

Kilian Sprau

Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts

I. Einleitung Der Gedanke, dass ein vollendetes Kunstwerk als eine in sich geschlossene, quasi organische Einheit aufzufassen sei, hat die Analyse und Interpretation musikalischer Werke nachhaltig beeinflusst. Die Kategorie der Organizität hatte um 1800 Eingang in die musikästhetische Sprache gefunden, und zwar im Zusammenhang mit Tendenzen zur Autonomisierung der Kunst von anderen gesellschaftlichen Sphären.¹ Als biologische Metapher begünstigte sie die Vorstellung der gleichsam natürlichen, autonomen Entstehung eines in sich geschlossenen Kunstwerks; ganze Theoriegebäude fußen auf dieser Vorstellung, wie etwa die Schichtenlehre Heinrich Schenkers.² Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich das Organizismus-Paradigma zu einer gängigen metaphorischen Orientierung, die besonders für die Vorstellung von Einheit im Kunstwerk relevant wurde. Mit Vorstellungen von Totalität angereichert, steigerte es sich bis zum Ideal »maximaler Integration«:

»Maximale Integration ist ein Zustand, bei dem jedes Detail jedes andere bedingt [...]. Negativ ausgedrückt: Sie ist ein Zustand, in dem kein Detail entfernt werden kann, ohne dass zugleich der Wert des Ganzen beschädigt oder sogar zerstört würde. Ein so beschaffenes Ganzes wird organische Einheit genannt«.³

Nicht auf alle musikalischen Erscheinungen lässt sich dieses Paradigma jedoch in gleicher Weise anwenden. Zu denjenigen musikalischen Erscheinungen, die sich gegen eine organizistische Interpretation sträuben, gehört der romantische Liederzyklus. Das liegt nicht zuletzt daran, dass der Liederzyklus sich – anders als etwa Sonate und Symphonie – nie mit feststehenden Formmodellen verbunden hat, deren Standardisierung den Eindruck des natürlicherweise »Notwendigen« hätte begünstigen können. Seit Beginn der 1990er-Jahre hat deshalb eine Reihe von Forschungsarbeiten aus dem US-amerikanischen Raum einen Zugang zur Analyse von Liederzyklen erprobt, der sich bewusst vom

¹ Vgl. Lothar Schmidt: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel/Basel 1990 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 6), S. 3 ff.

² Vgl. Lotte Thaler: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München/Salzburg 1984 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 25), S. 117 ff.

³ »The maximum of integration is a condition where every detail of the object calls for every other [...]. Or negatively, it is a condition where no detail can be removed or altered without marring or even destroying the value of the whole. Such a whole is called an organic unity [...].« Stephen Pepper: *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge 1945, S. 79, eigene Übersetzung. Vgl. auch Ruth A. Solie: *The Living Work. Organicism and Musical Analysis*, in: *19th-Century Music* 4 (1980), S. 147–156.

Paradigma des geschlossenen Werkganzen distanziert und stattdessen die Kategorie einer fragmentarischen Formkonzeption propagiert. Schon zwei Jahrzehnte zuvor hatte der französische Philosoph, Schriftsteller und Kritiker Roland Barthes (1915–1980) die Kategorie des Fragmentarischen auf das Werk Robert Schumanns angewandt. Die beiden genannten Ansätze sollen im Folgenden skizziert und auf ihre Relevanz für die Analyse und Interpretation romantischer Liederzyklen befragt werden.

II. Roland Barthes' Konzeption des »cercle des fragments« Für das Werk Roland Barthes' hat die fragmentarische Konzeption von Texten zentrale Bedeutung: Ganze Bücher wurden von ihm als Fragmentsammlungen angelegt, darunter die Autobiografie *Roland Barthes par Roland Barthes* und der zum Bestseller avancierte Essay *Fragments d'un discours amoureux*.⁴ Die Funktion des fragmentarischen Schreibens liegt bei Barthes in der offenkundigen Distanz zu traditionell wissenschaftlichen Darstellungsformen, deren Bemühen um »Objektivität« er wiederholt als illusorisch angeprangert hat. In Barthes' Entscheidung für die fragmentarische Schreibweise kommt eine grundlegende Skepsis gegenüber der Möglichkeit integralen Wissens beziehungsweise seiner sprachlichen Darstellung zum Ausdruck; so verzichtet er in den *Fragments d'un discours amoureux* ausdrücklich auf jede »Meta-Sprache« und bevorzugt gegenüber der »Beschreibung des Diskurses der Liebe« dessen »Nachbildung«.⁵

