor für besonders ansteckend erklärten und deswegen kategorisch die sofortige Einstellung der Proben verlangten». Der Konzerttermin wurde zunächst vom November auf Februar verschoben, schliesslich wurde er ganz gestrichen.

Anfang 1919 bewilligte der Physikus (Kantonsarzt) Singübungen, sofern es bis Mitte Januar keine Zunahme der Erkrankungen gebe. Am 23. Januar holte der Gesangverein die verschobene Jahresversammlung nach und hielt die erste Probe ab. Im April konnte wieder ein Konzert durchgeführt werden. Nur wenige Chormitglieder waren erkrankt, von Todesfällen blieb der Gesangverein verschont. Der Unterbruch des Chor- und Konzertlebens betrug also insgesamt etwa ein halbes Jahr.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie einschneidend die Auswirkungen der Corona-Pandemie waren. Sie traf im Winter 2020 alle Chöre hart. Plötzlich war Chorsingen gefährlich. Proben und Aufführungen wurden sistiert. Der Gesangverein konnte zweieinhalb Jahre lang nicht auftreten – abgesehen von einem kurzen Freiluftkonzert im Sommer 2021; vier Konzerte wurden annulliert oder verschoben. Der damit verbundene Mitgliederverlust und die gebremste Erneuerung werden ihn noch einige Zeit beschäftigen. Das Jubiläum kam gerade zur rechten Zeit, damit der Chor sich mit einem darauf ausgerichteten Programm seit 2022 wieder aufrichten und auf die Zukunft vorbereiten konnte.

VOR 100 JAHREN

8 «Die Gesangskultur des Basler Chores steht unter seinesgleichen in der Schweiz absolut obenan», urteilte die «Schweizerische Musikzeitung» nach der Uraufführung der «Laudi di San Francesco», die der BGV-Dirigent Hermann Suter zum 100-Jahr-Jubiläum von 1924 komponiert hatte (mehr dazu Seite 44). Auch der äussere Rahmen beeindruckte den auswärtigen Kritiker: «Für uns Zürcher bedeutet das Bild des mächtigen besetzten Podiums mit dem abschliessenden Orgelprospekt in dem herrlichen Raum des Basler Münsters immer schon zum Voraus etwas aussergewöhnlich Schönes, Erwartungsvolles.»

Wenn wir uns den Gesangverein vor hundert Jahren vorstellen wollen, so ist er ein grosser, nach heutigen Vorstellungen riesiger Chor, der im Musikleben der Stadt eine wichtige Rolle spielt, auch wenn er kein Monopol als gemischter Chor mehr hat; seit einiger Zeit gibt es auch den Bachchor. Den Hauptharst der Mitglieder des ursprünglich von der Basler Oberschicht geprägten Chors stellen immer noch die Stadtbasler und unter diesen die Grossbasler, in der Gestaltung der geselligen Anlässe spürt man aber einen volkstümlicheren Zug als in früheren Zeiten. So gibt es 1927 einen «Familienabend» in der Mustermesse, wo es neben Gesangsdarbietungen von Solisten und Quartetten auch «komische Vorträge», einen Schnitzelbank und eine Zaubervorstellung gibt, anschliessend Tanz mit Freinacht. Ähnlich 1930 im Casino. Doch Volkstümlichkeit hin oder her, in einer zunehmend polarisierten Gesellschaft fühlt man sich sozial und politisch dem Bürgertum zugehörig.

Das zeigt sich etwa in der Aufnahmepolitik, als man etwa 1927 über die Knaben diskutierte. Traditionell sangen Knaben aus dem Gymnasium bei den Frauenstimmen mit. 1927 waren es nicht mehr so viele wie früher; einige Mitglieder schlugen deshalb den Beizug von Sekundarschülern vor. Die Kommission lehnte das aber ab, ein Mitglied warnte davor, dass «bei diesen Anlagen und Milieu wenig Gewähr dafür bieten, dass die Knaben sich uns anpassen». Als ein paar Jahre später ein Mann aus einfachen Verhältnissen aus dem Kleinbasel sich anmeldete, der «eine recht nette Tenorstimme», aber «leider nicht die erforderliche musikalische Bildung» hatte, empfahl ihm die Aufnahmekommission Singstunden. Der Präsident regte an, der BGV könnte ihm einige Singstunden bezahlen. Dirigent Münch hatte Bedenken, denn es fehle ihm «die musikalische Kinderstube».

Dass man sich politisch dem bürgerlichen, damals «national» genannten Block zugehörig fühlte, zeigt sich bei der Vergabe der Zeitungsinserate. Die beträchtliche Summe von mehr als 2000 Franken pro Jahr verteilte sich auf alle bürgerlichen Blätter. Erst 1940 wurden der «Arbeiter-Zeitung» für die Aufführungen wenigstens Pressekarten zugestellt, weil sie Kritiken brachte. Auch in kulturpolitischen Fragen positionierte man sich. Als 1922 das Volkshaus im Kleinbasel geplant wurde, ergriff der BGV zusammen mit der Liedertafel die Initiative, um eine gemeinsame Stellungnahme zu verfassen, in der daran erinnert wurde, dass schon lange ein Vereinshaus im (bürgerlichen) Grossbasel geplant sei; jetzt sol-

le aber ganz schnell ein Volkshaus für die Arbeitervereine gebaut werden, nachher heisse es dann wohl, für die Vereine gebe es kein Geld mehr. Es gab in den Augen des Gesangsvereins also Vereine und Arbeitervereine; man fühlte sich ersteren zugehörig. So sah es auch ein Initiativkomitee, das 1932 forderte, dass der Vormittag des 1. Mai wieder Arbeitstag sein solle, dafür der Nachmittag des 1. August zum Feiertag erklärt werde. Die Einführung des 1.-Mai-Feiertags, in einer Volksabstimmung bestätigt, wurde im Aufruf als «Demütigung des Bürgertums» bezeichnet, die Tatsache werde «vom gesamten Bürgertum unserer Stadt als unhaltbar empfunden». Dem BGV wurden vom Initiativkomitee ohne Kommentar Unterschriftenbögen geschickt und im Voraus für die Bemühungen «im Dienste einer vaterländischen Sache» gedankt. Eine solche politische Parteinahme wäre seit langem ebenso undenkbar wie die demonstrative Exklusivität der Anfänge im 19. Jahrhundert.

WIE EXKLUSIV WAR DER GESANGVEREIN?

In feierlichen Momenten betonen Vereine gern, dass sie unterschiedliche Volksschichten verbinden. Das war beim Gesangverein nicht anders. «Die Zusammensetzung war eine gesellschaftlich gemischte, die Herren den verschiedensten Lebensstellungen, die Damen verschiedenen Kreisen angehörend, welches Verhältnis zu Nutz und Frommen des Vereines immer sich erhalten hat und heute noch besteht», heisst es 1874 in der Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum. In der Öffentlichkeit und bei den mit der Zeit sich bildenden anderen Chören galt der Gesangverein indes als Chor des alteingesessenen Grossbürgertums, im Volksmund «Daig» genannt. Wer gehörte dazu? Wie setzte er sich im Laufe der Zeit zusammen in sozialer, geografischer, aber auch religiöser Hinsicht? Und welche Rolle spielten die Frauen im gemischten Chor?

Die beiden jungen Herren, die bei Ferdinand Laur, dem Musiklehrer am Basler Gymnasium, Gesangsunterricht nahmen und mit diesem zusammen 1823 die Gründung des Gesangvereins initiierten, kamen aus begüterten grossbürgerlichen Häusern. Nur in diesen Kreisen wurde damals Hausmusik gepflegt und private Singkränzchen veranstaltet. Aus diesem Milieu heraus entstand der Gesangverein, und lange Zeit setzte er sich auch hauptsächlich aus diesem zusammen. Beispielhaft dafür steht einer der Initianten und Gründer des Chors, Wilhelm Burckhardt-Forcart (1797–1880). 1843 gründete er eine Bank mit, die er erfolgreich bis kurz vor seinem Tod präsiidierte, er spielte im politischen, sozialen und kulturellen Leben der Stadt

eine wichtige Rolle. Im Nachruf wurde er gewürdigt als einer jener «ächten Aristokraten, die nicht bloss vornehm leben, sondern auch vornehm handeln», «die gegenüber jedermann sich freundlich und höflich benehmen, die eine freigebige Hand haben, die ihre Kenntnisse und ihre Zeit gerne für das Allgemeine verwenden» – «darum wurde er auch von demokratisch gesinnten Leuten höchlich geachtet und aufrichtig geschätzt». Kurz, der Idealtypus des Basler «Daigs». Die Verbundenheit des Chors mit dieser Oberschicht spiegelt sich auch darin, dass der junge Verein Anfang der 1830er Jahre in eine Krise geriet und fast unterging, als die Trennungswirren mit der Landschaft – das grosse Trauma des Basler Grossbürgertums – die Stadt erschütterte und beschäftigte.

Auch Friedrich Rigggenbach, eine wichtige Figur der folgenden Generation, war ein herausragender Repräsentant derselben Schicht. Unter den privaten Singkränzchen, die auch nach der Gründung des Gesangvereins noch jahrzehntelang weiter bestanden, war das bedeutendste dasjenige im Haus der Bankiersfamilie Rigggenbach-Stehlin, wo seit den 1850er Jahren ein Freundeskreis den gemischten Chorgesang pflegte. Der Komponist August Walter leitete es, Johannes Brahms verkehrte regelmässig im Haus. Rigggenbach, der dem BGV verbunden war, seit er 1836 Knabensolo sang, übernahm auch Funktionen in der Kommission, wurde Ehrenmitglied und schliesslich Ehrenpräsident. Seine Frau sang das Alt-Solo, als zum ersten Mal Bachs «Johannespassion» aufgeführt wurde, er spendierte dem Verein das Gerüst

unter der Orgel des Münsters, das dem Chor die Auftritte in diesem eindrücklichen Raum ermöglichte.

