

Kilian Sprau

Liederzyklus als Künstlerdenkmal

Allitera Verlag

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN
DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER MÜNCHEN

Herausgegeben von Siegfried Mauser und Claus Bockmaier

Band 8

Kilian Sprau

Liederzyklus als Künstlerdenkmal

Studie zu Robert Schumann, *Sechs Gedichte
von Nikolaus Lenau und Requiem* op. 90

Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition
und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte
des 19. Jahrhunderts

Allitera Verlag

Der nachfolgende Text stellt die leicht veränderte Fassung einer Arbeit dar, die im Sommersemester 2015 am Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik und Theater München als Dissertation zur Erlangung des Doktorgrads angenommen wurde.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

September 2016
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH
© 2016 Buch&media GmbH, München
Umschlaggestaltung: Johanna Conrad, Augsburg
Historische Porträts von Robert Schumann (links) und Nikolaus Lenau
ISBN Print 978-3-86906-862-6
ISBN PDF 978-3-86906-863-3
Printed in Europe

Inhaltsverzeichnis

Skizze der Forschungsintention	11
Benutzerhinweise	17
Siglen	18
Häufig zitierte Notenausgaben	21
I. DER LIEDERZYKLUS: DIMENSIONEN EINES FORSCHUNGSGEGENSTANDS ...	23
1. Begriffsgeschichtliche Dimension: historischer Sprachgebrauch	29
Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts	31
Robert Schumann	32
Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und später	36
2. Werkgeschichtliche Dimension: Komponisten und Kompositionen	38
Zyklische Liedwerke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	39
Beethoven: <i>An die ferne Geliebte</i> op. 98	39
Wanderlieder-Zyklen	41
Das Liederspiel	42
Die Ballade	43
Schubert: <i>Die schöne Müllerin</i> op. 25; <i>Winterreise</i> op. 89	44
Schumanns Liederzyklen	47
Zur Aufführungspraxis von Liederzyklen im 19. Jahrhundert	53
3. Systematische Dimension: Merkmale zyklischer Liedwerke	61
4. Forschungsgeschichtliche Dimension: Konzeptionen von	
›Werkzusammenhang‹	66
›Vorgeschichte‹	67
Der Liederzyklus als ›organisches‹ Kunstwerk	70
Der Liederzyklus als ›fragmentarisches‹ Kunstwerk	81

Das Fragment als Form künstlerischer Äußerung in der Frühromantik	82
Schumanns Liederzyklen und die Kategorie des Fragments	89
Der Liederzyklus als Narration	103
Erzählende Lyrik als ›fragmentarisches‹ Erzählen	107
Musik in Wechselwirkung mit sprachlicher Lyrik: ›intermediales‹ Erzählen	114
<i>Synchronizität von Liedtext und Musik – Fremdreferenz und ›Erlebnisqualität‹ der Musik – Intertextuelle Verknüpfungen</i>	
5. Zusammenfassung	123
II. ZUR INTERPRETATION VON KUNSTWERKEN: SYSTEMTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN	127
1. Gesellschaft als Kommunikation	131
Kommunikation	131
Soziale Systeme	134
2. Kunst als gesellschaftliches Subsystem	139
Kunst als Kommunikation: Wahrnehmung und Dingbezug	140
Mitteilung versus Information	142
Selbstbeschreibung des Kunstsystems	145
Gesellschaftliche Funktion der Kunst (1)	149
Kunstwerkbegriff	152
Gesellschaftliche Funktion der Kunst (2)	154
Leistungen des Kunstsystems	155
Kunst und Markt	156
Kunst und Bildung	158
Die Künstlerrolle	161
3. Systemtheoretische Überlegungen zum Verständnis von Kunstwerken	167
Kunstrezeption als Informationsgewinn	167
Werkinterpretation aus wissenschaftlicher Perspektive	170
4. Zusammenfassung	175

III. OP. 90: ZUSAMMENHANG STIFTENDE ELEMENTE DER WERKGESTALT . . .	177
1. Musikalische Zusammenhänge	180
Disposition von Formmodellen	180
Tonartenplan	187
›Zeitmaß‹	192
Motivische Gestaltung	198
Mikro-Ebene: die einzelnen Lieder	199
Makro-Ebene: das Werkganze	203
<i>Wiederkehrende motivische Elemente im Klavierpart –</i> <i>Absteigendes Skalenmotiv – Vorhalte und ›Seufzer‹</i>	
Zusammenfassung	212
2. Narrative Zusammenhänge	214
Narrative Stimuli in den Gedichtvorlagen	214
Wanderthematik	215
<i>Nr. 1 Lied eines Schmiedes – Nr. 3 Kommen und Scheiden –</i> <i>Nr. 4 Die Sennin – Nr. 5 Einsamkeit</i>	
Liebesthematik	222
<i>Nr. 2 Meine Rose – Nr. 6 Der schwere Abend – Nr. 7 Requiem</i>	
›Abälard’s Geliebte, Heloise‹: narrative Implikationen eines Frauennamens	232
Musik als narrative Verstärkung und Ergänzung der Textvorlagen	238
Musikalische Ordnungsprinzipien der zyklischen Form	238
Semantische Aspekte musikalischer Gestaltungsmittel	242
<i>Nr. 1 Lied eines Schmiedes – Nr. 2 Meine Rose – Nr. 3 Kommen und</i> <i>Scheiden – Nr. 4 Die Sennin – Nr. 5 Einsamkeit – Nr. 6 Der schwere</i> <i>Abend – Nr. 7 Requiem</i>	
Intertextuelle Verknüpfungen	265
<i>Zitatartige Verweise – Globale Analogien im Kompositionsverlauf</i>	
Zusammenfassung	280
3. Zusammenfassung	281

IV. SCHUMANNS OP. 90 ALS KÜNSTLERDENKMAL	283
1. Schumanns op. 90 und der Denkmalgedanke	287
Zum Entstehungshintergrund des Werks	287
Kunstlied und Denkmalbegriff	288
Das Künstlerdenkmal im Rahmen der bürgerlichen Denkmalkultur	288
Das Denkmalkonzept in Schumanns Schriften	293
Das Kunstlied zwischen Öffentlichkeitsbezug und Privatsphäre	297
»Fingerzeige« in der Werkgestalt	306
›Stimmung‹	306
Paratextuelle Elemente	310
<i>Werktitel – (K)eine Widmung – Optische Gestaltung der</i>	
<i>Erstausgabe – Der Begriff ›Requiem‹ als Liedtitel</i>	
Poetisches Gedenken im Werk Robert Schumanns	321
Zwei Werkvergleiche	324
<i>Manfred op. 115 – Requiem für Mignon op. 98b</i>	
›Requiem idea‹ und Schlusswirkung	330
<i>Erlösung als narratives Telos – Totenkult als Bekenntnis</i>	
Schlussgestaltung in Schumanns Liedwerken und ›Requiem idea‹ ..	336
<i>Textliche Strategien der Werkschlussgestaltung in</i>	
<i>Schumanns Liedopera – Op. 90 Nr. 7: ein »Requiem« als Schlusslied</i>	
Ein Liederzyklus als Denkmal: die Kulmann-Lieder op. 104	344
Zusammenfassung	352
2. Schumanns op. 90 und die Künstlerrolle	354
Misslingende Liebe als narrativer Ausdruck sozialer Isolation	355
Liebe als moderner Steuerungsmechanismus der Eheschließung ...	356
Zur narrativen Funktion unglücklicher Liebe	360
Schumanns op. 90 als unglückliche Liebesgeschichte	364
Der moderne Künstler als Ausnahmeindividuum	366
Künstlerliebe als literarisches Sujet	366

Der Künstler als ›besonderes Individuum‹ in der narrativen Literatur	373
Schumanns op. 90 als Künstlernarration	381
Schumanns Konzeption von Künstlertum als Ausnahmeexistenz	382
Die Künstlerrolle in Schumanns Schriften	384
<i>Kunstmoral versus Philistertum – ›Kunstmoral‹ zum Schutz der Kunstautonomie</i>	
Die Künstlerrolle in Schumanns Liederzyklen	399
<i>Der Poet als Thema – ›Metapoetischer Reflex‹ als Element der Schlussbildung zyklischer Form</i>	
Schumanns op. 90 im Licht seiner Konzeption der Künstlerrolle ...	415
Zusammenfassung	416
3. Schumanns op. 90 und die Person Nikolaus Lenau	418
Lenau als Dichter im Diskurs der Zeitgenossen	418
Lenaus Privatleben als ›poetische‹ Existenz	426
Lenau und Schumann	435
Biografische Berührungspunkte	436
Schumanns op. 90 als Lenau-Porträt	441
4. Zusammenfassung und ideengeschichtliche Einordnung: Schumanns op. 90 als Künstlerdenkmal für Nikolaus Lenau	445
V. ZUSAMMENFASSUNG	455
ANHANG	461
Literaturverzeichnis	462
Abbildungsverzeichnis	518
Notenbeispiele	518
Tabellen	519
Grafiken	519
Abbildung	519
Personenregister	520
Danksagung	525

Skizze der Forschungsintention

Der Gegenstandsbereich der folgenden Studie ist eng begrenzt und großzügig bemessen zugleich. Er ist begrenzt, insofern alle darin verfolgten Argumentationsstränge in einem einzigen Werk von Robert Schumann zusammenlaufen, das sich mit einem Umfang von sieben Liedkompositionen in überschaubaren Dimensionen hält. Er ist weit und neigt zur Unübersehbarkeit, insofern der Kontext, auf den dieses Werk verweist, die anspruchsvolle Frage nach der Funktion von Kunst in der modernen Gesellschaft impliziert. Schumanns op. 90, betitelt *Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem*, entstand Anfang August 1850, im zeitlichen Umfeld einer politischen Krise, die nach langer Gärungsphase schließlich zu blutigen Aufständen und einer gescheiterten Revolution geführt hatte. Auf dem Prüfstand befand sich zu jener Zeit, neben vielem anderen, auch die Rolle, die Kunst und Künstlertum im Rahmen des öffentlichen Lebens zu spielen hatten. Verschiedene Positionen waren diesbezüglich im Laufe der 1830er- und 1840er-Jahre durchgespielt, dabei teils hochkontrovers diskutiert worden, und genau zur Jahrhundertmitte lag es nach den überstandenen Wirrsalen nahe, Bilanz zu ziehen. Dass Schumanns op. 90 zu dieser Situation in einem ganz bestimmten Verhältnis steht und dass dieses Verhältnis sich in einem Werkzusammenhang manifestiert, der aus dem Opus mehr macht als eine Ansammlung von sieben isolierten Liedkompositionen, dies zu zeigen ist das Ziel der folgenden Studie. Zum Rüstzeug der Untersuchung gehören systematische Überlegungen zur zyklischen Zusammenstellung von Liedkompositionen ebenso wie soziologisch fundierte Beschreibungen der Beziehung zwischen Kunstwerken und ihrem gesellschaftlichen Umfeld. Angestellt werden analytische Beobachtungen zur konkreten Werkgestalt des Schumann'schen op. 90 ebenso wie der Versuch, die von den Liedtexten konstituierte fragmentarische Erzählung durch weitreichende Kontextualisierung zu ergänzen und zu deuten. Entsprechend der Vielzahl der berührten Themengebiete lässt sich die Arbeit mit unterschiedlichem Erkenntnisinteresse lesen. Sie leistet einen Forschungsbeitrag zur Gattungsgeschichte des Lieds. Sie erschließt einen systemtheoretisch fundierten Zugang zur (im weiteren Sinne) hermeneutischen Deutung von Kunstwerken. Sie fügt dem verfügbaren Wissen zur gesellschaftlichen Rolle des Künstlers im 19. Jahrhundert spezifische Aspekte hinzu. Und sie trägt durch die Fokussierung der verschiedenen Gesichtspunkte auf Schumanns op. 90 Züge einer Werkmonografie.

In der Forschung wie auf dem Konzertpodium ist Schumanns op. 90 bislang auf verhältnismäßig wenig Interesse gestoßen, jedenfalls im Vergleich mit Wer-

ken, die zum Kernrepertoire des romantischen Lieds zählen, wie etwa den Zyklen *Frauenliebe und Leben* op. 42 und *Dichterliebe* op. 48. Schon von einer Kenntnisnahme des Opus durch die Zeitgenossen ist kaum etwas bekannt:¹ Rezensionen anlässlich der Erstpublikation im Verlag Kistner (Leipzig) sind nicht dokumentiert, auch nicht die erste öffentliche Aufführung des gesamten Werks.² Zwar erschien 1869 eine Bearbeitung des Opus für Klavier solo, wodurch es 19 Jahre nach seiner Erstpublikation noch einmal die Chance bekam, vom Publikum wahrgenommen zu werden.³ Doch auch im frühen Schumann-Schrifttum findet op. 90 typischerweise, wenn es nicht gänzlich unerwähnt bleibt, eine lediglich summarische Erwähnung, etwa im Rahmen der Auflistung von Werktiteln wie bei Wasielewski und Abert.⁴ Große Schumann-Monografen des 20. Jahrhunderts wie Wörner⁵ oder Paula und Walter Rehberg⁶ erwähnen das Werk zwar durchaus wohlwollend, widmen ihm jedoch nur äußerst knappe Darstellungen. Immerhin kommt es im Kontext einer lange Zeit allgemein verbreiteten Auffassung, wonach Schumanns Spätwerk⁷ als Zeugnis nachlassender Schaffenskraft zu betrachten sei⁸, vergleichsweise ›gut davon‹: Bei Rehberg dient es etwa als Beispiel dafür, wie

¹ Allerdings liegen überhaupt nur vergleichsweise wenige Informationen über Aufführungen von Schumann-Liedern in den Jahrzehnten nach seinem Tod vor (vgl. RSA VI.6.2, S. 236).

² Vgl. McCorkle 2003, S. 394.

³ Nach Auskunft von McCorkle (ebd., S. 959) stammen die Arrangements von Karl Geissler und finden sich gemeinsam mit Bearbeitungen weiterer Schumann-Lieder in: *Album. Lieder als Klavierstücke*, Leipzig 1869.

⁴ Wasielewski 1880, S. 243; Abert 1903, S. 109.

⁵ Wörner 1949, S. 224–226.

⁶ Rehberg 1969, S. 582.

⁷ Als zum Spätwerk gehörig lassen sich mit Tunbridge (2007, S. 6 f.) Schumanns Kompositionen der 1850er-Jahre betrachten. Der Begriff *Spätwerk* erscheint in diesem Zusammenhang sinnvoll gewählt (vgl. dazu auch Kapps Argumentation: 1984, S. 103); problematisch wäre es hingegen, einen (ästhetisch geschlossenen) ›Spätstil‹ anzunehmen: »There is little sense of there being a consistent late style.« (Tunbridge 2007, S. 6) Daverio spricht pluraliter von »Late Styles« (Daverio 1997a, S. 459). Das Schumann'sche Spätwerk ist durch stark divergierende Tendenzen charakterisiert, etwa durch scharfe Kontraste zwischen komplexer Differenzierung der Satztechnik und Formbildung einerseits, der Neigung zum einfachen, quasi volkstümlichen ›Tonfall‹ andererseits (vgl. Thym 2004, S. 139 f.). »Tendenzen zur Disintegration« (»disintegrative tendencies«; Tunbridge 2007, S. 214), als solche bekanntlich bereits im Frühwerk erkennbar, treffen in vielen späten Werken auf Züge klassizistischer Formung (vgl. ebd., S. 199). Speziell für Schumanns spätere Lieder ist außerdem eine Tendenz zur deklamatorisch ›freien‹ Textvertonung charakteristisch, die von kompositorischen Erfahrungen im Bereich großformatiger Konzeptionen wie Oper, Oratorium und vokalsinfonischen Zwischengattungen beeinflusst ist und – besonders bei scheinbar paradoxer Kombination mit liedhaft ›schlichten‹ Gestaltungsmerkmalen – bereits die unmittelbaren Zeitgenossen irritierte (vgl. Mahler 2006, S. 173 ff.).

⁸ Das Spätwerk galt demnach als gegenüber früheren Kompositionen »qualitativ abfallend«: so, frühere Rezeptionstraditionen zusammenfassend, Struck 1984, S. 708. Mit besonderem

der Komponist – »eine große Seltenheit in seiner Spätzeit« – »wieder einmal ganz neue Ausdrucksmittel gefunden«⁹ habe. Allerdings verzichten die Autoren darauf, diesen Befund analytisch zu untermauern. Insgesamt teilt op. 90 das Schicksal vieler Werke aus Schumanns späteren Schaffensjahren, im öffentlichen Diskurs lange Zeit ignoriert worden zu sein.