Die Publikation der *Fragments d'un discours amoureux* (1977) war aus zwei Seminaren hervorgegangen, die Barthes in den Jahren 1974–1976 an der *École pratique des hautes études* in Paris gehalten hatte.⁶ Hinter der Konzeption dieses Buches steht der Gedanke, dass Liebe sich kommunikativ, auf sprachliche Weise artikuliert (und sei es im »Selbstgespräch«⁷), und dass für diese Artikulation ein Repertoire sprachlicher Figuren zur Verfügung steht, die vom Liebenden je nach Anlass aktualisiert werden.⁸ Diese Figuren,

4 Roland Barthes: *Über mich selbst*, übers. von Jürgen Hoch, München 1978 (Original als *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975); ders.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. von Hans-Horst Henschen, 4., vom Übers. erneut durchges. Aufl., Frankfurt a. M. 1984 (Original als *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977).

5 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 15. Zum Verhältnis des »Schriftstellers« Barthes zum »Wissenschaftler« Barthes vgl. Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1998, S. 224 ff. und 286 ff.

6 Eine Dokumentation der Seminare (und damit eine Art Urfassung der *Fragments d'un discours amoureux*) ist mittlerweile erschienen: Roland Barthes: *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974–1976. Suivi de »Fragments d'un discours amoureux«* (pages inédites), hg. von Claude Coste, Paris 2007.

7 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 20.

8 Zum Begriff der Figur vgl. ebd., S. 15 ff.

»Sprachepisoden«,⁹ »sprachliche Gesten«,¹⁰ bilden in ihrer Gesamtheit den Liebesdiskurs. Der Liebesdiskurs vermittelt, als Repertoire von Ausdrucksmöglichkeiten, zwischen der prinzipiellen sprachlichen Strukturiertheit von Liebeskommunikation und dem konkreten Sprechen über Liebe: Liebe ist individuell, aber nicht »originell«. ¹¹ Diese doppelte Ausrichtung des Liebesdiskurses macht Barthes durch eine spezielle Gestaltung der Fragmente und ihrer Anordnung sinnfällig: Jede »Figur« wird mit einer knappen Überschrift versehen, die ihren Inhalt auf den Punkt bringt (zum Beispiel Abwesenheit, Abhängigkeit usw.). Angeordnet werden die »Figuren« dann nach der alphabetischen Reihenfolge ihrer Überschriften. Während also innerhalb der »Figuren« konkrete Situationen in individuellen Liebesgeschichten greifbar werden, verweist ihre Anordnung durch völlig »bedeutungslose Gliederung«¹² auf eine abstrakte Ordnung des Diskurses. Als System verweist die alphabetische Reihenfolge auf den Aspekt des (Vor-)Geordneten, durch ihren hohen Abstraktionsgrad verweist sie zugleich auf die individuelle Gestaltungsfreiheit der konkreten sprachlichen Situation.

Barthes, der als junger Mann bei dem berühmten Bariton Charles Panzéra Gesangsunterricht genommen hatte,¹³ äußert sich in seinem Werk immer wieder zu musikalischen Fragen¹⁴ und bekundet insbesondere seine Neigung für Schumann¹⁵ und ein ausgeprägtes Interesse am romantischen Kunstlied.¹⁶ In zahlreichen Äußerungen zieht er Parallelen zwischen seiner Konzeption des fragmentarischen Schreibens und dem Kunstlied, insbesondere dem Schuberts und Schumanns;¹⁷ letzteren nennt Barthes denjenigen Komponisten, der »(vor Webern) am besten die Ästhetik des Fragments verstanden und praktiziert« habe.¹⁸ Die von Schumann (etwa im Klavierzyklus op. 4) gebrauchte Form des Intermezzo sieht Barthes nicht nur als Äquivalent zum Fragmentbegriff an,¹⁹

9 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, in: ders.: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*, übers. von Agnes Bucaille-Euler, Birgit Spielmann und Gerhard Mahlberg, Frankfurt a. M. 2002 (Original als *Le grain de la voix*, Paris 1981), S. 306–315, hier S. 311.

