

Martin Günther

Kunstlied als Liedkunst

Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen
Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts



Musikwissenschaft

Schubert : Perspektiven – Studien 4

Franz Steiner Verlag

Martin Günther
Kunstlied als Liedkunst



Schubert : Perspektiven – Studien 4

HERAUSGEGEBEN VON

Hans-Joachim Hinrichsen

und Till Gerrit Waidelich

IN VERBINDUNG MIT

Marie-Agnes Dittrich, Walther Dürr,

Anselm Gerhard und Andreas Krause

Martin Günther

Kunstlied als Liedkunst

Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen
Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Förderungs- und
Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Umschlagabbildung:

Franz Schubert, Erlkönig, 2. Fassung (ca. 1816)

Mus.ms.autogr. Schubert, F. 1 (16)

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-11406-6 (Print)

ISBN 978-3-515-11407-3 (E-Book)

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG.....	7
2	VORÜBERLEGUNGEN	
2.1	Musik – Interpretation – Aufführungskultur	12
2.2	›Lied‹ – ›Schubert‹ – ›Schubert-Lied‹.....	18
2.3	Überblick.....	23
3	BÜRGERLICHE KUNSTLIEDKULTUR UM 1800	
3.1	Sangbarkeit als Ideal und Ideologie.....	28
3.2	Sozial- und mediengeschichtliche Aspekte.....	35
3.3	Körper und Stimme	
3.3.1	Liedvortrag und Expressivität.....	45
3.3.2	Liedvortrag und Gesangskunst.....	56
3.3.3	Liedvortrag und Deklamationskunst.....	66
3.4	»Liederkunst« zwischen Empfindsamkeit und Romantik.....	77
4	SCHUBERTS LIEDER IM WIENER MUSIKLEBEN	
4.1	Schubert, Lied und Biedermeier-Diskurs.....	87
4.2	Privatheit: Schubertiaden und Autonomieideal.....	98
4.3	Halböffentlichkeit: Kennerschaft und Salonkultur.....	110
4.4	Öffentlichkeit: Konzerte und Notendruck.....	121
5	GESANGSIDEALE DER SCHUBERT-ZEIT	
5.1	Bedingungen: ›Schuberts Stimmen‹.....	137
5.2	Kontexte und Diskurse	
5.2.1	Wiener Musiktheater und ›deutsches Bühnenideal‹.....	146
5.2.2	Anna Milder-Hauptmann – »echtdeutscher Gesang«...	151
5.2.3	Johann Michael Vogl – »deklamatorischer Gesang«.....	159
5.3	Der Liedvortrag: ästhetische Kontroversen.....	172

6	ZUR KONSTRUKTION DES ›SCHUBERT-LIEDES‹	
6.1	Schubert-Bild und Musikrezeption.....	190
6.2	Vormärz: »Zaubername« oder »Liederheros«?.....	194
6.3	Jahrhundertmitte	
6.3.1	›Schubert-Lied‹ und Musikhistoriographie.....	205
6.3.2	›Concertsaal« oder »wahre Hausmusik«?.....	214
6.4	Gründerzeit: ›Schubert-Lied‹ und Nationalismus.....	227
7	›SCHUBERT-SÄNGER‹: JULIUS STOCKHAUSEN	
7.1	Ausgangspunkte.....	238
7.2	Liedgesang als »echte Mission des Virtuosen«.....	240
7.3	Stockhausens Schubert-Repertoire	252
7.4	Stockhausens Schubert-Zyklen	
7.4.1	<i>Die schöne Müllerin</i>	262
7.4.2	<i>(Die) Winterreise</i>	279
7.4.3	Zwischen Musik- und Literaturpraxis.....	284
8	LIEDKUNST UND KULTURELLE INSZENIERUNG	
8.1.	Liedgestaltung als ›Interpretation‹	
8.1.1	Max Friedlaenders Schubert-Album.....	289
8.1.2	Liedvortrag und hermeneutische Kultur.....	302
8.1.3	›Intelligentes Gefühl‹: Vortragsideale.....	313
8.2	Aufführungskonventionen und -experimente	
8.2.1	Gustav Walters <i>Schubert-Abende</i>	331
8.2.2	Zwischen Intimität und Monumentalität.....	342
9	ZUSAMMENFASSUNG.....	365
10	VERZEICHNISSE	
10.1	Abkürzungen und Siglen.....	376
10.2	Literatur.....	377
10.3	Notenausgaben.....	402
10.4	Abbildungen.....	403
11	ANHANG:	
	Julius Stockhausens Schubert-Aufführungen.....	405
	DANK.....	415

1 EINLEITUNG

Das deutsche Klavierlied, das im 19. Jahrhundert aufkam, kann in zweieinhalb Minuten ein ganzes Leben abbilden: Lyrik, beflügelt durch tönend bewegte Luft. Auf die kleinen Dinge kommt es dabei an. Auf Sekundenblitze. Winzige Pointen, eine Pausenverlängerung, eine federleichte Umfärbung in den Nuancen, Vibrato verboten, Pathos von Übel. Oft reicht schon das Anheben einer Augenbraue. Deutsch ist das Lied.¹

Das ›romantische Klavierlied‹, einst integraler Bestandteil der privaten Musikpraxis eines deutschsprachigen ›Bildungsbürgertums‹, scheint innerhalb der gegenwärtigen Musikkultur kaum Überlebenschancen zu haben. Nachdem das 19. Jahrhundert das Lied, wie Adorno bereits 1928 polemisierte, »gleich einem Möbel in Besitz genommen« habe², wird dieser Musikgattung auch in Zeiten der Restitution ›bürgerlicher‹ Werte bestenfalls der Stellenwert einer angestaubten Antiquität zuerkannt. Christoph Marthaler, der Schuberts *Schöne Müllerin* vor bereits über zehn Jahren³ auf so radikal wie konsequente Weise durch schonungslose Ausleuchtung der Abgründe bürgerlicher Mentalitätsverfaßtheit gleichsam als eine Art Traumprotokoll auf die Bühne stellte⁴, übersetzt die entstandene Kluft zwischen ästhetischer Substanz und der mit ihr verbundenen kulturellen Praxis in skurrile, aber aussagekräftige Bilder: Die »schöngeistig-verklärend[e] Aufführungsgeschichte der *Müllerin*« findet sich hier allegorisch verkörpert durch eine »ein grün bis türkis changierendes Abendkleid, einen enormen Dutt und eine Notentasche« tragende Sopranistin, die – weitgehend ausgeschlossen von der Interaktion zwischen mehrfach gespiegelten Müllerinnen- und Gesellenfiguren – immer wieder verzweifelt zur Whiskyflasche greift.⁵

Das Kunstlied hat offenbar ein massives Image-Problem. Eine »Konzertgattung, bei der auf der Bühne nichts weiter zu sehen ist, als ein Sänger, ein Pianist und vielleicht noch ein Blumengesteck«⁶ scheint kaum noch kompatibel mit den Anforderungen zeitgenössischer Eventkultur. Rettungsaktionen zugunsten des europäischen (v. a. deutschen) Klavierliedrepertoires im (ohnehin gefährdeten und

1 Eleonore Büning, *Sing mir das Lied, bevor es tot ist*, in: FAZnet. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/saengerfoerderung-sing-mir-das-lied-bevor-es-tot-ist-1590690.html> [21.11.2015].

2 Theodor W. Adorno, *Situation des Liedes* [1928], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18: *Musikalische Schriften 5*, Frankfurt a. M. 1984, S. 345.

3 2001/02 im Schauspielhaus Zürich und im Rahmen der *Ruhr-Triennale*.

4 Vgl. Guido Hiß, *Marthalers Traum von der »Schönen Müllerin«*, in: *Theater über Tage. Jahrbuch für das Theater im Ruhrgebiet*, Münster 2003, S. 201–208.

5 Ebd., S. 204.

6 Verena Fischer-Zernin, *Ein Plädoyer für den Liederabend: »So lange die dicke Frau noch singt...«*, in: *abendblatt.de*. URL: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article107724954/So-lange-die-dicke-Frau-noch-singt.html> [21.11.2015].

somit hart umkämpften) klassischen Konzertbetrieb verzeichnen daher seit einiger Zeit eine bescheidene Konjunktur: Lied-Wettbewerbe und Lied-Akademien setzen sich zum Ziel, neben Herausforderung und Förderung künstlerischen Nachwuchses zum Erhalt einer lebendigen Liedkultur jenseits von Starkult und Repertoireverengung beizutragen.⁷ Feuilletonistische Plädoyers sind sich einig in ihrer Kritik an Bildungsschwund und mangelnder Singpraxis innerhalb der Gesellschaft⁸ und fordern dazu auf, in der vom Lied verlangten, aber als anachronistisch empfundenen, Innenschau inmitten des »marktschreierischen Getümmel[s]« der kulturellen Gegenwart eine neue Chance zu erblicken.⁹

Ein Grundproblem besteht, wie die moderne Konzertpädagogik und -dramaturgie konstatiert, offenbar in der mit der Gattung assoziierten Präsentationsweise: »Immer weniger Menschen verstehen die Sprache eines Liederabends«. ¹⁰ Neben der mangelnden Vertrautheit mit dem Kanon vertonter Texte und deren ideen- und kulturgeschichtlichen Kontexten sind damit auch die Rezeptionshaltung und die Frage der Aufführungsatmosphäre angesprochen: Sich in kunstreligiöser Leidenschaft einem ›Nur-Zuhören‹ hinzugeben erscheint eben alles andere als zeitgemäß. Zudem wird im Liederabend die Abwesenheit des reizvollen szenisch-dramatischen Moments beklagt. Verschiedenste Variationen intermedial aufbereiteter Präsentationsformate, die Liedaufführungen mit visueller, bildender und darstellender Kunst sowie gesprochener Sprache kombinieren, sollen daher dem verstaubten Modell des ›Liederabends‹ die zeitgemäße Idee einer kommunikativen Wort-Klang-Vermittlung gegenüberstellen. Ein konkretes Beispiel dafür ist etwa die seit 2008 von der Sopranistin Annette Dasch im Berliner Kulturforum *Radialsystem* bzw. der *Alten Oper* Frankfurt präsentierte (und mittlerweile auch fürs Fernsehen produzierte) Lieder-Talkshow *Annettes Daschsalon*. Die Sängerin präsentiert in unregelmäßigen Abständen eine Art ›Schubertiade reloaded‹ – prominente Aufhängerfigur, prominente Gäste gemischt mit vielversprechendem Nachwuchs, eine bunte Mischung aus Plauderei, Lyrik und ineinandergeifenden Volks-, Pop- und Kunstliedperformances – natürlich ›ganz locker‹ und möglichst mit Publikumsbeteiligung. Ob man darin nun eine konzeptionelle Erweiterung der Aufführungskultur, ein konzertpädagogisches Bindeglied zum traditionellen Liederabend oder womöglich doch nur das von Kulturschaffenden immer wieder angeprangerte Odium der

7 Als jüngere Projekte und Initiativen wären hier etwa der von Thomas Quasthoff initiierte Wettbewerb *Das Lied* (Berlin), außerdem der *Internationale Wettbewerb für Liedkunst* der Stuttgarter *Hugo-Wolf-Akademie*, der von Irwin Gage ins Leben gerufene Dortmunder Schubert-Wettbewerb für Liedduo sowie die von Thomas Hampson und Wolfram Rieger betreute *Lied-Academy* des Festivals *Heidelberger Frühling* zu nennen.

8 Auf diesen Punkt reagierte mit der Studioaufnahme von Wiegen- und Volksliedern inkl. Mitsing-CDs in jüngerer Zeit mit überraschendem Erfolg ein Gemeinschaftsprojekt von SWR und Carus-Verlag (www.liederprojekt.org [Abfragedatum: 8.4.2013]).

9 Christine Lemke-Matwey, *Angst essen Kehle auf. Muntere Musiker, gusseiserne Tradition: Thomas Quasthoffs Liedwettbewerb in Berlin*, in: [tagesspiegel.de](http://www.tagesspiegel.de/kultur/angst-essen-kehle-auf/3888904.html). URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/angst-essen-kehle-auf/3888904.html> [21.11.2015].

10 Vgl. Markus Fein, *Musikkurator und Regiekonzert*, in: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, hg. von Martin Tröndle/Beatrix Borchard, Bielefeld 2009, S. 214.

›Heruntervermittlung‹ erblicken mag, sei zur Diskussion gestellt. Erfolgsentscheidend scheint hier ohne Zweifel der Faktor medienwirksamer Prominenz gepaart mit einer Art Off-Theater-Atmosphäre im Dienst einer Abrüstung der als elitär kritisierten Hochkultur.¹¹

Die in der Klassikbranche allenthalben registrierbaren (da als überlebensnotwendig erachteten) Popularisierungstendenzen verweisen, wie dieses Beispiel zeigen kann, in Bezug auf das ›sperrig‹ und anachronistisch geltende Kunstlied damit aber auch in Richtung einer Wiederbelebung historischer Aufführungs- und Rezeptionspraktiken. Der im Laufe der Gattungsgeschichte des Liedes eingeschlagene, im Grunde paradox anmutende, Weg von einer usuell basierten Musikpraxis zur öffentlichen Präsentation und Rezeption durch ein exklusives Kennerpublikum läßt sich allerdings schwerlich umgekehrt beschreiten. Mit dem Niedergang einer bürgerlichen Hausmusikkultur scheint dem Kunstlied somit eine organisch gewachsene gesellschaftliche Basis schlichtweg abhanden gekommen zu sein. Ein ›Ort‹ für das Kunstlied innerhalb der gegenwärtigen, durch eine größtmögliche Diversifikation geprägten Musikkultur muß demnach erst neu erfunden werden.

Verfolgt man die hier angedeuteten Überlegungen zur historischen Genese einer modernen Kunstliedkultur weiter, offenbaren sich indes auch schnell die Probleme dieses Erklärungsansatzes. Bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erscheint die Sozial- und Aufführungsgeschichte des Kunstliedes bei genauerer Betrachtung geprägt durch das komplexe Ineinandergreifen von bzw. Gratwanderungen zwischen traditioneller sozialer Funktionalisierung und bürgerlichen Repräsentationsbedürfnissen. Dies legt bereits ein Blick auf die berühmten Wiener Schubertiaden der 1820er Jahre nahe, in deren Rahmen ›U‹ und ›E‹ auf eine aus späterer – durch das Ideal der Autonomieästhetik geprägten – Perspektive auf allzu ›unbekümmerte‹ Weise ineinanderflossen. In der Musikkultur der folgenden Jahrzehnte wandelten sich die Kontexte für die sich zunehmend etablierende öffentliche Aufführung von Kunstliedern fortwährend: Gattungs- bzw. stilübergreifende Heterogenität der Programmgestaltung und Tendenzen einer allmählichen Kanonisierung des Konzertrepertoires, verbunden mit der Institutionalisierung des Recitals, wurden um die Jahrhundertwende mit einer das Ideal der ›Intimität‹ remobilisierenden Konzertreform konfrontiert, die sich wiederum gegen eine Präsentation von ›Liedkunst‹ im Konzertsaal wendete und auf verschiedene Weisen versuchte, die ›Intimität‹ der Haus- und Salonmusikkultur in Form ihrer bewußten Inszenierung wiederzubeleben. Was aus aktueller Perspektive als publikumsorientierte Hybrid-Konzeption moderner Konzertdramaturgie anmuten könnte, geschah um 1900 freilich noch als Reaktion auf einen veritablen ›Liederabend-Boom‹, der damals das Musikleben von Metropolen wie Wien, München und Berlin regelrecht überflutete.

Anhand dieser Schlaglichter auf eine bislang weitgehend ungeschriebene Sozial- bzw. Kulturgeschichte des Kunstliedes wird in jedem Fall bereits deutlich: Die

11 Die Hamburger *Lieder-Galerie* hingegen etwa, ein in der freien Szene entstandenes Projekt zur Belebung einer (regionalen) Kunstlied-Konjunktur konnte sich trotz beachtlicher Erfolge und innovativer Ideen nicht über Wasser halten. Vgl. zur Dokumentation: www.liedergalerie.de [8.4.2013].