Die teilweise erhaltenen Mitgliederverzeichnisse, die Namen und Adressen verzeichnen, geben einen Einblick in die Mitgliedschaft des BGV. Waren es nach einem Jahr 41, so stieg die Zahl der Mitglieder allmählich auf über 100, in der Jahrhundertmitte zeitweise über 200, um die Jahrhundertwende erreichte sie 300, beim 100-Jahr-Jubiläum betrug sie gegen 400, wobei häufig nur rund die Hälfte der Aktivmitglieder an einer Aufführung mit sang. Nach dem Zweiten Weltkrieg begann dann die gegenläufige Bewegung, die sich in den 1970er Jahren beschleunigte. Die Frauenstimmen waren immer stärker vertreten, in der Frühzeit waren der grössere Teil der Frauen «Jungfern» (später «Fräulein»), meist also jung – man machte die Erfahrung, «dass die meisten unserer Frauenzimmer, sobald sie sich verheiraten, den Verein verlassen». Mit den Frauen sangen auch Knaben des Gymnasiums im Alt und zuweilen im Sopran mit. In den ersten Jahrzehnten stammten praktisch alle Mitglieder aus der Stadt Basel, der weitaus grösste Teil aus dem Grossbasel. Eine Zeitlang war als grosse Ausnahme ein Oberlehrer aus dem Badischen mit seiner Tochter dabei. Mitglieder aus der Landschaft gab es weder vor noch nach der Kantonstrennung. Daran änderte sich bis Ende des 19. Jahrhunderts nichts. Auch 1895 wohnten gegen 90 Prozent der Mitglieder im Grossbasel, nur zwei Sängerrinnen kamen aus Riehen, einzig eine «Frau Doktor» aus Birsfelden wohnte nicht im Kanton

Basel-Stadt. Noch in den 1920er Jahren standen einem städtischen Hauptchor nur wenige Riehener und basellandschaftliche Mitglieder sowie Vereinzelte aus dem Badischen gegenüber. Erst in den letzten Jahrzehnten hat sich diese Struktur deutlich geändert. Heute ist der BGV geografisch und sozial diverser, und er ist durchschnittlich älter.

Im 19. Jahrhundert spielte neben dem Singen auch die Geselligkeit eine grössere Rolle als heute. Regelmässige Ausflüge auf die Landschaft, nach Baden oder ins Elsass trugen zur Verbindung der Mitglieder bei, bedeuteten aber auch eine weitere soziale Barriere, waren sie doch dem Geschmack der Oberschicht entsprechend recht teuer – Mitte des Jahrhunderts kosteten sie meist 10 Franken, eine damals beträchtliche Summe. Als Beispiel das Programm von 1861: Nach einer Matinée musicale und einem Gabelfrühstück in Stadtcasino fuhr man mit dem Zug nach Pratteln, spazierte zur Schauenburg, genoss dort Quartettgesang, um dann zum gemeinsamen Nachtessen ins Basler Sommercasino zurückzukehren.

Im 20. Jahrhundert lockerte sich die Verbindung des Gesangvereins mit dem Grossbürgertum allmählich. Eine anonyme Zuschrift an die «Basler Nachrichten» sorgte 1915 für Aufregung. Darin wurde beklagt, dass sich «gewisse Kreise unserer Bürgerschaft, und zwar gerade diejenigen, welchen es an freier Zeit am wenigsten gebricht, vom Gesangvereine mehr und mehr ferne halten. Sollte dort der Kunstsinne im Rückgange begriffen, etwa dem Sport zum Opfer gefallen sein? Früher pflegte man es sich auch unter den «oberen Zehntausend» zur Ehre anzurechnen, dem Gesangverein als der vornehmsten unserer musikalischen Institutionen, aktiv anzugehören.» Auf der anderen Seite trauten sich offenbar auch neue Schichten in den Gesangverein, oder sie versuchten es wenigstens. So ist etwa das Gesuch einer Verkäuferin eines Consumladens aus dem Kleinbasel erhalten, welche 1908 um Aufnahme in den Verein bat – zu einem möglichst niedrigen Eintrittspreis, da sie ja in ihrem Laden für den Gesangverein Konzertkarten verkaufe und für ihn Werbung mache. Sie erscheint anschliessend nicht auf den Mitgliederlisten. Hat sie die Aufnahmeprüfung nicht bestanden, war der

Töchterchor Allschwil, wo sie bisher gesungen hatte, zu wenig? Wir wissen es nicht.

Nicht nur die Mitglieder des BGV (seit Mitte des 19. Jahrhunderts gab es unter wechselnden Bezeichnungen auch zahlreiche Passivmitglieder) waren hauptsächlich bürgerlich und grossbürgerlich, auch das Publikum war es. Als 1865 erstmals Bachs «Matthäuspension» aufgeführt wurde und der Verein vorsichtshalber Defizitaktien verkaufte, las sich die Liste der Reservationen wie ein «Who is who» des «Daigs». Diese Verbundenheit entthob den Gesangverein auch bis weit ins späte 20. Jahrhundert finanzieller Sorgen, auch wenn in der Kommission in typisch baslerischer Art regelmässig finanzielle Schwierigkeiten und Sparmassnahmen thematisiert wurden. Regelmässige Legate spiesien die Kasse. Noch in den 1950er Jahren wurden im Vereinsvorstand lange Diskussionen über Aktienanlagen geführt. Das änderte sich ab den 1960er Jahren, als enorm steigende Solisten- und Orchestergehälter zu grossen Defiziten führten und erstmals die grossen Chemiefirmen mit Sponsoring-Beiträgen einspringen mussten. Freilich waren auch in den 1970er Jahren die Zinsen aus dem Vermögen noch etwa gleich hoch wie die Sponsoring-Beiträge. Das hat sich danach wie vieles in den letzten 50 Jahren geändert. Heute ist der BGV wie alle ähnlichen Institutionen zur Durchführung seiner Konzerte dauernd auf Beiträge von Stiftungen angewiesen.

Neben sozialen prägten natürlich auch religiöse Aspekte den Gesangverein. Die christlich-reformierte Prägung war in Basel zur Gründungszeit so selbstverständlich, dass sie nicht erwähnt werden musste. Abgesehen davon, dass man viele geistliche Chorwerke zur Aufführung brachte, war sie aber kaum ein Thema. Auch dass viele dieser Werke Texte der katholischen Kirche enthielten, spielte lange Zeit offenbar keine Rolle. Erst 1944 taucht im Protokoll der Vermerk auf: «Verhandlungen im Kirchenrat wegen Aufführung katholischer Werke in unseren Kirchen. Sobald die Sache in ein kritisches Stadium kommt, werden wir eingreifen müssen.» Als 1964 erstmals das Requiem von Dvořák aufgeführt wurde, bezeichnete es der Jahresbericht als unverständlich, dass dafür seit der Komposition 75 Jahre hätten vergehen müssen. «Wir sind dankbar dafür,

dass die Evangelisch-reformierte Kirche heute – wohl im Zuge der ökumenischen Bestrebungen – ihren Widerstand gegen den vertonten Text nicht mehr aufrechterhält», hiess es im Jahresbericht, als 1969 Dvořáks Stabat Mater aufgeführt wurde. Allerdings hatte der BGV das Werk bereits 1892 einmal als Schweizer Erstaufführung präsentiert, dann aber mehr als 70 Jahre nicht mehr. Es scheint, als seien protestantische Bedenken gegen katholische Texte im 20. Jahrhundert stärker gewesen als im 19. Jahrhundert.

Damals scheinen «unsittliche» Texte mehr Ärger erregt zu haben als «katholische». Als 1867 Schumanns «Szenen aus Faust» in der Martinskirche aufgeführt werden sollten, stimmte der Pfarrer nur zu unter der Bedingung zu, «dass die beiden ersten Nummern weggelassen und eine Stelle in der Nr. III in angemessener Weise abgeändert werde». Und 1885 protestierte ein Einsender in den «Basler Nachrichten» dagegen, dass der Gesangverein wenige Tage nach der «Matthäuspension» Händels «Alexanderfest» im Münster aufführe; das sei wegen des zum Teil «sehr fatalen und widerlichen» Textes eine Geschmacklosigkeit und unbegreifliche Rücksichtslosigkeit – der BGV wies das in einer Entgegnung zurück. Aber noch 1990 wurde mit dem Münsterpfarrer diskutiert, welche Art Werke ins Münster passten.

Ob und ab wann Katholiken in den Chor aufgenommen wurden oder ob das allenfalls gar nie ein Problem war, lässt sich aufgrund der Unterlagen nicht feststellen. Was wir wissen: Der fromme Katholik Hans Huber, lange Zeit in Basel tätig, war 1899–1902 Dirigent des BGV; dass er die Position bald wieder aufgab, hatte nichts mit seiner Konfession, sondern mit seiner Belastung zu tun. Wenn es um Juden ging, war das ganz anders. Damit muss ein Schandfleck in der 200-jährigen Geschichte des Basler Gesangvereins angesprochen werden, der aber ebenso wie viele Höhepunkte und Verdienste zu seiner Geschichte gehört – zum besseren Verständnis wird er hier etwas breiter in den historischen Kontext eingebettet.

ALLTÄGLICHER ANTISEMITISMUS VOR 100 JAHREN

Aussergewöhnlich war es nicht, wenn Anfang des 20. Jahrhunderts in einem Schweizer Verein Juden nicht aufgenommen, sondern unter fadenscheinigen Vorwänden abgewiesen wurden.

Als etwa Sigi Feigl, der spätere Präsident des Schweizerischen Israelitischen Gemeindebunds, als Knabe in den 1920er Jahren in den Ruderclub Stansstad eintreten wollte, wurde ihm beschieden, man nehme keine neuen Mitglieder auf. Er war überzeugt, dass sein Judentum der Grund war, konnte es aber nicht beweisen. Denn der Schweizer Antisemitismus war häufig diskret und leise. Eine Notiz im Archiv des BGV zeigt, dass Feigls Vermutung wohl berechtigt war, denn hier wurde das ungeschriebene Gesetz paradoxerweise protokolliert.

Als der Vorstand des Basler Gesangsvereins 1926 Kenntnis davon erhielt, dass unter den jungen Sängerinnen, die durch eine Aufnahmeprüfung in den Chor aufgenommen werden wollten, zwei Jüdinnen waren, handelte er schnell und entschieden. Man traf sich kurz in der Pause der nächsten Chorprobe und besprach sich. Der Aktuar hielt das Ergebnis im Protokollbuch fest: «1. Etwas Formelles existiert nicht; 2. Der Verein soll sich die Juden vom Leibe halten. 3. Die zwei Bewerberinnen sollen mit einer plausiblen Begründung abgewiesen werden.»