10 »des gestes de langage«; Barthes: *Le discours amoureux*, S. 686.

11 Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 149.

12 Ebd., S. 21; Hervorhebung original.

13 Vgl. Ette: Roland Barthes, S. 368 f.

14 Eine Auswahl Barthes'scher Aufsätze zur Musik findet sich in Roland Barthes: *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied*, übers. von Peter Geble, Berlin 1979.

15 Vor allem Roland Barthes: *Schumann lieben*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990 (Original als *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982), S. 293–298; sowie Roland Barthes: *Rasch*, in: *dass.*, S. 299–311.

16 Vor allem Roland Barthes: *Der romantische Gesang*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 286–292.

17 Vgl. Éric Marty: *Préface*, in: Barthes: *Le discours amoureux*, S. 19–45, hier S. 40.

18 Barthes: *Über mich selbst*, S. 103.

19 Vgl. Barthes: *Rasch*, S. 300.

sondern als charakteristisch für Schumanns Werk überhaupt, das durch eine unentwegte wechselseitige Unterbrechung von Bewegungen gekennzeichnet sei, so dass die Musik als eine Art immerwährendes Intermezzo »als eine erschöpfende (wenn auch so anmutige) Abfolge von Zwischenräumen erlebt« werde.²⁰

Konkrete Bezüge zwischen der Kompilation von Fragmenten und der zyklischen Anordnung von Liedern hat Barthes unter anderem im Kontext seiner Ausführungen zu einer »Sprache der Liebe«²¹ hergestellt. Die »Figuren« seines *Discours amoureux* gewinnt Barthes durch eine umfassende Auswertung verschiedenster Quellen, unter denen Goethes *Werther* die herausgehobene Position eines »texte-tuteur« einnimmt;²² im ersten Seminar über den *Discours amoureux* (1974/75), das »Liebe als Passion, so wie sie insbesondere in den Werken der deutschen Romantik zum Ausdruck kommt«,²³ behandelte, hatte Barthes außerdem die Zyklen *Winterreise* (Wilhelm Müller; Franz Schubert) und Heines *Buch der Lieder* beziehungsweise Schumanns *Dichterliebe* thematisiert.²⁴ Barthes zufolge aktualisieren die einzelnen Lieder eines Zyklus »kleine Bilder, die jeweils aus einer Erinnerung bestehen, aus einer Landschaft, einer Wanderung, einer Stimmung, aus jedem beliebigen Anlaß zu einer Verletzung, einer Sehnsucht oder einem Glücksgefühl«²⁵ und erfüllen damit die Funktion von »Figuren« – Fragmenten des Liebesdiskurses.

Die Kompilation von Fragmenten hat Barthes mit der Anordnung von Steinen auf dem Rand eines Kreises verglichen und mit diesem Bild betont, wie unangemessen es wäre, eine prinzipielle Hierarchie unter ihnen herzustellen. Der darauf Bezug nehmende Abschnitt in Barthes' Autobiografie trägt den Titel »Der Kreis der Fragmente« (*Le cercle des fragments*).²⁶ Eine Assoziation des musikalischen Terminus »Liederkreis« liegt hier nahe und wird von Barthes selbst hergestellt: Die im *Discours amoureux* gesammelten Fragmente bezeichnet er als »des isolats, qui peuvent être supportés par mille types de syntagmes, former des cycles en nombre indéterminé (Liederkreis)«; den Begriff »Liederkreis« übersetzt er in einer Anmerkung für den französischsprachigen Leser mit »cycle de lieder«.²⁷ Unter anderem führt er Schumanns *Dichterliebe* als Beispiel an, wenn er einen aus Fragmenten bestehenden Text mit der »musikalische[n] Idee eines Zyklus« ver-

20 Barthes: *Schumann lieben*, S. 295.

21 So die – problematische – Übersetzung des Begriffs »discours amoureux« in der deutschen Ausgabe als »Fragmente einer Sprache der Liebe«; vgl. Ette: Roland Barthes, S. 433 f.

22 Barthes: *Le discours amoureux*, S. 54.

23 »[...] l'amour-passion tel qu'il s'est exprimé notamment dans les œuvres du romantisme allemand«; ebd., S. 315.