Frage einer ›angemessenen‹ Verortung von ›Kunstlied‹ und ›Liedkunst‹ innerhalb der musikalischen Praxis war auch im (zumindest mittleren und späteren) 19. Jahrhundert keinesfalls so eindeutig, wie die geläufige musiksoziologische Formel ›Lied = Hausmusik‹ dies suggerieren mag. Vielmehr muß die ästhetische Transformation der Gattung zum elaborierten ›Kunstlied‹ vor dem Hintergrund eines vielschichtigen Prozesses der Integration von Volkstümlichkeit und Exklusivität im Zuge der Herausbildung einer nationalen Hochkultur betrachtet werden, mit der überdies die Hervorbringung und fortwährende Diskussion sowohl einer als ›angemessen‹ erachteten Aufführungspraxis als auch der entsprechenden Rezeptionskultur einherging. Auch innerhalb des von einschneidenden Wandlungsprozessen bestimmten Musiklebens des 19. Jahrhunderts wurden offenbar ›Orte‹ für das Kunstlied im Sinne unterschiedlicher performativen Rahmungen immer wieder neu geschaffen.

Einer eingehenderen Kontextualisierung und Überprüfung dieser These widmet sich die vorliegende Untersuchung, die sich mit dem Ziel einer sowohl Differenzierung als auch Erweiterung der gattungshistorischen Diskussion auf die Spur eines häufig hergestellten grundsätzlichen Zusammenhangs zwischen der Gattung ›Kunstlied‹ und der Mentalitätsgeschichte des deutschsprachigen Bürgertums zwischen 1800 und 1900 begibt. Vor allem die komplexe Verzahnung von ›Privatheit‹ und ›Öffentlichkeit‹ im Sinne bewußt ausgeformter und voneinander abgegrenzter, gleichzeitig aber auch aufeinander einwirkender sozialer Wirklichkeiten bietet hier einen Ansatzpunkt. So soll gezeigt werden, daß die Institutionalisierung der heute als ›überholt‹ geltenden Präsentationsform des ›Liederabends‹ nicht nur auf einer pragmatischen Ebene durch die private Musik- und Literaturpraxis des Bürgertums getragen wurde, sondern als aufführungskulturelles Ritual im Sinne einer öffentlich zelebrierten ›Innerlichkeit‹ auch symbolischen Wert für dessen kulturelle Identitätsbildung hatte. In den Fokus der Betrachtung rücken damit sowohl die Frage nach den kulturellen Bedingungen und ästhetischen Konstanten einer sich vor solchem Hintergrund herausbildenden professionellen Liedvortragskunst als auch deren Wahrnehmung innerhalb der kulturellen Praxis.

Wie deutlich wird, liegt der Hauptakzent der Untersuchung damit gerade nicht auf einer im klassischen Sinne ›aufführungspraktischen‹ Fragestellung. Das Projekt einer quellengestützten Darstellung und Diskussion des historischen Liedvortrags soll hier vielmehr durch die kulturelle Kontextualisierung sowohl unterschiedlicher Aufführungssituationen als auch der damit verbundenen jeweiligen performativen Präsentationsweisen erweitert und damit an aktuelle kulturwissenschaftliche Ansätze angebunden werden. Damit versteht sich die Arbeit vor allem als Versuch, zur Vermittlung von musikwissenschaftlichem Diskurs und musikalischer Praxis jenseits einer Diskussion rein aufführungspraktischer Detailfragen beizutragen. Als methodischer Rahmen wird dazu in erster Linie die neuere musikwissenschaftliche Interpretations- und Rezeptionsforschung herangezogen, die es ermöglicht, den gewissermaßen hybriden Status des Kunstliedes zwischen Funktionalität und Autonomie als aufschlußreiches Exempel für die Verwobenheit ideeller Konstruktionen wie derjenigen der ›autonomen Kunst‹ und ihrer jeweiligen sozialen Bedingtheit als zwei Seiten einer Medaille zu beleuchten.

Da sich eine Studie wie die vorliegende kaum zum Ziel setzen kann, dem gesamten, auf werkästhetischer Ebene bereits weitläufig erforschten, Themenkomplex ›Kunstlied‹ aus einer derartigen Perspektivierung gerecht zu werden, muß der Blick notwendigerweise auf zentrale Gesichtspunkte gerichtet werden, wie sie in diesem Fall die Politik der Gattungshistoriographie liefern kann: Als historische Initialzündung und gattungsästhetischer Idealtypus für das ›Kunstlied‹ in einem engeren Sinne gelten die Liedkompositionen *Franz Schuberts*. Aus der erweiterten Perspektive kultureller Kontextualisierung sind Schuberts Lieder indes weniger als abgeschlossene gattungshistoriographische Episode aufzufassen, sondern eher im Sinne eines Gelenkpunktes zwischen einer ›traditionellen‹ und einer ›modernen‹ Liedästhetik beschreibbar, von dem aus sich sowohl Verbindungen ins späte 18. als auch ins spätere 19. Jahrhundert ziehen lassen. Vor allem die spezifische Konstellation von zeitgenössischer Schubert-Rezeption und traditionellem Liedideal gilt es hier zu erörtern, denn obgleich der Musikdiskurs dem Komponisten Schubert die Urheberschaft eines strukturell neuartigen Liedtypus' zuschreibt, läßt sich auf der anderen Seite gerade eine folgenreiche semantische Überblendung von zeitgenössischem Schubert-Bild und traditionellem Liedbegriff konstatieren: Die Begriffe ›Schubert‹ und ›Lied‹ verschmelzen, wie zu zeigen sein wird, in der Musikkultur des mittleren und späteren 19. Jahrhunderts gleichsam zu Synonymen.

Schubert und seine Liedkompositionen werden in dieser Untersuchung insofern auf unterschiedliche Weise präsent sein: Als musikhistoriographische Kategorie in Bezug auf die Gattungsgeschichte des Kunstliedes, als Metapher für ›liedhafte Innerlichkeit‹ in Bezug auf dessen Wirkungsgeschichte, als konkreter Untersuchungsgegenstand, vor allem aber als von Sängern und Sängerinnen im Laufe des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Kontexten zum Klingen gebrachte Musik. Dabei steht indes, wie zu betonen bleibt, weniger ein dezidiertes Beitrag zur Schubert-Forschung im Mittelpunkt als die Einbeziehung und Diskussion ihrer Ergebnisse bei der Konstellierung von Biographie, Werk-, Rezeptions-, Aufführungs-, Institutions- und Interpretationsgeschichte vor dem methodischen Hintergrund neuerer kulturwissenschaftlicher Fragestellungen, die in den folgenden Präliminarien zunächst eingehender reflektiert werden.

2 VORÜBERLEGUNGEN

2.1 MUSIK – INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSKULTUR

Gerade die so selbstverständliche Tatsache, daß Musik zu allererst erklingen muß, um ihre künstlerische Wirkung zu entfalten und ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, verweist auf die Notwendigkeit, sie auch aus historiographischer Perspektive als eine kulturelle Praxis aufzufassen, die sowohl das Erklingen selbst als auch dessen vielfältige Kontexte umfaßt.¹ Erst in jüngerer Zeit hat die Musikwissenschaft indes begonnen, sich diesem komplexen Phänomen auch mit Blick auf seine historiographischen Konsequenzen zu widmen: Zunehmend wird die vorrangig werkbezogene Musikbetrachtung durch erweiterte Perspektivierungen ergänzt, die andere Erkenntnisinteressen verfolgen als der traditionelle, in der Regel rein historisch-philologisch basierte, Forschungszeitweig der historischen bzw. ›historisch informierten‹ Aufführungspraxis.

Von einer hagiographisch ausgerichteten Interpretenbiographik als Nebengleis der Kompositionsgeschichte galt es dabei freilich zunächst Abstand zu gewinnen. Der gleichwohl traditionell-werkzentrierten historischen Kontextualisierung des musikalischen Vortrags im 18. und 19. Jahrhundert aus einer geistes- bzw. ideengeschichtlichen Perspektive² steht der innerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses erstmals von Hermann Danuser unternommene Versuch gegenüber, allgemeine Kategorien für die Beschreibung und Analyse »musikalische[r] Interpretation« zu entwickeln.³ Mit der grundsätzlichen Postulierung eines »Aufführungs-« und eines »Struktursinns« tendiert sein Ansatz indes dazu – und sei dies auch aus systematisch-heuristischen Gründen – zwei scheinbar voneinander trennbare Interpretationsbegriffe vorzuspiegeln. Klingende Interpretation wird hier gleichsam von Neuem zum decodierbaren ›Text‹ eingefroren, wodurch, wie etwa Gernot Gruber betont, »ein dem Akt der musikalischen Interpretation vorgegebenes Konzept gegen eine sich im Akt des Musizierens als etwas Präsenes ergebende Interpretation ausgespielt zu werden« scheint.⁴ An diesen Textbegriff knüpft auch die Disziplin der quantifizierenden Interpretationsforschung vor dem methodischen Hintergrund

1 Vgl. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice: 1800–1900*, Berkeley 1990.

2 Vgl. etwa Peter Tenhaef, *Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts*, Kassel [u. a.] 1983; Ulrike Brenning, *Die Sprache der Empfindungen. Der Begriff Vortrag und die Musik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./Berlin 1998 sowie: Misei Choi, *Der musikalische Vortrag im 19. Jahrhundert. Musiktheoretische und -ästhetische Untersuchungen*, Münster 2010.

3 Hermann Danuser (Hg.), *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992.

4 Vgl. Gernot Gruber, *Zum aktuellen Stand rezeptionsgeschichtlicher Forschung in der Musikwissenschaft*, in: *Schubert und die Nachwelt*, hg. von Michael Kube, München 2007, S. 12.

computergestützter Aufführungsanalyse an, die sich notwendigerweise auf die Beschäftigung mit auf Tonaufnahmen konservierten, einmalig erklingenden interpretatorischen Einzelleistungen beschränken muß, die überdies häufig genug nicht unerheblich von den jeweiligen Aufnahmebedingungen beeinflusst erscheinen.⁵

Eine etwas andere Akzentuierung bestimmen die interpretationsgeschichtlichen Arbeiten Hans-Joachim Hinrichsens, deren Leitlinie hier auf einer grundsätzlichen Ebene verfolgt werden soll. Hinrichsen plädiert für eine notwendige historiographische Erweiterung des traditionellen hermeneutischen Zirkels werkbezogener Kompositions- und Rezeptionsgeschichte: Komponierte Musik sei über ein diskursives Netzwerk von »Selbstaussagen, Absichtserklärungen, Hypothesen, Werturteilen, Kritiken, Klischees und Rezeptionszeugnissen aller Art [...]«⁶ letztlich untrennbar mit ihrer klingenden Realisierung vermittelt. Die Frage nach einer »Interpretationsgeschichte« als grundsätzlichem musikwissenschaftlichen Desiderat gewinnt vor solchem Hintergrund sowohl an Triftigkeit als auch an Komplexität:

Jeder von der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zu untersuchende Gegenstand – sei es ein »Werk«, ein ganzes »Euvre« oder gar ein »Epochenstil« – präsentiert sich im Kontext eines Geflechts aus poetischen, praktischen und theoretischen Bedingungsfaktoren, von denen indessen die Praxis der Interpretation (also nicht einfach die »Aufführungspraxis«) das bisher am schlechtesten erforschte ist. [...] Nicht die wohl kaum rekonstruierbare »Substanz« historischer Interpretationen [...] ist vordringlich interessant, sondern ihre »Funktion« im Zusammenhang von Prozessen der Urteilsbildung und Methodenentwicklung.⁷

Auch für die vorliegende Studie gilt als Voraussetzung, daß Produktion, Interpretation und Rezeption von Musik in ein komplexes Gewebe soziokultureller und psychosozialer Bedingungen eingebunden sind, innerhalb dessen ihr Bedeutungen zugewiesen und sie in kulturelle Handlungszusammenhänge integriert wird: In jeder singulären Aufführung vermittelt der oder die Interpretierende letztlich ein geformtes Bild der Musik und trägt in diesem Sinne auch dazu bei, sie mit kulturellen Zuschreibungen zu versehen, die sicherlich vor allem als langfristig vermittelte Traditionslinien im Bereich der klingenden Interpretation, aber auch durch Prägung der Rezeption wirksam werden. Umgekehrt beeinflussen eben gerade die diskursiven und mentalen Konstruktionen der Rezeptionsgeschichte – das heißt historische Festschreibungen sowie zeitgebundene Phantasien und Klischees über Komponierende – den interpretatorischen Umgang mit ihren Werken im jeweiligen Zeitraum ihres Vorherrschens.⁸

5 Zur aktuellen Diskussion vgl. den Sammelband *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch/Stefan Weinzierl, Berlin 2011.

6 Hans-Joachim Hinrichsen, *Kann Interpretation eine Geschichte haben? Überlegungen zu einer Historik der Interpretationsforschung*, in: ebd., S. 35.

7 Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft*, in: *AfMw* 57 (2000), S. 89.

8 Vgl. dazu Beate Angelika Kraus, *Interpretationsgeschichte im Spannungsfeld zwischen Rezeptionsforschung und Aufführungspraxis*, in: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hg. von Andreas Ballstaedt, Schliengen 2008, S. 13–26.

Zur mittels einer Konstellierung von (konkrete klangliche Intentionen und Wirkungen übermittelnden) Quellenzeugnissen partiell rekonstruierbaren *Ästhetik* der Interpretation, um die sich vor allem die historisch informierte Aufführungspraxis bemüht, tritt damit auch die Dimension einer *Politik* der Interpretation:⁹ Anhand der zahlreichen Quellen zur Geschichte öffentlicher Musikdarbietung seit Beginn des 19. Jahrhunderts eröffnen sich etwa zahlreiche Möglichkeiten, eingehender zu untersuchen, welche Rolle dem kulturellem Handeln von Interpreten und Interpretinnen in einer Zeit vor Existenz akustischer Speichermedien zufiel. Besonders die Prozesse der Verbreitung eines spezifischen Repertoires und die Befestigung interpretatorischer Leitbilder stehen hier zu Debatte. So hat etwa Joseph Joachim das zeitgenössische Bild Johann Sebastian Bachs als Repräsentant einer ›deutschen Musik‹ auf entscheidende Weise geprägt¹⁰, Clara Schumann während ihrer über mehrere Jahrzehnte andauernden künstlerischen Tätigkeit eine ungebrochene Macht auf die Interpretationsgeschichte vor allem der Klaviermusik Robert Schumanns ausgeübt¹¹ und Hans von Bülow durch seine Beethoven-Interpretationen gar die Analyseansätze der zeitgenössischen Musiktheorie beeinflusst.¹² Eine anders akzentuierte Perspektivierung bietet wiederum Stephan Mösch, der mit seiner Untersuchung der Aufführungsgeschichte von Wagners *Parsifal* im Bayreuther Festspielhaus 1887–1933 ein spezifisches Werk in den Fokus der Betrachtung rückt und sowohl die Bayreuther Gesangs- und Darstellungspraxis als auch den Orchesterklang und die Bühnenästhetik in den umfassenden Kontext eines kunstpolitischen Großprojekts mit all seinen ideologischen Implikationen stellt.¹³

Ergänzend zu den bisher aufgeführten Annäherungen läßt sich zudem die in den Kultur- und Theaterwissenschaften in den letzten Jahren zunehmend intensivierte Diskussion über die Dimension des Performativen heranziehen. Das Phänomen einer ›performativen Wende‹, wie es Erika Fischer-Lichte am Beispiel der theatralen Performance-Kunst seit den 1960er Jahren dargestellt hat¹⁴, läßt sich zwar kaum auf die kompositionsgeschichtliche Ebene selbst übertragen.¹⁵ Allerdings bestimmt das Moment des Performativen im von Fischer-Lichte explizierten Sinn einer Art Autonomie der körperlichen Vollzugsakte im Rahmen von Theateraufführungen auch die Musik als Kunstform auf einer grundsätzlichen Ebene: Während einer Aufführung bringen die Musizierenden allein durch ihre körperliche Aktion stets auch eine eigene, nicht auf die explizite Vermittlung von Sinn ausgerichtete

9 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation: Hans von Bülow*, Stuttgart 1999, S. 15ff.

10 Vgl. Beatrix Borchard, *Stimme und Geige – Amalie und Joseph Joachim: Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien [u. a.] 2005.

11 Vgl. Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*, Mainz 1996.

12 Vgl. Hinrichsen, *Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft*, S. 86ff.

13 Stephan Mösch, *Weihe – Werkstatt – Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1887–1933*, Kassel [u. a.] 2009.

