

UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST
Anton von Webern – Platz 1, A – 1030 Wien



Exposé zur Dissertation

DIE ENTWICKLUNG DES KUNSTLIEDES IM WIENER KONZERTLEBEN ZWISCHEN 1850 UND 1900

Vergessene Komponistinnen und Komponisten

vorgelegt von

Chanda Vander Hart
(0071201 094 316)

am Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik

Betreuung

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Wien, Juni 2013

THE DEVELOPMENT OF THE ART SONG IN VIENNESE CONCERT LIFE FROM 1850 TO 1900

Forgotten Lieder Composers

Abstract

This particular topic has yet to be exhaustively covered. To do so, it is essential to first establish basic principles for delineating the term “Lied” in this study. Subsequently, “Lied” is defined in terms of its usage in dictionaries from and around the period in question and within the context of specific performance venues. Since concert organizers decided which programs were performed, their influence as well as reception from critics and in terms of publications is examined.

A portrayal of the concert scene over a fifty year period aids in narrowing the focus to a number of favored composers, performers and songs. In the interest of completeness, works of major composers are also included.

Forgotten individuals and their social positions are scrutinized. The gender perspective is of particular interest: the representation of female composers was fostered notably by the growing number of concerts. Thus, their presence coincided with the tendency towards specialization. *Lieder* became increasingly challenging and found, in the *Musikverein*, an appropriately elite performance venue. Those who managed to have their *Lieder* sung there had the best chance at non-transient, lasting reception.

In the section on music, poetry is surveyed in terms of its poets, texts by women, themes as well as thematic preferences and trends. Furthermore, musical settings of popular subjects as well as pieces by the most frequently performed composers are analyzed.

In terms of methodology, the treatment of language, the musical rhetoric, the weight given various musical parameters, the favored voice type and the challenge to the performers are discussed. This results in the exemplification of the progression from random poetry settings to the modern art song. A second, practical outcome is also expected: the enrichment of current art song repertoire through the addition of valuable *Lieder*. The appendix includes an index of composers and songs as well as key statistical tables and charts to aid comprehension.

DIE ENTWICKLUNG DES KUNSTLIEDES IM WIENER KONZERTLEBEN ZWISCHEN 1850 UND 1900

Vergessene Komponistinnen und Komponisten

Abstract

Das vorliegende Thema ist noch nie geschlossen behandelt worden. Daher sind Grundlagen für das Verständnis der Gattung „Lied“ voranzustellen. Danach folgen Definitionen in zeitgenössischen Lexika sowie Fakten zu den Aufführungsorten. Da Veranstalter die Programme bestimmen, werden ihr Wirken sowie die Rezeption durch Kritiken und die Publikationen untersucht.

Die Darstellung des Konzertbetriebs im Verlauf der 50 Jahre dient der Orientierung. Daraus resultieren Schwerpunkte hinsichtlich der beliebtesten Komponistinnen und Komponisten, der Ausführenden und der Lieder. Der Vollständigkeit wegen werden Werke der großen Komponistinnen und Komponisten einbezogen.

Die Detailuntersuchung gilt den vergessenen Persönlichkeiten und ihrer gesellschaftlichen Position. Von großem Interesse ist der Gender-Aspekt: Die Präsenz von Komponistinnen wurde nicht zuletzt durch den großen Zuwachs an Veranstaltungen begünstigt. So fällt ihre Präsenz mit der Tendenz zur Spezialisierung zusammen. Lieder werden anspruchsvoller und finden im Musikverein den entsprechend elitären Aufführungsort. Wer seine Lieder dort aufführen kann, hat die besten Chancen für eine dauerhafte Rezeption.

Im musikalischen Teil werden die Gedichte untersucht, ihre Dichter, Lyrik von Frauen, die Themen an sich sowie die Vorlieben und Trends. Analysiert werden einerseits Vertonungen der beliebten Sujets, andererseits das Schaffen jener vergessenen Komponistinnen und Komponisten, welche die höchsten Aufführungsraten aufweisen.

Methodisch werden die Sprachbehandlung, die musikalische Rhetorik, die Gewichtung der musikalischen Parameter, die bevorzugte Stimmlage und schließlich die Anforderungen an die Ausführenden verifiziert. Die Exemplifikation des Prozesses von beliebigen Gedichtvertonungen zum modernen Kunstlied wird das Ergebnis sein. Als praktisches Ergebnis ist die Erweiterung des aktuellen Repertoires um wertvolle Lieder geplant. Im Anhang finden sich Verzeichnisse der Schaffenden, der Lieder und die zum Verständnis notwendigen Statistiken.

INHALT

THEMA UND EINGRENZUNG	4
STAND DER FORSCHUNG.....	5
QUELLENLAGE.....	5
1. Primärquellen	5
2. Sekundärquellen	6
VORLÄUFIGE GLIEDERUNG	6
<i>Die Voraussetzungen</i>	6
1. Grundlagen für die Aufführung und Entwicklung des Kunstliedes in Wien.....	6
1.1. Die Gattung „Lied“ im Verständnis der Zeit.....	6
1.2. Veranstaltungsorte.....	7
1.3. Arten von Veranstaltungen und Veranstalter	7
1.4. Das Kunstlied im Konzertbetrieb	8
2. Die Schaffenden, die Interpretinnen und Interpreten und die Rezeption	9
2.1. Der gesellschaftliche Aspekt.....	9
2.2. Zum Status der Schaffenden	10
2.3. Der Gender- Aspekt.....	11
2.4. Die Interpretation.....	12
2.5. Die Rezeption.....	13
<i>Die Lieder</i>	14
3. Die literarischen Vorlagen	14
3.1. Die Dichter der literarischen Vorlagen.....	14
3.2. Der Gender-Aspekt in der Lyrik.....	15
3.3. Die Themen	15
3.4. Entwicklung von inhaltlichen Trends.....	15
4. Die musikalische Gestaltung der favorisierten Sujets	16
4.1. Liebeslyrik	16
4.2. Der Mythos der Natur	16
4.3. Exotismus	16
4.4. Geschichten in Balladenform	17
5. Der Weg vom beliebigen Gesangsvortrag zum modernen Kunstlied	17
5.1. Pluralismus der Gestaltung um 1850	17
5.2. Entwicklungen nach 1865	17
5.3. Etablierung eines artifiziellen Stils nach 1885.....	18
5.4. Die Komponistinnen.....	18
6. Ergebnis.....	19
7. Quellen und Literatur.....	19
8. Lebenslauf.....	19
9. Eidesstattliche Erklärung	19
10. Anhang: Verzeichnisse, Statistik.....	19
ERGEBNIS	20
METHODIK.....	20
MACHBARKEIT UND ZEITPLAN	20
ANHANG	22
<i>Liste der Quellen</i>	22
<i>Literaturverzeichnis</i>	24
<i>Statistik (Beispiel)</i>	26
<i>Ein Beispiel für archiviertes Material aus der Programmsammlung des Musikvereins</i>	27

Thema und Eingrenzung

Der tradierte Werkekanon in der Gattung „Lied“ konzentriert sich auf einige wenige bekannte Komponisten und seit kurzem auch auf einzelne, bisher vernachlässigte Komponistinnen. Die gängige Literatur erscheint auf eine enge Bandbreite reduziert. Die Realität ist hingegen vielfältiger. Dem Wiener Publikum des 19. Jahrhunderts wurde eine Fülle von abwechslungsreichen Liedern in unterschiedlichen Konzertformen, selten in Liederabenden, angeboten. Aber nicht alles, was in den Programmen „Lied“ genannt wird, entspricht unseren Vorstellungen. Es gibt große Unschärfen. Daher verlangt bereits der Begriff nach einer klaren Definition, die im Abschnitt der Voraussetzungen erarbeitet wird.

Auch die Aufführungsorte sind relevant, weil sich im Lauf der Zeit ihre Bedeutung für das Lied verändert und relativiert hat. Von der Beliebigkeit der Konzerte im Musikverein der 1850-er Jahre bis zum elitären „Star“-Konzert ab den 1880-er Jahren im Haus am Karlsplatz liegt ein langer Prozess. Außerdem veranstalten Klavierfirmen Konzerte in ihren Salons und Lieddarbietungen finden sich auf den Bühnen der Stadt. Nach Abschluss der Stadterweiterung wurde mit jedem Ort eine individuelle Atmosphäre, eine bestimmte Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern und ein eigenes Programm verbunden. Schon hier ergibt sich eine Selektion: Darbietungen, die von der Presse nie beachtet und in kein Verlagsprogramm aufgenommen wurden, fallen aus der Detailuntersuchung: Lieder ohne Präsenz in der Öffentlichkeit haben keine Auswirkung auf die Entwicklung des Kunstliedes. Veranstalter, Presse und Verlage spielen also eine wichtige Rolle für die Rezeption. Ihre Funktion wird in einem eigenen Kapitel untersucht.

Um nun die Vielfalt verifizieren zu können, ist eine Gesamtdarstellung geplant, die sowohl den historischen Prozess als auch inhaltliche und satztechnische Entwicklungen berücksichtigt. Alle diesbezüglichen Daten werden im Anhang tabellarisch bzw. in Statistiken zur Verfügung gestellt. Detailanalysen werden an ausgewählten Beispielen vorgenommen: Dabei geht es um einstimmige, maximal zweistimmige Gesänge mit Instrumental- oder Klavierbegleitung. Das Klavier-begleitete Sololied kristallisiert sich erst im Laufe der 50 Jahre als verbindlich heraus. Da die Zahl dieser Lieder immer noch zu groß ist und man davon ausgehen kann, dass kaum rezipierte Lieder auch keinen Einfluss auf den Werkkanon hatten, werden nur die am häufigsten gespielten Lieder und ihre Komponistinnen und Komponisten berücksichtigt. Konkret beruht die Auswahl auf dem historischen Prozess. Es verändern sich einerseits die inhaltlichen Schwerpunkte, andererseits erfolgt ein Generationswechsel. So ergeben sich klare Phasen, in denen bestimmte Komponistinnen und Komponisten besonders präsent waren. Aus der Häufigkeit ergibt sich die Relevanz für das Publikum der jeweiligen Phase, die außerdem durch die Drucklegung dieser Lieder nachweisbar ist.

Besonders interessiert die Rezeption der Lieder von Komponistinnen. Ihnen wird im Konzertbetrieb Raum gegeben. Sie bewährten sich vor demselben Publikum im selben Konzertsaal wie ihre Kollegen und konnten ebenfalls Drucke auf dem Musikmarkt anbieten. Stilistische Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden einer umfassenden Untersuchung unterzogen. Inwieweit aktive Komponistinnen und Komponisten gegenüber historischen Persönlichkeiten dominieren oder ob mit ihrem Tod auch die Rezeption der Lieder endet, ist ein weiterer Aspekt dieser Arbeit.

Als Ergebnis kann nicht nur eine lückenlose Darstellung des Konzertbetriebs hinsichtlich des Kunstliedes vermittelt werden, sondern eine Exemplifikation der Entwicklung des Zeitstils, der inhaltlichen Schwerpunkte und des Gender-Aspekts. Schließlich sollte es möglich sein, die auch heute noch wirkungsvollen Lieder wieder in den Konzertbetrieb aufzunehmen.

Stand der Forschung

Die Anzahl an Publikationen zur Liedergeschichte ist beinahe überwältigend. Allerdings konzentriert sich die Forschung größtenteils auf heute häufig aufgeführte Komponisten. Bei der Beschäftigung mit dem Deutschen Kunstlied vor dem zwanzigsten Jahrhundert wird man im allgemeinen mit etwa einem Dutzend Namen konfrontiert: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert und Clara Schumann, Felix Mendelssohn–Bartholdy, Johannes Brahms, Franz Liszt, Gustav Mahler, Hugo Wolf sowie Richard Wagner und Richard Strauss.