24 Ebd., S. 55.

25 Barthes: *Der romantische Gesang*, S. 290.

26 Barthes: *Über mich selbst*, S. 101.

27 Barthes: *Le discours amoureux*, S. 295; Hervorhebung original. Die Übersetzung »cycle de lieder« ebd. in Fußnote 1.

gleich: »jedes Stück ist sich selbst genug, und dennoch ist es immer nur der Zwischenraum der Nachbarstücke.«²⁸

Andernorts hat Barthes die Form des Liederzyklus (bezogen auf die Werke Schuberts und Schumanns) in eine Linie mit dem musikalischen »Phantasieren« gestellt, der »Fähigkeit [...], mit kurzen, zugleich intensiven und beweglichen Fragmenten mit schwankender Stellung zwanglos eine ständig neue Rede herauszuarbeiten«. Erzählt werde auf diese Weise

»keine Liebesgeschichte, sondern nur eine Reise: Jeder Augenblick dieser Reise ist gleichsam auf sich selbst zurückgewendet, blind, jedem allgemeinen Sinn, jeder Schicksalsvorstellung, jeder geistigen Transzendenz gegenüber verschlossen: im Grunde ein reines Umherirren, ein Werden ohne Zielrichtung: das Ganze, insofern es auf einen Schlag und endlos wieder von vorne beginnen kann.«²⁹

Barthes' Ausführungen zum Liederzyklus sind für musikwissenschaftliche oder -theoretische Fragestellungen höchst anregend. Besonders hervorzuheben ist seine Auffassung von Zyklichkeit als einer nicht-linearen Anordnung von »beweglichen Fragmenten mit schwankender Stellung«. Mit dieser Konzeption antizipiert Barthes zentrale Thesen der US-amerikanischen Forschungsarbeiten, die sich seit Anfang der 90er-Jahre mit der Analyse von Liederzyklen unter Maßgabe der Fragment-Kategorie beschäftigt haben. So erstaunt es, dass in diesen nur vereinzelt auf Barthes Bezug genommen wird: Zwar knüpft Daverio an Barthes' Bemerkung über Schumanns Werk »als eine [...] Abfolge von Zwischenräumen« an.³⁰ Auch Perrey bezieht sich zumindest implizit auf Barthes, wenn sie von Dichterliebe als einem *discours d'amour* spricht³¹ – eine Bemerkung, die besagt, dass Schumanns Opus 48 sich bei jenem Figurenrepertoire, welches der allgemeine Liebesdiskurs nach Barthes zur Verfügung stellt, in einer individuellen Weise bedient (ebenso wie es individuell Liebende tun) und auf diese Weise eigene, einmalige Werkgestalt gewinnt. Überwiegend jedoch wird in den neueren Forschungsarbeiten zum Liederzyklus nicht auf Barthes zurückgegriffen, sondern auf das Konzept des fragmentarischen Schreibens, wie es in der frühromantischen Bewegung um 1800 von Friedrich Schlegel und Novalis realisiert und theoretisch fundiert wurde. Wie sich zeigen wird, berührt sich allerdings die Konzeption der Frühromantiker in vieler Hinsicht mit derjenigen Barthes'.

28 Barthes: *Über mich selbst*, S. 103; vgl. Barthes: Rasch, S. 300.

29 Barthes: *Der romantische Gesang*, S. 290 f.

30 John Daverio: *Schumann's Systems of Musical Fragments and Witz*, in: ders.: *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York 1993, S. 49–88, hier S. 63.

31 Vgl. Beate Julia Perrey: *Schumann's »Dichterliebe« and Early Romantic Poetics. Fragmentation of Desire*, Cambridge 2002, S. 122.

