



GESELLSCHAFT FÜR MUSIKGESCHICHTE  
IN BADEN-WÜRTTEMBERG

# Musik in Baden-Württemberg. **Jahrbuch** 2019/20



**J.B. METZLER**

# **Musik in Baden-Württemberg | Jahrbuch**

Das Jahrbuch der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg enthält Studien zu Komponisten, Interpreten, Werken und Institutionen der Musik in Baden-Württemberg in der Vergangenheit und Gegenwart.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15971>

Gesellschaft für Musikgeschichte  
in Baden-Württemberg e.V.  
(Hrsg.)

# Musik in Baden-Württemberg Jahrbuch 2019/20

Band 25



**J.B. METZLER**

*Hrsg.*

Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e.V. (GMG)  
c/o Treurevision GmbH, Jägerstraße 40, 70174 Stuttgart, Deutschland

Zuschriften an: Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e.V.,  
c/o Dr. Bärbel Pelker, Lindemannstraße 11, 82327 Tutzing

Die Redaktionsrichtlinien für das Jahrbuch sind auf der Homepage einzusehen.

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch

ISBN 978-3-662-62505-7      ISBN 978-3-662-62506-4 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-662-62506-4>

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

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Satz und Layout: Dr. Bärbel Pelker

Redaktion: Dr. Bärbel Pelker und Kara Rick

Redaktionsschluss: 13. September 2020

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

# Inhalt

## Editorial

Ein Ort mit Lied-Gen Das Internationale Liedzentrum Heidelberg <i>von Thorsten Schmidt</i>	1
Hugo Wolf – Der Meister der Miniatur Über den großen Liedkomponisten und die vielfältige Arbeit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie (IHWA) in Stuttgart <i>von Cornelia Weidner</i>	13
Die Neue Schubert-Ausgabe <i>von Thomas Seedorf</i>	29
»Sag an, wer lehrt dich Lieder, so schmeichelnd und so zart?« (D 491) Zu Schuberts Musikauffassung anhand seiner Liedkompositionen <i>von Volker Kalisch</i>	39
»auch auf gesanglichem Gebiete überaus thätig« Max Reger und das Lied <i>von Dennis Ried</i>	115
W. E. Scholz (ca. 1807/1808–1866) Hofkapellmeister und Komponist am Hof des Fürsten August zu Hohenlohe-Oehringen <i>von Stefan Antweiler</i>	127
Georg Eberhard Duntz (1705–1775) Verzeichnis der Vokalwerke (DuntzWV) <i>von Marc-Roderich Pfau</i>	141
Inge Borkh (1921–2018) Ein Gespräch mit der Opernsängerin im Juni 2003 <i>von Burkhard Laugwitz</i>	161
Franz Mazura (1924–2020) in memoriam <i>von Burkhard Laugwitz</i>	171
300 Jahre Badisches Staatstheater von 1719 bis 2019 <i>von Anne Kern</i>	183

Georg Denglers Theatergesellschaft in Baden (1809–1813) Eine Dokumentation <i>von Frank Ziegler</i>	209
25 Jahre »Jugend komponiert« Baden-Württemberg Ein Rückblick <i>von Hermann J. Wilske</i>	241
Johann Samuel Welter (1650–1720) <i>von Andreas Traub</i>	245
Georg Metzger (1746–1794) Ein stiller Star der kurpfälzischen Hofmusik <i>von Rüdiger Thomsen-Fürst</i>	255
»Das ist der liebenswürdigste Hof, den ich je gesehen« – Clara Schumann in Karlsruhe Zum 200. Geburtstag der Komponistin und international überaus erfolgreichen Pianistin <i>von Joachim Draheim</i>	261
Werkverzeichnis Clara Wieck / Clara Schumann (1819–1896) <i>von Joachim Draheim</i>	267
August Halm (1869–1929) Öffentlicher Intellektueller und musikalisches Gewissen seiner Zeit <i>von Lee A. Rothfarb</i>	285
Ein Komponist als bildender Künstler Die »zweite Passion« von August Halm <i>von Carla Heussler</i>	293
Und allem Anfang wohnt ein Zaudern inne Eine Erinnerung an Philipp Wolfrum zu seinem 100. Todestag und an die Anfänge der Musikwissenschaft in Heidelberg <i>von Thomas Schipperges</i>	305
Eine »merkwürdige Erscheinung am Pianistenhimmel« Zum 100. Todestag von Hedwig Marx-Kirsch (1884–1920) <i>von Rüdiger Thomsen-Fürst</i>	315
Denkformen der Musik Ein Nachruf auf Ludwig Finscher (1930–2020) <i>von Laurenz Lütteken</i>	331

Menschenmaß	339
Die Welt des Komponisten Helmut Vogel von <i>Jürgen Hunkemöller</i>	
»In 26 Noten-Fällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren geleet« Symbolik, Abbildung und Nachahmung in Frobergers Cembalomusik von <i>Alfred Gross</i>	345
Zum <i>Jesu dulcis memoria</i> -Zyklus in den <i>Piorum suspiria</i> (1629) von Erasmus Widmann von <i>Andreas Traub</i>	377
Joachim Raffs <i>König Alfred</i> und die nationale Bewegung in Deutschland von <i>Rainer Bayreuther</i>	381
»Das Stuttgarter theatralische Abenteuer« von <i>Helmut Wolf</i>	393
***	
Berichte	403
Aus den Musikabteilungen der Landesbibliotheken von 2017 bis 2019 Stuttgart und Karlsruhe ( <i>Ute Becker, Brigitte Knödler</i> )	403
Internationales Symposium »Zu Ehren des Esslinger Kantors Maier Levi (1813–1874)« ( <i>Ulrich Prinz</i> )	410
Rezensionen	417
Schriften ( <i>Sarah-Denise Fabian, Susanne Eckstein</i> )	417
Tonträger ( <i>Hans C. Hachmann, Jörg Büchler</i> )	422
***	
Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V.	429
Autorinnen und Autoren	431
Abkürzungen	440
Personenregister	443

## Editorial

Der vorliegende Doppeljahrgang ist ein Abbild der reichen und vielfältigen Musikkultur Baden-Württembergs. Die geschichtliche Bandbreite reicht vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Insgesamt 29 Autorinnen und Autoren haben zur mehrhundertjährigen Musikgeschichte des Landes wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Beiträge geschrieben.

Ein thematischer Schwerpunkt ist die Vokalmusik, insbesondere das Lied, das von jeher ein besonderes Anliegen der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg ist (z. B. Tagung mit Tagungsbericht und CD *Das Lied im deutschen Südwesten* sowie Denkmälerbände oder jüngst die Einrichtung eines digitalen Lied-Portals auf der Homepage, dessen Herzstück der Aufbau einer digitalen Notenbibliothek ist). Die vielfältigen Aspekte der Beiträge reichen von den beiden führenden Institutionen der Liedvermittlung, dem Internationalen Liedzentrum in Heidelberg und der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie in Stuttgart – die auch regelmäßig Liedwettbewerbe veranstalten – über Forschungseinrichtungen wie die Neue Schubert-Ausgabe in Tübingen und dem Max-Reger-Institut in Karlsruhe bis hin zu den Protagonisten dieser Institutionen, den bedeutenden Liedkomponisten Franz Schubert, Hugo Wolf und Max Reger, vorgestellt wird aber auch das Vokalschaffen von so weitgehend unbekanntem Komponisten wie Wilhelm Eduard Scholz und Georg Eberhard Duntz.

Ein weiterer Schwerpunkt sind Jubiläen und Gedenktage von Musikerpersönlichkeiten und Institutionen, die in Verbindung mit Baden-Württemberg stehen oder gestanden haben. Den Reigen eröffnen im Theaterbereich die beiden Opernstars Inge Borkh und Franz Mazura sowie das badische Landestheater Karlsruhe. Der Bereich Komponisten beginnt mit der Förderung des komponierenden Nachwuchses »Jugend komponiert«, Beiträge zu Johann Samuel Welter, Georg Metzger, zur Pianistin und Komponistin Clara Schumann und zu Helmut Vogel schließen sich an. Der Musikologen Philipp Wolfrum, Ludwig Finscher sowie des vielseitig begabten August Halm wird ebenso gedacht wie der Heidelberger Pianistin Hedwig Marx-Kirsch.

