

Ingo Müller

Maskenspiel und Seelensprache

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



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
<i>Dichterliebe</i> op. 48	165
I Im wunderschönen Monat Mai.	176
II Aus meinen Thränen sprissen	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 Märchen.	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
Belsatzar	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«: Robert Schumanns liedästhetische Überlegungen und 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: Schumanns Vorlagendichter und der »neue Dichtergeist« einer »neuen deutschen Dichterschule«	123
II.1 Schumanns dichtungsbezogene Erwägungen zur Entwicklung der Gattung »Lied« im Hinblick auf die von ihm bevorzugt vertonte Lyrik	123
II.2 Zerrissenheit als subjektiver Ausdrucksgehalt postromantischer Dichtung	136
II.3 Das postromantische Weltverhältnis in Heines Lyrik	154
II.4 Gegenwartsbezug und Doppelbödigkeit der lyrischen Selbstaussprache in Heines Dichtung und Schumanns Vertonungen	169
III Dichtung als Bekenntnis zur Differenzerfahrung: Zur Ästhetik von Heines früher Lyrik	177
III.1 Ironie als Medium der »Wahrheit« und der Differenz: Heines Dekonstruktion romantischer Utopien	177
III.1.1 Weltflucht vs. Realitätsbewusstsein: Romantische und postromantische Zerrissenheit	177
III.1.2 Konstruktive Ironie als Ausdruck romantischen Synthesestrebens	183
III.1.3 Diskrepanz zwischen Kunst und Leben: Heines poetischer Wahrhaftigkeitsanspruch	190
III.1.4 Heines Ironie als Medium des Widerspruchs und der Dekonstruktion romantischer Utopie	209

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

¹ 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 Liebesehnsucht.

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 ausgedockt 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 1827.² 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.³ 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.⁴ 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.

² 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.

³ http://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/schumann_drucke_start.html. (Für detaillierte bibliographische Angaben vgl. Literaturverzeichnis).

⁴ 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.

Dichterliebe op. 48

Schumanns *Dichterliebe* stellt eine der populärsten Kompositionen auf dem Gebiet des deutschsprachigen Kunstliedes dar. In einer schier unübersehbaren Fülle von Analysen und Betrachtungen hat sich die Forschung aus unterschiedlichsten Perspektiven dem Zyklus als ganzem wie auch seinen einzelnen Liedern gewidmet. Die folgenden Betrachtungen wenden sich aus einem intermedialen Blickwinkel vorrangig den ästhetischen Aspekten der Gedichte Heines und ihrer Vertonungen durch Schumann zu. Sie zielen dabei nicht primär auf eine Offenlegung der vielfältigen Zusammenhänge musikalischer Motivbildung und harmonischer Strukturen innerhalb der einzelnen Lieder der *Dichterliebe* und zwischen diesen ab. Dies wurde von der Forschung bereits hinlänglich geleistet. So hat etwa Pousseur in einer umfangreichen Studie eindrücklich die Prinzipien der Motivbildung und den harmonischen Strukturplan der einzelnen Lieder des Zyklus analysiert und insbesondere die vielschichtigen liedübergreifenden motivischen und tonalen Zusammenhänge beleuchtet.¹ Er weist detailliert nach, wie Schumanns »besonders freigiebige, offenbar völlig spontane Erfindung« und »sein ebenso elementares Bedürfnis [...], eine Vielzahl von Beziehungen zu knüpfen und dem Ganzen ein Maximum an Konsistenz und Einheitlichkeit zu sichern«, sich in der *Dichterliebe* auf gleichsam paradoxe Weise die Wage halten.² Pousseur spricht im Hinblick auf die Verbindungen, die Schumann »zwischen bestimmten Wörtern, Begriffen, Bildern und bestimmten musikalischen Zeichen herstellt« von einem »System zusätzlicher Reime«, durch das die semantische Aufladung der Lieder und des Zyklus intensiviert wird.³ Zwar dürfte das dichte Geflecht motivischer, harmonischer und rhythmischer