III. Schumanns Liederzyklen und die Kategorie des Fragments. Eine Diskussion in der jüngeren Schumann-Forschung³² 1993 stellte John Daverio in seinem Buch *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* eine Analogie her zwischen der frühromantischen Praxis der literarischen Fragmentsammlung und den kleinteiligen Klavierzyklen Robert Schumanns, deren Werkgestalt er als »heterogene Gesamtheit«, irgendwo zwischen »geschlossenem Ganzen einerseits und chaotischem Durcheinander andererseits« beschrieb.³³ Daverio gab damit den Anstoß zu einer Serie von Publikationen, die die Kategorien des Fragments und der Fragmentsammlung auf das Kunstlied, insbesondere die Liederzyklen Schumanns übertrugen. Das Konzept des Fragmentarischen, wie es die Frühromantiker,³⁴ und unter ihnen besonders Friedrich Schlegel und Novalis, propagierten, hängt wesentlich mit ihrer ganzheitlichen Konzeption von Poesie als solcher zusammen: Schlegel hatte die »romantische Poesie« zur »Universalpoesie« erklärt, die neben dem künstlerischen Schaffen auch »Philosophie und Rhetorik« integrieren und sogar noch die Kunst-Kritik selbst leisten sollte. Auch sollten Kunst und Leben zusammengeführt (»das Leben und die Gesellschaft poetisch« gemacht) werden. Kurz – die »romantische« Poesie beanspruchte für sich eine Totalität des Weltzugangs. Freilich konnte eine solche Totalität von keinem einzelnen Kunstwerk, und auch von der Kunst als Ganzer allenfalls näherungsweise, eingelöst werden. Die »romantische« Poesie konzeptualisiert Schlegel daher als »progressive« Poesie, die ihr universales Ziel stets verfolgt, aber niemals erreicht: als »eigentliches Wesen« der »romantische[n] Dichtart« bezeichnete er die Tatsache, dass sie »ewig nur werden, nie vollendet sein« könne.³⁵ Dem einzelnen Werk haftet vor diesem Hintergrund von vornherein etwas Fragmentarisches an.

Formal ausgestellt erscheint der fragmentarische Charakter künstlerischer Äußerung in der Neigung der Frühromantiker, ganze Essays in der Form von Fragmentsammlungen herauszugeben.³⁶ Der Zusammenhang zwischen den so kompilierten Fragmenten

32 Zu den Abschnitten III. und IV. vgl. auch 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, München 2016 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 8), S. 81–103.

33 »heterogeneous totality«; »discrete wholes on the one hand and chaotic jumbles on the other«; Daverio: *Schumann's Systems*, S. 53.

34 Zur literarischen Frühromantik werden in der Regel Friedrich und August Wilhelm Schlegel mit ihren Frauen Caroline und Dorothea, Friedrich von Hardenberg (genannt Novalis), Johann Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich Schleiermacher gezählt. Zentren der Bewegung sind Jena und Berlin zwischen 1796 und 1801; vgl. Ernst Behler: *Frühromantik*, Berlin/New York 1992, S. 9.

35 *Athenäum-Fragment 116*, zit. nach Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken 1. 1796–1801*, hg. von Hans Eichner, Paderborn u. a. 1967 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2), S. 182 f.

36 Vgl. F. Schlegel: *Lyceums-Fragmente* (1797), *Athenäums-Fragmente* (1798), *Ideen* (1800); Novalis: *Blüthenstaub* (1798), *Glauben und Liebe, oder der König und die Königin* (1798).

ten muss vom Leser in eigenschöpferischer Leistung gebildet werden, muss aus den Querverbindungen, Korrespondenzen und wechselseitigen Ergänzungen, die er zwischen den einzelnen Fragmenten herstellen kann, erschlossen werden. Die Fragment-sammlung gibt sich auf diese Weise als »unfertig«, als Prototyp einer offenen Form, die der Ergänzung im Bewusstsein des Lesers bedarf. Sie lässt demonstrativ Raum für die deutende Eigenkreativität des Lesers, der damit, wie Novalis formuliert, zum »erweiter-te[n] Autor« wird.³⁷ Die Fragment-Kategorie stellt somit die Überzeugung der Früh-romantik aus, dass ein Kunstwerk unendliche Möglichkeiten der Deutung zulässt. Schlegel formuliert: »Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist [...].«³⁸

Eine geschlossene Theorie des Fragments hat die Frühromantik nicht vorgelegt. Aus den frühromantischen Schriften sind daher formale Kriterien, die ein Kunstwerk zum Fragment machen, nur schwer abzuleiten. So schließen die Forschungsarbeiten zum Lied als Fragment eine ausführliche und teils hochkontroverse Diskussion darüber ein, wie das »Fragmentarische« als musikalisch-strukturelle Kategorie bestimmt werden kann. Exemplarisch hierfür ist die Auseinandersetzung von Beate J. Perrey mit der Konzeption Charles Rosens.

