

Ingo Müller

# Maskenspiel und Seelensprache

Band 2: Heinrich Heines *Buch der Lieder*  
und Robert Schumanns Vertonungen



rombach  
wissenschaft | litterae

Ingo Müller

**Maskenspiel und Seelensprache**  
Zur Ästhetik von Heinrich Heines *Buch der Lieder*  
und Robert Schumanns Heine-Vertonungen

**ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE**

Herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen  
und Thomas Klinkert  
Mitbegründet von Gerhard Neumann

**Band 244**

Ingo Müller

# Maskenspiel und Seelensprache

Zur Ästhetik von Heinrich Heines *Buch der Lieder*  
und Robert Schumanns Heine-Vertonungen

Band 2: Heinrich Heines *Buch der Lieder*  
und Robert Schumanns Vertonungen

Auf dem Umschlag: Foto © Ingo Müller

Entstehung und Druck dieser Studie wurden großzügig gefördert durch die Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung.



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

ISBN 978-3-96821-008-7 (Print)

ISBN 978-3-96821-009-4 (ePDF)



Onlineversion  
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

## Inhalt (Band 2)

|  |         |
|--|---------|
| Einleitung .....   | 9       |
| <i>Liederkreis</i> op. 24 .....                            | 13      |
| I    Morgens steh ich auf und frage .....                  | 20      |
| II   Es treibt mich hin, es treibt mich her .....          | 34      |
| III  Ich wandelte unter den Bäumen .....                   | 50      |
| IV   Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein ..... | 64      |
| V    Schöne Wiege meiner Leiden .....                      | 75      |
| VI   Warte, warte, wilder Schiffmann .....                 | 93      |
| VII  Berg' und Burgen schau'n herunter .....               | 115     |
| VIII Anfangs wollt' ich fast verzagen .....                | 128     |
| IX   Mit Myrthen und Rosen .....                           | 137     |
| <br><i>Dichterliebe</i> op. 48 .....                       | <br>165 |
| I    Im wunderschönen Monat Mai .....                      | 176     |
| II   Aus meinen Thränen spriessen .....                    | 196     |
| III  Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne .....       | 206     |
| IV   Wenn ich in deine Augen seh' .....                    | 218     |
| V    Ich will meine Seele tauchen .....                    | 227     |
| VI   Im Rhein, im heiligen Strome .....                    | 233     |
| VII  Ich grolle nicht .....                                | 246     |
| VIII Und wüssten's die Blumen die kleinen .....            | 255     |
| IX   Das ist ein Flöten und Geigen .....                   | 262     |
| X    Hör' ich das Liedchen klingen .....                   | 270     |
| XI   Ein Jüngling liebt ein Mädchen .....                  | 281     |
| XII  Am leuchtenden Sommermorgen .....                     | 294     |
| XIII Ich hab' im Traum geweinet .....                      | 304     |
| XIV  Allnächtlich im Traume .....                          | 315     |
| XV   Aus alten Märgen .....                                | 326     |
| XVI  Die alten bösen Lieder .....                          | 346     |

|   |     |
|---|-----|
| Die vier aus der <i>Dichterliebe</i> op. 48 ausgesonderten Lieder . . . . . | 369 |
| Dein Angesicht . . . . .  | 371 |
| Lehn' deine Wang' . . . . .   | 383 |
| Es leuchtet meine Liebe . . . . .   | 392 |
| Mein Wagen rollet langsam . . . . .   | 411 |
| Drei Lieder aus dem <i>Myrthen-Liederkreis</i> op. 25 . . . . .             | 429 |
| Die Lotosblume . . . . .  | 429 |
| Was will die einsame Thräne . . . . .                                       | 442 |
| Du bist wie eine Blume . . . . .  | 449 |
| Romanzen . . . . .  | 465 |
| Belsazar . . . . .  | 466 |
| Die beiden Grenadiere . . . . .   | 506 |
| Die feindlichen Brüder . . . . .  | 535 |
| Abends am Strand . . . . .  | 549 |
| Der arme Peter . . . . .  | 566 |
| Tragödie . . . . .  | 585 |
| Literaturverzeichnis (Bände 1 & 2) . . . . .                                | 609 |

## Inhalt (Band 1)

|   |     |
|---|-----|
| Dank .....  | 9   |
| Einleitung .....  | 11  |
| I Poesie als »Seelensprache«:<br>Robert Schumanns liedästhetische Überlegungen und<br>ihr Bezug zur literarischen Romantik .....                | 29  |
| I.1 Das Subjekt als Fluchtpunkt des »Poetischen« .....  | 29  |
| I.2 Musik als »Ursprache« und »Gemütherregungskunst« .....  | 85  |
| II Postromantische Ästhetik:<br>Schumanns Vorlagendichter und der »neue Dichtergeist«<br>einer »neuen deutschen Dichterschule« .....            | 123 |
| II.1 Schumanns dichtungsbezogene Erwägungen zur Entwicklung<br>der Gattung »Lied« im Hinblick auf die von ihm bevorzugt<br>vertonte Lyrik ..... | 123 |
| II.2 Zerrissenheit als subjektiver Ausdrucksgehalt<br>postromantischer Dichtung .....   | 136 |
| II.3 Das postromantische Weltverhältnis in Heines Lyrik .....   | 154 |
| II.4 Gegenwartsbezug und Doppelbödigkeit der lyrischen<br>Selbstaussprache in Heines Dichtung und Schumanns<br>Vertonungen .....                | 169 |
| III Dichtung als Bekenntnis zur Differenzerfahrung:<br>Zur Ästhetik von Heines früher Lyrik .....   | 177 |
| III.1 Ironie als Medium der »Wahrheit« und der Differenz:<br>Heines Dekonstruktion romantischer Utopien .....                                   | 177 |
| III.1.1 Weltflucht vs. Realitätsbewusstsein:<br>Romantische und postromantische Zerrissenheit .....   | 177 |
| III.1.2 Konstruktive Ironie als Ausdruck romantischen<br>Synthesestrebens .....   | 183 |
| III.1.3 Diskrepanz zwischen Kunst und Leben:<br>Heines poetischer Wahrhaftigkeitsanspruch .....   | 190 |
| III.1.4 Heines Ironie als Medium des Widerspruchs und der<br>Dekonstruktion romantischer Utopie .....   | 209 |



|         |   |     |
|---------|---|-----|
| III.1.5 | Zum Verhältnis von Ironie und Humor<br>in Heines Dichtung . . . . .   | 232 |
| III.1.6 | Diskrepanz zwischen Form und Inhalt:<br>Brechung des Volksliedtons als Ausdruck verlorener<br>»Unmittelbarkeit« und Dekonstruktion der romantischen<br>Perspektive auf das Volkslied. . . . . | 239 |
| III.1.7 | Dekonstruktion der romantischen Liebeskonzeption . . . .  | 261 |
| III.2   | Ironie, Maskerade und Uneigentlichkeit als Modi lyrischer<br>Selbstaussprache:<br>Heines Dekonstruktion des Paradigmas der Erlebnisdichtung .   | 279 |
| III.2.1 | Authentizität und Kalkül . . . . .  | 279 |
| III.2.2 | Erlebnisararakter vs. Eigengesetzlichkeit von Heines<br>früher Liebesdichtung . . . . .   | 291 |
| III.2.3 | Krise des poetischen Sprechens und ontologische Krise . .   | 304 |
| III.2.4 | Ununterscheidbarkeit von Antlitz und Maske:<br>Verflechtung von Eigenem und Fremdem . . . . .   | 322 |
| IV      | Vermittlung von Realität und Idealität:<br>Die Verknüpfung von postromantischer Dichtungsästhetik<br>und romantischer Musikästhetik in Schumanns<br>Heine-Vertonungen. . . . .                | 339 |
| IV.1    | Das zerrissene Subjekt als Fluchtpunkt musikalischer<br>Gestaltung und Medium des Gegenwartsbezugs . . . . .  | 339 |
| IV.2    | Der Realitätsbezug in Schumanns Schaffen im Hinblick auf<br>Jean Pauls Humor-Konzeption . . . . .   | 353 |
| IV.3    | Der Stellenwert des Humors in Schumanns<br>Musikanschauung . . . . .  | 372 |
| IV.4    | Humor als Medium der ästhetischen Versöhnung mit der<br>Erfahrung der Differenz . . . . .   | 379 |
| IV.5    | Ambiguität des musikalischen Ausdrucks als Pendant<br>uneigentlicher Rede . . . . .   | 392 |
|         | Literaturverzeichnis (Bände 1 & 2) . . . . .  | 405 |

## Einleitung

Die hier vorgelegten Analysen von Heinrich Heines Gedichten und Robert Schumanns Vertonungen basieren auf den Betrachtungen zu Heines Dichtungs- und Schumanns Liedästhetik, die den Gegenstand des 1. Bandes dieser Studie darstellen. Auf die vorangegangene Wesens- und Standortbestimmung von Schumanns Liedästhetik und Heines Dichtungsästhetik folgt hier nun die Betrachtung von Schumanns Heine-Liedern aus literatur- *und* musikwissenschaftlicher Perspektive. Dabei soll die interdisziplinäre Zusammenführung von detaillierter Gedicht- und Liedanalyse das Phänomen der Ambivalenz zwischen Heines postromantischer Dichtungsästhetik und Schumanns romantischer Liedästhetik konkret beleuchten. Schumanns Kompositionen ist daher stets eine zweifache Analyse gewidmet. Zunächst wird die ästhetische Beschaffenheit der Gedichtvorlage für sich untersucht, bevor im Anschluss dann der Blick auf die Vertonung erfolgt.