¹ Pousseur, a.a.O., S. 3-128. Eingehende harmonische Liedanalysen in Anknüpfung an die Reduktionsanalyse Heinrich Schenkers sowie Untersuchungen zum tonalen und motivischen Gesamtzusammenhang des Zyklus bietet Arthur Komar, *The Music of Dichterliebe: The Whole and Its Parts*. In: Robert Schumann, *Dichterliebe. An Authoritative Score. Historical Background, Essays in Analysis, Views and Comments*, hg. von Arthur Komar, New York 1971, S. 63-94. Sams hat sich mit Schumanns liedübergreifendem Gebrauch musikalischer Chiffren wie etwa dem häufig verwendeten »Clara«-Motiv beschäftigt. (Sams, a.a.O., S. 22-26). Hinweise auf motivische Bezüge zwischen den einzelnen Liedern geben außerdem auch Turchin (1981), a.a.O., S. 373-380 sowie Lawrence Moss, *Text and Context in »Dichterliebe«*. In: *Ars Lyrica*, Bd. 2 (1983), S. 23-38.

² Pousseur, a.a.O., S. 35

³ Ebd., S. 63.

scher Korrespondenzen sämtlicher Lieder, das den gesamten Zyklus auf der musikalischen Strukturebene zusammenbindet, dem Hörer wohl kaum in allen Facetten zu Bewusstsein zu gelangen. Gleichwohl kann es von diesem gewissermaßen unterschwellig wahrgenommen werden und einen Eindruck motivischer Geschlossenheit hervorrufen.

Gegenstand der nachfolgend eingenommenen Perspektive ist hingegen wie schon beim Liederkreis op. 24 vorrangig der musikalische Ausdruck der Lieder und sein Verhältnis zum Text. Es wird auch hier der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise Schumanns Musik das lyrische Subjekt der Dichtung vergegenwärtigt. Freilich ist in diesem Zusammenhang auch auf bestimmte harmonische und motivische Gegebenheiten der Kompositionen einzugehen, insofern sich der musikalische Ausdruck wesentlich etwa auch über harmonische und melodische Parameter konstituiert.

Die Gedichte aus Heines *Lyrischem Intermezzo* sind nahezu alle in den Jahren 1821/22 entstanden und wurden 1823 in dem Buch *Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo* zusammen mit den beiden Tragödien *William Ratcliff* und *Almansor* publiziert. Aus seiner Position zwischen den Tragödien leitet sich auch der Titel des Gedichtzyklus her. Nachdem Heine etliche der Gedichte zuvor bereits an anderer Stelle hatte abdrucken lassen, ordnete er sie für die *Tragödien*-Ausgabe zu einem zyklischen Gesamtzusammenhang an. Für die Erstausgabe des *Buchs der Lieder* im Jahre 1827 wurden die Gedichte des *Lyrischen Intermezzos* dann teilweise umgruppiert, wobei Heine außerdem einige Gedichte aussonderte und neue hinzusetzte.⁴ Das sorgfältig kalkulierte Vorgehen bei der Anordnung seiner Gedichte belegt erneut Heines »Ästhetik des Arrangements«⁵. Wie der miniaturartige *Lieder*-Zyklus aus den *Jungen Leiden* stellt auch der verhältnismäßig umfangreiche Gedichtzyklus des *Lyrischen Intermezzos* ein komplexes Geflecht motivisch-thematischer Bezüge vor. Diese vielfältigen Bezüge zwischen den Gedichten haben bereits Teichgräber dazu veranlasst, Heines Zyklus als »Roman« zu bezeichnen, der »durch wechselnde Schattierungen des Tonfalls bestimmt« sei und in der genau bedachten Gedichtfolge eine »bewußt arrangiert[e] Handlung« aufweise, statt Erlebtes nachzuerzählen.⁶ Indessen entfaltet sich ein etwaiges Hand-

⁴ Zu Entstehung und Aufnahme des *Lyrischen Intermezzos* vgl. DHA 1/2, S. 748-768.

⁵ Altenhofer, a.a.O., S. 154-173.