Erst als in der Forschung der 1980er-Jahre auf breiter Ebene die Bereitschaft einsetzte, das Schumann'sche Spätwerk als eigenständigen, qualitativ hochwertigen Aspekt seines Œuvres zu rezipieren¹⁰, stiegen auch für sein op. 90 die Aussichten auf Erweckung aus dem Dornröschenschlaf. Immerhin wurde nun zunehmend der Anspruch erhoben, Schumanns späteres Liedschaffen müsse neben den allfälligen Produkten des ›Liederjahrs‹ 1840/41 in seinem eigenen ästhetischen Anspruch gewürdigt werden. Maßstäbe hierfür setzte die 1983 erschienene Studie Mahlerts, die Schumann-Lieder vom Jahr 1849, ausgewählt aus den opp. 74, 79 und 98a, ausführlich analysierte und in ihrer stilistischen Eigenart erkennbar werden ließ.¹¹ So wird dann in der Schumann-Literatur des ausgehenden 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts schließlich auch das Liedopus 90 häufiger erwähnt, und zwar mit deutlich positivem Akzent: von einem »hochbedeutende[n] Werk«¹² spricht etwa Killmayer (1981); Daverio (1997) nennt es »the crown jewel of Schumann's second Year of Song«¹³; für Finson (2007) stellt es »one of the composer's finest later efforts«¹⁴ dar. Tunbridge (2007) nutzt genau dieses Werk zum Einstieg in ihre Darstellung des Schumann'schen Spätwerks.¹⁵ Dennoch: Ausführlichere Besprechungen des Werks bleiben selten. Zu nennen sind Veltens (1998) bündige Überblicksdarstellung, detailliertere Darstellungen einzelner Lieder ebenda und bei Mahlert (2002)¹⁶ sowie ein Aufsatz von Krebs (2011) zum Sonderaspekt *Meter and Expression in Robert Schumann's Op. 90*. Entscheidende Erkenntnisse über den Entstehungsprozess des Werks haben außerdem die bisher erschienenen Bände der *Neuen Schumann Gesamtausgabe* und Forschungsarbeiten in deren Umfeld

Bezug auf die späteren Lieder vgl. auch den *Epilogue: Reception of the Late Style*, in: Finson 2007, S. 261–270.

⁹ Rehberg 1969, S. 582, mit Bezug auf op. 90 Nr. 3 und Nr. 5.

¹⁰ Zu nennen ist hier eine bahnbrechende Serie von Studien aus den 1980er-Jahren, die eine Neubewertung der Werke aus Schumanns zweiter Schaffenshälfte einleiteten: Edler 1982; Mahlert 1983; Struck 1984; Kapp 1984; Knechtges-Obrecht 1985; Diel 1989. Vgl. auch die Aufsatzsammlung Tadday 2006 sowie Tunbridge 2007.

¹¹ Vgl. Mahlert 1983, S. 96–182.

¹² Killmayer 1992, S. 263.

¹³ Daverio 1997a, S. 440.

¹⁴ Finson 2007, S. 201.

¹⁵ Vgl. Tunbridge 2007, S. 15 ff.

¹⁶ Veltens 1998, S. 93–96 (zu Nr. 5); Mahlert 2002, S. 479–486 (zu Nr. 6).

zutage gefördert.¹⁷ Eine umfangreiche Studie zum gesamten Opus jedoch, wie sie manchen der großen Zyklen aus dem ›Liederjahr‹ 1840 (etwa dem Eichendorff-*Liederkreis* op. 39 oder der *Dichterliebe* op. 48) in so reichem Maße zuteil geworden sind, ist bislang nicht erschienen. Diese Lücke zu schließen ist eines der Ziele vorliegender Studie.

Die Bearbeitung des Themas machte ausführliche Streifzüge durch Sachgebiete erforderlich, die in der deutschsprachigen Forschung noch keineswegs erschöpfend – jedenfalls nicht in der hier einschlägigen Perspektivierung – erschlossen worden sind.¹⁸ Dazu gehört etwa eine systematische Bestimmung des Begriffs Liederzyklus. Obgleich zweifellos die gängigste Bezeichnung für eine Folge von Liedern, denen ein mehr als zufälliger Zusammenhang unterstellt wird, stellt der Terminus alles andere als eine forschungsgeschichtlich gefestigte, klar umrissene Kategorie dar. Unstrittig ist zwar ein durch Rezeptions- und Forschungstradition festgeschriebener Kernbestand von Werken, die üblicherweise als Liederzyklen betrachtet werden; hierzu zählen etwa Beethovens *Liederkreis* op. 98 *An die ferne Geliebte*, Schuberts Werke nach Texten von Wilhelm Müller (*Die schöne Müllerin* op. 25; *Winterreise* op. 89) sowie eine Reihe der bedeutenden Liedopera Schumanns, darunter *Frauenliebe und Leben* op. 42 und *Dichterliebe* op. 48. Irritierenderweise verschwimmen jedoch die Grenzen des Begriffs Liederzyklus bereits an den Rändern dieses Kernbereichs, wie der fragliche Status von Schumanns *Myrthen* op. 25 klarmacht, deren zyklischer Charakter in der Forschung umstritten ist.¹⁹ Auch für Schumanns op. 90 liegen kontroverse, teils diffuse Einschätzungen vor. Daverio betrachtet op. 90 ausdrücklich als »cycle« und bewertet es sogar als »a pendant, in some ways, to *Dichterliebe*«²⁰ – ein Vergleich, der das Werk einem der Schumann'schen Meisterwerke mit unbestritten zyklischem Charakter an die Seite stellt. Wörner hingegen spricht von einem »fast schon zyklisch gedachten Werk[...]«²¹. Walsh wiederum verwendet den Begriff »cycle«, erklärt das Opus aber im selben Atemzug zu einem bloßen »miscellany«²² (Sammlung). Die

¹⁷ Vgl. die Ausführungen in: RSA VIII.2, S. 279–285 und 76 f.; Schulte 2005, S. 90–92, 95 f. Band VI.5 der *Neuen Schumann Ausgabe*, dieses wohl bedeutendsten Projekts der gegenwärtigen Schumannforschung, steht allerdings zum Erscheinungszeitpunkt dieser Arbeit noch aus, und damit auch eine kritische und kommentierte Edition von op. 90.

¹⁸ Eine umfassende Darstellung des Phänomens Liederzyklus, etwa als Pendant zu Laura Tunbridges englischsprachiger Monografie *The Song Cycle* (Tunbridge 2010), ist in der deutschsprachigen Forschung noch desiderat.

¹⁹ Siehe unten, Anm. 55.

²⁰ Daverio 2002a, S. 101 (Hervorhebung original).

²¹ Wörner 1949, S. 224 (Hervorhebung K.S.).

²² »True, the seven songs are arranged in key sequence, but this was [...] more or less a habit with Schumann.« Zwar sei Einsamkeit das gemeinsame Thema der Lieder Nr. 3–5; zwar lägen den Liedern Nr. 2, 3, 5 und 6 durchweg Liebesgedichte zugrunde; zwar wiesen die

Verwirrung ist kein Zufall: Wer sich von der Forschungsliteratur klare Kriterien für die Zuordnung eines Werks zur Kategorie Liederzyklus erhofft, wird mit terminologischer Unschärfe so massiv konfrontiert, dass sich die Frage aufdrängt, ob sich der Begriff für Untersuchungen im wissenschaftlichen Rahmen überhaupt eigne. Eine belastbare Alternative freilich ist einstweilen nicht in Sicht. Hieraus folgt die für die vorliegende Studie grundlegende Entscheidung, den Begriff Liederzyklus (im Anschluss an Adam-Schmidmeiers Monografie zum ›Poetischen Klaviermusikzyklus‹ im 19. Jahrhundert) als ›heuristische‹ Kategorie zu verwenden – als Anhaltspunkt für einen »Fragehorizont«²³, innerhalb dessen eine Gruppe von Referenzwerken als Interpretationskontext für das zu untersuchende Werk erkennbar wird. Dementsprechend hat das **erste Kapitel**, wenn es nach der Auseinandersetzung mit begriffs- und werkgeschichtlichen Aspekten Überlegungen zu einer Systematik des Liederzyklus anstellt, nicht zum Ziel, den Begriff Liederzyklus abstrakt zu definieren, etwa um ihn von nicht-zyklischen Formen der Liedzusammenstellung trennscharf abzugrenzen. Vielmehr werden aus den Referenzwerken potenzielle Elemente der Zyklizität von Liedkompositionen abgeleitet, die dann in späteren Kapiteln der Untersuchung von op. 90 als Kriterien dienen können. Ein forschungsgeschichtlich orientiertes Teilkapitel macht zusätzlich deutlich, dass die Wahrnehmung von Werkzusammenhang generell nur vor dem Hintergrund bestimmter Interpretationskontexte möglich ist.

Eine wissenschaftstheoretische Fundierung der Kontextualisierung von Kunstwerken bietet das **zweite Kapitel**. Vorgestellt wird darin Niklas Luhmanns Theorie autopoietischer Systeme, die bisher im musikwissenschaftlichen Diskurs, anders als etwa in der Literaturwissenschaft, noch relativ wenig Resonanz gefunden hat. Diese Theorie erlaubt es, Beziehungen zwischen Kunstwerken und den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption herzustellen. Sie hilft zu beschreiben, wie Kunst um das Jahr 1800 zur Autonomie eines operativ-geschlossenen gesellschaftlichen Subsystems fand und die mit dieser Autonomisierung verbundenen Symptome selbst reflektierte. Vor dem Hintergrund eines für Luhmanns Theorie grundlegenden Kommunikationsmodells fasst das zweite Kapitel die Interpretation von Kunstwerken als spezifische Form von kontextgebundenen Kommunikationsprozessen auf. Es führt Kriterien wie *Funktion* und

Lieder Nr. 3–5 »a more involved tonal pattern« als Gemeinsamkeit auf; dennoch stelle das gesamte Opus »a miscellany« dar; es sei »not to be considered that the composer regarded the whole cycle as being linked in any such way.« (Walsh 1971, S. 92 f.) Walshs Gebrauch des Zyklusbegriffs ist unsystematisch, wie die Anwendung der Termini »miscellany« und »cycle« auf dasselbe Werk zeigt; ähnlich bezeichnet er ebd., S. 32, den »cycle« *Dichterliebe* op. 48 als »collection«.

²³ Adam-Schmidmeier 2003, S. 60.

Leistung der Kunst, *Selbstbeschreibung* des Kunstsystems und *Künstlerrolle* ein, auf die im weiteren Verlauf der Studie zurückgegriffen wird.

Das **dritte Kapitel** erprobt die im ersten Kapitel gewonnenen Kriterien für Zyklizität von Liedkompositionen am konkreten Werk, Schumanns op. 90. Die Untersuchung führt zunächst zu einem unvollständigen Ergebnis: während auf der musikalischen Ebene in mehrerer Hinsicht eine Tendenz zur ›Schließung‹ der Werkgestalt aufgezeigt werden kann, gelangt die Analyse der Liedtexte vorläufig nur zu einem ›fragmentarischen‹ Resultat. Zwar unterstützt die von Schumann zu den Gedichtvorlagen geschaffene Musik die Wahrnehmung eines narrativen Zusammenhangs, doch vermag sie nicht, bestimmte ›Leerstellen‹ der Narration zu kompensieren. Als Ziel verbleibt damit für den weiteren Verlauf der Untersuchung die Konstruktion von Kontexten, vor deren Hintergrund sich die fragmentarische Narration des Werks stimmig in einen übergeordneten Zusammenhang einfügt. Verschiedene Hinweise deuten darauf hin, dass der Denkmalgedanke, die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen künstlerischer Tätigkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Person des Dichters Nikolaus Lenau geeignete Kontexte für die Werkinterpretation zur Verfügung stellen. Diese Kontexte zu konzipieren und mit op. 90 zu verknüpfen, ist das Ziel des **vierten Kapitels**.

Die Studie als Ganze erschließt in einem zwischen Werk und Kontext vermittelnden Argumentationsgang die Möglichkeit, die einzelnen Lieder des untersuchten Opus als Elemente eines Werkzusammenhangs zu begreifen. Sie versteht sich außerdem als Forschungsbeitrag zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Benutzerhinweise

Quellenverweise werden im Fußnotenapparat in der Regel mit einem Kürzel ausgewiesen, das aus Autor(inn)ennamen, Erscheinungsjahr und Seiten- bzw. Spaltenreferenz besteht. Das Literaturverzeichnis im Anhang listet die verwendeten Kürzel in alphabetischer Reihenfolge auf und ordnet ihnen die vollständigen Angaben zu den zitierten Publikationen zu. Die im Kürzel enthaltene Jahreszahl gibt das Erscheinungsjahr der tatsächlich verwendeten Quelle an. Eine Ausnahme hiervon wird nur für die zahlreichen in den Sammelband Luhmann 2008a aufgenommenen Texte gemacht: Hier übernehmen die Kürzel der besseren Übersichtlichkeit halber die Jahreszahl der jeweiligen Erstpublikation. Manchen verwendeten Quellen wurden besondere Siglen zugewiesen, die im Folgenden aufgelöst werden.

Siglen

AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung [Wien bzw. Leipzig]
Briefe NF	<i>Robert Schumanns Briefe. Neue Folge</i> , hg. von F. Gustav Jansen, 2. vermehrte und verbesserte Aufl., Leipzig 1904
BWW	Clara und Robert Schumann, <i>Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe</i> (3 Bde.), hg. von Eva Weissweiler, Basel und Frankfurt a.M. 1984/1987/2001
CDGS	Carl Dahlhaus, <i>Gesammelte Schriften in zehn Bänden</i> , hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2000–2008
<i>Dichtergarten</i>	Robert Schumann, <i>Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik</i> , hg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Frankfurt a.M. und Basel 2007
<i>Schumann in Eendenich</i>	Bernhard R. Appel (Hg.), <i>Robert Schumann in Eendenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte</i> (Schumann Forschungen 11), Mainz u.a. 2006
Erlr	Hermann Erlr, <i>Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert</i> (2 Bde.), Berlin ² 1887
<i>Gedichtabschriften</i>	Helma Kaldewey, <i>Die Gedichtabschriften Robert und Clara Schumanns</i> , in: <i>Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser</i> , Ausstellungskatalog, hg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 88–99
GMA	Johann Wolfgang Goethe, <i>Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe</i> (21 Bde.), hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehn, München und Wien 1985–1998

- Grimm
(*Wörterbuch*) *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (16 Bde.), Reprint der Erstausgabe Leipzig 1854–1960, München 1991
- GS Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (4 Bde.), Leipzig 1854, Reprint Wiesbaden 1985
- HKA Nikolaus Lenau [Pseudonym für Franz Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau], *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe* (7 Bde.), hg. von Helmut Brandt, Gerhard Kosellek u.a., Wien 1989–2004
- HSW E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke* (6 Bde.), hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1985–2004
- HSäk Heinrich Heine, *Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Säkularausgabe*, Berlin u.a. 1970 ff.
- JPSW *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Eduard Berend u.a., Weimar 1927 ff.
- KFSA *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler u.a, Paderborn u.a. 1958 ff.
- Kreisig Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (2 Bde.), 5. Auflage, mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur 4. Auflage und weiteren, hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914
- Lenau-Chronik Norbert Otto Eke/Karl Jürgen Skrodzki, *Lenau-Chronik 1802–1851*, Wien 1992
- Litzmann Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen* (3 Bde.), Leipzig²1903/1905/1908
- MGG² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (26 Bde.), 2. neubearbeitete Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1994–2008
- Mottosammlung* Leander Hotaki, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung*, Freiburg i.B. 1998

- NS Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Historisch-kritische Ausgabe* (6 Bde.), begr. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, hg. von Richard Samuel u.a., Stuttgart 1960–1999
- RSA Robert Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, begr. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus, Zwickau, Mainz u.a. 1991 ff.
- Schumann-Briefedition *Wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe Robert und Clara Schumanns*, hg. von Thomas Synofzik und Michael Heinemann, Köln 2008 ff.
- Tb Robert Schumann, *Tagebücher* (3 Bde.), hg. von Georg Eismann (Bd. 1) und Gerd Nauhaus (Bde. 2 und 3), Basel und Frankfurt a.M. 1971/1987/1982
- WSW Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* (2 Bde.), hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991

Häufig zitierte Notenausgaben

Die Werke Ludwig van Beethovens werden zitiert nach der Ausgabe:

Ludwig van Beethoven, *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung* (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Bd. 12.1), hg. von Helga Lühning, München 1990

Die Werke Carl Loewes werden zitiert nach der Ausgabe:

Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme (17 Bde.), hg. von Max Runze, Leipzig 1899–1904

Die Werke Franz Schuberts werden zitiert nach der Ausgabe:

Franz Schubert, *Lieder* (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV*; 14 Bde.), vorgelegt von Walther Dürr, Kassel u.a. 1968–2014

Die Werke Robert Schumanns werden zitiert nach den Ausgaben:

- | | |
|------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| op. 24 | Robert Schumann, <i>Liederkreis</i> op. 24, hg. von Kazuko Ozawa, München 2006 |
| op. 39 | Robert Schumann, <i>Liederkreis</i> op. 39 (Fassungen 1842 und 1850), hg. von Kazuko Ozawa, München 2009 |
| op. 42 | Robert Schumann, <i>Frauenliebe und Leben</i> op. 42, hg. von Kazuko Ozawa, München 2002 |
| op. 48 | Robert Schumann, <i>Dichterliebe</i> op. 48, hg. von Kazuko Ozawa, München 2005 |
| Lieder opp. 98a–142;
Anhang M11 | Robert Schumann, <i>Lieder</i> Bd. 6.1 (RSA VI.6.1), hg. von Kazuko Ozawa und Matthias Wendt, Mainz u.a. 2009 |

- Liedtexte Robert Schumann, *Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen* (RSA VIII.2), hg. von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Krischan Schulte, Mainz u.a. 2002
- Alle übrigen opp. *Robert Schumann's Werke*, hg. von Clara Schumann, Johannes Brahms u.a., Leipzig 1879–1893

I. Der Liederzyklus: Dimensionen eines Forschungsgegenstands

Eine differenzierte und zugleich allgemeinverbindliche Definition des Begriffs *Zyklus* im Rahmen des musikwissenschaftlichen Sprachgebrauchs liegt nicht vor;²⁴ Entsprechendes gilt für den Terminus *Liederzyklus*.²⁵ In ihrer Lakonik treffend ist die Formulierung Bingham: »The only unqualified characteristics are multiplicity – three or more poems – and coherence«²⁶. Die Hauptschwierigkeit besteht darin, den zentralen Begriff des ›Zusammenhangs‹ (coherence) verbindlich zu klären. Die Möglichkeit einer verbindlichen Orientierung an gattungskonstitutiven ›Musterexemplaren²⁷ existiert nicht: Die musikhistorisch bedeutenden Liederzyklen, die von späteren Komponisten als vorbildlich empfunden wurden (Beethoven, Schubert und Schumann), stellen auf sehr unterschiedliche Weise zyklische Zusammenhänge her, die sich nicht auf übergeordnete Prinzipien reduzieren lassen. So hat der Liederzyklus auch in der Systematik der Gattungen keinen Ort: Die primäre Kategorie ist dort das Lied selbst und nicht seine zyklische Zusammenstellung.²⁸

Charakteristisch für diese Situation ist eine terminologische Praxis, wie sie Walter Dürr in seinem Standardwerk *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert* übt. Dürr verengt den Zyklus-Begriff bei Bedarf zum Zyklus »im engeren Sinne« bzw. zum »wirklichen«²⁹ Zyklus, ohne die damit vorgenommene Differenzierung

²⁴ Vgl. hierzu die Ausführungen bei Adam-Schmidmeier 2003, S. 43 ff.