Hierbei geht der vorliegende Band vorrangig der Frage nach, welches spezifische Selbst- und Weltverhältnis des lyrischen Subjekts sich jeweils in den einzelnen Gedichten und gegebenenfalls in ihrem zyklischen Zusammenhang vorstellt, und auf welche Weise Schumanns Musik dieses vergegenwärtigt. In diesem Zusammenhang wird insbesondere auch die Frage nach dem musikalischen Ausdruck und seinem Verhältnis zum Text thematisiert werden. Das abständige Verhältnis des Subjekts zur Welt und zu sich selbst tritt besonders deutlich in den beiden Liederzyklen hervor, wo es auf der Folie eines fragmentarisch angedeuteten Handlungsgangs und im durchgängig beibehaltenen Thema der unerfüllten Liebe auf breitem Raum entfaltet wird. Die mehrgliedrige Zyklusform ermöglicht eine umfängliche Vergegenwärtigung dieses problematischen Welt- und Selbstbezugs, insofern sie das Erleben und Empfinden des lyrischen Subjekts in seinen zahlreichen verschiedenen Facetten beleuchtet. Während etwa Schumanns Eichendorff-Liederkreis op. 39 in unterschiedlichsten Schattierungen die existentielle Verlorenheit des Subjekts in einer abgründigen und undurchschaubaren Welt – seine Isolation und Vereinzelung – thematisiert,<sup>1</sup> vergegenwärtigt sich

---

<sup>1</sup> Tewinkel beleuchtet Schumanns Eichendorff-Liederkreis indessen aus einer anderen, gänzlich romantischen Perspektive. Sie widmet sich dem Motiv des Rauschens und Singens und geht im Hinblick auf das konstante »Mäandern um das Bild der bewegten Luft« der Frage nach der Überwindung der Grenzen geschlossener Räume und des menschlichen

im Heine-*Liederkreis* op. 24 und im *Dichterliebe*-Zyklus op. 48 die Gebrochenheit des Subjekts und seines Weltverhältnisses auf der Handlungsebene in den verschiedenen Stadien einer unerfüllten Liebessehnsucht.

Im Folgenden werden in detaillierten Einzelanalysen der jeweiligen Gedichte und ihrer Vertonungen zuerst der *Liederkreis* op. 24 sowie der *Dichterliebe*-Zyklus op. 48 in den Blick genommen. Es folgen die vier Lieder, die zunächst Teil von Schumanns ursprünglicher Konzeption der *Dichterliebe* waren, die vor der Veröffentlichung des Zyklus dann aber vom Komponisten ausgetrennt und separat publiziert wurden. Sodann widmet sich die Betrachtung den drei Heine-Liedern, die ihren Platz im *Myrthen*-Liederkreis op. 25 haben. Es folgen schließlich die eigenständig veröffentlichte *Belsazar*-Romanze op. 57 sowie die übrigen Balladen, die Schumann allesamt in den verschiedenen Heften der *Romanzen und Balladen* publiziert und zu denen auch die beiden Trilogien *Der arme Peter* und *Tragödie* gehören.

Eine genaue Betrachtung der einzelnen Gedichte Heines erscheint auch insofern angebracht, als bis auf wenige Ausnahmen besonders populärer Texte wie etwa *Belsazar*, *Die Grenadiere* oder *Du bist wie eine Blume* nur verhältnismäßig wenige Analysen der von Schumann vertonten Gedichte vorliegen, die ein »close reading« bieten und hierbei auch den zyklischen Zusammenhang der Gedichte untereinander berücksichtigen. Die detaillierte Betrachtung der Dichtung ist aber für eine differenzierte musikwissenschaftliche Untersuchung des Gegenstands unerlässlich, denn sie schärft den Blick für Schumanns Kompositionen, die einem musikologischen »close reading« unterzogen werden, sodass Konvergenzen wie Divergenzen zwischen Dichtung und Vertonung umso deutlicher hervortreten. Auf diese Weise will die vorliegende interdisziplinäre Studie sowohl einen Beitrag zur weiteren Erforschung von Heines lyrischem Frühwerk als auch von Schumanns Liedästhetik und seinem Liedschaffen leisten. Zugleich möchte sie sich Wissenschaftlern, Musikern und Schumann-Freunden als ein Kompendium zu Schumanns Heine-Liedern anbieten, das neben den ausführlichen Einzelbetrachtungen der Werke einen aktuellen Überblick über die weit verzweigte deutsch- und englischsprachige Forschungsliteratur bietet.

Die Präsentation der Gedichte erfolgt im vorliegenden Band, sofern nicht anders angegeben, stets nach der von Schumann zur Vertonung herange-

---

Körpers nach. (Christiane Tewinkel, Vom Rauschen singen: Robert Schumanns *Liederkreis* op. 39 nach Gedichten von Joseph von Eichendorff, Würzburg 2003, hier S. 109).

zogenen Erstausgabe von Heines *Buchs der Lieder* aus dem Jahre 1827.<sup>2</sup> Der jeweils zum Vergleich rechts daneben gesetzte Wortlaut von Schumanns Vertonungen wird zitiert nach den Erst- und Frühdrucken, die vom Brahms-Institut der Musikhochschule Lübeck digitalisiert und online frei zugänglich gemacht wurden.<sup>3</sup> Diese Erst- und Frühdrucke liegen auch den musikalischen Analysen zugrunde. Zur Entstehungsgeschichte und Quellenlage der einzelnen Lieder sei auf das von Margit L. McCorkle erarbeitete Verzeichnis der Werke Schumanns verwiesen.<sup>4</sup> Aus Platzgründen verzichtet die vorliegende Studie auf die Präsentation von Notenmaterial, welches auf der Website des Brahms-Instituts leicht einsehbar ist. Darüber hinaus wollen die dargebotenen musikalischen Analysen den Leser dazu ermuntern, Schumanns Werke selbst zur Hand zu nehmen und bestenfalls sogar selbst zum Klingen zu bringen.

---

<sup>2</sup> Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Hamburg 1827. Schumann erhielt 1836 ein Exemplar der Erstausgabe des *Buchs der Lieder* aus dem Jahre 1827 von Wilhelm Ulex, welches ihm als Handexemplar bei der Komposition diente und zahlreiche Eintragungen Schumanns aufweist. Es befindet sich im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf und trägt die Inv.-Nr.: 83.5037. Vgl. das Katalogverzeichnis in: Robert Schumann und die Dichter: Ein Musiker als Leser. Katalog zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau und der Robert-Schumann-Forschungsstelle e.V. in Düsseldorf, bearbeitet von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf 1991, S. 183.

<sup>3</sup> [http://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl\\_digital/schumann\\_drucke\\_start.html](http://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/schumann_drucke_start.html). (Für detaillierte bibliographische Angaben vgl. Literaturverzeichnis).

<sup>4</sup> Margit L. McCorkle, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, unter Mitwirkung von Akio Mayeda und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Serie VIII: Supplemente, Bd. 6), Mainz u.a. 2003.