In der folgenden Kommissionssitzung wurde das Vorgehen ausgearbeitet: «Am 4. November, während einer Gesangsprobe, beschloss die Commission mit 7 gegen 2 Stimmen, es seien keine Juden mehr als Aktiv- oder Passivmitglieder aufzuneh-

men. Dieser Beschluss soll ungeschriebenes Gesetz bleiben und statutarisch nicht festgelegt werden. An die erst kürzlich Geprüften, unter denen sich zwei Juden befinden, wird der Präsident ein Schreiben richten, das folgenden Wortlaut hat:

Sehr geehrtes Fräulein,

Wir bedauern Ihnen mitteilen zu müssen, dass laut Commissionsbeschluss vom 8. November 1926 bis auf Weiteres keine Damen mehr in den B.G.V. aufgenommen werden können, da infolge der starken Zunahme der Sopran- und Altstimmen ein zu grosses Missverhältnis mit den Herrenstimmen eingetreten ist. Wir werden Ihnen berichten, sobald sich die Verhältnisse geändert haben und zeichnen unterdessen Hochachtungsvoll

N. B. Die musikalische Prüfung haben Sie bestanden.

Hievon wird der unterstrichene Textteil den jüdischen Bewerberinnen nicht mitgeteilt werden.»

Offenbar war man sich seiner Sache sicher. Der beträchtliche Vertuschungsaufwand deutet allerdings auch darauf hin, dass man sich bereits damals der Brisanz des Vorgehens bewusst war. Die zwei Gegenstimmen zeigen, dass der Entscheid so selbstverständlich doch nicht war. Ob «keine Juden mehr» bedeutet, dass es solche bisher oder früher im Verein hatte, lässt sich nicht ermitteln. Der dezidierte und zugleich um Diskretion bemühte Antisemitismus beim Gesangsverein schockiert zunächst aus heutiger Sicht. Wenn man die historische Forschung betrachtet, ist die Episode allerdings typisch für die Zeit. Es dürfte damals in vielen Schweizer Vereinen

ähnlich zugegangen sein. Überraschend ist lediglich die Offenheit, mit der sie im Protokoll dokumentiert wurde. Einige Jahre später, 1933, wurde im Rahmen einer Revision in den Statuten festgeschrieben: «Abweisungen können ohne Grundangabe erfolgen.»

Antisemitismus ist ein altes Phänomen. Zum christlichen Antijudaismus kam seit der Gleichstellung der Juden im 19. Jahrhundert eine neue, rassistisch argumentierende Judenfeindschaft, auch in der Schweiz, wo die Juden – sehr spät und auf Druck von Frankreich – erst 1874 die Gleichberechtigung erhalten hatten. Um die Jahrhundertwende setzte die Einwanderung osteuropäischer Juden ein, die vor Pogromen und wirtschaftlicher Not nach Westeuropa flohen. Diese Ostjuden wurden zum Archetyp des Fremden und spielten, obwohl Minderheit in der Minderheit, in der öffentlichen Diskussion eine überdimensionale Rolle. So verstärkte Fremdenfeindlichkeit den Antisemitismus, der im und nach dem Ersten Weltkrieg einen ersten Höhepunkt erreichte.

Offene Judenfeindschaft, wie sie etwa in Basel im Zug der Lebensmittelwucherprozesse 1916/17 zutage trat, war allerdings selten. Verbreitet war in der Schweiz, vor allem in bürgerlichen Kreisen, ein leiser Antisemitismus. Solch diskrete Judenfeindschaft lässt sich im 19. Jahrhundert auch beim grossen Basler Gelehrten Jacob Burckhardt feststellen, für den sie selbstverständlicher Bestandteil seiner Lebenswelt war, wie der Basler Historiker Heiko Haumann schreibt: «eingebettet in den leisen ‹Salon-Antisemitismus› eines Teils

der Basler Oberschicht – ein anderer war tolerant und aufgeschlossen.» Dieser Antisemitismus habe sich «in kleinen, abfälligen, verächtlichen Bemerkungen, in der Regel nicht in der Öffentlichkeit» bemerkbar gemacht, durchaus aber zur festen Grundeinstellung, zum «kulturellen Code» gehörte. Eine solche Haltung war in der Schweiz noch lange im 20. Jahrhundert nicht untypisch. «Ohne dass ein Aufheben davon gemacht würde, ohne dass überhaupt davon gesprochen würde», werde hier dafür gesorgt, dass die Zahl der Juden in Kultur und Wissenschaft klein bleibe, schrieb Golo Mann noch 1961.

Offener zeigten sich antisemitische Haltungen an der Fasnacht, etwa an den Faschnachtsabenden der Basler Liedertafel, des Männerchors, der über Doppelmitgliedschaften eng mit dem Gesangverein verflochten war. An diesen Veranstaltungen gab es in den 1880er und 1890er Jahren immer wieder Nummern, die sich über Juden lustig machten, die als gerissene und geldgierige Geschäftsleute mit komischem Akzent karikiert wurden. «Semiten keine» hiess es in einem Vers von 1893, der selbstironisch die männlich-bürgerliche Mitgliedschaft des Chors beschrieb. Als eine Clique 1923 die «jüdische Weltverschwörung» als Faschnachtsujet wählte, erntete sie keinen öffentlichen Widerspruch.

Es führt keine direkte Linie von diesem Antisemitismus zum Menschheitsverbrechen der Nazis. Einen Nährboden für einen weit aggressiveren Antisemitismus bildete er hingegen sehr wohl. Der Aufstieg der Nazis in Deutschland und die damit

verbundene Bedrohung der Schweiz allerdings veränderte Mitte der 1930er Jahre die Situation. Aus einer gesellschaftlichen wurde eine politische Frage; je mehr der Antisemitismus mit den Nazis und ihrer Politik verbunden wurde, desto mehr verlor er seine Salonfähigkeit. Das kann man auch im Basler Gesangverein beobachten. Schien der diskrete Antisemitismus der 1920er Jahre breit getragen, so wurden offenen antisemitische Haltungen zehn Jahre später nicht mehr goutiert. 1937 intervenierte ein ehemaliger Vereinspräsident beim Vorstand und «wünscht ausdrücklich zur Protokollierung den Vermerk: Er und eine Reihe von Bekannten hätten sich daran gestossen, dass ausgerechnet für die Matthäus-Passion jüdische Solisten [von Hand unterstrichen] engagiert worden seien.» Der Protokollant distanzierte sich aber gleichzeitig: «Der Schreiber ist dem Wunsche von Herrn N.N. nachgekommen, obwohl er selber der Ansicht ist, dass vorläufig so ausgesprochen politische Angelegenheiten im Gesangverein nicht Platz greifen sollten.» Was er mit «vorläufig» meinte, muss offenbleiben, aber klar wird: Antisemitismus war zu einer politischen Frage geworden. Und offenbar wirbelte die Intervention einigen Staub auf. Denn in der folgenden Sitzung wollte der Initiant des ihm wichtigen Protokolleintrags nun ausdrücklich «präzisiert» haben, es sei ihm nur um die Frage der «Doppelverdiener» im Fall einer jüdischen Solistin gegangen (die Frage verdienender Ehefrauen war damals Gegenstand sozialpolitischer Diskussionen) und dass er «keinesfalls» den jüdischen Sänger treffen oder «die Frage

grundsätzlich behandelt wissen wollte». Der Eiertanz spricht für sich: offenbar war ihm so viel Widerstand entgegengeschlagen, dass er sich nur mit einem Ablenkungsmanöver aus der Affäre ziehen konnte; es ging ihm angeblich nun nicht mehr um die Juden, sondern um die arbeitenden Frauen. Auf eine veränderte Stimmung deutet auch ein Jahr später die diskussionslose Bewilligung des Antrags einer Sängerin, einigen Emigranten den unentgeltlichen Besuch der Orchesterproben zu bewilligen – unter den Emigranten befanden sich sicher Juden.

War möglicherweise die Leitung des Vereins antisemitischer als das Gros des Chors? Darauf deutet hin, dass von 1909 bis 1946 kein Werk von Mendelssohn, der im 19. Jahrhundert sehr oft im Programm war, aufgeführt wurde. 1933 wurde im Chor abgestimmt, ob eine Mozart-Messe oder Mendelssohns Elias – «auch wenn es nicht mehr ganz zeitgemäss ist», wie das Vorstandsprotokoll meinte – aufgeführt werden sollte: die grosse Mehrheit stimmte für Mendelssohn, aufgeführt wurde er dennoch nicht. Dass Antisemitismus nicht mit Sympathien für die Nazis gleichgesetzt werden kann, zeigte sich, als 1937 eine Frau aus Lörrach, «ein eifriges Mitglied unseres Vereines», im Rückstand mit dem Jahresbeitrag war, weil sie seit sieben Monaten im Gefängnis war, «wahrscheinlich wegen unvorsichtiger Äusserungen». «In diesem Falle beschliesst man, zuzuwarten, sogar der Kassier kann hier ein «menschliches Rühren» nicht unterdrücken», heisst es im Protokoll.

FRAUEN IM GEMISCHTEN CHOR

Obwohl der BGV ein gemischter Chor war, hatten die Frauen lange Zeit nichts zu sagen. Nur Männer nahmen an den Vereinsversammlungen teil. Mit der Zeit konnten Frauen wenigstens als Zuhörerinnen teilnehmen. Später wurde für bestimmte Anlässe ein «Damen-Comité» gebildet. 1870 wurde zum ersten Mal an der Vereinsversammlung die Frage aufgeworfen, ob nicht Damen auch das Stimmrecht haben und an der Leitung des Vereins sich beteiligen könnten – typischerweise in einer Krise, als ein Grossteil der Kommission zurücktrat und man Mühe hatte, Nachfolger zu finden. Die Frage wurde an die Kommission verwiesen und tauchte jahrzehntelang nicht mehr auf. Erst anlässlich der Statutenrevision von 1909 schlug der Präsident die Einführung des aktiven und passiven Frauenstimmrechts vor. Von den 37 anwesenden Herren – die Vereinsversammlungen waren seit je schlecht besucht – stimmte die Mehrheit dagegen, «da sich das Bedürfnis des Frauenstimmrechts noch nicht erwiesen habe und man den Damen nicht etwas aufdrängen solle, das sie selbst nicht begehren», wie ein Votant meinte. Eine der zehn anwesenden Frauen äusserte darauf den Wunsch, das bestehende «Damen-Comité» aufzulösen, da es ihm an Aufgaben fehle. Die anschliessende Diskussion der Männer endete mit dem Beschluss, dass «alles bei alten bleiben solle». Doch schon sieben Jahre später, an einer ausserordentlich GV mitten im Ersten Weltkrieg – laut Protokoll waren «36 Mann» anwesend –, war es dann soweit: Obwohl in der Diskussion nochmals alte Gegenargumente aufgewärmt wurden, stimmte keiner mehr gegen das Frauen-

stimmrecht, es wurde mit einer Enthaltung angenommen. An der nächsten Jahresversammlung nahmen zwei Drittel Herren und ein Drittel Damen teil und ein «Fräulein» wurde in die Kommission gewählt. Die Frauen waren also nun im Chor gleichberechtigt, eine Frau als Dirigentin war aber noch lange absolut unvorstellbar. Als 1933 wieder einmal ein geplantes Konzert in Paris zu scheitern drohte, setzte sich der renommierte Dirigent des Basler Orchesters, Felix Weingartner, in Paris für den Gesangverein ein und schlug vor, dass zwei Konzerte stattfinden sollten: ein erstes mit der 9. Symphonie von Beethoven, dirigiert von seiner jungen Gattin Carmen Studer – er hatte seine Schülerin kurz vorher geheiratet –, und ein zweites mit Verdis Requiem, geleitet vom BGV-Dirigenten Münch. Dieser lehnte den Vorschlag kategorisch ab: «Die IX. Symphonie unter der Direktion von Weingartner selbst wäre schliesslich noch gegangen, dagegen ist Frau Weingartner schon aufgrund der bei einer Frau nicht vorhandenen erforderlichen physischen Kraft diesem Werke zweifellos nicht gewachsen. Es besteht auch die Gefahr, dass wir uns bei einer derartigen Kombination lächerlich machen und am Ende noch an die Fastnacht kommen möchten.» Auch für den Präsidenten war es von vornherein klar, dass man den Vorschlag selbstverständlich nicht annehmen könne, und die Kommission verzichtete «unter diesen Umständen» auf die Paris-Reise, auch wenn es ihr unangenehm war, dass der Zürcher Gemischte Chor, der auch eine Paris-Reise plante, dann eventuell triumphiere.