²⁵ Daverio formuliert pointiert: »Clearly, the song cycle resists definition« (Daverio/Ferris 2010, S. 366). Ähnlich McCreless: »in the song cycle we lack an overriding order-determinate model for entire cycles« (McCreless 1986, S. 7).

²⁶ Bingham 2004, S. 104.

²⁷ Wie etwa im Falle des Streichquartetts, für dessen Gattungstradition die Werke J. Haydns prägend waren (Krummacher 2001, S. 19: Haydn als »Schöpfer des Streichquartetts«).

²⁸ Von der »Gattung Liederzyklus« spricht zwar Dürr (1984, S. 297). Daverio/Ferris (2010, S. 363) weisen jedoch darauf hin, dass der Liederzyklus als Gattung (»as a Genre«) nie ein bevorzugter Gegenstand der Forschung gewesen sei. Im *Handbuch der musikalischen Gattungen* wird der Liederzyklus nicht als Gattung eingeführt, sondern allgemeiner zu den »Entwicklungen« des Lieds im 19. Jahrhundert gerechnet (vgl. den Abschnitt *Zyklus*, in: Brinkmann 2004, S. 63–68; Zitat: S. 55).

²⁹ So nennt Dürr Beethovens op. 98 *An die ferne Geliebte* den »wohl [...] frühesten Liederzyklus im engeren Sinne« (Dürr 1984, S. 248). Die *Gesänge des Harfners aus »Wilhelm Meister«* op. 12 (1816/1822) gelten ihm als Schuberts »erster kleiner Liederzyklus im engeren Sinne«, der jedoch erst in der Druckfassung (1822) zum »wirklichen Zyklus mit innerer Konsequenz« werde, und zwar aufgrund von Zusammenhängen in den Liedtexten (ebd., S. 261 f.). Schumanns Eichendorff-*Liederkreis* op. 39 bezeichnet Dürr als »wirklichen Liederzyklus [...], in dem jedes Lied seinen festen Ort hat« (ebd., S. 287). Brahms' *Romanzen aus L. Tiecks Mage-*

systematisch zu klären. Die Gefahren solch ungenauer Terminologie offenbaren sich in ihrer widersprüchlichen Handhabung. Schumanns *Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister* op. 98a etwa schließen sich nach Dürr einerseits »nicht zu einem Zyklus« zusammen; für diese Auffassung spricht offenbar, was Dürr eine »bunte[.] Reihenfolge«³⁰ der Einzellieder nennt, sowie die Tatsache, dass das Werk sich aufgrund der verschiedenen Geschlechterrollen nicht überzeugend von einem einzigen Sänger bzw. einer einzigen Sängerin aufführen lässt.³¹ An anderer Stelle weist Dürr jedoch zu Recht darauf hin, dass Schumanns Anordnung den *Wilhelm-Meister*-Liedern »sowohl eine inhaltliche (wenn auch vom Roman unabhängige) als auch eine musikalisch-tonale Folgerichtigkeit« gibt und so einen »geschlossenen Zyklus«³² formt. Die Inkonsequenz ist offenkundig; möglicherweise folgt sie notwendig aus der inneren Widersprüchlichkeit, die Dürr im Liederzyklus als einer lyrischen Großform selbst ausmacht:

Gedichte, Lieder miteinander verbinden heißt: sie aufeinander beziehen, ein Lied im anderen formal und inhaltlich fortwirken lassen. Es heißt aber auch: in der Anordnung der Lieder Proportionen, Steigerungen, Abläufe beachten, also Elemente in die Lyrik tragen, die aus anderen Gattungen der Literatur, dem Drama oder dem Roman abgeleitet sind.³³

Die von Dürr angesprochene Frage, wie im Liederzyklus die Verbindung der einzelnen Teile untereinander sowie das Verhältnis von Teil und Werk ganzem zu denken sind, stellt die zentrale Herausforderung beim Versuch dar, den Liederzyklus positiv zu definieren. Eine Bestimmung von Kriterien hierfür wäre unerlässliche Voraussetzung, wollte man den Liederzyklus systematisch von nicht-zykli-

lone op. 33 erhalten »durch die Identität der handelnden Personen, durch die fortschreitende Handlung selbst (auch wenn sie in den Liedern allein nur rudimentär sichtbar wird), durch die daraus sich ableitende Folge der Affekte« ihre »innere Einheit« und gelten Dürr somit als »wirklicher Zyklus« (ebd., S. 308 f.). Ähnlich Dürr spricht auch Wiora von Beethovens op. 98 als einem »Liederzyklus im engeren Sinne der Rundung und Geschlossenheit«: Ein »wirklicher Zyklus« zeichnet sich für ihn durch »feststehende Reihenfolge, die Bestimmung, in dieser Reihenfolge zu erklingen« und einen »Leitfaden, der das Ganze durchzieht«, aus (Wiora 1971, S. 61 f.). Vgl. auch Kross, für den Schumanns *Myrthen* keinen »Zyklus im eigentlichen Sinne« darstellen (Kross 1989, S. 137), und Schmierer, die Brahms' op. 57 als »eine Art Zyklus« charakterisiert (Schmierer 2007, S. 142).

³⁰ Dürr 1984, S. 123.

³¹ Vgl. ebd., S. 134 f., Anm. 93.

³² Ebd. Treffend kennzeichnet Daverio die besondere Reihenfolge der Lieder in op. 98a als planmäßige Kombination zweier ineinander verschränkter Miniaturzyklen, der Lieder Mignons und des Harfners, ergänzt um das Lied der Philine (Nr. 7) (vgl. Daverio 1997b, S. 98).

³³ Dürr 1984, S. 245.

schen Formen (etwa bloßen Lieder- >Sammlungen<³⁴) abgrenzen. Zwar existieren in der Editionspraxis des 19. Jahrhunderts Begriffe, die eine Differenz zur zyklischen Zusammenstellung von Liedern suggerieren, etwa ›Album‹ (Schumann)³⁵ oder ›Liederbuch‹ (Wolf)³⁶. Ein Verschwimmen der Grenzen ist aber nicht zu leugnen.³⁷

Aus all dem resultiert, dass eine verbindliche Bestimmung der Kriterien, die ein Werk erfüllen muss, um eine Einordnung als Liederzyklus zu rechtfertigen, nicht zu leisten ist. Es bleibt die Feststellung, dass zwischen Liedern, die sich zum Zyklus verbinden, ein Zusammenhang bestehen muss, dass dieser Zusammenhang aber auf sehr unterschiedliche Weise hergestellt werden kann. Es ist zwar möglich, aus Referenzwerken Merkmale für Zyklizität abzuleiten; diese Merkmale können aber nicht zu Bedingungen für Zyklizität erklärt werden.

Im Einzelnen widmen sich die Abschnitte des ersten Kapitels folgenden Beobachtungen und Fragestellungen:

- 1. Begriffsgeschichtliche Dimension.** Der Terminus Liederzyklus wird auf seine terminologischen Implikationen befragt. Die Geschichte seiner Verwendung im früheren 19. Jahrhundert bis zum Beginn seiner theoretischen Aufarbeitung um das Jahr 1860 wird skizziert. Eingehender dargestellt wird der Zyklusbegriff im Sprachgebrauch Robert Schumanns.
- 2. Werkgeschichtliche Dimension.** An einschlägigen Werken wird die Praxis der zyklischen Liedzusammenstellung von ihren Anfängen um 1800 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts exemplifiziert. Dabei wird deutlich gemacht, dass die verschiedenen Werke auf sehr unterschiedliche Weise Zusammenhänge zwischen den einzelnen Liedern herstellen. In diesem Kontext stellt sich auch die Frage nach der Aufführungspraxis von Liederzyklen im 19. Jahrhundert.
- 3. Systematische Dimension.** In diesem Abschnitt wird, fußend auf den vorgegangenen Ausführungen, ein Katalog von Merkmalen erstellt, die typischerweise an Liederzyklen zwischen 1800 und 1850 zu beobachten sind.

³⁴ Vgl. Bingham 1993, S. 22.

³⁵ Vgl. z.B. Robert Schumanns *Liederalbum* op. 79 (Titelblattentwurf; die Erstausgabe erschien unter dem Titel *Lieder für die Jugend*; vgl. McCorkle 2003, S. 345 und 349).

³⁶ Vgl. Wolfs *Liederbücher* nach Textübertragungen von Geibel und Heyse (*Spanisches Liederbuch*; *Italienisches Liederbuch*).

³⁷ Vgl. Wiora 1971, S. 62. Geschichte und Prinzipien der Edition von nicht-zyklischen Liedzusammenstellungen sind ein bislang kaum beforschtes Gebiet (vgl. Bingham 2004, S. 101).

Damit wird das Instrumentarium für die im dritten Kapitel folgende Analyse von Schumanns op. 90 bereitgestellt.

4. **Forschungsgeschichtliche Dimension.** In der um 1860 einsetzenden theoretischen Auseinandersetzung mit dem Liederzyklus wurden zwei unterschiedliche Konzepte von Werkzusammenhang wichtig, die jeweils eigene Zielsetzungen für die Analyse von Liederzyklen implizieren: erstens die Vorstellung vom Liederzyklus als *organisch geschlossenem musikalischem Kunstwerk*, die ihre Wurzeln im späteren 19. Jahrhundert hat; zweitens die im späten 20. Jahrhundert einsetzende Gegentendenz, *Offenheit* und *Fragmentarizität* der Werkkonzeption als Kennzeichen von Liederzyklen zu betrachten. Beide Konzepte werden vor- und in ihrer wechselseitigen Beziehung dargestellt. Schließlich werden die Voraussetzungen für die Analyse narrativer Zusammenhänge in zyklischen Liedkompositionen geklärt.

Die ersten vier Abschnitte des ersten Kapitels referieren den aktuellen Forschungsstand zum Liederzyklus; der vierte schlägt außerdem eine methodologisch begründete Brücke zu literaturwissenschaftlichen Fragestellungen.

1. Begriffsgeschichtliche Dimension: historischer Sprachgebrauch

Der Begriff *kyklos* (= Kreis) wird bereits in der Antike metaphorisch zur Kennzeichnung eines Zusammenhangs zwischen wortsprachlichen Texten verwendet.³⁸ In den deutschen Sprachgebrauch bürgert sich der Zyklus-Begriff im 18. Jahrhundert ein³⁹, zunächst in der auf Literatur bezogenen Terminologie. Mit der ursprünglichen Wortbedeutung konnotiert ist die Metapher der künstlerischen ›Abrundung‹ eines Werks, die um 1800 im Rahmen der aufkeimenden Autonomieästhetik Aktualität gewinnt, da sie die Vorstellung einer ›in sich vollendeten‹ Abgeschlossenheit des Kunstwerks konnotiert.⁴⁰ Die Vorstellung eines ›kreisförmigen‹ Werkverlaufs im engeren Sinne, also des Wiederanknüpfens an den Beginn zum Ende eines Ablaufs, ist ebenfalls eine Implikation des Zyklusbegriffs, die allerdings in literaturbezogenen Fragestellungen nicht dominiert. Zu den ersten ausdrücklich als Zyklus bezeichneten lyrischen Werken gehört *Das Echo oder Alexis und Ida. Ein Ziclus von Liedern* (Halle 1812) von Christoph August Tiedge.⁴¹ Der Begriff *Lied* bezieht sich in diesem Fall auf die Textsorte, impliziert aber selbstverständlich die Eignung der Gedichte zur gesungenen Darbietung: Als Lied gilt zu jener Zeit »ein Gedicht, welches bestimmt ist gesungen zu werden, oder welches doch gesungen werden kann.«⁴² Tiedge selbst fordert im Vorwort zu *Das Echo* ausdrücklich zur Musikalisierung seiner Texte auf:

[S]ie sind, wie ich glaube, alle fähig, eine musikalische Begleitung aufzunehmen, und, von einigen guten Stimmen gesungen, einen geselligen Abend hinscherzen zu helfen.⁴³

³⁸ Zur Geschichte des Zyklusbegriffs vgl. die ausführliche Darstellung bei Adam-Schmidmeier 2003, S. 13 ff.

³⁹ Vgl. Grimm (*Wörterbuch*), Bd. 16, Sp. 1452.

⁴⁰ Vgl. Schmidt 1990, S. 45. Der Titel eines von Karl Philipp Moritz stammenden Schlüsseltexts der modernen Ästhetik des autonomen Kunstwerks lautet *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (Moritz 1997, S. 943–949; Erstdruck 1785).

⁴¹ Vgl. Adam-Schmidmeier 2003, S. 17. Ebd. wird außerdem das noch früher erschienene Werk *Münsterischer Epigrammen-Cyklus. Ein Neujahrsgeschenk. 1809* von Christian Friedrich Rassmann (Essen 1810) genannt.

⁴² Campe 1809, S. 127.

⁴³ Tiedge 1812, S. IV.

Diese Einschätzung des Dichters wurde vom großen Erfolg einer Vertonung seines Werks durch Friedrich Heinrich Himmel (1813) glänzend bestätigt.⁴⁴

Der Terminus Liederzyklus ist also ein ursprünglich literarisch konnotierter Begriff⁴⁵, der aus der literarischen Sphäre in die musikalische hinüberwanderte. Im Laufe des 19. Jahrhunderts etablierte sich dann die Bezeichnung Zyklus auch für eine zusammenhängende Folge von Instrumentalstücken; als frühester Beleg hierfür lässt sich der zweite Band von Ferdinand Hands Ästhetik der Tonkunst (1841) angeben, der den Terminus »Cyklus«⁴⁶ auf die Satzfolge der Sonate anwendet. Die erste lexikalische Bestimmung der Begriffe »Zyklische Form« und »Liederzyklus« leistet Arrey von Dommer in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1865.⁴⁷

Stets ist bei der Verwendung des Zyklusbegriffs die Vorstellung impliziert, dass die zyklisch kompilierten Elemente einerseits zwar ein gewisses Maß an Selbstständigkeit aufweisen, jedoch erst im Kontext ihres zyklischen Umfelds »ihre volle Deutung erhalten«, wie August Wilhelm Schlegel dies 1799 im *Athenäum* mit Blick auf einen »Cyclus von Gemälden« formuliert.⁴⁸ Umgekehrt schreibt Tiedge im Vorwort zum Gedichtzyklus *Das Echo oder Alexis und Ida*:

Wenn gleich ein leichtes Band von Wechselbeziehungen durch den Zyklus hinläuft: so kann doch jedes einzelne Lied, als ein kleines Ganze, für sich bestehen und ausgehoben werden.⁴⁹

⁴⁴ Tiedge 1812 (*Das Echo oder Alexis und Ida. Ein Ziclus von Liedern*); Himmel o.J. (1813; *Alexis und Ida. Ein Schäferroman in 46 Liedern von Tiedge für eine, zwey und mehr Stimmen mit Pianofortebegleitung* op. 43).