## Liederkreis op. 24

Schumanns Heine-Liederkreis op. 24 hat im Vergleich zu seinem *Dichterliebe*-Zyklus weit weniger intensiv die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen. So liegen neben einer Reihe von kürzeren Aufsätzen und kursorischen Gesamtbetrachtungen nur wenige umfangreichere Darstellungen aus jüngerer Zeit vor, die sich eingehender mit diesem Werk beschäftigen.<sup>1</sup> Schumanns Heine-Liederkreis bietet eine Vertonung der neun Gedichte, die Heine unter dem Titel *Lieder* als in sich geschlossenen Unterzyklus in den Großzyklus *Junge Leiden* eingereiht hat. Die *Jungen Leiden*, mit denen das *Buch der Lieder* eröffnet wird, versammeln Gedichte, deren Entstehung in die Jahre 1817-1821 fällt. Einzelne Gedichte wurden kurz nach ihrer Entstehung bereits in verschiedenen Almanachen und Zeitschriften veröffentlicht, bevor Heine sämtliche neun Gedichte des *Lieder*-Zyklus in der Ausgabe der Gedichte von 1821 (vordatiert auf 1822) mit jeweils eigenem Titel publizierte und zusammen mit anderen Gedichten unter der Rubrik »Minnelieder«<sup>2</sup> versammelte. Zur Vertonung der Gedichte zieht Schumann jedoch die Erstausgabe des *Buchs der Lieder* aus dem Jahre 1827 heran, in

---

<sup>1</sup> Zu erwähnen sind hier insbesondere Christiane Westphal, Robert Schumann: Liederkreis von H. Heine op. 24, München und Salzburg 1996 und Sonja Gesse-Harm, Zwischen Ironie und Sentiment: Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 2006a, S. 286-318. Instruktiv ist auch die kurze Abhandlung von Berthold Höckner, Spricht der Dichter oder der Tondichter? – Die multiple *persona* und Robert Schumanns *Liederkreis* op. 24. In: Matthias Wendt (Hg.): Schumann und seine Dichter. Bericht über das 4. Internationale Schumann-Symposium am 13. und 14. Juni 1991 im Rahmen des 4. Schumann-Festes, Düsseldorf. Mainz 1993, S. 18-32. Mit dem Fortwirken der barocken Tradition musikalisch-rhetorischer Figuren und Wendungen in Schumanns Heine-Liederkreis op. 24 beschäftigt sich Yvonne Grolik, Musikalisch-rhetorische Figuren in Liedern Robert Schumanns, Frankfurt a. M. 2002. Groliks Studie bietet außerdem Überblicksschemata zur formalen und harmonischen Disposition der einzelnen Lieder. Wenig Neues bietet Finsons kursorischer Durchgang durch das Werk, der sich im Wesentlichen auf vorausliegende Erkenntnisse der Forschung bezieht: Jon W. Finson, Robert Schumann: The Book of Songs, Cambridge & London 2007, S. 51-70.

<sup>2</sup> Mit diesem Titel entspricht Heine durchaus noch der literarischen Mode einer romantischen Mittelaltersehnsucht und Ritterromantik, wie sie etwa auch Uhlands und Fouqués Dichtungen bieten. Indessen indiziert der Titel nicht nur eine Verwurzelung von Heines früher Dichtung im romantischen Horizont, sondern er impliziert zugleich auch eine ironisch-spielerische Distanzierung von dieser, wie die Analyse der einzelnen Lieder zeigen wird. Zur Beziehung von Heines früher Dichtung zur mittelalterlichen Minnedichtung Walthers von der Vogelweide vgl. außerdem Prandi, a.a.O., S. 161-170.

der die neun Gedichte erstmals in ihrer endgültigen zyklischen Gestalt unter dem nun geänderten Titel *Lieder* angeordnet wurden. Zeitlebens verwandte Heine die größte Sorgfalt auf die Anordnung seiner lyrischen Miniaturen, sodass ein dicht geknüpftes Netz motivisch-thematischer Bezüge zwischen den einzelnen Gedichten entstand, auch wenn diese zuvor bereits separat publiziert worden waren.<sup>3</sup> Mit Recht hat Altenhofer daher Heines »Ästhetik des Arrangements«<sup>4</sup> hervorgehoben. Für die Ausgabe von 1827 tilgte Heine die einzelnen Titel der neun Gedichte und ersetzte sie durch römische Zahlen, wodurch die Eigenständigkeit der Gedichte weitgehend getilgt und ihr zyklischer Zusammenhang verstärkt wird.

Schumanns Liederkreis op. 24 entstand im Februar 1840 und wurde im Mai desselben Jahres bei Breitkopf und Härtel publiziert. Für eine Vertonung des Zyklus sprechen neben der scheinbar schlichten und regelmäßigen äußeren Form, über die sich Liedhaftigkeit vermittelt, auch Vielfalt und Differenzierung unterschiedlicher lyrischer Stimmungs- und Tonlagen, in denen sich die komplexe Befindlichkeit des erlebenden und empfindenden Subjekts übermittelt. Der in der Gedichtabfolge angedeutete Gang einer emotionalen Entwicklung sowie die fragmentarische Andeutung einer äußeren Handlung weisen bereits für sich genommen Heines *Lieder* als zyklisches Ensemble aus.<sup>5</sup> Hinzu kommen zahlreiche motivische Bezüge, welche die neun Gedichte eng miteinander verknüpfen und eine gewisse narrative Kohärenz suggerieren. Demgemäß hält sich Schumann in seiner Vertonung exakt an Umfang und Abfolge der Vorlage und verstärkt die angedeuteten narrativen Zusammenhänge durch vielschichtige musikalische Bezüge.<sup>6</sup> Die genaue

---

<sup>3</sup> Zur Entstehung von Heines *Buch der Lieder* allgemein und seiner Rezeptionsgeschichte siehe Erich Mayser, H. Heines »Buch der Lieder« im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1978 sowie Heinrich Heine, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, Bd. 1/2: Buch der Lieder, Apparat, bearbeitet von Pierre Grappin, Hamburg 1975 (DHA), S. 575-619. Zu Entstehung und Aufnahme der *Jungen Leiden* vgl. DHA 1/2, S. 635-642.

<sup>4</sup> Altenhofer, Ästhetik des Arrangements. Zu Heines »Buch der Lieder«. In: Ders., Die verlorene Augensprache: Über Heinrich Heine, hg. von Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1993, S. 154-173.

<sup>5</sup> Daverio zufolge verfolgen Heines Gedichte »an affective course that allows us to follow the speaker's progress from an initial state of mystification to an ultimate recognition of the ephemeral quality of love.« (John Daverio, Robert Schumann. Herald of a »New Poetic Age«, Oxford 1997, S. 213).

<sup>6</sup> Zur den liedübergreifenden musikalischen Zusammenhängen sowie zur tonalen Disposition des *Liederkreises* op. 24 vgl. Barbara Turchin, Robert Schumann's song cycles in the context of the early nineteenth-century »Liederkreis«, Columbia University 1981, S. 306-312,

Beibehaltung der originalen poetischen Struktur wird durch den geringen Umfang des *Lieder-Zyklus* zusätzlich begünstigt, während sich Schumann im Fall der thematisch ähnlich gelagerten *Dichterliebe* vermutlich bereits aus Gründen der Quantität zu einer Auswahl der Gedichte des *Lyrischen Intermezzos* genötigt sah, die zudem auch Umstellungen in der Gedichtabfolge bedingte.<sup>7</sup>

In der Forschung wurde Heines *Lieder-Zyklus* häufig als frühe Stilübung eingestuft, die sich noch nicht recht vom Duktus romantischen Sprechens emanzipiere. Er zeuge etwa von dem »teilweise vergeblichen Bemühen, sich aus der klassisch-romantischen Epigonalität zu lösen«<sup>8</sup> und belege Heines anfänglich noch »sehr affirmative Auseinandersetzung mit romantischen Vorbildern«<sup>9</sup>. In der Tat sind Heines frühe *Lieder* der Romantik noch sehr viel stärker verpflichtet als die späteren *Zyklen Lyrisches Intermezzo* oder *Heimkehr*. So bescheinigt etwa Gesse-Harm dem *Lieder-Zyklus* zwar durchaus sarkastische und selbstironische Töne, gelangt aber dennoch zu der Ein-

---

Christopher Lewis, Text, Time and Tonic: Aspects of Patterning in the Romantic Cycle. In: *Intégral*, Vol. 2 (1988), Rochester, New York, S. 37-73, hier S. 43-47 sowie Höckner (1993), a.a.O., S. 30 und Rufus Hallmark, Warum zweimal »Dichterliebe«? Opus 24 und Opus 48. In: *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, hg. von Henriette Herwig u.a., Stuttgart 2007, S. 229-247, hier S. 245.