Zusätzlich zu diesen beiden Themenschwerpunkten befassen sich zwei Beiträge mit dem Schaffen von Johann Jakob Froberger und Erasmus Widmann, zwei weitere widmen sich dem Operschaffen Joachim Ruffs und Paul Hindemiths. Singular ist die ausführliche Dokumentation zum Badener Aufenthalt der Theatergesellschaft Georg Denglers.

Berichte aus den Landesbibliotheken in Stuttgart und Karlsruhe sowie über das Internationale Symposium zu Ehren des Kantors Maier Levi, ferner Rezensionen (Schriften, Tonträger), Informationen zur »Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg« sowie zu den Autorinnen und Autoren beschließen traditionell den letzten Teil des Jahrbuches.

Unser ganz herzlicher Dank gilt in erster Linie den Autorinnen und Autoren, die mit großem Engagement und viel Geduld die Fertigstellung der Beiträge begleiteten. An dieser Stelle soll auch einmal erwähnt werden, dass alle, Mitglieder und Nichtmitglieder, ihre Aufsätze unentgeltlich geschrieben haben und so dieses Jahrbuch überhaupt erst ermöglichten.

Danken möchten wir allen, die uns Fotos zur Veröffentlichung überlassen haben. Die Redaktion und die Autoren haben sich bemüht, alle Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Falls dennoch etwas übersehen wurde, bitten wir um entsprechende Rückmeldungen. Dank schulden wir folgenden Einrichtungen: akg-images Berlin, Archiv der deutschen Jugendbewegung in Witzenhausen, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Badisches Staatstheater Karlsruhe, Bayerische Staatsbibliothek München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Freunde Jüdischer Kultur Esslingen e. V., Generallandesarchiv Karlsruhe, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein, Klosterbibliothek und Archiv des Minoritenkonvents Wien, Landesmusikrat Baden-Württemberg, Max-Reger-Institut Karlsruhe, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Staatsarchiv Ludwigsburg, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Staatsgalerie Stuttgart, Stadtarchiv Karlsruhe, Stadtarchiv Stuttgart, Teinachtal-Touristik Bad Teinach, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Universal Edition A. G. Wien, Zentral- und Landesbibliothek Berlin.

›Last but not least‹ danken wir sehr herzlich Kara Rick für ihre redaktionelle Mitarbeit und Robert Schenke für die Herstellung der Notenbeispiele im Schubert-Beitrag.

Seebruck, im September 2020  
Bärbel Pelker

## Ein Ort mit Lied-Gen

### Das Internationale Liedzentrum Heidelberg

*Thorsten Schmidt*

Lieder berühren, sie gehen uns Menschen an. Egal in welchem Lebensalter begleiten sie uns, geben Halt, inspirieren, spenden Trost oder zeigen uns Richtung. Lieder gehören zum kulturellen Schatz jeder Kultur. Die Symbiose von Wort und Ton schlägt weltweit Funken zwischen Herz und Hirn und lässt den Menschen Mensch sein. 2016 hat das Musikfestival Heidelberger Frühling das Internationale Liedzentrum Heidelberg gegründet, das dieses Erbe bewahren und seine Zukunft sichern soll. Seither ist diese Initiative zu einer eigenständigen Institution gewachsen, die sich als Kompetenzzentrum für das Lied mehr und mehr einsetzt.

Mit seinem Gründungsgedanken sieht sich das Internationale Liedzentrum Heidelberg der Erhaltung, Fortführung und dynamischen Weiterentwicklung der Kunstform Lied verpflichtet – in aller Breite des Genres, der Verbindung von Wort und Musik. Das Lied umfasst eine enorme Vielfalt – die deutschen Kunstlieder von Franz Schubert, Robert Schumann oder Wolfgang Rihm sorgen dafür, dass im Englischen von »Lied« gesprochen wird, wenn Kunstmusik gemeint ist. Aber auch Singer-Songwriter, Volkslieder, Jazzgesang, Pop-Songs, Arbeiterlieder, Kriegslieder, Balladen oder Chansons sind für den europäischen Kulturraum prägend.

Hierfür ist das Liedzentrum Impulsgeber, Ermöglicher und Veranstalter. Es ist ein Ort, der Kreativität Raum gibt und zur Umsetzung und Präsentation einlädt. Ziel ist es, das Liedzentrum zu einem internationalen Kompetenzzentrum weiterzuentwickeln, das Denkmanufaktur, Produktionszentrum, fördernde Institution und Heimat für ein weltweites Liednetzwerk wird. Das Liedzentrum ist Interessenvertretung, Sprachrohr und Vermittler für das Lied.

Das Musikfestival Heidelberger Frühling hat sich seit seiner Gründung 1997 dem Genius loci der Stadt Heidelberg und damit der Kunstform Lied in besonderer Weise gewidmet. Die im Festival geborene Lied Akademie bildet seit 2011 unter der Leitung des großen Mahlerinterpreten und Liedbotschafters Thomas Hampson hochkarätigen Nachwuchs aus, der von Heidelberg aus die Bühnen der Welt erobert. Der Festivalschwerpunkt »Neuland.Lied« widmet sich jährlich der Frage nach der Aktualität des Liedes, bietet Liedfreund\*innen aus aller Welt Produktionen rund um diese vielfältige Kunstform an und fördert diejenigen, die die Gattung auf kreative Weise mit anderen Kunstformen vernetzen wollen. Der internationale Wettbewerb »Das Lied« unter der Leitung von Thomas Quasthoff macht sich alle zwei Jahre auf den Weg, die großen Liedsänger\*innen der Zukunft zu finden.



Jury des Lied-Wettbewerbs 2017 (von links nach rechts): Charlotte Lehmann, Dominique Meyer, Brigitte Fassbaender, Helga Machreich, Thomas Quasthoff, Bernarda Fink, Felicity Lott, John Gilhooly, Richard Stokes (© Martin Walz)

»Heidelberg.Singt« lässt die Gattung im Herzen der Stadt auf Kleinkunsthöfen, in Cafés und Gärten zu einer identitätsstiftenden und gemeinschaftlich ausgeübten Kulturform werden, an der jede\*r aktiv oder als wandelnde/r Zuschauer\*in teilhaben kann. In den »Lied.Labs« entstehen Produktionen, die vom fächerübergreifenden Diskurs leben und Konzertformate im Blick haben, die jenseits des einengenenden Schubladendenkens neues Publikum gewinnen wollen sowie vielseitigen und interdisziplinär agierenden Künstler\*innen die Möglichkeit bietet, die Kunstform aus ihrer ganz eigenen Perspektive gegenwartsbezogen zu beleuchten. Und durch Liedförderprogramme werden international wirkende Projekte finanziert, wie beispielsweise die Aufnahme aller Lieder Robert Schumanns durch Christian Gerhaher gemeinsam mit den Koproduktionspartnern SONY und dem Bayerischen Rundfunk. Kein Wunder also, wenn, vom Festival ausgehend, 2016 die Idee der Gründung eines Internationalen Liedzentrums entwickelt wurde. Diese Maßnahmen und weitere Visionen für die Zukunft formen ein Zentrum, das Interessenvertretung und Sprachrohr für die Gattung des Liedes und seine Protagonist\*innen ist.

Was macht Heidelberg zur Liedstadt?

Heidelberg war schon immer eine Inspirationsquelle für Liedschaffende. Aus diesem Erbe erwächst der Auftrag, das Lied auch zukunftsfest weiterzuentwickeln und zu festigen. Heidelberg und das Lied – vom *Codex Manesse*, der gewichtigsten deutschen Liederhandschrift des Mittelalters, aufbewahrt in der Heidelberger Universitätsbibliothek, oder der von Clemens Brentano und Achim von Arnim gesammelten dreibändigen Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die Komponisten wie Arnold Schönberg, Felix Mendelssohn, Robert Schumann oder Carl Maria von Weber zu weiteren Vertonungen inspirierten – über das Schaffen und



Wirken Robert Schumanns und Johannes Brahms' bis hin zu Joseph von Eichendorff und Friedrich Hölderlin, deren Gedichtvertonungen wesentlich vom Aufenthalt in der Neckarstadt geprägt wurden, war Heidelberg schon immer eine Heimat für Liedschaffende. Diese Tradition wurde im 20. Jahrhundert von unzähligen Liedkomponist\*innen weitergelebt – Wolfgang Rihm und Hans Werner Henze beispielsweise studierten bei Wolfgang Fortner am Kirchenmusikalischen Institut in Heidelberg. Der deutsche Hip-Hop hat seine Wurzeln in Heidelberg. Daraus resultiert eine Strahlkraft, die Künstler\*innen, Institutionen und Publikum überall auf der Welt erreicht.