⁴⁵ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die dem heutigen Sprachgebrauch fremde, doch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein übliche Praxis, in Werktiteln die Dichter (also nicht zwangsläufig die Komponisten) als Urheber von Liedern zu nennen (vgl. Bingham 1993, S. 24 und 31; Peake 1971, S. 4). So ist die Erstausgabe von Beethovens op. 98 überschrieben *An die ferne Geliebte. Ein Liederkreis von Al. Jeitteles*. Schumanns op. 90 trägt den Originaltitel *Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem altkatholisches Gedicht*. Ähnliche Implikationen führt der Begriff *Poème* mit sich, der von Massenet als Bezeichnung für den französischen Liederzyklus eingeführt wurde (vgl. Linke 2010, S. 31 f. und 43 f.).

⁴⁶ Hand 1841, S. 415. Adam-Schmidmeier (2003, S. 36) nennt die zweite Auflage (1847) als frühesten Beleg; Hands von ihr zitierte Formulierung »Cyclus, in welchem Ernst und Heiterkeit, Schmerz und Wonne, Verlangen und Befriedigung wechselnd zusammenstehen« findet sich aber ebenso schon in der ersten Auflage von 1841.

⁴⁷ Art. *Cyclische Formen*, in: Dommer 1865, S. 225–227; *Liederkreis, Liedercyclus*: ebd., S. 513–514.

⁴⁸ Schlegel [A.W.] (1971, S. 112) konstatiert, »daß in der cyklischen Form Auftritte vorkommen dürfen, die erst durch vorhergehende oder folgende ihre volle Deutung erhalten.«

⁴⁹ Tiedge 1812, S. IV.

Der Zyklusbegriff formuliert also ein Spannungsverhältnis zwischen zwei einander idealtypisch⁵⁰ gegenüberstehenden Polen: zwischen Eigenständigkeit der zyklisch organisierten Einzelemente einerseits und ihrer Abhängigkeit von einem (wie auch immer gearteten) Zusammenhang andererseits.

Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die terminologische Praxis bei der Bezeichnung zyklischer Liedkomposition im 19. Jahrhundert ist unsystematisch. Neben dem Ausdruck *Liederzyklus* werden auch die Begriffe *Liederkreis*, *Liederreihe*, *Liedergabe*, *Liederroman*, *Liederstrauß*, *Liederkranz* verwendet, ohne dass mit solchen Bezeichnungen unterschiedliche, klar voneinander abgegrenzte Vorstellungen zyklischer Gestaltung verbunden wären.⁵¹ Eine der frühesten Anwendungen des Terminus Zyklus auf eine Gruppe von Liedkompositionen demonstriert dies; sie findet sich 1818 in einer Rezension der Wiener *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu Kreutzers *Wanderliedern* op. 34 (1818):

Sie sind alle gleich vortrefflich, bilden einen beynahe nicht zu trennenden Cyclus, eine Kette süß duftender Blumen, von denen man ungern auch nur eine einzige vermissen würde [...]. Jedem Sänger, der da auch zu fühlen pflegt, was er vorträgt, empfehlen wir aus voller Überzeugung diesen ausgezeichneten Liederkreis [...]⁵²

Die Bezeichnungen »Cyclus« und »Liederkreis« werden hier in einem Atemzug auf dasselbe Werk angewendet.

Ebenso lässt sich der unsystematische Sprachgebrauch an der Publikationspraxis Robert Schumanns illustrieren. In einem Brief an seine Braut Clara vom 24. Februar 1840 berichtet Schumann, »einen großen Cyclus (zusammenhängend) Heine'scher Lieder ganz fertig gemacht«⁵³ zu haben, eine Bemerkung, die sich vermutlich auf sein op. 24 bezieht⁵⁴ – das er dann jedoch unter der Bezeichnung *Liederkreis* veröffentlicht. Auch der Unterschied zwischen zyklischer und nicht-zyk-

⁵⁰ Zum Idealtypus (im Sinne Max Webers) als »gedankliche[r] Konstruktion« und »Hilfsmittel der Erkenntnis« vgl. Wagner 1980, S. 499.

⁵¹ Eine ausführliche Auswertung von Quellen des 19. Jahrhunderts zu den Begriffen *Liederzyklus*, *Liederkreis* usw. bietet Ferris 2000, S. 8 ff. und 77 ff.

⁵² Wiener AmZ mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 2 (1818), Sp. 478 f. (Anzeige zu C. Kreutzer, *Frühlingslieder* op. 33; *Wanderlieder* op. 34).

⁵³ BWV 3, S. 946 (Brief vom 24. Februar 1840).

⁵⁴ Vgl. Turchin 1985, S. 231. Op. 24 war als einziges der infrage kommenden Werke bis zum Datum der Briefabfassung abgeschlossen (»vor dem 23. Februar 1840«; McCorkle 2003, S. 99).

lischer Liedzusammenstellung ist an Schumanns Werktiteln nicht klar ablesbar. Sein op. 25 (*Myrthen*), dessen Status als Liederzyklus in der Forschung umstritten ist⁵⁵, wurde als *Liederkreis* veröffentlicht; sein op. 42 jedoch (*Frauenliebe und Leben*) erschien, obgleich der Komponist im Manuskript die Bezeichnung »Cyklus« verwendet, lediglich unter der Überschrift *Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*.⁵⁶

Einige der genannten Bezeichnungen verweisen übrigens mindestens ebenso sehr auf den sozialen Ort von Lieddarbietungen wie auf die Lieder selbst. So meint der Begriff Liederkreis im 19. Jahrhundert eine Vereinigung von Menschen, die sich in geselliger Runde treffen und dabei (unter anderem) gemeinsam Lieder singen. Die Titulierung von Notenpublikationen als *Liederkreis* konnotiert offenbar u.a. diesen sozialen Kontext.⁵⁷ Zur »Beförderung«⁵⁸ des Liedersingens in geselliger Runde ist auch – so das eigene Vorwort des Komponisten – Hans Georg Nägels Publikation *Liederkranz auf das Jahr 1816* bestimmt. Dass Schuberts Liederzyklus *Die Schöne Müllerin* op. 25 auf Umwegen aus einem musikalischen Gesellschaftsspiel hervorgegangen ist⁵⁹, zeigt, dass die soziale Institution des Liedgesangs im 19. Jahrhundert Rahmenbedingungen für die Entwicklung zyklischer Liederkomposition geboten hat.⁶⁰

Robert Schumann

Die Kategorie der »Abrundung« eines Kunstwerks tritt bei Schumann gelegentlich auf, etwa wenn er den Schluss von Mendelssohns Symphonie Nr. 3 op. 56, der an den Beginn des Werks erinnere, als »das Ganze gleichsam kreisförmig abrundend [...] wie der einem schönen Morgen entsprechende Abend«⁶¹, charakterisiert.

⁵⁵ Nach Kross (1989, S. 137) etwa handelt es sich »nicht um einen Zyklus im eigentlichen Sinne«; vgl. auch Walsh 1971, S. 13 (»*Myrthen*, op. 25, which is less a cycle than an anthology«), und Brinkmann 2004, S. 64. Für ein Verständnis des Werks als Zyklus vgl. Althaus 1998; Grotjahn 2008.

⁵⁶ Vgl. Daverio/Ferris 2010, S. 364 und 395, Anm. 8; McCorkle 2003, S. 111 und 186 f.

⁵⁷ Vgl. Peake 2001. Vgl. auch Braungarts Ausführungen zur literarischen Form des Gedichtzyklus, der um 1900, v.a. bei Stefan George, als Reflex »ästhetischer wie auch sozialer Ordnung« eingesetzt wird (Braungart 1996b, S. 5 f.; Zitat: S. 5). Die erste Liedzusammenstellung, die den Begriff Liederkreis im Werktitel trägt, ist offenbar Beethovens op. 98 *An die ferne Geliebte* (vgl. Turchin 1981a, S. 11).

⁵⁸ Vgl. Nägeli 1816, S. 1. Vgl. auch Peake 1982, S. 252 f.

⁵⁹ Siehe in Teilkapitel I.2: *Schubert: Die schöne Müllerin op. 25; Winterreise op. 89*.

⁶⁰ »[T]he nineteenth-century *Liederkreis* (as an institution) provided a social frame for the nurturing of the song cycle« (Daverio/Ferris 2010, S. 367; Hervorhebung original).

⁶¹ GS 4, S. 236; für weitere Belegstellen bei Schumann vgl. Adam-Schmidmeier 2003, S. 72 ff.

Den Zyklusbegriff scheint er grundsätzlich als »Synonym für Mehrteiligkeit«⁶² gebraucht zu haben. In den Titeln von Erstpublikationen der Liedopera Schumanns finden insgesamt sechsmal Bezeichnungen für zyklischen Zusammenhang Verwendung, darunter dreimal der Begriff *Liederkreis* (opp. 24, 25, 39) und je einmal die Begriffe *Liederreihe* (op. 35), *Liederzyklus* (op. 48) sowie *Cyclus von Gesängen* (op. 74).⁶³ Hinzu kommt der narrativ-szenische Implikationen mit sich führende Begriff des ›Spiels‹ in op. 74 und 101. Schumanns anscheinend wohldifferenzierte Formulierung der Werktitel ist allerdings für eine klare Abgrenzung der Begriffe wenig hilfreich. Mit Bezug auf Liedkompositionen wird z.B. keine Differenzierung der Begriffe *Liederzyklus* und *Liederkeis* erkennbar: Sein op. 24 wird als *Liederkreis* publiziert, gegenüber Clara aber nennt er es seinen »Heine'schen Liedercyklus«⁶⁴. Auch für die als *Liederkreis* veröffentlichten *Myrthen* op. 25 hat der Komponist offenbar eine Zeit lang die Titulierung als »Liederzyklus«⁶⁵ für angemessen gehalten. *Dichterliebe* op. 48 wird von Schumann in der Korrespondenz mit dem Verlag Peters sowohl als »Liederzyklus« bzw. »Cyklus«⁶⁶ wie auch als »Liederkreis[...]«⁶⁷ bezeichnet; auf einem Titelblattentwurf für die Urfassung findet sich noch die an op. 24 anschließende Bezeichnung »2ter Liederkreis aus dem Buch der Lieder«⁶⁸. Freilich bliebe zu erwägen, wie viel Einfluss auf den endgültigen Werktitel im jeweiligen Einzelfall der Verleger ausgeübt haben mag.

Schumanns Werktitel geben noch weitere Rätsel auf: Auffälligerweise werden etwa die vergleichsweise locker gefügten *Myrthen* ausdrücklich als *Liederkreis*

⁶² »Als Synonym für Mehrteiligkeit gebraucht er das Wort ›Zyklus‹ als organisationstechnischen bzw. logistischen Begriff, der ohne Bedenken in jedem außermusikalischen Kontext eingesetzt werden kann. So verwendet Schumann den Terminus für eine Reihe von Rezensionen [...], für eine Reihe von Veranstaltungen [...]. Im spezifisch musikalischen Kontext gebraucht Schumann den ›Zyklus‹-Begriff für mehrsätzliche Kompositionen, unabhängig von der musikalischen Gattung und Besetzung (sehr oft jedoch für mehrsätzliche Klavierkompositionen) [...]. Eine Verengung auf musikalisch-formale Aspekte erfährt der Terminus erst im Zusammenhang mit Schumanns Liedkompositionen. Doch auch hier gebraucht Schumann anstelle des Begriffs ›Liederzyklus‹ [...] in der gleichen Häufigkeit den synonymen Begriff ›Liederkreis‹ [...]« (Adam-Schmidmeier 2003, S. 72 f.; die im Zitat ausgesparten Belegstellen ebd.).

⁶³ Angaben nach McCorkle 2003. Die Bezeichnung *Ein Cyclus von Gesängen* (op. 74) wurde für die postume Erstausgabe der *Spanischen Liebes-Lieder* op. 138 übernommen.

⁶⁴ BWV 3, S. 958 (Brief vom 28. Februar 1840); Titel des Erstdrucks: *Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte componirt* [...] von Robert Schumann (vgl. McCorkle 2003, S. 100).

⁶⁵ Vgl. McCorkle 2003, S. 110.

⁶⁶ Vgl. Schumann-Briefedition III,3, S. 303 f. (Brief an den Verlag C.F. Peters vom 14. November 1843).

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 306 (Brief an den Verlag C.F. Peters vom 27. Dezember 1843).

⁶⁸ Vgl. McCorkle 2003, S. 207.

tituliert, während der geradezu paradigmatische Zyklus-Charakter von op. 42 sich im Werktitel (*Acht Lieder*⁶⁹) nicht niederschlägt. Im Vorfeld der Publikation hatte Schumann noch eine abweichende Bezeichnung erwogen: Das Arbeitsmanuskript zu op. 42 sieht die Bezeichnung »Cyclus v. acht Liedern«⁷⁰ vor. Eine denkbare Erklärung für die endgültige Titelwahl wäre, dass Schumann im Falle der *Myrthen* daran gelegen war, auf einen Zusammenhang der einzelnen Lieder hinzuweisen, während dies im Falle von op. 42 aufgrund der bereits in der Textvorlage evidenten Kohärenz vielleicht überflüssig erschien. Mit ähnlicher Argumentation könnte man erklären, dass Schumann bei der Veröffentlichung seiner Lieder ab 1849 weitgehend von den Bezeichnungen Liederzyklus bzw. Liederkreis absieht: Möglicherweise war ihm die zyklische Konzeption von Liedzusammenstellungen so zur Selbstverständlichkeit geworden, dass er es für unnötig hielt, auf diesen Aspekt eigens hinzuweisen. So bezeichnete er etwa die Lenau-Lieder op. 90, inklusive des abschließenden *Requiem*, in einer brieflichen Äußerung als »Cyclus«⁷¹; im Titel der Publikation erscheint dieser Begriff jedoch nicht: Dort wird das Werk als *Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem altkatholisches Gedicht* bezeichnet.

Von Interesse sind begriffliche Abgrenzungen, die Schumann gelegentlich vornimmt, um einer Zusammenstellung von Liedern den zyklischen Charakter offenbar ausdrücklich abzuspitzen. So findet sich auf dem Titelblattentwurf für eine als op. 92 geplante Liederkompilation die Bezeichnung *Bunte Lieder*.⁷² Eine weitere Gruppe von »zerstreuten« Liedern plante Schumann 1849, als »Liedersammlung« in »zwanglosen Heften«⁷³ herauszugeben; aus diesem Projekt gingen schließlich die opp. 27, 51, 77 und 96 hervor. Diese Werkgruppe bezeichnete Schumann dann insgesamt als »Sammlung«⁷⁴; im Gegensatz zum Zyklusbegriff wendet er den Begriff der Sammlung also auch auf eine Gruppe von mehreren Opera

⁶⁹ Titel der Erstaussgabe: *Frauenliebe und Leben von Adalbert [sic] von Chamisso. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. Vgl. Turchin 1981a, S. 3.

⁷⁰ Vgl. McCorkle 2003, S. 186.

⁷¹ Schumann-Briefedition III.4, S. 265 (Brief an den Verleger Julius Kistner vom 26. August 1850).

⁷² Die hierfür vorgesehenen Kompositionen erschienen später auf die opp. 77, 125 und 127 verteilt. Vgl. McCorkle 2003, S. 335. Einen ähnlichen Werktitel (*Bunte Blätter*) wählt Schumann für die Publikation von 14 in op. 99 zusammengefassten Klavierstücken. Vgl. auch Schumann-Briefedition III.2, S. 415 (Brief an den Verlag Whistling vom 27. Juni 1851).

⁷³ Ebd., S. 309 und 307 (Brief an den Verleger Friedrich Whistling vom 27. Februar 1849). Die hierfür zunächst vorgesehenen Lieder erschienen später in den opp. 27 und 51 sowie der revidierten Fassung von op. 39 (vgl. ebd., S. 308).