<sup>7</sup> Zu den diversen Ähnlichkeiten zwischen Schumanns *Liederkreis* op. 24 und seiner *Dichterliebe* op. 48 in Bezug auf ihren dramatischen Verlauf sowie textliche, inhaltliche und musikalische Parallelen vgl. Hallmark (2007), a.a.O., S. 229-247. Einen zentralen Unterschied zwischen den beiden Werken sieht Hallmark darin, dass op. 24 im Gegensatz zu op. 48 keine implizierte Erzählung beinhaltet. (Ebd., S. 239ff.). Hallmark beschreibt Schumanns op. 24 als »Gruppe von Gedichten über unglückliche Liebe«, die »nicht notwendigerweise eine Folge mit einem logischen und erzählerischen Ablauf beinhaltet.« (Ebd., S. 245). Die hier vorliegende Studie wird indessen gleichsam nebenbei aufzuzeigen versuchen, inwiefern auch der *Liederkreis* op. 24 durchaus einen narrativen Verlauf impliziert. Narrative Kohärenz hat übrigens bereits Höckner postuliert, ohne indessen näher darauf einzugehen. (Höckner (1993), a.a.O., S. 22 und S. 27). Weitere musikalische Parallelen und Unterschiede zwischen op. 24 und op. 48 thematisieren Emans / Schmitz-Emans, a.a.O., S. 249-273, besonders S. 271ff.

<sup>8</sup> Kortländer (1988), a.a.O., S. 44.

<sup>9</sup> Gesse-Harm (2006a), a.a.O., S. 288. Turchin wiederum bemängelt eine Unausgewogenheit zwischen den kurzen Liebesgedichten zu Beginn des Zyklus und den breiter angelegten Gedichten, die das Leiden thematisieren. (Turchin (1981), a.a.O., Robert Schumann's song cycles in the context of the early nineteenth-century »Liederkreis«, Columbia University 1981, S. 262). Ähnlich Walsh, der Heines Zyklus außerdem »insipid poetic expression« attestiert, was sich in einer gewissen Mediokrität von Schumanns Vertonungen niederschläge. (Stephen Walsh, *The Lieder of Schumann*, London 1971, S. 26).



schätzung, das Heine'sche Ironieverfahren sei hier noch nicht am Werk. Die Klage des unglücklich Verliebten erscheine »nicht als eindeutige, selbstdistanzierende Karikatur romantischer Sehnsuchtsklagen, sondern als ein ernst empfundener seelischer Schmerz, der auch durch gelegentliche ironisierende Nuancen nicht in Frage gestellt wird.«<sup>10</sup> Schumanns Vertonungen würden hierbei der authentischen Selbstaussprache eines in seiner Liebe romantisch zerrissenen Subjekts folgen, sodass der von der Forschung geführte Diskurs um die Frage, ob Schumann Heines Ironie verstanden habe, in Bezug auf den Heine-Liederkreis op. 24 obsolet sei.<sup>11</sup> Gesse-Harms vorwiegend affirmative Lesart des *Lieder-Zyklus* und seiner Vertonung durch Schumann basiert auf der Annahme, dass sich »persönliche Liebeshoffnungen offenbar sowohl beim jungen Heine als auch bei Schumann als ein konstituierendes Moment des *Lieder-Zyklus*«<sup>12</sup> erweisen. Schumann habe »Heines Gedichtzyklus gänzlich als geradezu ideal realisierte romantische Poesie gelesen« und Heine »lückenlos in die Tradition jener Autoren gestellt, die bereits der junge Schumann mit Leidenschaft rezipiert hat.«<sup>13</sup> Gesse-Harm stuft die in den Gedichten zur Sprache gebrachte Zerrissenheit des unglücklich liebenden Ichs als authentisches Erleben und Empfinden ein und weist auf der Basis dieser Prämisse in ihren Analysen schlüssig nach, dass Schumanns Vertonungen »die semantischen Risse, die Heines Sprache und Bilder aufwerfen«, durchaus erfassen, »ironischen Potenzierungen« nachspüren sowie subtil die »Vielschichtigkeit und Ambivalenz der im Text beschriebenen Gefühle« herausarbeiten.<sup>14</sup>

Gleichwohl sollen Gesse-Harms Befunde im Folgenden um eine Lesart erweitert werden, die auf der Annahme basiert, dass sich in Heines Gedichten keineswegs nur ein romantisches Ich manifestiert, das authentisch von seiner Zerrissenheit zwischen Liebesehnsucht und enttäuschender Wirklichkeit spricht, sondern dass das Moment der Selbstdistanzierung des lyrischen Subjekts und die Pose stets einen integralen Bestandteil der Rede darstellen, der grundsätzliche Zweifel an der Authentizität des zur Sprache gebrachten Erlebens und Empfindens schürt. Diese Lesart resultiert nicht zuletzt aus der von Heine genauestens bedachten Gesamtkonstruktion des Zyklus, aus der

---

<sup>10</sup> Gesse-Harm (2006a), a.a.O., S. 288.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd., S. 293.

<sup>13</sup> Ebd., S. 317.

<sup>14</sup> Ebd.

heraus den Gedichten neue Bedeutungsschichten erwachsen, die ihnen für sich allein genommen möglicherweise noch nicht innewohnten. So zeigen sich die einzelnen Gedichte des *Lieder*-Zyklus in gewisser Hinsicht zwar durchaus noch romantischen und erlebnislyrischen Mustern verpflichtet, wie Gesse-Harm nachweist. Aber in dem für das *Buch der Lieder* veränderten zyklischen Gesamtarrangement treten unverkennbar auch kritische Impulse gegenüber der Romantik und dem Konzept der Erlebnislyrik zutage, die eine veränderte Haltung Heines gegenüber seinen dichterischen Anfängen implizieren. Die komplexe ästhetische Gesamtkonstruktion der *Lieder*, die sich vollends erst am Ende des Zyklus enthüllt, wird von Gesse-Harm trotz ihrer sehr umsichtigen Deutungen indessen nicht näher berücksichtigt. Im Schlussgedicht aber gibt sich das Ich als Dichter-Persona zu erkennen, die in einem poetologischen Rekurs auf die vorausliegenden Gedichte die kaleidoskopartig erzählte Geschichte seines vermeintlich authentisch erlebten Liebesleidens implizit als poetisches Konstrukt ausweist. Ex post wird in einer überraschenden Volte dem im Verlauf des Zyklus zur Sprache gebrachten Erleben und Empfinden insgesamt der Status der Authentizität entzogen und das Augenmerk auf das Inszenatorische, Rollenspielhafte der lyrischen Selbstaussprache gelenkt, das in allen Gedichten zu beobachten ist.

Die am Zyklusende vorgenommene nachträgliche Enthüllung der vorangegangenen Gedichte als Produkte poetischen Kalküls, durch die der Authentizitätsstatus der gesamten lyrischen Rede untergraben wird, deutet sich bereits in der Übertitelung an. So suggeriert die ambivalente Gattungsbestimmung »Lieder«, die in romantischer Manier auf das gesungene Wort anspielt, nicht allein Unmittelbarkeit und Authentizität, sondern umfasst zugleich und gerade auch den Aspekt künstlerischer Durchformung des geschilderten Erlebens und Empfindens, seine auf Wirkung bedachte Transposition in den Ausdruck der lyrischen Form. Diese Ambivalenz setzt sich im übergeordneten Titel »Junge Leiden« fort, insofern auch er zunächst eine Unmittelbarkeit des Gefühls suggeriert. So lassen sich die in den »Liedern« wiederholt zur Sprache kommenden Empfindungslagen wie unerfüllte Liebe, Sehnsucht und schwärmerische Träumerei, aber auch Rastlosigkeit, Unruhe, Ungeduld und Verzweiflung als »Leiden« rubrizieren, die insbesondere die Jugend als Phase besonderer emotionaler Intensität kennzeichnen. Und sicherlich nicht zufällig stellt der Titel einen Bezug zu Goethes *Werther* als einem der Hauptwerke des Sturm und Drang her. Es sind dies aber Empfindungslagen, die auch im stark ritualisierten Minnekonzept, zumal der petrarkistischen Spielart, in der Lust und Leiden oxymorisch mitein-

