

Unverkäufliche Leseprobe



Elmar Budde
Schuberts Liederzyklen
Ein musikalischer Werkführer

2. Auflage
123 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-63399-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/12472>

I. Zur Rezeptionsgeschichte des Schubert-Lieds

In der jüngeren Geschichte der europäischen Musik dürfte es kaum einen anderen Komponisten geben, dessen Biographie und dessen Werk so sehr durch Klischeevorstellungen verzerrt und entstellt worden ist wie das des Franz Peter Schubert, der am 31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund in der Nußdorfer Straße geboren wurde und der 31 Jahre später, am 19. November 1828, in der Wiener Vorstadt Neu-Wieden in der Kettenbrückengasse starb. Spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben sich Trivilliteratur und Unterhaltungsindustrie des Komponisten bemächtigt und ihn zu jenem weltfremden und verträumten Genie degradiert, das unaufhörlich Lieder erfindet. Die trivialisierte Aneignung des Komponisten sagt indessen nichts über die historische Person Schubert aus; vielmehr ist sie ein Spiegelbild der Menschen und der Zeit, die sich dieser Aneignung schuldig machten. Gleichwohl müssen wir uns eingestehen, daß auch unser gegenwärtiges Schubert-Verständnis nicht unbeeinflusst ist von jenen Klischeevorstellungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Schubert-Bild geprägt haben. Dieser Einfluß zeigt sich zum Beispiel in der spezifischen Charakterisierung des Komponisten Schubert und seines kompositorischen Schaffens, eine Charakterisierung, die im wesentlichen auch heute noch, von erfreulichen Ausnahmen abgesehen, reproduziert wird. Schubert gilt, im Sinne dieser Charakterisierung, als der Inbegriff des genialen, ständig schöpferisch tätigen Komponisten. Seine Genialität zeigt sich jedoch nicht in der kompositorischen Komplexität und Differenziertheit seiner Werke – wie sie zum Beispiel in den Werken Bachs, Haydns oder Beethovens abzulesen ist –, sondern in deren unreflektierter, gleichsam naturhafter Hervorbringung. Schuberts Kompositionen scheinen nicht gebaut und kon-

struiert zu sein; sie sind der Inbegriff von Einfall und Unmittelbarkeit. Freilich galt und gilt diese Einschätzung nicht für sämtliche Kompositionen Schuberts; sie bezieht sich nahezu ausschließlich auf seine Lieder. Schubert und Lied sind synonyme Begriffe geworden; wer ›Lied‹ sagt, meint Schubert, und wer von Schubert spricht, redet spätestens nach zwei Sätzen vom Schubert-Lied. Es sind also wohl die Lieder, die, weil sie so vollkommen scheinen, nicht der kompositorischen Intelligenz und Anstrengung bedurften; die Lieder sind nicht *gemacht*, sie sind gleichsam von vornherein da. Schon zu Schuberts Lebzeiten, vor allem aber dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts, verfestigte sich dieses Diktum zu einem kaum noch zu erschütternden Urteil. Schuberts Freunde, von denen einige den Komponisten um Jahrzehnte überlebten, haben an dieser Einschätzung zum Teil kräftig mitgewirkt, indem sie die Idylle jugendlicher Bohème aus der Sicht des Alters nostalgisch verklärten.

Wie kommt, so wollen wir zunächst fragen, die Vorstellung zustande, daß Schuberts Lieder den Inbegriff des Lieds darstellen? Welche inhaltlichen Implikationen liegen in ihr verborgen? Die Vorstellung hat ihre Geschichte; sie spiegelt jenes allgemeine Bewußtsein von Kunst und Musik wider, das sich im 19. Jahrhundert ausbildete und das den Künstler zum träumenden Genie, die Kunst zu einem bedeutungsschweren metaphysischen Gebilde stilisierte. In dieses trivial-ästhetische Definitionsschema wird sowohl der Mensch Schubert mit seiner Biographie als auch der Komponist Schubert ideologisch eingepaßt. Gerade als Komponist von Liedern scheint Schubert sich diesem trivial-ästhetischen Bewußtsein von Kunst und Künstler bruchlos zu fügen. ›Lied‹ bedeutet nicht nur den Inbegriff des natürlichen Singens; ›Lied‹ assoziiert zugleich die Vorstellung des Volksliedes, das heißt des *natürlich* gewordenen Lieds. Spätestens seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts wird das deutschsprachige Lied durchweg im Sinne des Einfachen, des Natürlichen und schließlich des Volkstümlichen musikalisch und ästhetisch definiert. Das Lied erfordert, wie es im Artikel ›Lied‹ in J. G. Sulzers ›Allgemeiner Theorie der schönen Künste‹ unmißverständlich heißt, «weder schwere Künsteleyen des Gesanges, noch die Wis-

senschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bey weit ausschweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es ist darum nichts geringes, durch eine sehr einfache und kurze Melodie den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden. Den hier kommt es nicht auf die Belustigung des Ohres an, nicht auf die Bewunderung der Kunst, nicht auf die Überraschung durch künstliche Harmonien und schwere Modulationen; sondern lediglich auf Rührung.»¹ Das Lied strömt kunstlos aus der Seele; nur so vermag es die Seele des anderen zu rühren.

So musikalisch treffend und ästhetisch umfassend diese Definition der Gattung ‹Lied› für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist, so ungenau und ideologisch verschwommen geriet sie im 19. Jahrhundert. Von der ursprünglichen Definition bleiben die Einfachheit der musikalischen Anlage (Strophe, Strophenlied) und die Unmittelbarkeit der Melodie als wesentliche Bestimmung des Lieds übrig. Beide Bestimmungen wurden jedoch in einem weit höheren Maße als im 18. Jahrhundert in den ideologischen Kontext von Volkstümlichkeit und Natürlichkeit eingebunden. 1837 schreibt F. Hand in seiner ‹Ästhetik der Tonkunst›, daß nur eine einfache Musik, das heißt ein einfaches Lied, unmittelbar zum Herzen spreche. Weiter heißt es, daß nur eine Musik, die zum Herzen spricht, in ihrem innersten Wesen auch wahr sei. Einfachheit, Unmittelbarkeit und Wahrheit stehen also in direktem Bezug zueinander. «Nicht die Reflexion soll bethätigt, nicht die Phantasie in höhern Schwung versetzt werden; die Sprache zum Herzen übt die Natur in einfachen Lauten»,² das heißt, eine Musik (gemeint ist das Lied), in der Einfachheit und Unmittelbarkeit sich zusammenfinden, gilt nicht nur als wahr, sie wird mit der Natur gleichgesetzt; eine solche Musik ist in einem überindividuellen Sinne natürlich.

Einfach gestaltete Musik glaubte man in Schuberts Liedern zu erkennen, und es ist nicht von der Hand zu weisen, daß eine Vielzahl der Schubertschen Liedvertonungen aufgrund ihrer klanglichen und formalen äußeren Form den Schein des Einfachen suggerieren. Bis heute scheint die Vorstellung unausrottbar zu sein, daß dem Komponisten Schubert unaufhörlich Melodien zuströmten, wenn er nur ein Gedicht zu Gesicht bekam. Schu-

bert war indessen nicht nur ein kritischer Komponist, der wußte, was er komponierte, er war auch in der Wahl der zu vertonenden Gedichte von kaum zu überschätzender Sorgfalt. Sicherlich finden wir unter den über 600 Liedern, die überliefert sind, Gelegenheitskompositionen, das läßt sich nicht abstreiten; doch im Mittelpunkt seiner Liedkompositionen stehen durchweg Gedichte, die – selbst wenn ihr literarischer Rang weniger bedeutend ist – dem Komponisten immer die Möglichkeit gaben, spezifisch lyrisch-musikalische Ausdrucksbereiche unverwechselbar zu gestalten. Schuberts großes Interesse an Literatur, das wir an seinen Liedkompositionen ablesen können, wurde mit Sicherheit auch von seinem Freundeskreis ständig wachgehalten. Seit seiner Konviktszeit war der Kreis der Freunde so etwas wie die Lebensmitte Schuberts; ohne seine Freunde war ihm das Leben vergällt. In diesem Kreis wurde nicht nur musiziert, sondern vor allem Literatur, insbesondere literarische Neuerscheinungen, gelesen und diskutiert. Neben den Neuerscheinungen, zu denen unter anderem die Werke von Goethe, Wilhelm Müller, Heinrich Heine, Walter Scott und Schiller gehörten, sowie den wöchentlich oder den monatlich erscheinenden Almanachen und literarischen Zeitschriften, die man studierte, wurden auch die eigenen literarischen und musikalischen Erzeugnisse vorgestellt. In einem Brief vom 7. Dezember 1822 an den Freund Josef von Spaun schreibt Schubert: «Unser Zusammenleben in Wien ist jetzt recht angenehm, wir halten bei Schober wöchentlich 3mahl Lesungen, u. eine Schubertiade.»³ Die Gedichte der Freunde Franz von Schober und Johann Mayrhofer sowie schließlich die Liedkompositionen Franz Schuberts fanden im Freundeskreis ihre ersten Zuhörer. Der finanziell besser gestellte Franz von Schober war es, der nicht nur seine Bibliothek zur Verfügung stellte, sondern der auch die wichtigsten literarischen Neuerscheinungen besorgte, so etwa die Gedichte von Wilhelm Müller, die den beiden großen Schubert-Zyklen zugrunde liegen. Mit Sicherheit hat Schubert bei diesen intensiven Lese- und Diskussionsabenden nicht nur seinen literarischen Horizont ständig erweitert, er hat darüber hinaus – gleichsam automatisch – ein vertieftes Verständnis für Dichtung und Lite-