⁷⁴ Ebd., S. 415 (Brief an den Verlag Whistling vom 27. Juni 1851). Als Vorbild hierfür hatten die *Romanzen und Balladen* für Gesang und Klavier gedient (vgl. ebd., S. 307; Brief an den Verlag Whistling vom 27. Februar 1849). Diese waren in mehreren *Heften* erschienen, von denen jedes eine eigene Opuszahl erhalten hatte (45, 49, 53 und 64).

an.⁷⁵ Mit Finson kann man davon ausgehen, dass genau diese »miscellanies«⁷⁶ (Sammlungen) unter Schumanns Liedopera der zyklischen Disposition am fernsten stehen, obgleich die Werkstruktur auch hier klare Ordnungsprinzipien aufweist.⁷⁷ Auch der Begriff Sammlung ist jedoch bei Schumann nicht klar von dem des Zyklus unterschieden, wie ein Brief des Komponisten an den Verlag Bote und Bock (mit Bezug auf die Urfassung von *Dichterliebe* op. 48) beweist, der die Termini Sammlung und Zyklus nahezu synonym verwendet:

Gern sähe ich diese Sammlung, die ein Ganzes bildet, auch ungetrennt erscheinen. Da Ihnen vielleicht dies aber nicht ratsam schiene, so erlaube ich mir die Frage, ob es nicht ginge, daß Sie eine Anzahl Exemplare, die den ganzen *Zyklus* umfaßte, und eine andere Anzahl, wo sie *in zwei Hälften* getrennt würde, anfertigen lassen könnten.⁷⁸

Angesichts der Wendung »diese Sammlung, die ein Ganzes bildet« erschiene jeder Versuch, in Schumanns Sprachgebrauch eine Trennschärfe der Begriffe *Sammlung* und *Zyklus* überzeugend nachzuweisen, absurd. Die in *Hefte* aufgeteilte Publikation war übrigens keineswegs ein Kennzeichen lose gefügter Zusammenstellungen; auch als *Zyklen*, *Liederkreise* u.Ä. betitelte Werke erschienen in dieser Art, und zwar u. U. auf bis zu vier Hefte verteilt (so im Falle von op. 25⁷⁹); auch Separatausgaben aus dem Zusammenhang genommener Einzellieder waren gängig.⁸⁰ Im zitierten Brief versuchte Schumann, dieser editionspraktischen Konvention gegenzusteuern, und zwar unter Verweis auf die besonders kohärente Struktur des vorhandenen Werks – das er gleichwohl als *Sammlung* bezeichnete.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Praxis des frühen 19. Jahrhunderts im Gebrauch des Liederzyklus-Begriffs und verwandter Bezeichnungen weder grundsätzlich noch speziell bei Schumann Grundlagen für eine trennscharf differenzierende, wissenschaftlichen Kriterien genügende Terminologie bietet.

⁷⁵ Nur der Verleger Friedrich Whistling, nicht aber Schumann selbst, bezeichnet das Ensemble der *Romanzen und Balladen*-Hefte als »Cyclus« (ebd., S. 177; Brief an Schumann vom 22. Februar 1846). Tewinkel spricht treffend von »Werkverbänden« (Tewinkel 2006, S. 432, mit Bezug auf die *Lieder und Gesänge* opp. 25, 51, 77 und 96).

⁷⁶ Finson 2007, S. xii. Als Kriterien für diese Einordnung gelten Finson unterschiedliche Entstehungszeiten der in den betreffenden Opera zusammengestellten Lieder sowie »diffuse key schemes and subject matter« (ebd., S. 120).

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 225 sowie S. 120–153 (*Lyrical Schemes: Collections of Earlier Lieder und Gesänge*) und S. 226–260 (*Collections in the New Style*).

⁷⁸ Schumann-Briefedition III.6, S. 48 (Brief an den Verlag Bote & Bock vom 2. Juni 1840; Hervorhebungen original). Der Verlag lehnte die Publikation ab (vgl. ebd., S. 50 f.).

⁷⁹ Vgl. hierzu Grotjahn 2008, S. 152.

⁸⁰ Vgl. Schumann-Briefedition III.3, S. 304, Anm. 1.

Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und später

Die theoretische Reflexion des Liederzyklusbegriffs setzt ziemlich genau ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen von Beethovens Liederkreis op. 98 *An die ferne Geliebte* ein. Die erste lexikalische Bestimmung des Begriffs »Lieder-cyclus« nimmt 1865 Arrey von Dommer in seinem *Musikalischen Lexikon* vor.⁸¹ Bereits in seinem Buch *Elemente der Musik* (1862) hatte er den Liederkreis als »eine Verbindung mehrerer durchcomponirter Lieder« bestimmt, die gemeinsam »einem lyrischen Zustand verschiedenen Ausdruck geben«, und dabei Beethovens op. 98 als »unvergängliches Muster cyklischer Liedercomposition«⁸² angeführt. Sein drei Jahre später erschienener Lexikonartikel führt diese Definition weiter aus. Die Termini Liederkreis und Liederzyklus werden darin als Synonyme bestimmt, und zwar – wie unter dem »Primat der poetischen vor der musikalischen Zyklusbildung«⁸³ auch in der zweiten Jahrhunderthälfte noch durchaus üblich⁸⁴ – zunächst als Bezeichnung einer literarischen Form: ein Liederzyklus ist nach Dommer »[e]in zusammenhängender Complex verschiedener lyrischer Gedichte«. Ein alles durchziehender »Grundgedanke« wird von den einzelnen Gedichten »in mannigfachen und oft auch contrastierenden Bildern und von verschiedenen Seiten dar[gestellt], so dass das Grundgefühl in ziemlich umfassender Vollständigkeit ausgetragen wird«. Dass die durch die Liedtexte vorgegebenen ›Bilder‹ von der hinzutretenden Musik reflektiert werden, versteht sich für Dommer von selbst: Die »Melodie und ganze Tongestaltung« wechseln »selbstverständlich mit jedem Gedichte, ebenso die Tonart«. Dass als Modell zyklischer Liedkomposition auch hier Beethovens *Ferne Geliebte* gilt, erscheint aufgrund mehrerer Indizien naheliegend:⁸⁵ Dommer betrachtet das variierte Strophenlied als Norm, geht davon aus, dass das begleitende Instrument die einzelnen Lieder durch »Ritornelle und Ueberleitungen« miteinander verbindet, und bezeichnet den Lieder-

⁸¹ Art. *Liederkreis, Liedercyclus*, in: Dommer 1865, S. 513–514.

⁸² Dommer 1862, S. 233 f. (vgl. van Rij 2006, S. 5). Der Verweis auf Beethovens op. 98 macht deutlich, dass unter ›Durchkomposition‹ hier die Geschlossenheit des Werkganzen verstanden wird, nicht die Form der Einzellieder (Beethoven verwendet überwiegend die variierte Strophenform).

⁸³ Finscher 1998a, Sp. 2536.

⁸⁴ Vgl. etwa den Artikel *Liedercyclus* im *Musikalischen Conversations-Lexikon* Bd. 6 (Mendel 1876), S. 324: »eine Reihe, dem Inhalt und Charakter nach zusammengehöriger lyrischer Dichtungen«.

⁸⁵ Vgl. Ferris 2000, S. 10.

zyklus zusammenfassend als »Mittelgattung zwischen durchcomponirtem Liede und Cantate«⁸⁶ – Beschreibungen, die unter den bedeutenden Liederzyklen allein auf Beethovens op. 98 zutreffen. Bereits August Reißmann hatte 1861 in seiner Studie zur Geschichte des deutschen Lieds Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* an den »Anfang«⁸⁷ der Geschichte zyklischer Liedkomposition gestellt, allerdings ohne den Zyklusbegriff systematisch zu bestimmen.

Während Dommer die Begriffe »Liederkreis, Liedercyclus« als Synonyme an den Beginn seines Lexikonartikels stellt, überwiegt bei Reißmann der Begriff ›(Lieder-)Cyklus«. In Hermann Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon* (6. Band, 1876) erscheint dann nur noch der Begriff »Liedercyclus« im Titel des betreffenden Artikels⁸⁹ – Symptome einer allmählichen Begriffsverengung, die vermutlich damit zusammenhängt, dass sich auch der allgemeinere Begriff der ›zyklischen Form« während der zweiten Jahrhunderthälfte in der musiktheoretischen Terminologie etabliert.⁹⁰ Im Zuge dieser Entwicklung drängt der Terminus *Liederzyklus* Bezeichnungen wie *Liederkreis*, *Liederkranz* usw. in den Hintergrund. Wenn daher ein Komponist wie Brahms, dessen Liedschaffen größtenteils in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, kein einziges seiner Liedwerke als Liederzyklus betitelt, stattdessen aber offenbar privat die metaphorischen Bezeichnungen ›Bouquet« und ›Blumensträuße« verwendet⁹¹, so darf man dies nicht mehr als selbstverständlich synonymen Wortgebrauch auffassen wie noch zu Beginn des Jahrhunderts, sondern muss der Frage nachgehen, ob es sich nicht vielmehr um eine Distanzierung vom Liederzyklusbegriff handelt.⁹²

⁸⁶ Arrey von Dommer, Art. *Liederkreis, Liedercyclus*, in: Dommer 1865, S. 513–514. Das *Liederspiel* Reichardtscher Provenienz erhält einen eigenen Artikel (ebd., S. 514); von dieser dramatischen Form wird der Liederzyklus also abgegrenzt.

⁸⁷ Reißmann 1861, S. 170. Reißmann bezeichnet den Liederzyklus ohne nähere Erläuterung als »Gattung« (ebd.); dass sich die »innerlich verbundene[n] Gedichte« in Beethovens op. 98 durch überleitende Zwischenspiele auch »äußerlich« zusammenschließen, betont auch er (vgl. ebd.); dieses Gestaltungsmittel ist für ihn aber keine Voraussetzung dafür, dass sich die einzelnen Lieder eines Zyklus zum »Ganze[n]« verbinden (ebd., S. 202).

⁸⁸ Vgl. folgende einschlägigen Textstellen: ebd., S. 154 (»Liederkreis«), 170 (»Liedercyklus«, »Cyklus«, »Lieder-Cyklen«), 173 (»Liedercyklus«, »Cyklus«), 176 (»Liedercyklus«), 196 (»Cyklus«), 202 (»Liedercyklus«, »Cyklus«), 219 (»Cyklus«), 244 (»Liedercyklen«), 253 (»Liederkreis«).

⁸⁹ Mendel 1876, S. 324 (Art. *Liedercyclus*).

⁹⁰ Siehe im Abschnitt I.4: *Der Liederzyklus als ›organisches‹ Kunstwerk*.

⁹¹ Nach Überlieferung durch Heinz von Beckerath (Beckerath 1958, S. 84). Vgl. van Rij 2006, S. 2.

⁹² Vgl. hierzu etwa van Rij 2001, S. 72 ff., 141 ff., 218 f.

2. Werkgeschichtliche Dimension: Komponisten und Kompositionen

Die Unschärfe des Liederzyklusbegriffs bereitet notwendigerweise Schwierigkeiten beim Versuch, den Beginn einer Werkgeschichte des Liederzyklus zu bestimmen.⁹³ Wie bereits referiert, gilt einer seit der Mitte des 19. Jahrhunderts tradierten Auffassung zufolge Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98 (1816) als das erste ›ernstzunehmende‹⁹⁴ Beispiel. Diese Annahme verdankt sich allerdings nicht nur einer sehr spezifischen Konzeption von Zyklizität, sondern auch einer starken Eingrenzung des Lied-Begriffs. Fasst man beides genügend weit, so kann man für den Beginn einer Historiografie des Liederzyklus, wie Peake bemerkt, durchaus auch auf die Tradition der *Trouvères* zurückgehen.⁹⁵ Die Praxis, Lieder in Gruppen zu publizieren, war jedenfalls zu Beginn des 19. Jahrhunderts längst etabliert, ohne dass dafür die zyklische Konzeption als Gegenstand künstlerischer Gestaltung eine explizite Rolle gespielt hätte.⁹⁶ Die anlassspezifische Sammlung und Veröffentlichung von Liedern unterschiedlichster Provenienz z.B., mit deren Hilfe die Nachfrage bestimmter Zielgruppen befriedigt werden konnte, lag ja schon aus verlegerisch-ökonomischer Sicht nahe; als prominentes Beispiel aus dem 18. Jahrhundert gilt die *Singende Muse an der Pleisse* von Sperontes (d.i. Johann Sigismund Scholze; 1736). Auch die Zusammenstellung von Originalkompositionen eines einzelnen Komponisten, die auf der Ebene der Liedtexte miteinander korrespondierten, zu Liedgruppen war bereits vor Beethoven üblich. Hier sind etwa Reichardts *Liederspiele* zu nennen, die der Sphäre geselliger Vergnügung entstammen, ebenso wie die *Bilder und Träume* (1798) des Beethoven-Lehrers Christian Gottlob Neefe, eine Gruppe von Herder-Vertonungen im Stile empfindsam-erbaulicher Gebrauchsmusik⁹⁷ – Beethoven selbst hat in seinen *Sechs Liedern*

⁹³ Eine umfassende Untersuchung zur Geschichte des Liederzyklus liegt bislang nicht vor; einer solchen am nächsten kommt die höchst instruktive Studie Tunbridge 2010, die sich allerdings nicht als »a history of the song cycle«, sondern als Überblick über deren »significant moments« versteht (ebd., S. 5).

⁹⁴ »[T]he first serious example of the genre [song cycle; K.S.]« (Kerman 1973, S. 155). Vgl. ähnlich Wiora 1971, S. 60, und Dürr 1984, S. 248.

⁹⁵ Peake (1968, S. 22) nennt Adam de la Halles *Jeu de Robin et Marion*. Vor ähnlichen Schwierigkeiten stehen literaturgeschichtliche Überlegungen zum Gedichtzyklus (vgl. Ort 1997, S. 234).

⁹⁶ Vgl. Tunbridge 2010, S. 3.

⁹⁷ Neefe 1798 (*Bilder und Träume von Herder mit Melodien von Neefe*). Vgl. Peake 1971, S. 37 ff.

op. 48 nach Gellert (publ. 1803) eine in manchen Zügen vergleichbare Konzeption vorgelegt. Als unmittelbares Vorbild für Beethovens op. 98 haben möglicherweise die *Sechs Lieder von Goethe* op. 32 (1811) seines Schülers Ferdinand Ries gedient.⁹⁸ Angesichts der Unschärfe des Zyklusbegriffs wäre es also problematisch, Beethovens *Ferne Geliebte* als die erste zyklische Liedzusammenstellung überhaupt zu bezeichnen. Sie ist allerdings die älteste, die sich im Bewusstsein eines größeren Publikums und im Konzertleben dauerhaft etabliert hat. Dies ist wohl einer der Gründe dafür, dass der Beginn einer Liederzyklus-Geschichte seit der frühesten lexikalischen Definition durch Dommer (1865) in der Regel mit Beethovens op. 98 angesetzt wird.

Zyklische Liedwerke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die folgende Darstellung orientiert sich an Werken mit verbürgter Rezeptionstradition, also an Werken, die als relevant für die kompositorische Entwicklung des Liederzyklus im 19. Jahrhundert und die daran anschließende Forschungstradition zu betrachten sind. Das Augenmerk der Darstellung gilt besonders Strategien ›musikalischer‹ Zusammenhangbildung, wobei die Kategorie des ›musikalischen‹ in Differenz zur Ebene der Liedtexte zu verstehen ist.

Beethoven: *An die ferne Geliebte* op. 98

Beethovens op. 98 verbindet unter dem Titel *An die ferne Geliebte* sechs Lieder nach Gedichten von Aloys Jeitteles zu einem *Liederkreis*. Auf wen diese Bezeichnung im Titel des Erstdrucks⁹⁹ zurückgeht, ist unklar.¹⁰⁰ Die Komposition selbst betont die Idee eines die einzelnen Lieder übergreifenden Zusammenhangs; auffällig ist etwa die Entscheidung des Komponisten, die einzelnen Nummern durch modulierende Zwischenspiele zu verbinden. Möglicherweise liegt hier eine Reminiszenz an die zu jener Zeit gängige Praxis des improvisierten Präludierens

⁹⁸ Vgl. Peake 1982, S. 253 ff.

⁹⁹ Die Erstausgabe von Beethovens op. 98 ist überschrieben: *An die ferne Geliebte. Ein Liederkreis von Al: Jeitteles*.