Obwohl Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler und Liederspezialistinnen und Liederspezialisten einige andere Namen hinzufügen könnten – beispielsweise Peter Cornelius, Carl Loewe, Louis Spohr und Robert Franz – umfasst ihre Forschung nur einen winzigen Bruchteil der tausenden vergessenen klassischen und romantischen Liederkomponistinnen und –komponisten. Auch ist der Großteil der vorhandenen Literatur nicht auf den Konzertprogrammen selbst aufgebaut. Eine Ausnahme bildet William Webers Veröffentlichung „The Great Transformation of Musical Taste“¹, die auf brillante Weise die allgemeinen Trends in der Gestaltung von Konzertprogrammen in vier Europäischen Großstädten, darunter Wien, behandelt. Obwohl Webers Arbeit gründlich und aufschlussreich ist, konzentriert sie sich nicht in erster Linie auf Lieder und deckt nur die Jahre 1750 bis 1875 ab.

Für das Musikleben in Wien wäre die kumulative Habilitationsschrift von Theophil Antonicek² zu nennen, die allerdings mit dem Biedermeier endet. Wien als Zentrum für die Entwicklung des Kunstliedes von 1850 bis 1900 wird in keiner Publikation thematisiert. Es fehlt eine Gesamtdarstellung der Veranstaltungen, in denen Lieder gesungen wurden. Um diese Lücke im Forschungsstand zu schließen, wird sich die Recherche auf noch unbekanntes Material konzentrieren, wobei bei den oben genannten Punkten wie etwa der Rolle aristokratischer Komponisten und der Position des Begleiters wissenschaftliches Neuland betreten werden soll.

Quellenlage

1. Primärquellen

An allererster Stelle in der Primärliteratur stehen die Musikprogramme, deren größte Sammlung sich im Privatarchiv der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde befindet. Diese Privatbibliothek beinhaltet nicht nur Programme der Musikvereinsäle, sondern auch die zahlreicher anderer Veranstaltungsorte. Darunter sind andere wichtige Aufführungsstätten wie etwa der Ehrbarsaal, der Bösendorfersaal, die Sophiensäle, das Etablissement Ronacher, das Theater an der Wien, das Hoftheater und die k. u. k. Redoutensäle zu finden. Auch dutzende andere Bühnen sowie private Salons und Klubräume innerhalb und außerhalb der Stadt werden in Betracht gezogen werden und sind in dieser Sammlung vorhanden.

Ergänzend werden die Sammlungen der Nationalbibliothek und der Stadt Wien sowie Programmankündigungen aus Zeitungen, vor allem der Neuen Freien Presse herangezogen werden, die dankenswerterweise in der ANNO – Datenbank, einer Sammlung Österreichischer Zeitungen von 1741 bis 1941, digitalisiert zur Verfügung stehen. Die Neue Freie

¹ Weber, William: The great transformation of musical taste. Cambridge 2008.

² Antonicek, Theophil: Studien zum Wiener Musikleben in der Zeit der Klassik und des Biedermeier. Wien (Univ., Habil.-Schr.) 1978.

Presse veröffentlichte häufig Teile von Programmen in Konzertankündigungen unter der Rubrik „Theater und Vergnügungen in Wien“, die vor allem dazu dienten, den Konzertverkauf anzukurbeln. Die Schwierigkeit mit dem Quellenmaterial aus der NFP liegt darin, dass Lieder oft nur en passant erwähnt wurden. Eine weitere Informationsquelle sind die „Vereinsnachrichten“ in diversen Zeitungen sowie das Feuilleton, obwohl Musikkritiken dieser Zeit wegen der Spannungen zwischen den beiden Romantischen Kompositionsrichtungen als besonders vorurteilsbehaftet angesehen müssen werden.

Als weitere Quellen sollen Musikdrucke, Plakate und Korrespondenzen verwendet werden. Das für die Musikanalysen notwendige Notenmaterial findet sich ebenfalls im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde bzw. in der österreichischen Nationalbibliothek.

2. Sekundärquellen

Als Sekundärquellen werden Liedersammlungen, Liedergeschichten aus dem 19., 20., und 21. Jahrhundert, musikhistorische Werke, Biographien und Briefwechsel, Bücher über Musikkritik und Biographien, historische Werke, Liederanthologien und -lexika herangezogen werden. Eine Liste der bisher verwendeten Primär- und Sekundärquellen ist dem Anhang beigegeben. Es handelt sich dabei um eine Auswahl, die dem momentanen Stand der Recherche entspricht und noch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Allein die Recherche der Primärquellen stellt das Resultat von eineinhalb Jahren an Quellensichtung dar, die noch keinesfalls beendet ist. Im Anhang befindet sich ein Auszug aus den Programmen der Sammlung der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde, das einen genaueren Eindruck der Natur der Recherche vermittelt.

Vorläufige Gliederung

DIE VORAUSSETZUNGEN

1. Grundlagen für die Aufführung und Entwicklung des Kunstliedes in Wien

1.1. Die Gattung „Lied“ im Verständnis der Zeit

Untersucht man nun die Verwendung der Bezeichnung „Lied“, erkennt man sofort die Unschärfe im Verständnis des Begriffs. Mit dem Terminus „Lied“ verbindet sich ein breites Spektrum an Bedeutungen; zunächst verstand man den Text selbst als „Lied“, der vertont sein konnte, aber nicht musste. Weiters wurden Gesangsstücke als „Lieder“ ausgewiesen, die im Kontext eines größeren Werks standen (z.B. Oper, Operette, Theaterstück) und solche ohne dramaturgischen Zusammenhang. Auch für französische „Mélodies“ und englische „Art Songs“ wählte man durchaus die Bezeichnung „Lieder“. Sogar dramatisch gesprochene Gedichte scheinen unter diesem Begriff „Lied“ auf. Daher verlangt der Begriff „Lied“ in dieser Arbeit nach einer spezifischeren Definition. Herangezogen werden Musiklexika³ und Musikgeschichten⁴ dieser Zeit, schließlich das Handwörterbuch der musikalischen

³ Schilling, Gustav: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften: oder Universal-Lexicon der Tonkunst in 6 Bänden und einem Zusatzband. 2. Aufl, Stuttgart 1840-42.

Bernsdorf, Eduard - Schladdebach, Julius: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Dresden, Offenbach 1856 – 1865.

Reissmann, August – Mendel, Herrmann: Musikalisches Conversations-Lexikon 1870-79/83, Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände. Berlin 1870 – 1879.

Riemann, Hugo: Musik- Lexikon. Leipzig 1882, 4. Aufl. 1894, 5. Aufl. 1900.

⁴ Ambros, August Wilhelm: Abriss der Musikgeschichte. Halle /Saale 1891.

Czerny, Carl: Umriss der ganzen Musik-Geschichte. Dargestellt in einem Verzeichniß der bedeutenderen Tonkünstler aller Zeiten, nach ihren Lebensjahren und mit Angabe ihrer Werke chronologisch geordnet. Mainz 1851.

Kothe, Bernhard: Abriss der Musikgeschichte. Leipzig, 3. Aufl. 1881.

Terminologie von Hans Heinrich Eggebrecht⁵. Ziel ist es, die Wechselwirkung zwischen theoretischen Definitionen und der gelebten Musikpraxis zu verifizieren.

1.2. Veranstaltungsorte

Der Konzertbetrieb war in Wien in der Phase vor dem Abriss der Stadtmauern bis zur Vollendung der Ringstraße verschiedenen räumlichen Veränderungen unterworfen. Man kann kleinere Veranstaltung im halböffentlichen Raum des Salons finden und Konzerte, welche von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltet wurden, bis 1869 im Haus 1010 Wien, Tuchlauben Nr. 12 (ab 1831), ab 6.1.1870 im Musikvereinsgebäude am Karlsplatz. Berühmt waren der Ehrbarsaal (ab 1876) sowie der Saal Bösendorfer (1872–1913 im Palais Liechtenstein, Herrengasse). Hinzu kommen die Redoutensäle, die Sophiensäle, die Bühnen (Hoftheater, Theater an der Wien), Salons und Clubräume innerhalb und außerhalb der Stadtmauern, nach deren Abriss durch Eingemeindungen manche Veranstaltungsorte dann innerhalb Wiens lagen.

Obwohl nicht alle Veranstaltungsorte, am wenigsten Privathäuser, von Kritikern besucht wurden, ist es notwendig, die Funktion dieser Orte für die Verbreitung des Kunstliedes innerhalb der Wiener Gesellschaft zu erforschen.

1.3. Arten von Veranstaltungen und Veranstalter

Lieder wurden im betreffenden Zeitraum in unterschiedlichem Zusammenhang vorgetragen. Dem heute üblichen Liederabend ging ein langer Prozess voran, der bei Mischprogrammen beginnt und allmählich zur Spezialisierung führt. Das ursprüngliche Modell eines Konzertabends bestand meist aus dem Auftritt eines Solisten oder einer Solistin, eines Instrumentalduetts, eines Klaviertrios und einer Gesangsdarbietung, also einer Arie oder eines Liedes. Zahlreich vertreten sind Chorkonzerte, in deren Rahmen sowohl Vokal- als auch Instrumentalsolistinnen und -solisten auftraten. Dabei zeigt sich die große Vorliebe des Publikums für Chorwerke und mehrstimmige Kompositionen, deren Anzahl allein eine eigene Forschungsarbeit rechtfertigen würde. Bemerkenswert sind schließlich gemischte Programme mit heiteren Vorträgen, tragischen Deklamationen, begleitet von musikalischen Darbietungen. Entsprechend den Lied-Definitionen in Kapitel 1.1. zeigt sich also ein heterogenes Bild – sowohl bezüglich der Struktur der Lieder, als auch bezüglich der Begleitung.

Die heute mit dem Begriff „Kunstlied“ verbundene Vorstellung von Sologesang mit Klavierbegleitung gilt in dieser Phase nur bedingt. So gibt es Gesänge mit Begleitung etwa einer Zither, Harfe oder Orgel, eines Klaviertrios, einer Kombination von Klavier mit Violine oder mit Violoncello, mit Klarinette oder mit Waldhorn. Da auch in Orchesterkonzerten auf Gesangsvorträge nicht verzichtet wurde, waren Orchestrationen von Liedern notwendig, weshalb darauf Bezug genommen werden muss.

Die Programmgestaltung hat auch viel mit den Intentionen der Veranstalter und der Funktion der Räumlichkeiten zu tun: Klavierhäuser, Verleger und Agenturen, private Ausbildungsstätten und Lehrende, Gastspiele von Virtuosinnen und Virtuosen, Komitees vieler Benefizveranstaltungen u.v.a. sorgten für die Aufführung von Kunstliedern. Einerseits ging es darum, neue Lieder vorzustellen, andererseits um die Nutzung beliebter Lieder für den Start einer Künstlerin, eines Künstlers, für wohltätige Zwecke oder aus programmtechnischen Gründen, um eine Person zu ehren. Hier wird sich zeigen, wie der Anspruch an die

Naumann, Emil: Illustrierte Musikgeschichte - Die Entwicklung der Tonkunst aus frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart.

Nohl, Ludwig: Allgemeine Musikgeschichte, populär dargestellt. Leipzig 1890.

Riemann, Hugo: Katechismus der Musikgeschichte. Leipzig 1890.

⁵ Eggebrecht, Hans Heinrich – Riethmüller, Albrecht: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart 1972 – 2001.

Liedkomposition im Verlauf dieser Periode gestiegen ist.