14 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.

15 Vgl. Andreas Wehrmeyer: *Gibt es eine performative Wende in der Musik?*, in: *Annäherungen* (FS Jürg Stenzl), hg. von Ulrich Mosch [u. a.], Saarbrücken 2007, S. 174–186.

Bedeutungsebene hervor, auf die die Rezipienten wiederum reagieren. Namentlich mit Blick auf das von der Sprache abgelöste Phänomen ›Singstimme‹ läßt sich die Plausibilität dieses Ansatzes leicht veranschaulichen¹⁶ und scheint im Sinne einer Faszinationsgeschichte der menschlichen Stimme vom mythischen Sirenenengesang über den gregorianischen Choral und die staunenerregende Virtuosität des Belcanto bis zu den stimmakrobatischen Aktionen des 21. Jahrhunderts auch unbedingt historisierbar.¹⁷

Da die künstlerischen Aktionen und die mit ihnen hervorgebrachten ästhetischen Produktions- und Rezeptionsprozesse früherer Epochen indes nicht mehr in direkter Weise greifbar sind, ist es naturgemäß unmöglich, die Perspektive des Performativen auf eine Weise in Anwendung zu bringen, wie dies im Rahmen von zeitgenössischen Aufführungsanalysen geschehen kann, die auf der Grundlage eigener Erfahrungen und Erlebnisse bzw. technisch konservierten Datenmaterials vorgenommen werden. Faßt man das Phänomen des Performativen aber auf einer grundsätzlichen Ebene als sich ständig wandelnden Prozeß der Hervorbringung von Kultur auf, ist es durchaus möglich, durch die Analyse des mit diesem Prozeß in Verbindung stehenden diskursiven Netzwerks auch historische Perspektivierungen darauf freizulegen.

Hinsichtlich des 19. Jahrhunderts steht hier neben den vornehmlich von der traditionellen aufführungspraktischen Forschung zur Geschichte expressiver Haltungen¹⁸ verwendeten Quellen (Lehrwerke, Selbstaussagen und Berichte, Rezensionen) gerade auch ein Diskurs zur Debatte, der gewissermaßen eine Art Negativfolie zum Phänomen des Performativen bildet, nämlich das für die kulturellen Wandelerscheinungen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts fundamentale Moment der ›Textualität‹: Die sich im Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts herausbildende Fokussierung auf die Kategorie des Textes¹⁹, die mit der Genese einer musikalischen Philologie und Hermeneutik sowie einer Diskussion der durch die Notenzeichen repräsentierten ›Geistfähigkeit‹ von Musik einherging, hat auch dazu beigetragen, gerade die Musik des 19. Jahrhunderts auch aus späterer Perspektive ausschließlich unter Bezugnahme auf diejenigen kulturellen Paradigmen zu betrachten, die sie selbst hervorgebracht hat. Das Paradigma einer musikalischen Textualität

16 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 219–227.

17 Vgl. etwa die Sammelbände *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hg. von Friedrich Kittler, Berlin 2002 sowie: *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, hg. von Brigitte Felderer, Berlin 2004.

18 ›Expressivität‹ als ästhetik- bzw. ideengeschichtlich verortbares Phänomen (in der Nachfolge des früheren Paradigmas der ›Darstellung‹ bzw. ›Nachahmung‹) bildet zwar als intentionalzeichenhafter Vorgang der ›Expression‹ einen direkten Gegensatz zur kontingente Bedeutungen hervorbringenden Performativität, wird von ihr aber andererseits gewissermaßen beständig begleitet, denn jede expressive Handlung (wie etwa der Vortrag eines Musikstücks) bringt in einem performativen, Präsenz erzeugenden, Sinne auch eigene Bedeutungen hervor.

19 Vgl. *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, 2. Bde., hg. von Hermann Danuser/Tobias Plebuch, Kassel [u. a.] 1998.

enthält aber *per se* auch eine performative Dimension, denn der Notentext ist unabhängig von seinem idealisierten Status als abgeschlossenes ›Werk‹ immer auch als direkte Handlungsanweisung für die jeweilig Musizierenden auffaßbar.²⁰ Gleichsam hinter dem Textbegriff läßt sich das Moment des Performativen so letztlich als komplementäre Dimension erfassen, die in der Musikkultur des 19. Jahrhunderts eben gerade durch die Präponderanz der Textualität zwar in den Hintergrund gedrängt wurde und als *qua* Tradition weitergegebene ›Aufführungspraxis‹ in ein Konkurrenzverhältnis zu ihr trat, mit dem Aufkommen des Paradigmas der ›musikalischen Interpretation‹ aber auch ein neues charakteristisches Spannungsfeld zwischen Text und künstlerischer Praxis und deren Rezeption innerhalb der Musikkultur generierte. Der Historiker Jakob Burckhardt formuliert in seinen *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* um 1870 im Kontext einer Definition der (für die damalige Geschichtsschreibung zentralen) Kategorie der »historischen Größe« in Bezug auf die Musik im Vergleich zu anderen Kunstformen etwa:

Die großen Komponisten gehören zu den unbestrittensten Größen. Zweifelhafter ist schon ihre Unvergänglichkeit. Sie hängt [...] von den stets neuen Anstrengungen der Nachwelt ab, nämlich den Aufführungen, welche mit den Aufführungen aller seitherigen und (jedemal) zeitgenössischen Werke konkurrieren müssen, während die übrigen Künste ihre Werke ein für allemal hinstellen können [...] Sie werden [...] auf Kredit groß bleiben, auf die entzückten Aussagen unserer Zeit hin, etwa wie die Maler des Altertums, deren Werke verloren gegangen.²¹

Burckhardts dezidierte Betonung des Vollzugscharakters von Musik erscheint vor allem deshalb bemerkenswert, weil er sich kaum mit den um 1870 etablierten Diskursen der Musikästhetik und -kritik deckt, die den Notentext längst zur autonomen Instanz erklärt hatten und damit die »historische Größe« eines Komponisten unzweifelhaft in dessen Partituren repräsentiert sahen.²² Musikgeschichte wird hier eher als Geschichte von Texten denn von Aufführungen akzentuiert.

Der von Burckhardt angesprochene Begriff der ›Aufführung‹ mag sich vor allem auf die Kategorie der öffentlichen ›Darbietung‹ richten, die in historischer Perspektive mit der fortschreitenden Emanzipation der Musik aus den (einander überschneidenden) szenischen, religiösen, höfischen wie auch unterhaltend-gebrauchsmäßigen Funktionsbindungen in Zusammenhang steht: ›Darbietung‹ schuf gewissermaßen die äußeren Voraussetzungen für eine Bedeutungserhöhung von Musik.²³ Allerdings war seit dem späten 18. Jahrhundert auch die private Musikpraxis von

20 Vgl. Christa Brüstle, *Performance Studies: Impulse für die Musikwissenschaft*, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. von Corinna Herr/Monika Woitas, Köln [u. a.] 2006, S. 253–268.

21 Jacob Burckhardt, *Das Individuum und das Allgemeine*, in: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Detmold 1947, S. 221f. (zuerst 1870).

22 Bereits 1843 beschreibt Gustav Schilling den musikalischen Vortrag als »Verlebendigung eines bereits nach Form und Wesenheit fertigen Kunstwerks.« Vgl. ders., *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrag in der Musik. Ein Lehr-, Hand- und Hilfsbuch für Alle, die auf irgend eine Weise praktisch Musik treiben, Künstler oder Dilettanten, Sänger oder Instrumentalisten, Lehrer und Schüler*, Kassel 1843, S. 34.

23 Vgl. Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel [u. a.] 2004, S. 213ff.

einer nunmehr als ›Gefühlssprache‹ umgewerteten, zunehmend als ›autonom‹ gedachten Musik bestimmt, mit der immer ein kommunikativer Aspekt verbunden wurde. Begreift man ›Privatheit‹ wie ›Öffentlichkeit‹ in diesem Sinne gleichermaßen als Inszenierung sozialer Wirklichkeiten, kann auch innerhalb der privaten Musikpraxis eine Aufführung ›Darbietungscharakter‹ annehmen und sogar im Fall eines einsamen Musizierens kann ein imaginäres Gegenüber, ein gedachter Kommunikationspartner Teil der jeweilig vollzogenen kulturellen Praxis sein.²⁴

Auch innerhalb der Theorie des Performativen wird der Begriff der ›Aufführung‹ grundsätzlich über eine mit ihm verbundene soziale Dimensionierung gefaßt, die als »autopoietische Feedbackschleife« beschrieben wird und die interdependenten Prozesse zwischen Aufführenden und Rezipierenden innerhalb eines performativen Raumes bezeichnet.²⁵ Dieser erweiterte Aufführungsbegriff ist auch ausschlaggebend für die spezielle Profilierung eines sowohl die Aufführungen selbst als auch ihre soziale Kontextualisierung umfassenden Konzeptes einer historisch variablen musikalischen ›Aufführungskultur‹, das vor allem mit Blick auf die aktuelle Diskussion einer Umstrukturierung des Konzertlebens Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung geworden ist:

Die Aufführungskultur beeinflusst, was wir als ›selbstverständlich‹ empfinden, wenn wir über das ›klassische Konzert‹ sprechen und uns als Besucher oder Ausführender in die Konzertsituation begeben, gleich ob es das Publikumsverhalten, das Verhalten der Musikschaaffenden auf der Bühne, die Raumsituation, die Programmgestaltung, die Dramaturgie und die Rituale, aber auch die Ökonomie und die Organisation des Konzerts betrifft. Die Aufführungskultur gibt bestimmte Vorstellung- und Orientierungsmuster vor und prägt dadurch das Verhalten der am Konzertwesen Beteiligten. Sie filtert sozusagen die Wahrnehmung, beeinflusst Erwartungen und ermöglicht so ähnliche, immer wiederkehrende Handlungen bei den Akteuren. Sie wird über Sozialisation (beispielsweise durch das Nachahmen des Verhaltens im Konzert, ggf. Restriktionen durch andere bei Fehlverhalten, Orientierung an langjährigen Konzertgängern, Musikern und Meinungsführern, in der Ausbildung der Musikschaaffenden etc.) an die neuen Akteure weitergegeben, weshalb sie überindividuell verstanden werden muss.²⁶

Diese hier aus dem heutigen Blickwinkel skizzierte Konzeption öffnet sich – schließt man über die im engeren Sinne öffentliche Musikdarbietung hinaus auch alle anderen denkbaren Aufführungssituationen und deren Situierung innerhalb der kulturellen Praxis ein – auch für eine historische Perspektivierung. Es wird vor diesem Hintergrund etwa möglich, Wandelerscheinungen der historischen Aufführungskultur zu beschreiben, die darüber Aufschluß geben »wie sich unterschiedliche Darbietungsformen entwickelt haben, warum manche Konzertvariationen im Lauf der Zeit verschwunden sind und andere hingegen die Aufmerksamkeit des Publikums binden konnten«.²⁷ Darüber hinaus läßt sich auch die Geschichte der

24 Vgl. etwa Beatrix Borchards Kontextualisierung des Leipziger Musikzimmers Fanny Mendelssohn-Hensels: dies., *Opferaltäre der Musik*, in: *Fanny Mendelssohn-Hensel. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, hg. von ders., Stuttgart 1999, S. 40–43.

25 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 59.

26 Martin Tröndle, *Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur*, in: *Das Konzert*, S. 36.

27 Ebd.

musikalischen Interpretation und Rezeption sowie deren Verbundenheit miteinander in neue, umfassendere Kontexte stellen. Ausgehend von der Prämisse, daß die während einer Aufführung stattfindende Übermittlung von Musik an ein Publikum den musikalischen Rezeptionsprozeß entscheidend mitbestimmt, kommen vor solchem Hintergrund etwa auch effektive und affektive Wirkungsstrategien der Interpreten und Interpretinnen in den Blick. Freilich läßt sich eine unwiederbringlich verlorengegangene musikalische Praxis kaum nachträglich analysieren – die mentalitäts- und geistes- bzw. ideengeschichtlichen Koordinaten sowie die körper- und geschlechtergeschichtlichen Aspekte bestimmter vortragsästhetischer Konzepte sind indes sehr wohl deskriptiv zu erfassen bzw. einzukreisen. Damit sind neben rein aufführungspraktischen Fragen vor allem auch solche nach dem ›ideellen Background‹ des Musizierens und dessen Verwobenheit mit der zeitgenössischen Musikrezeption angesprochen.

2.2 ›LIED‹ – ›SCHUBERT‹ – ›SCHUBERT-LIED‹

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung soll indes weder eine interpreten- noch eine werkzentrierte Perspektivierung des beschriebenen Kontinuums ›Komposition – Interpretation – Rezeption‹ vorgenommen, sondern eine musikalische Gattung in den Mittelpunkt gerückt werden. Anhand der Fokussierung ausgewählter, als zentral erachteter, Stationen wird vor dem Hintergrund der skizzierten theoretischen Folie in den folgenden Kapiteln der Versuch unternommen, ein Panorama zur Entfaltung des Kunstliedes innerhalb der Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts aus der Perspektive klingender Verwirklichung zu entwerfen.

Während die vielfach beschriebene zunehmende Differenzierung bzw. Artificialisierung der Ausgestaltung einer zusätzlichen musikalischen Schicht zwar als zentral für die gattungsästhetische Entwicklung des Kunstliedes anzusehen ist, bleibt seine gattungstheoretische Basis doch die auf den antiken Lyrikbegriff zurückgehende Koinzidenz von Musik und Dichtung. Das sich mit dieser Prämisse verbindende und damit auch in vorliegender Untersuchung in den Mittelpunkt zu rückende zentrale performative Phänomen ist mithin der singende bzw. sprechende Körper sowie dessen Wahrnehmung in der kulturellen Praxis des 19. Jahrhunderts.²⁸ Gerade in diesem zentralen Moment liegt allerdings auch der Grund für die Inkommensurabilität der einschlägigen gattungshistorischen Diskussion: Ausgehend von Problemen, die sich aus einer doppelten kulturellen Verwurzelung des Gattungsmodells ›Lied‹ in Musik- und Literaturgeschichte ergeben, die auch jeweils eigene fachspezifische Forschungstraditionen stifteten, gibt sich das Gebiet

28 Die für die strukturelle Entwicklung des Kunstliedes entscheidende gesteigerte musikalische Komplexität verweist hinsichtlich der aufführungspraktischen Perspektive selbstverständlich auch auf die Kulturgeschichte Klavierspiels im 19. Jahrhundert, deren umfangliche Einbeziehung allerdings sowohl den hier eingenommenen Fokus verunklaren als auch den hier abgesteckten Rahmen sprengen würde.

derart komplex, daß unter musikwissenschaftlichen Liedhistorikern längst die Tendenz besteht, »strukturell funktionelle[n] Invarianten der Gattung«²⁹ komplett aus dem Weg zu gehen und in der Auffächerung zahlloser Unterkategorien dem Gegenstand gerecht werden zu wollen.³⁰ Hermann Danuser unternimmt im Rahmen eines großangelegten Projektes dagegen den integrierenden Versuch, das gattungsästhetische Paradigma ›Lied‹ durch den ahistorischen Suprabegriff ›Musikalische Lyrik‹ zu ersetzen³¹, wodurch wiederum die historische Relevanz des Liedbegriffs marginalisiert wird.³² Für die vorliegende Arbeit ergibt sich daraus auf methodischer Ebene, daß die gattungstheoretische Konstante der intermedialen Verschränkung von Lied und Lyrik stets im Kontext sowohl ihrer Verankerung im jeweiligen historischen Diskurs als auch im Kontext der diese Diskurse umgebenden kulturellen Praxis thematisiert werden muß. Ein methodisches Problem, das sich speziell mit Blick auf das für die gattungsästhetische Entwicklung als zentral angesehene 19. Jahrhundert ergibt, ist etwa die Frage einer differenzierenden Abgrenzung der Begriffe ›Volkslied‹ und ›Kunstlied‹:

Obwohl Volkslied zunächst eher inhaltlich gebunden war, verstand man Lied immer stärker im Sinne der erst recht spät geprägten Bezeichnung des Kunstliedes [...], im Gegenzug trennte sich in dieser Zeit [d. h. in den 1840er Jahren, M. G.] der Begriff des Volksliedes [...] vom Lied im Sinne des Kunstliedes ab. Ungeachtet der verschiedenen Bezeichnungen von Liedpublikationen (Gesänge, Romanzen, auch Gedichte) wurden und werden alle diese Werke unter dem Oberbegriff des Liedes subsumiert.³³

Trotz dieser Entwicklungen bleibt für die Entfaltung der Gattung im 19. Jahrhundert indes letztlich bestimmend, daß sich die Begriffe immer wieder auf komplexe Weise miteinander verschränkten, da die Rolle des Liedes innerhalb der zeitgenössischen Musikkultur von verschiedenen sich überlagernden Momenten bestimmt war: Spätestens mit Schuberts Liedern wurde es zwar in den Kontext des zeitgenössischen autonomieästhetischen Diskurses gerückt, mit dem sich der Prozeß einer Kanonisierung als ›klassisch‹ ausgewiesener musikalischer Meisterwerke verband, andererseits existierte weiterhin eine wirkungsmächtige Traditionslinie, die das Lied grundsätzlich im Kontext sozialer bzw. kultureller Praxis verankert sah. Namentlich die seit der Aufklärung verstärkte Funktionalisierung von Gesang und Lied als Medien einer ›Volks- bzw. ›Menschenbildung‹ hatte zur Folge, daß im Laufe des 19. Jahrhunderts von hier aus zusehends eine Verzahnung der Gattung mit kulturellen Identifikationsprozessen erfolgte.