ander verknüpft sind, von besonderer Bedeutung sind. In diesem Lichte impliziert der Ausdruck »Junge Leiden« zugleich wiederum eine gewisse Rollenhaftigkeit. Überdies indiziert der Titel auch insofern eine gewisse reflexive Distanz, als ihm ein generalisierender Zug innewohnt. Er ordnet nämlich die in den einzelnen »Liedern« vorgestellten individuellen Leiden in einen Horizont des Allgemeinverbindlichen ein und deutet somit eine reflexive Vermittlung jener in der Ich-Form geschilderten Leiden an. Diese reflexive Vermittlung korreliert wiederum mit dem impliziten Verweis auf die Romanvorlage Goethes. Er lässt sich nämlich als Versuch einer Beglaubigung der lyrischen Rede als Ausdruck authentischen Gefühls deuten, obgleich die »Lieder« ein genau durchdachtes poetisches Rollenspiel vorstellen. Sämtliche Gedichte von Heines *Lieder-Zyklus* fordern somit gewissermaßen eine doppelte Lektüre heraus, indem sie kein mit sich selbst identisches, sondern ein stets von sich selbst verschiedenes Subjekt im Sinne einer »Doppelung von Rollenträger und Rollenfigur«<sup>15</sup> vorstellen. Einerseits laden sie zu einer Betrachtung des konkret zur Sprache gebrachten Erlebens und Empfindens des Subjekts ein. Es ist dies also eine Lektüre, die die lyrische Rede auf ihren manifesten Aussagegehalt an sich hin analysiert und sie im Lichte der Rolle betrachtet, die das poetische Subjekt verkörpert; eine Lektüre, die die Worte des (inszenierten) Subjekts – auch die in ihnen bisweilen zutage tretende Selbstironie – gleichsam für bare Münze nimmt. Andererseits verlangen die Gedichte eine genaue Betrachtung der Art und Weise, in der sich das Subjekt zur Sprache bringt und sich zum Gesagten positioniert. Sie fordern eine zweite Lektüre, die auf die Perspektive eines rollenhaft sich gebenden, uneigentlich sprechenden, sich selbst inszenierenden Subjekts bezogen ist; eine Lektüre, die gleichsam zwischen den Zeilen liest und den uneigentlichen Charakter der lyrischen Rede dechiffriert. Während also Gesse-Harm die Gedichte im Sinne einer vorwiegend auf den manifesten Aussagegehalt bezogenen Lektüre als weitgehend authentische Selbstaussprache eines unglücklich liebenden Subjekts begreift und somit den Blick einseitig auf das inszenierte Ich verengt, ist diese Perspektive zu ergänzen bzw. zu erweitern durch den Blick auf die konstante Rollenhaftigkeit der lyrischen Rede, die in allen Gedichten des Zyklus auszumachen ist. Hierbei wird sich zeigen, dass die von Gesse-Harm in der lyrischen Selbstaussprache wiederholt konstatierten Momente romantischer Zerrissenheit oder Selbst-

---

<sup>15</sup> Warning, a.a.O., S. 730.

ironie ihrerseits zugleich wiederum inszenierte Posen jenes Dichter-Ichs vorstellen, das im Schlussgedicht als arrangierende auktoriale Instanz in Erscheinung tritt. Mit anderen Worten: Hinter der Attitüde eines romantisch zerrissenen Ichs, das in seinem unglücklichen Lieben zwischen Wunsch und Wirklichkeit hin- und hergeworfen ist, offenbart sich die Zerrissenheit eines von sich selbst verschiedenen Ichs, das sich authentisch nur noch im Modus der Uneigentlichkeit und der Maske zur Sprache bringen kann. Hierbei korreliert die Differenzerfahrung des Subjekts bzw. seine Alterität mit der Verschiedenheit der lyrischen Rede von sich selbst. Die nachfolgenden Analysen werden zu zeigen versuchen, inwiefern der Rede des Ichs stets ein doppelter Boden eingezogen und somit ein »Anderes« eingeschrieben ist, das auf diese Alterität des Ichs hindeutet, und inwiefern Schumann in seinen Vertonungen diese Doppelbödigkeit der Rede durch die Ambivalenz des musikalischen Ausdrucks zur Geltung bringt.

## I Morgens steh ich auf und frage

I

Morgens steh ich auf und frage:  
Kommt feins Liebchen heut?  
Abends sink' ich hin und klage:  
Ausblieb sie auch heut.

In der Nacht mit meinem Kummer  
Lieg ich schlaflos, wach;  
Träumend, wie im halben Schlummer,  
Wandle ich bei Tag.

I

Morgens steh ich auf und frage:  
kommt fein's Liebchen heut?  
Abends sink ich hin und klage:  
aus blieb sie auch heut, auch heut.

In der Nacht mit meinem Kummer  
lieg' ich schlaflos, lieg' ich wach;  
träumend wie im halben Schlummer,  
träumend wandle ich bei Tag.

Das Eröffnungsgedicht von Heines *Lieder-Zyklus* reflektiert bereits auf formaler Ebene den Zyklustitel, insofern es die Volksliedstrophe mit ihren auf Schlichtheit zielenden charakteristischen formalen und stilistischen Merkmalen beruft. Hierzu gehört der Wechsel von vier- und dreiehebigen trochäischen Versen sowie von männlichen und weiblichen Kadenz. Außerdem verweisen die Verwendung eines identischen und eines unreinen Reimes in den Versen mit stumpfer Kadenz sowie die volkstümlich anmutende Benennung »feins Liebchen« in den Bereich des Volksliedhaften. Eine genauere Betrachtung des Gedichts offenbart indessen rasch eine Diskrepanz zwischen den betont volksliedhaften Elementen einerseits und der artifiziellen Konstruktion sowie dem vergleichsweise hohen Reflexionsgrad andererseits.<sup>16</sup> Hier wie auch in den folgenden Gedichten bringt sich ein Subjekt zur Sprache, dessen Selbst- und Weltverhältnis durch eine reflektierende Distanz gekennzeichnet ist. Diese Distanz gelangt stets in einer gewissen Maskenhaftigkeit der lyrischen Rede zum Ausdruck, die wiederholt Zweifel an der Authentizität des zur Sprache gebrachten Erlebens und Empfindens weckt. So fordert bereits das Eröffnungsgedicht eine doppelte Lektüre heraus, indem es ein von sich selbst verschiedenes Subjekt im Sinne einer »Doppelung von Rollenträger und Rollenfigur«<sup>17</sup> exponiert. Das lyrische

---

<sup>16</sup> Reeves hat darauf hingewiesen, dass das Gedicht motivisch-thematisch auf das Lied »Gruß« aus der *Wunderhorn*-Sammlung referiert, wobei Heine die antithetische Struktur verstärkt. (Reeves (1974), a.a.O., S. 42). Perraudin nennt außerdem das *Wunderhorn*-Gedicht »Geht dir's wohl«. (Perraudin (1989), a.a.O., S. 168).

<sup>17</sup> Warning, a.a.O., S. 730.

Ich tritt zugleich als ein inszeniertes und ein inszenierendes in Erscheinung. Distanz und Rollencharakter der lyrischen Rede korrelieren hierbei mit dem Konzept der Minnedichtung bzw. des Petrarkismus, das insbesondere für Heines frühe Dichtung von eminenter Bedeutung ist und demgemäß auch in den einzelnen Gedichten des *Lieder-Zyklus* eine besondere Rolle spielt. Nicht zufällig versammelte die Ausgabe der *Gedichte* von 1822 die Gedichte des späteren *Lieder-Zyklus* ursprünglich unter der Rubrik »Minnelieder«<sup>18</sup>, und am Ende des *Lieder-Zyklus* gibt sich das Ich sogar explizit als Dichter-Persona zu erkennen.

Mit den Motiven der unerfüllten Liebesehnsucht und des Träumens werden gleich zu Beginn zwei der zentralen thematischen Konstanten des gesamten Zyklus exponiert, die zunächst in den Kontext romantischer Ästhetik zu weisen scheinen. Das liebende Subjekt stellt sich als ein stetig wartendes vor, das sich täglich zwischen Hoffnung auf das ersehnte Eintreffen der Geliebten und Enttäuschung durch deren fortwährendes Ausbleiben hin- und hergeworfen sieht.<sup>19</sup> Im iterativen Temporaladverb zu Beginn (»Morgens«), das im dritten Vers komplementär ergänzt wird (»Abends«), deutet sich von vornherein die Vergeblichkeit des Hoffens an. Bestätigt wird diese Vergeblichkeit durch das ebenfalls iterativ geprägte Resümee im vierten Vers. Dass die Geliebte »auch heut« ausblieb, weckt einerseits die Hoffnung auf die Möglichkeit ihres morgigen Eintreffens, kompromittiert diese Hoffnung andererseits aber zugleich. In der zweiten Strophe ist es schließlich das Wort »Kummer«, das die scheinbar so leichtfüßig daher kommende Hommage an die ferne Geliebte überschattet. Hinter der Konstellation des vergeblich wartenden Mannes und der sich entziehenden Geliebten zeichnet sich das petrarkistische Minne-Konzept an, das im weiteren Verlauf des Zyklus verstärkt zum Tragen kommt und mit dem romantischen Motiv der Sehnsucht bzw. des Aufschubs korrespondiert. Die in der Imagination unaufhörlich präsente, real jedoch konstant abwesende Geliebte fungiert als »Sehnsuchtsziel und Quell der Unruhe«<sup>20</sup> des melancholischen Ichs. Die subjektive Perspektive lässt indessen keinerlei Rückschlüsse auf das Verhältnis der Geliebten zum Ich zu. So bleibt etwa offen, ob sich die Begehrte dem Begehrenden absichtlich entzieht oder ob etwa äußere Umstände ihr Fern-

---

<sup>18</sup> Vgl. Heine, Heinrich: *Gedichte*, Berlin 1822 [= G 1], S. V bzw. S. 37.