1.4. Das Kunstlied im Konzertbetrieb

Da die Entwicklung des Kunstliedes parallel zu den gesellschaftlichen Veränderungen abläuft, ist die Darstellung dieses Prozesses notwendig. Um 1850 herrscht in Wien wegen der politischen Auswirkungen der Revolution von 1848 noch Unschlüssigkeit. Das spiegelt sich in den Konzertprogrammen. Sie waren beliebig, heterogen. Die Konzertveranstaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde wurden nicht, wie später, als „Concert“ bezeichnet, sondern bis ca. 1856 „Abend-Unterhaltung“ mit gemischten Programmen. Uns interessiert, welche Werke miteinander kombiniert wurden, wie groß die Varietät der Lieder und der verwendeten Techniken war. Prüft man die private Konzerttätigkeit, fällt Carl Haslinger auf. Er veranstaltete von ca. 1856 bis 1865 „Privat-Soirées“, „Musikalische Soirées“, „Novitäten-Soirées“ oder auch „Novitäten-Revues“ in seiner Firma am Kohlmarkt (heute 1010 Wien, Graben 19). Wenige Jahre nach seinem Tod, ab 1867, verändert sich das Angebot und neue Bezeichnungen werden eingeführt. Der Begriff „Konzert“ wurde für Solisten- und Virtuosen –Auftritte verwendet, Liebhaber konnten die „Privat-Abonnement-Soirées“ besuchen.

Nachdem 1858 die Stadterweiterung in Angriff genommen worden war, gab es mehr Anreize für das Bürgertum zu wirtschaftlicher Betätigung. Das wachsende Bürgertum zog einen größeren Bedarf an Veranstaltungen nach sich. Immerhin wurden zwischen 1860 und 1870 245 Konzerte mit Lied-Darbietungen durchgeführt. Es gibt großes Interesse an Novitäten, aber auch an persönlicher Beteiligung am Konzertleben. Zwischen Dilettanten und professionellen Schaffenden und Sängern / Sängerinnen, Virtuosinnen und Virtuosen sind die Grenzen fließend.

In den 1880-er Jahren manifestiert sich die Konsolidierung der Konzertprogramme und die Suche nach individuellen Stilmitteln bei den Schaffenden. Es bildet sich der heute gängige Werkkanon heraus. Mit dem neuen Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde am Karlsplatz ändert sich deutlich die Programmstruktur. In philharmonischen Konzerten wurden keine Liedvorträge eingestreut; es gab allenfalls Orchesterlieder, denn die Komponisten reagierten, indem sie ihre Klavierlieder orchestrierten. Um 1890 werden Lied-Darbietungen als Zwischennummern in Solistenkonzerten eingefügt; gleichzeitig gab es bereits reguläre Liederabende, die aber von Klaviervorträgen unterbrochen wurden. Berühmte Opernsänger und –sängerinnen präsentierten ihr Können zuerst anhand von Arien aus ihrem Repertoire und wandten sich danach einzelnen Liedern zu. Diese Lieder gehörten entweder bereits dem Werkkanon an oder stammten von zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten, die ihren Platz im Repertoire gefunden hatten. So werden neben Schubert Gluck, Schumann, Brahms, Grieg und ab den 1890-er Jahren auch Hugo Wolf aufgeführt. Liederabende mit Novitäten – Programmen oder von Debütanten und Debütantinnen wurden in den Bösendorfer Saal verlegt und seltener von der Presse bedacht.

Insgesamt werden anhand der Programme die Strukturen des Konzertbetriebs im Zeitverlauf eruiert. Es konnte schon festgestellt werden, dass der Zuwachs an Konkurrenz während der Gründerzeit zur quantitativen Steigerung der Liedkompositionen führte (vgl. Statistik im Anhang), später auch zur qualitativen. Besonders begabte Komponistinnen und Komponisten wollten sich durch Verwendung neuer Stilmittel vom „durchschnittlichen“ Lied abgrenzen. Diese Intention führte zur Entstehung des Kunstliedes, wie es gegenwärtig rezipiert wird.

Das Quellenmaterial zu diesem Kapitel steht ebenso wie die Statistik im Anhang zur Verfügung.

2. Die Schaffenden, die Interpretinnen und Interpreten und die Rezeption

2.1. Der gesellschaftliche Aspekt

Dieser Aspekt betrifft das Selbstverständnis der Komponisten, ihren Status im Konzertleben und die Erwartungshaltung der Veranstalter und des Publikums an die Interpreten. Es geht nicht zuletzt um das Verhältnis der Aufgaben der Komponisten zu jenen der Interpretinnen und Interpreten vor dem Hintergrund der Wiener Gesellschaft, die teils mitwirkt, teils als Publikum die Rezeption des Liedschaffens beeinflusst.

Der kulturelle Anspruch des 19. Jahrhunderts an den Adel und das Großbürgertum beinhaltete nicht nur den Konsum von Musik, sondern auch deren aktive Ausübung. So gehörte für höhere Töchter die Beherrschung wenigstens eines Instruments zur Grundausbildung. Diese Fähigkeiten sollte in der Öffentlichkeit, z. B. in einem der zahlreichen Salons, präsentiert werden. Zusätzlich zu den Privatlehrern gab es spezialisierte Schulen, die den Kindern Musikunterricht anboten. Diese Aktivitäten hinterließen in den Konzertprogrammen interessante Spuren. Studierende dieser Einrichtungen mussten ihr Können vor einem Publikum nachweisen und hatten, später selbst in der Rolle des Publikums, eigene Erfahrungen mit der Öffentlichkeit. Ein Beispiel: In der „Zöglingsproduktion der K. u. K. Concessionierten Opernschule von Caroline Pruckner“⁶ wurden nicht nur Lieder von Mendelssohn und Schumann, sondern auch eine Komposition der Prinzessin von Orléans aufgeführt.

Der zweite große Schwerpunkt betrifft das Wirken des Adels im öffentlichen Raum und seine Bedeutung für das Liedrepertoire. In den Konzertprogrammen des 19. Jahrhunderts scheinen viele adelige Namen als Liederkomponistinnen und -interpretinnen bzw. Liederkomponisten und -interpreten auf. Diese Musikerinnen und Musiker, die wir als Amateure bezeichnen würden, zeigten oft Fähigkeiten, die dem professionellen Niveau in technischer und handwerklicher Hinsicht entsprechen. Vom höchsten - etwa Richard Fürst Metternich⁷ - bis zum niedrigsten Adel - so Max Ritter von Weinzierl⁸ - waren alle Ränge vertreten. Sogar König Georg V. von Hannover wurde von renommierten Sängern aufgeführt. Weitere Liederkomponisten aristokratischer Herkunft waren unter anderem Graf Albert Amadei⁹ und der Fürst v. Montenuovo¹⁰. Ob sie infolge ihrer gesellschaftlichen Position mehr Anerkennung fanden als die anderen Schaffenden oder ob das Publikum nicht auf die Herkunft sondern auf die Qualität der Lieder achtete, wird zu erheben sein. Klar ist, dass die Trennlinie zwischen Publikum, Ausführenden, Schaffenden, Rezensenten und Veranstaltern schwer zu ziehen sein wird.

Bleibt die Erwartungshaltung des Publikums. Zwar ist es nicht mehr möglich, die Auslastung der Wiener Veranstalter, anhand derer man Vorlieben verifizieren könnte, zu rekonstruieren. Doch die Präsenz bestimmter Kunstlieder lässt Rückschlüsse auf die Akzeptanz und indirekt auf die inhaltliche und stilistische Erwartungshaltung zu. Es ist zu bedenken, dass besonders im privaten Rahmen kleiner Veranstalter Publikum Interpretinnen sowie Interpreten und Schaffende deckungsgleich sein konnten. Wer heute zuhört, präsentiert beim nächsten Konzert vielleicht ein eigenes Lied. Obwohl an größeren Veranstaltungsorten rückblickend mehr Objektivität zu erwarten wäre, relativiert sich der Eindruck. Es ist anzunehmen, dass etwa die Gesellschaftsmitglieder Interesse daran hatten, Protégés die Chance für Auftritte zu ermöglichen.

⁶ Caroline [Karoline] Pruckner [Prückner] (* 4. November 1832 Wien; † 15. Juni 1908 Wien)

⁷ Richard Klemens Fürst von Metternich-Winneburg (* 7. Jänner 1829 in Wien; † 1. März 1895 ebenda)

⁸ Max Ritter von Weinzierl (* 16 September 1841 in Bergstadt; † 10. Juli 1898 in Mödling)

⁹ Graf Albert Amadei (*1851 - † 1894)

¹⁰ Alfred Fürst von Montenuovo (* 16. September 1854 in Wien; † 6. September 1927 ebenda)

2.2. Zum Status der Schaffenden

Im Gegensatz zur heutigen Aufführungspraxis waren Komponisten im damaligen Konzertleben viel präsenter. Aus der Sichtung der primären Quellen erschließt sich eine enorme Fülle an originärem Material, das verschiedenste Tendenzen und Moden erkennen lässt und oft vom Komponisten selbst aufgeführt wurde. Daraus ergeben sich mehrere Fragestellungen hinsichtlich der künstlerischen Ausrichtung der Schaffenden und Ausführenden. Viele Interpretinnen und Interpreten, auch aus dem Kreis der Virtuosen, spielten nämlich nicht nur Stücke von Komponistinnen und Komponisten, sondern auch eigene Werke. Beispiele sind Anton Rubinstein¹¹, Ignaz Brüll¹² und selbstverständlich die Virtuosin Clara Schumann¹³. Es scheint eine große Erwartungshaltung an die Interpretinnen und Interpreten bestanden zu haben, originäre Werke zu präsentieren.

Außerdem finden wir Dirigenten und Korrepetitoren wie Heinrich Esser¹⁴ (Dirigent an der Hofoper), Hermann Riedel¹⁵ (Korrepetitor an der Hofoper und später Kapellmeister und Musikdirektor in Braunschweig) und sogar Chordirigenten wie Rudolf Weinwurm¹⁶ und Franz Abt¹⁷ mit eigenen Liedern in den Programmen. Der damals sehr populäre Opernkomponist Karl Goldmark¹⁸ komponierte nicht nur andere Gattungen, wie etwa Lieder, sondern war auch ausgebildeter Violinist und als Musikkritiker tätig. Ebenso gab es Kritiker - so etwa Eduard Hanslick¹⁹ -, die als Komponisten zur Aufführung kamen.

Als herausragendes Beispiel soll in dieser Arbeit Anton Rubinstein thematisiert werden. Zwischen 1850 und 1880 kamen seine Lieder in Konzerten häufiger vor als die jedes anderen Komponisten, außer Franz Schubert²⁰, Robert Schuman²¹ und Felix Mendelssohn²². Auffällig erscheint das Schaffen des Juristen und Geigers Heinrich Proch²³, der 200 Lieder komponierte, Gesang unterrichtete, zahlreiche italienische Opern übersetzte und außerdem jahrzehntelang als Kapellmeister der Theaters am Kärntner Tor (dem Vorläufer der Hofoper) tätig war.

Die letzte Gruppe aus dem Kreis der Komponisten betrifft jene, die zwar immer wieder aufscheinen, aber auch zu Lebzeiten keine durchgehende Rezeption erfahren haben: Zu erwähnen sind dabei Josef Dessauer²⁴, Adolf Jensen²⁵, Ferdinand Gumbert²⁶, Adalbert von Goldschmidt²⁷ und Gustav Hölzel²⁸. Hier ist es notwendig, Kriterien für die mangelhafte Rezeption zu finden, sei es gesellschaftlich, sei es musikalisch, sei es stilistisch oder die Wahl ihrer lyrischen Vorlagen. Zu klären wird auch sein, inwiefern es sich um die Gruppe jener Personen handelt, die einfach „nur“ den Zeitstil erfüllte, Musik für den täglichen Bedarf anbot, ohne den Anspruch auf besonderen Fortschritt oder die Entwicklung der Gattung.