### Heidelberger Romantik

Zwischen 1804 und 1809 haben sich mehrere Autor\*innen in Heidelberg aufgehalten und dort gearbeitet, die der Romantik zuzurechnen sind. Achim von Arnim, Clemens Brentano, Joseph Görres, Friedrich Creuzer, Otto von Loeben zählen zum Kern der »Heidelberger Romantik«. Sie wollten volksnah künstlerisch tätig sein und von allen verstanden werden. Die Brüder Grimm, Karoline von Günderode und Bettina von Arnim zählten zum »Heidelberger Kreis«, waren nicht in Heidelberg anwesend, standen jedoch zur Hauptgruppe in engem brieflichen Kontakt. Von Arnim und Brentano veröffentlichten von 1805 bis 1808 die dreibändige Sammlung von Volksliedtexten *Des Knaben Wunderhorn*, die bis heute die wirkmächtigste deutsche Liederanthologie ist. Darin enthalten sind insgesamt 723 Lieder, bei denen es sich um volkstümliche Texte aus unterschiedlichen Quellen handelt, teils mündlich überliefert, teils schriftlich. Johann Wolfgang von Goethe – dem die drei Bände gewidmet wurden – lobte das Werk in einer Rezension in den höchsten Tönen mit der Empfehlung, dass »dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel, oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden seyn« sollte (*Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* vom 21. Januar 1806, S. 137). Das Sammeln von literarischen Überlieferungen entsprach einem Bedürfnis vieler Menschen während der Romantik. Für die deutschen Romantiker\*innen galt es, einen Gegenpol zu setzen gegen die politisch-militärische Herrschaft Napoleons, aber auch gegen die stilistische Strenge der Klassik und den nüchternen Realismus der Aufklärung. Gegen den Partikularismus der deutschen Fürstentümer wurde das große gemeinsame Erbe des Germanentums und der deutschen Reichsidee gestellt. *Des Knaben Wunderhorn* war in hohem Maß politisch und revolutionär, kam aber im harmlos wirkenden literarischen Gewand daher.

### Von Heidelberg in die Welt – Das Lied ist global

Das Kunstlied hat seinen Schwerpunkt im gesamten deutschen Sprachgebiet, die Bezeichnung »Lied« wird unverändert in andere Sprachen übernommen. Die Kunstform »Kunstlied« trägt bis heute international den Geist der Demokratisie-

rung und Mitsprache der Bürger\*innen in die Welt, denn Entstehung und Blüte der Kunstlieder sind eng an die Emanzipation des deutschsprachigen Bürgertums im 19. Jahrhundert gebunden und zeugen in ihrer Existenz von einer Haltung gegen die Fremdbestimmung durch Adel und Klerus. Das deutschsprachige Kunstlied steht für das aufgeklärte Individuum, das sich durch ästhetische Reflexion bemüht, selbständig und frei zu denken und zu handeln. Auch die Präsentationsform der Kunstlieder atmet den Geist der Emanzipation des Subjekts: Am Anfang waren es bildungsbürgerliche Privatveranstaltungen und Abendgesellschaften, die zum einen eine Alternative zu repräsentativen Veranstaltungen im exklusiven Rahmen der Aristokratie boten, in denen vor allem aber frei und offen gedacht und diskutiert werden konnte. Deutsche gesungene Sprache in einer Zeit fehlender nationaler Einheit, bürgerliches Bildungsstreben mit der kollektiven Hochschätzung einheimischer Dichter\*innen und Musiker\*innen trugen dazu bei, dass die intime Veranstaltungsform des Kunstliedes zum gesellschaftlichen Ideal wurde und bis heute davon zeugt, dass in kleinem gesellschaftlichen Kreis die Möglichkeit und Notwendigkeit besteht, Gesellschaft zu hinterfragen und zu gestalten. Kunstlieder sind der Kompass einer freien, demokratischen gesellschaftlichen Identität.

Zeitgleich umfasst die Kunstform »Lied« eine enorme Vielfalt: Kunstlieder, Singer-Songwriter, Pop-Songs, Volkslieder mit spezifischen Gattungen in allen Ländern und Regionen der Welt. Lieder verbinden Sprache und Musik und verhandeln damit konkrete Geschichten, die jede/n Einzelne\*n berühren – emotional und intellektuell. Lieder sind ein Spiegelbild der Seelenstimmung eines Individuums. Zugleich erreichen Lieder aber auch einen gesamtgesellschaftlichen Kontext, weil sie über den Fokus auf das Individuum die Gesellschaft betrachten. Lieder sind welthaltig.

Das Lied ist global – Menschsein ist global

Und der weltweite Blick bekräftigt die Gattungsbedeutung: 1.000 verschiedene gesprochene Sprachen in Afrika führten zu einer Fülle und Reichtum der Kunstform, asiatische Lieder, wie die höfische Tradition des Gagaku oder der buddhistische Ritualgesang Shomyo sowie Lieder der Aborigines sind auf demselben Fundament errichtet worden. Lieder sind in ihrem Zusammenspiel von Dichtung und Musik Parabeln über das Leben und Menschsein, unabhängig von trennenden Eigenschaften. Lieder berühren, regen intellektuelle Reflexion an und das in jeder Sprache. Lieder weiten in der intimsten Form von zwei Ausübenden unseren Blick auf andere Kulturen. Das deutschsprachige Kunstlied ist wohl die musikalische Gattung, die international bei Publikum und Veranstalter\*innen sofort mit einem besonderen Deutschlandbild in Verbindung gebracht wird. Es ist der Kunstexport, der unzählig und nachhaltig erklingt. Und zweifelsohne sollte es sich in die Riege der immateriellen Kulturgüter einreihen, sich zeitgleich aber der Gattungsfülle öffnen.

## Lieder brauchen eine Lobby



Halle 02 Konzert Christian Löffler (© studio visuell photography)

Damit Lieder ihren identitätsstiftenden Charakter in der Gesellschaft einlösen können, benötigt die kreative Szene der Akteur\*innen ideale Schaffensbedingungen, denn sie sind die Ermöglicher\*innen der ästhetischen Erfahrungen. Erst dann kann Kultur den sozialen Zusammenhalt stärken und zu einem Dialog zwischen den gesellschaftlichen Gruppen führen. Die Erhaltung, Fortführung und dynamische Weiterentwicklung des Liedes benötigen einen offenen Austausch und arbeitsbezogenen Dialog der Kulturinstitutionen, die sich durch den Konkurrenzdruck, als einen der problematischen Effekte des Kulturföderalismus in Deutschland, nicht ideal entfalten können. Die Akteur\*innen des Liedes agieren international autonom. Das verteilt agierende Netzwerk der Kunstform »Lied« benötigt eine verbindende Stärkung – losgelöst vom Konkurrenzdruck, dem sich die unterschiedlichen Akteur\*innen ausgesetzt fühlen. Auch das Veranstaltungsformat »Liederabend« ist nicht mehr automatisch fester Bestandteil des internationalen Konzertwesens, gerade die mittelgroßen und großen Konzerthäuser und Veranstalter\*innen benötigen einen zeitgemäß ausgestatteten und ausgerichteten Ort, an dem gemeinsam über die Chancen der Gattung und die produktive Überwindung der Veranstaltungshürden gewinnbringend Lösungen gefunden werden können. Die große Vielfalt der Gattung und die interdisziplinären Veranstaltungsformate – vom klassischen Liederabend über multimediale Vermittlungsprojekte bis hin zu inszenierten Konzertkonzepten – verlangen nach einem Denk- und Umsetzungsort. Auch



Lied und Tanz (© Sven Hoppe)

die Weiterbildung des Spitzennachwuchses benötigt interdisziplinäre und kontextualisierte Herangehensweise an diese diverse Kunstform.

Was macht das Liedzentrum?