29 Gerd Rienäcker, *Vorfragen zu einer Theorie des klavierbegleiteten Sololiedes*, in: *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900*, hg. von Ekkehard Ochs, Greifswald 1998, S. 21.

30 Vgl. aus jüngerer Zeit etwa die Überblicksdarstellungen von Peter Jost, Art. *Lied*, in: *MGG*₂, S/Bd. 5, Sp. 1259–1328 sowie Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Liedes*, Laaber 2007.

31 *Musikalische Lyrik*, Bd. 1: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert* / Bd. 2: *Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004.

32 Vgl. Jörg Krämer, ›Lied‹ oder ›musikalische Lyrik‹? Ein problematischer Versuch, eine Gattung neu zu konzipieren, in: *Musik und Ästhetik* 10 (2006), S. 81–88.

33 Vgl. Jost, Art. *Lied*, Sp. 1263.

Durch seine intermediale Verbindung mit der ähnlichen Prozessen unterworfenen Dichtung stand das Lied aber auch eng mit dem Phänomen der Literaturrezeption und einem sich wandelnden Sprach- und Sprechbewußtsein des Bürgertums in Verbindung, so daß auf der anderen Seite gerade seine Eigenschaft, gleichsam eine Präsentationsform von Lyrik im Sinne produktiver Rezeption zu sein, in den Vordergrund gerückt wurde und der Anschluß der ursprünglich eher performativ bestimmten Gattung ›Lied‹ an eine sich im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts zunehmend herausbildende »hermeneutische Kultur«³⁴ befördert wurde.

Ungeachtet seiner nur zögerlichen Aufnahme in den ›großen‹ Kanon musikalischer Meisterwerke formte das mit der lyrischen Dichtung intermedial verschränkte ›romantische Kunstlied‹ mithin als artifizialisiertes Repräsentationsmodell von ›Natürlichkeit‹ und ›Unmittelbarkeit‹ in entscheidender Weise die kulturelle Praxis des 19. Jahrhunderts: Es wurde zur klingenden Ausformung der Herausbildung und Ausdifferenzierung einer ›bürgerlichen‹ Mentalitätsverfaßtheit und damit zum Signum einer ganzen Epoche.³⁵ Im Gegensatz zum ebenfalls im 19. Jahrhundert kulminierenden Phänomen instrumentaler Virtuosität tritt indes der Blick auf die Bedingungen seines realen Erklings bzw. seine kulturelle Inszenierung zumeist in den Hintergrund, da diese Ebene grundsätzlich von einem literarischen Gesangstos überblendet scheint: Für in engerem oder weiterem Sinne ›romantische‹ Autoren wie Novalis, Tieck, Schlegel oder später Heine und Eichendorff ist ›Gesang‹ gerade nicht mehr unbedingt gleichbedeutend mit musikpraktischer Realität. Vielmehr fungiert er als Metapher für einen jenseits des Sagbaren angesiedelten Bereich, der damit indirekt zum Gegenstand poetischer Beschreibung wird:³⁶ Das soziale und kommunikative Moment realen Erklings wird zum Phänomen einer metaphorisch klingenden, inneren Stimme umgedeutet und damit auch idealisiert.

Dieser wirkungsgeschichtlich äußerst prominente Unmittelbarkeitstos scheint das Kunstlied des 19. Jahrhunderts mithin über alle historischen und sozialen Kontexte geradezu emporzuheben. So ist etwa auch noch in den Reflexionen Roland Barthes' zum romantischen Lied und Liedgesang »der Raum des Liedes kaum sozialisiert«. Vielmehr klinge der »romantische Gesang« einzig im »Innere[n] des Kopfes«.³⁷

Gerade Barthes' Gedanken zum »romantischen Gesang« lenken die Aufmerksamkeit aber auch darauf, daß ›Liedhaftigkeit‹ über eine bestimmte Aufführungs- und Rezeptionshaltung kulturell definiert wird, die sich auf die Praxis der öffentli-

34 Jörg Krämer, *Probleme und Perspektiven der Liedforschung*, in: *Das Lied im süddeutschen Frühbarock*, hg. von dems./Bernhard Jahn, Frankfurt a. M. 2004, S. 29.

35 Reinhold Brinkmann, *Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert*, in: *Musikalische Lyrik*, Bd. 2, S. 9–124.

36 Vgl. dazu Helga de la Motte-Haber, »*Es flüstern und sprechen die Blumen*«. *Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Kategorie und als musikalischen Gattung*, in: *Musica* 35 (1981), S. 237–240.

37 Roland Barthes, *Der romantische Gesang*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays* 3, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 298.

chen Darbietung von Kunstliedern als spezifischem Segment musikalischer Auführungskultur auswirkte. Die strukturell im Kunstlied angelegten Gegenpole ›Unmittelbarkeit und ›Theatralität‹ bzw. ›Künstlichkeit‹ und ›Natürlichkeit‹³⁸ mußten mithin auch auf der Ebene der performativen Präsentation immer wieder neu verhandelt und ausbalanciert werden.

Je weiter man nun auf diejenigen Epochen der Liedgeschichte zurückblickt, für deren Diskussion noch nicht das Paradigma des ›abgeschlossenen‹ Kunstwerks zur Debatte steht, liegt es ohnehin auf der Hand, performativ orientierte Ansätze zur Anwendung zu bringen.³⁹ In Bezug aber auf das gedruckte Kunstlied seit dem 18. Jahrhundert wird diese Ebene tendentiell ausgeblendet. Für das deutsche romantische Kunstlied als Gegenstand einer spezifischen Gattungsgeschichte im engeren Sinne, die Franz Schubert als ›Erfinder‹ eines neuen Gattungstypus' mit enormer Ausstrahlungskraft ausweist, bildete sich vor allem die Frage nach dem ›Wort-Ton-Verhältnis‹ als Fluchtpunkt wissenschaftlicher Auseinandersetzung heraus. Aus dieser Perspektive wäre das Projekt, eine Monographie über ›Schuberts Lieder‹ verfassen zu wollen freilich ein so aussichtsloses wie wenig sinnvolles Unterfangen, denn als künstlerischer Mikrokosmos erscheinen sie im Rahmen einer werkbezogenen Darstellung kaum erfaßbar.⁴⁰ Mit der Fokussierung des ›Wort-Ton-Verhältnisses‹ verband sich allerdings auch sowohl die tendentielle Ablösung der Liedkompositionen Schuberts von ihren historischen Entstehungs- und Aufführungsbedingungen als auch die Ausblendung ihrer Rolle innerhalb der kulturellen Praxis des weiteren 19. Jahrhunderts. Vor allem die radikale Trennung zwischen einer usuell basierten norddeutschen Liedästhetik und dem ›autonomen Kunstlied‹ Schuberts ist vor diesem Hintergrund ein musikhistoriographischer Konsens geworden.

Das aus heutiger Sicht vertraute Faktum, das ›deutsche Lied‹ habe als musikalische Gattung innerhalb des 19. Jahrhunderts eine strukturelle Wandlung zum hochdifferenzierten Kunstwerk erfahren, muß indes aus Sicht des 19. Jahrhunderts

38 Daß zwischen ›Lied‹ und ›Kunstlied‹ ein charakteristisches asymmetrisches Verhältnis besteht, dessen heuristisches Potential sowohl in Bezug auf die Liedanalyse als auch die Liedhistoriographie bislang wenig genutzt wurde, betont Hansjörg Ewert in: ders., Kennst das Lied? Ästhetische Erziehung und poetologische Reflexivität in Schumanns *Mignon*-Lied, in: *Mth* 21 (2006), S. 230: »Im Begriff des ›Kunstlieds‹ klingt ein ungelöster Rest mit, ein grundsätzlicher Widerspruch zwischen Kunst und Lied, der das Problem musikalischer Lyrik genau bezeichnet. Während ein engerer Begriff von Lied durch Vorstellungen von Einfachheit, Sangbarkeit, Natürlichkeit oder zumindest vom vermittelten Schein des Natürlichen und Unmittelbaren bestimmt wird, markiert Kunst die Differenz zu diesem Liedverständnis. Auch im Prozess der zunehmenden Ausdifferenzierung der musikalischen Kunst gegenüber dem sprachlichen Text im 19. Jahrhundert, sei es im Sinne einer aufbrechenden strukturalistischen oder einer musikalisch autonomisierenden Lektüre, bleibt der engere, von Goethe und Herder hergeleitete und im romantischen Lied zugespitzte Begriff des Liedes erhalten; und alle Kunst wird aufgewendet, um den Anschein von Natur hervorzurufen, um Kunst zu verbergen.«

39 Vgl. hier Susanne Rupp, *Die Macht der Lieder. Kulturwissenschaftliche Studien zur Performativität weltlicher Vokalmusik der Tudorzeit*, Trier 2005.

40 Eine Lücke hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Thematisierung als Gesamtkorpus kann neuerdings die verdienstvolle Arbeit des *Schubert-Liedlexikons* schließen: *Schubert. Liedlexikon*, hg. von Walther Dürr [u. a.], Kassel [u. a.] 2012.

etwas anders akzentuiert werden. Seine Rolle als traditionelles Repräsentationsmodell von Volkstümlichkeit, Simplizität, unvermittelter Emotionalität und Privatheit verlor das Lied, wie bereits angedeutet, trotz erheblicher kompositionstechnischer Innovationen nämlich gerade nicht. Schuberts Lieder wurden vielmehr, gemeinsam mit vornehmlich Goethes Lyrik, innerhalb der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert unter Bezugnahme auf einen als »historisch valide produktions- und rezeptionsleitende Norm kulturellen Schaffens«⁴¹ anhaltend relevanten Liedbegriff zu einer idealtypischen Bestimmung des Liedhaften verschmolzen. Bereits Hansjörg Ewert hat darauf aufmerksam gemacht, daß die damit ins Werk gesetzte Verfestigung des Liedbegriffs nur durch eine selektive Rezeption sowohl der Lyrik Goethes als auch der Lieder Schuberts möglich war:

Ist dieses Liedverständnis auch nicht umstandslos mit dem oft beschworenen Volkston der vor allem Berliner Liedästhetik gleichzusetzen, so beruht es doch weitgehend auf der Natürlichkeit des Sprechens, der fingierten Einfachheit, der immanenten Sangbarkeit und jener subjektiven Gestimmtheit, die die Erlebniskategorie der Lyrik ausmacht. Indem die lyrikgeschichtliche Kategorie der ›Erlebnislyrik‹ und das Sangbarkeitspostulat einer norddeutschen Liedästhetik mit dem musikgeschichtlichen Ereignis des Schubertlieds zusammengebracht werden, entsteht ein Typus eines ›Kunstlieds‹, der mit der Wirklichkeit der Liedkomposition allgemein und der Vielfalt von Schuberts Liedern im besonderen kaum übereinstimmt.⁴²

Das ›Schubert-Lied‹ erscheint gleichwohl immer wieder als historiographischer Prototyp, als Impuls und Idealfall einer neuen gattungsgeschichtlichen Ära, die gleichsam nicht ausgeschöpftes Potential allererst zur Entfaltung brachte. Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Komponisten seit seinem Tod 1828 zeigt deutlich, daß diese Idee unter Berufung auf das Paradigma der ›Klassizität‹ bereits innerhalb des 19. Jahrhunderts vorbereitet wurde. Zu diesem Idealisierungsvorgang zählte aber auf der anderen Seite auch die durch die zeitgenössische Schubert-Biographik beförderte Rezeption Schuberts als ›naiv-genialischem‹ kompositorischen ›Naturalisten‹, die sich zum Teil bis heute auswirkt. Die hier verwendete Formulierung ›Schubert-Lied‹ bezieht sich insofern gerade nicht auf jene, in der Regel unhinterfragte, Kategorie gegenwärtiger Musikgeschichtsschreibung als vielmehr auf zentrale Momente ihrer Genese innerhalb des 19. Jahrhunderts und repräsentiert damit gewissermaßen gleichzeitig das Spannungsverhältnis zwischen dem Mikrokosmos Schubertscher Liedkompositionen und den kulturellen Kontexten seiner planvollen Verkürzung.

41 Krämer, *Lied oder Musikalische Lyrik*, S. 83.

42 Hans Jörg Ewert, *Jenseits des Schubert-Lieds. Ein Versuch zur musikalischen ›Gedankenlyrik‹*, in: *Quellenstudium und musikalische Analyse*, hg. von Peter Niedermüller [u. a.], Würzburg 2001, S. 220.

2.3 ÜBERBLICK

Um die soweit skizzierte Perspektive auf Schuberts Lieder (bzw. das ›Schubert-Lied‹) zu ermöglichen, wird in Kapitel 4 der Untersuchung zunächst eine Reformulierung der historischen Rahmenbedingungen für ihre klingende Existenz vorgenommen. Dabei soll als Spezifikum der historischen Aufführungskultur die unterschiedlich zu nuancierende Verschränkung bzw. gegenseitige Überblendung von Öffentlichkeit und Privatheit herausgearbeitet werden, die einen entscheidenden Unterschied zu geläufigen Rubrizierungen markiert: Carl Dahlhaus bezeichnet etwa den »Konzerttypus des Liederabends [...] [als] Konsequenz des Schubertschen Werkes, das für das Lied einen Kunstanspruch im emphatischen Sinne erhob und durchsetzte [...]«. ⁴³ Bei aller spontanen Zustimmung, die man dieser Aussage entgegenbringen möchte, scheint hinter ihr doch eine ahistorische Perspektivierung durch, die suggeriert, daß womöglich die erst im späten 19. Jahrhundert aufkommende Veranstaltungsform des ›Liederabends‹ und die mit ihr verbundene Aufführungs- und Rezeptionshaltungen als adäquate kulturelle Rahmung für Schuberts Lieder anzusehen wären. Das dieser Auffassung zugrundeliegende Fortschrittsmodell eignet sich indes kaum zu einer adäquaten Beschreibung der historischen Situation.

Eine dazu diametral entgegengesetzte Auffassung neigt indes dazu, Schuberts Liedkompositionen – auch mit Blick auf ihre angemessene Aufführung – als, »nicht zu ›Konzertzwecken‹ geschrieben[e]«, sondern »a priori für Dilettanten gedachte«, mithin genuine ›Hausmusik‹ zu bezeichnen. ⁴⁴ Diese Einordnung erweist sich gleichfalls als wenig zufriedenstellend wenn man die historischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Lieder ernst nimmt, denn die Verbindung von Lied und häuslichem Musizieren als praktischer Voraussetzung hinderte Schubert eben gerade nicht daran, vollkommen neue Ansprüche an diese Praxis zu stellen. Vielmehr kristallisiert sich hier insgesamt ein disparates Phänomen heraus: Schuberts Lieder oszillierten zu Lebzeiten des Komponisten gleichsam zwischen unterschiedlichen (aufführungs-)kulturellen Kontexten, die mit der Umbruchsituation des Wiener Musiklebens dieser Zeit in Verbindung zu bringen sind.