¹¹ Anton Grigorjewitsch Rubinstein [Антон Григорьевич Рубинштейн] (* 16.jul./ 28. November 1829^{greg.} in Wychwatinez / Podolien; † 8.jul./ 20. November 1894^{greg.} in Peterhof bei Sankt Petersburg)

¹² Ignaz Brüll (* 7. November 1846 in Proßnitz, Mähren; † 17. September 1907 in Wien)

¹³ Clara Josephine Schumann (* 13. September 1819 in Leipzig; † 20. Mai 1896 in Frankfurt am Main; geborene Wieck)

¹⁴ Heinrich Joseph Esser (* 15. Juli 1818 in Mannheim; † 3. Juni 1872 in Salzburg)

¹⁵ Hermann Riedel (* 1847 Burg bei Magdeburg, † 1913)

¹⁶ Rudolf Weinwurm (* 3. April 1835 in Scheideldorf; † 26. Mai 1911 in Wien)

¹⁷ Franz Wilhelm Abt (* 22. Dezember 1819 in Eilenburg; † 31. März 1885 in Wiesbaden)

¹⁸ Karl (Carl, Károly) Goldmark (* 18. Mai 1830 in Keszthely, Ungarn; † 2. Januar 1915 in Wien)

¹⁹ Eduard Hanslick (* 11. September 1825 in Prag; † 6. August 1904 in Baden bei Wien)

²⁰ Franz Peter Schubert (* 31. Januar 1797 in Wien; † 19. November 1828 in Wien)

²¹ Robert Schumann (* 8. Juni 1810 in Zwickau; † 29. Juli 1856 in Endenich, heute ein Ortsteil von Bonn)

²² Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (* 3. Februar 1809 in Hamburg; † 4. November 1847 in Leipzig)

²³ Heinrich Proch (* 22. Juli 1809 in Wien; † 18. Dezember 1878 in Wien)

²⁴ Josef Dessauer (* 28. Mai 1798 in Prag; † 8. Juli 1876 in Mödling, NÖ)

²⁵ Adolf Jensen (* 12. Januar 1837 in Königsberg; † 23. Januar 1879 in Baden-Baden)

²⁶ Ferdinand Gumbert (* 22. April 1818 in Berlin; † 6. April 1896 in Berlin)

²⁷ Adalbert von Goldschmidt (* 5. Mai 1848, Wien; † 21. Dezember 1906, Wien)

²⁸ Gustav Hölzel (* 2. September 1813; † 3. Dezember 1883)

2.3. Der Gender-Aspekt

In den Programmen von Konzertsälen und Salons stößt man neben Komponisten auf einige heute unbekanntere, aber überaus produktive Komponistinnen. Auch hier wird vorweg eruiert, welche Liedkomponistinnen im 19. Jahrhundert aktiv waren, wie hoch ihr Anteil in den Konzerten ist und wie sich das Zahlenverhältnis zu den männlichen Kollegen darstellt. Ebenso wird eruiert, welche Persönlichkeiten einen besonderen Stellenwert als Interpretinnen und welche Personen als Interpreten den höchsten Bekanntheitsgrad innehatten.

Erste Recherchen zeigen, dass die Klaviervirtuosin Minna Winkler²⁹ bei ihren Auftritten in den 1870er Jahren auch Liedkompositionen in ihr Programm aufgenommen hatte und als eine der am häufigsten präsenten Komponistinnen begegnet. Bisher waren kaum Fakten über diese Künstlerin in Erfahrung zu bringen; tiefergehende Recherchen würden dieses Desideratum wenigstens verringern. Nicht weniger produktiv war die Wiener Klaviervirtuosin Pauline von Erdmannsdorfer-Fichtner³⁰, die nach ihrem Debut im Alter von neun Jahren Klavierunterricht u. a. von Matthias Weitz und Kompositionsunterricht bei Otto Dessoff, einem anerkannten Professor am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, erhielt. Um 1870 lernte sie Franz Liszt kennen, dem sie die Perfektion im Klavierspiel verdankte. Europaweite Tourneen mit ihrem Mann Max von Erdmannsdorfer, ebenfalls Schüler von Liszt, und mehrere Auszeichnungen zeigen die Akzeptanz der Gesellschaft.

Berücksichtigung muss die Linzerin Mathilde von Kralik³¹ finden, eine Privatschülerin Anton Bruckners³², die am Wiener Konservatorium Komposition studierte und für ihre Abschlussarbeit den Ersten Preis erhielt. Ihr Bruder, Richard Kralik von Meyrswalden, trat als Dichter und Philosoph vor die Öffentlichkeit; seine Gedichte waren die ersten, die sie vertonte. Ihr sollte es gelingen, auch als Opernkomponistin zu reüssieren. Im Damenchorverein, im Verein der Schriftsteller und Künstler Wien und im Klub der Wiener Musikerinnen lernte sie viele namhaften Personen des Wiener Musiklebens kennen. Vilma von Webenau, die erste Schülerin Schönbergs, zählte zu ihrem engeren Freundeskreis, mit Hugo Wolfs Librettistin, Rosa Mayreder, die auch als Frauenrechtlerin, pflegte sie Kontakte. Man darf davon ausgehen, dass Mathilde von Kralik im Wiener Musikleben fest verankert war.

Eine bemerkenswerte Rolle spielte Ernestine de Bauduin³³, die neben ihren sakralen Werken mit Liedkompositionen vor die Öffentlichkeit trat. Ihr Schaffen dürfte Publikum und Kritik polarisiert haben, ein Aspekt der bedacht werden sollte. Die Ursachen dafür muss man anhand der erhaltenen Werke zu eruieren versuchen, denn nicht jede negative Kritik lässt in Kenntnis vergleichbarer Werke Rückschlüsse auf mangelnde Qualität zu.

Was nun adelige Komponistinnen anlangt, so sehen wir in Baronin Bertha Bruckenthal³⁴ und in der Gräfin Gizycka-Zamoyska³⁵ zwei durchaus präzente Vertreterinnen. Bertha Bruckenthal bedachte in ihren Widmungen u. a. Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha, der mit Johann Strauss befreundet war. Sie erhielt ab ihrem 8. Lebensjahr Privatunterricht in Klavier und Violine, danach am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde bei Julius Epstein. Gustav Mahler und Mathilde von Kralik erhielten ihre Ausbildung bei diesem Professor. Daran ist zu erkennen, dass ihre Begabung über dem

²⁹ Minna Winkler-Deutsch (? - ?)

³⁰ Pauline Erdmannsdorfer-Fichtner (* 28. Juni 1847 in Wien; † 24. September 1916 in München), geb. Pauline Oprawill

³¹ Mathilde Aloisia Kralik von Meyrswalden (* 3. Dezember 1857 in Linz; † 8. März 1944 in Wien)

³² Joseph Anton Bruckner (* 4. September 1824 in Ansfelden, OÖ; † 11. Oktober 1896 in Wien)

³³ Ernestine de Bauduin (1852-1906)

³⁴ Baronin Bertha Bruckenthal (* 14. März 1846 in Wien; † 18. Juli 1908 in Gainfarn, Österreich)

³⁵ Gräfin Ludmiła Zamoyska (geb. Gizycka, * 1829; † 1889)

Durchschnitt gelegen haben musste, und sie nicht nur wegen ihrer Herkunft bessere Chancen für Aufführungen ihrer Lieder hatte.

Da diese Persönlichkeiten in der großen Musikgeschichte kaum registriert wurden, ist es umso wichtiger, ihr Schaffen mit dem ihrer männlichen Kollegen in Beziehung zu setzen, zu prüfen, welche Lyrik herangezogen wurde, ob es spezielle „Frauenthemen“ gibt, die im Kunstlied thematisiert werden und ob es vielleicht Parallelversionen von männlichen Komponisten gibt. Auch soll untersucht werden, ob Unterschiede in der Förderung von adeligen Frauen und jenen aus dem Bürgertum gibt. In Komponistenbiografien zeigt sich manchmal ein sozialer Aufstieg durch besondere musikalische Leistungen, z. B. bei Anton Bruckner. Es wäre zu fragen, ob dieses Phänomen auch für Frauen gilt.

Dieses Kapitel wird noch um weitere Namen zu ergänzen sein, da noch nicht alle Konzertprogramme dahingehend ausgewertet werden konnten. Obwohl sie wegen der definierten Eingrenzung, vorrangig jene Schaffenden mit größter Präsenz (außerhalb der großen Komponisten) zu betrachten, aus dem Rahmen fallen würden, wird großer Wert auf die Darstellung ihrer Funktion gelegt. Da es um die Herausarbeitung des verbindlichen Zeitstils im Kunstlied geht, muss hinterfragt werden, welchen Beitrag sie zum Klangstil dieser Epochen geleistet hatten.

2.4. Die Interpretation

Während in 2.2. jene Interpretinnen und Interpreten erwähnt werden, die mit eigenen Liedern vor die Öffentlichkeit traten, so gilt dieses Kapitel den Sängerinnen, Sängern und den Ausführenden am Klavier und anderen Instrumenten, die keine oder nur ausnahmsweise eigene Lieder darbrachten. Viele der am häufigsten in Programmen vorkommenden Liederinterpretinnen und -interpreten rekrutieren sich aus den Sängern der K. u. K. Hofoper oder aus den Reihen der bekannten Konzertsänger. Einige Namen sind Gustav Walter³⁶, Jenny Lind³⁷, Marie Wilt³⁸, Bertha Ehnn³⁹, Julius Stockhausen⁴⁰, Theodor Reichmann⁴¹ und Josefine von Statzer⁴². Unter den Amateurinterpreten befinden sich Studentinnen und Studenten des Konservatoriums und der Wiener Musikschulen, aber auch Freunde und Verwandte der Komponisten.

Die Rolle des Begleiters war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einem gewissen Wandel unterworfen. Die Gewichtung in den Programmen der 1850er gestaltete sich folgendermaßen: an erster Stelle standen die Vokalinterpretinnen und -interpreten. Sehr oft wurde auch der Hersteller des Instruments erwähnt. Der Name des Begleiters, der Begleiterin, wurde selten vermerkt, was sich erst im Lauf dieser Periode änderte. Selbst am Ende des 19. Jahrhunderts wird der Begleiter, die Begleiterin oft nur dann erwähnt, wenn es sich auch um die Autorin, den Autor des Stücks handelte, er/sie ein bekannter Solist, eine bekannte Solistin war, als wichtige Persönlichkeit in der Wiener Musikszene wirkte oder wenn die Begleitung des Liedes große Virtuosität verlangte (wie etwa Schuberts „*Erlkönig*“). Pioniere der namentlich erwähnten Liedbegleiter sind der Solokorrepetitor der Hofoper, Sigmund Grünfeld, der renommierte Gesangspädagoge Dr. Gänsbacher⁴³, der Komponist Carl Frühling⁴⁴ und der Korrepetitor der Prücknerschen Opernschule, Heinrich Neumann.

³⁶ Gustav Walter (* 11. Februar 1834, Břilina, Bohemia; † 31. Januar 1910 in Wien)

³⁷ Jenny Lind (* 6. Oktober 1820 in Stockholm als Johanna Maria Lind; † 2. November 1887 in Malvern, Worcestershire)

³⁸ Marie Wilt (* 30. Januar 1833 in Wien; † 24. September 1891 ebenda)

³⁹ Ehnn, Bertha (* 30. November 1847 Budapest (Ungarn); † 2. März 1932 Aschberg, Gemeinde Neustift-Innermanzing, NÖ)

⁴⁰ Julius Christian Stockhausen (* 22. Juli 1826 in Paris; † 22. September 1906 in Frankfurt am Main)

⁴¹ Theodor Reichmann (* 15. März 1849 Rostock, Mecklenburg-Vorpommern; † 22. Mai 1903 Marbach, Baden-Württemberg)

⁴² Josefine (Josephine) von Statzer

⁴³ Josef Gänsbacher (* 6. Oktober 1829 in Wien; † 5. Juni 1911 ebenda)

⁴⁴ Carl Frühling (* 28. November 1868 in Lemberg (Lviv) Ukrain; † 25. November 1937)

Die Beziehung der einzelnen Künstlerinnen und Künstler zum Lied lässt sich nur dann rekonstruieren, wenn sie Memoiren oder gesangspädagogische Werke verfasst hatten, wie etwa Julius Stockhausen⁴⁵. Sofern vorhanden, wird Sekundärliteratur über diese Persönlichkeiten, etwa bei Jenny Lind⁴⁶, herangezogen, um ein geschlossenes Bild vermitteln zu können.