Rosen ernennt in seinem 1995 erschienenen Buch *The Romantic Generation*, ähnlich wie zuvor Barthes, Schumann zum »bedeutendste[n] Vertreter« einer musikalischen »Ästhetik des Fragments«.³⁹ Als vollkommene Umsetzung eines romantischen Fragments erscheint Rosen das Eröffnungslied des Liederzyklus *Dichterliebe* (Im wunderschönen Monat Mai op. 48 Nr. 1; Text: Heinrich Heine). Als strukturelles Kriterium hierfür gilt ihm eine Dialektik aus Merkmalen »offener« und »geschlossener« Formbildung. Kennzeichen einer »offene[n] Form« erkennt Rosen vor allem in zwei Gegebenheiten der Komposition: Zum einen betont er die berühmte Ambivalenz der Komposition im Hinblick auf ihre Grundtonart, die zwischen fis-Moll und A-Dur changiert. Zum anderen konstatiert er eine Korrespondenz zwischen »offenem« Ende und »offenem« Beginn; »das Lied beginnt, als würde es einen bereits in Gang gesetzten Prozeß fortführen, und es endet unaufgelöst auf einer Dissonanz«, dem Dominantseptakkord von fis-Moll. In dieser Korrespondenz zwischen Beginn und Schluss erkennt Rosen aber auch einen Aspekt formaler Geschlossenheit, den er als zirkuläre Struktur beschreibt: »Das Stück ist gewissermaßen kreisförmig angelegt«, ein Wiederanknüpfen des Beginns an den

37 Novalis: *Das philosophische Werk I*, hg. von Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart 1965 (Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2), S. 470.

38 Athenäum-Fragment 297; Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken I*, S. 215.

39 Charles Rosen: *Musik der Romantik*, übers. von Eva Zöllner, Salzburg/Wien 2000 (Original: *The Romantic Generation*, Cambridge 1995), S. 74 f.

Langsam, zart.

Gesang

Klavier

p

(...)

25

ritard.

p

NOTENBEISPIEL Robert
Schumann: Im wunderschönen
Monat Mai op. 48 Nr. 1,
Takt 1–3 und 25/26

Schlussakkord wäre im Sinne einer »unendlichen Wiederholung«⁴⁰ denkbar (siehe Notenbeispiel).

Beate J. Perrey übt in ihrer Studie *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics. Fragmentation of Desire* (2002) lebhaft Kritik an Rosens zwischen Offenheit und Geschlossenheit der Form oszillierender Bestimmung der Fragment-Kategorie. Sie wendet sich gegen seine Metapher der »kreisförmigen«, sozusagen selbstgenügsamen Anlage (die sich immerhin auf ein einschlägiges Schlegel-Zitat stützt⁴¹), und betont demgegenüber das Nichtvollendete der fragmentarischen Form, die notwendig nach Ergänzung verlange.⁴² Das Kriterium der »offenen« Form an der strukturellen Gestaltung von Liedanfängen und Schlusswendungen festzumachen, unternimmt auch David Ferris in seiner Studie *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle* (2000).⁴³

Ich möchte hier die These aufstellen, dass die Debatte, die Perrey mit Rosen führt, unter dem Aspekt der Zyklusanalyse am Kern der Fragment-Kategorie vorbeizieht. Meines Erachtens zeigt sich das volle Potenzial dieser Kategorie keineswegs in ihrer Anwendung auf die Struktur des einzelnen Lieds. So wenig sich die Frühromantik in ihrem Fragment-Konzept an strukturellen Textmerkmalen orientierte, so wenig liegt der Gewinn dieses Konzepts für die Liedforschung lediglich im Aufschluss über strukturelle Gegebenheiten im einzelnen Musikstück. Entscheidend sind vielmehr die darin implizierten

⁴⁰ Ebd., S. 63, 66 und 70.

⁴¹ »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.« Athenäum-Fragment Nr. 206; Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I, S. 197.

⁴² Vgl. Perrey: *Schumann's Dichterliebe*, S. 162 ff. Kritik an Perreys Argumentation übt wiederum Julie Hedges Brown: Review, in: *19th-Century Music* 28 (2005), H. 3, S. 276–295, hier S. 287 ff.