Mit einer spannungsvolleren Gestaltung der musikalischen Ebene des Kunstliedes räumte Schubert überdies der individuellen ›Expressivität‹ der oder des Singenden deutlich mehr Identifikationsraum ein. Im Bereich der Aufführungspraxis wird dies an einer entsprechenden Oszillation der Lieder zwischen dilettantischer Musizierpraxis und professioneller Vortragskunst deutlich: Auf exemplarische Weise rückt sie aufbrechende Kontroversen zwischen einer rhetorisch grundierten, auf die Vortragswirkung ausgerichteten ›Theatralität‹ und einer die Kompositionen aus autonomieästhetischer Perspektive ideologisierenden ›Authentizität‹ ins Zentrum der Diskussion, wie in Kapitel 5 dargestellt werden soll. Eine eingehendere

43 Carl Dahlhaus, *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, in: *Bildungsgüter und Bildungswissen*, hg. von Reinhard Koselleck, Stuttgart 1990, S. 226.

44 Rudolf Klein, *Schuberts Konzertstätten*, in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*, hg. von Vera Schwarz [Schriftleitung: Roswith Karpf], München 1981, S. 192.

Betrachtung von künstlerischer Praxis und zeitgenössischer Rezeption der beiden ›Schubert-Sänger‹ Anna Milder-Hauptmann und Johann Michael Vogl soll verdeutlichen, welche Rolle den etablierten professionellen Vortragskünsten, die im historischen Umfeld der Schubert-Lieder bereitstanden zufiel, bevor sich eine spezifische Liedgesangskunst überhaupt herausbildete. Eine Beleuchtung der Wechselwirkungen von Liedkomposition und Liedvortrag mit Operngesang, Darstellungs- und Deklamationskunst bietet die Möglichkeit, zu erhellen, inwieweit Schuberts Lieder als notierte wie klingende Musik von verschiedenen sozialhistorischen, ästhetischen und pragmatischen Kontexten mitbestimmt waren.

Obgleich die zeitgenössische Kritik Schuberts Kompositionen die ›Liedhaftigkeit‹ regelmäßig absprach, wurde er von der Musikhistoriographie des mittleren und späteren 19. Jahrhunderts als Liedkomponist *par excellence* festgeschrieben. Der Musikdiskurs beharrte auf dem mit dieser Entwicklung in Verbindung stehenden traditionellen Liedbegriff, da dieser offenbar einen wichtigen Platz im Konstruktionsprozeß einer kulturellen (und zunehmend national begriffenen) Identität eingenommen hatte. Kapitel 6 widmet sich daher zunächst eingehender den sich bald nach Schuberts Tod herauskristallisierenden Rezeptionskonstanten, die ihn als ›Liedkomponisten‹ gleichsam freischwebend zwischen Trivialität und Exklusivität verorteten und stellt zugleich die Frage, in welchen Verhältnis diese historischen Schubert-Phantasien zum Wandel der nationalen musikalischen Aufführungskultur standen.

Das Kunstlied mit Schubert als *classicus auctor* wurde im Musikdiskurs der zweiten Jahrhunderthälfte in gleichem Maße zum gattungsästhetischen Paradigma befestigt, wie es von sendungsbewußten Fachleuten mit der Ideologie einer ›wahren Hausmusik‹ verwoben wurde. Die Assoziation des Komponisten mit einer als ›biedermeierlich‹ ausgewiesenen Vorstellung der häuslichen Zurückgezogenheit wurde dabei in Verbindung mit dem Klischee des »musikalischen Naturburschen« (Max Reger) zu den bestimmenden Konstituenten des mentalen Schubert-Bildes im 19. Jahrhundert und griff somit als gleichsam mitgedachte atmosphärische Basis auf seine Kompositionen über. Der ›echte‹ Schubert wurde mit der Idee einer lyrisch-verinnerlichten Ausdruckshaltung verbunden, die auch immer stärker mit nationalidentifikatorischen Aspekten sowohl von österreichischer als auch von deutscher Seite vermischt wurde.

Zu diesem Assoziationsfeld eines kulturellen Schubert-Gedächtnisses zählen – insbesondere mit Blick auf die Lieder – die Kategorien des Naturhaft-Unmittelbaren, des Weiblichen sowie die damit verbundene Gleichsetzung Schuberts mit der Idee der ›singenden Stimme‹. Diese kulturell geformten Vorgaben begünstigten letztlich auch die bereits angesprochene selektive Rezeption des Schubertschen Liedschaffens, die mit dem Prozeß der Konstruktion eines idealtypischen ›Schubert-Liedes‹ gleichgesetzt werden kann. Die Begriffe ›Schubert‹ und ›Lied‹ waren mithin, wie gezeigt werden soll, obgleich die Liedkompositionen Schuberts bereits auf den großen Konzertpodien und z. T. vor einem Massenpublikum aufgeführt

wurden, in den 1870er Jahren mehr denn je Teil eines nationalkulturell aufgeladenen Hausmusikideals.⁴⁵

Die hier angedeuteten rezeptionsgeschichtlichen Entwicklungen bilden den Hintergrund für eine unter Kapitel 7 vorgelegte umfangreichere Fallstudie, in deren Rahmen direkt an die neuere interpretationsgeschichtliche Diskussion angeknüpft werden soll. In den Mittelpunkt rückt hier die künstlerische Tätigkeit des Baritons Julius Stockhausen, der als erster professioneller Konzertsänger im modernen Sinn des geschulten Lied-Spezialisten gilt. In diesem Zusammenhang erscheint er auch als Repräsentant einer neuen, als ›klassisch‹ apostrophierten Lied-Interpretationskunst. Namentlich sein Schubert-Gesang wird als Maßstab einer – in Eduard Hanslicks Formulierung – »echten Mission des Virtuosen« angesehen.⁴⁶ Sowohl Stockhausens Rolle als Promotor des Schubertschen Lied-Œuvres als auch die ihm zugeschriebene Verwirklichung eines im ›deutschen Liedgesang‹ liegenden künstlerischen Potentials lassen sich im Kontext des angesprochenen kulturellen bzw. nationalen Identitätsbildungsprozesses diskutieren.

Dieses Gewebe rezeptions- und interpretationsgeschichtlicher Topoi, das als Hintergrund eine wechselseitige Bestimmtheit von zeitgenössischer Schubert-Rezeption und dem Liedsänger Stockhausen annimmt, wird im Verlauf der Untersuchung hinterfragt und differenziert. Anhand einer eingehenderen Betrachtung sowohl der Annäherung Stockhausens an Schubert und das Lied im Kontext biographischer und rezeptionsgeschichtlicher Konstellationen als auch der Kontextualisierung einzelner Stationen seiner professionellen Tätigkeit soll deutlich werden, daß Stockhausens Bedeutung sowohl für die Kulturgeschichte des Kunstliedes als auch die Schubert-Rezeption des 19. Jahrhunderts gerade aus der Perspektive kulturellen Handelns adäquat beleuchtet und erfaßt werden kann. Vor allem hinsichtlich der Zyklen *Die schöne Müllerin* D 795 und *Winterreise* D 911 entwickelte der Bariton spezifische aufführungsästhetische Konzepte, die die Verflochtenheit von werk- und aufführungszentrierten Momenten innerhalb der zeitgenössischen kulturellen Praxis eindringlich vor Augen führen und als signifikante Beispiele für die Öffnung des den zeitgenössischen Musikdiskurs bereits bestimmenden abgeschlossenen Werkbegriffs gedeutet werden können.

Die Beschäftigung mit Stockhausens Konzerttätigkeit mündet in Kapitel 8 schließlich in eine über die spezifische Fokussierung Schuberts hinausgehende Herausarbeitung und Diskussion von Kontexten, die für die Entwicklung des Liedgesangs als repräsentativer Vortragskunst innerhalb der bürgerlichen Hochkultur des späteren 19. Jahrhunderts entscheidend wurden. Ein wichtiger Ausgangspunkt dabei ist das geläufige Paradigma der musikalischen ›Interpretation‹, das in Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen musikalischen Textbegriff bei historisch korrekter Qualifizierung in diesem Zeitraum erst virulent wird. Es soll gezeigt werden, wie der bereits angesprochene, mit den aktuellen autonomieästhetischen Dis-

45 Vgl. Francis Claudon, *Hausmusik*, in: *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, hg. von Etienne François/Hagen Schulze, München 2001, S. 138–153.

46 Vgl. dazu eingehender Kapitel 7.2.

kursen verbundene Prozeß einer Kanonisierung ›klassischer‹ Werke und ihrer Integration in ein imaginäres Museum sich auch auf das Kunstlied auswirkte, das seit Schubert über ein ›klassisches‹ Modell verfügte. Direkt greifbar wird dieser Prozeß an erster Stelle in einer fortschreitenden Monumentalisierung des Komponisten und seiner Lieder durch die großen Editionsprojekte des späten 19. Jahrhunderts. Neben der 1884 bei Breitkopf & Härtel erschienenen ersten Gesamtausgabe zählt dazu auch das von Stockhausens ehemaligem Schüler Max Friedlaender im Leipziger Peters-Verlag herausgegebene *Schubert-Album*, das die musikalische Praxis bis heute maßgeblich beeinflusst.

Durch seine intermediale Verschränkung mit der ebenfalls den angesprochenen Prozessen unterworfenen lyrischen Dichtung stand das Kunstlied zudem seit dem 18. Jahrhundert eng mit dem Phänomen der zunehmenden Lyrikrezeption und einem sich wandelnden Sprachbewußtsein des Bürgertums in Verbindung. Trotz einer Akzentuierung der musikalischen Autonomie der kanonisierten Vertonungen innerhalb des Musikdiskurses wurde, wie gezeigt werden soll, mit Blick auf die kulturelle Praxis gerade die Eigenschaft der Liedvertonungen, gleichsam eine Präsentationsform von Lyrik im Sinne produktiver Rezeption zu sein, in den Vordergrund gerückt. Wie der hiermit angesprochene kulturelle Kontext der Sprachzentriertheit mithin aus dem Blickwinkel des Performativen perspektivierbar ist, kann etwa an der Übertragung sprechästhetischer Grundsätze auf den zeitgenössischen Gesangsstil verdeutlicht werden. Damit korrelierten überdies weitere, die spezifische Präsentation des Körpers betreffende vortragsästhetische Prämissen, die vor dem Hintergrund mentalitäts-, körper- und geschlechtergeschichtlicher Kontexte beleuchtet werden.

Die Entwicklung grundsätzlicher vortragsästhetischer Ideale für den professionellen Liedgesang des mittleren und späteren 19. Jahrhunderts steht schließlich in enger Verbindung mit dem Wandel des performativen Rahmens innerhalb dessen Lieder erklangen und den damit einhergehenden rezeptionsästhetischen Haltungen. Den ›Liederabend‹ als ritualisiertes Modell kultureller Inszenierung mit Dahlhaus als eine Konsequenz des erstmals künstlerische Autonomie beanspruchenden Schubertschen Liedwerks zu erklären, verkennt nicht nur die komplexe aufführungskulturelle Situation der Lieder Schuberts zu ihrer Entstehungszeit, sondern auch, daß die Autonomieästhetik selbst letztlich als Teilmoment der bürgerlichen Kunstideologie des 19. Jahrhunderts anzusehen ist. Hinsichtlich eines Ineinandergreifens von kultureller Praxis und ästhetischer Konzeption lassen sich insofern zwischen den Extremen des ›beym Clavier‹ gesungenen Liedes des späten 18. Jahrhunderts und des theatralisch ausgerichteten ›Podiumsliedes‹ (Werner Oehlmann) eines Richard Strauss' insofern durchaus Verbindungslinien ziehen. Wie Schuberts kompositionsästhetisch zwischen diesen Extremen einzuordnende Lieder innerhalb der gründerzeitlichen Wiener Musikkultur zunehmend in den Kontext einer mit bildungsbürgerlichen Aspirationen in Zusammenhang zu bringenden Verschränkung von Intimität und Monumentalität rückten, kann etwa an der Entwicklung der Liederabend-Reihen des Tenors Gustav Walter im Wiener Bösendorfer Saal aufgezeigt werden. Das für die öffentliche Präsentation von Kunstliedern seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verbindliche Modell des ›Liederabends‹ blieb gleichwohl weiterhin

Objekt kritischer Diskussion, wie etwa die Auswirkungen des theaterästhetischen Ideals der ›Intimität‹ auf die Musikkultur der Jahrhundertwende vor Augen führen.

Der Aufstieg des Liedes zur ›opuswürdigen‹ Kunst war, wie sich vor dem hier skizzierten Horizont formulieren ließe, mithin nicht nur mit dem Komponisten Schubert, sondern auch mit der Rolle und Formung des Kunstliedes als gattungsästhetischem Modell innerhalb der sich wandelnden Musikkultur verbunden, die seine traditionelle Codierung mit weiteren, zunehmend auf die öffentliche Sphäre ausgerichteten, Momenten zusammenführte. Die Bedeutung dieser Wandlungsprozesse für die Gattung ›Kunstlied‹ und damit auch die rezeptionsgeschichtliche Kategorie ›Schubert-Lied‹ wird besonders augenfällig mit Blick auf die Geschichte ihrer performativen Präsentation.

Um Schubert, seine Liedkompositionen und deren Aufführung aus einer derartigen Perspektive allerdings überhaupt eingehender beleuchten zu können, gilt es im nun folgenden Kapitel 3 der Untersuchung zunächst, die Anfänge einer Kunstliedkultur im engeren Sinne zu profilieren, deren zeitliche Verortung mit der Chiffre 1800 markiert werden kann. Nicht allein das definitorisch nicht unproblematische Paradigma der ›Verbürgerlichung‹ ist hier als zentraler Kontext aufzurufen, sondern vielmehr ein umfassender Hintergrund einschneidender kultureller Wandelscheinungen, die sich mit Schlaglichtern wie Abkehr vom Denken der Repräsentation, Ausdifferenzierung und Systematisierung der Künste und Wissenschaften, Entstehung eines Kunstmarktes sowie zunehmende öffentliche Verbreitung von Musik und deren Verhältnis zur Entfaltung einer bürgerlichen Innerlichkeitskultur konturieren lassen.

In Zusammenhang mit den genannten kulturellen Paradigmenwechseln steht die mit ihnen verbundene ästhetische Praxis. Das Paradigma der ›Expressivität‹ im Sinne einer spezifischen, sich neu profilierenden Basis künstlerischer Kommunikation spielte, wie zunächst gezeigt werden soll, nicht nur auf werkästhetischer Ebene, sondern auch für das Musizieren selbst, die Musikrezeption sowie den Umgang mit Lyrik als gesprochener und gesungener Vortragskunst eine zentrale Rolle noch bevor Schubert die ästhetischen Standards von Liedkomposition und Liedaufführung nachhaltig verändern sollte.

3 BÜRGERLICHE KUNSTLIEDKULTUR UM 1800

Nun können wir mit Gewißheit sagen, daß kein Dichter auf unserm Boden gelebt, den nicht ein Komponist wenigstens einmal in die Tatzten bekommen hat.¹

3.1 ›SANGBARKEIT‹ ALS IDEAL UND IDEOLOGIE

Die als literatur- kultur- und mentalitätsgeschichtliches Phänomen perspektivierbare Bewegung der ›Empfindsamkeit², wie sie seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts von England aus den deutschsprachigen Kulturraum ergriff, läßt sich – zugespitzt formuliert – als ›bürgerliche‹ Gegenbewegung zu einer von erstarrten Ritualen durchzogenen Adelskultur profilieren. In z. T. betont polemischer Haltung wurde dem auf rhetorischen Grundlagen fußenden ›maskierten‹ Sozialverhalten bei Hofe ein neuer Natürlichkeitsbegriff entgegengestellt, der anstatt einer »Sprache der Verstellung«³ die emphatisch betonte ›Authentizität‹ des Menschen sowie das Ideal eines ›naturhaften Ausdrucks‹ in den Mittelpunkt eines sich allererst herausbildenden anthropologischen Diskurses rückte. Damit sind gleichzeitig zentrale Prämissen einer neuen ›empfindsamen‹ Kommunikation der Menschen untereinander aufgerufen, denn die Idealvorstellung eines ›unmittelbaren‹ gegenseitigen Verstehens auf der Grundlage einer universalen Sprache der Gefühle verband sich mit ethischen Grundsätzen: ›Tugendhaftigkeit‹ und ›Aufrichtigkeit‹ wurden nun als Konstituenten der ›bürgerlichen‹ Mentalität ausgewiesen.