<sup>19</sup> In der Ausgabe der *Gedichte* von 1822 trägt das Gedicht den Titel »Erwartung«. (G 1, S. 46).

<sup>20</sup> Jokl, a.a.O., S. 61.

bleiben verursachen. Auch ist fraglich, ob sie seine Gefühle erwidert oder auch nur von diesen weiß. Überhaupt bleibt die Geliebte, die im gesamten Zyklus stets nur mit dem volksliedhaften Stereotyp »Lieb« oder »Liebchen« benannt wird, als Wesen aus Fleisch und Blut vollkommen konturlos; sie trägt stattdessen die Züge eines Produkts der Imagination oder Projektion.<sup>21</sup> Was auf den ersten Blick als leichtfüßiges und spielerisch-verträumtes Liebesbekenntnis anmutet, enthüllt zugleich auch eine beunruhigende Haltlosigkeit des Subjekts. Klage und Kummer des Subjekts tragen das Signum anhaltenden Mangels im Sinne eines permanenten Aufschubs. Die Sehnsucht nach der Geliebten diktiert dem Ich seinen immer gleichen Tages- und Nachtablauf, der im Zeichen des vergeblichen Hoffens und der Trostlosigkeit steht. Die beiden Temporaladverbien »morgens« und »abends« lassen den stets wiederkehrenden Tagesablauf wie in einem Zeitraffer zusammenschleunigen und stellen ganz auf den Erwartungszustand des Subjekts ab. Sämtliche übrigen Geschehnisse des Tages und der Nacht werden als irrelevant ausgeblendet. Im identischen Reim »heut« scheint sich das Einerlei der Tage zu verdichten. Die stetig aufgeschobene Präsenz des herbeigesehnten »Liebchens« verursacht eine regelrechte Obsession, die sich auf das bewusste wie unbewusste Dasein des Sprechers auswirkt. Das Ich erscheint als Spielball seiner ungestillten Sehnsucht. Sein kummervolles und ruheloses Dasein zeichnet sich durch eine Verkehrung der natürlichen Phasen des Lebensvollzugs aus. Die Nacht als Periode des Schlafes und des Träumens ist geprägt von Wachheit, wobei die Tautologie des sechsten Verses den obsessiven Charakter der Schlaflosigkeit noch unterstreicht. Tagsüber hingegen fällt das Ich einem schlafwandlerischen Zustand des Träumens anheim. Nächtliche Ruhelosigkeit und tägliches Schlafwandeln implizieren überdies einen Zustand der Isolation. Die permanente Abwesenheit der Geliebten treibt das Ich in eine beunruhigende Zwischenexistenz, in der sich der Verlust eines selbstbestimmten und sozialen Daseins manifestiert. Das sich gänzlich passiv gebende, sein Schicksal erleidende Ich führt ein Dasein, das in seiner Verkehrtheit aus den elementaren sozialen Zusammenhängen ebenso herausfällt wie aus den natürlichen Rhythmen, ja aus der Zeit selbst.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. etwa Jokl, a.a.O., S. 60. Ein ausführlicher Abriss der Forschungsliteratur zur viel diskutierten Thematik des imaginären bzw. projektiven Charakters der Geliebten im *Buch der Lieder* findet sich in Bd. 1, Kap. III.1.7 (»Dekonstruktion der romantischen Liebeskonzeption«).

<sup>22</sup> Dass die beiden Begriffe »Kummer« und »heut« ohne antithetischen Gegenbegriff bleiben, deutet Westphal dahingehend, dass sich das lyrische Ich in einer Welt bewege, »die kein

Es stellt sich nun aber zugleich auch die Frage nach der Art und Weise, wie das Ich sein Erleben und Empfinden eigentlich schildert bzw. wie es sich zu sich selbst und zum Inhalt seiner Rede positioniert. Trotz des zum Ausdruck gebrachten Träumens und Sehnsens stellt das Ich kein genuin romantisches Subjekt mehr vor, das sich mit der Welt in einem traumwandlerisch erlebten Einheits- oder Korrespondenzverhältnis befindet. Der Traumzustand dient nicht mehr der Offenbarung einer höheren oder schöneren Wirklichkeit, sondern diese wird durch die ernüchternde Wirklichkeit permanent widerlegt (»ausblieb sie auch heut«). Die allmorgendliche Hoffnung des Subjekts sowie seine Tagträume trügen, ohne noch einen Vorschein auf künftige Erfüllung zu bieten. Die iterative Raffung impliziert das Wissen des Subjekts, dass die Geliebte auch an den folgenden Tagen ausbleiben wird, und seine Tagträume erweisen sich vor diesem Hintergrund primär als Signum schlafloser Rastlosigkeit.

Noch bedeutsamer in Bezug auf die Konstitution der Sprechinstanz erscheint aber die eigentümliche Widersprüchlichkeit zwischen dem geschilderten Zustand und der Art und Weise der Schilderung. Das Ich schildert sich als in einer Obsession befangen, die sich als ruhelose und permanente Fixierung auf die abwesende Geliebte darstellt. Diese Obsession zeitigt in den schlaflosen Nächten eine Fokussierung auf den Kummer, bei Tag aber ein Träumen »wie im halben Schlummer«. Das Ich attestiert sich selbst also gewissermaßen ein getrübtetes Bewusstsein. Diese Diagnose kontrastiert indessen mit der klaren Bewusstheit analytischer Selbstbeobachtung, die in eben jener Schilderung des getrübteten Bewusstseins zutage tritt. Das rhetorische Kalkül und die Präzision, mit der das Subjekt pointiert raffend Rechenschaft über seinen wiederkehrenden Tages- und Nachtablauf sowie seine träumerische und selbstverlorene Existenz ablegt, offenbaren eben jenes analytisch reflektierende Bewusstsein. Dieses überblickt die geschilderte eigene Verfassung nicht nur souverän, sondern inszeniert sich in dieser überhaupt erst.

Auch in der genauestens kalkulierten rhetorischen Gestaltung der lyrischen Rede mittels komplementärer Strukturen gelangt die inszenierende Ich-Instanz implizit zur Geltung: morgens vs. abends, aufstehen vs. hinsinken, Frage (V. 2) vs. Antwort (V. 4), kommen vs. ausbleiben, Nacht vs. Tag, wach vs. träumend, liegen vs. wandeln. Hierbei spielt die lyrische Rede auch explizit mit den Erwartungen des Rezipienten, die durch eben diese Oppositionen

---

Gestern kennt und [...] auch kein Morgen«, einer Welt, in welcher der Kummer des lyrischen Ichs eine »absolute Größe« sei. (Westphal, a.a.O., S. 12).



erzeugt werden. Während etwa die Antithese »morgens«/»abends« die erste Strophe in zwei einander entsprechende Hälften teilt, wird der Effekt der Antithese »Nacht«/»Tag« in der zweiten Strophe dadurch verschleiert, dass das Wort »Nacht« seine Anfangsstellung einbüßt, und das zugehörige Oppositum »Tag« nicht im dritten Vers erscheint, sondern effektiv bis ganz zum Schluss hinausgezögert wird, wo es als unreiner Reim zudem besonders überraschend wirkt.<sup>23</sup> Wird der antithetische Effekt in der zweiten Strophe verschleiert, so stoßen hingegen in der Strophenmitte die beiden Antonyme »wach« und »träumend« unmittelbar kontrastierend aufeinander. Bezüglich des Satzbaus stehen außerdem auch die beiden Strophen insgesamt in einem antithetischen Verhältnis zueinander, insofern dem parallelen Satzbau der ersten Strophe die chiasmatische Satzstruktur der zweiten Strophe gegenübersteht. Weitergehend pointiert wird das Verfahren der Kontrastierung noch durch die inhaltliche Konfrontation des nachts wachenden und bei Tag träumenden Ichs. Darüber hinaus wird die Schilderung des linearen Tagesverlaufs vom Morgen über den Abend zur Nacht mit der zirkulären Struktur der stetigen Wiederkehr des Gleichen konfrontiert. Auf der Metaebene schließlich bringt das Stilmittel der Antithese nicht nur die Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit zum Ausdruck, sondern es korrespondiert zugleich auch mit der antagonistischen Konstellation von begehrendem Mann und sich entziehender Frau, die dem gesamten *Lieder-Zyklus* zugrunde liegt. Somit deutet sich bereits im ersten Gedicht des Zyklus eine Zwiespältigkeit des Subjekts, eine Diskrepanz zwischen geschildertem und schilderndem bzw. inszeniertem und inszenierendem Ich an. Zwar ist das Moment der Inszenierung bzw. der Maskenhaftigkeit lyrischer Rede dem ästhetischen Konzept der rollenspielhaften Minne-Dichtung grundsätzlich ohnehin bereits inhärent. In Heines *Lieder-Zyklus* wird aber die Verdopplung des Ichs durch die ästhetische Gesamtkonstruktion des Zyklus noch auf zusätzliche Weise akzentuiert. Am Zyklusende eröffnet sich nämlich mittels einer autoreferentiellen Volte plötzlich die Perspektive auf ein auktoriales Dichter-Ich, das als souverän gestaltender Urheber der einzelnen Gedichte in Erscheinung tritt, und das diese Gedichte mit Bedacht zum vorliegenden *Lieder-Zyklus* angeordnet hat.<sup>24</sup> Aus der Perspektive der beiden Schlussgedichte erklären

<sup>23</sup> Vgl. auch Synofzik, a.a.O., S. 89-91.

