



Abstracts der Vorträge

Matthias Echternach (München)

Eine stimmphysiologische Annäherung an den Gesang im 19. Jahrhundert

Im Verlaufe besonders des Anfanges des 19. Jahrhunderts gab es wegweisende Änderungen der sängerischen Klangästhetik, die u. a. durch eine Tendenz zum dramatischen Gesang, eine Erhöhung der Lautstärke infolge größerer Konzertsäle und dichterere Orchestrierungen sowie eine Extension in der Tonhöhe gekennzeichnet sind. – Der Vortrag versucht anhand von medizinisch-naturwissenschaftlichen Studien Effekte dieser Auswirkungen auf die sängerische Stimmfunktion darzustellen. Hierzu werden Daten aus innovativen Technologien wie der Hochgeschwindigkeitslaryngoskopie und des Real-Time MRT zur Verdeutlichung herangezogen.

Rebecca Grotjahn (Detmold/Paderborn)

„Aber für eine Sing Stimme“: Zur Frage der Frauenlieder und Männerlieder bei Brahms

Die Frage nach ‚Frauenliedern‘ und ‚Männerliedern‘ scheint weitgehend ausdiskutiert zu sein. Schon seit den 1990er Jahren werden Lieder mit gegendertem Lyrischen Ich immer häufiger durch andersgeschlechtliche Singende interpretiert. In ihrer großen Studie über Amalie und Joseph Joachim hat Beatrix Borchard 2005 das Geschlecht der/des Singenden für die Aufführungspraxis von Brahms‘ Liedern für weitgehend irrelevant erklärt: Im 19. Jahrhundert dachte man „weit weniger geschlechtsspezifisch als wir heutzutage“. Demgegenüber hört Marion Gerards (2010) in Brahms‘ Liedvertonungen die Auseinandersetzung mit den verschiedenen ‚Stimmen‘ des Liedes (Lyrisches Ich, Singstimme, Sängerin bzw. Sänger), durch die der Komponist ein maskulines Subjekt konstruiert. Diese Überlegungen möchte ich in meinem Vortrag aufgreifen und weiterführen und dabei den Blick auch auf Lieder mit mehr als nur einer ‚Stimme‘ richten: Lieder für mehrere Singstimmen und Lieder mit mehreren Lyrischen Ichs.

Christian Lehmann (Regensburg)

Sängerische Sprachgestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts emanzipierte sich die Gesangspädagogik von der älteren allgemein-musikpädagogischen Tradition, indem sie den Blick verstärkt auf Stimme und Lautbildung richtete. Neben dem neuen wissenschaftlichen Interesse an der Physiologie der Stimmorgane avancierte in der deutschen Gesangspädagogik und Gesangsästhetik auch die systematische Beschäftigung mit Artikulation und Sprachgestaltung zu einem wichtigen Thema. Eine wesentliche Rolle spielte dabei der Einfluss Richard Wagners. Aber auch für die



„Erfinder des Liederabends“, namentlich Julius Stockhausen, Amalie Joachim, Raimund von Zur Mühlen und den Brahms-Freund George Henschel stand die kunstgerechte Diktion im Zentrum ihrer sängerischen und pädagogischen Arbeit. Entsprechende in Lehrwerken formulierte Regeln können wir mit anderen schriftlichen Quellen (z. B. Kritiken), aber auch mit der in frühen Tondokumenten überlieferten Gesangspraxis vergleichen und so zu einem differenzierten Bild historischer sängerischer Sprachgestaltung gelangen. Dabei wird deutlich, dass sich die Praxis der Brahmszeit – etwa was den Umgang mit Konsonanten betrifft – oft deutlich von heutigen ästhetischen Vorstellungen unterscheidet.

Beatrix Borchard (Hamburg)

Mit Brahms im Gepäck, die Geschichte des deutschen Liedes im Blick – Amalie Joachim

Die Konzerte von Amalie Joachim geb. Schneeweiss (1839–1899) galten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als wegweisend. Die Vortragsweise der Altistin/Mezzosopranistin wurde als stilbildend für den Konzertgesang gerühmt. Ihre Programmgestaltungen wirkten über das jeweilige Konzertereignis und damit über den Zuschnitt auf ihre Stimme und Persönlichkeit hinaus, weil sie durch Noteneditionen des Verlages Simrock begleitet wurden. Als ‚Reiseliedersängerin‘ trug sie entscheidend zur Verbreitung auch zeitgenössischer Liedkompositionen wie etwa denen von Johannes Brahms bei. Nach ihrem Tod lösten sich die gedruckten Liedsammlungen von ihren Auftritten und ihr Name fand keinen Eingang in die Auflistung wichtiger Interpreten und Interpretinnen um Brahms. – Am Anfang jeder Überlegung auch zur Aufführungsgeschichte des deutschsprachigen Kunstliedes steht die Quellenlage und die Frage nach der Interpretation dieser Quellen. Was können wir aus zeitgenössischen Berichten darüber erfahren, wie die Stimme von Amalie Joachim geklungen hat? Was war für ihre Vortragsweise charakteristisch? Wie sah ihre Programmdramaturgie aus? War sie frei in ihrer Programmwahl? Wie gestalteten sich die ökonomischen und sozialen Rahmenbedingungen ihrer Liedkonzerte? Mit wem trat sie auf? Wo trat sie auf? An welchen Orten? In welchen Räumen? Wie veränderten sich die Programmgestaltungen durch die jeweiligen Klavierpartner und -partnerinnen, wie wurden sie den jeweiligen Bedingungen angepasst? Schließlich: Was können wir den Quellen darüber entnehmen, worin sich die heutige Aufführungs- und Interpretationspraxis romantischer Kunstlieder von der Praxis einer Amalie Joachim unterscheidet?