#### *Netzwerk – Der lebendige Dialog stärkt das Lied*

In einem ersten Schritt baut das Internationale Liedzentrum Heidelberg stetig ein internationales Netzwerk des Liedes auf. Die kontinuierliche Fortführung und Weiterentwicklung des Netzwerks wird auch langfristig wichtiger Bestandteil der Arbeit des Zentrums sein, um dem Lied eine erweiterte Plattform zur Verfügung zu stellen. Netzwerkpartner\*innen sollen neben Künstler\*innen, zu denen nicht nur Sänger\*innen, sondern zum Beispiel auch Regisseur\*innen, Dramaturg\*innen, Choreograph\*innen oder Instrumentalist\*innen gehören, vor allem Konzerthäuser, Festivals, Museen, Forschungsstellen und Vertreter\*innen der Medien sein sowie unterschiedlichste Multiplikator\*innen. Ziel des Netzwerks ist es, den Austausch zu fördern und Kooperation statt Wettbewerb als Arbeitsmaxime zu etablieren. Das Netzwerk stellt Wissen und Kompetenz rund um das Lied in Heidelberg gebündelt zur Verfügung. Das Liedzentrum ermöglicht Veranstaltungen wie Round Tables, Kamingsgespräche, Konferenzen für das internationale Netzwerk mit dem Ziel, die Strahlkraft des Liedes zu stärken. Formate wie die Lied Conference werden als Branchen-Forum entwickelt, auf dem die Bedingungen des Musiklebens hinsichtlich des Liedes immer neu hinterfragt und neue Impulse zur Weiterentwicklung der Szene und des Genres erzeugt werden. Diese Impulse benötigen Diskurse von Akteur\*innen, die sich nicht nur dem Lied widmen, sondern auch gesellschaftliche, wissenschaftliche, politische und wirtschaftliche Perspektiven einbringen. Herausragende Köpfe aus diesen Bereichen werden in das Interna-



tionale Liedzentrum eingeladen, um gemeinsam die Grundlage für thematische Leitlinien zu erarbeiten, die der Impuls für die Programme des Internationalen Liedzentrums sind. Netzwerkpartner\*innen werden informiert, unterstützt und eingeladen, sich am offenen Austausch zu beteiligen und diesen konstant zu ermöglichen. Durch die Anbindung an das Produktionszentrum, den Förderbereich und die Vermittlung wird gewährleistet, dass Impulse weitergetragen werden. Produktionen und Vorhaben werden kooperativ umgesetzt, damit die Gattungsvielfalt global lebendig bleibt. Erste Netzwerkpartner\*innen sind Oxford Lieder, der Pierre Boulez Saal in Berlin oder die Wigmore Hall in London.

#### *Das Lied gewinnt durch inhaltliche Expertise*

Das Liedzentrum betreut, unterstützt und begleitet die Akteur\*innen des Liedes; von Institutionen über Künstler\*innen, hin zu Medienpartner\*innen, Stiftungen, Mäzen\*innen und der Politik. Die Kompetenzbündelung des Liedes im Internationalen Liedzentrum Heidelberg gewährleistet, dass die Kunstform Lied erhalten, weitergeführt und dynamisch weiterentwickelt wird; mittels dramaturgischer, wissenschaftlicher, vermittelnder, aufführungs- und produktionsbezogener Unterstützung.

#### *Produktionszentrum – Das Lied braucht ein Labor*

Das Produktionszentrum ist der zentrale Ort für das Lied, der zu Kreativität einlädt. Das Liedzentrum ermöglicht im Produktionszentrum die Umsetzung von Vorhaben rund um das Lied, damit die Präsentation auf höchstem Niveau gewährleistet wird. Es ist ein Ort im Internationalen Liedzentrum Heidelberg, an dem nicht nur gearbeitet und geprobt werden kann, sondern die innovativen Formate auch in kleinem Rahmen einer Öffentlichkeit präsentiert werden können. Diese Produktionen entstehen durch die Unterstützung der Expertise der internationalen Liedszene sowie des Kompetenzbereiches des Liedzentrums und werden auf internationalen Bühnen anschließend präsentiert.

#### *Förderinstitution – Das Lied braucht ideale Schaffensbedingungen*

Förderung erhalten sowohl Künstler\*innen als auch Projekte, die sich dem lebendigen Fortbestand der Kunstform »Lied« widmen. Oberstes Ziel der Förderprogramme ist es, exzellente ästhetische Erfahrungen sowohl für die Akteur\*innen selbst, als auch für ein Publikum in einer optimalen Umgebung zu ermöglichen. Die Förderprogramme umfassen unterschiedlichste Kategorien.

## Lied Akademie

»Lieder sind ein Spiegel der Welt. Sie erzählen Geschichten, die das Leben schreibt. Sie verhandeln überzeitliche Topoi des menschlichen Seins. Lieder berühren uns, zu allen Zeiten. Sie beglücken, bewegen, ja, sie können uns auch erschüttern. Das, was uns alle umtreibt, wird im Lied hörbar.« (Thomas Hampson)



Thomas Hampson und Theresa Pisl beim Lied Akademie Kurs (© studio visuell photography)

Die Lied Akademie kümmert sich um die Zukunft des Liedes. Als Entdeckerin und Förderin von Talenten folgt sie im Kern dem Akademiegedanken im platonischen Sinne – Unterricht und Praxis, Übung, Reflexion, Diskurs, Profession. Unter der künstlerischen Leitung von Thomas Hampson bauen die Akademist\*innen ihre Professionalität aus und werden dabei von internationalen Größen ihres Fachs in öffentlichen und geschlossenen Arbeitsphasen angeleitet und unterrichtet. Hier herrscht der Geist des Weitergebens und des Austauschs – auch mit dem Publikum.

2011 wurde die Lied Akademie unter der künstlerischen Leitung von Thomas Hampson ins Leben gerufen, zu ihren Absolvent\*innen gehören so namhafte Sänger\*innen wie Nadine Sierra, Benjamin Appl und Elsa Dreisig und etablierte Liedpianist\*innen wie Jonathan Ware, Klara Hornig oder Alexander Fleischer. Was damals mit Meisterkursen begann, ist mittlerweile ein langfristiges Förderprogramm, das sich aus mehreren Modulen zusammensetzt. Bevor die öffentlichen



Tage während des Heidelberger Frühling stattfinden, ist die Lied Akademie, neben den anderen Modulen, jedes Jahr im Januar mit dem neuen Stipendiat\*innen-Jahrgang im Pierre Boulez Saal Berlin im Rahmen der Schubert-Woche zu Gast, außerdem folgt ein weiteres Modul während des Liedfestivals »Neuland.Lied« in Heidelberg, in dessen Rahmen die jungen Sänger\*innen und Pianist\*innen Seite an Seite mit internationalen Größen ihres Fachs in Erscheinung treten und in engen Austausch kommen. Ausgewählte Teilnehmer\*innen werden nach dem Stipendiums-jahr erneut eingeladen, um individuelle Förderung zu erfahren. Diese Fellows der Lied Akademie singen beispielsweise innerhalb der Schubert-Woche abendfüllende Konzerte, konzipieren und geben in Heidelberg Liederabende und haben auch während der Lied Akademie die Möglichkeit, gezielten Einzelunterricht, Gespräche und Coachings bei wechselnden Dozent\*innen zu erhalten. Öffentliche Meisterkurse ermöglichen faszinierende Einblicke in den Liedkosmos und die Qualität der Stipendiat\*innen aus der ganzen Welt. Der Möglichkeit, Musik beim Wachsen zuzuhören, verhilft dem Lied seine Wirkung zu entfalten. Die Lied Akademie bildet die Botschafter\*innen der Kunstform weiter aus.