Prüft man, welche Persönlichkeiten welche Lieder vortrugen, zeigt sich eine Wechselwirkung zwischen der Popularität eines Liedes und dem Status der Vortragenden. Zöglinge und Debütantinnen und Debütanten mussten beweisen, dass sie den Meisterwerken dieses Genres gewachsen waren, während arrivierte Interpretinnen und Interpreten neuen Liedern zum Durchbruch verhelfen konnten. Mitunter hatten Komponistinnen und Komponisten eine klare Vorstellung vom Stimmklang und waren wählerisch. Wurden Lieder bestimmten Interpretinnen und Interpreten gewidmet, signalisierte der Komponist, die Komponistin den Wunsch, das Lied möge gesungen und nach Möglichkeit ins Repertoire aufgenommen werden. Da sie maßgeblich an der Aufnahme eines Liedes in den Werkkanon der Zeit, in manchen Fällen über die Lebenszeit hinausgehend, beteiligt waren, ist es notwendig, sich mit ihrem Wirken eingehend zu befassen.

Schließlich wird die Frage nach der Rolle eines anwesenden Komponisten, einer Komponistin während der Uraufführung zu untersuchen sein, wie die Bedeutung der Uraufführung an sich. Ob ein Misserfolg Konsequenzen für den Verbleib eines Werkes auf dem Spielplan hat, das Ansehen der Interpretinnen und Interpreten schädigt oder ob ein „Skandal“ noch mehr Publikum zum Kommen verleitet, soll anhand ausgewählter Beispiele exemplifiziert werden.

2.5. Die Rezeption

Eine wesentliche Grundlage für die Präsenz einer Komponistin, eines Komponisten in der Gesellschaft sind im 19. Jahrhundert die Presse und die Publikation. Unmittelbar nach 1848 gibt es noch wenig Zeitungen und daher auch wenig Kritiker, die Konzerte besuchten und darüber Referate schrieben. Das ändert sich im betrachteten Zeitraum.

Im Vordergrund stehen die Musikkritiker, ihre Ausbildung, ihr Zugang zu Musik und ihre Verankerung in der Gesellschaft. Es macht einen Unterschied, ob ein Musikkritiker selbst Lieder komponiert, oder singt und das Klavierspiel beherrscht – oder ob er als Musikliebhaber seine Beobachtungen vermittelt. Wenn jemand am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde studiert hat, dann kann es sein, dass einer der aufgeführten Komponisten oder eine Komponistin eine Studienkollegin war. Hier interessiert, ob Freundschaften die Kritikertätigkeit beeinflussten oder ob man Objektivität erwarten darf. Zu nennen sind Eduard Hanslick⁴⁷, Max Kalbeck⁴⁸, Theodor Helm⁴⁹, Dr. Hans Paumgartner⁵⁰ und Gustav Dömpke⁵¹, die nicht nur das Schaffen einzelner Komponistinnen und Komponisten betrachteten, sondern auch die Wertschätzung der Gattung „Kunstlied“ beeinflussten. Die wenigen Anmerkungen zu Liedern in den Kritiken Hugo Wolfs⁵² werden gesondert betrachtet. – In dieser Epoche gibt es den bekannten Streit zwischen Vertretern der Neudeutschen Schule und dem konservativen Kreis um Johannes Brahms. Unter diesem Aspekt wäre zu untersuchen, ob

⁴⁵ Stockhausen, Julius, 1826-1906: Julius Stockhausens Gesangs-Methode. - Leipzig : Peters, 1884.

Wirth-Stockhausen, Julia: Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit. Frankfurt am Main 1927.

⁴⁶ Öhrström, Eva: Jenny Lind - The Swedish nightingale. Stockholm 2000.

⁴⁷ Eduard Hanslick (* 11. September 1825 in Prag; † 6. August 1904 in Baden bei Wien)

⁴⁸ Max Kalbeck (* 4. Januar 1850 in Breslau; † 4. Mai 1921 in Wien)

⁴⁹ Helm Theodor (* 9. 4. 1843 in Wien; † 23. 12. 1920 in Wien)

⁵⁰ Dr. Hans Paumgartner (* 10.1.1844 in Micheldorf; † 23.5.1896 in Wien)

⁵¹ Gustav Dömpke (* 1853 in Barten, Ostpreußen, † 10.11.1923 Königsberg i. Pr.)

⁵² Spitzer, Leopold (Hg.): Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt. Wien 2002.

Stereotypien das Verhalten der Kritiker prägen, ob vielleicht ein Komponist, eine Komponistin, die Brahms nahe stand, in der Kritik prinzipiell verrissen wurde oder ob Anhänger der Neudeutschen Schule schlechtere Startbedingungen hatten.

Eine dauerhafte Rezeption im Werkkanon der Interpretinnen und Interpreten garantierten Lieddrucke. Wie zahlreiche Zeitungsinserte zeigen, bemühten sich die Verlagshäuser, erfolgreiche Lieder als Einzeldruck oder in einem Sammelband zu veröffentlichen. Die Bedeutung vieler Lieder in diesen Sammlungen war aber zeitlich begrenzt. Was in den „Fifty Master Songs“ aus dem Jahr 1903 als repräsentativ gilt, unterscheidet sich signifikant von den heute gebräuchlichen Liederanthologien für Sängerinnen und Sänger. Einen Indikator für die Fülle an veröffentlichten Liedern findet man in „Ernst Challier’s Großem Liederkatalog“ aus dem Jahr 1885. Auf 1114 Seiten (inklusive Erstem und Zweitem Nachtrag aus den Jahren 1886 und 1888) sind durchschnittlich 80 Titel pro Seite verzeichnet, was einer Anzahl von etwa 89 000 Titeln entspricht. Hinzu kommt, dass viele Titel von mehreren Komponisten vertont wurden. Ein Beispiel für einen heute vergessenen, aber ungeheuer produktiven und gefragten Komponisten stellt Heinrich Proch dar, dessen Hamburger Verleger 223 Liedertitel in seinem Katalog aufführte. Insgesamt ergibt sich eine signifikant größere Anzahl an Liederverlegern, als sie heute zu finden sind. Alleine in Wien stoßen wir auf Namen wie Ludwig Doblinger, Anton Diabelli, J.P. Gotthard und Rebay & Robitschek. Auch der Wiener Zweig des Leipziger Universalverlags ist zu erwähnen. Als größte Verlagszentren sind außer Wien und Leipzig noch Berlin, Hamburg, Mainz und Breslau zu nennen.

Nicht alle Komponistinnen und Komponisten, die einen Verleger für ihre Lieder finden konnten, wurden in den Musikgeschichten rezipiert. Überhaupt erhebt sich die Frage, wie in den Musikgeschichten des 19. Jahrhunderts das Lied betrachtet wurde. Im Vergleich zur Gegenwart finden sich starke Unterschiede in der Bedeutung, die verschiedenen Komponisten zugewiesen wird. Die Divergenz zwischen Reissmanns „Deutscher Liedergeschichte“ aus dem Jahr 1861 oder den Werken von Gunsky oder Storck aus dem Jahr 1904 einerseits und Dietrich Fischer – Dieskaus „Book of Lieder“ aus dem Jahr 1977 oder „Kimball’s Guide to Art Song and Literature“ aus dem Jahr 2006 andererseits, sind bezeichnend.

In diesem Kapitel wird zunächst die Wechselwirkung zwischen Musikkritik und Liedpublikation erarbeitet, außerdem die Frage geklärt, welche der zahlreichen Lieder tatsächlich verlegt wurden und schließlich wie sich das Verhältnis zwischen den namhaften Komponisten dieser Ära und den heute unbekanntem im betrachteten Zeitraum darstellt.

DIE LIEDER

3. Die literarischen Vorlagen

3.1. Die Dichter der literarischen Vorlagen

Die Grundlage jedes Liedes ist das Gedicht, das zum Schaffen anregen und dem Zuhörer verständlich sein soll. Nicht immer lassen sich die Dichter eruieren, was vielleicht daran liegen mag, dass die Komponistinnen und Komponisten der Sprache weniger Bedeutung beimäßen. Der Primat schien der Musik und nicht der Sprache gegolten zu haben. Etwa Rubinsteins Lied „Der Asra“ op. 32/6, nach dem Gedicht von Heinrich Heine, wird unter dem Namen des Komponisten rezipiert. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nimmt das Interesse an den Dichtern und ihrem Schicksal zu. Adalbert von Goldschmidts Lied „Der Edelknabe und die Müllerin“ weist Goethe als Dichter aus. Grund dafür könnte die bessere Bildung sein; immerhin kennt Goldschmidt Proch, dem er dieses Lied widmete.

In diesem Kapitel werden die Dichter eruiert, ihre Beziehungen zu den Komponistinnen

und Komponisten untersucht, auch ihre Beziehung zu Musik. Es wird der Frage nachgegangen, ob zeitgenössische Lyrik Vorrang gegenüber historischen Dichterpersönlichkeiten eingeräumt wurde, welche Rolle unbekannte Dichterinnen und Dichter spielen und inwieweit Lyrik im Zuge des Komponierens verändert wurde.

3.2. Der Gender-Aspekt in der Lyrik

Es ist bekannt, dass Gedichte von Autorinnen im 19. Jahrhundert zwar schon häufiger vorkommen als in den vorangehenden Epochen. Dennoch ist es Ziel dieser Arbeit, literarische Vorlagen zu eruieren. Ein weiterer Gesichtspunkt betrifft die Bezugnahme auf Frauen in der vertonten Lyrik. Dabei spielt die Zuschreibung von Charaktereigenschaften in den ausgewählten Gedichten eine große Rolle, Reaktionsmuster in Balladen, ihr Verhalten in Liebesangelegenheiten etc. Auch soll der Frage nachgegangen werden, in welcher Phase des Zeitraums welche Frauenbilder von den Schaffenden musikalisch behandelt wurden, welche Komponisten und welche Komponistinnen Lyrik mit Blick auf die Frau herangezogen haben und wer die Adressatinnen und Adressaten waren – sofern sich dies eruieren lässt; aus der Widmung ist zumeist eine Person oder eine Personengruppe ersichtlich.

3.3. Die Themen

Es erhebt sich die Frage, mit welchen Inhalten das Konzertpublikum konfrontiert wurde, einerseits ganz allgemein, andererseits innerhalb eines Konzerts. Es ist eine Bestandsaufnahme vorgesehen, wobei sich bereits gezeigt hat, dass Balladen große Faszination ausübten. Man findet sentimentale Texte oder Liebeslyrik ebenso wie zeitspezifische Themen in Couplets, Bezugnahmen auf Singspiele, Opern und Operetten. Diese weckten das Interesse für bestimmte Themen. Genannt sei hier beispielsweise „Der Trompeter von Säckingen“, ein Versepos von Joseph Victor von Scheffel⁵³, das mehrere Komponisten inspirierte. Hermann Riedel schrieb einen Liederzyklus, Chorwerke stammen von Eduard Kremser⁵⁴ und Albert Hermann⁵⁵; Victor Ernst Nessler⁵⁶ komponierte eine Oper. Dass bestimmte Sujets über 50 Jahre als Favoriten erhalten geblieben sind, ist nach heutiger Kenntnis auszuschließen. Die Auswertung dieser Bestandsaufnahme wird ergeben, welche Inhalte am häufigsten vertont wurden und wie lange sich diese Sujets in den Konzertprogrammen halten konnten.