ratur entwickelt, und zwar in durchaus professionellem Sinne. Durch seine literarisch gebildeten Freunde kannte Schubert die Regeln und Gesetzmäßigkeiten der literarischen Poetik; er wußte, wie ein Gedicht *gemacht* war. Und so sind seine Liedkompositionen – allein schon aufgrund der ständigen Gespräche und Diskussionen mit den Freunden – von Anfang an mehr als bloße Sprachvertonungen. Sie sind musikalisch-kompositorische Reflexionen von Dichtung, die als solche den sprachlosen Innenraum von Dichtung, das heißt das, worauf Dichtung durch Überschreiten der Sprache zielt, erlebbar machen. Um Dichtung zum musikalischen Erlebnis werden zu lassen, bedürfen die Lieder der Zuhörer, die zur Zwiesprache mit den Liedern fähig sind. Diese Zuhörer fand Schubert in seinen Freunden, die wiederum auf ihre Weise dem Komponisten Schubert die vielfältigen Erscheinungsformen von Lyrik und Dichtung nahebrachten.

Wie bedeutsam für Schubert Lyrik als Textvorlage war, zeigt sich in der Sorgfalt, mit der er seine Kompositionen veröffentlichte. Er hat die Lieder, die zu seinen Lebzeiten im Druck erschienen sind, nicht nur sehr bedacht ausgewählt, auch gerade auf die Zusammenstellung der Lieder zu Liedgruppen hat er immer großes Gewicht gelegt. Zwischen 1821 und 1828, dem Todesjahr Schuberts, erschienen insgesamt 108 Opera; für einen Zeitraum von sieben Jahren ist die Zahl der Veröffentlichungen erstaunlich groß. Insgesamt bilden die Lieder unter den Veröffentlichungen den Hauptschwerpunkt; 189 Lieder von Schubert wurden in diesen sieben Jahren publiziert. Schubert hat die zur Veröffentlichung bestimmten Lieder immer unter einer Opus-Zahl, unabhängig von der zeitlichen Entstehung der Lieder, zusammengestellt. Dabei war immer ein übergreifender Gedanke bestimmend. So sind zum Beispiel vier Goethe-Gedichte zum Opus 3 (D – für Deutsch-Verzeichnis – 121, D 216, D 257, D 368) zusammengefaßt. In einer der ersten Besprechungen dieses Liederhefts, die am 22. Mai 1821 in der *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung* erschien, wurde das Charakteristische dieser Zusammenstellung der Gedichte zu einem musikalischen Ganzen vom Rezensenten besonders gewürdigt. Dort lesen wir:

«Bei Cappi und Diabelli sind soeben wieder neu erschienen: Schäfers Klagelied, Heidenröslein, Jägers Abendlied und Meeresstille, vier Gedichte von Goethe, in Musik gesetzt von Franz Schubert. Jedes dieser Lieder hat nach dem Sinne des großen Dichters auch seinen eigenen Charakter; liebliche Melodien und edle Simplizität, abwechselnd mit origineller Erhabenheit und Kraftgefühl, verbinden dieselben zu einem herrlichen Liederkranz.»⁴