#### *Fördermaßnahmen über das Kunstlied hinaus – eine Vision*

Einen vergleichbaren Ansatz verfolgt das Liedzentrum mit einem neu konzipierten, zukünftigen Fellowshipprogramm, wobei hier der Liedbegriff weitergefasst ist und eine Fördermaßnahme für junge Künstler\*innen unterschiedlicher Genres entsteht. Über das Jahr verteilt wird ein Fortbildungs- und Professionalisierungsprogramm mit unterschiedlichsten Kleingruppen- und Einzelformaten angeboten. Zielsetzung ist neben der Exzellenzförderung die Schaffung von künstlerischen Synergien an einem Ort durch die Begegnung unterschiedlichster Künstler\*innen. Hierdurch erwachsen Impulse und Initiativen für neue interdisziplinäre Formate, die im Förderzentrum des Internationalen Liedzentrum Heidelberg entwickelt werden können. Das Liedzentrum möchte mit dieser Maßnahme ein Angebot für jene Künstler\*innen schaffen, die sich der Gattung »Lied« widmen und ihnen eine optimale Umgebung und Inspirationsquelle einerseits für die Vertiefung des eigenen Schaffens aber auch die Erweiterung des künstlerischen Horizonts durch Begegnung und Vernetzung mit Künstler\*innen anderer Genres bieten. Begleitet wird dieses Format stets von hochkarätigen Dozent\*innen, die schwerpunktrelevante Kernfächer unterrichten. Ihnen zur Seite gestellt werden in Diskussionsformaten und Vorträgen unterschiedliche Referent\*innen aus Kultur, Wissenschaft und Politik als Impulsgeber\*innen unterschiedlicher, für Künstler\*innen relevanter Fragestellungen um den Gesamtkosmos Lied.

## LiedLAB



Curse (© studio visuell photography)

Eine andere Rolle nimmt im Kanon der Förderinstrumente das LiedLAB ein. Als Innovationsinkubator lädt es zum Transfer von Visionen in Produktionen ein, regt an, den klassischen Kunstlied-Kanon und Routinen zu verlassen und das Außergewöhnliche zu probieren, experimentelle Formen zu entwickeln. Pop und Klassik, Sänger\*innen, Instrumentalist\*innen, Komponist\*innen, Songwriter\*innen und Akteur\*innen der Regie, der Medienkunst, der Digital Arts und der Wissenschaft treffen hier auf alle Möglichkeiten, multimediale und performative Formate zu kreieren und umzusetzen. Das Liedzentrum agiert in diesem Kontext einerseits konzipierend im Bereich der Formatentwicklung, andererseits kuratierend hinsichtlich der Auswahl und Umsetzung von Projektentwürfen sowie der Besetzung von Produktionsteams und künstlerischem Personal.

Maßgeblich für die Arbeitsweise im LiedLAB ist stets ein innovativer und interdisziplinärer Konzeptions- und Probenansatz. Das Genre Lied wird durch unkonventionelle Wege der Inszenierung, Kontextualisierung und Künstler\*innenbesetzungen gegenwartsbezogen reflektiert und kritisch hinterfragt. Völlige Offenheit im Probenprozess, zeitgemäße, an der Zusammensetzung der Beteiligten orientierte Arbeitsweise sind die prägenden Maximen der gemeinsamen Arbeit.



### *Vermittler – Sendungsbewusstsein ist die Mission*

Damit das Lied stärker in den Köpfen verankert werden und seine identitätsbildende Kraft ausleben kann, benötigt es kreative und exzellente Kommunikationskonzepte. Die Information über die internationale Liedlandschaft mit allen Terminen und Netzwerkpartner\*innen ist für das internationale Netzwerk für einen lebendigen Austausch wichtig. Die analoge und multimediale Vermittlung von generellem Wissen über das Lied ordnet die Lieder für eine breite Öffentlichkeit in einen gesellschaftsrelevanten Kontext ein.

Aus diesem Grund schafft das Liedzentrum ein stetes und wiederkehrendes Vermittlungsangebot auf analoger und digitaler Basis. Die entwickelten Formate sind immer auf die entsprechende Zielgruppe angepasst und berücksichtigen Alter und fachliche Kompetenz der Empfänger\*innen. Denn dieses Angebot richtet sich einerseits an externe Adressat\*innen (wie z. B. Konzertbesucher\*innen, Schulen, Kindergärten, Seniorenheime, Vereine usw.), andererseits aber auch an die Kultur- und Musikszene selbst. Das Liedzentrum eruiert den expliziten Bedarf einer Gruppierung und entwickelt mit Hilfe von fachlichem Personal, wie z. B. Musikvermittler\*innen, Journalist\*innen, Musiker\*innen und Medienpartner\*innen, ein Vermittlungsformat.

Diese Formate sollen sich ganz unterschiedlich innerhalb der Aktivitäten des Liedzentrums positionieren. So kann durch Liedvermittlung an Laien, angebunden an andere Veranstaltungsformate des Liedzentrums eine spezifische Gruppe durch vor- und nachbereitende Workshops oder durch aus der Hauptveranstaltung abgeleitete zusätzliche Formate (z. B. Kinder- oder Gesprächskonzerte, andere interaktive Formate) inhaltlich und emotional auf eine Veranstaltung vorbereitet bzw. eine Darstellungsvariante erarbeitet werden, die dieser Zielgruppe gerecht wird.

Außerdem soll die Website des Liedzentrums zukünftig die Möglichkeit bieten, auf Inhalte, Lehrmaterial sowie Verzeichnisse und Archive zugreifen zu können. Somit sollen beispielsweise Musikpädagog\*innen die Möglichkeit haben, auf fundiert ausgearbeitete Stoffsammlungen, Aufgabenstellungen und Lehrpläne zugreifen zu können, um diese in ihr Unterrichtsangebot implementieren zu können. Musiker\*innen und Musik- oder Kulturwissenschaftler\*innen können die Infrastruktur des Liedzentrums zur intensiven fachlichen Recherche nutzen, um ein wissenschaftlich-dramaturgisches Fundament für ein konkretes Projektvorhaben zu erarbeiten.

Die Vermittlung an Multiplikator\*innen und Akteur\*innen der Szene äußert sich im Erfahrungsaustausch, der Impulsgebung und der Ermittlung des Status quo: Formate wie die Lied Conference oder Round Tables und Workshops sensibilisieren die Teilnehmer\*innen für aktuelle Zustände und Fragen der Gegenwart an das Genre. Im Zentrum steht immer der Anspruch der Schaffung einer aktiven und impulsgebenden Lobby für das Lied und die Schaffung eines Freiraums zum Vertiefen und Ausarbeiten von Ideen. Ergänzend bietet das Liedzentrum Fortbildungsmöglichkeiten für diese Multiplikator\*innen an, so dass diese mit dem in-

haltlichen und pädagogischen Rüstzeug die Vermittlung des Genres weitertragen können.

In beiden Kontexten agiert das Liedzentrum stets als Zulieferer und Anbieter, versteht diesen Auftrag aber nicht als Einbahnstraße. Das entwickelte Vermittlungsangebot bemisst sich stets an den Bedürfnissen der Empfänger\*innen. Somit versteht sich das Liedzentrum auch als Forum zur Artikulation dieser Bedürfnisse. Lehrende, Lehrinstitutionen und andere Bildungseinrichtungen, aber auch Interpret\*innen, Wissenschaftler\*innen und Vermittler\*innen sollen sich mit ihren Ansprüchen und Fragen zur Liedvermittlung an das Liedzentrum wenden können und durch Austausch, professionelle Beratung und Versorgung mit Informationen Erkenntnisse und konkrete Handlungsempfehlungen erhalten. Jeden Austausch versteht das Liedzentrum als Auftrag, stets neue Konzepte und inhaltliche Stoßrichtungen auszuarbeiten und zu vertiefen.

### Das Kompetenzzentrum für Lied in Heidelberg

Das Internationale Liedzentrum – ein Kompetenzzentrum an einem Ort, der ganz offenkundig über ein Lied-Gen verfügt. Ganz im Sinne der Romantik als Ort, der die Einheit der Künste propagiert und das Lied als Gesamtklang von Kunstlied, Volkslied, Song, Chanson und vielem mehr versteht. Ein Ort, der sich das Ziel setzt, Lied als Träger kultureller Identität zu verstehen. Ein Ort, der Heimat eines internationalen Liednetzwerks ist und ideale Schaffensbedingungen für Künstler\*innen bereitstellt, ein Ort, der einlädt, über Dramaturgie, Programmentwicklung, Formate nachzudenken und hilft, die entstandenen Ideen auch umzusetzen. Ein Ort, bei dem nicht Wettbewerb, sondern internationale Kooperation das Leitbild ist. Von wem, wenn nicht von der traditionsreichen deutschen Stadt am Neckar, die wie keine andere als Keimzelle für die Entwicklung des Kunstliedes gilt, sollte der Impuls für ein solches Zentrum ausgehen? Welches Land, wenn nicht Deutschland, dessen erfolgreichstes künstlerisches Exportprodukt das Lied ist, sollte Impulsgeber dafür sein, diesem kulturellen Schatz eine weltweite Plattform zu geben?