3.4. Entwicklung von inhaltlichen Trends

Dieses Kapitel ist den beliebtesten Gedichten und Balladen gewidmet. Der Anlass ihrer Entstehung, die Intention der Dichterinnen und Dichter sowie die sprachliche Form sind Gegenstand der Analyse. Dass die beliebten Themen mit gesellschaftlichen, politischen oder stadtgeschichtlichen Ereignissen korrelieren, zeigen die ersten Untersuchungen. Immer präsent ist die Liebeslyrik, wobei aus der Fülle an Gedichten mit unterschiedlichem Niveau manche Dichterinnen und Dichter besonders oft vertont wurden.

Ein weiterer bezeichnender Trend beschreibt den Mythos der Natur. Es sind Frühlings- und Naturlieder, wobei die Natur nicht immer für sich steht. Häufig gelten Pflanzen, Farben, Sterne u. a. m. als Symbol für Situationen, Charaktere, Ereignisse. Diese Anspielungen zu entschlüsseln, wird Teil dieses Kapitels sein, exemplifiziert anhand der am häufigsten aufgeführten Lieder.

⁵³ Joseph Victor von Scheffel (* 16. Februar 1826 in Karlsruhe; † 9. April 1886 ebenda)

⁵⁴ Eduard Kremser (* 10. April 1838 in Wien; † 26. November 1914 ebenda)

⁵⁵ Albert (Hermann) Dietrich (* 28. August 1829 im Forsthaus Golk bei Meißen; † 20. November 1908 in Berlin)

⁵⁶ Victor Ernst Nessler (* 28. Januar 1841 in Baldenheim, Elsass; † 28. Mai 1890 in Straßburg)

Zu beobachten sind Bezüge zu fremden Kulturen, etwa zu Italien, Spanien zu den nordischen Ländern und schließlich Exotismen, wie die „Persischen Lieder“ op. 34 von Anton Rubinstein. Sein Opus 38 „Zehn Lieder aus dem Französischen, Italienischen und Englischen“ bestätigt diesen Trend. Schließlich sind noch arienähnliche Lieder zu erwähnen, die allerdings allein standen und nicht zu Opern gehörten. Hier sind Josef Dessauer⁵⁷ und Heinrich Proch zu erwähnen, dessen „*Thema und Variationen*“ op. 164 sogar in Mathilde Marchesi⁵⁸ „Sammlung der beliebtesten Koloraturarien für Sopran“ Eingang fanden.

Interessant ist, in welche Richtung sich die Vorlieben der Schaffenden und des Publikums entwickeln, wann es eine Tendenz zu humoristischer Dichtung gibt, ob die Gesellschaft um 1900 ernsthaftere Inhalte bevorzugt, und ob Kritiken diese Trends beeinflussen.

4. Die musikalische Gestaltung der favorisierten Sujets

4.1. Liebeslyrik

Sie ist immer präsent, zeigt aber stets andere Aspekte der Liebe. An diesem Sujet lässt sich sehr gut der Wandel der Stilmittel herausarbeiten, der auf der neuen Sichtweise des ewigen Themas beruht. Gerade dieses Sujet legt die Berücksichtigung des Gender-Aspekts nahe, weshalb ihm ein Schwerpunkt gewidmet ist. Es macht einen Unterschied, ob eine Frauen- oder eine Männerstimme intendiert ist. Auch muss berücksichtigt werden, welche Stimmung das Publikum erwartet hatte: Verlassenheit oder Liebesglück? Es zeigt sich, wann eine neue Generation mit neuen Vorstellungen und Intentionen hervortritt und welche Stilmittel als die eigenen verifiziert werden.

4.2. Der Mythos der Natur

Darunter fallen alle Lieder über naturbezogene Gedichte, aber auch die Vorstellung von Natürlichkeit im satztechnischen Sinn, wie bei sog. „Volksliedern“, die sowohl der Populärkultur nachempfunden wurden, als auch der Phantasie mancher Autoren entsprangen. In logischer Konsequenz wurde der Dialekt als Kennzeichen von Natürlichkeit empfunden. Also wurden anstelle der „hohen“ Lyrik Dialektgedichte vertont. Diese Dialektlieder suggerieren Urwüchsigkeit. Hier wird zu untersuchen sein, ob ein und derselbe Komponist zwischen der Vertonung von Lyrik und den Dialektgedichten musikalische Unterscheidungen trifft, ob er eine bewusst einfache Tonsprache einsetzt.

4.3. Exotismus

Aus der Biografie von Debussy ist hinlänglich bekannt, dass im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts das Interesse an außereuropäischer Musik zur Anregung für eigenes Schaffen wichtig geworden ist. Aber Debussy hat dieses Thema nicht erfunden, sondern gefunden. Die Veranstalter der Pariser Weltausstellung von 1889 waren einem Trend in der Gesellschaft gefolgt, der nicht nur auf Paris bezogen war. Kompositionstechnisch stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln der Exotismus klanglich verwirklicht wurde, für welche Stimmlagen derartige Lieder konzipiert wurden, inwieweit die Melodiebildung einen ungewöhnlichen Vortragsstil erforderte u. a. m. Als klares Beispiel wird das Opus 34 von Anton Rubinstein, die „persischen Lieder“, herangezogen.

⁵⁷ Josef Dessauer (* 28. Mai 1798 in Prag; † 8. Juli 1876 in Mödling)

⁵⁸ Mathilde Marchesi (* 24. März 1821; † 17. November 1913)

4.4. Geschichten in Balladenform

Die einzige literarische Form, die in gebundener Sprache Inhalte vermittelt und musikalisch als „Miniaturdrama“ aufgefasst werden kann, ist die Ballade. Die Vertonungen von Carl Loewe⁵⁹ machten die moderne Form dieser Gattung bekannt. Ihm wurde in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ein ähnlich hoher Beliebtheitsgrad zuteil wie Schubert. Als herausragendste Persönlichkeit mag allerdings der damals unglaublich beliebte Liederkomponist Adolf Wallnöfer⁶⁰ gelten, der als einer der wichtigsten Vertreter der Balladenform anzusehen ist. Der Leipziger Verlag Breitkopf und Härtel veröffentlichte eine Auswahl von Wallnöfers Kompositionen in der Sammlung „Ausgewählte Lieder und Balladen für eine Singstimme und begleitendes Pianoforte“, wobei fünf der achtzehn Werke als Balladen gekennzeichnet sind. Wallnöfer ist zudem einer jener Komponisten, die ihre Lieder selbst sangen. Wallnöfer trat im Musikverein und im Großen Saal des Künstlerhauses auf.

Es ist auffällig, dass analog zum Lied in der Verwendung des Begriffs Freiheit herrschte. Selbst bekannte Lieder wie Robert Schumanns „*Die beiden Grenadiere*“ wurden in einem Programm als Balladen angekündigt.

5. Der Weg vom beliebigen Gesangsvortrag zum modernen Kunstlied

5.1. Pluralismus der Gestaltung um 1850

Musikanalytisch betrachtet, werden Beispiele für den Stilpluralismus gegeben. Auffällig sind Lieder mit Waldhornbegleitung, die von Franz Lachner, Proch, Konradin Kreutzer und Carl Eckert geschrieben wurden. Man konnte sie im Musikverein und im Redoutensaal hören. Sieben Konzerte von 103 (1850 – 1860) verzeichnen Lieder mit Waldhornbegleitung. Die Liebe zu neuen Klängen setzt sich noch einige Zeit fort. Da die Gattung „Lied“ noch nicht gefestigt war (vgl. 1.1.), ging es darum, Gesänge mit abwechslungsreicher Begleitung auszustatten, Attraktionen zu bieten.

Die Verunsicherung in der Biedermeierzeit, wo die Musik zum Träger „verbotener“ Botschaften wurde und die Verständlichkeit der Sprache wichtiger als die Musik war, kann man noch erkennen. Die Entwicklung von der Simplizität zu einer kunstvolleren Gestaltung wird anhand ausgewählter Beispiele nachgezeichnet. Diese Veränderung geht auf Virtuosen zurück. So sang etwa Louise Proch, die Tochter des Komponisten Heinrich Proch seine berühmten „Variationen“. Dabei handelt es sich um eine Synthese aus Liedgestaltung mit reichen Koloraturen. In diesen Zeitraum fallen auch zwei Lieder von Komponistinnen, von Marianne Czecka und Clara Schumann, die ebenso beachtet werden, wie die Favoriten dieser Phase: Dessauer, Proch, Hölzel, Esser, Gumbert und Abt.

5.2. Entwicklungen nach 1865

Wie in 1.4. erwähnt, begannen um 1862 „Historische Konzerte“ die Programme zu dominieren. L. A. Zellner bot, oft gemeinsam mit Gustav Walter und A. Zamara. Gesänge mit Harfen- und Zitherbegleitung historischer Komponisten erhoben nicht den Anspruch auf Authentizität. Doch das Interesse der Veranstalter und des Publikums galt der Musik an sich, die entsprechend der Möglichkeiten und der Vorlieben für abwechslungsreiche Klangfarben adaptiert wurde.

Mit der weltberühmten Sängerin Jenny Lind, bezeichnet als „Schwedische Nachtigall“,

⁵⁹ Carl Loewe (* 10. November 1796 in Löbejün; † 20. April 1969 in Kiel)

⁶⁰ Adolf Wallnöfer (* 26. April 1854 in Wien; † 9. Juni 1946 in München)

kam das Interesse für Schweden auf. Ein schwedisches Damenquartett mit Hilda Wideberg, Amy Aberg, Maria Petersson und Wilhelmina Söderlund als Solistinnen faszinierte das Publikum. Die Begeisterung für das Neue und Unbekannte ist ein Wesensmerkmal der Gründerzeit. Zu beobachten ist ein Generationswechsel, denn allmählich trifft man auf Komponistinnen und Komponisten, die nach 1830 geboren sind, etwa Rubinstein, Goldmark, Weinwurm, Jensen, Weinzierl, Brüll und Riedel.

5.3. Etablierung eines artifiziellen Stils nach 1885

Hier wird der Prozess vom unspezifischen Lied zum Kunstlied betrachtet. Da namhafte Sängerinnen und Sänger außerhalb ihrer Tätigkeit an der Oper auch Lieder interpretierten, wird ihr Einfluss auf das Liedschaffen konkretisiert. Ihre Programme zeigen nur mehr arrivierte Kompositionen. Novitäten von unbekanntem Komponistinnen und Komponisten wurden erst dann gesungen, wenn sie sich bei Aufführungen im Ehrbar- oder Bösendorfer-Saal nachhaltige Erfolge erzielen konnten.

Es wird auch zu untersuchen sein, woran sich die Lieder der jüngeren Komponistinnen und Komponisten orientierten, was anhand ausgewählter Vertonungen von Erik Meyer-Helmund, Ludwig Rottenberg, Wilhelm Prantner, der übrigens eine Parallelvertonung zu Wolfs Mörike-Lied „Das verlassene Mägdlein“ anzubieten hatte, Wilhelm Sturm, Hans von Zois oder Richard Heuberger exemplifiziert wird. Sofern Parallelvertonungen greifbar sind, werden sie einbezogen.

Ein neuer Aspekt wird in dieser Phase evident: Man komponierte Lieder für eine bestimmte Stimmlage, für Sängerinnen oder Sänger. Viele Lieder brauchen ein bestimmtes Timbre oder stellen höchste Anforderungen an die Begleitung. Es geht nun nicht mehr um eine ungewöhnliche Kombination von Klangfarben, sondern um die differenzierte klangliche Nutzung des Klaviers. Auch werden am Ende des 19. Jahrhunderts Tonalitätsvorstellungen analog zur Oper erweitert. Nach Richard Wagners „Wesendonck-Liedern“ war es vor allem für die junge Generation nicht mehr opportun, Einfachheit anzubieten, es sei denn als klar definiertes Stilmittel.