Erstaunlicherweise wurde Anfang der 1920er Jahre die Kleidung der Frauen an den Konzerten zum Thema. Im Jubiläumsjahr 1924 wurde festgelegt, dass sie fortan bei Aufführungen im Münster das «Gewand» zu tragen hätten. Zwei Jahre vorher scheint die Idee aufgekommen zu sein, die Frauen bei Auftritten im Münster einheitlich restriktiv einzukleiden. Wer sie aufbrachte, ist nicht auszumachen. Einige Jahrzehnte vorher bei der Eröffnung des Musiksaals des Stadtcasinos waren den Damen noch «duftige weisse Schleierkleide» vorgeschrieben gewesen, so erinnerte sich ein Herr Bernoulli in der «National-Zeitung». Jetzt ging es offenbar weniger um demonstrative Sittsamkeit als darum, die Konkurrenz unter den Damen um die schönsten Kleider und den auffälligsten Schmuck einzudämmen. Und es ging um ein ästhetisches Gesamtbild. Deshalb wurde das Kommissionsmitglied Burkhard Mangold, Künstler und Plakatgestalter, möglicherweise auch der Initiant des Ganzen, mit einem Entwurf beauftragt. Ein olivgrauer Baumwollüberwurf, der über die Kleidung geworfen wurde und Schmuck verdecken sollte und das bald als «Gewand», inoffiziell als «Fledermaus» bezeichnet wurde, war das Resultat. 1923 war noch nicht genug Stoff vorhanden, der Verein beschaffte in den folgenden Jahren auf seine Rechnung olivgrauen Kaliko, einen dünnen, alles andere als vornehmen Stoff.

Offenbar ging die Vereinheitlichung nicht ohne Reibung vor sich. Im Hinblick auf das Jubiläum 1924 wandte sich die Kommission an die Damen des Chors: Das Gewand habe sich nun eingebürgert und aus dem

Versuch sei «ein Definitivum geworden». Für Neueintretende sei es von jetzt an obligatorisch, «den älteren Mitgliedern gegenüber kann und soll jedoch kein Zwang ausgeübt werden.» Noch 1930 wurden in der Kommission die Damen getadelt, «die es nicht über sich bringen, das graue Concertgewand anzuziehen». 1933 beantragte die Kommission, die Statuten zu ergänzen um den Satz: «Bei der Aufführung kirchlicher Chorwerke im Basler Münster ist für die Herren schwarze Kleidung, für die Damen das «Gewand» obligatorisch.» Verteidigt wurde dieser Antrag interessanterweise vor allem von Frauen, eine forderte gar, dass es bei jeder Aufführung getragen werde. Ein Pfarrer hingegen meinte: «So etwas gehört nicht in die Statuten. Wir wollen uns doch nicht vor den späteren Generationen lächerlich machen.» Mit grossem Mehr wurde der Antrag des Vorstands dennoch angenommen. Ein Objekt des Spotts blieb das Gewand. So schickte eine Sängerin 1936, als dekretiert wurde, das Gewand sei auch bei den Aufführungen der kommenden Chorreise zu tragen, dem Präsidenten ein Spottgedicht, das er in der Probe vorlesen könne, wenn er wolle – allerdings «ohne mich zu nennen, da ich mich ungern unnötig verhasst mache». «Voll Schrecken habe ich vernommen», beginnt sie, dass man auch in München und Budapest sich so kleiden müsse.

«Doch denke ich voll Unbehagen,
Wie Burkard Mangolds Werk der Kunst
Durch hohe Gautschy-Tricotkragen
– statt Décolleté – wird arg verhunzt.

Meist sind's sonst elegante Damen,
Sowohl im Alt wie im Sopran,
Die für den Styl des Singgewandes,
Gar keine Spur Verständnis han.

Man sieht auf's Podium sie gumpen:
Unausgebügelt, scheps und krumm,
Grad wie ein alter Abwaschlumpen,
So hängt das Ding um sie herum.»

Vierzig Jahre später wurde das Gewand-Obligatorium ohne lange Diskussion mit sehr knappem Mehr wieder abgeschafft zugunsten der Vorschrift, die Damen hätten in Schwarz mit langen Ärmeln aufzutreten.

Die Frauenbekleidung konnte auch auf Seiten des Publikums Probleme stellen, allerdings ganz andere. So erschien 1909 eine Zeitungsnotiz: «Die Kommission des BGV bittet die Damen, die das Künstlerkonzert am Montag besuchen, höflich, aber auch angelegentlich, ihre Hüte im Saal abzunehmen, da es andernfalls den hinter ihnen sitzenden Zuhörern vielfach unmöglich wäre, auf das Podium zu sehen.» Auch im Programm war nochmals eine solche Notiz eingelegt.

LAIEN UND PROFIS

Chöre wie der Basler Gesangverein werden oft als Laienchöre bezeichnet. Doch es gibt immer wieder auch Sängerinnen und Sänger, die eine Gesangsausbildung hatten. Nicht alle sind Laien, aber die meisten üben den Gesang neben einem anderen Hauptberuf aus. Nichtprofessionelle Chöre wäre die richtigere Bezeichnung.

In den Anfängen im 19. Jahrhundert existierte eine strikte Trennung von Laien und Profis noch gar nicht. Anfänglich wollte man im Chor unter sich singen, öffentliche Aufführungen waren keine geplant. Schon bald aber äusserten Eltern und Vormünder den Wunsch, «behufs besserer Überwachung» ihrer Töchter den Proben beiwohnen zu können. Schon im zweiten Jahr wurde eine «öffentliche Übung» für Angehörige veranstaltet. Daraus entwickelte sich allmählich ein Publikum für Aufführungen. Öffentliche Auftritte mit bezahltem Eintritt wurden aber noch 1830 von der Vereinsversammlung abgelehnt. Viele Sängerinnen und Sänger genierten sich offenbar öffentlich aufzutreten, was wohl auch an dem damals «rücksichtslosen Gebaren des Publikums» lag, «das sich gaffend bis an das Podium vordrängte und den Mitwirkenden dadurch lästig wurde», so dass in einer anderen musikalischen Gesellschaft der Vorschlag auftauchte, Mitwirkende und Zuhörende durch einen Vorhang oder eine dünne Bretterwand zu trennen. Ob das je realisiert wurde, ist nicht bekannt. Trotz dieser Hemmungen wurden aus den öffentlichen Übungen allmählich öffentliche Konzerte.

Als Solisten bei den Konzerten traten hauptsächlich einheimische Kräfte auf, die

Grenze zwischen Liebhabern und geschulten Sängerinnen und Sängern war noch nicht gefestigt. Wenn von mangelnder Qualität die Rede war, meinte man meist den Chor, für den man sich Massnahmen zur Verbesserung ausdachte. «Da die Leistungen des Gesang-Vereins denjenigen Erwartungen nicht entsprochen haben, welche man von der Zahl ihrer Mitglieder und den Bemühungen seiner Direktion hegen durfte», beschloss die Kommission 1842 zwei Gruppen zu bilden: eine für «das eigentliche Einüben der Gesangstücke» für bisherige Mitglieder und eine für die «Anleitung für guten Chor-Gesang im Allgemeinen» für neue Mitglieder. Die Gruppen sollten abwechselnd am Donnerstag üben, wobei die Neuen bei den Erfahrenen zu hören, diese wiederum freiwillig auch die Übungen der Neuen besuchen sollten. Aber offenbar pflegten viele der Chorangehörigen, die meisten aus der Basler Oberschicht, ein so intensives gesellschaftliches Leben, dass ihnen das zu viel war. An einer Versammlung wurde der Beschluss so geändert, dass die Übungen für die Neuen alle zwei Wochen am Sonntagvormittag, die Proben der Erfahrenen alle zwei Wochen am Donnerstag stattfinden sollten, da es «bei den hiesigen geselligen Einrichtungen vielen Mitgliedern lästig, ja sogar unmöglich wäre, in jeder Woche einen Abend dem Gesang-Verein zu widmen». Später waren die Proben dann doch wöchentlich, allerdings mit einer langen Sommerpause. Eine Aufnahmeprüfung in den Chor wurde lange abgelehnt, schliesslich aber doch eingeführt. 1863 richtete die GGG, vom BGV finanziell unterstützt, eine Chorschule ein. Sie hielt sich nicht lange. Später

führte die Musikschule mehrmals wieder eine solche Chorschule für eine gewisse Zeit ein – wer ein Reifezeugnis des dortigen Lehrers vorweisen konnte, war von der Aufnahmeprüfung befreit.