Martin Günther (Michaelstein)

„...in langweilig-classischer Weise...“: Julius Stockhausen und die Idee eines deutschen Kunstliedgesangs

Der Bariton Julius Stockhausen gilt als Ahnherr einer vielbeschworenen deutschen Liedgesangstradition – Generationen von Sänger:innen weisen ihm im Rahmen gesangspädagogischer wie interpretationsgeschichtlicher Genealogien eine entsprechend



substanzielle Rolle zu. Stockhausens innovativer Umgang mit dem ‚deutschen Lied‘ in Bezug auf die Professionalisierung des Vortrags, die Kanonisierung des Repertoires und dessen Einbindung in das Kräftespiel zwischen Interpretations-, Rezeptions- und Verlagspraxis lässt sich im modernen Sinne eines nationalkulturellen „Branding“ (Natasha Loges) beschreiben, das auch geschlechtergeschichtliche Momente einschließt. Die in der Brahmszeit einsetzende Formung des späteren Stockhausen-Bildes steht darüber hinaus im Kontext einer nationalideologisch gefärbten Vereinnahmung des Sängers vor dem Hintergrund der ideellen Konstruktion einer deutschen Gesangsästhetik. – Der Beitrag widmet sich einer diskursanalytischen Kontextualisierung dieser Zusammenhänge. Dabei werden sowohl Aspekte der Selbstmonumentalisierung Stockhausens (greifbar etwa in seiner Korrespondenz mit dem Leipziger Verleger Max Abraham hinsichtlich der Veröffentlichung gesangspädagogischer Schriften) als auch die ihm im einschlägigen Diskurs zugeschriebenen Funktionen (und die damit verbundenen interpretationsästhetischen Ideale) ins Blickfeld gerückt.

Christian Lehmann (Regensburg)

Raimund von Zur Mühlen: Das Lied geht um die Welt

„Endlich, endlich habe ich meinen Sänger gefunden“, soll Johannes Brahms ausgerufen und den jungen Tenor Raimund von Zur Mühlen umarmt haben, nachdem dieser Brahms’ „Botschaft“ gesungen hatte. Zur Mühlen (1854–1931) prägte nachhaltig und in mehrfacher Hinsicht die Wahrnehmung und Wirkungsgeschichte des Kunstliedes. Der Spross einer livländischen Adelsfamilie, der u. a. bei Julius Stockhausen in Frankfurt studierte, seine Gesangstechnik in Italien weiterbildete und mit Clara Schumann die Lieder Robert Schumanns studierte, wurde ein Pionier des Liederabends als eigenständige Konzertgattung von London bis St. Petersburg. Mitunter wird er als dessen „Erfinder“ bezeichnet. Die Übernahme des Wortes „the lied“ bzw. „le lied“ in die englische und französische Sprache als Begriff für das deutsche Kunstlied wird mit Mühlen in Verbindung gebracht. Auch als Gesangspädagoge spezialisierte er sich auf das Lied und erlangte außergewöhnliche internationale Reichweite. Zu seinen Kursen in Fellin (Estland) und Neuhäuser (Ostpreußen) sowie zu seinem späteren Wohnsitz in England pilgerten Schülerinnen und Schüler aus Deutschland, dem Baltikum, Russland, Großbritannien, Nordamerika und Australien. – Mühlens stimmliche Anlage wird als begrenzt beschrieben. Dennoch berichten Zeitzeugen insbesondere in der Rückschau von beispielloser suggestiver Kraft und emotionaler Wirkung seiner Vortragskunst sowohl auf dem Podium als auch im Unterricht. Lässt sich das Phänomen Raimund von Zur Mühlen aus Quellen genauer spezifizieren?