5.4. Die Komponistinnen

Die in Kapitel 2.3. dargestellte Wirkungsweise der Komponistinnen wird hier anhand ausgewählter Beispiele exemplifiziert. Es ist zu untersuchen, welche Stilmittel sie verwenden, welchen Einflüssen sie unterliegen, welche Satztechniken verwendet werden, für welche Stimmlagen die Lieder konzipiert sind und ob der Streit zwischen den „Konservativen“ und den „Neudeutschen“ eine Auswirkung auf ihr Schaffen hatte. Für sie gilt dasselbe Grundprinzip: Wer mit vereinzelt Liedern vor die Öffentlichkeit trat und später als Komponistin nicht mehr tätig war, kann nicht berücksichtigt werden. Analog zum Auswahlprinzip bei den männlichen Komponisten wird jenen Persönlichkeiten mit der höchsten Präsenz Priorität eingeräumt. Kritiken und Drucke werden ebenfalls als Kriterien herangezogen. Hier zeigt sich, dass Minna Winkler, Mathilde von Kralik und Ernestine de Bouduin diesen Kriterien entsprechen. Daher wird ihr Schaffen musikanalytisch behandelt.

Diese Auswahl ist noch nicht die letztgültige, da die Recherchearbeit zwischen 1880 und 1900 noch nicht vollständig abgeschlossen ist.

6. Ergebnis
7. Quellen und Literatur
8. Lebenslauf
9. Eidesstattliche Erklärung
10. Anhang: Verzeichnisse, Statistik

Ergebnis

Es ist zu erwarten, dass ein klarer Zusammenhang zwischen den Interessen der sich verändernden Wiener Gesellschaft, den Komponistinnen und Komponisten, den Ausführenden und den Musikkritikern verifiziert werden kann. Es ist zum ersten Mal möglich, die gesamte Liedproduktion von 50 Jahren in Wien zu erschließen, wobei die ohnedies große Zahl der aufgeführten Lieder zum Tragen kommt. Unaufgeführte Lieder waren nie in der Rezeption und haben keinen Einfluss auf die Entwicklung des Kunstliedes.

Das rege Interesse der Wiener Gesellschaft an der Musik, konkret an Uraufführungen, am Neuen, motivierte die Schaffenden zu großer Produktion. Mussten die Lieder der ersten Jahre nach der Jahrhundertmitte hauptsächlich für das häusliche Musizieren geeignet sein, so zeigt sich in der nächsten Generation bereits das Streben nach professioneller Interpretation und Internationalität. Die unüberschaubar große Zahl an Liedkompositionen führte zu einer enormen Präsenz von Liedern im Wiener Konzertbetrieb. Die Handhabung der musikalischen Parameter der gedruckten Werke der vergessenen Komponisten zeigt Routine, wohl auch Formalismen, führt aber immer wieder zu gefälligen Lösungen. Daher kann man davon ausgehen, dass die heute unbekanntenen Komponistinnen und Komponisten das musikalische Vokabular geschaffen haben, das die namhaften Liedkomponisten als Grundlage für ihr elitäres Schaffen heranziehen konnten

Manche Lieder sind durchaus für Liederabende der Gegenwart geeignet und sollen in das aktuelle Repertoire integriert werden. Die Erweiterung des Repertoires um wertvolle Lieder ist das praktische Ergebnis dieser Forschungsarbeit.

Methodik

Es werden Methoden der historischen Musikwissenschaft (Archiv- und Quellenforschung, Musikgeschichte, Biografie) und der Musikanalyse (Parameter, Textausdeutung und musikalische Rhetorik, Begleitstrukturen, Stimmlagen) verwendet.

Machbarkeit und Zeitplan

Da die Quellenlage fast zu 100% vollständig erhalten ist und die entsprechenden Lieder gedruckt vorliegen und sich zahlreiche Nachlässe in den Wiener Archiven befinden, ist die Arbeit nach folgendem Zeitplan durchführbar. Änderungen im Arbeitsablauf werden sich aufgrund von Schließtagen in den Archiven und Unwägbarkeiten bei der Recherche weiterführender Quellen ergeben. Daher ist der Zeitplan als vorläufig anzusehen.

Juli-September 2013

- Auswahl und Beginn der Analyse jener Lieder, die in den Kapiteln 4 und 5 behandelt werden.
- Detailrecherche für Kapitel 1.

Oktober bis Dezember 2013

- Fortsetzung der Recherche in der Programmsammlung des Musikvereins, weiterführende Recherchen in der Österreichischen Nationalbibliothek sowie in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Rathaus)
- Beginn der Ausarbeitung des 1. Kapitels unter Heranziehung der einschlägigen Literatur
- Formulierung von Kapitel 1.1. und 1.2.

Januar bis März 2014

- Beendigung der Archivrecherchen und Erstellung der Statistiken
- Formulierung der Kapitel 1.3. und 1.4.

April bis Juni 2014

- Detailrecherche für die Kapitel 2 aufgrund der Sekundärliteratur
- Archivforschung für die Biografien der Komponistinnen und Komponisten
- Formulierung von Kapitel 2

Juli bis September 2014

- Weiterführende Recherchen für Kapitel 3. und 4
- Ausarbeitung und Formulierung von Kapitel 3

Oktober bis Jänner 2015

- Weiterführende Recherchen für Kapitel 5
- Ausarbeitung und Formulierung von Kapitel 4.

Februar bis April 2015

- Ausarbeitung und Formulierung von Kapitel 5

Mai-Juni 2015

- Revision, Einreichung

ANHANG

LISTE DER QUELLEN

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Programmsammlung 1850-1900.

Neue Freie Presse, Artikel (Theater- u. Kunstdnachrichten, Feuilleton u.a.) 1850-1900.

Musikdrucke:

Abt, Franz: Op. 213. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte componirt von Franz Abt. No. 2. Es hat nicht sollen sein. Offenbach a.M. (Johann Andre) o.J.

Abt, Franz: Op. 351. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Gedichte von C.F. Jukes. Herrn Rudolph Vary gewidmet. Hamburg (Jean Haring) o.J.

Abt, Franz: Op. 362. Vier muntre Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach a./M. (Joh. André) o.J.

Brahms, Johannes; Rubinstein, Anton; Strauss, Richard u.a.: Elite-Gesangs-Album. 40 berühmte Lieder von Brahms, Rubinstein, Richard Strauss, Hans Hermann, Wilhelm Berger, Victor Holländer, Adolf Jensen, Max Stange, Oskar Straus, Heinrich Hofman, Cornelius, Erik Meyer-Helmund, Tschaiakowsky etc. Für eine Singstimme mit Klavier-Begleitung. Hamburg (Anton J. Benjamin) o.J.

Cornelius, Peter von: Weihnachtslieder; ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegl. Op. 8. Leipzig (Fritsch) o.J.

D'Albert, Eugen; Berger, Wilhelm; Foerster, Josef u.a.: Moderner Meistersang : dreissig Lieder für eine Singstimme und Klavier. Für tiefe (mittl.) St. Leipzig (Junne) 1919

Dürnrer, Johann Ruprecht u.a.: 67 Lieder neuerer Meister. Neue Folge; Dürnrer, Kirchner, Nicolai, Rietz. Leipzig (Breitkopf & Härtel) o.J.

Goldmark, Karl: Goldmark-Album. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Wien (Ludwig Doblinger) o.J

Grädener, Hermann: Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung / Hermann Graedener. Wien (Karczag & Wallner) 1911

Graedener, Hermann: 6 Lieder f. Tenor (oder Sopran) op. 15 / Hermann Graedener. Wiener Neustadt (Wedl) 1881

Esser, Heinrich: Der tote Soldat. Ballade. Gedicht von G. Seidl. Mainz (B. Schott's Söhne) o.J.

Jensen, Adolf: Op. 30. Dolorosa. Sechs Gesänge nach Dichtungen von Chamisso für eine tiefe Singstimme und Klavier. Revidiert von Wilh. Kienzl. Wien, Leipzig (Universal-Edition) o.J.

Jensen, Adolf: Hochzeitsmusik: (Festzug, Brautgesang, Reigen, Notturmo) ; für Pianoforte zu vier Händen ; op. 45 / von Adolf Jensen. Herrn Paul Kurzynski u. Frau Elisa Kurzynski in verehrungsvoller Freundschaft. Breslau (Julius Hainauer) 1873

Kirchner, Theodor: Sie sagen, es wäre die Liebe: Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung Op. 1,1. Leipzig (Peters) ca. 1894

Lassen, Eduard: 12 Lieder. Heft 1 enthaltend No 1-5. Berlin (R. Sulzer Nachf.) o.J.

Proch, Heinrich: Op. 3. Mein Sehnen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (und des Violoncell ad libit.). Wien (Ant. Diabelli) o.J.

Proch, Heinrich: Op. 18. Das Alpenhorn. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn (od. Violoncell) oder des Pianoforte allein. Gedichtet, in Musik gesetzt und dem wohlgebornen Fräulein Caroline von Pikher gewidmet von Heinrich Proch. Wien (A. Diabelli & Comp.) o.J.

Proch, Heinrich: Op. 164. Thema und Variationen für die Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. „*Woher dies Sehnen*“. Wien (C.A. Spina); Hamburg (Aug. Cranz) o.J.

Proch, Heinrich: Die Mutter wird mich fragen: Gedicht von Ritter; in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Waldhorns (oder Viola, oder Violoncell) und des Pianoforte, oder des Pianoforte allein und dem Fräulein Caroline Pruckner freundlich gewidmet. Wien (A. Diabelli et Comp.) ca. 1850

Raff, Joseph Joachim: Op. 98 No. 10. Kein Sorg' um den Weg. Leipzig, New York (J. Schubert & Comp.) o.J.

Riedel, Hermann: Op. 1. Sechs Lieder über mittelalterliche Texte, für eine Tenorstimme. Wien (J.P. Gotthard) o.J.

Riedel, Hermann: Op. 2. Drei Lieder. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien (J.P. Gotthard) o.J.

Riedel, Hermann: Op. 3. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien (J.P. Gotthard) o.J.

Riedel, Hermann: Op. 4. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Fräulein Bertha

Ehnn (K.K. Kammer- und Hofopernsängerin) zugeeignet von Hermann Riedel. Wien (J.P. Gotthard) 1870

Riedel, Hermann: Op. 8. Drei Lieder. Für eine Singstimme mit Klavier-Begleitung. Wien (J.P. Gotthard) o.J.

Riedel, Hermann: Lieder Jung Werner's und Margaretha's aus Scheffel's „*Trompeter von Säckingen*“ mit Pianoforte-Begleitung / componirt von Hermann Riedel. Leipzig (Hofmeister) o.J.

Rubinstein, Anton: 6 Lieder für 1 Singstimme mit Clavierbegleitung : op. 72. Leipzig (Senff) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 8. Sechs Lieder aus dem Russischen von W. Osterwald. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Fräulein Alexandrine Sokoloff gewidmet von Ant. Rubinstein. No. 1. Der Traum. Berlin, Leipzig (N. Simrock) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 32. No. 3. Frühlingslied. „In dem Walde spriesst's und grünt“ Leipzig (Kistner) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 32 Nr 6. Der Asra: „Täglich ging die wunderschöne Sultanstochter“. Für tiefe Stimme. Leipzig (Fr. Kistner) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 34, No. 9. „Gelb rollt mir zu Füßen“ Leipzig (Fr. Kistner) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 57. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Ant. Rubinstein. An Frau Rose v. Milde. No 3. Neue Liebe: „*Hinaus ins Weite*“. Von E. Geibel. Leipzig (Bartholf Senff) o.J.