¹⁰⁰ Im Autograf (Titel: *An die entfernte Geliebte. Sechs Lieder von Aloys Jeitteles in Musik gesetzt von L. v. Beethoven*) findet sie sich nicht. Der Komponist gebraucht den Ausdruck ›Liederkreis‹ allerdings in seiner Verlegerkorrespondenz (vgl. Dorfmueller/Gertsch/Ronge 2014, Bd. 1, S. 630 und 628).

vor;¹⁰¹ entscheidendes Merkmal der Beethoven'schen Konzeption wäre dann, dass die Zwischenspiele gerade *nicht* der Improvisationskunst des Pianisten überlassen bleiben; der Aspekt eines geschlossenen Werkganzen erscheint dadurch akzentuiert. Zusätzlich wird die Selbstständigkeit der einzelnen Teile dadurch beschnitten, dass die Lieder häufig strukturell schwach schließen oder zumindest fließend in die auskomponierten Zwischenspiele überleiten¹⁰², also gar nicht als in sich geschlossene Entitäten bestehen können. Als solche zeigt sich lediglich das gesamte Opus, das somit Züge einer großen, in mehrere Abschnitte unterteilten Einzelkomposition annimmt. Unter diesem Aspekt erscheint auch der opernhafte *Stretta*-Charakter des ausgedehnten Schlussabschnitts *Allegro molto e con brio* plausibel: Er markiert deutlich das Ziel einer groß angelegten Entwicklung, für die der begrenzte Rahmen des Schlusslieds allein keinen Raum böte. So wird der Vorrang, der dem Werkganzen vor den einzelnen Liedern zukommt, durch deren unselbstständigen Charakter bestätigt. Schließlich demonstriert auch das Reprisenverfahren des Schlusslieds die »stringente musikalische Einheit«¹⁰³ des Werks: Bei den Worten »dann vor diesen Liedern weicht« (T. 295–299; *Ziemlich langsam und mit Ausdruck*) wird textlich und musikalisch auf das Eröffnungslied zurückgegriffen. Der ›Ringschluss‹ zwischen Anfang und Ende wird überdies durch den Tonartenplan der Liederfolge (Es–G–As–As–C–Es) unterstützt: Die Ausgangstonart kehrt am Ende wieder. Die Idee, den Zyklusbegriff auf diese Weise im Sinne des *Kreisgedankens* wörtlich zu nehmen, geht möglicherweise allein auf den Komponisten zurück; Kerman geht davon aus, dass der Komponist zu diesem Zweck in die Textvorlage eingegriffen habe.¹⁰⁴

Beethovens Strategie einer Verknüpfung der Lieder durch auskomponierte Zwischenspiele wurde lediglich in musikhistorisch weniger bedeutenden Liederzyk-

¹⁰¹ Vgl. etwa die ersten beiden Kapitel in: Czerny 1829 (*Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, S. 5–21). Czerny bezieht sich freilich überwiegend auf den virtuoseren Solovortrag. »Mit Begleitung anderer Instrumente, muss man sich hierin [beim Präludieren; K.S.] am aller kürzesten fassen und die Sache mit ein paar Accorden und einem brillanten Laufe abthun.« (Ebd., S. 5, § 2; Hervorhebung unterdrückt) Zu modulierenden Vorspielen vgl. ebd., S. 9, § 5, und S. 15, § 3.

¹⁰² Nr. 2 schließt mit unvollkommenem Ganzschluss; Nr. 3 und 4 enden halbschlüssig; die Schlusstakte von Nr. 3, 4 und 5 bereiten bereits die neue Tonart des jeweiligen Folgelieds vor. Vgl. auch Kermans Ausführungen zur Schwächung der tonalen Selbstständigkeit der Lieder Nr. 3 und 4 (Kerman 1973, S. 140 f. und 155).

¹⁰³ Schmierer 2007, S. 75.

¹⁰⁴ Kerman 1973 (S. 126) hält für wahrscheinlich, dass der Komponist in dieser Absicht dem ersten Lied die letzte Strophe hinzugefügt hat. Diese These ist nicht zu beweisen, da der Gedichttext nur im Rahmen von Beethovens Vertonung überliefert ist (vgl. Dorf Müller/Gertsch/Ronge 2014, Bd. 1, S. 628). Vgl. auch Bingham 1993, S. 220 ff., sowie Kerman 1973, S. 136 ff.

len des 19. Jahrhunderts aufgegriffen.¹⁰⁵ Auch Beethovens sinnfällige Umsetzung des ›zyklischen‹ Gedankens, die ›kreisförmige‹ Gesamtanlage durch Wiederanknüpfen an den Werkbeginn, hat keineswegs schulbildend gewirkt; Beispiele für ein ähnliches Verfahren finden sich nur vereinzelt, etwa bei Carl Loewe (*Esther. Ein Liederkreis in Balladenform* op. 52; 1836)¹⁰⁶ und bei Schumann (*Frauenliebe und Leben* op. 42; 1840)¹⁰⁷. Beethovens Maßnahme allerdings, die Selbstständigkeit einzelner Lieder durch ›offene‹ Schlussgestaltung einzuschränken, findet sich wiederholt auch in Liederzyklen Schumanns.¹⁰⁸

Wanderlieder-Zyklen

Stark wurde die Entwicklung des Liederzyklus im früheren 19. Jahrhundert durch ein kurz nach Beethovens op. 98 erschienenes Werk beeinflusst: die neun *Wanderlieder* op. 34 von Conradin Kreutzer (nach Ludwig Uhland; 1818). Die Liedtexte verknüpfen in assoziativer Reihung, ohne eine im Detail zwingende Chronologie, Situationen der Wanderschaft mit Elementen einer hindernisreichen Liebesgeschichte. Obgleich die musikalische Gestaltung keine Beethovens Liederkreis vergleichbare Geschlossenheit aufweist – motivische Beziehungen etwa spielen keine für den Werkzusammenhang maßgebliche Rolle¹⁰⁹ –, lässt sie durchaus eine gewisse Ordnung erkennen, etwa im Tonartenplan, der nur gleichnamige, terz- oder quintverwandte Toniken aufeinander folgen lässt (e–A–E–G–g–Es–C–F–d/D). Zu seiner Zeit hochgeschätzt und äußerst erfolgreich, war das Opus für die zyklische Liedkomposition der Folgezeit zunächst wohl deutlich prägender als Beethovens *Ferne Geliebte*. In zahlreichen Liederzyklen wurde das Thema des Wanderns aufgegriffen, nicht nur in den Liedtexten, sondern auch in der musikalischen Gestaltung: Der vielfach anzutreffende Typus des kraftvoll markierten Wanderlieds etwa findet sich in Kreutzers *Abreise* (Nr. 7), überschrieben *Stark u. launigt*, voll ausgeprägt.¹¹⁰ Auch Schubert kannte und schätzte das Werk¹¹¹, das freilich von seinen eigenen Wanderlieder-Zyklen an langfristiger Publikumsreso-

¹⁰⁵ Beispiele gibt Turchin 1981a, S. 67, darunter *Ein Frühlingsspiel in drei Mal drei Gedichten von Heine* (Leipzig 1846), dessen Komposition interessanterweise vom Begründer der klassischen Formenlehre, A.B. Marx, stammt.

¹⁰⁶ Der Zyklus besteht aus fünf Liedern; das vierte greift zum Schluss tonartlich, motivisch und textinhaltlich auf das erste zurück.

¹⁰⁷ Siehe im Abschnitt I.4: *Synchronizität von Liedtext und Musik*.

¹⁰⁸ Siehe in diesem Abschnitt: *Schumanns Liederzyklen*.

¹⁰⁹ Vgl. Turchin 1987, S. 503, bes. Anm. 10.

¹¹⁰ Vgl. Kreutzer o.J., 3. Heft, S. 9. Zu Wanderlieder-Zyklen im 19. Jahrhundert vgl. Turchin 1987.

¹¹¹ Vgl. Peake 1979, S. 84.

nanz deutlich übertroffen wurde. Als weitere Werke dieser Art sind, neben vielen anderen, Heinrich Marschners *Sechs Wanderlieder* op. 35 (nach Texten von Wilhelm Marsano; 1827) und Schumanns *Liederreihe* nach Gedichten Justinus Kerners op. 35 zu nennen.¹¹²

Das Liederspiel

Ein wichtiges Modell für die Entstehung von Liederzyklen, deren Textvorlagen narrative Zusammenhänge ausprägen, stellt die wesentlich durch Johann Friedrich Reichardt geprägte Form des *Liederspiels*¹¹³ dar. Im Liederspiel werden einzelne Gesangsnummern liedhaften Zuschnitts auf verschiedene Sänger verteilt, in eine szenische Handlung eingebettet und durch Dialoge miteinander verknüpft. Es handelt sich also um eine dramatische Form; Reichardt konzipierte sie als »Gegenstück zum französischen Vaudeville«¹¹⁴. Als erstes Beispiel für das Liederspiel gilt Reichardts *Lieb und Treue* (Berlin, 1800)¹¹⁵, dessen zwölf Musiknummern auf Gedichten u.a. Goethes und Herders basieren. Nähe zur Liederspiel-Tradition zeigt auch Friedrich Heinrich Himmels ›Schäferroman‹ *Alexis und Ida* (1813), der allerdings auf einer zusammenhängenden Dichtung, ähnlich einem Libretto, basiert (*Das Echo* von Chr. A. Tiedge; 1812).¹¹⁶

Aufführungen von Liederspielen haben ihren Ort ursprünglich im privaten bzw. halböffentlichen Rahmen geselliger Anlässe, fanden aber auch in der Öffentlichkeit statt. *Lieb und Treue* von Reichardt etwa wurde zunächst für eine häusliche Feierlichkeit konzipiert, kam jedoch in einer kammermusikalisch instrumentierten Fassung 1800 an der Königlichen Oper Berlin auch zur öffentlichen Aufführung.¹¹⁷ In derselben Stadt unterhielt Staatsrat Friedrich August von Staegemann während der Jahre 1816/17 einen geselligen ›Liederkreis‹ in seinem eigenen Hause, im Rahmen dessen, unter Beteiligung u.a. des Dichters Wilhelm Müller, ein Lie-

¹¹² Ein spätes, gebrochenes Echo dieser Tradition stellen Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884/85) dar. Vgl. Turchin 1987, S. 498 und 509 ff.

¹¹³ Vgl. Reichardt 1801. Zum Zusammenhang von Liederspiel und Liederzyklus vgl. etwa Bingham 1993, S. 111 ff.

¹¹⁴ Johns 1996, Sp. 1328.

¹¹⁵ Reißmann freilich datiert in seiner historischen Studie zum deutschen Lied (1861) die Entstehung des Liederspiels, das er auf den Komponisten Johann Adam Hiller zurückführt, bereits in die 1760er-Jahre (Reißmann 1861, S. 97 f.).

¹¹⁶ Auch verzichtet Tiedges Vorlage auf zwischengeschaltete Dialoge. Freilich finden sich im vertonten Text selbst ›epische‹ Elemente, etwa die lange Erzählerpassage, von Himmel im rezitativen Stil komponiert, zu Beginn von Nr. 46 *Der Geburtstag*.

¹¹⁷ Vgl. Johns 1996, Sp. 1329.

derspiel mit dem Titel *Rose, die Müllerin* entstand.¹¹⁸ Aus diesem Projekt ging später die Textvorlage zu Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin* op. 25 hervor.

Die Ballade

Boettchers Formulierung, Beethovens *Ferne Geliebte* stelle »gleichsam ein ungeheuer erweitertes Lied«¹¹⁹ dar, wirkt plausibel, vergleicht man das Werk mit bestimmten Ausprägungen des durchkomponierten Liedtyps. Für Formkonzeptionen dieses Typs, bei denen die einzelnen Liedabschnitte syntaktisch deutlich voneinander abgesetzt sind, werden in der Forschung die Bezeichnungen *Kantatenlied* und *zyklisches Lied*¹²⁰ gebraucht; beispielhaft können Schuberts Kompositionen *Der Wanderer* op. 4 Nr. 1 (D 493) und, als geradezu monumentale Variante, *Einsamkeit* D 620 genannt werden. Es erscheint durchaus überzeugend, einen fließenden Übergang von solchen Formkonzeptionen zur Anlage von Beethovens Liederkreis op. 98 anzunehmen. Konkrete Wechselwirkungen lassen sich für die 1820er- und 1830er-Jahre auch zwischen Liederzyklus und Ballade nachweisen – einer dem Klavierlied verwandten Form, die häufig in einschlägiger Weise als »Zusammenschluß kleiner Einheiten«¹²¹ gestaltet ist. Nach Bingham sind Ballade und Liederzyklus gar »verschiedene Seiten derselben Münze«¹²². Konkret kann u.a. auf formale Ähnlichkeiten zwischen Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* und Schuberts mehrteiliger Komposition *Viola* (D 786; 1823) hingewiesen werden¹²³, deren Textvorlage (Franz von Schober) den Untertitel *Blumenballade*¹²⁴ trägt. Auch Carl Loewes »einsätzige« Balladen setzen sich häufig aus deutlich voneinander unterschiedenen Abschnitten zusammen (z.B. *Herr Oluf* op. 2 Nr. 2; *Die Lauer* op. 49 Nr. 1; *Archibald Douglas* op. 128).¹²⁵ Ein tatsächliches Verschmelzen von Ballade und Liederzyklus belegen zwei Werke Loewes, die der Komponist im Titel ausdrücklich als *Liederkreise in Balladenform* bezeichnet: *Der Bergmann*

¹¹⁸ Siehe in diesem Abschnitt: *Schubert: Die schöne Müllerin op. 25; Winterreise op. 89.*

¹¹⁹ Boettcher 1928, S. 67 (Hervorhebung original).

¹²⁰ »Kantatenlieder«: Peake 1971, S. 25; »zyklische[s] [...] Lied[.]«: Mersmann 1926, S. 585 (ebd., S. 586, Verweis auf Schuberts op. 4 Nr. 1).

¹²¹ Mersmann 1926, S. 586.

¹²² »[B]allads and cycles were different sides of the same coin« (Bingham 2004, S. 117). Diese Auffassung deutet sich bereits bei Reißmann (1861, S. 244) an.

¹²³ Vgl. Bingham 2004, S. 117.

¹²⁴ Vgl. Schochow/Schochow 1997, S. 602. In der mehrteiligen Anlage ähnlich gestaltet ist auch *Vergißmeinnicht* D 792 (1823); die Textvorlage ist hier ebenfalls als »Blumenballade« bezeichnet (vgl. ebd., S. 606).

¹²⁵ Zum Verhältnis von Ballade und Liederzyklus mit Rücksicht auf Loewe vgl. Turchin 1981a, S. 201 ff.; Bingham 1993, S. 224 ff.; Bingham 2004, S. 117 f.; Tunbridge 2010, S. 27 f.

op. 39 (1839) und *Esther* op. 52 (1836). Beide Werke bestehen aus mehreren syntaktisch selbstständigen »Abtheilungen«¹²⁶, deren Liedtexte Elemente kohärenter Narrationen liefern und balladenhafte Merkmale, wie z.B. wechselnde Personenrede und tonmalerische Elemente im Klavierpart (vgl. z.B. op. 52 Nr. 1) aufweisen. Harmonisch schlüssige Verbindung der »Abtheilungen«¹²⁷ sowie ggfs. motivische Korrespondenzen¹²⁸ unterstreichen den zyklischen Charakter der jeweiligen Werkkonzeption. Die Formulierung »Liederkreis in Balladenform« legt den Schwerpunkt auf die Zyklizität der Gesamtform.

Formale Konzeptionen, die zwischen »zyklischem« Einzellied und (jeweils dreiteiligem) »Miniaturzyklus« angesiedelt sind, realisiert auch Schumann zweimal, wohl nicht zufällig im Rahmen seiner »Romanzen und *Balladen*« betitelten Opera: *Der arme Peter* op. 53, Nr. 3; *Tragödie* op. 64 Nr. 3 (jeweils nach Heine-Texten).

Schubert: *Die schöne Müllerin* op. 25; *Winterreise* op. 89

Auch wenn die dichte und ostentative Zyklusstruktur von Beethovens *Ferner Geliebten* keineswegs »schulbildend« wirkte, kann doch das Ausmaß erstaunen, in welchem sich die Liederzyklen Schuberts von Beethovens op. 98 unterscheiden. Immerhin stand der Ältere dem Schaffen des Jüngeren als »permanent gegenwärtige[r] Vergleichsfall« zur Seite, sowohl in anspornend-motivierender Weise wie in erdrückender »Übervater-Rolle«¹²⁹. Vielleicht fühlte sich Schubert auf dem Gebiet des Kunstlieds so selbstverständlich heimisch, dass eine Orientierung an Beethoven, was die zyklische Konzeption von Liederfolgen anging, nicht »nötig« war. Dabei wird die Frage, welche unter Schuberts Liedopera als Zyklen aufgefasst werden können, in der Forschung unterschiedlich beantwortet. Bekannt ist, dass Schubert 1816 den Plan fasste, seine Lieder in acht Sammlungen, gewidmet jeweils einem bestimmten Dichter, zu publizieren – ein Plan, der an Hugo Wolfs spätere *Liederbuch*-Praxis erinnert und von Schubert unter publikationstechnischen Zwängen fallen gelassen wurde.¹³⁰ Stattdessen veröffentlichte er seine Liedkompositionen ab dem Jahr 1821 in kleinen, jeweils drei oder vier Nummern starken Heften. Manche dieser kleineren Liedopera können als (Miniatur-)Zyklen betrachtet werden, darunter die *Gesänge aus Wilhelm Meister* op. 62

¹²⁶ Vgl. die vollständigen Werktitel: *Esther. Ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abtheilungen* [...]; *Der Bergmann. Ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abtheilungen* [...].

¹²⁷ Vgl. die Tonartenpläne der beiden Liedfolgen (op. 39: E–E–A–F–e/E; op. 52: a–F/f–F/d–A/a–A/a).

¹²⁸ Siehe im Abschnitt I.4: »Vorgeschichte«.

¹²⁹ Gülke 1996, S. 112 und 48.

