

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 verzichteten 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; Dietel 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 Zyklichkeit 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 Endenich</i>	Bernhard R. Appel (Hg.), <i>Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte</i> (Schumann Forschungen 11), Mainz u.a. 2006
Erler	Hermann Erler, <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</i> . Münchner Ausgabe (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 (<i>Wörterbuch</i>)	<i>Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm</i> (16 Bde.), Reprint der Erstausgabe Leipzig 1854–1960, München 1991
GS	Robert Schumann, <i>Gesammelte Schriften über Musik und Musiker</i> (4 Bde.), Leipzig 1854, Reprint Wiesbaden 1985
HKA	Nikolaus Lenau [Pseudonym für Franz Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau], <i>Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe</i> (7 Bde.), hg. von Helmut Brandt, Gerhard Kosellek u.a., Wien 1989–2004
HSW	E. T. A. Hoffmann, <i>Sämtliche Werke</i> (6 Bde.), hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1985–2004
HSäk	Heinrich Heine, <i>Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse. Säkularausgabe</i> , Berlin u.a. 1970 ff.
JPSW	<i>Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe</i> , hg. von Eduard Berend u.a., Weimar 1927 ff.
KFSA	<i>Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe</i> , hg. von Ernst Behler u.a., Paderborn u.a. 1958 ff.
Kreisig	Robert Schumann, <i>Gesammelte Schriften über Musik und Musiker</i> (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, <i>Lenau-Chronik 1802–1851</i> , Wien 1992
Litzmann	Berthold Litzmann, <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> (3 Bde.), Leipzig ² 1903/1905/1908
MGG ²	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> (26 Bde.), 2. neubearbeitete Ausg., hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1994–2008
<i>Mottosammlung</i>	Leander Hotaki, <i>Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung</i> , 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 »Musterexemplaren«²⁷ 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 Mä-*

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 vorangegangenen 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 Gegenteilstendenz, *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.