⁴³ Vgl. David Ferris: *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the Genre of the Romantic Cycle*, Oxford 2000, S. 106 ff. und 121 ff.

Grundannahmen über den Zusammenhang zwischen Teil und Ganzem, in diesem Fall also der einzelnen Lieder eines Zyklus untereinander. Insbesondere die Studien von Ferris und Perrey wenden sich gegen ältere Forschungsbeiträge, die den Liederzyklus vor dem Hintergrund eines organisistischen Paradigmas als »geschlossene« Großform interpretiert hatten.⁴⁴ Ihre Untersuchungen sind durch die eingangs genannten Schwierigkeiten motiviert, dieses Paradigma der Geschlossenheit auf die Großform des Liederzyklus anzuwenden.

IV. Der Liederzyklus als Kompilation von Fragmenten Natürlich darf der Aspekt eines Zusammenhanges zwischen den einzelnen Liedern eines Zyklus nicht unterbewertet werden, will man sich nicht, wie Ferris, mit der Unmöglichkeit konfrontiert sehen, zwischen Zyklus und Sammlung überhaupt noch zu unterscheiden.⁴⁵ Andererseits gilt: Wer sich auf die romantische Fragment-Kategorie einlässt, dem ist der Rückweg zum »in sich geschlossenen« Kunstwerk versperrt. Fragmente sind nicht Bruchstücke einer organischen Gesamtform, die sich, etwa nach Art eines Puzzles, wieder zu einem »intakten« Ganzen zusammensetzen ließen.⁴⁶ Was aus Fragmenten besteht, muss selbst Fragment bleiben, ein zwar »überall scharf begrenz[t]es], innerhalb der Grenzen aber grenzenlos[es] und unerschöpflich[es]« Kunstwerk (F. Schlegel).⁴⁷

Die entscheidende Leistung der Fragment-Kategorie besteht darin, dass sie hilft, das Paradigma des organischen, geschlossenen Kunstwerks als historisch gewachsenes Konstrukt zu erkennen und zu relativieren. Sie distanziert von der Vorstellung einer vermeintlich objektiven Werkdeutung, indem sie stattdessen die Offenheit der Werkstruktur und die kreative Eigenleistung des Rezipienten betont. Damit ermöglicht sie der Kunstlied-Forschung einen Anschluss an aktuelle Wissenschaftsprogramme, in denen die Relativität und Verhandelbarkeit von Kategorien der wissenschaftlichen Arbeit betont wird. Zu denken ist hier etwa an die konstruktivistische Konzeption Niklas Luhmanns, in der Kunst nicht als die Summe hervorgebrachter Kunstwerke, sondern als gesellschaftlicher Kommunikationszusammenhang definiert wird. Zum Gegenstandsreich Kunst gehören nach Luhmann nicht nur die eigentlichen Kunstwerke selbst, sondern auch die sogenannte »sekundäre Kommunikation« über sie.⁴⁸ Die eigenschöpferi-

⁴⁴ Vgl. Ferris: Schumann's Eichendorff Liederkreis, S. 25–58, sowie Perrey: Schumann's Dichterliebe, S. 4 f., 111 und 115 f.

⁴⁵ »confronted with the difficulty, and perhaps the irrelevance, of clearly distinguishing between a song cycle and a collection of songs«; Ferris: Schumann's Eichendorff Liederkreis, S. 184.

⁴⁶ Vgl. John Daverio: The song cycle. Journeys through a Romantic landscape. Revised and with an Afterword by David Ferris, in: German Lieder in the Nineteenth Century, hg. von Rufus Hallmark, New York 2010, S. 363–404, hier S. 390 f.

⁴⁷ Siehe Anm. 37.