¹³⁰ Vgl. Dürr 1984, S. 256.

oder die Vertonungen von Texten aus Walter Scotts Roman *The Lady of the Lake* (op. 52)¹³¹. Als Spezialfall der Editions-geschichte sind die Heine-Vertonungen von 1828, postum veröffentlicht als Nr. 8–13 im sogenannten *Schwanengesang* (D 957)¹³², zu werten. Sie haben, u.a. im Hinblick auf die Liedreihenfolge, eine intensive Forschungsdiskussion ausgelöst, an der zentrale Erwartungshaltungen gegenüber der zyklischen Qualität von Liedkompositionen, etwa im Hinblick auf Tonartenplan und narrative Struktur, erkennbar werden.¹³³ Als Schuberts Hauptbeiträge zum Genre des Liederzyklus sind jedoch zweifellos *Die schöne Müllerin* op. 25 und *Winterreise* op. 89 anzusehen. Beiden Opera gemeinsam ist, neben dem Rückgriff auf denselben Textdichter (Wilhelm Müller), eine monumentale Anlage, die bei Gesamtaufführung jeweils abendfüllende Dimensionen erreicht.

Im Fall der *Schönen Müllerin* stützte sich Schubert auf einen geschlossenen Zyklus von Gedichten, die durch eine narrative Struktur miteinander verbunden sind. Müllers Textvorlage beruhte selbst auf einer Vorform, die ihre Entstehung dem musikalisch-geselligen Rahmen von Staegemanns Berliner ›Liederkreis‹ verdankt.¹³⁴ Sowohl den Dichter Müller als auch den Komponisten Ludwig Berger hatte das in diesem Rahmen entstandene Liederspiel *Rose, die Müllerin* (1816/17) zu weiterentwickelndem Schaffen angeregt: 1818 wurden Bergers zehn *Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiele ›Die schöne Müllerin‹* veröffentlicht, die auf Texten des Liederspiels fußten; Müller schuf seinerseits einen die Vorlage aufgreifenden Gedichtzyklus unter demselben Titel, der in seiner finalen Gestalt als »Monodram«¹³⁵ 25 Nummern enthält. Auf diese Textvorlage, die er in Müllers *Sieben und siebenzig Gedichten aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (1821) vorfand, griff Schubert für seinen eigenen Liederzyklus zurück, wobei er fünf Gedichte, darunter Prolog und Epilog, aussparte. Der Werkkomplex aus *Liederspiel* (Müller/Berger), *Liederzyklus* (Berger), *Gedichtzyklus* (Müller) und *Liederzyklus* (Schubert) illustriert wie kaum ein anderes Beispiel, dass der biedermeierlich-gesellige Rahmen einen wichtigen Hintergrund für die Entwicklung des Liederzyklus im früheren 19. Jahrhundert abgibt; deutlich wird hier auch die ursprüngliche Verwandtschaft zumindest des narrativ strukturierten Liederzyklus mit dem szenischen Konzept des Liederspiels. In Schuberts Auswahl aus den Gedichten Müllers (20 von 25), die er in der vom Dichter vorgegebenen Reihenfolge vertonte, bleibt der erzählerische Zusammenhang des Originals im

¹³¹ Vgl. etwa ebd., S. 261 f.

¹³² Vgl. hierzu z.B. Kramer [R.] 1994, S. 114 ff. und 125 ff.

¹³³ Vgl. etwa Goldschmidt 1974 und Kramer [R.] 1994, S. 125 ff. Auf Goldschmidt bezieht sich auch Budde 2012, S. 107 ff. bzw. 121, Anm. IV.6.

¹³⁴ Vgl. hierzu und zum folgenden Absatz Youens 1992, S. 1–41; Bingham 1993, S. 134–211.

¹³⁵ Müller 1830, Bd. 1, S. 4 (*Der Dichter, als Prolog*; Eröffnungsgedicht zum Zyklus *Die schöne Müllerin*).

Wesentlichen erhalten. Schuberts Musik sorgt zusätzlich für Einheitlichkeit des Gesamtwerks¹³⁶, z.B. in der Gestaltung der Klavierbegleitung, und dort vor allem durch die motivische Verwandtschaft bestimmter pianistischer Figuren, die im Zusammenhang mit dem Rieseln, Rauschen und ›Reden‹ des Baches auftreten (u.a. Nr. 2, Nr. 6, Nr. 15, Nr. 19).

Anders als im Fall der *Schönen Müllerin* ist die Selbstverständlichkeit, mit der wir heute *Winterreise* als in sich geschlossene, abendfüllende Konzertveranstaltung rezipieren – häufig ohne Konzertpause präsentiert –, nicht ohne Weiteres von der Werkentstehung her begründbar. Schubert hat seinen Zyklus in zwei Anläufen komponiert und entsprechend in zwei Abteilungen veröffentlicht.¹³⁷ Als 1827 die 1. Abteilung entstand, die die Nummern 1–12 umfasst, waren Schubert nicht mehr als diese zwölf Gedichte bekannt, die Wilhelm Müller in *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1823* publiziert hatte. In dieser Werkgestalt scheint Schubert *Winterreise* zunächst als abgeschlossen empfunden zu haben. Anlässlich der Uraufführung im Freundeskreis (Februar 1827) wird er mit den Worten zitiert: »[I]ch werde euch einen Zyklus schauerlicher Lieder vorsingen.«¹³⁸ Die übrigen zwölf Liedtexte lernte der Komponist erst im Herbst desselben Jahres aus dem 2. Band von Müllers *Gedichten aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (1824) kennen, wo sie mit den von Schubert bereits vertonten Texten zu einer neuen zyklischen Gestalt verbunden worden waren. Schubert komponierte die ihm neuen Gedichte in der dieser Publikation entsprechenden Reihenfolge als 2. Abteilung der *Winterreise*. Die Textfolge des endgültigen op. 89 entspricht also nicht den Intentionen Müllers; sie ist eine (teils unfreiwillige) Kreation Schuberts. Wie nicht weiter verwunderlich, lässt sich in die endgültige Werkgestalt der Schubertschen *Winterreise* eine konsequente, gar lückenlose narrative Struktur nur mit großer Mühe hineinlesen.¹³⁹ Wiederholt sind motivische Verknüpfungen zwischen einzelnen Liedern zu beobachten; Daverio/Ferris weisen auf »an interweaving of musicopoetic topoi – chorales, horn calls, echoes – all potentially representative of infinite extension in time and space«¹⁴⁰ hin. Gerald Moore bemerkt die häufige Wiederkehr eines aufsteigenden Skalenmotivs.¹⁴¹ Die

¹³⁶ Vgl. hierzu die instruktiven, auch kritisch hinterfragenden Anmerkungen von Bingham 1993, S. 188 ff.

¹³⁷ Zur Entstehung der Schubertschen *Winterreise* sowie zum Verhältnis zwischen Schubertscher Textfassung und Müllerschem Original vgl. Dürr 2000, S. 301 ff., und Dürr 2004, S. 134 f.

¹³⁸ Spaun 1983, S. 160 f.

¹³⁹ Vgl. Dürr 2004, S. 134 ff.

¹⁴⁰ Daverio/Ferris 2010, S. 371.

¹⁴¹ Vgl. Moore 1975, S. XIII f. Zu »motivische[n] und submotivische[n] Korrespondenzen« zwischen einzelnen Liedern der *Winterreise* vgl. auch Dürr 2004, S. 148 ff. (Zitat: S. 148).

Tonartendisposition lässt, wie schon in der *Schönen Müllerin*, auch in *Winterreise* Planmäßigkeit erkennen;¹⁴² Schuberts Bereitschaft allerdings, diese nachträglich durch Transposition einzelner Lieder wieder zu verändern, hat der Forschung Rätsel aufgegeben.¹⁴³

Schumanns Liederzyklen

Für keinen bedeutenden Liedkomponisten des 19. Jahrhunderts hat die zyklische Werkkonzeption eine quantitativ vergleichbare Rolle gespielt wie für Schumann. Man kann dies als ›Zeichen der Zeit‹ interpretieren: In den knapp 25 Jahren, die zwischen Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* und Schumanns op. 24, dem *Liederkreis* nach Texten Heinrich Heines, liegen, hatten sich Editionen von Liedern in zyklischen Zusammenhängen enorm gehäuft, wenn auch die meisten dieser Produkte heute aus dem Bewusstsein des Publikums verschwunden sind.¹⁴⁴ Dass Schumann an der Liedkomposition seiner Zeit grundsätzlich interessiert war, beweisen verschiedene seiner Artikel für die von ihm herausgegebene *Neue Zeitschrift für Musik*;¹⁴⁵ unter den musikhistorisch bedeutenden Liedkomponisten hat er am eingehendsten Carl Loewe besprochen.¹⁴⁶ Dass Schumann Beethovens op. 98 *An die ferne Geliebte* vertraut war¹⁴⁷ und dass er wiederholt in seinem eigenen Schaffen zitierend und paraphrasierend auf das Werk angespielt hat, ist Forschungskonsens.¹⁴⁸ Auch Schuberts *Schöne Müllerin* hat er offenbar gekannt¹⁴⁹,

¹⁴² Vgl. etwa, mit besonderem Fokus auf dem Zusammenhang von Tonartenplan und Textinhalt, Lewis 1988 (S. 53 ff.), der allerdings das Lied Nr. 14 aus *Die schöne Müllerin* (*Der Jäger*) fälschlich in h-Moll ansiedelt (vgl. ebd., S. 54 f., Abb. 4). Zum Tonartenplan in Schuberts *Schöner Müllerin* vgl. auch die von scharfsichtigen theoretischen Reflexionen begleiteten Ausführungen bei Bingham 1993, S. 188 ff. (teils auf Lewis antwortend); Rosen 2000, S. 214 ff.; Gülke 1996, S. 227 f.

¹⁴³ Vgl. Dürr 2004, S. 138 ff. und 154. Vgl. auch Kramer [R.] 1994, S. 165 ff. und 184.

¹⁴⁴ Ausführliche Darstellung einzelner Werke nebst Auswertung zeitgenössischer Rezensionen bei Turchin 1981a, S. 117 ff.

¹⁴⁵ Vgl. etwa GS 2, S. 130–141; GS 3, S. 148 f., 260–265; GS 4, S. 148–154, 217–219, 257–265.

¹⁴⁶ Vgl. GS 2, S. 130–132 (Besprechung von *Esther. Ein Liederkreis in Balladenform* op. 52).

¹⁴⁷ Vgl. Tb 1, S. 146.

¹⁴⁸ Vgl. die Übersicht bei Reynolds 2009, S. 105 ff. Vgl. auch Bischoff 1994, S. 212 f., Anm. 244.

¹⁴⁹ Vgl. folgende Äußerung des Komponisten Theodor Kirchner: »[Schumann] war factisch der erste, der für Schubert in's Zeug ging und Alles kannte, nicht bloss die Müllerlieder« (Brief an Arnold Niggli vom 4. September 1880, zitiert nach: Adam-Schmidmeier 2003, S. 245). Dabei schließt die Bezeichnung »Müllerlieder« wohl den Zyklus *Winterreise* nicht mit ein; vgl. die Verwendung des Ausdrucks durch Hanslick (1897, S. 237 [*Stockhausen*]) und Amalie Joachim (zitiert in: Borchard 2000, S. 71) sowie die explizite Unterscheidung der »Müller-

ebenso wie Marschners *Wanderlieder* op. 35¹⁵⁰. Die Liedproduktion seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen kann also als Horizont von »Theorie und Praxis der Liedkomposition bei Robert Schumann«¹⁵¹ aufgefasst werden. Vergleicht man die Zyklen aus Schumanns Liederjahr mit denen seiner wichtigsten Vorgänger, Beethoven und Schubert, werden in beiden Fällen Differenzen deutlich. An Schuberts *Schöner Müllerin* und *Winterreise* scheint sich Schumann konzeptionell kaum orientiert zu haben; seine Zyklen sind kürzer, und zusammenhangbildende Strategien auf der musikalischen Ebene spielen eine größere Rolle.¹⁵² Insgesamt steht Beethovens *Ferne Geliebte* Schumann näher, sowohl was die geringere Gesamtlänge angeht als auch im Bezug auf die enge musikalische Verknüpfung der einzelnen Lieder; anders als Beethoven aber akzentuiert Schumann die strukturelle Unselbstständigkeit einzelner Lieder nur in Sonderfällen¹⁵³.

Schumanns »Liederjahr«¹⁵⁴, nach einigen Frühwerken die erste bedeutende Phase der Liedkomposition in seinem Schaffen, setzt am 23. Januar 1840 mit der Komposition einer Erstfassung von *Du bist wie eine Blume* (veröffentlicht als op. 25 Nr. 25; Text: Heine) ein. Es schließt mit seinen Beiträgen zum gemeinsam mit Clara Schumann geschaffenen Rückert-Opus *Liebesfrühling* op. 37 im Januar (Revision: Juni) 1841.¹⁵⁵ Viele seiner im dazwischenliegenden Zeitraum entstandenen Lieder waren beim Publikum äußerst erfolgreich und fanden, im Gegensatz zu seinen Klavierkompositionen der 1830er-Jahre, rasch Verbreitung.¹⁵⁶ Ein großer Teil davon wurde in zyklischen Zusammenhängen veröffentlicht; mit Turchin sind hier v.a. die folgenden sechs Werke zu nennen: *Liederkreis* op. 24 nach Heine; *Myrthen. Liederkreis* op. 25 nach Texten verschiedener Dichter; *Liederreihe* op. 35 nach Kerner; *Liederkreis* op. 39 nach Eichendorff; *Frauenliebe und Leben* op. 42

lieder« von *Winterreise* in: Leipziger AmZ 1 (1866), S. 182 (Rezension zu C. Reinecke, *Eine Novelle in Liedern. Cyclus von acht Gesängen* op. 81).

¹⁵⁰ Vgl. Tb 1, S. 155.

¹⁵¹ Vgl. Plantinga 1984.

¹⁵² So konstatiert Neumeyer (1982, S. 95), dass Schuberts große *Liederzyklen* als Vorbild für Schumanns Tonartendispositionen eher ausscheiden. Auch Lewis (1988, S. 66) kommt zu dem Schluss, dass, wenngleich in *Die Schöne Müllerin* und *Winterreise* »key choice« und »narrative structure« eng zusammenhängen, die Tonartenfolge beider Zyklen dennoch nicht »a musical harmonic function anything like that of Schumann's Op. 24« übernehme. Vom Liedkomponisten Schubert hat sich Schumann wiederholt abgegrenzt, im Hinblick etwa auf stilistische Charakteristika der Klavierbegleitung (vgl. GS 3, S. 148), möglicherweise auch implizit im Hinblick auf die Wahl der Textvorlagen (vgl. GS 2, S. 234).

¹⁵³ Siehe unten in diesem Abschnitt.

¹⁵⁴ Der Begriff »Liederjahr« findet sich bereits bei Wasielewski (1858, S. 200). Zum Phänomen der mehr oder weniger überraschend einsetzenden Liedproduktion Schumanns im Jahr 1840 vgl. Feldmann 1952, Turchin 1981b, Küster 1998, Synofzik 2004.

¹⁵⁵ Vgl. Synofzik 2004, S. 141 und 149.

¹⁵⁶ Vgl. Kross 1989, S. 142.

nach Chamisso; *Dichterliebe. Liedercyklus* op. 48 nach Heine. In der Forschung sind außerdem die *Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers* op. 36 (Texte: Robert Reinick) und die *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling* op. 37 als zyklische Konzeptionen betrachtet worden.¹⁵⁷

Turchin stellt für »Schumann's better known song cycles« folgende Charakteristika fest:

- Das einzelne Lied wird als »physically separate entity« behandelt, allerdings nicht zwangsläufig als syntaktisch selbstständige Einheit: ›offene Schlüsse, etwa halbschlüssige Wendungen am Ende eines Lieds¹⁵⁸, sorgen gelegentlich für einen zwingenden und bruchlosen Übergang zum nachfolgenden Lied.
- Aufeinanderfolgende Lieder stehen in ›verwandten‹ Tonarten.¹⁵⁹
- Es finden sich häufig motivische Querverbindungen zwischen den Kompositionen der Einzellieder.¹⁶⁰
- Auch ein übergeordnetes »subject matter«¹⁶¹, das die Liedtexte miteinander verbindet, zählt Turchin zu den wichtigen Elementen zyklischer Ordnung in Schumanns Liedwerken.
- Ein spezifisches, von den Zeitgenossen als auffällig registriertes¹⁶² Charakteristikum Schumann'scher Zyklus-Konzeptionen stellt außerdem ein rascher, kontrastreicher Wechsel der Stimmungen dar.

Schließlich ist als Besonderheit Schumanns zu nennen, dass er nur im Ausnahmefall eine geschlossene Textvorlage für einen Liedercyklus übernimmt, nämlich

¹⁵⁷ So etwa Thym 2004, S. 130 f. und 134. Zu op. 36 vgl. Finson 2004, der das Opus zu Schumanns »cycles de *Wanderlieder*« zählt (Finson 2004, S. 93; Hervorhebung original); zu op. 37 vgl. Hallmark 2010a.