Ernst Reiter, der Dirigent von 1846–1874, der Verbindungen zu zahlreichen berühmten Komponisten und Musikern in Deutschland und Frankreich pflegte, war bestrebt, nicht nur das Niveau des Chors, sondern auch dasjenige des Publikums in Basel zu heben – über dessen Undiszipliniertheit er sich anfänglich beklagte. Insbesondere wollte er Bachs Passionen, die erst kurz vorher wiederentdeckt worden waren, zur Aufführung zu bringen. Die Kommission des BGV fand das Werk zunächst zu schwierig, aber 1861 hatte Reiter sie überzeugt, dass die Schweizer Erstaufführung der «Johannespassion» gewagt werden sollte. Ein Rundschreiben der Kommission musste allerdings bald einräumen: «Durch die bisherigen Proben haben die Mitglieder allmählich eine Ahnung von der ernsten Majestät der Bach'schen Passion erhalten, sie haben aber zugleich auch gefühlt, welche gewaltige Schwierigkeiten noch zu überwinden sind, um zu einer sowohl des Werkes als unseres Vereins würdigen Aufführung zu gelangen.» Leider würden die Proben zu wenig regelmässig besucht, man wolle aber keine Zwangsmittel und Kontrollen einführen – genau das wurde später zur Selbstverständlichkeit.

Mit den schwierigeren Werken nahm auch die Professionalisierung zu: mehr auswärtige Solisten, dafür gab es immer mehr einheimische Orchestermusiker. Und die Kosten stiegen; trotz künstlerischen Er-

folgs ergab sich aus der Bach-Aufführung ein deutliches Defizit. Der Grund, stellte die Kommission fest, sei ein einfacher: «Während man sich bis gegen Ende der vierziger Jahre darauf beschränkte, die meisten Solopartien mit Dilettanten zu besetzen, während man sich nicht selten mit blosser Clavierbegleitung begnügte, werden jetzt regelmässig alle wichtigeren Solopartien durch ausgezeichnete Künstler vorgetragen, und von Aufführungen mit blosser Clavierbegleitung ist längst keine Rede mehr.» Die Gewinnung von mehr Passivmitgliedern (lange Zeit «freie Mitglieder» genannt), wurde zur ökonomischen Notwendigkeit.

Reiter brachte weitere schwierige Werke zur schweizerischen Erstaufführung: 1865 die «Matthäuspassion», 1869 das ganz neue Deutsche Requiem von Brahms. Als er aber 1870 zum 100. Geburtstag von Beethoven dessen Missa Solemnis zur «Ehrensache» für den BGV erklärte und Proben schon vor den Sommerferien ansetzen wollte, regte sich offenbar Widerstand im Chor. Jedenfalls trat im Mai der Präsident zurück mit Begründung, dass auf nächsten Winter die Beethovenfeier bevorstehe und er unmöglich die Zeit habe, den Aufwand für die grossen Pläne, mit welchen sich der Dirigent für diesen Anlass trage, zu leisten. Ihm folgten mehrere Kommissionsmitglieder. In der Diskussion in der Versammlung wurde Opposition spürbar gegen die Konzentration auf anspruchsvolle Aufführungen. Ein Votant wollte «die Übungen wieder mehr als Zweck denn als Mittel behandelt» wissen. Als die neue Kommission sich vier Monate später konstituierte, war – wie Reiter selbst feststellte – an eine Beethovenfeier nicht mehr zu denken. Man sang stattdessen wieder einmal den Messias und beteiligte sich am Abonnements-Konzert des Orchesters mit Beethovens 9. Symphonie. 1884 führte der Gesangverein die Missa Solemnis unter Reiters Nachfolger Volkland dann doch auf.

Gegen Ende des Jahrhunderts wurden mehrmals Versuche mit einem kleinen Elitochor gemacht, die alle aber an verschiedenen Schwierigkeiten scheiterten. Das Thema tauchte bis Ende des 20. Jahrhunderts immer wieder auf. Auch die introvertierte Auffassung des Chors, die den Schwerpunkt auf die Übung legen wollte, setzte sich nicht durch. Die Bachaufführungen, von Brahms gelobt, aber auch die weitere Entwicklung des Chors in den folgenden Jahrzehnten trugen zum grossen Renommée des BGV bei. Dennoch, die Klagen über schlechten Probenbesuch ziehen sich auch durch das ganze 20. Jahrhundert, wer auch immer gerade Dirigent war. So hielt das Protokoll 1954 etwa fest, dass «beobachtet wurde, dass versch. Aktivmitglieder sich auf der Präsenzliste eintragen, sich für ca. ½ Stunde auf die Galerie setzen und dann wieder verschwinden». Aber auch die Disziplin während der Proben gab immer wieder Anlass zu Diskussionen. So hält ein Zirkular von 1923 fest: «Die übliche recht rücksichtslose Art der Unterhaltung muss aufhören.» Seit Beginn war es üblich gewesen, dass Frauen in der Chorprobe strickten. 1933 sprach sich Frau Dr. B. an der Vereinsversammlung dafür aus, «dass die Beschäftigung mit Handarbeiten während der Probe zu verbieten sei». Dr. W. war der Ansicht, «auch die Herren sollten während der Proben auf das Lesen von raschelnden Zeitungen verzichten. Frau L. entgegnet, dass diejenigen, welche lesen, wenigstens durch Schwatzen nicht stören.» Über das Handarbeitsverbot wurde von den Damen abgestimmt – es wurde mit grosser Mehrheit angenommen.

Die Solopartien wurden wie erwähnt anfangs von lokalen Kräften übernommen, bei den Männern waren es oft Studenten – auch der junge Jacob Burckhardt sang einmal ein Solo –, bei den Frauen «Damen aus den besten Häusern» (W. Merian). Mit der Zeit wurden aber immer bekannte Solisten aus dem ganzen deutschen Sprach-

raum, manchmal auch aus Paris engagiert. Bei der Uraufführung von Hans Hubers «Weissagung und Erfüllung» 1913 zum Beispiel kamen die Soli aus Basel, München, Berlin und Wien. Die Honorare waren hoch, auch wenn es grosse individuelle Unterschiede gab. Ein Problem wurde das nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Gagen dank der Schallplattenindustrie enorm stiegen. Schon 1949 hielt der Präsident des BGV fest, man könne nicht so hohe Gagen zahlen, weil man auch nicht so hohe Eintrittspreise verlangen könne wie die Konzertveranstalter, «da das neue reiche Snobistenpublikum wohl in Konzerte geht, in denen ein einzelner Star auftritt, nicht jedoch in Oratorien, in denen das musikalische Werk als Ganzes im Mittelpunkt steht».

Während der Gesangverein in den 1950er Jahren noch aufsteigende Weltstars wie Lisa della Casa, Maria Stader und Elisabeth Schwarzkopf engagierte und Dietrich Fischer-Dieskau und Nicolai Gedda anfragte, musste der Vorstand Mitte der 1960er Jahre sich allmählich entscheiden, «ob wir bei dem bisherigen Niveau der Solisten bleiben können, oder ob wir gezwungen werden, uns mit zweitrangigen Kräften zu begnügen». Von den berühmten Schweizer Soli blieben Edith Mathis und Ernst Haefliger dem BGV treu, letzterer wurde dafür 1971 zum Ehrenmitglied ernannt. Auch wenn es meist nicht mehr Weltstars sind, bis heute engagiert der Chor erstklassige Orchester und Solostimmen.

TRADITIONELLE UND ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Der Zweck des Basler Gesangvereins wurde in den Statuten von 1847 als ein doppelter definiert: nach innen als «Lehranstalt» für die musikalischen Fähigkeiten und den Geschmack seiner Mitglieder, nach aussen als Förderer des Sinnes «für gediegene Musik» in der Bevölkerung. Was führte man auf? Anfänglich einzelne Lieder oder kürzere Stücke, 1840 anlässlich des Schweizer Musikfests erstmals ein Oratorium, Samson von Händel. Händel und Haydn, aber auch der zeitgenössische Mendelssohn standen hoch im Kurs. In 1860er Jahren kamen die Passionen Bachs dazu, zu deren Wiederentdeckung und Popularisierung der BGV wesentlich beitrug. Immer wieder auch Zeitgenössisches: Brahms und Verdi, gegen Ende des Jahrhunderts dann Dvořák, Bruch und Franck, aber auch ein Oratorium des in Zürich wirkenden Baslers Friedrich Hegar.

Schon zur Zeit der Spätromantik gab es bei manchen eine Neigung, die ältere Musik der zeitgenössischen vorzuziehen. «Nach all dem Schumann, Brahms, Bizet, Wagner, wie wohl thut einem da der alte Haydn», schrieb ein Kritiker in einem Konzertbericht Ende 19. Jahrhundert. Wenn zu Bachs, Mozarts und Beethovens runden Geburtstagen jeweils Feiern mit Aufführungen veranstaltet wurden, beteiligte sich der BGV. Er hielt aber daran fest, immer wieder auch Neues zu singen, nicht zuletzt Werke von Schweizer Komponisten. Besonders Hermann Suter, der Dirigent der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, legte Wert auf ein breites Programm. Er führte mehrere Werke von Hans Huber auf und schrieb selbst zum

100-Jahr-Jubiläum des Gesangvereins das Oratorium «Le Laudi di San Francesco». An eben diesem Jubiläum liess er den Chor auch ein A-cappella-Stück von Schönberg singen.

«Unser hochverehrter Dr. Hermann Suter hat uns gelehrt, dass der Gesangverein nicht nur dazu da ist, gute Musik zu machen, sondern namentlich auch das musikalische Leben der Stadt Basel zu stützen und zu fördern», schrieb ein Mitglied in einem Brief an die Kommission 1931, in dem es rügte, dass zu oft dasselbe aufgeführt werde. Auch der Kritiker der «Basler Nachrichten» monierte, als 1919 erstmals eine Bruckner-Messe aufgeführt wurde, dass fünfzig Jahre seit deren Komposition vergangen seien; das Basler Musikleben habe den Kontakt mit der Produktion verloren. Auf der anderen Seite gab es im Chor Widerstand gegen zeitgenössische Musik. Als der Vorstand 1932 Honegger und Schoeck auf das Programm setzte, erhielt der Dirigent Hans Münch anonyme Briefe, in denen ihm vorgeworfen wurde, «er habe gegen den einhelligen Willen der übrigen Kommission die Aufführung moderner Werke durchgestiirt». Immer wieder, bis in die Gegenwart, wurde auch festgestellt, dass zahlreiche Mitglieder bei modernen Kompositionen nicht mitsingen wollten und einfach eine Chorpause einlegten.