⁴⁸ Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 40.

sche Wahrnehmung der Rezipienten wird in einer solchen Konzeption zum selbstverständlichen Bestandteil von Kunst. Bei der Konzeption seiner Kunst-Theorie hat sich Luhmann unter anderem auf die Anschauungen der Frühromantik bezogen.⁴⁹

Die Anwendung der Fragment-Kategorie bei der Betrachtung von romantischen Liederzyklen weitet den Blick für neue Fragestellungen. Welche Bedeutung hat zum Beispiel die Herstellung musikalischer Zusammenhänge, etwa durch einen stringenten Tonartenplan oder motivische Verknüpfungen einzelner Lieder, wenn man nicht mehr davon ausgeht, dass solche strukturellen Verknüpfungen der Herstellung eines organisch geschlossenen Werkzusammenhangs dienen? Soll man sie als bloßes musikalisches Formspiel auffassen? Soll man sie für die Textausdeutung in Anspruch nehmen? Vielversprechend scheinen Ansätze, die für die Interpretation von Liederzyklen die kreative Spannung aus Merkmalen »offener« und »geschlossener« Form fruchtbar machen. So kommt Berthold Hoeckner in seinem Aufsatz *Paths through Dichterliebe* (2006) zu dem Ergebnis, die Bedeutung (»meaning«) von Robert Schumanns Liederzyklus op. 48 schwanke »between closed circle and open cycle, between Classical and Romantic form, and between whole and fragment.«⁵⁰ Hoeckner legt eine Analyse der Tonartverhältnisse vor, die auf eine enharmonische Ambivalenz der Schlussstonika Des-Dur abzielt: Nach Cis-Dur verwechselt, stellt sie die Dominante zur Tonart des Eröffnungslieds (verstanden als fis-Moll) dar und schafft so die Voraussetzung für einen »closed circle«, eine »kreisförmige« Anlage (im Sinne Rosens). Als Des-Dur notiert, scheint die Schlussstonika diese »Rückkehr« jedoch als illusorisch zu entlarven, was Hoeckner als Signal für einen »offenen Zyklus« (»open cycle«) deutet.⁵¹

Vermutlich führen Überlegungen weiter, die im Liederzyklus eine Aufforderung an den Hörer sehen, als »erweiterte[r] Autor« (Novalis)⁵² mit der eigenen Phantasie aufzufüllen, was das fragmentarische Kunstwerk offen gelassen hat. Analyse und Interpretation eines Liederzyklus gleichen dann der Suche nach einer »Botschaft«, die innerhalb des Werks zwar angedeutet, aber nie formuliert wird, nach einer Bedeutung, auf die das Kunstwerk hinweist, ohne sie jemals explizit zu machen.⁵³ Analysen von Liederzyklen, die sich in diesem Sinne an der Fragment-Kategorie orientieren, eine tragfähige wissenschaftliche Grundlage zu verschaffen, wird auch in Zukunft eine lohnende Aufgabe sein.

49 Vgl. Niklas Luhmann: Eine Redeskription »romantischer Kunst«, in: *Systemtheorie der Literatur*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1996, S. 325–344.

50 Berthold Hoeckner: *Paths through Dichterliebe*, in: *19th-Century Music* 30 (2006), S. 65–80, hier S. 79 f.

51 Ebd., S. 79.

52 Siehe Anm. 36.

53 »a message, however, that is never fully stated«; Perrey: Schumann's *Dichterliebe*, S. 16. »The context that the cycle sets up is provocative; it implies structural connections and hints at larger meanings, but it never makes them explicit or definitive«; Ferris: Schumann's *Eichendorff Liederkreis*, S. 6.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung.
Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen
Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die
Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes
Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz
Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und
Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und
ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des
Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann.
Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions
in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück.
Wilhelm Dyckerhoffs Compositions-Schule (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers
Rezeption der Choralatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz
bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier	»Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts	171
Ariane Jeßulat	Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts	189
Martin Kapeller	Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann	201
Stephan Lewandowski	Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität	212
Nathalie Meidhof	Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels <i>Traité d'harmonie</i>	218
Johannes Menke	Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt	228
Astrid Opitz	Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann	241
Birger Petersen	Rheinbergers Bassübungen für die Harmonielehre und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert	252
Tihomir Popović	»A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie	263
Christian Raff	»Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker?	272
Rob Schultz	Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor	284
Markus Sotirianos	»Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied <i>Die Stadt</i>	293
Kilian Sprau	Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts	302
Marco Targa	The Romantic Sonata Form in Theory and Practice	312
Clotilde Verwaerde	From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850)	322
Stephan Zirwes/Martin Skamletz	Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition	334
Namen-, Werk- und Ortsregister		351
Die Autorinnen und Autoren der Beiträge		358

MUSIKTHEORIE IM 19. JAHRHUNDERT

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie
in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz,
Michael Lehner und Stephan Zirwes unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 7



Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1