<sup>24</sup> Es versteht sich von selbst, dass das hier und im Folgenden so genannte »Dichter-Ich« keinesfalls mit dem Autor Heine gleichgesetzt werden darf, sondern selbst ein ästhetisches Konstrukt darstellt.

sich dann auch die offensichtlichen Züge des Artifiziiellen und Kalkulierten, des Distanzierten und Rollenspielhaften, die bereits dem Eröffnungsgedicht sowie sämtlichen nachfolgenden Gedichten inhärent sind.

Mit der Differenz zwischen inszeniertem und inszenierendem Ich gerät ein Moment ironischer Distanz in das Eröffnungsgedicht, durch das die Liebesklage vexierbildartig ins Komische spielt und Zweifel an der Authentizität des zur Sprache gebrachten Erlebens und Empfindens geweckt werden. Der sentimental anmutende Ausdruck des »Hinsinkens« weist etwa in diese Richtung des uneigentlichen Sprechens. Begleitet wird diese regelrecht theatralische Geste von einer Klage, die aufgrund der Kopfstellung des Verbs einerseits etwas gesucht, aufgrund ihrer Knappheit und der identischen Wiederkehr des Endreims andererseits komisch lapidar wirkt: »Ausblieb sie auch heut«. Der stilistische Kontrast dieser präventiös anmutenden Wendung mit der volkstümlichen Bezeichnung »feins Liebchen« verstärkt diesen Effekt noch. Auch die totale Fixierung auf die Geliebte sowie die kategorische Schilderung der chronischen Ruhelosigkeit bei Tag und Nacht changieren zwischen Tragik und Hyperbolik. In dieser Ambivalenz zwischen Pathos und dessen ironischer Brechung erweist sich die lyrische Rede als von sich selbst verschieden und entspricht hierin der Differenz zwischen inszeniertem und inszenierendem Ich. In Heines Eröffnungsgedicht des *Lieder-Zyklus* bringt sich folglich ein Ich zur Sprache, das gerade nicht in seiner geschilderten Befindlichkeit aufgeht, das sich also mitnichten träumerisch schlafwandelnd seiner Sehnsucht und seinem Kummer hingibt, sondern sich mit erheblichem poetischem und rhetorischem Kalkül inszeniert. Ähnlich wie im *Lyrischen Intermezzo* wird das Erleben und Empfinden des sich selbst zur Sprache bringenden Subjekts in einer genau bedachten Art und Weise gegenwärtigt, die stets auf eine künstlerisch formende und präzise arrangierende Ich-Instanz zurückverweist.

\*

Schumanns durchkomponierte Vertonung gibt sich nach außen hin liedhaft schlicht und trägt damit dem Liedcharakter der dichterischen Vorlage Rechnung. Liedhaftigkeit vermittelt sich über den regelmäßigen Phrasenbau und das durchgängige schlichte Begleitmodell, bestehend aus meist einstimmiger Basslinie und nachschlagenden zwei- oder dreistimmigen Akkorden der rechten Hand. Hinsichtlich der melodischen und harmonischen Gestaltung ist das Lied jedoch äußerst differenziert angelegt, sodass sich der Kontrast

der Vorlage zwischen scheinbar schlichter äußerer Form und kunstvoller inhaltlicher Anlage in Schumanns Vertonung wiederfindet.

Das viertaktige Vorspiel antizipiert den Beginn der ersten Gesangsphrase, die durch die nachschlagende Begleitung der rechten Hand *colla parte* gestützt wird.<sup>25</sup> Schumann weist sodann jedem Vers des Gedichts eine viertaktige musikalische Einheit zu. Diese Einheiten schließen sich wiederum zu achttaktigen Phrasen zusammen, von denen je zwei eine Liedstrophe bilden. Vorspiel und erste Gesangsphrase exponieren die Grundtonart D-Dur. Zugleich etablieren sie eine melodische Geste des Aufstrebens und Zurückfallens, die für die musikalische Gestaltung des Liedes insgesamt charakteristisch ist und die mit der inhaltlichen Antithese von Hoffnung und Enttäuschung korreliert. Im durchgängigen Pulsieren der Achtel manifestieren sich Monotonie und Rastlosigkeit gleichermaßen, und die ostinatohafte Basslinie zu Beginn exponiert eine musikalische Semantik des Wiederkehrenden.<sup>26</sup> Die erste Gesangsphrase endet sowohl zur Mitte als auch zum Ende hin melodisch und harmonisch offen (T. 8 und T. 11f.). Über *Ritardando* und Halbschluss, Punktierung und *Crescendo* sowie die fülligeren Klavierakkorde deutet sie sowohl eine bange Erwartung des Fragenden als auch die Emphase bei der Nennung seines »Liebchens« an. Wie in Heines Vorlage die ersten beiden Verse aufgrund des iterativen Temporaladverbs (»morgens«) von vornherein eine Vergeblichkeit des Wartens implizieren, prägt auch die erste Gesangsphrase bereits einen resignativen Zug aus, als würde das Subjekt die Antwort auf seine Frage schon kennen. So sinkt im ersten Vers nach einem kurzen Quartaufstieg die melodische Linie sogleich unter ihren Ausgangspunkt zurück (T. 8), sodass die entscheidende Frage (»kommt fein's Liebchen heut?«) eine große Terz tiefer liegt als der Phrasenbeginn. Und auch die Frage selbst endet nach einem erneuten Quartaufschwung mit einem fallenden Intervall. Für Gesse-Harm manifestiert sich in dieser Melodielinie das »Auf und Ab des Hoffens und Bangens« sowie ein »Ton der Erschöpfung«.<sup>27</sup> Den dreihebigen Vers der Frage ergängt Schumann zur viertaktigen musikalischen Einheit, indem er einen zwischen-

---

<sup>25</sup> Emans und Schmitz-Emans weisen mit Recht darauf hin, dass sich in der *Dichterliebe* op. 48 die Klavierbegleitung deutlich stärker gegenüber der Singstimme emanzipiert, als dies im *Liederkreis* op. 24 der Fall ist, wo die rechte Hand des Klavierparts tendenziell häufiger die Singstimme stützt und dadurch in ihren Freiräumen etwas eingeschränkter scheint. (Emans/Schmitz-Emans, a.a.O., S. 259).

<sup>26</sup> Vgl. Gesse-Harm (2006a), a.a.O., S. 290.

<sup>27</sup> Ebd.

spielartigen Instrumentaltakt anhängt, der als Variante des vorhergehenden Taktes zur nächsten Gesangsphrase überleitet und zugleich den Fragecharakter unterstreicht (T. 12). Bangigkeit deutet sich über den verminderten Dominantseptakkord in T. 11 an, der in T. 12 zur Dominante nach fis-moll alteriert wird. Dem gespreizten Septimsprung im Bass (T. 11) sowie den beiden widerständigen Gegenakzenten auf der schwächsten Taktzeit eignet ein eigentümlich gestischer Charakter, auf dessen mögliche Implikationen noch zurückzukommen sein wird.