## Hugo Wolf – Der Meister der Miniatur

Über den großen Liedkomponisten und die vielfältige Arbeit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie (IHWA) in Stuttgart

*Cornelia Weidner*

Die *Internationale Hugo-Wolf-Akademie für Gesang, Dichtung und Liedkunst Stuttgart e. V.* hat sich laut Satzung die »Förderung des Werks von Hugo Wolf und die Pflege der Tradition der Lied- und Gesangskunst« zur Aufgabe gemacht. Doch wie kommt eine Akademie, die sich dem Werk eines österreichischen Komponisten verschrieben hat, nach Stuttgart? Diese Frage soll der folgende Artikel beantworten – und gibt dabei zunächst einen kurzen Überblick über das Leben und Schaffen Hugo Wolfs und zeichnet dessen enge Verbindungen in den südwestdeutschen Raum nach.

### Hugo Wolf – Leben und Wirken

Hugo Wolf wurde am 13. März 1860 in Windischgrätz/Steiermark (heute: Slovenj Gradec / Slowenien) in ein gutbürgerliches und (zunächst) durchaus wohlhabendes Elternhaus geboren. Er war der zweite Sohn des Lederermeisters Philipp Wolf (1828–1887) und dessen Frau Katharina (1824–1903), die insgesamt acht Kinder hatten: fünf Mädchen, von denen zwei im Kindesalter starben – Modesta (1852–1922), Adrienne (1854–1858 oder 1859), Cornelia (1863–1872), Katharina, genannt Käthe (1865–1944) und Adrienne (1867–1923) –, und drei Jungen – Max (1858–1915), Gilbert (1862–1938) und eben Hugo. Der Vater Philipp betrieb die Lederfirma in der bereits dritten Generation mit durchaus großem Erfolg, so dass die Familie in moderatem Wohlstand lebte. Nachdem das Haus der Familie im Jahr 1867 allerdings durch einen Brand zerstört worden war, konnte Philipp den Besitz früherer Zeiten nicht mehr erreichen.

Auch wenn Wolf also nicht in einem Musikerhaushalt aufwuchs, so war es sehr wohl ein musikalisch vielseitig gebildetes Elternhaus. Der Vater machte seine Kinder früh mit Musik vertraut, spielte selbst verschiedene Instrumente und musizierte in privaten Ensembles. Mit fünf Jahren erhielt Hugo von seinem Vater Klavier- und Geigenunterricht. Doch in Philipp Wolfs Augen war die Musik ein rein *privates* Vergnügen; eine professionelle Musikerlaufbahn hatte er für keines seiner Kinder im Sinn gehabt – im Gegenteil. Er versuchte seinen zweitgeborenen Sohn von diesem Kurs abzubringen und sah sich später auch in seiner Einstellung zum Musikerberuf bestätigt, als die Anerkennung von Wolfs Schaffen auf sich warten ließ und der finanzielle Erfolg ausblieb.

Doch zurück zu den Anfängen: Bereits im Alter von sechs Jahren (angeblich nach einem ersten großen Auftritt als Wunderkind im Mozartkostüm beim Fasching 1866) entschloss sich Hugo, die Musikerlaufbahn einzuschlagen – gegen den ausdrücklichen Willen des Vaters. In der späteren Korrespondenz zwischen Hugo und Philipp Wolf scheint immer wieder die Sorge und Unzufriedenheit des Vaters über die wenig einträgliche und nur bedingt erfolgreiche berufliche Laufbahn des Sohnes durch. Doch Hugo Wolfs Wunsch, Musiker zu werden, war so stark, der Entschluss so unverrückbar, dass er als 15-Jähriger, am 29. Juni 1875, an den skeptischen Vater schrieb: »Mir ist die Musik wie Essen und Trinken«. Der Vater war nach wie vor wenig begeistert von der Berufswahl seines Zweitgeborenen – immerhin hatte Hugo mehrmals die Schule wechseln müssen, da er offenbar nur die Musik im Kopf hatte und weniger die schulische Disziplin. Allerdings mag hierzu auch Hugo Wolfs aufsässiges, aufbrausendes Temperament beigetragen haben, das ihm auch in späteren Jahren immer wieder im Weg stehen sollte.

Fast hätte sich Hugo Wolf sogar dem Willen des Vaters gebeugt und einen »ordentlichen« Beruf gelernt, doch schließlich war es seine Tante Katharina Vinzenzberg, die Schwester des Vaters, die sein Vorhaben, am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Wien zu studieren, unterstützte, so dass Wolf 1875 dort die Aufnahmeprüfung machen konnte – und diese bestand. Mit wehenden Fahnen zog er in die Hauptstadt, wo er zunächst bei seiner Tante Katharina wohnte, und nahm sein Studium am Konservatorium auf, wo unter anderem Gustav Mahler zu seinen Kommilitonen gehörte (mit dem er später, 1879, sogar eine Wohnung am Opernring teilte).

Im November 1875 kam es zu einem wahrhaft prägenden und einschneidenden Ereignis in Wolfs Leben: Er machte die Bekanntschaft mit Richard Wagners Musik und traf den verehrten Meister sogar persönlich in Wien, was er überschwänglich und wahrhaft glühend vor Begeisterung und Ehrfurcht in Briefen an die Eltern schildert. Wolf war wie elektrisiert durch die Bekanntschaft mit der Musik des vergötterten Genies, so dass ihm die Unterrichtsmethoden am Konservatorium schnell zu konservativ und überaltet erschienen. Dem Direktor des Konservatoriums erklärte er, dass er das Konservatorium, wo er »mehr vergessen als gelernt hätte«,<sup>1</sup> verlassen würde – was wiederum ein Disziplinarverfahren nach sich zog, das 1877 zum Ausschluss Wolfs vom Konservatorium führte. Somit blieb Wolf – von diesen zwei Jahren Konservatorium abgesehen – eigentlich ohne Ausbildung. Sein Vater fasste dies – wenig erfreut – in einem Brief folgendermaßen zusammen: »Deine Erziehung war eine Sysphus Arbeit; Graz – St. Paul – Marburg – Conservatorium – immer rollte der Stein zurück.«<sup>2</sup>

---

1 Frank Walker: *Hugo Wolf. Eine Biographie*, aus dem Engl. übers. von Witold Schey, Graz 1953, S. 61.

2 Brief vom 14. Januar 1882.



Moritz Mayerhofer: Hugo-Wolf-Illustrationen zur IHWA-Reihe »Kennen Sie Hugo Wolf?«

Nach dem gescheiterten Konservatoriumsbesuch stellte der Vater die finanzielle Förderung des Sohnes ein, so dass dieser fortan das freie Leben eines »romantischen« Künstlers führte – in ständiger Geldnot und bis 1896 (!!) ohne eigene Wohnung. Nahezu 20 Jahre vagabundierte Wolf zwischen den verschiedensten Wohnsitzen hin und her – weit über 30 verschiedene Adressen wären hier zu nennen. Zumeist waren es Wohnungen oder Häuser von Freunden, die Wolf einluden, bei ihnen für eine Zeit zu wohnen. Erst im Juli 1896, im Alter von 36 Jahren, bezog Wolf erstmals in seinem Leben eine eigene Wohnung – in Wien in der Schwindgasse 3. Wiederum wurde dies nur durch die Hilfe seiner Freunde ermöglicht, allen voran von seinem Stuttgarter Mäzen, dem Rechtsanwalt Hugo Faißt (1862–1914).