Christian Schaper (Karlsruhe/Berlin)

Zur quellenkritischen Analyse historischer Gesangsaufnahmen

Frühe Tonaufzeichnungen mit Interpretinnen und Interpreten aus dem Umfeld des Komponisten scheinen uns einen unmittelbaren Zugang zur Lied-Interpretation der Brahms-Zeit zu eröffnen. So wertvoll diese Quellen zweifellos sind: ihre Aussagekraft kann nicht unabhängig von den technisch-medialen Bedingungen ermessen werden, unter denen sie entstanden sind. Denn die Aufzeichnungsapparaturen zeichneten nicht nur für die spezifische Klanglichkeit historischer Aufnahmen verantwortlich, die zunächst vor allem defizitär anmuten mag (zumal im Vergleich zu den heutigen Möglichkeiten, und vor allem bei Tonträgern aus der Zeit vor der elektroakustischen Ära). Schlimmer noch: Der Aufnahmeprozess beeinflusste auch das Musizieren selbst. Viele Interpreten-Zeugnisse belegen, dass man, um auf frühen Schallplatten ungefähr so zu klingen wie in natura, musikalisch deutlich anders agieren musste, als man es gelernt hatte und/oder gewohnt war (nicht selten zudem unter unbequemen Umständen). Wenn Aufnahmen demnach weniger akustische Abbilder sind als vielmehr Konstruktionen im Hinblick auf technische Limitierungen und medienspezifische Klangideale, dann scheinen die Bedingungen für eine authentische Konservierung von Nuancen musikalischer Interpretation nicht eben günstig. Der Beitrag versucht vor diesem Hintergrund eine allgemeine Einordnung einiger früher für den Brahms-Gesang relevanter Tondokumente.

Frithjof Vollmer (Nürnberg/Detmold-Paderborn)

„Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?“ – Klingende Gestik im Spiegel früher Tondokumente zur *Winterreise* D 911

Klingende Gesten öffnen ein Fenster zur musikalischen Körperlichkeit vergangener Zeiten. Einen besonderen Ort hierfür bietet das rätselhafte Ende (gleichsam Anfang?) der Schubertschen *Winterreise* D 911 (Nr. 24, „Der Leiermann“): Auch interpretationspraktisch hat der offene Schluss ganz unterschiedliche Deutungen hervorgebracht, die oft in Kumulationen „expressiv“ geltender Gestaltungsmittel zum Ausdruck kamen. Im Fall früher Tondokumente ist dieses Verhältnis besonders spannend, gab es hier doch nicht wenige Sängerinnen und Sänger, die noch in direktem Kontakt zur Liedkultur und Gestenpraxis des 19. Jahrhunderts standen oder diese selbst repräsentierten. – Der Beitrag diskutiert exemplarisch einige Beobachtungen im Vergleich zweier benachbarter Sänger*innen-Generationen der frühen elektroakustischen Aufnahmeära: Eine Produktion des noch mit Brahms befreundeten George Henschel (1850–1934) aus dem Jahr 1928 (London: Columbia) wird jener einer späten Repräsentantin des Leipziger Liedgesangs, Elena Gerhardt (1883–1961), aus dem Jahr 1926 (London: Victor) gegenübergestellt. Die Überlegungen münden in einen Ausblick auf die älteste vollständig auf Tonträgern dokumentierte Produktion des „Leiermanns“ mit einer identifizierten Stimme: Jeanne Beugnon alias Jeanne Marié de l'Isle



(1872–1926) aus dem Jahr 1906 (mit Orchesterbegleitung für die französische Zonophone Company). Dabei werden auch der Anteil der frühen Aufnahmetechnik sowie der bisweilen überraschende künstlerische Umgang mit ihr eine Rolle spielen.

Kilian Sprau (Berlin)

Die Kunst des ‚schönen Portamento‘: Quellen aus dem Brahms-Umfeld im Licht früher Tonaufnahmen (und umgekehrt)

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (also zur „Brahmszeit“) waren gleitende Tonhöhenübergänge im Kunstgesang eine selbstverständlich geübte Praxis. Pädagogische Lehrwerke jener Zeit machen deutlich, dass Portamento und verwandte Stilmittel gattungsübergreifend eingesetzt wurden, im Opern- ebenso wie im Konzert- und Liedgesang. Ein Jahrhundert später waren sie dann aus weiten Teilen der sängerischen Praxis verschwunden und wurden im pädagogischen Diskurs nahezu totgeschwiegen. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts stellen eine Übergangszeit innerhalb dieser interpretationshistorischen Entwicklung dar: Zu dieser Zeit wurde gezielt nach dezenteren Formen des gleitenden Tonhöhenübergangs gesucht, die man mit Überzeugung, doch ohne ‚Anstoß‘ zu erregen, ausführen konnte. Zwei einschlägige, einander inhaltlich bemerkenswert ähnliche Quellen hierzu gehen auf Mitglieder des unmittelbaren Brahms-Umfelds zurück: das Buch *Articulation in Singing* (Cincinnati 1926) des Baritons George Henschel (1850–1934) und mündliche Äußerungen des Tenors Raimund von Zur Mühlen (1854–1931), überliefert durch den Begleiter Conrad V. Bos (*The Well-Tempered Accompanist*, Bryn Mawr 1949). Der Beitrag vergleicht beide Quellen und arbeitet Gemeinsamkeiten wie Unterschiede der aufführungspraktischen Hinweise zum „beautiful portamento“ heraus. Die in den Quellen gegebenen Hinweise veranschaulicht er anhand gezielt ausgewählter Liedaufnahmen der frühen Tonträger-Ära.