- 1 Joseph Martin Kraus, *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, Frankfurt a. M. 1778, Reprint hg. von Friedrich W. Riedel, München/Salzburg 1977, S. 99.
- 2 Obgleich die literarische Epoche der ›Empfindsamkeit‹ spätestens seit 1790 bereits als überholt gilt, ist doch der mit ihr in Zusammenhang stehende, unter neuen anthropologischen Prämissen geführte, Gefühlsdiskurs des späteren 18. und frühen 19. Jahrhunderts als grundlegend für die Herausbildung eines mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Konzeptes von ›Bürgerlichkeit‹ anzusehen, wie es hier als Bezugsgröße verwandt werden soll. Vgl. dazu: Nikolaus Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988 sowie aus der Perspektive sozialhistorischer Forschung: Ann Charlott Trepp, *Emotion und bürgerliche Sinnstiftung oder die Metaphysik des Gefühls. Liebe am Beginn des bürgerlichen Zeitalters*, in: *Der bürgerliche Wertehimmel. Kulturelle Praktiken des 19. Jahrhunderts*, hg. von Manfred Hettling/Stefan-Ludwig Hoffmann, Göttingen 2000, S. 23–55.
- 3 Vgl. Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.

Dieser auf mentalitätsgeschichtlicher Ebene gefaßte Begriff von ›Bürgerlichkeit‹ läßt sich indes kaum als politisch konsistente Gruppierung beschreiben. Er wurde vor allem durch die Absolventen höherer Schulen und Universitäten verkörpert, die durch den Bildungsprozeß die Grenzen der Standesgesellschaft tendentiell aufzulösen vermochten. Vor diesem Hintergrund wurde aber eben diese, die Signatur des ›Bürgerlichen‹ tragende, aufgeklärte und ›empfindsame‹ Weltsicht wiederum auch von höfischer Seite adaptiert und sowohl zu Repräsentationszwecken genutzt als auch in Reformkonzepte integriert, so daß bürgerliche und höfische Welt letztlich in komplexer Weise miteinander verwoben erscheinen.⁴

Unter den genannten Prämissen nahm die neue ›bürgerliche‹ Elite auch eine Rekonzeptualisierung und Systematisierung der Künste vor, in deren Kontext nicht zuletzt die Herausbildung der modernen philosophischen Wissenschaft von der ›Ästhetik‹ stand: Kunst wurde nun innerhalb pädagogischer und wahrnehmungstheoretischer Diskurse mit Blick auf ihre Beziehung zum Menschen beleuchtet und nicht mehr ausschließlich unter rhetorisch-handwerklichen Aspekten in exklusiven Expertenkreisen diskutiert.

Als bestimmende Maxime dieses Kunstverständnisses läßt sich das ästhetische Konzept der ›edlen Einfalt‹ benennen. Das bereits in der antiken Rhetorik und ihrer Rezeption in den höfischen Verhaltenslehren bis zum frühen 18. Jahrhundert zentrale Moment einer ›verborgenen Kunst‹ im Sinne einer doppelbödigen Geschicklichkeit⁵ erfuhr hier eine Umwertung aus der Perspektive eines ›bürgerlich‹ geprägten Naturbegriffs. Johann Georg Sulzer faßt diese Idee im zeitgenössischen Standardwerk bürgerlicher Bildung wie folgt zusammen:

Man wird sowenig der Kunst gewahr, daß man glaubt, die Natur selbst habe nach der vollkommensten Anwendung ihrer Gesetze den Gegenstand hervorgebracht. Kurz, die edle Einfalt ist der höchste Grad der Vollkommenheit.⁶

Auch die Künste Musik und Lyrik erfuhren in diesem Kontext eine folgenreiche kulturelle Umformung. Als intermediale Verschränkung beider Kunstformen erhielt das ›Lied‹ innerhalb des um Begriffe wie ›Unmittelbarkeit‹ und ›subjektiven Ausdruck‹ kreisenden musikästhetischen Diskurses eine neue zentrale Rolle, da es nach zeitgenössischen Ansichten die hier verhandelten Ideale mit ihren sozialen und moralischen Implikationen in besonders ›reiner‹ Form repräsentierte. Zwar betonten bereits ältere Liedkonzepte unter Berufung auf die griechische Antike das obligatorische Gesungen-Sein von Lyrik, doch wurde die Musik hier grundsätzlich eher in einem akzidentiellen Sinne aufgefaßt: Verschiedene Melodien konnten auf

4 Vgl. grundsätzlich: Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt a. M. 41989, S. 144f. Zu diesem Komplex aus musikhistorischer Perspektive vgl. außerdem: Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 12–52.

5 Vgl. Geitner, *Die Sprache der Verstellung*, S. 54f.

6 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen nach alphabetischer Reihenfolge der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln*. Neue vermehrte zweyte Auflage, 4 Bde., Leipzig 1792–94, Reprint Hildesheim 1970; ebd., Art. *Einfalt*, Bd. 2 (1792), S. 16.

den selben Text gesungen werden und sollten den solchermaßen zum ›Absingen‹ verfertigten Gedichten, wie Johann Rist 1651 formulierte, »ein rechtes Leben und erwünschte Anmutigkeit« verleihen.⁷ Seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts aber die Idee eines spontan erlebenden ›Ich‹ neue Basis einer im engeren Sinne ›lyrischen‹ Dichtung wurde⁸ und auch die Musik sich immer mehr aus einer rhetorisch-funktionalen Eingebundenheit herauslöste um schließlich den Status einer als ›unmittelbar‹ aufgefaßten Sprache der Gefühle zu erhalten, änderten sich die Wertigkeiten. Lyrik und Musik hatten nun im Bereich der Empfindungen ein gemeinsames Referenzzentrum und flossen im Sinne eines neuen Ideals ›lyrischer Gestimmtheit‹ gleichsam ineinander. Diese Perspektive verband das literarische Lied somit auf einer anthropologischen Basis mit seiner gesungenen Realisierung und figurierte damit gleichsam die Wiederbelebung einer substantiellen Urverwandtschaft von Sprache und Musik.⁹

Nachdem Christian Gottfried Krause 1752 in seiner Abhandlung *Von der musikalischen Poesie* eine erste umfassende Liedtheorie vorlegt hatte¹⁰, die die Musik noch im Sinne einer aufklärerischen Maximen verpflichteten ›Gemüts-ergötzung‹ der Dichtung unterordnete, nahm vor allem Johann Gottfried Herder eine zentrale Position im zeitgenössischen Diskurs um Lied und Lyrik ein: Als ›bürgerlicher‹ Schriftsteller und Philosoph wirkte Herder in den Funktionen des Fürstenerziehers und obersten Geistlichen an den Höfen Bückeburg und Weimar und entwarf ein neues, anthropologisch grundiertes Konzept des Liedes, das Musik und Poesie als ursprünglich miteinander verbunden ansah.¹¹ Durch Reisen und Rezeption fremdländischer Dichtung gelangte er zum Volksliedbegriff und entwickelte von diesem Ausgangspunkt die Idee einer neuen, jeglicher Regelpoetik sich entgegensetzenden ›Naturpoesie‹ – Musik wurde nun zum entscheidenden Teilmoment eines poetologischen Programms.¹² Damit schuf Herder auch einen grundsätzlichen ästhetischen

- 7 Johann Rist, *Neuer Himmlischer Lieder Sonderbahres Buch*, Nothwendiger Vorbericht, S. [3/4, Lüneburg 1651], zitiert nach: Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770–1814)*, Regensburg 1965, S. 24.
- 8 Michael Feldt, *Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus von 1600 bis 1900*, Heidelberg 1990, besonders S. 117–148. Zur Kritik an diesem zeittypischen subjektivistischen Lyrikbegriff vgl. auch Otto Knörrich, *Lexikon lyrischer Formen*, Stuttgart 1992, S. 134f.
- 9 Vgl. hier auch: Hans Joachim Kreutzer, *Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel*, in: *Musikalische Lyrik*, Bd. 2, S. 132. Auch Kreutzer macht auf den Scheincharakter der ›Natürlichkeit‹ einer Kongruenz von Lyrik und Lied im Liedbegriff um 1800 aufmerksam und verweist auf die aus historiographischer Perspektive notwendige methodische Trennung literarischer und musikalischer Liedbegriffe.
- 10 Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752.
- 11 Einen Überblick zur der Diskussion um »die Verbindung von Musik und Poesie in Herders Ideenwelt« bietet: Alexander J. Cvetko, »...durch Gesänge lehrten sie...«. *Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik*, Frankfurt a. M. 2006, besonders S. 29–73 (Zitat ebd., S. 37).
- 12 Zu Herders Idee der ›Naturdichtung‹ und dem damit zusammenhängenden zeitgenössischen poetologischen Diskurs um Lied und Lyrik vgl. Martina Steinig, »Wo man singt, da laß dich

Referenzrahmen für das Kunstliedschaffen des späteren 18. Jahrhunderts, das vor allem im norddeutschen Raum mit einer ausführlichen theoretischen Explikation einherging und im Zusammenwirken etwa von Johann Peter Abraham Schulz und Johann Heinrich Voss sowie Goethe und Reichardt und später Zelter das Ideal einer gleichsam als ›naturhaft‹ begriffenen Einheit von Wort und Ton als ästhetische Leitlinie hervorbrachte.¹³

›Naturhafter Ausdruck‹ ist indes, wie Andreas Käuser in seiner Skizzierung des anthropologischen Musikdiskurses konstatiert, »als polemischer Gegensatz zum kulturellen Zeichen der Repräsentation [...] in dem Moment schon nicht mehr Natur, wo er von Diskursen und Theorien verhandelt wird, die selbst historisch und kulturell sind«. ¹⁴ Auch die von der Liedästhetik des späteren 18. Jahrhunderts emphatisch beschworene ›naturhafte‹ Einheit von Wort und Ton gibt sich aus dieser Perspektive letztlich als ästhetische Konstruktion zu erkennen. Als Kompromiß, der darin bestand, daß Dichtung und Musik zwar in Arbeitsteilung voneinander entstanden, Dichter und Komponist sich aber zu einer »Societät« verbanden¹⁵, so daß Sprache und Musik unter der ästhetischen Prämisse einer ›Einheit‹ wieder aneinander rückgebunden und so ihrer als ursprünglich begriffenen Bestimmung gleichsam wieder zugeführt werden sollten.

Letztlich entwickelte sich bei aller Einbindung von Liedern in die zeitgenössische soziale Praxis hier eine hochdifferenzierte Kunstform, die mittels einer ›Rhetorik der Natürlichkeit‹ im Gewand des Ästhetischen verdeckte, daß Musik und Sprache, obgleich im zeitgenössischen historischen Bewußtsein unauflösbar aneinander gebunden, sich spätestens um 1800 durch die Inanspruchnahme des jeweils Anderen auch vollständig voneinander emanzipiert hatten. Dies wird nur allzu deutlich an der hier als Kapitelüberschrift zitierten polemischen Anmerkung des Komponisten Joseph Martin Kraus, die die omnipräsente Praxis der Lyrikvertonung gleichsam als kulturtechnischen Automatismus entlarvt.¹⁶ Das ›lyrische Gedicht‹ hatte indes etwa durch Autoren wie Klopstock, Goethe, Schiller und Hölderlin inzwischen längst Ausprägungen entwickelt, die das ›Liedhafte‹ auf einer rein literarischen Ebene evozieren konnten¹⁷ und dabei einen literarisierten Begriff des ›Musikalischen‹ hervorgebracht, der sowohl eine konkrete als auch eine ideelle Dimension umfaßt: Bereits mit Klopstock werden genuin musikalische Parameter wie Rhythmus, Metrum, Melodie und Klang zu konkreten dichterischen Gestaltungsprinzipien, und Schiller beschreibt schließlich die Eigenschaften einer spezifischen, als ›musikalisch‹ apostrophierten Poesie, indem er auf die zeitgenössische Charakterisierung der Musik als begriffsloser Kunst rekurriert und sie für die Poesie in

ruhig nieder«: *Lied und Gedichteinlagen im Roman der Romantik*, Berlin 2006, S. 126–131 und 134–156.

13 Vgl. Hans-Günter Ottenberg, Art. *Berliner Liederschule*, in: *MGG*₂, S/Bd. 1, Sp. 1484–1490.

14 Andreas Käuser, *Der anthropologische Musikdiskurs*, in: *Musik und Ästhetik* 4 (2000), S. 25.

15 Vgl. Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 47f.

16 Vgl. Vgl. auch Schneider, *Ins Ohr geschrieben*, S. 200.

17 Vgl. Krämer, *Probleme und Perspektiven der Liedforschung*, S. 23f.

Anspruch nimmt.¹⁸ Ein derartig poetologischer Liedbegriff schloß um 1800 über das beschriebene Liedideal hinaus insofern auch höheren Stilebenen zugehörige Gattungsmodelle wie Hymne oder Ode ein und wurde gleichsam zum Synonym für Dichtung schlechthin.¹⁹

Die hier angesprochene Idealisierung des lyrischen Liedes als Repräsentation eines perfekten Ausgleichs von Natur und Kunst, die auch mit Blick auf die Entwicklung der musikalischen Gattung ›Kunstlied‹ ihre Wirksamkeit behielt, vollzog sich auf verschiedenen Ebenen. Zum einen fällt auf, daß die übliche Arbeitsteilung zwischen Komponist und Dichter immer wieder mit Hilfe einer Unmittelbarkeits- bzw. Seelenverwandtschaftsrhetorik verschleiert wurde: Beide Briefpartner betonen zumeist emphatisch, daß die gemeinsame Produktion in erster Linie auf der subjektiv-gefühlsmäßigen Verbindung zwischen ihnen gründe, die als weitaus bedeutsamer eingestuft wird als die handwerkliche Kennerschaft des jeweils anderen Metiers. So wollte Reichardt die Gedichte des Freundes Johann Georg Bock als »durch höchste Sympathie der Freundschaft ganz in Dein Feuer gesetzt«²⁰ aufgefaßt wissen und Goethe betonte bekanntermaßen, daß er Zelters Kompositionen immer wieder »mit meinen Liedern identisch« fühle.²¹ Goethes in diesem Zusammenhang vielzitiertes Vergleich vom lyrischen Gedicht mit einem »Luftballon«, der durch die Musik »wie einströmendes Gas« mit in die Höhe genommen werde (vgl. Anm. 21), ist ohne Zweifel von großer suggestiver Kraft, zumal der Dichter mit der Ballonfahrt ein hochaktuelles, das zeitgenössische Lebensgefühl entscheidend veränderndes Ereignis als Bezugspunkt wählt.²² Die Funktion der Musik erscheint, so gesehen, gerade nicht marginalisiert, sondern in ihrer Substantialität geradezu emphatisch betont. Allerdings verhüllt dieses Bild letztlich auch, daß Goethe selbst wohl kaum die eigenen Gedichte als leere Ballonhülle begriffen hätte, die aus eigener Kraft keine Form hätten annehmen können – und ohne die implizite Bezugnahme auf die Möglichkeit des Schwebens als entscheidender Metapher wäre der Ballon-Vergleich sinnlos. Zwar war nach Auffassung Goethes das Musikalische in einem funktionalen Sinn sehr wohl zur essentiellen Ebene der Dichtung zu rechnen,

18 Vgl. Dieter Borchmeyer, *Schiller, ein musikalischer Dichter*, in: *Wort und Ton*, hg. von Günter Schnitzler/Achim Aurnhammer, Freiburg i. Brsg. 2011, S. 97f.

19 Vgl. Kreuzer, *Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel*, S. 132.

20 Johann Friedrich Reichardt, *Über die deutsche komische Oper nebst einem freundschaftlichen Briefe über die musikalische Poesie*, Hamburg 1774, S. 120.