Rubinstejn, Anton G. Op. 76. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung von Anton Rubinstein. Frau Henriette Nissen- Saloman gewidmet. No. 6 „*Klinge, klinge mein Pandero*“ aus dem Spanischen Liederbuch von E. Geibel u. P. Heyse. Leipzig (Bartholf Senff) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre“ in Musik gesetzt von Anton Rubinstein. Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großfürstin Alexandra Josiphowna von Russland. Nr. 1 Der Harfner (Bariton): „*Wer hör' ich draussen vor dem Thor*“. Leipzig (Bartholf Senff) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre“ in Musik gesetzt von Anton Rubinstein. Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großfürstin Alexandra Josiphowna von Russland. Nr. 2 Der Harfner (Bariton): „*Wer nie sein Brod mit Thränen ass*“. Leipzig (Bartholf Senff) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre“ in Musik gesetzt von Anton Rubinstein. Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großfürstin Alexandra Josiphowna von Russland. Nr. 3 Der Harfner (Bariton): „*Wer sich der Einsamkeit ergiebt*“. Leipzig (Bartholf Senff) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre“ in Musik gesetzt von Anton Rubinstein. Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großfürstin Alexandra Josiphowna von Russland. Nr. 8 Philine (Sopran): „*Singet nicht im Trauertönen*“. Leipzig (Bartholf Senff) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre“ in Musik gesetzt von Anton Rubinstein. Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großfürstin Alexandra Josiphowna von Russland. Nr. 9 Der Harfner (Bariton): „*An die Thüren will ich schleichen*“. Leipzig (Bartholf Senff) o.J.

Rubinstejn, Anton G.: Op. 91. Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's „Wilhelm Meister's Lehrjahre“ in Musik gesetzt von Anton Rubinstein. Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Großfürstin Alexandra Josiphowna von Russland. Nr. 12 Mignon: „*So lasst mich scheinen bis ich werde*“. Leipzig (Bartholf Senff) o.J.

Rubinstein, Anton: Zehn Lieder aus dem Französischen, Italienischen und Englischen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 6 Die Wanderschwalbe. Berlin o.J.

Rückauf, Anton: Rückauf-Album. 12 ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Leipzig (Kistner) o.J.

Sucher, Josef: Sucher-Album. Lieder u. Gesänge f. eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pfte. Wien (Rebay & Robitschek) o.J.

Taubert, Wilhelm: Op. 58. Klänge aus der Kinderwelt. 12 Lieder von Hoffmann von Fallersleben aus des Knaben Wunderhorn, u.A. mit Begleitung des Pianoforte componirt und seiner Wilhelmine zugeeignet von Wilhelm Taubert. Berlin (T. Trautwein) o.J.

Taubert, Wilhelm: Op. 74 No 1. Ich muss nun einmal singen! (O. von Haugwitz) Lied mit Begl. des Pianoforte. Dem Fräulein Jenny Lind zugeeignet. Berlin (Trautwein) o.J.

Taubert, Wilhelm: Op. 79. Klänge aus der Kinderwelt. 12 Lieder von Güll, Hoffmann von Fallersleben, Reinick, Löwenstein, Mises, St. Schütz. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte der Frau Bertha Voigt zugeeignet von Wilhelm Taubert. 3tes Heft. Berlin (T. Trautwein) o.J.

Wallnöfer, Adolf: 30 neue Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des pianoforte. Leipzig, Brüssel, London (Breitkopf & Härtel) 1904

Wallnöfer, Adolf: Lieder und Balladen für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Leipzig (Breitkopf & Härtel) o.J.

Weber, Carl Maria von: Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung / von C.M. von Weber. Leipzig (Peters) ca. 1890

LITERATURVERZEICHNIS

- Altenburg, Otto:** Karl Löwe: Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens. Stettin (Verlag Leon Gaunters Buchhandlung) 1924.
- Ambros, August Wilhelm:** Abriss der Musikgeschichte. Halle /Saale 1891.
- Bernsdorf, Eduard - Schladdebach, Julius:** Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Dresden, Offenbach 1856 – 1865.
- Brahms, Johannes:** Johannes Brahms Briefe an P.J. Simrock und Fritz Simrock. Tutzing (H. Schneider) 1974.
- Challier, Ernst:** Ernst Challier's grosser Lieder-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Einstimmiger Lieder mit Begleitung des Pianoforte sowie mit Begleitung des Pianoforte und eines oder mehrerer anderer Instrumente. Berlin (Ernst Challier's Selbstverlag) 1885
- Challier Ernst:** Ernst Challier's grosser Lieder Katalog (2. Nachtrag); die neuen Erscheinungen vom October 1886 bis September 1888. Giessen (Ernst Challier's Selbstverlag) 1888. Emmons, Shirlee u. Lewis, Wilbur Watkin: Researching the Song.
- Czerny, Carl:** Umriss der ganzen Musik-Geschichte. Dargestellt in einem Verzeichniß der bedeutenderen Tonkünstler aller Zeiten, nach ihren Lebensjahren und mit Angabe ihrer Werke chronologisch geordnet. Mainz 1851.
- Eggebrecht, Hans Heinrich – Riethmüller, Albrecht:** Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart 1972 – 2001.
- Finck, Henry (ed.):** Fifty Mastersongs. Boston (Oliver Ditson Company) 1903.
- Fischer-Dieskau, Dietrich:** The Fischer-Dieskau book of lieder: the original texts of over seven hundred and fifty songs / chosen and introduced by Dietrich Fischer-Dieskau ; with English translations by George Bird and Richard Stokes. New York (Knopf) 1977.
- Friedländer, Max:** Unterrichtslieder. Sammlung berühmter Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Hohe Stimme, progressiv geordnet. Leipzig (Peters) 1898
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. – Kretschmer, Helmut:** Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart. Lit Verlag. Bd. 7, 2011, 760 S.
- Gorrell, Lorraine:** The Nineteenth-Century German Lied. New Jersey (Amadeus Press) 1993.
- Gunsky, Karl:** Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (1. Teil). Leipzig (G. J. Göschen'sche Verlagshandlung) 1902.
- Gunsky, Karl:** Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2. Teil). Leipzig (G. J. Göschen'sche Verlagshandlung) 1902.
- Hallmark, Rufus:** German Lieder in the Nineteenth Century 2nd Edition. (Routledge) 2009.
- Hanslick, Eduard ed. and int. Henry Pleasants:** Music Criticism 1846-99. (Harmondsworth) 1963.
- Hanslick, Eduard ed and trans. Henry Pleasants:** Vienna's golden years of music, 1850-1900. (Simon and Schuster) 1950.
- Hanslick, Eduard:** Vom Musikalisch Schönen. Leipzig (R. Weigel) 1854.
- Herzogenberg, Elisabeth von, Heinrich von:** Johannes Brahms, im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg (hrsg. von Max Kalbeck). Berlin, 1907.
- Heuberger, Richard:** Musikbuch aus Oesterreich; ein Jahrbuch der Musikpflege in Oesterreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Wien und Leipzig (Carl Fromme) 1904
- Jolizza, W.K. von:** Das Lied und seine Geschichte. Wien und Leipzig (A. Hartleben) 1910
- Kimball, Carol:** Song: A Guide to Art Song Style and Literature. Milwaukee (Hal Leonard Coporation) 2006
- Kothe, Bernhard:** Abriss der Musikgeschichte. Leipzig, 3. Aufl. 1881.
- Longyear, Rey M.:** Nineteenth Century Romanticism in Music. New Jersey (Prentice Hall) 1969.
- Marchesi, Mathilde:** Sammlung der beliebtesten Koloratur-Arien für Sopran / hrsg. von Mathilde de Castrone Marchesi. Leipzig (Peters) ca. 1910
- McClelland Urban, Louise:** Hugo Wolf- Letters to Melanie Köchert. New York (Schirmer) 1990.
- Morton, Frederic:** A Nervous Splendor, Vienna 1888/1889. Boston (Little.Brown) 1979.
- Moser, Hans Joachim:** Das Deutsche Lied seit Mozart, 1. und 2. Bänder. Berlin (Sängerstudio Atlantis Verlag) 1937.
- Naumann, Emil:** Emil Naumanns Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig neubearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt von Eugen Schmitz. Einleitung und Vorgeschichte von Leopold Schmidt. 30 Kunst- und 32 Notenbeilagen. 273 Textabbildungen. Fünfte Auflage. Stuttgart, Berlin, Leipzig (Union Deutsche Verlagsgesellschaft) 1921.
- Nebehay, Christian M.:** Wien speziell, Musik um 1900; Wo finde ich Berg, Brahms, Bruckner, Hauer, Mahler, Schönberg, Strauss, Webern, Wolf, Zemlinsky. Wien (Verlag Christian Brandstätter) 1984.
- Newman, Ernest:** Hugo Wolf. London (Methuen & Co.) 1907.
- Nohl, Ludwig:** Allgemeine Musikgeschichte, populär dargestellt. Leipzig 1890.
- Parsons, James:** The Cambridge Companion to the Lied. Cambridge (Cambridge University Press) 2004.
- Plantinga, Leon:** Anthology of Romantic Music (The Norton Introduction to Music History). (W. W. Norton & Company) 1985.

Plantinga, Leon: Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe (The Norton Introduction to Music History). (W. W. Norton & Company) 1985.

Pleasants, Henry: The Music Criticism of Hugo Wolf. New York (Holmes and Meier) 1979.

Reissman, August: Das Deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. Kassel (Verlag von Oswald Bertram) 1861.

Reissmann, August – Mendel, Herrmann: Musikalisches Conversations-Lexikon 1870-79/83, Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände. Berlin 1870 – 1879.

Riemann, Hugo: Musik- Lexikon. Leipzig 1882, 4. Aufl. 1894, 5. Aufl. 1900.

Riemann, Hugo: Katechismus der Musikgeschichte. Leipzig 1890.

Rosen, Charles: The Romantic Generation (Charles Eliot Norton Lectures). Cambridge (Harvard University Press) 1998.

Rosenwald, Hans Hermann: Geschichte des deutschen Liedes zwischen Schubert und Schumann. Berlin (Edition Benno Balan) 1930

Saary, Margareta: Persönlichkeit und musikdramatische Kreativität Hugo Wolfs. Tutzing (Schneider) 1984.

Sams, Eric: The songs of Hugo Wolf. London (Methuen) 1961

Schilling, Gustav: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften: oder Universal-Lexicon der Tonkunst in 6 Banden und einem Zusatzband. 2. Aufl, Stuttgart 1840-42.

Schneider, Carl Ernst: Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1863-1865

Schorske, Carl: Fin-de-siecle Vienna: Politics and Culture. New York (Vintage Books) 1981.

Schure, Edouard: Geschichte des deutschen Liedes. Eingel. Von Adolf Stahr. Berlin (Sacco) 1870

Simrock, Carl: Lieder vom deutschen Vaterland aus alter und neuer Zeit. Frankfurt a. M. (Winter) 1871

Stevens, Denis: A History of Song. New York (W. W. Norton & Co.) 1960.

Storck, Karl: Geschichte der Musik. Stuttgart (Muthsche Verlagshandlung)1904.

Swafford, Jan: Johannes Brahms, a Biography. New York (Alfred A. Knopf) 1997.

Taruskin, Richard: Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music. USA (Oxford University Press) 2009. (kindle ed)

Tomaschewitz, Johann (hrsg.): Wiener Liederstrauß. Praktische Gesangslehre und Liedersammlung für Bürgerschulen. Unter Mitw. Der Wiener Gesangslehrer Adolf Kunka, Josef Ludwig. Wien und Prag (Tempsky) 1896

Varges, Kurt: Der Musikkritiker Hugo Wolf. Giessen 1934.

Walker, Frank: Hugo Wolf, a Biography. New York (Knopf) 1951/1968.

Walters, Richard and Saya, Virginia: The Lieder Anthology. (Hal Leonard) 2003

Weber, William: The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms. Cambridge (Cambridge University Press) 2008.

Youens, Susan: Hugo Wolf and his Mörike Songs. Cambridge (Cambridge University Press) 2000.

STATISTIK (BEISPIEL)

1850-1880: Anzahl der Konzerte von Komponisten, die einmal oder mehrfach mit Liedern vertreten sind (top 30). Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde.