Aus der Fülle der Beispiele seien zwei weitere unter einer Opus-Zahl veröffentlichte Liedgruppen herausgegriffen, die auf besonders eindrucksvolle Weise Schuberts Absicht, die Lieder unter einem gedanklich übergreifenden Gesichtspunkt zusammenzustellen, deutlich machen. Das im September 1826 erschienene Liederheft op. 59 besteht aus vier Liedern. Dem ersten Lied, «Du liebst mich nicht» (D 756), liegt ein Gedicht von August Graf von Platen-Hallermünde zugrunde, die drei weiteren Lieder, «Daß sie hier gewesen» (D 775), «Du bist die Ruh» (D 776) und «Lachen und Weinen» (D 777), beruhen auf Gedichten von Friedrich Rückert. Obwohl das dritte Lied dieses Liederhefts, «Du bist die Ruh», zu den verbreitetsten und am meisten gesungenen Liedern Schuberts zählt, ist doch die Zusammenstellung der Lieder zu einem Liederheft heute nur den wenigsten bekannt. Im Kontext der übrigen drei Lieder des Liederhefts wird indessen der tiefere Sinn dieses Lieds erst offenkundig. Das erste Lied (a-Moll) singt von der verschmähten Liebe; die Worte «Du liebst mich nicht» sind gleichsam sein *Cantus firmus*. Düfte, die an die Gegenwart der Geliebten erinnern, werden im zweiten Lied (C-Dur) beschworen. Das dritte Lied steht mit seiner Tonart Es-Dur in weit entferntem Abstand zum ersten Lied; aus ihm scheint die Gewißheit der erfüllten Sehnsucht, der erfüllten Liebe zu sprechen. Das abschließende vierte Lied jedoch (der Es-Dur-Schluß des dritten Lieds führt gewissermaßen dominantisch ins As-Dur des vierten) schwankt unruhig zwischen Lachen und Weinen beziehungsweise Weinen und Lachen. So wie die beiden ersten Lieder tonartlich korrespondieren, so sind die beiden abschließenden Lieder in einem funktionalen Sinne (Dominante – Tonika) tonartlich aufeinander bezogen. Der Komple-

xität der beiden ersten Lieder steht die scheinbare Einfachheit der beiden letzten gegenüber; erst im Zusammenhang der Lieder wird deutlich, daß Schubert in diesem Liederheft, um es modern zu sagen, eine Art Psychogramm der Liebe, der Gefühle und Empfindungen musikalisch-kompositorisch gestaltet hat. In einer am 25. April 1827 in der *«Allgemeinen Musikalischen Zeitung»* erschienenen Besprechung heißt es, daß Schubert befremdlich und «nach dem Entlegensten hin» moduliert, also weit entfernt liegende Tonarten verknüpft. Weiter heißt es aber auch, daß das Liederheft, wenn es sicher und zwanglos vorgetragen wird, «der Phantasie und der Empfindung wirklich etwas sagt, und etwas Bedeutendes. Möge man darum sich an ihnen [das heißt den Liedern] und sie an sich versuchen.»⁵ Eine Analyse, die hier nicht zu leisten ist, könnte zeigen, daß die angedeutete Tonartanordnung der Lieder zum Liederheft in engem Bezug zu den harmonischen Schritten innerhalb der einzelnen Lieder steht. Da die Lieder nach Gedichten von Rückert ungefähr zeitgleich entstanden sind, ließe sich sogar auf einen vorgefaßten Plan einer zyklischen Zusammenstellung schließen; indessen ist das erste Lied, dessen Modulationsschema auch auf die drei folgenden Lieder verweist, mit Sicherheit etwa ein halbes Jahr früher komponiert worden. Grundsätzlich ist jedoch festzustellen, daß nahezu alle von Schubert vorgenommenen Zusammenstellungen der Lieder zu Opus-Gruppen nichts mit der Chronologie ihrer Entstehung zu tun haben; für Schubert waren ausschließlich inhaltliche Gesichtspunkte maßgebend.