Doch zurück ins Jahr 1877: Nach dem Scheitern am Konservatorium kehrte Hugo Wolf zunächst in seine Heimatstadt Windischgrätz zurück, hielt es dort aber nicht lange aus. Bereits im November des Jahres kehrte er zurück nach Wien, wo es vor allem sein Freundeskreis war, der sich prägend auf die weitere musikalische und persönliche Entwicklung des Komponisten auswirken sollte. Freunde spielten fortan eine enorm wichtige Rolle in Hugo Wolfs Leben, schließlich waren es stets Freunde und nahestehende Bekannte, die ihn, der selbst ohne Familie blieb, zeit seines Lebens unterstützten – finanziell, durch Bereitstellung von Unterkünften und eben auch in musikalischer Hinsicht. Zu seinem engsten Freundeskreis jener Wiener Jahre gehörten der Dirigent und Komponist Felix Mottl (1856–1911) und der Komponist Adalbert Goldschmidt (1848–1906) – beide unterstützten Wolf in

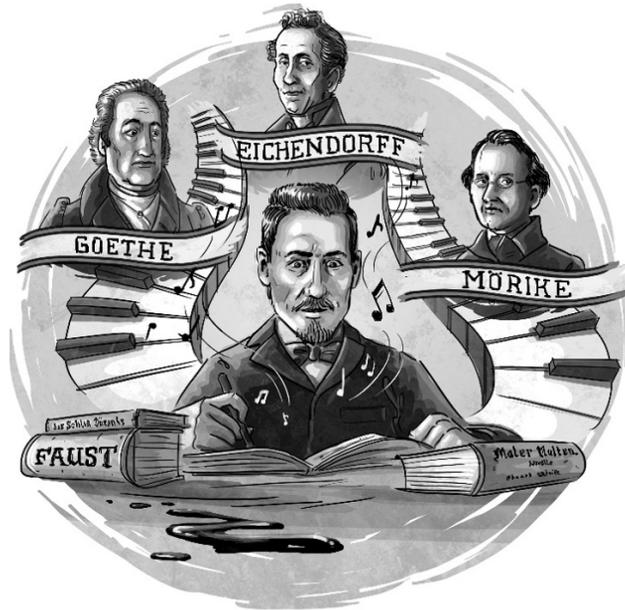


seiner musikalischen Entwicklung. Gesellschaftlich profitierte Wolf von der Freundschaft zu dem Journalisten Gustav Schönaich (1840–1906), der gute Verbindungen in das Wiener Musik- und Gesellschaftsleben hatte.

Ein Freund war es offenbar allerdings auch, dem Wolf ein wahrlich einschneidendes und leider auch prägendes Erlebnis in seinem Leben »verdankt«: Felix Mottl wollte Wolf sicherlich etwas Gutes tun, als er ihn Ende der 1870er Jahre in die »Geheimnisse der Großstadt« einführte. Er nahm ihn mit in ein Bordell, wo Wolf sich sehr wahrscheinlich mit der Syphilis infizierte – eine Krankheit, die er wohl nicht behandeln ließ und die letztlich sein ganzes weiteres Leben und Schaffen prägte und für seinen frühen Tod verantwortlich gemacht werden kann.

Der Empfehlung Adalbert Goldschmidts wiederum verdankt Wolf seine erste Anstellung als Korrepetitor, Chordirektor und Assistent des Kapellmeisters Karl Muck am Salzburger Landestheater, die er am 2. November 1881 antrat – wohl-gemerkt ohne eine entsprechende Ausbildung zu haben. Zunächst lief es in Salzburg sogar ganz gut, so dass Wolf immerhin recht bald zum zweiten Kapellmeister aufstieg – doch bereits im Januar 1882 verkrachte er sich dermaßen mit dem Orchester und Karl Muck, dass »ein heftiger Wortwechsel zwischen mir und Direktor [...] die beiderseitige Kündigung« herbeiführte.<sup>3</sup> »Das Theater hier ist mehr eine Intriganten- als Kunstschule«, schreibt er weiter in diesem Brief. »Vom 16. ab gehöre ich nicht mehr diesem Saustall an.« Wolf war also wieder ohne Anstellung. Leopold Müller, der Direktor des Landestheaters, erwähnte später in die-

3 Brief an den Vater vom 4. Januar 1882. Sämtliche Briefzitate von Hugo Wolf zit. nach: *Hugo Wolf. Briefe 1873–1901*, mit Kommentar vorgelegt von Leopold Spitzer, 4 Bde., Wien 2010.



sem Zusammenhang, dass Wolf zweifellos begabt gewesen sei und auch seinen Aufgaben gewissenhaft nachgekommen sei, dass aber der Mangel an dirigentischer Erfahrung und vor allem »sein für jede Stellung vollkommen ungeeignetes Temperament« nicht tragbar gewesen seien.

Wolf kehrte nach Wien zurück – es entstanden weitere Kompositionen und er hielt sich mit Unterrichten (vor allem Klavier, auch Violine und Gesang) mehr recht als schlecht über Wasser. Die zweite – und letzte – feste Anstellung, die Hugo Wolf in seinem Leben hatte, war die als Musikkritiker beim *Wiener Salonblatt*, einem wöchentlich erscheinenden Magazin, das seine Leser in erster Linie unterhalten wollte und jeden Sonntag von der gesamten vornehmen Welt gelesen wurde – ein Spiegel der Wiener Gesellschaft mit Berichten über Bälle, Sportereignisse, Adelsgeschichten und eben auch Musikkritiken. Wolf selbst hatte sich nicht gerade um diese Position gerissen, wollte er doch eigentlich das Reden (und Schreiben) über Musik jenen Komponisten überlassen, die in ihren Werken nur wenig zu sagen hätten (so Wolf in einem Brief an den österreichischen Musikwissenschaftler, -kritiker und Librettisten Richard Batka) – wobei allein schon in dieser Äußerung Wolfs scharfe Zunge durchblitzt, die seine Kritiken für das *Salonblatt* berühmt und berüchtigt werden ließ. Doch aus Geldnot und ermutigt und unterstützt durch Freunde wie Heinrich Köchert<sup>4</sup> und erneut Adalbert Goldschmidt,

4 Der Juwelierssohn Heinrich Köchert (1854–1908) war Mitinhaber der Firma »Hofjuwelier A. E. Köchert« und darüber hinaus Obmann des Wiener Akademischen Wagner-Vereins und Schriftführer des Wiener Konzertvereins. Seit 1878 war er mit Melanie Köchert, geb. Lang, verheiratet, einer Schwester des mit Hugo Wolf befreundeten Wiener Rechtsanwalts Edmund Lang. Wolf lernte die Familie Köchert im Jahr 1879 kennen, in den folgenden Jahren



die ihm diese Stelle wohl auch vermittelten, nahm Wolf die Position an. Am 10. Januar 1884 erschien seine erste Kritik, der in den folgenden Jahren 112 weitere folgende sollten (darüber hinaus gibt es noch 50 weitere, die im Manuskript erhalten sind, aber nicht veröffentlicht wurden).<sup>5</sup> Nur drei Jahre später – 1887 – hing Wolf seine Kritikertätigkeit allerdings wieder an den Nagel; womöglich wollte er sich ganz der Komposition widmen, da die bisherige Ausbeute auf diesem Gebiet bislang eher gering war. Und nur ein Jahr später kam dann auch tatsächlich der kompositorische Durchbruch. Das Jahr 1888 sollte für Hugo Wolf ein

---

entwickelte sich eine enge Freundschaft und Heinrich Köchert wurde ohne Wolfs Wissen zu einem der wichtigsten Förderer des Komponisten. Wiederholt wohnte Wolf im Haus der Familie Köchert (sowohl in Wien als auch in deren Sommerresidenz in Rinnbach im Salzkammergut, wo Wolf viel Zeit verbrachte). Auf Wunsch Heinrich Köcherts wurde dessen Frau Melanie Hugo Wolfs Klavierschülerin. Aus der zunächst distanzierten Bekanntschaft entwickelte sich im Verlauf der 1880er Jahre eine tiefe Zuneigung. Genaueres ist über diese Beziehung nicht bekannt, da sowohl Wolf als auch die verheiratete Melanie äußerst diskret vorgingen. Auf Wolfs Wunsch wurden ihre Briefe an ihn ebenso wie sein Tagebuch verbrannt. Sollten intime Briefe existiert haben, so gibt es diese in jedem Fall nicht mehr. Fest steht jedoch, dass Melanie Köchert einen enormen Einfluss auf Wolfs schöpferische Entwicklung hatte und dass diese Beziehung über eine reine Bekanntschaft weit hinausging. Melanie Köchert blieb Wolf bis zu dessen Ende eng verbunden und besuchte ihn auch noch in der Landesirrenanstalt regelmäßig. Hugo Wolfs früher Tod stürzte Melanie schließlich in einer tiefen Depression, so dass sie im März 1906 ihr Leben durch einen Sturz aus dem Fenster selbst beendete.