Abgesehen von Vorlieben im Chor war schon im 19. Jahrhundert der Geschmack des Publikums und oft auch der Kritiker nicht auf Seiten der zeitgenössischen Musik. Der Besuch in den Konzerten mit den grossen Klassikern einerseits, mit zeitgenössischer Musik andererseits zeige, «wie

schwierig es ist, hierin das Richtige zu treffen», hiess es im Jahresbericht 1889. Auch 80 Jahre später noch klagte der Jahresbericht: «Wenn wir mit diesem Programm nicht aus dem Rahmen unserer konventionellen Darbietungen hinausgetreten sind, so war dies ausschliesslich finanziell begründet. Müssten wir in dieser Beziehung keine Rücksicht nehmen, würden wir gerne öfters auch neuere oder sonst weniger zugkräftige Werke aufführen.» Dabei ging es freilich nicht nur um zeitgenössische Musik, sondern um die bis heute vorhandene Anhänglichkeit des Publikums an die immer gleichen «Schlager». So hiess es im Jahresbericht 1981: «Leider bestätigte sich die alte Erfahrung, dass der Konzertbesuch zu wünschen übriglässt, wenn weniger bekannte oder gar unbekannte Werke aufgeführt werden. Dies trifft selbst dann zu, wenn diese von bekannten und beliebten Komponisten geschaffen worden sind.» 1951 wurde im Vorstand dennoch festgehalten, es gehöre zu den «künstlerischen Pflichten des Vereins, nicht zugkräftige (neue) Werke aufzuführen». Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kamen neben viel Bach und Romantik Werke von Honegger, Hindemith, Kodaly, Britten, Schnittke, Pärt auf das Programm, in den beiden letzten Jahrzehnten unter Adrian Stern auch einmal ein Stück von Andrew Lloyd Webber und eine Uraufführung von

Jacqueline Fontyn. Ein einziges Mal, gegen Ende des Weltkriegs 1944, brachte der BGV ein heiteres Werk zur Uraufführung: «Ariadne, ein Tongemälde aus den heiteren und sonnigen Gefilden der ewig jungen Götter Griechenlands» des Basler Komponisten Hans Haug.

Als der Chor 1939 an die Landesausstellung eingeladen wurde zu einer Aufführung mit Werken von Hans Huber und Walter Geiser, verteidigte die Kommission die Werkwahl gegen Proteste aus dem Verein, dass man auch eine Verpflichtung dem lebenden Künstler gegenüber habe: «Unser Mitbürger Walter Geiser verdient es, im Rahmen derartiger Darbietungen zu Worte zu kommen.» Das Konzert fiel dann der Kriegsmobilisierung zum Opfer. Mit dem Jubiläumsprogramm im Hinblick auf das 200-Jahr-Jubiläum hat der Gesangverein diese Tradition wieder aufgenommen und vier kurze Werke bei Komponisten und Komponistinnen aus der Region in Auftrag gegeben, welche in den Konzerten von 2022 bis 2024 uraufgeführt werden.

INTERNATIONALES RENOMMEE DANK BACH-PASSIONEN

«Die Aufführungen von Bachs Matthäus-Passion im Basler Münster haben internationalen Ruf», hiess es 1917 in einem Zeitungsbericht. Wie war der Basler Gesangsverein zu diesem Ruf gekommen? Die Antwort liegt in seiner Rolle bei der Renaissance der Bach-Oratorien in der Schweiz im 19. Jahrhundert.

Nach dem Tod Johann Sebastian Bachs im Jahr 1750 wurden dessen grosse Werke lange kaum mehr aufgeführt. Sie wurden als schwierig empfunden, für Publikum und Musiker, und entsprachen nicht mehr dem musikalischen Zeitgeschmack. In der Berliner Sing-Akademie fand erst 1829 wieder eine Aufführung der «Matthäuspassion» unter dem 20-jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy statt, die eine grosse Bach-Renaissance einleitete, 1833 folgte die «Johannespassion». 1850 wurde in Leipzig die Bach-Gesellschaft gegründet, die das Ziel hatte, die Werke Bachs in einer Gesamtausgabe herauszugeben.

Der deutsche Dirigent Ernst Reiter, der seit 1846 die Basler Chöre und Klangkörper leitete, wollte diese Entwicklung in Basel aufnehmen. Reiter, der auch als Geiger auftrat und komponierte, bereiste 1846/47 halb Europa und traf viele bedeutende Komponisten wie Chopin, Berlioz, Mendelssohn und Schumann. Dank seinen Beziehungen gelang es ihm später, Koryphäen wie Brahms und Clara Schumann, Anton Rubinstein und Hans von Bülow nach Basel zu locken. Eine wichtige Rolle bei der Aufnahme der Bach-Renaissance in Basel spielte «ein ambitionierter Privatchor mit geselligem Charakter» (M. Wohlthat), das seit 1850 vom Komponisten August Walter geleitete Gesangs-

kränzchen im Haus des Bankiers Friedrich Riggenschach-Stehlin, der auch in der Kommission des Gesangsvereins sass. Hier wurde das Basler Grossbürgertum erstmals mit Bachscher Vokalmusik bekannt gemacht.

Bereits seit 1851 wollte Reiter mit dem Basler Gesangsverein die «Johannespassion» aufführen. Aber die Kommission des BGV fand sie zu schwierig, und man stellte den Plan zurück; man begann indes, Bach-Kantaten aufzuführen. «Schon seit Jahren», heisst es in einem Zirkular von 1861, «beabsichtigte der Gesangsverein ... eines der gewaltigsten Werke protestantischer Kirchenmusik aufzuführen. Neben der Schwierigkeit des Werkes an sich war es namentlich der Mangel einer guten Orgel», die das verhinderte. Durch den Bau eines Gesanggerüsts für das Münster, das dem Verein von Riggenschach-Stehlin geschenkt wurde, seien die Bedingungen nun da, das Werk im Münster aufzuführen. Dank der Aufführung von Chorälen und Fragmenten sei «der grosse Meister nicht mehr ein völliger Fremdling in unserer Stadt». Riggenschach scheint die treibende Kraft hinter der Aufführung gewesen zu sein; er sammelte in Deutschland Auskünfte über das Werk, das noch nicht in der Gesamtausgabe ediert war. Der Chor übte den ganzen Winter über. Für die Männerpartien wurden renommierte Sänger aus Deutschland engagiert, dazu der bekannte deutsche Organist Theodor Kirchner, Vorreiter der Romantik in der Schweiz und mit Riggenschach befreundet, damals in Winterthur tätig. Zur Finanzierung gab der BGV eine An-

zahl nummerierte Plätze à 6 Franken für die Hauptprobe und die Aufführung in den Vorverkauf.

Die Aufführung soll bei den 1200 Zuhörern einen gewaltigen Eindruck hinterlassen haben. Die Einnahmen konnten aber die Ausgaben nicht decken.

Vier Jahre später wagte sich der Chor auch an die «Matthäuspassion», auch diesmal war es – fast 140 Jahre nach der Komposition – die Erstaufführung in der Schweiz. Johannes Brahms wohnte der Aufführung als Ehrengast bei und soll sie gemäss den Aufzeichnungen des Dirigenten Reiter als die eindrucklichste, die er bisher gehört habe, gerühmt haben. Das in Zürich erscheinende «Schweizerische Sängerbund» stellte ausführlich Bach und das Werk vor, das es als das «grossartigste Werk eines der grössten Heroen unserer Kunst» bezeichnete; die Basler Aufführung nannte es «ein Ereignis auf unserem Gebiete», die Ausführung als «des Werks würdig». Fortan wurde die «Matthäuspassion» alle paar Jahre aufgeführt, etwas weniger häufig, aber ebenfalls regelmässig die «Johannespassion», dazu kam ab den 1880er Jahren Bachs h-Moll-Messe. Daran änderte sich auch nichts, als 1911 der Basler Bachchor gegründet wurde, der naturgemäss Werke von Bach ins Zentrum seiner Aktivität stellte.

Die Aufführungen von Bachs Passionen machten den Gesangsverein weitherum berühmt, nicht zuletzt in Frankreich, wo diese Werke noch kaum bekannt waren. «L'impression est profonde, inoubliable», schrieb ein begeisterter französischer Kritiker über die Wirkung einer Aufführung

der «Johannespassion» 1892 im Basler Münster. Er pries die Majestät des Ortes und das disziplinierte, ergriffene Publikum: «La majesté du lieu, le recueillement de la foule y ajoutent. Elle écoute immobile, secouée parfois d'un frisson d'enthousiasme ... après la dernière note, elle s'écoule silencieusement, sans un applaudissement, sans un murmure.» Es galt damals – wie übrigens auch noch hundert Jahre später – ein Applausverbot im Münster, um «die Würde des Kirchenraums zu respektieren». Auch persönlich zeigte sich der Franzose beeindruckt, sprach von einer seiner grössten musikalischen Emotionen und empfahl den Parisern, im nächsten Jahr nach Basel zu pilgern: «Nous n'aurons pas de sitôt pareil bonheur à Paris; mais les déplacements artistiques sont en faveur, et Bayreuth devient banal. Je recommande pour l'été prochain, le pèlerinage de Bâle, aux chercheurs de jouissances inédites.»

Der Aufruf scheint von einigen gehört worden zu sein. Als der Gesangverein 1899 zusammen mit der Liedertafel Hector Berlioz' Requiem aufführte, kamen laut Zeitungsberichten Zuhörer nicht nur aus der ganzen Schweiz, sondern auch aus Paris, und «Le Temps» und «Le Figaro» besprachen die Aufführung lobend und nannten den Gesangverein «la plus importante association musicale de Suisse». Von verschiedenen Seiten gab es in der folgenden Zeit immer wieder Bestrebungen, den BGV die «Matthäuspassion» in Paris aufführen zu lassen. 1904 scheiterte der Plan am Widerstand in der Kommission, 1906 – nachdem man bereits mit Gabriel Fauré, damals Direktor des Con-

servatoire, und dem Schweizer Gesandten verhandelt hatte, an genügend Aktiven, die zur Parisreise bereit waren. Als 1918 der Gemischte Chor Zürich die «Matthäuspassion» in Mailand – und damit erstmals in Italien – aufführte, fuhr ein Kommissionsmitglied des Gesangvereins mit, um den Erfolg dieser «Kulturmission» bei «einer andersrassigen und -sprachigen Zuhörerschaft» zu beobachten. Der BGV schaffte dasselbe 1920 immerhin in Lausanne, mehrere Einladungen aus Rom und Mailand, später auch wieder aus Paris fielen aus unterschiedlichsten Gründen am Schluss immer ins Wasser.