Auch an den Liedern op. 88 ist Schuberts Intention der Zusammenstellung unschwer abzulesen. Das Liederheft besteht aus vier Liedern und erschien im Dezember 1827 bei dem Wiener Verleger Thaddäus Weigl. Es sind dies die Lieder *«Abendlied für die Entfernte»* (D 856 – August Wilhelm von Schlegel), *«Thekla – eine Geisterstimme»* (D 595 – Friedrich von Schiller), *«Um Mitternacht»* (D 862 – Ernst Schulze) und *«An die Musik»* (D 547 – Franz von Schober). Die Lieder sind zu verschiedenen Zeiten komponiert worden (das erste und dritte im Jahre 1825, das zweite und vierte im Jahre 1817). Schubert hat die Lieder in sei-

nem Liederheft so zusammengestellt, daß man versucht sein könnte, von einem kleinen Zyklus zu sprechen. Das erste Lied singt von der fernen Geliebten; Sehnsucht und Traum, Ahnung und Erinnerung verschränken sich im Dämmerzustand des Einschlafens. Der Komposition liegt die pastorale Tonart F-Dur zugrunde, eingebettet in einen wiegenden Sechsstelakt. Der Mittelteil des Lieds wendet sich jedoch in die Tonart f-Moll, in die Tonart der Melancholie, der «Schwermuth und der grabverlangenden Sehnsucht», wie Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner Tonartencharakteristik⁶ schreibt. «Wenn Ahnung und Erinnerung vor unserm Blick sich gatten, dann mildert sich zur Dämmerung der Seele tiefster Schatten. Ach, dürften wir, mit Träumen nicht die Wirklichkeit verweben, wie arm an Farbe, Glanz und Licht wärst du, o Menschenleben.» Träume vom Vergangenen und Zukünftigen sind es also, die den Dämmerzustand der Seele, den Zustand der Melancholie und der Depression überwinden helfen; und so schlummert das Ich ein, das aus dem Gedicht spricht, und hofft auf ein friedliches Erwachen. Das zweite Lied, ursprünglich in der nächtlichen Geister-Tonart cis-Moll komponiert, steht in c-Moll, das heißt, es paßt sich tonartlich dem vorausgegangenem Lied an; deshalb hat Schubert das Lied um einen halben Ton tiefer transponiert. Der Zusammenhang der Lieder untereinander war ihm wichtiger als der Charakter der Tonart. Das Gedicht beschwört die Geisterstimme der toten Geliebten. Sie spricht von jenen Räumen, in denen, wie es heißt, Wort gehalten wird, nämlich vom Jenseits; darum ist es im diesseitigen, also im irdischen Leben erlaubt, zu irren und zu träumen. Das dritte Lied, in B-Dur komponiert, träumt wiederum von der Geliebten. Doch dieser Traum ist kein Alptraum im Dämmerzustand der Depression, kein Traum von der toten Geliebten, vielmehr ist er ein lichter Wachtraum im hellen Licht der Sterne; ein Traum in der Gewißheit, daß die Geliebte den gleichen Traum träumt. Das abschließende vierte Lied wendet sich in den hellen Bereich der Kreuztonarten, nach D-Dur. Das Lied besingt die Musik; nur der Musik ist es möglich, den Menschen in eine «beßre Welt» zu entrücken. Man könnte diesen kleinen Liederzyklus mit «Träume» überschreiben; denn erst

im Zusammenhang sämtlicher vier Lieder erfährt jedes einzelne Lied jenen Sinn, den Schubert, als er die Lieder zusammenstellte und einander zuordnete, intendierte. Doch kaum jemand kennt heute die Lieder in der von Schubert vorgenommenen Zusammenstellung, gleichwohl kennt jeder das vierte Lied, ‹An die Musik›, bis zum Überdruß.