- 5 An dieser Stelle nur so viel zu Wolfs Zeit als Kritiker, lohnenswert und äußerst unterhaltsam ist hier in jedem Fall die Lektüre des Bandes: *Hugo Wolf. Vom Sinn der Töne, Briefe und Kritiken* (= Reclam-Bibliothek), hg. von Dietmar Langberg, Leipzig 1991, in dem neben einigen Briefen auch Kritiken Hugo Wolfs enthalten sind.



ganz besonderes und vor allem produktives werden. Wolf geriet in einen wahren Schaffensrausch, der seinesgleichen sucht, und komponierte – in diesem einen Jahr 116 Lieder und damit gut ein Drittel seines gesamten Liedschaffens! In diesem »Liederjahr« 1888 entstanden nahezu sämtliche Mörike-Lieder (53 Lieder), der Hauptteil seiner Eichendorff-Lieder (13 Lieder) – die übrigen sieben Lieder waren früher entstanden – sowie der erste Teil der Goethe-Lieder (25 Lieder), die er dann bis Februar 1889 fertigstellte.

Dem Freund Edmund Lang schreibt Wolf am Beginn dieses Schaffensrausches aus seinem Domizil in Perchtoldsdorf (22. Februar 1888):

»Mein lieber Edmund! Soeben habe ich ein neues Lied aufgeschrieben. Ein Götterlied sag ich Ihnen! Ganz göttlich wunderbar! Bei Gott! Mit mir wird's bald zu Ende gehen, da meine Gescheitheit von Tag zu Tag zunimmt. Wie weit soll ich's noch bringen? Mir grauts daran zu denken. Ich habe nicht den Mut, eine Oper zu schreiben, weil ich mich vor den vielen notwendigen Einfällen fürchte. Einfälle, lieber Freund, sind schrecklich. Ich fühl's. Meine Wangen glühen vor Aufregung wie geschmolzenes Eisen und dieser Zustand der Inspiration ist mir eine entzückende Marter, kein reines Glück. Ich habe heute förmlich eine ganze komische Oper auf dem Klavier zusammenphantasiert. Ich glaube, ich brächte wirklich etwas Gutes dieser Art zustande. Aber ich fürchte die Strapazen; ich bin zu feige für einen ordentlichen Componisten. Was mag mir wohl die Zukunft noch vorbehalten? Diese Frage quält mich und beschäftigt mich im Wachen und im Träumen. Bin ich ein Berufener? Bin ich am Ende gar ein Auserwählter? Gott verhüte das Letztere. Das wäre mir eine schöne Bescherung. – Ich glaube, daß ich wohl toll bin, weil ich Ihnen so dummes Zeug vorschwafle.«

Dieser unvergleichliche Schaffensrausch hielt zunächst noch an: Nach Vollendung der Goethe-Lieder kamen zwischen Oktober 1889 und April 1890 die 44 Lieder des *Spanischen Liederbuchs* dazu, in dem sich Wolf nun nach Mörike, Goethe und Eichendorff mit spanischen Gedichten und Volksliedern beschäftigte, die von Emanuel Geibel und Paul Heyse ins Deutsche übertragen worden waren. Und nach Abschluss des *Spanischen* begann Wolf im September 1890 sogleich mit der Arbeit am *Italienischen Liederbuch* – wobei diese Arbeit dann immer wieder ins Stocken geriet, so dass das *Italienische Liederbuch* letztlich in zwei Teilen entstand: Band I (22 Lieder) von September 1890 bis Dezember 1891; Band II 24 Lieder im März/April 1896. Zwischen den beiden Teilen des *Italienischen Liederbuchs* steht eine kompositorische Krise, wie sie häufig bei Wolf vorkam. Bei kaum einem Komponisten trifft »himmelhochjauchzend – zu Tode betrübt« so zu wie bei ihm. Aber vergessen sollte man nicht, dass dieser Krise eine immerhin fast vier Jahre andauernde kreative Phase vorangegangen war, in der Wolf fast 200 Lieder komponiert hatte.

Die sich hier andeutende Schaffenskrise sollte schließlich ganze fünf Jahre andauern, erst dann wollte das Komponieren wieder gelingen, wobei Wolf sich dann zunächst den lang gehegten Opernplänen zuwandte und seine erste – und einzig vollendete – Oper *Der Corregidor* komponierte. Denn eigentlich war es das, was Wolf wollte: Opern komponieren, seinem Idol Richard Wagner nacheifernd. Die Gedichtvertonungen bewertete er als dramaturgische Vorstudien. Der Beginn der

langwierigen Suche nach einem geeigneten Libretto für eine Oper geht zurück in das Jahr 1890. Wiener Freunde stellten in diesem Jahr den Kontakt zur Frauenrechtlerin und Schriftstellerin Rosa Mayreder (1858–1938) her, die Wolf 1890 ein Libretto nach Pedro Antonio de Alarcóns Novelle *Der Dreispitz* (*El sombrero de tres picos*) anbot, das dieser zunächst jedoch ablehnte. Wolfs diverse und immer wieder verworfene Opernpläne (sogar eine Oper nach Shakespeares *Sommernachtstraum* war in Planung) im Detail vorzustellen, würde zu weit führen. Es sei hier nur ein kurzer Ausschnitt aus einem Brief an Oskar Grohe vom 9. Januar 1892 zitiert:

»Ihre Rippenstöße bezüglich der vermaledeiten Oper sind wohl gut gemeint, aber höchst überflüssig, da ich dergleichen alle Augenblicke hier zu verkosten bekomme u. z. gleich in der schmerzhaftesten Form: in gedruckten u. ungedruckten Operntexten. Ich besitze schon eine kleine Bibliothek der scheußlichsten, viehischsten, mörderischsten, trottelhaftesten, haarausreißendsten, leichenschänderischsten Operntexte, tragisch, komisch, tragikomisch, komiktragisch – kurz, was Sie wollen, – nur nicht das, was ich will. Kleine Postpakete u. Rollen sehe ich nur mehr mit Schauer an – ahnend das Gräßliche, Unvermeidliche, dem mich mein – Operndrang geweiht. Weihnen Sie eine Thräne dem traurigen Loose Ihres tief unglücklichen Hugo Wolf.«

Die Suche nach einem Libretto zog sich also weiter in die Länge. 1895 schließlich akzeptierte Wolf wohl auch mangels Alternativen Rosa Mayreders Libretto *Der Corregidor*. Im März 1895 begann er mit der Komposition und kam so gut voran, dass die Oper Ende des Jahres 1895 fertig war – und bereits im Juni 1896 in Mannheim (nicht in Wien! – doch zu Wolfs Bezügen nach Baden und Württemberg später mehr) uraufgeführt wurde. Wolf war Mitte Mai 1896 über Stuttgart nach Mannheim gereist, um der Uraufführung, die ursprünglich für den 31. Mai angesetzt war, beizuwohnen. Da es Probleme mit einer Sängerin gab, musste die Premiere – zu Wolfs großem Unmut – auf den 7. Juni verschoben werden.

Vor seiner Abreise aus Wien, im März und April 1896, hatte Wolf in einem erneuten Schaffensfluss noch den 2. Teil seines *Italienischen Liederbuches* fertiggestellt. Und auch nach der Uraufführung des *Corregidor* war Wolf bester Dinge und in kreativer Schaffenslaune. Er kehrte nach einem weiteren Aufenthalt in Stuttgart nach Wien zurück und bezog dort wie eingangs erwähnt seine erste eigene Wohnung in der Schwindgasse 3. Noch von der Euphorie der *Corregidor*-Premiere getragen, suchte Wolf auch sogleich nach einem geeigneten Stoff für das nächste Opernprojekt – was sich erneut als zäh und schwierig erwies. So kam Wolf im Herbst 1896 auf ein Opernprojekt zurück, mit dem er sich bereits im Jahr 1892 beschäftigt hatte: Die Erzählung *Manuel Venegas* wiederum von Pedro Antonio de Alarcón. Ursprünglich war Wolf ganz begeistert von dem Stoff gewesen:

»Das ist meiner Ansicht nach ein gefundenes Fressen für eine moderne Oper. Handlung, Zeichnung, Menschen, Colorit, Leidenschaften, Mystik – kurz echt spanisch u.