¹⁵⁸ So z.B. am Ende von *Anfangs wollt' ich fast verzagen* op. 24 Nr. 8: Das Lied schließt auf der Dominante, die sich zu Beginn des nachfolgenden in die Tonika auflöst; vgl. auch den Übergang von *Frage* op. 35 Nr. 9 zu *Stille Tränen* op. 35 Nr. 10 (Kerner).

¹⁵⁹ Für eine ausführliche Diskussion der Tonartendisposition in Schumanns Liedercyklen vgl. Turchin 1981a, S. 303 ff.; vgl. auch Turchin 1985, S. 232. Zur Kategorie der Tonartenverwandtschaft vgl. Turchins Auswertung verschiedener Schriften aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Turchin 1981a, S. 230 ff.).

¹⁶⁰ Turchins Beschreibung für »Schumann's better known song cycles«: »The individual song is treated as a physically separate entity, though not always a tonally independent unit. Adjacent songs are most frequently [tonally] related in the first or second degree. Reinforcing the close tonal relationships that typically can be found in both the small- and large-scale design of his cycles, are recurring motives, melodic figures, and harmonic progressions that give each song cycle its distinctive sound.« (Turchin 1987, S. 515 f.)

¹⁶¹ Turchin 1981a, S. 256.

¹⁶² Siehe im Abschnitt I.4: *Schumanns Liedercyklen und die Kategorie des Fragments*.

lediglich im Heine-*Liederkreis* op. 24. Ansonsten gilt, dass der Komponist sich die Textvorlagen seiner Zyklen selbst arrangiert: durch Auswahl der Gedichte aus einem größeren Zusammenhang (*Dichterliebe* op. 48) bzw. Fortlassen einzelner Strophen und Nummern (*Frauenliebe und Leben* op. 42); durch Zusammenstellung von Texten verschiedener Herkunft, oft vom selben Autor (*Liederreihe* op. 35 nach Kerner; *Liederkreis* op. 39 nach Eichendorff), oder aber von verschiedenen Autoren (*Myrthen* op. 25). Die Textvorlagen der Schumann'schen Zyklen weisen damit, für sich genommen, oft eine gewisse Heterogenität auf, während umgekehrt die einheitsstiftenden Strukturen, die sich aus seiner Komposition der Texte ergeben (Tonartenplan, motivische Bezüge), häufig auf Anhieb sinnfälliger sind. Nicht zufällig setzt Bingham im Zeitraum um 1840 »a turning point in the emancipation of song cycles from poetry«¹⁶³ an; Bingham sieht in Schumanns Werken den »musically constructed«¹⁶⁴ song cycle prototypisch verwirklicht.

In diesem Zusammenhang ist mit Rosen hervorzuheben, dass Schumann seine Strategien der Zyklusbildung an reiner Instrumentalmusik ausgebildet hatte, nämlich an seinen frühen Klavierwerken.¹⁶⁵ Hier hat die Forschung ein eher additiv-reihendes Verfahren als Prinzip der Formbildung ausgemacht:¹⁶⁶ Werke wie *Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9 kompilieren einzelne Charakterstücke zu zyklischen Großformen; die »Leitidee«¹⁶⁷ eines geschlossenen Werkganzen konkretisiert sich dabei in »Verklammerungs- und

¹⁶³ Bingham 1993, S. 5.

¹⁶⁴ Ebd., S. 241.

¹⁶⁵ »All die verschiedenen Mittel, die er später einsetzte, um die Lieder eines Zyklus zu einem einzigen zusammenhängenden Werk zu vereinen, lassen sich in diesen frühen Klaviersammlungen aufzeigen« (Rosen 2000, S. 252). Die Auffassung, Schumanns Lieder seien »in gewissem Sinne eine Fortsetzung seiner Charakterstücke für Pianoforte« und »in ihrem Wesen durch die Beschaffenheit dieser mehrfach bestimmt«, äußerte schon Brendel (1845, S. 121). Von der Forschung ist diese Beobachtung vielfach aufgegriffen worden; vgl. etwa die Quellenverweise bei Feldmann 1952, S. 247, Anm. 8–10, und S. 248, Anm. 1. Feldmann selbst betrachtet das Klavier als »Mittler« zwischen den Kompositionen der 1830er-Jahre und dem »Liederjahr« 1840 (ebd., S. 266). Vgl. auch Edler 2008, S. 230 f.

¹⁶⁶ Die Formgestaltung der Schumann'schen Kompositionen geht anfangs, wie Dietel (1989, S. 23) exemplarisch an den *Papillons* op. 2 vorführt, nach einem »additiven Verfahren« vor, bedient sich also des Prinzips der Reihung von Elementen. Die Anwendung eines »entwickelnden« Verfahrens, das diese Elemente per »Transformation« (ebd.) »musikalisch logisch« aus- und aufeinander folgen lässt, erarbeitet sich Schumann erst allmählich, wobei ihm das Prinzip der fortlaufenden Variation motivischer Gestalten entscheidende Hilfestellung bietet (vgl. Edler 2008, S. 137). Beim reifen Schumann lässt sich dann, wie Struck am späten Instrumentalwerk demonstriert, die Anwendung »eine[r] nahezu ununterbrochene[n] Variierungstechnik« beobachten (Struck 1984, S. 570). Vgl. auch den Abschnitt *Der Weg zum musikalischen Ganzen* bei Dietel 1989 (S. 53–80, hier bes. S. 59 und 63 ff.) sowie die analytischen Beobachtungen Wörners (1969, S. 29 ff. und 97 ff.).

¹⁶⁷ Dietel 1989, S. 10; vgl. auch ebd., S. 17–80 (*Teil und Ganzes*).

Verkettungstechniken¹⁶⁸ wie ostentativer Wiederkehr motivischen Materials in verschiedenen Sätzen, planmäßiger Disposition der Tonartenfolge und fließenden Übergängen von einem Satz zum nächsten (z.B. durch schwache Kadenzbildung, die die Selbstständigkeit des einzelnen Charakterstücks beschneidet).¹⁶⁹ Eine wichtige Funktion übernimmt auch die »Literarisierung«¹⁷⁰ der Musik, wie im Fall der *Papillons* durch Bezugnahme auf Jean Pauls Roman *Flegeljahre* oder in den *Kreisleriana* op. 16 durch Verweis auf E. T. A. Hoffmann: »[L]iterarischen ›roten Fäden‹« wächst die Aufgabe zu, auf einer »Poesie-Ebene Bedeutung und Kohärenz der Komposition zu beschwören. Die stoffliche Poesie fungiert als zur Musik hinzutretendes Konstruktionsmittel«¹⁷¹. Diese »Poetisierung« der Musik prägt ein Konzept von Zyklizität aus, in das sich ab dem Jahr 1840 die zyklische Zusammenstellung von Liedkompositionen reibungslos einfügt: die »literarische« Ebene wird hier ja in den Liedtexten explizit. Da Schumann auch die an seinen Instrumentalzyklen entwickelten musikalischen »Verklammerungs- und Verkettungstechniken«¹⁷² in seinen Vokalzyklen weiterhin verwendet, können seine Liederzyklen tatsächlich als Fortsetzung seiner »poetischen« Klavierzyklen der 1830er-Jahre aufgefasst werden.

Nach den letzten Ausläufern des »Liederjahrs« 1841 (*Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling*, gemeinsam mit Clara) tritt eine längere Pause in Schumanns Liedschaffen ein. Bis zur erneuten Aufnahme regelmäßiger Liedproduktion im »zweiten Liederjahr« 1849¹⁷³ entstehen nur vereinzelte Gattungsbeiträge, darunter Versuche im Bereich des Orchesterlieds (1841).¹⁷⁴ Nach Finson erscheint es im späteren Liedwerk Schumanns schwieriger als im frühen, zwischen zyklischen und

¹⁶⁸ Ebd., S. 58.

¹⁶⁹ Anlässlich einer Besprechung von Klaviersonaten Carl Loewes zählt Schumann selbst Techniken auf, mehrere »Theile« eines Werks »zu einem Ganzen abzuschließen«; dabei nennt er u.a. systematische Tonartendisposition, motivische Verknüpfungen und fließende Satzübergänge (GS 1, S. 98).

¹⁷⁰ Dietel 1989, S. 189; vgl. auch ebd., S. 176–196 (*Die Papillons und ihr »Programm«*).

¹⁷¹ Ebd., S. 196. Seinen Begriff des *Poetischen* hat Schumann demnach in den 1830er-Jahren u.a. als Korrelat zum Bewusstsein, über die Techniken musikalischer Formbildung noch nicht voll zu verfügen, konzeptualisiert: Die Vorstellung einer »poetische[n] Ganzheit« (GS 2, S. 51) eignete sich dazu, jene Werkeinheit, die in musikalisch-struktureller Hinsicht noch nicht erreichbar schien, auf anderer Ebene herzustellen. Dies belegen auch Kapps Untersuchungen einschlägiger Textstellen aus Schumanns Schriften zum Begriff des musikalischen Werkganzen; vgl. Kapp 1984, S. 32 ff. Zum »Gezwungene[n] in der Handhabung des Poetischen« bei Schumann vgl. ebd., S. 135.

¹⁷² Dietel 1989, S. 58.

¹⁷³ Vgl. Thym 2004, S. 137: »If there had not been so many other works during that year, one might be tempted to speak of a second Liederjahr«. Vgl. auch Tunbridge 2007, S. 14.

¹⁷⁴ Bearbeitung der dreiteiligen *Tragödie* op. 64 Nr. 3 für Sopran, Tenor und Orchester (vgl. McCorkle 2003, S. 276).

nicht-zyklischen Konzeptionen zu unterscheiden¹⁷⁵, nicht zuletzt weil der Komponist in den Werktiteln nun auf Begriffe wie Zyklus und Liederkreis weitgehend verzichtet, selbst dort, wo zyklische Gestaltung nicht zu bezweifeln ist, wie etwa in den *Wilhelm-Meister*-Vertonungen op. 98a¹⁷⁶, den Kulmann-Liedern op. 104¹⁷⁷ und den Maria-Stuart-Gesängen op. 135¹⁷⁸. Interpretationen als Zyklen haben in der Forschung außerdem die *Lieder und Gesänge* op. 77¹⁷⁹ und die *Sechs Gesänge von Wiefried* [sic] *von der Neun* op. 89¹⁸⁰ erfahren. Ebenso lässt sich den *Vier Husarenliedern von Nicolaus Lenau* op. 117 ohne Schwierigkeiten zyklischer Charakter attestieren.¹⁸¹ Auch zwischen den *Sechs Gesängen* op. 107 wird eine »Fülle« von wechselseitigen »textlichen wie musikalischen Sinnbezügen«¹⁸² erkennbar. Auf Zyklizität hin untersucht worden sind schließlich die Ordnungsprinzipien, nach denen Schumann sein Album *Lieder für die Jugend* op. 79 zusammengestellt hat.¹⁸³

Im Werktitel deuten allerdings lediglich diejenigen Opera eine zyklische Organisation an, die Schumann – offenbar in der Auffassung, eine neuartige Konzeption zu realisieren¹⁸⁴ – als *Liederspiele* bezeichnet hat. Hierzu zählt das *Spanische Liederspiel* op. 74 (Geibel; 1849), dessen Textzusammenhang der Komponist offenbar als Narration begriff¹⁸⁵, und das *Minnespiel* op. 101 (1849) nach Texten aus Rückerts *Liebesfrühling*. Von Reichardts ursprünglicher Konzeption des Liederspiels weichen diese Werke ab, indem sie auf gesprochenen Zwischentext und

¹⁷⁵ Vgl. Finson 2007, S. xiii.

¹⁷⁶ Vgl. etwa die Analysen bei Mahlert 1983, S. 139–182.

¹⁷⁷ Siehe im Abschnitt IV.1: *Ein Liederzyklus als Denkmal: die Kulmann-Lieder op. 104*.

¹⁷⁸ Dieses Werk wird von Draheim (1977, S. 325) »zu den am strengsten und geschlossensten konzipierten Zyklen« Schumanns gezählt. Vgl. auch Phillips 1979. Zu den Textvorlagen inkl. der Frage ihrer Authentizität vgl. Zimmermann 1977. Vgl. auch Finson 2011.

¹⁷⁹ Marston 1998, S. 77: »a mini-cycle«.

¹⁸⁰ »Liederzyklus«: Mahlert 1987, S. 223.

¹⁸¹ Das Opus beruht auf einer in sich geschlossenen Textvorlage; in musikalischer Hinsicht fällt der homogene Tonartenplan (B–g–Es–c) auf. Zu diesem eigentümlichen Werk vgl. die differenzierten Beobachtungen bei Riethmüller 1993.

¹⁸² Mahlert 2006, S. 166.

¹⁸³ Vgl. Finson 2007, S. 175.

¹⁸⁴ Vgl. Briefe NF, S. 303 f.: »Das Liederspiel ist in der Form etwas Originelles (glaub' ich)« (Brief an Carl Reinecke vom 1. Mai 1849). Die »liederspielartige Konstellation« (Tewinkel 2006, S. 445, mit Bezug auf die *Wilhelm-Meister*-Vertonungen op. 98a) eines Vokalwerks tritt allerdings in Schumanns Schaffen bereits früher auf: Als Vorläufer der opp. 74 und 101 lässt sich etwa die dialogartige Anlage des *Liebesfrühlings* op. 37 nach Rückert begreifen (vgl. Hallmark 2010a, S. 359).

¹⁸⁵ Dies geht aus einem Brief an den Verleger Kistner hervor: Das Lied *Der Contrabandiste* sei dem Werk lediglich als Anhang beizugeben, da es, »streng genommen, nicht in die Handlung« gehöre (Schumann-Briefedition III.4, S. 237; Brief an den Verlag Fr. Kistner vom 30. April 1849).

einen szenischen Aspekt verzichten. Dem Liederspiel zumindest konzeptionell verwandt ist das im Untertitel als *Mährchen* bezeichnete Werk *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 (1851).¹⁸⁶

In der aktuellen Forschung wird die Auffassung vertreten, mit Schumanns Liederzyklen seien die für nachfolgende Komponistengenerationen bis in die Gegenwart verbindlichen Muster zyklischer Liedkomposition aufgestellt.¹⁸⁷ Zumindest aber seien die Kohärenzbildenden Strategien für die Gestaltung von Liederzyklen bei Schumann in einem Grad ausgereift, der auch von späteren Komponisten nicht mehr habe übertroffen werden können.¹⁸⁸

Zur Aufführungspraxis von Liederzyklen im 19. Jahrhundert

Die zyklische Anordnung von Liedern wurde, wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, seit Anfang des 19. Jahrhunderts in unterschiedlicher Weise praktiziert; für Schumann wurde sie zum wichtigsten Verfahren der Zusammenstellung von Liedgruppen. Das heißt jedoch nicht, dass dem eine Praxis der integralen Aufführung von Liedwerken entsprochen hätte. Vielmehr war die Lösung einzelner Lieder aus dem zyklischen Zusammenhang zum Zwecke der Aufführung, ebenso wie die Teilaufführung von Zyklen, im 19. Jahrhundert lange Zeit selbstverständliche Praxis, die auch von den Komponisten selbst gepflogen wurde.¹⁸⁹ Vor diesem Hintergrund konnte sogar der Sinn zyklischer Liedkomposition grundsätzlich infrage gestellt werden. So gibt sich ein Rezensent von Schuberts *Winterreise* im Jahr 1828 als Skeptiker gegenüber zyklischer Liedzusammenstellung zu erkennen: Nach eigenem Bekunden ist er »überhaupt nicht für Liederkreise« eingonnenen; einzelne Lieder »[z]um Kranze [zu] winden« sieht er als »unendlich schwierig« an und empfiehlt folgerichtig den Hörern der *Winterreise*, die »Blüthen und Blätter« dieses »Liederkranzes«¹⁹⁰ einzeln zu konsumieren. Ähnlich stellt ein Rezensent von Himmels »Schäferroman in Liedern« *Alexis und Ida* im Hinblick auf die exorbitante Zahl von Liedern die Frage: »Wem [...] könnte es einfallen, die 46 Stücke nach einander weg singen zu wollen; und wer könnte es auch?« Stattdessen empfiehlt er, »für jedes Mal einzelne Stücke« auszuwählen,

¹⁸⁶ Vgl. Schaarwächter 1997, S. 156.

¹⁸⁷ Vgl. Bingham 2004, S. 119.

¹⁸⁸ Vgl. etwa Finscher 1998a, Sp. 2536; Bingham 1993, S. 244; Daverio/Ferris 2010, S. 372 und 388.

¹⁸⁹ Vgl. dazu Tunbridge 2010, S. 40–49 (*Performance. The long nineteenth century*); vgl. auch Daverio/Ferris 2010, S. 364.

¹⁹⁰ Münchener Allgemeine Musik-Zeitung 1 (1827/28), Nr. 39 (28. Juli 1828), Sp. 613 (Rezension zu F. Schubert, *Winterreise* op. 89).