Schubert hat, wie wir exemplarisch zu zeigen versuchten, seine zur Veröffentlichung bestimmten Lieder immer mit großer Sorgfalt unter bestimmten gedanklich-inhaltlichen Gesichtspunkten zusammengestellt. In den Jahren nach Schuberts Tod erschienen sämtliche vom Komponisten während seines Lebens herausgegebenen Lieder immer noch in der ursprünglichen Anordnung unter Opus-Zahlen. Spätestens nach 1850 wurden die Lieder jedoch zunehmend aus den ursprünglichen, von Schubert vorgesehenen Gruppierungen herausgelöst und in völlig unterschiedlich ausgerichteten Sammelbänden zusammengestellt. Die meisten der heute noch bei Musikern gebräuchlichen Liederausgaben sind solche Sammelbände. Da in ihnen die Lieder zumeist unter dem Aspekt der Beliebtheit angeordnet sind, spiegeln sie weitgehend den bürgerlichen Geschmack der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider; mit Schuberts Intentionen haben die Anordnungen dieser Sammelbände nichts zu tun. Die Veränderung, die Schuberts Musik erfuhr, als sie nach seinem Tod in den Strudel der Zeit, den wir Geschichte nennen, gerissen wurde, gilt es also zu erkennen, wenn man gewillt ist, Schuberts Lieder nicht nur als schöne Klangereignisse, die dem Komponisten gleichsam aus dem Unterbewußten zuströmten, zu genießen, sondern sie in ihrem musikalisch-sinnhaften, also auch literarisch-intellektuellen Anspruch zu erleben und zu verstehen.⁷ Die Rezeptionsgeschichte der Schubertschen Lieder läßt einen entscheidenden Eingriff in deren ursprüngliche Veröffentlichungen erkennen. Damit sind gewichtige inhaltliche Aspekte, die nur im Zusammenhang der Lieder deutlich werden, verdunkelt und schließlich vergessen worden. Mit unserem Exkurs in die Erstveröffentlichungen der Lieder und deren Rezeptionsgeschichte haben wir versucht, ein wenig Licht in dieses Dunkel zu bringen.

Franz Schubert hat in seinem kurzen Leben zwei große Zyklen nach Gedichten von Wilhelm Müller, ‹Die schöne Müllerin› und ‹Winterreise›, komponiert sowie ein Zyklusfragment ‹Schwanengesang› hinterlassen. Diese Zyklen beruhen, so könnte man meinen, auf lyrischen Vorgaben, die, sieht man vom ‹Schwanengesang› ab, von vornherein den Gang der Komposition bestimmen. Das ist indessen nicht der Fall. In ‹Die schöne Müllerin› läßt Schubert zum Beispiel einige Gedichte unberücksichtigt; im Zyklus ‹Winterreise› kompiliert er, wie wir sehen werden, zwei unterschiedliche Gedichtfassungen. Die Zusammenstellung von Gedichten zu einer lyrischen Novelle war im frühen 19. Jahrhundert, zur Zeit des Biedermeier, keine Novität. Liederzyklen, die auf derartigen Gedichtzyklen beruhten, waren indessen unüblich. Beginnend mit dem Zyklus ‹Die schöne Müllerin› und anschließend mit der ‹Winterreise›, war Schubert der erste, der das lyrisch-literarische Problem des Zyklus musikalisch-kompositorisch reflektierte und zu einem überzeugenden Ganzen gestaltete. Demgegenüber ist Beethovens Liederzyklus ‹An die ferne Geliebte› aus dem Jahre 1816, der immer gern als der erste Liederzyklus innerhalb der Geschichte der Musik charakterisiert wird, im Blick auf die Schubertsche Idee des Zyklus eher als die Durchkomposition einer lyrischen Folge von Gedichten im Sinne von Anfang – Mitte – Schluß zu charakterisieren. Sicher kannte Schubert Beethovens Liederzyklus, Genaueres wissen wir darüber jedoch nicht. Ein direkter Bezug, wenn überhaupt von einem solchen die Rede sein kann, ist nur peripher; Schubert ging andere Wege, seine Zyklen sind nicht kompositorisch geschlossen, sie münden ins Offene, ins Ungewisse. Es ist wichtig, gerade im Blick auf die Zyklen, sich bewußt zu machen, welche große Bedeutung die Zusammenstellung von vertonten Gedichten in den Erstveröffentlichungen für Schubert hatte. Darin zeigt sich nicht nur sein musikalisch-lyrisches Denken, sondern auch sein Denken in übergeordneten musikalischen Zusammenhängen.⁸ Es wäre zu zeigen, daß Schuberts Weg zur Instrumentalmusik gleichsam durch die Textvertonung hindurchführte; zwischen 1812 und 1817 komponierte Schubert mehr als die Hälfte seiner Liedvertonungen. In dem Maße,

wie er sich seit Beginn der zwanziger Jahre seiner Berufung und seiner Fähigkeit als Komponist bewußt wurde, trat das Lied beziehungsweise die Textvertonung zurück, und die Menge der Instrumentalkompositionen nahm ständig zu. Im Kontext mit ihnen entstanden dann die beiden großen Liederzyklen ›Die schöne Müllerin‹ und ›Winterreise‹ sowie das posthum veröffentlichte Zyklusfragment ›Schwanengesang‹.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de