

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.