21 Vgl.: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799–1832*, hg. von Hans Günther Ottenberg/Edith Zehm, München 1991, Bd. I, S. 601: »Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch. Die Musik nimmt nur wie einströmendes Gas den Luftballon mit in die Höhe. Bei anderen Komponisten muß ich erst aufmerken, wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben.«

22 »Wer die Entdeckung der Luftballone miterlebt hat, wird ein Zeugnis geben, welche Weltbewegung daraus entstand.« Goethe, *Maximen und Reflexionen*, zitiert nach: *MA*, Bd. 17, S. 790. Vgl. zur Ausstrahlung der Ballonfahrt auf die zeitgenössische literarische Produktion: Jürgen Link, »Einfluß des Fliegens! – auf den Stil selbst!«. *Diskursanalyse des Ballonsymbols*, in: *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, hg. von dems./Wulf Wülfing, Stuttgart 1984, S. 150.

allerdings war es als Essenz des ›Lyrischen‹ gewissermaßen von ihr absorbiert worden – die Lyrik wurde damit selbst zum »Angelpunkt von Goethes Musikverständnis« – und nicht umgekehrt.²³ Insofern konnte der Musik mit Blick auf die tatsächliche Lyrikvertonung konsequenterweise nur ein spezifischer, funktional beschränkter Wirkungsbereich zugestanden werden.

Die von Goethe gleichwohl immer wieder betonte essentielle Rolle des Musikalischen übernimmt aber noch eine weitere die Funktion: Durch die Betonung einer obligatorischen performativen Dimension wird die Gattung gezielt zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit angesiedelt. Die am Ideal der ›Natürlichkeit‹ ausgerichteten lyrischen Gedichte mußten ›sangbar‹ sein. Zum sich aus dieser Prämisse ergebenden produktionsästhetischen Paradigma der ›Sangbarkeit‹ im Sinne einer strukturellen gegenseitigen Bezogenheit von Musik und Gedichttext, wie Heinrich W. Schwab es als ästhetische Basis für das Liedschaffen der »mittleren Goethezeit« exemplarisch beschrieben hat²⁴, ist insofern auch die Idealisierung des performativen Moments selbst zu rechnen: Nur das gesungene bzw. aufgeführte Lied konnte letztlich die Illusion einer Einheit von Wort und Ton erst der ästhetischen Erfahrung zugänglich machen. August Wilhelm Schlegel diagnostiziert in Schillers *Horen* mit Blick auf das Verhältnis von Dichtung und Musik 1795:

Ihre Werke bilden sich vereinzelt in den Seelen verschiedener, oft sich mißverstehender Künstler, und müssen absichtlich darauf gerichtet werden, durch die Täuschung des Vortrages wieder eins zu scheinen.²⁵

Wenngleich sich Schlegel hier gedanklich bereits auf dem Weg zum romantisch abgetönten Liedbegriff eines imaginären Singens befinden mag, macht sein Kommentar deutlich: Das liedästhetische Ideal um 1800 ist nicht in erster Linie auf das kulturelle Artefakt im Sinne eines ›Kunst-Werks‹ bezogen, sondern auf die kulturelle Praxis: Nur der klingende Vollzug kann das erwünschte Ideal ›naturhaften Ausdrucks‹ überhaupt erfahrbar machen, er ist ausschlaggebend für eine wirkliche Realisierung der Einheit von Wort und Ton. Diese auf den antiken Lyrikbegriff zurückgehende Idealisierung²⁶ wurde gerade von Goethe auch in unterschiedlicher medialer Rahmung zur Darstellung gebracht – etwa in seinem in diesem Sinne poetologischen Gedicht *An Lina*²⁷, der Figur des »Sängers« im *Wilhelm-Meister-Roman* oder gar der eigenen Stilisierung als harfender ›Dichter-Sänger‹ in antikem Ambiente:

23 Michael von Albrecht, *Goethe und das Volkslied*, in: *Literatur als Brücke. Studien zur Rezeptionsgeschichte und Komparatistik*, Hildesheim 2003, S. 303.

24 Vgl. Schwab, *Sangbarkeit*, S. 19–84.

25 August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. I: *Sprache und Poetik*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1962, S. 145.

26 Schwab, *Sangbarkeit*, S. 27. Vgl. zur Idealisierung des Barden im 18. Jahrhundert auch: Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, S. 15f.

27 Johann Wolfgang von Goethe, *An Lina*, zitiert nach: *MA*, Bd. 6.1., S. 45: »Liebchen, kommen diese Lieder / Jemals wieder dir zur Hand, / Sitze beim Klaviere nieder, / Wo der Freund sonst bei dir stand. / Laß die Saiten rasch erklingen, / Und dann sieh ins Buch hinein; / Nur nicht lesen! immer singen, / Und ein jedes Blatt ist dein! / Ach, wie traurig, sieht in Lettern, / Schwarz auf weiß, das Lied mich an, / Das aus deinem Mund vergöttern, / Das ein Herz zerreißen kann!«.



Abbildung 1: Goethe als antiker ›Dichter-Sänger‹, Zeichnung aus Goethes Besitz (1828)

Das für die Liedkultur des 18. Jahrhunderts zentrale Konzept der »Sangbarkeit« ist, wie an den angeführten Beispielen deutlich wird, letztlich ein kulturell geformtes Ideal. Es suggeriert, wie Gerd Rienäcker betont, eine gemeinsame ästhetische Basis von Dichtendem, Komponierendem und Singendem: »Gemeinsamkeiten des Beabsichtigten und Vorgegebenen, gar Überschneidungen zwischen den verschiedenen Medien [...], fiktive Identität. Liedtheorien der Wende zum 19. Jahrhundert leben geradezu von solch fiktiver Identifikation der Medien Wort, Ton, so daß sie die faktischen Differenzen häufig in den Wind schlagen.«²⁸

Diese hier in erster Linie auf die strukturellen Unterschiede und die ästhetische Substanz der beiden Medien ›Sprache‹ und ›Musik‹ bezogenen Differenzen kommen gerade dann deutlich zum Vorschein, wenn der Blick auf die historische Dimension der konkreten Kunstliedpraxis gelenkt wird, was in den folgenden Kapiteln aus unterschiedlichen Perspektiven geschehen soll. Die Musik in ihrer Entwicklung als autonomer Kunst mit einem organologischen Werkbegriff wurde durch die ›empfindsame‹ Auffassung von Musik als begriffsloser Sprache der Gefühle zwar auf der einen Seite vorangetrieben, durch ihr unbedingtes Sozialitätsgebot aber auch behindert – ein Konflikt, der gerade mit Blick auf die weitere gattungsästhetische Entwicklung des Liedes und der mit ihr verbundenen kulturellen Praxis der Liedaufführung und -rezeption immer wieder aufsteht: Obgleich in idealisierter Form Kern der theoretisch explizierten Liedästhetik, geriet die künstlerische Praxis des Liedgesangs selbst mit den zeitgenössischen Diskursen um das

28 Gerd Rienäcker, *Vorfragen zu einer Theorie des klavierbegleiteten Sololiedes*, in: *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900*, hg. von Ekkehard Ochs, Greifswald 1998, S. 25.

Singen als expressiver kultureller Handlung auf gewisse Weise in Konflikt, da die Gesangkunst aus ihrer eigenen Tradition Ansprüche an den künstlerischen Vortrag formulierte, die nicht unbedingt in jenem, innerhalb des liedästhetischen Diskurses konstruierten, Ideal eines ›natürlichen Gesanges‹ aufgingen. Entgegen dem empfindsamen Paradigma gleichgestimmter Seelenkommunikation entwickelte sich der zeitgenössische Sololiedvortrag im Gegenteil in immer höherem Maße zur Repräsentation artifiziell ausgeformter subjektiver Expressivität. Der Musik als Medium dieser Expressivität wurde dabei bereits ein tendentiell autonomer Status zugewiesen bevor Franz Schubert die ästhetischen Koordinaten der Liedvertonung gleichsam neu ausrichtete und dadurch auch völlig neue Ansprüche an den Liedvortrag richtete.

Dieser die Prämissen der ästhetischen Theorie im Kontext ›bürgerlich‹ geprägter Kunstliedkultur perspektivierende Problemaufriß soll daher im folgenden einen Ausgangspunkt dafür bieten, zentrale Aspekte dieser künstlerischen Praxis eingehender zu beleuchten, um so ihre Verbindungslinien ins weitere 19. Jahrhundert verfolgen zu können

3.2 SOZIAL- UND MEDIENGESCHICHTLICHE ASPEKTE

Grundsätzlich steht das hier aus spezifischer Perspektive beschriebene Insistieren einer ›wesenhaften‹ Bestimmung von Lyrik als ›gesungen‹ vor dem Hintergrund eines emphatisch betonten ›naturhaften Ausdrucks‹ in spannungsvollem Gegensatz zu einem kulturtechnischen Phänomen, das sich seit etwa 1750 geradezu explosionsartig auszubreiten begonnen hatte: Um 1800 war ein lyrisches Gedicht eben gerade nicht mehr selbstverständlich in erster Linie gehörte, sondern bereits gelesene Dichtkunst.²⁹ Die hier skizzierte Blick auf die Liedästhetik des späteren 18. Jahrhunderts steht insofern auch im Kontext eines übergreifenden kulturkritischen Diskurses, der das ›Wesen der Lyrik‹ vor einem neuen anthropologischen Hintergrund redefinieren wollte und sich dabei in besonderer Weise den akustischen Parametern der Sprache widmete. In diesem Diskurs nimmt wiederum vor allem Herder eine zentrale Rolle ein. Er entwarf in Zusammenhang mit seinem Konzept des *Volksliedes* eine spezifische »Poetik des Tons«³⁰, die unter Rückbezug auf mündliche Dichtungstraditionen nicht allein die musikalische Disposition des gedichteten Liedes meinte, sondern nicht weniger als einen organisch aufgefaßten Zusammenhang von Wort, Melodie, Vortrag und Rezeption.³¹ In den von ihm zusammengetragenen Texten nahm Herder gewissermaßen einen geheimnisvollen Nachhall ihrer ursprünglichen Situierung in der kulturellen Praxis wahr und sah sich so gleichsam »vom Papier hinweg [...] in ihren Kreis, in ihre Zeiten, in die lebendige Rührung

29 Vgl. Johann Nikolaus Schneider, *Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst 1750–1800*, Göttingen 2004.

30 Ebd., S. 26–32.

31 Ebd., S. 26ff.

des Volks«³² zurückversetzt. Indem Herder somit die für ihn bedeutsame kulturelle Substanz des Volksliedes gerade jenseits der Grenzen des geschriebenen Textes sieht, betont er die unmittelbare Kommunikation von Mund zu Ohr als Gegenbild der eigenen Gesellschaft, die von der inzwischen fest etablierten Kulturtechnik des stummen Lesens dominiert werde. Herder und andere Autoren richteten sich damit bewußt gegen eine polemisch als ›Letternkultur‹ bezeichnete Schriftlichkeit, die die Poesie ihres ›Wesens‹ beraubt habe und den substantiellen Zusammenhang von ästhetischer Erfahrung und menschlicher Existenz verdunkele.

Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, daß Autoren wie Herder letztlich selbst einer Elite der Schriftkultur angehörten und von ihren medialen Novitäten intensiven Gebrauch machten. Herder war sich natürlich bewußt, daß es keine Rückkehr in vergangene Kulturstadien geben konnte, vielmehr reflektierte er die Möglichkeiten einer künftigen Poesie und legte dabei einen starken Akzent auf deren potentielle gesellschaftliche Funktion im Sinne einer ›Popularisierung‹. Als Hintergrundfolie ist mit diesem Stichwort eine Debatte aufgerufen, die die Entstehung einer ›bürgerlichen‹ Kunst im 18. Jahrhundert grundsätzlich begleitete und eng mit der Herausbildung kulturnationaler Bestrebungen zusammengedacht werden muß. Die Impulse gingen hier zumeist von einer gelehrten Elite aus, die ein nach unten vom ›Pöbel‹ abgegrenztes ›Volk‹ im Namen eines philanthropischen Ideals vom ›ganzen Menschen‹ gleichsam hinaufläutern wollte: »Die Popularität hebt jenes philosophische Vernunftsolo auf, und bewirkt ein harmonisches Spiel aller Seelenkräfte, durchdringt und vereinigt Geist und Herz« lautet etwa eine programmatische Formulierung Johann Christoph Greilings in seiner 1805 erschienenen *Theorie der Popularität*.³³

Um die hierarchische Struktur zwischen ›Gelehrten‹ und ›Volk‹ zu nivellieren wurde somit eine entschiedene Aufwertung des Volksbegriffs und der damit zusammengedachten idealisierten ›Volkskultur‹ ins Werk gesetzt.³⁴ »Radikalisiert man diesen Prozeß über die Symmetrisierung hinaus, kehrt sich«, so Holger Dainat, indes »der Informationsfluß um. Nicht mehr das Volk ist der Gelehrsamkeit bedürftig, sondern die Volkskultur wird nunmehr in die Hochkultur eingespeist, um die Nation zu revitalisieren.«³⁵ Auch Herders *Volkslieder* (1778/79) und *Stimmen der Völker in Liedern* (1807) – wohlgemerkt Textsammlungen ohne Melodien – wendeten sich vor solchem Hintergrund ihrerseits an ein ›Volk‹, das bestimmte Rezeptionsvoraussetzungen mitbringen mußte. Gerade dieser Umstand führte denn auch zu zeitgenössischer Kritik, wie etwa im prominenten Fall Friedrich Nicolais, der polemische Spitzen gegen Herders Popularisierungsrhetorik austeilte noch bevor

32 Johann Gottfried Herder, *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a. M. 1990, S. 19.

33 Johann Christoph Greiling, *Theorie der Popularität*, Magdeburg 1805, Reprint: Stuttgart Bad Canstatt 2000, S. 129, zitiert nach Holger Dainat, »Meine Göttin Popularität«. *Programme printmedialer Inklusion in Deutschland 1750–1850*, in: *Popularität und Popularisierung*, hg. von Gereon von Blaseio, Köln 2005, S. 47.

34 Vgl. eingehender ebd. S. 43–62.

35 Ebd., S. 49.

dessen *Volkslieder* erschienen waren: In dem 1777 von Nicolai als satirischer Gegenentwurf zur Idee einer gelehrten Volkspoesie herausgegebenen *Kleynen feynen Almanach* sind ironischerweise mehr authentische Quellen zu Volksliedern aufzufinden als bei Herder, der gewisse Trivialitäten und Zotigkeiten nicht mit dem moralischen Anspruch seiner Volksliedidee vereinbaren konnte und daher etliche Texte entsprechend glättete. Nicolai wendet sich mit der Stimme einer fiktiven, auf Hans Sachs anspielenden, Dichterfigur mit Namen »Daniel Seuberlich« gegen die von Herder und vor allem Gottfried August Bürger geübte Einfühlungsästhetik, »die – nach Nicolais Beurteilung – davon ausgeht, der gebildete Dichter der Gegenwart könne ohne weiteres den Produktions-Rezeptions-Zusammenhang der Volkslieder nachempfinden.«³⁶ Nicolai verkannte dabei indes, daß sich Herders Volkskonzept letztlich auf ein ›Menschsein‹ im emphatischen Sinne richtete, das mit der umfassenden Vision verbunden war, über einen neuen universalen Poesiebegriff Standes-, Kultur- und Epochen Grenzen überwinden zu können.³⁷

Gleichwohl mußten vor solchem Hintergrund allererst Lieder für das ›Volk‹ komponiert werden. Diesem Projekt widmete sich in vorderster Reihe der in Berlin bei Johann Philipp Kirnberger ausgebildete und später in Kopenhagen wirkende Komponist und Kapellmeister Johann Peter Abraham Schulz, der von der Musikgeschichtsschreibung in der Regel als Gründungsvater der sogenannten, sich zentral auf Herders Volksliedkonzept beziehenden, ›Zweiten Berliner Liederschule‹ rubriziert wird.³⁸ Der Begriff »Volkston«, der zur Zeit seines Aufkommens gleichbedeutend mit Herders »Volkslied« verwendet wurde³⁹, fließt mit Schulz in den musikalischen bzw. musikästhetischen Diskurs ein und vereint in dessen Auffassung zwei miteinander verwobene Zielsetzungen: Zum einen geht es um das angesprochene Ideal einer moralischen Volksbildung, zum anderen aber auch um die Verwirklichung eines ästhetischen Ideals.⁴⁰ Schulz bemüht sich in seiner berühmten gewordenen Vorrede zur zweiten Ausgabe seiner *Lieder im Volkston* (1785) durch die Betonung der volkstümlichen ›Simplizität‹ die Spannungen des Populären in seinem Verhältnis zum Artifizialen gleichsam zu entschärfen:⁴¹

36 Schneider, *Ins Ohr geschrieben*, S. 33.

37 Vgl. den Kommentar Ulrich Gaiers zu Herder, *Volkslieder*, S. 870.

38 Vgl. Ottenberg, Art. *Berliner Liederschule*, Sp. 1488. Christoph Henzel hat indes am Beispiel des 1793 zum preußischen Hofkapellmeister berufenen Komponisten und Sängers Vincenzo Righini aufgezeigt, daß gerade die Zweite Berliner Liederschule letztlich eine »historiographische Fiktion« sei und betont die »Polyphonie« kompositorischer Tendenzen um 1800. Vgl. ders., *Ein Italiener im gelobten Land des Liedes. Vincenzo Righini und die Berliner Liederschule*, in: *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2002, S. 142–170 (Zitate auf S. 154f.).