Zur zweiten Gesangsphrase hin vollzieht sich nun eine Hinwendung von der Grundtonart D-Dur zum Gegenklang fis-moll. Dieser Farbwechsel bringt auf raffinierte Weise sowohl die zeitrafferartige Verkürzung des Geschehens (»morgens« – »abends«) als auch die enttäuschte Erwartung des Subjekts zum Ausdruck. In melodischer Hinsicht bietet die zweite Gesangsphrase eine transponierte Variante der ersten. Die auffallend ähnliche Vertonung von Frage und Klage lässt sich dahingehend deuten, dass der allmorgendlichen Frage das Wissen um die allabendliche Enttäuschung bereits eingeschrieben ist. Zugleich scheint sich in der Diskrepanz zwischen dem Text, der vom Hinsinken spricht, und der aufsteigenden Melodie eine subtile ironische Brechung anzudeuten.<sup>28</sup> Das Wort »klage« wird dadurch akzentuiert, dass die Auflösung des Achtelvorhalts mit dem erst später aufgelösten Quartsextvorhalt der Klavierbegleitung scharf dissoniert (T. 16). Die zweite Phrasenhälfte hebt analog zur Parallelstelle in T. 9 ebenfalls eine Terz tiefer als der Phrasenbeginn an, hat nun aber schließenden Charakter, indem sie zurück nach fis-moll führt (T. 17ff.). Statt erneuter Einfügung eines Instrumentaltaktes wird nun der dreihebige Vers zur Viertaktigkeit ergänzt, indem Schumann die beiden Worte »auch heut« wiederholt (T. 19f.).

Die nachfolgende Strophe besteht ebenfalls aus zwei achttaktigen Phrasen, die zwar auf die rhythmischen Elemente aus den Phrasen der ersten Strophe zurückgreifen, in melodischer und harmonischer Hinsicht aber andere Wege beschreiten. Der erste Achttakter (T. 21ff.) besteht aus einem viertaktigen melodischen Modell und einer variierten Sequenz. Hatte Schumann den dreihebigen Schlussvers der ersten Strophe durch die Wiederholung zweier Worte zur Viertaktigkeit erweitert, so verkürzt er nun den vierhebigen Anfangsvers der zweiten Strophe zur Dreihebigkeit, indem er die beiden ersten Silben als doppelten Achtelauftakt gestaltet (T. 21). Hierdurch wird nicht

---

<sup>28</sup> Vgl. Emans / Schmitz-Emans, a.a.O., S. 257.

nur der natürliche Sprachfluss begünstigt, sondern es entsteht zugleich auch eine melodische Zäsur zwischen den Strophen, ohne dass jedoch die durchgängige regelmäßige Viertaktigkeit aufgebrochen wird. Der zweite Vers der Strophe, der bei Heine wieder dreihebig ist, wird von Schumann durch Wiederholung der Worte »lieg' ich« erneut zur Vierhebigkeit erweitert. Die erste Hälfte der Gesangsphrase etabliert e-moll (T. 21-24), die melodische Sequenz erklingt eine Terz höher in G-Dur (T. 25-28). Die melodische Physiognomie der beiden Sequenzglieder besteht jeweils aus einer Art Kreisbewegung, die auf das nächtliche Im-Kreis-Gehen der Gedanken verweisen mag. Außerdem deuten der doppelte Achtelauftakt in T. 21 sowie die Synkope des Taktes 27 auf die nächtliche Unruhe des Subjekts hin.

Die letzte achttaktige Gesangsphrase birgt den Höhepunkt der gesamten musikalischen Entwicklung des Liedes (T. 29ff.). Diesmal ist es die Wiederholung des Wortes »träumend«, durch die Schumann den dreihebigen Schlussvers zur Vierhebigkeit erweitert. Entsprechend dem sprachlichen Gehalt der letzten beiden Verse treten die ersten vier Takte zunächst in einen harmonischen und melodischen Schwebезustand ein (T. 29-32). Der Zustand des Tagträumens »wie im halben Schlummer« scheint sich in einer Art bewegtem musikalischem Stillstand zu vermitteln. Im Klavier erklingt ein halbverminderter Septakkord, der unter anderem als Subdominantklang latent nach h-moll deutet, und dessen harmonisches Changieren durch eine gegenläufige Pendelbewegung der beiden Unterstimmen verstärkt wird. Über dieser harmonischen Schwebе deklamiert die Singstimme ihre Worte auf dem Liegeton *h*, von dem aus sie sich in regelrecht träumerischer Versonnenheit zweimal emphatisch um eine Quarte zum Spitzenton *e* des Liedes aufschwingt.<sup>29</sup> In diesen beiden Quartsprüngen erscheint einerseits das melodische Material der einzelnen Verse komprimiert, die sich nahezu ausnahmslos im Umfang einer Quarte bewegen. Andererseits verdichtet sich im Quartintervall *h-e* der Singstimme die gesamte melodische Entwicklung. Denn was den Ambitus der einzelnen Gesangsphrasen betrifft, so hatte sich dieser mit jedem Achttakter um einen Ton nach oben hin ausgedehnt, sodass der melodische Spitzenton *e* in der Schlussphrase um eine Quarte

---

<sup>29</sup> Dass der Klavierpart in den T. 29-32 aus dem Prinzip der Verdoppelung der Singstimme ausschert, deutet Westphal als satztechnisches Pendant zu jener Etablierung zweier Wirklichkeitsebenen auf der semantischen Ebene des Gedichts. Dort kontrastiere die äußere »Wirklichkeit eines geregelten Tagesablaufs, der sich an der Natur orientiert«, mit der inneren »Wirklichkeit des unglücklich-glücklich Liebenden, der den Tag zur Nacht und die Nacht zum Tag macht.« (Westphal, a.a.O., S. 31).

über dem Hochtton *h* der ersten Phrase liegt. Angesichts dieser groß angelegten melodischen Entwicklung, die mit der sehnsuchtsvollen Erwartung des Subjekts korrespondiert, mutet die Schlusswendung überraschend lakonisch an. Sogleich nach Erreichen des Spitzentones fällt die Singstimme mit dem letzten Vers innerhalb von nur zwei Takten zum tiefsten Ton des gesamten Liedes herab. Dieses ist der Grundton, auf welchem sie dann auch endgültig schließt. Die Synkopierung und das Ritardando in T. 32 erzeugen außerdem eine Verzögerung am Höhepunkt, nach welcher sich der Schluss der Phrase noch eiliger und abrupter ausnimmt. Eingeleitet wird der melodische Umschwung durch eine Alteration des Spitzentones *e* zu *es* (T. 32). Auf die kurzzeitige harmonische Schwebung erfolgt über einen verminderten Dominantseptakkord der Rückfall in die Ausgangstonart D-Dur, die sogleich kadenzierend bekräftigt wird.

Mit dem instrumentalen Nachspiel bricht die regelmäßige viertaktige Ordnung ein wenig auf, indem der Schlusstakt der Gesangsphrase als Eröffnungstakt des Nachspiels fungiert (T. 36). Dieses nimmt zunächst über drei Takte einen kurzen melodischen Aufschwung, der in einen eintaktigen Abschwung mündet, wodurch der für das Lied insgesamt charakteristische Duktus des Aufsteigens und Zurückfallens noch einmal nachklingt.<sup>30</sup> Die Harmonik beschränkt sich auf die Harmonien einer erweiterten D-Dur-Kadenz. Es deutet sich sodann eine Wiederholung des instrumentalen Viertakters an, doch statt des melodischen zurückschwingenden vierten Taktes hängt Schumann nun eine dreitaktige Coda an, in deren aufgehelltem Klang sich eine besondere musikalische Emphase vergegenwärtigt. Als wolle das träumende Subjekt seine Hoffnung noch immer nicht gänzlich fahren lassen, schwingt sich der Klavierpart in schwelgerischem Duktus nun bis zum höchsten Ton des gesamten Liedes auf, der den Spitzenton der Singstimme noch überbietet.<sup>31</sup> Hierbei führt die Oberstimme eine melodische Girlande

---

<sup>30</sup> Mayeda sieht in der Oberstimme der T. 36-40 sowie in den beiden vorletzten Takten zwei für Schumanns Liedschaffen charakteristische Sehnsuchtsmotive, von denen eines etwa auch in der Schlussstrophe der *Lotosblume* anzutreffen ist. (Akio Mayeda, *Das Reich der Nacht in den Liedern Robert Schumanns*. In: *De Ratione in Musica: Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972*, hg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely, Kassel 1975, S. 202-227, hier S. 226f.).

<sup>31</sup> Höckner weist darauf hin, dass der stufenweise Anstieg der Spitzentöne der Gesangsphrasen (*h*, *cis*“, *d*“, *e*“) eigentlich bereits auf das *fis*“ zielt. Dieses wird jedoch zunächst nicht erreicht, insofern in T. 32 das *e*“ zum *es*“ abgelenkt wird und die Schlussphrase abwärts fällt. Erst im instrumentalen Nachspiel wird das anvisierte *fis*“ schließlich doch