Ein Aspekt der Bach-Aufführungen dieser frühen Jahre verdient es noch erwähnt zu werden. Der Gesangverein war ja damals ein sehr grosser Chor. Aus heutiger, mit historischer Aufführungspraxis vertrauter Sicht kann man sich Bachs Musik schlecht mit einem Chor von 250 Sängern und Sängern und einem Orchester von 100 Musikern vorstellen – das war die Besetzung der «Matthäuspassion» 1865, und so blieb es noch rund hundert Jahre. Der BGV-Dirigent Hans Münch verteidigte diese Praxis 1934 in einem öffentlichen Vortrag «Über die Aufführungspraxis bei Werken Bachs und die H-moll-Messe»: Grosse Besetzungen seien im Barock nicht unbekannt gewesen. So habe Händel 1783 den «Messias» in Westminster mit 300 Sängerinnen und Sängern und einem 250-Mann-Orchester aufgeführt. Auch wenn das eine Ausnahme sei, so zeige es doch, dass grosse Besetzungen keine Erfindung der Romantik seien.

KONZERTREISEN

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts plante der BGV, wie bereits erwähnt, immer wieder Auftritte in europäischen Grossstädten; zuweilen wurde er eingeladen, manchmal bemühte er sich selbst um eine Auftrittsmöglichkeit. Doch die meisten dieser Pläne, die im Protokoll der Kommission viel Raum einnahmen, fielen aus unterschiedlichen Gründen ins Wasser. Mal konnte man sich nicht über die Finanzierung einigen, mal nicht über das Dirigat, mal meldeten sich zu wenig Sängerinnen und Sänger für die natürlich relativ teuren Reisen an, mal war den ausländischen Organisatoren der Chor zu gross, mal schienen der Kommission die Interessenten im Ausland unzuverlässig, mal wurde der BGV von diesen als schwierig dargestellt. So etwa, als 1912 nach langen Verhandlungen mit der Société Musicale in Paris, deren Schweizer Geschäftsführer entnervt auf das Absage-Telegramm aus Basel reagierte und beklagte, dass er noch nie mit einem Chor so viele Schwierigkeiten erlebt habe: «Je dois ajouter que nous n'avons jamais rencontré tant de difficultés, très peu encourageantes pour l'avenir, avec aucune société chorale et que, à titre de compatriote, j'aurais été heureux que nos démarches puissent aboutir à une entente.» Erfolgreich waren hingegen die Auftritte in der Westschweiz, etwa als der Gesangsverein 1920 in der Kathedrale von Lausanne die «Matthäuspasion» mit dem Orchestre de la Suisse romande aufführte, sein erstes Konzert auswärts. Die «Gazette de Lausanne» sprach von einer «réputation mondiale du Gesangsverein», die NZZ berichtete über einen «glänzenden Erfolg». Ähnlich darauf in Genf.

1936 kam es dann doch zu einer grossen Auslandsreise nach München und Budapest. Die «Laudi» von Suter in Deutschland aufzuführen sei eine «Kulturmission», meinten die «Basler Nachrichten», es gehe darum, «ein Werk schweizerischer Schöpfung im Ausland bekannt zu machen». In Budapest, wo der BGV in der Staatsoper auftrat, war der autoritäre Staatschef Admiral Horthy anwesend bei der Aufführung, die am Rundfunk übertragen wurde; am Anfang wurden die beiden Landeshymnen gespielt. Fast eine Art Staatsbesuch.

Der Vereinsleitung war bewusst, dass die Reise ins nationalsozialistische Deutschland politisch heikel war, sie verfasste ein Merkblatt, worin es hiess: «Im Hinblick auf die grosse politische Spannung, die gegenwärtig in allen Ländern herrscht, sollte jegliches Politisieren unterlassen werden. Wir vertreten die Ehre unseres Landes und wollen uns dessen stets bewusst sein.» Von deutscher Seite wurden dagegen unverhohlenen politische Hoffnungen mit dem Besuch verknüpft. So schrieb die «Münchener Zeitung»: «Wir freuen uns des Besuchs aus der Schweiz und knüpfen daran die Hoffnung, dass es unseren Gästen in der Hauptstadt der Bewegung [gemeint: der NS-Bewegung] recht gut gefallen möge.» Da gerade in letzter Zeit die Schweizer Zeitungen «entstellende Nachrichten über unser nationalsozialistisches Deutschland» gebracht hätten, gebe die Reise den Besuchern nun die Möglichkeit, sich von den tatsächlichen Verhältnissen zu überzeugen.

Über den grossen Reisetross von 250 Sängerinnen und Sängern sowie 150 beglei-

tenden Gästen vor allem aus der Passivmitgliedschaft wurde auch in der Basler Presse berichtet. Ein Korrespondent schwärmte von der klassenverbindenden Funktion solcher Reisen: «Man besucht sich, man freundet sich an, man trifft sich im Couloir, der Herr Professor mit dem einfachen Angestellten, die Frau Doktor mit der Tochter aus einfacher Familie. Alle beseelt von einem Gedanken, schweizerische, gute Basler Kunst in fremde Lande zu tragen.» Da dürfte wohl einige Schwärmerie dabei sein, hatte es doch im Vorfeld zahlreiche Abmeldungen aus finanziellen Gründen gegeben, obwohl schon Mitte der 1920er Jahre eine Reisekasse gegründet worden war, die solche Schwierigkeiten mildern sollte. In der Krisenzeit der 1930er

42 Jahre war eine Reise, die rund 200 Franken kostete, für viele untragbar. «Wir sind unserer neun Personen mit Eltern zusammen und heute leider nur noch drei Personen mit Verdienst», schrieb eine Sängerin dem Kassier als Begründung für den Rückzug der Anmeldung.

Dennoch plante man schon für das folgende Jahr einen Auftritt in Paris im Umfeld der Weltausstellung, 232 Chormitglieder meldeten sich an, nachdem die Kommission einen diskreten Beitrag der Reisekasse in Aussicht stellte für solche, die darauf angewiesen seien. Obwohl der Dirigent und ein Abgesandter des Chors die Sache in Paris vor Ort eingefädelt hatten und zwei Chorvertreter im Februar eigens nochmals nach Paris gereist waren, um mit der veranstaltenden Radio-Cité die Details auszuhandeln, sagte diese kurz vor dem Konzert ab. In einem empörten Brief

machte der BGV einen Schaden von über 1000 Franken geltend für die Reisen und die bereits getätigten Hotelreservationen; er drang damit nicht durch.

Trotzdem wollte man es 1939 nochmals mit London und eventuell Brüssel versuchen. Zunächst sollte der Auftritt im Mai 1939, dann im Rahmen des Musikfestivals London 1940 stattfinden; eine Besprechung mit Bundesrat Etter sollte die Möglichkeit der Subventionierung durch den Bund ausloten, da man den Auftritt als «kulturelle Landespropaganda» verstehen könne. Der Kriegsausbruch machte die Pläne zunichte. Nach dem Krieg ist eine Aufführung der «Johannespassion» durch einen kleinen Chor des BGV in Mailand dokumentiert, im Rahmen einer Konzertreihe des italienischen Radios, an der auch Chöre aus Genf und Lausanne beteiligt waren. Dann schiefen die Bemühungen um Auswärts-Auftritte ein.

JOHANNES BRAHMS UND DER BASLER GESANGVEREIN

Als der Basler Gesangverein 1865 im Münster erstmals in der Schweiz Bachs «Matthäuspassion» aufführte, war Johannes Brahms als Ehrengast dabei. Er wohnte im Haus des Bankiers Friedrich Riggenbach und führte an einem Hauskonzert ein neues Klavierquintett erstmals auf. Im Singkränzchen des Hauses Riggenbach-Stehlin – die Hausherrin war konzertierende Sängerin – war 1862 schon erstmals in der Schweiz ein Lied des jungen Komponisten erklingen. Brahms war, wie schon erwähnt, von der Bach-Aufführung sehr angetan. Am folgenden Abend spielte er an einer vom Chor organisierten Kammermusiksoirée, die zwei Brahms-Klavierquartette auf dem Programm hatte, in einem der beiden Stücke den Klavierpart selber und erntete stürmischen Beifall. Schon Ende Jahr trat er wieder in Basel auf, das er in der folgenden Zeit häufig ebenso wie Zürich mit seinen Auftritten beehrte.

1867 dachte Brahms daran, sein «Deutsches Requiem» vom Gesangverein uraufführen zu lassen, hielt aber in November 1867 in einem Brief fest: «Die Basler sind von einer so unpraktischen Weitläufigkeit, dass wohl nichts wird ...» So kam sein Requiem im Frühjahr 1868 in Bremen, in der vollständigen Fassung im Februar 1869 in Leipzig zur Uraufführung, nur neun Tage später aber brachte der BGV es zur Schweizer Erstaufführung in Basel. Hatte Brahms im Herbst noch vorgehabt, «den Winter nochmals in die Schweiz zu kommen u. namentlich in Basel mein «Deutsches Requiem» selbst zu leiten», so zerschlug sich das. Zuerst wurde der Termin auf Brahms'

Wunsch vom Winter ins Frühjahr verschoben, dann teilte er mit, er könne erst im Mai nach Basel kommen. Reiter, der Dirigent, wollte dem nachkommen, «weil nur die Anwesenheit des Componisten die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten bewältigen & Chor und Orchester zu der bei diesem Werk durchaus erforderlichen Anspannung aller Kräfte begeistern könne». Die Kommission des Chors entschied sich gegen seinen Willen für die Aufführung im Februar, die nun halt von Reiter geleitet wurde. Schon im April desselben Jahres wurde die Aufführung wiederholt, denn sie war «zum ersten Male in der Schweiz und im Verhältnis zu den grossen Schwierigkeiten glücklich, wenn schon der Verbesserung fähig aufgeführt worden und hatte bei dem Publicum im Ganzen einen günstigen Eindruck hinterlassen».

1874 wurde der Komponist zum 50-Jahr-Jubiläum des BGV eingeladen und dirigierte dort selbst sein «Triumphlied». Das Stück, das zwar auf einem Text aus der Bibel beruhte, hatte er aus Anlass der Proklamation des vereinten Deutschen Kaiserreichs 1871 geschrieben. Es war deshalb für den Kritiker der «Basler Nachrichten» klar: «Dass das Triumphlied zahlreiche Gegner hat, wissen und begreifen wir.» Er war aber begeistert. Beeindruckt vom heroischen Werk war auch Friedrich Nietzsche, der unter den Zuhörern sass. Als es anschliessend in Zürich aufgeführt wurde, schwärmte auch die NZZ: «Nach unserem Dafürhalten gehört das Triumphlied zu dem Grossartigsten, was im Cantatenstil bisher geschrieben worden ist.» In den folgenden Jahren kam es noch zu wei-

43
teren gemeinsamen Auftritten: 1881 dirigierte Brahms den Gesangverein bei der Aufführung seines Stücks «Nänie» (nachdem er es vorher in Zürich zur Uraufführung gebracht hatte), 1882 erhielt der Basler Chor die Uraufführung des «Gesangs der Parzen».