39 Schwab, *Sangbarkeit*, S. 119.

40 Peter Tenhaef, *Johann Peter Abraham Schulz und die Simplizitätsideale des Liedes*, in: *Lied und Liedidee im Ostseeraum*, S. 31–42.

41 Vgl. zum Folgenden: David E. Gramit, *The Circulation of the Lied*, in: *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge 2004, S. 305f.; sowie: ders., *Cultivating Music. The Aspirations, Interests and Limits of German Musical Culture 1770–1848*, Berkeley 2002, v. a. S. 63ff.

In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen, nehmlich so, dass auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, sobald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können.⁴²

Nun scheint allerdings bei genauerer Betrachtung gerade eben jene Gruppe der »ungeübten Liebhaber des Gesanges« eigentlich am wenigsten angesprochen, denn was folgt und mit dessen adäquater Rezeption von Schulz ja auch gerechnet wird, ist vielmehr die differenzierte Explikation eines ästhetischen Konzeptes, zu dessen Fokus das prominent gewordene Ideal vom »Schein des Bekannten« wird. Hier – so Schulz – liege »das ganze Geheimnis des Volkstons; nur muß man ihn nicht mit dem Bekannten selbst verwechseln; dieses erweckt in allen Künstlern Überdruß.«⁴³ Der zweite Absatz der »Vorrede« greift sodann auf kompositionstechnisches Spezialvokabular wie »Fortschreitung«, »Deklamation«, »Intervall« und »Metrum« zurück und weist zudem dezidiert auf die ästhetischen Zielsetzungen hin – höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller Teile und Rundung der Melodielinie – hier kann der Autor die eigene hochprofessionelle musikalische Ausbildung kaum verleugnen. Schulz' Konzept war auch aus der Perspektive zeitgenössischer Wahrnehmung eine Gratwanderung, denn eine zu sehr entkomplizierte Kunst, verliere, wie Johann Nikolaus Forkel 1789 in einer Rezension der *Lieder Volkston* ausdrücklich mahnt, schließlich doch ihren Kunstanspruch:

[Der] Recensent würde es als eines der ersten Meisterstücke in dieser Art ansehen, wenn ihm nicht vorkäme als ob Hr. Schulz vielleicht aus einem allzu sorgfältigen Bestreben nach Popularität, hin und wieder im Stil etwas weniger edel gewesen wäre, als er der Faßlichkeit unbeschadet, wohl hätte seyn können.⁴⁴

Was in städtischen Mittel und Oberschichten gesungen wurde, war, wie aus heutiger Perspektive zu betonen bleibt – etwa mit einem Seitenblick auf Schulz' berühmt gewordene Vertonung von Claudius' *Abendlied* als besonders prominentem Beispiel⁴⁵ – letztlich eher eine geglättete und dem Ideal »edler Einfalt« angepaßte Illusion des Volkliedes, die in hohem Maße im Kontext der Delektierung bürgerlicher Schichten an einem idealisierten Volksideal zu verorten ist.⁴⁶ Dies wird auch nicht zuletzt am wenig später erwachenden philologischen Interesse an »authentischem« Volksliedmaterial deutlich, vor dessen Hintergrund etwa Johann Friedrich Rochlitz 1815 in einem Kommentar zu Herders *Volkliedern* gleichfalls mahnend konstatiert:

42 Vgl. Johann Peter Abraham Schulz, *Lieder im Volkston*, hg. von Walter Dürr/Stefanie Steiner, München 2006, Abb. 2.

43 Ebd.

44 Johan Nikolaus Forkel, *Musicalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789*, Leipzig o. J., S. 35.

45 Zum artifiziellen Konzept von Claudius' Gedicht siehe die eingehende Analyse von Michael Feldt, *Lyrik als Erlebnislyrik*, S. 158 ff.

46 Vgl. Reinhard Siegert, *Im Volkston. Zu einem Phantom in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, in: *Hören – Sagen – Lesen – Lernen*, hg. von Ursula Brunold-Bigler und Hermann Bausinger, Bern [u. a.] 1995, S. 679–694.

Wäre man nur überall nach ihnen aus gewesen ehe das eine Volk sie durch Kunst umgestaltet, ein anderes mit den musikalisch gebildeten Stücken vertauscht, ein drittes durch seine Schicksale fast ganz zum Verstummen gebracht worden!⁴⁷

Volks- und Kunstlied hatten sich um 1800 über die Techniken idealisierender und ästhetisierender Nachgestaltung letztlich miteinander verschmolzen.⁴⁸ Bedeutsam für die Kulturgeschichte des Kunstliedes in engerem Sinne sind dabei zwei miteinander verschränkte Prozesse: Zum einen setzte Herders Volksliedideal auch einen Impuls für die weitere Entwicklung der lyrischen Dichtkunst, vor allem mit Blick auf die sogenannte »Erlebnislyrik«⁴⁹, zum anderen verband sich die »populär«-gesellige, im Kontext der Volksaufklärung zu verortende, Liedpraxis (repräsentiert etwa durch das weit verbreitete *Mildheimische Liederbuch* von 1799⁵⁰) zum Ende des 18. Jahrhunderts entsprechend mit der Rezeption neuer, lyrischer Dichtung und rückte damit in den Horizont gesellschaftlich höher gelagerter Schichten.⁵¹ Vertonte Gedichte wurden nun für die Dichter zum bedeutsamen Popularisierungsfaktor – so betonte Goethe etwa, erst Reichardts Vertonungen hätten ab 1778 seine Gedichte »ins Allgemeine befördert«.⁵²

Zur medialen Grundlage für die Verbreitung von Liedern ist neben den zahlreich publizierten Sammlungen vor allem die Praxis der musikalischen Einlagen in Almanachen zu zählen, wobei hier Repertoire und Geschmack erheblich differierten.⁵³ Deziert an ein künstlerisch sensibles, gebildetes Publikum richteten sich die Musikbeilagen in Romanen, die ein häusliches Musizieren im Sinne einer emotionalen Einbindung des Lesers als gezielte Strategie verfolgen. Auch die Erstausgabe von Goethes *Wilhelm Meister* (1795) enthielt etwa Vertonungen von sieben im Roman eingelegten Gedichten durch Johann Friedrich Reichardt, die Goethe später

47 AMZ 17 (1815), Sp. 245, zitiert nach: Schwab, *Sangbarkeit*, S. 119.

48 Aus literatursoziologischer Sicht betont Jost Schneider grundsätzlich, »dass die typischen Kulturobjekte einer Schicht bis zu einem gewissen Grad den Aneignungsprozeduren der anderen Schichten unterzogen werden können. Im vorliegenden Fall [d.h. mit Blick auf das Volkslied, M.G.] wäre also nicht von einem Anteil an der volkstümlichen Kultur, sondern von einer Applikation nicht-volkstümlicher Rezeptionsverfahren auf Objekte der Volkskultur zu sprechen.«, vgl. ders., *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin 2004, S. 66.

49 Vgl. Feldt, *Erlebnislyrik*, S. 146f.

50 Rudolf Zacharias Becker, *Mildheimisches Liederbuch von acht hundert lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann*, Gotha 1815, Reprint Stuttgart 1971.

51 Vgl. Gert Ueding, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der französischen Revolution 1789–1815*, München 1987, S. 613 ff., bes. S. 615.

52 Reichardt zitiert nach: Walter Salmen, Art. *Reichardt, Johann Friedrich*, in: *Metzler Goethe-Lexikon*, hg. von Benedikt Jeßing [u. a.], Stuttgart/Weimar 2004. 128 von Reichardts 140 Goethe-Liedern wurden zwischen 1809 und 1811 veröffentlicht.

53 Heinrich W. Schwab, *Musikbeilagen in Almanachen und Taschenbüchern*, in: *Die Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*, hg. von York-Gothart Mix, Wiesbaden 1996, S.167–201.

aus privaten bzw. politischen Gründen eliminierte.⁵⁴ All diese Medien transformierten das zunächst lesend wahrgenommene Gedicht gleichsam aus dem Buch heraus direkt in die Realität des bürgerlichen Klavierzimmers. Die implizite Aufforderung zum eigenen Musizieren, zur klingenden Realisierung des Gelesenen, erhöhte die Attraktivität des Romans und seiner fiktiven Gestalten und war der emotionalen Kultivierung dienlich – sei es im Sinne einer genußvoll erlebten, ästhetisierten Einsamkeit oder auch in »gleichgestimmt, sinniger Gesellschaft«.⁵⁵ Hintergrund für solch einsame oder kollektive Herzensbildung war aber letztlich eine hinreichende Bildung musikalischer Art, die Vertrautheit mit den Novitäten deutscher lyrischer Dichtung und eine gesteigerte Sensibilität für die Interaktion dieser Künste. Reinhold Brinkmann beschreibt etwa am Beispiel Mannheims, wie sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit Literatur- und Musikrezeption auch institutionell miteinander verschränkten: Die 1803 gegründete Lesegesellschaft *Casino* (ausgestattet mit eigener Bibliothek, Lesezimmer und Buchhandlung) und das 1806 gegründete *Conservatorium* fusionierten 1808 zum übergreifenden Kulturverein *Museum*, um, wie es anlässlich seiner Gründung hieß, »durch Vereinigung mehrerer bisher isolierter Anstalten, für intellektuelle und ästhetische Kultur, für verfeinerte und erhöhte Geistigkeit einen Vereinigungspunkt zu bilden.«⁵⁶ Dichtung und Musik fielen in der kulturellen Praxis des späten 18. Jahrhunderts, wie an diesen Beispielen nochmals deutlich wird, wichtige Funktionen bei der Gestaltwerdung einer bürgerlichen Idee von Freiheit und Humanität zu, die sich letztlich im Ideal einer Autonomie der Kunst abspiegelte.

Zum Prozeß der Konstruktion einer nationalen Hochkultur zählte auch das am Anfang dieses Kapitels angesprochene Phänomen, durch die Etablierung von öffentlich vorgetragener Lyrik, ein »Laboratorium der Verfeinerung von Sprache und Kultur, der Modellierung der Affekte, Sitten und Gesinnungen«⁵⁷ zu schaffen. So florierten neuartige Veranstaltungen wie Dichterlesungen und Deklamationsabende, und auch Lied- und Chorgesang waren Teilmomente einer neuen Konjunktur des »Hörbarmachens von Texten«.⁵⁸ Begleitet wurde diese Entwicklung von der entsprechenden Anleitungsliteratur: Bücher über das Vorlesen, Deklamieren, Rezitieren und Schauspielen führten, wie Reinhart Meyer-Kalkus ausführlich beschrieben hat, eine regelrechte Sprechkunstbewegung herauf⁵⁹, die neue »informelle öffentliche Räume der gemeinsamen Unterhaltung, Belehrung und Verständigung im Medium ästhetischer Kommunikation«⁶⁰ erschuf:

54 Vgl. Reinhold Brinkmann, *Kennt du das Buch? Oder: Die Vertreibung der Musiknoten aus Wilhelm Meisters Lehrjahren*, in: *GJb* 118 (2001), S. 289–303.

55 Reichardt zitiert nach Gabriele Busch-Salmen/Walter Salmen, *Der Weimarer Musenhof. Dichtung – Musik und Tanz – Gartenkunst – Geselligkeit – Malerei*, Stuttgart 1998, S. 87.

56 *Denkblätter zum Weihefest des Museum*, zitiert nach: Brinkmann, *Kennt du das Buch?*, S. 292.

57 Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Literatur für Ohr und Stimme*, in: *Phonorama*, S. 174.

58 Ebd., S. 173.

59 Vgl. dazu ausführlich: Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001, S. 223–250.

60 Meyer-Kalkus, *Literatur für Ohr und Stimme*, S. 174

Die Sprechkunstbewegung setzte in Deutschland zu einem Zeitpunkt ein, als die deutsche Sprache als Dichtersprache konkurrenzfähig wurde; als man Schriftsteller wie Klopstock und Lessing, Goethe und Schiller, Wieland und Jean Paul als klassische Autoren feierte und in andere europäische Sprachen übersetzte; als die Besinnung auf die deutsche Sprache – in Abgrenzung und in Konkurrenz zu dem an den Höfen immer noch dominierenden Französisch – zu einer der identitätsstiftenden Züge der neuen nationalen Bewegung wurde, und als man neue Institutionen wie Theater, Vortragssäle, Gymnasien und Universitäten schuf, in denen Sprache und Literatur in besonderer Weise gepflegt wurden.⁶¹

Das auch immer mehr durch nationale Impulse bestimmte bürgerliche Selbstverständnis konnte vor solchem Hintergrund einerseits gerade die in ihrer gleichsam fingierten Unmittelbarkeit hochartifizielle Erlebnislyrik als »literarische Tastatur« zur Kultivierung des Gefühls in seine symbolischen Praktiken der gesellschaftlichen Abgrenzung einbeziehen, um sich ostentativ von einer den explodierenden Buchmarkt überschwemmenden Flut ephemerer literarischer Erzeugnisse abzugrenzen.⁶²

Auf der anderen Seite reagierte die trivialliterarische Produktion allerdings genau auf die Bedürfnisse einer »bürgerlichen Affektlage«. ⁶³ Dies betraf ohne Zweifel auch den Markt für Liedkompositionen, die mit der Entstehung eines musikalischen Massenpublikums zum Umschlagplatz für Trivialitäten im Sinne vielgescholtener »Lieder für fühlende Seelen« wurde.⁶⁴ Reichardt, der die Ambivalenz dieser mit dem Notendruck verbundenen Entwicklungen durchaus sah, betonte 1782 in seinem *Musikalischen Kunstmagazin*: »Ein geschrieben Blatt was mir mancher wahre Künstler auf meinen Reisen aus seinem verborgenen Schatz gab, war oft unendlich mehr werth als zwanzig gestochene und gedruckte Werke desselben Mannes, zubereitet für das enge Herz seiner gnädigen Käufer und den Eisenkrämersinn seines Notenverlegers.«⁶⁵ Das Lied changierte hier gewissermaßen als Teil einer umfassenden kulturellen Praxis zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand.⁶⁶

61 Ebd.

62 Zitate bei Ueding, *Klassik und Romantik*, S. 618. Martha Woodmansee liest etwa Karl Philip Moritz' *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* – eine Schrift die (noch fünf Jahre vor Kants *Kritik der Urteilskraft*) 1785 in der *Berlinischen Monatsschrift* erschien und gewissermaßen den Status eines Gründungsdokuments der literarischen Autonomieästhetik genießt – auch als Reaktion auf eine boomende Unterhaltungsliteratur: Das intellektuelle Potential, das durch die aufklärerischen Alphabetisierungsbemühungen entstanden sei, würde hier nach Ansicht einer neuen professionellen Schriftstellerzunft, zu der Moritz sich zählte, gleichsam fehlgeleitet, indem Bücher zur trivialen Konsumware verkämen. Vgl. Martha Woodmansee, *The Interest in Disinterestedness. Karl Philip Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth Century Germany*, in: *Modern Language Quarterly* 45 (1984), S. 22–47.

63 Vgl. Ueding, *Klassik und Romantik*, S. 618.

64 Etwa: Friedrich Burchard von Beneken, *Sammlung von Liedern und Gesängen für fühlende Seelen*, Hannover 1787. Vgl. auch Heinrich W. Schwabs Aufzählung entsprechender Liedersammlungen in: ders., *Musikalische Lyrik im 18. Jahrhundert*, S. 387.

65 Johann Friedrich Reichardt, *An junge Künstler*, in: *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (1782), S. 6, zitiert nach Gramit, *The Circulation of the Lied*, S. 306.

66 Vgl. ebd., S. 301.