So wurde Brahms zum wichtigen Referenzpunkt für den Basler Gesangverein. Schliesslich knüpfte der Zufall eine letzte Verbindung. Während der Hauptprobe für das Brahms-Requiem im Basler Münster 1897 wurde der Tod des Komponisten bekannt. Der Chor, der das Werk einen Monat vorher im Casino aufgeführt hatte, wollte es wegen des Erfolgs als Benefizkonzert ein zweites Mal aufführen. So kam es, dass bereits am Tag nach dem Tod im Basler Münster sein Requiem ihm nachklang. Brahms blieb für den Chor wichtig. Als eine Umfrage im Chor 1932 die beliebtesten Werke ermittelte, standen zwei Werke mit Abstand an der Spitze: das «Deutsche Requiem» und die «Laudi di San Francesco» von Hermann Suter.

HERMANN SUTER UND SEINE «LAUDI DI SAN FRANCESCO»

«Basel hat doch einen ganz selten glücklichen Griff getan, als es einst Suter für sein Musikleben verpflichtete», schrieb die «Schweizerische Musikzeitung» 1924 anlässlich des 100-Jahr-Jubiläums des Gesangsvereins und der Uraufführung von Hermann Suters «Le Laudi»; er habe die Stadt «zum musikalischen Mittelpunkt der Schweiz erhoben». Zu dieser Zeit war Suter bereits seit mehr als zwei Jahrzehnten Dirigent des Orchesters, des BGV und der Liedertafel.

Als Alfred Volkland aus gesundheitlichen Gründen seine langjährige Dirigententätigkeit um die Jahrhundertwende aufgeben musste, wünschten sich viele, dass der Komponist Hans Huber, seit einigen Jahren Direktor der Musikschule, seine Stellen übernehmen würde. Huber dirigierte interimistisch tatsächlich während drei Jahren den BGV, wollte aber nicht für das ganze Basler Musikleben verantwortlich sein. Auf seine und des in Zürich tätigen Baslers Friedrich Hegars Empfehlung hin wurden die drei Dirigentenposten an Hermann Suter vergeben. Man stattete ihn mit einem respektablen Honorar aus, so dass er nicht auch noch Privatstunden erteilen musste.

Als Dirigent des Gesangsvereins und des Orchesters pflegte Suter die Musik vom Barock bis zur Romantik, wie das auch Volkland getan hatte. Im Gegensatz zum Vorgänger brachte er aber auch viel französische, zudem zeitgenössische Musik, oft auch Werke von Schweizer Komponisten. Damit forderte er den Chor immer neu heraus, traf aber – weniger im BGV als generell im Basler Musikleben – auch auf

Widerstand. In einem Brief von 1908 jedenfalls äusserte er sich angesichts von vielfältiger Kritik fast etwas resigniert: «Huber spricht mit Vorliebe immer von Basels 'altem Kulturboden', ich glaube bald er ist zu allem nur zu verfault, um noch neue Früchte zu tragen.» Im allgemeinen und vor allem nach einiger Zeit überzog, wie eingangs erwähnt, die Bewunderung in Basel und in der ganzen Schweiz. Unter Suters Leitung erreichte der BGV nach dem Urteil der «Schweizerischen Musikzeitung» die einstweilen höchste Stufe seiner Entwicklung und stand an der Spitze der Schweizer Chöre. Die anspruchsvollen Parallelstellen belasteten ihn jedoch stark, besonders als er ab 1918 drei Jahre lang auch noch die Musikschule und das Konservatorium leitete. Schliesslich war er auch immer als Komponist tätig. Obwohl erst Anfang fünfzig, kündigte er 1922 aus gesundheitlichen Gründen seinen Rücktritt als Dirigent von Liedertafel und Gesangsverein an. Die Massnahmen, welche die Chöre ergriffen, um ihn zu halten – ein Hilfsdirigent, der Verzicht auf das dritte Konzert im Jahr – erwiesen sich als nicht genügend; schliesslich gab Suter nur die Leitung der Liedertafel auf, die des BGV aber behielt er, was natürlich prompt zu Misshelligkeiten zwischen den beiden Chören führte, die auch den Weg in die Zeitungsspalten fanden.

Zum 100-Jahr-Jubiläum des Gesangsvereins komponierte Hermann Suter das Oratorium «Le Laudi di San Francesco». Trotz Einspruch der Kommission des Vereins beharrte er darauf, sich nur die Chorstimmen und die Gebühr für das

Aufführungsrecht bezahlen zu lassen – seinen Aufwand für die Komposition betrachte er als «Privatvergnügen». Als Textgrundlage diente ihm der «Cantico delle creature», das im mittelalterlich-umbrisch geprägten Italienisch verfasste Gedicht Francescos. Ob der Begriff Oratorium richtig sei, war deshalb umstritten. Die «Schweizerische Musikzeitung» jedenfalls begrüßte die Komposition warm: «Wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir in dem neuen Werk ein solches erkennen, nach dem die musikalische Welt seit Jahrzehnten sehnsüchtig ausschaute.» Dass Suter spätromantische mit modernen Elementen verband, wurde durchaus gesehen: «Eine ausgesprochen originale Sprache spricht Suter nicht, aber der Sprache seiner Zeit bedient er sich in kunstvollster Weise.» Schliesslich wurde das Stück gar als «ein gut schweizerisches Werk» gewertet, weil es eine «meisterhafte Synthese archaisierender Motive mit persönlicher Intuition und ebenso romanischer Sinnenfreudigkeit mit alemannischer Herbheit» darstelle. Suters Biograf Wilhelm Merian ordnete es ein paar Jahre später so ein: «In den «Laudi» hat, so darf man wohl sagen, die erste Periode der schweizerischen Musik gleichzeitig ihren Gipfel und ihren Abschluss erreicht.» Als im Herbst 1924 in Basel ein internationaler musikwissenschaftlicher Kongress stattfand, an dem erstmals nach dem Ersten Weltkrieg wieder Musikwissenschaftler und -kritiker aus verschiedenen Ländern zusammenkamen, wurde das Werk nochmals aufgeführt. Dies dürfte den Erfolg des Stücks in den europäischen Konzertsälen stark gefördert haben, ob-

wohl die Ansichten der versammelten europäischen Koryphäen über das Werk geteilt waren, wie Merian einräumt: «Es ist auch nicht zu bestreiten, dass hier ein prominenter Ausläufer der nachromantischen Oratorienkunst vorliegt, der in Ausdruck und Mitteln zwar neuzeitliche Bahnen ging, aber doch nur gemässigt modern blieb.»

Hermann Suter gab noch 1924 aus gesundheitlichen Gründen definitiv sein Amt als Dirigent ab, knapp zwei Jahre später starb er. Die «Laudi» wurden sein Vermächtnis. Bereits 1925 diskutierte man im BGV über Aufführungen des Stücks im Ausland; Karlsruhe und Paris waren im Gespräch, Mailand wurde genannt – aber wie schon früher scheiterten die meisten Pläne. 1926 kam es wenigstens zu Aufführungen in Lausanne und Genf. Den «Laudi» gelang indes auch ohne den Gesangverein der Triumphzug durch Europa, vor allem in Deutschland trafen sie auf grosse Resonanz. Als sie 1930 in Stockholm aufgeführt wurden, war das bereits die 77. Stadt, in der das Werk erklang. Und als der Gesangverein 1933/34 an einer Festwoche schweizerischer Musik in Strassburg das Werk aufführte, wurde es bereits als «unsterblich» bezeichnet. 1950 stellte man im Chor erstaunt fest, dass man in den vergangenen Jahren Suters Werk häufiger aufgeführt hatte als Bachs Passionen.

1942 errichtete der BGV Hermann Suter ein kleines Denkmal mit einer von Burkhard Mangold geschaffenen Gedenktafel in Plaun da Lej am Silsersee im Engadin, wo dieser das Werk geschaffen hatte. Es ist

heute von Moos überwachsen, die Schrift kaum noch leserlich. 45

Indem wir seine «Laudi» zum Jubiläum 2023 – begleitet von einer Videoinstallation von David Haneke – wieder zur Aufführung bringen, möchten wir eines seiner bedeutendsten Werke dem Vergessen entreissen und ihm eine angemessene Bühne geben.

Quellen:

Staatsarchiv Basel-Stadt:
PA 175 Basler Liedertafel
PA 787 Basler Gesangverein

Basler Nachrichten
National-Zeitung
Schweiz. Musikzeitung und Sangerblatt

Der Basler Gesangverein : Festschrift zu dessen
funfzigjahrigem Jubiläum, Basel 1874

75 Jahre Basler Gesangverein, in:
Jahresbericht 1899

Festschrift zur Feier des hundertjahrigem
Bestehens des Basler Gesangvereins :
1824-1924(Rudolf Thommen), Basel 1924

Der Basler Gesangverein von 1924 bis 1949
(Ernst Jenny), Basel 1949

150 Jahre Basler Gesangverein, Albert Mury in:
Basler Stadtbuch 1974

175 Jahre Basler Gesangverein, Jubiläumsschrift,
(Basel 1999)

Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation
von Werner G. Zimmermann, Zürich 1983

Liebendorfer Frieder, Brahms in Basel :
Johannes Brahms (1833-1897), Basel 2009

Merian Wilhelm, Basels Musikleben im XIX.
Jahrhundert, Basel 1920

Merian Wilhelm, Hermann Suter 2 Bde.
Basel 1936

Schanzlin Hans Peter, Basels private Musikpflege
im 19. Jahrhundert, Basel 1961

Schibli Sigfried (Hrsg.), Musikstadt Basel:
das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert,
Basel 1999

Wiesli Andrea, „Dilettanten ... und zwar sehr
gute“ : Carl Eduard und Marie Burckhardt-
Grossmann und das Basler Musikleben des Fin
de Siècle, Basel 2010

Wohlthat Martina, Notenlese. Musikalische
Aufführungspraxis des 19. und frühem 20.
Jahrhunderts in Basel, Basel 2013

Abbildungen:

S. 15, 17: zwischen 1920 und 1935,
©Historisches Museum Basel

S. 29, 30, 34: ©Plakatsammlung SfG Basel
übrige: Nachlass Burkhard Mangold, privat

Impressum:

©Basler Gesangverein, Basel 2024
Inhalt: Werner Baumann
Gestaltung: Cristina de Marchi
Logo Titelbild: Focus Grafik Karin Rütsche
Druck: Steudler Press AG