⁶ Teichgräber, a.a.O., S. 29 und S. 79f. Auch Wadepuhl bezeichnet das *Lyrische Intermezzo* als »Roman«, der »die ganze Fülle der Liebeserlebnisse von ihrem heiteren Anfang bis zu ihrem düsteren Ausgange« schildere. (Wadepuhl, a.a.O., S. 66).

lungsgeschehen nicht im »kontinuierlichen Verlauf einer Geschichte, sondern es kommen Situationsbezüge zur Sprache«⁷, wie Schnell betont hat. Robertson hat betont, dass Heines *Buch der Lieder* insgesamt »wie eine Erzählung strukturiert« sei, und Heine insbesondere im *Lyrischen Intermezzo* den Stoff benutze, »um komplexere Gefühle und eine erkennbare soziale Wirklichkeit einzuführen.«⁸ Gesse-Harm hingegen verleugnet eine narrative Kohärenz, spricht von einem »eher bizarr anmutenden ›Sammelsurium‹«, das um die Liebesthematik kreist, und sieht die unterschiedlichen Tonlagen des Zyklus »als abstrahiertes Gefühlsspektrum des lyrischen Ichs wirt im Raum stehen und allenfalls thematische Bezüge bilden.«⁹ Diese »locker gefügte Art der Zyklizität« biete den Komponisten »einen willkommenen schöpferischen Freiraum bei der Textwahl und -zusammenstellung«¹⁰. Jüngst charakterisierte Hoffeld Heines lyrischen Zyklus jedoch wiederum als eine Art »introvertierte[n] Roman, in dem die einzelnen Gedichte nur aus der Perspektive der Rolle dieses oder jenes ›Ich‹ verständlich sind.«¹¹ Die Geschichte präge hierbei zwar keine durchgängig stringente narrative Entwicklung in der Zeit aus, aber sie verräumliche sich gleichsam, »indem sie denselben Gegenstand – die fixe Idee der Liebe – in verschiedenen Modulationen und von verschiedenen perspektivischen Standpunkten gleichzeitig darstellt, ohne dass dabei eine Perspektive dominant wird.«¹²

Von Bedeutung ist die Frage nach der Kohärenz des Heine'schen Gedichtzyklus auch und erst recht im Hinblick auf die Tatsache, dass Schumann durch seine Gedichtauswahl gravierend in die Struktur der Vorlage eingriff. Ein Tagebucheintrag vom 23.08.1828 belegt, dass Schumann schon früh von Heines *Buch der Lieder* Kenntnis genommen hat.¹³ Im Jahre 1836 erhielt Schumann von Wilhelm Ulex dann ein Exemplar der Erstausgabe des *Buchs der Lieder* von 1827, das ihm als Handexemplar bei der Komposition diene.¹⁴ Aus den ursprünglich 66 Gedichten, die das *Lyrische Intermezzo*

⁷ Josef Schnell (1970), a.a.O., S. 28.

⁸ Robertson, a.a.O., S. 20.

⁹ Gesse-Harm (2006a) S. 47.

¹⁰ Sonja Gesse-Harm, *Zwischen Ironie und Sentiment: Heinrich Heine im Kunstlied des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2006, S. 48.

¹¹ Hoffeld (2014), a.a.O., S. 126.

¹² Ebd.

¹³ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 1, a.a.O., S. 123.

¹⁴ Schumanns Handexemplar 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

in der Erstausgabe des *Buchs der Lieder* umfasste,¹⁵ wählte Schumann 20 Gedichte aus. Obwohl er hierbei auf den umfangreichen Prolog verzichtete, zeugt seine Auswahl von dem Bestreben, die zyklische Konstruktion der Vorlage einigermaßen beizubehalten. So beginnt Schumanns Fassung mit dem Eröffnungsgedicht und endet mit dem poetologischen Schlussgedicht. Gesse-Harm kommt in ihren Überlegungen zu dem Ergebnis, dass die Gedichtauswahl des Komponisten Heines umfangreiche Vorlage »dramaturgisch bündelt und eine semantische Stringenz bewirkt«, ohne deshalb ihre »inhomogene, mal diskursive, mal antithetische Intermezzostruktur« preiszugeben.¹⁶ Schumanns Zyklus stellt somit eine Art Destillat der Vorlage dar, das nach der Zählung der Erstausgabe folgende Nummern des *Lyrischen Intermezzos* bietet: 1, 2, 3, 4, (5, 6), 7, 11, 18, 22, 20, 41, 40, 46, (47, 55), 56, 57, 44, 66. Das Originalmanuskript des Zyklus trägt zunächst den Titel: »Gedichte von Heinrich Heine. 20 Lieder und Gesänge aus dem lyrischen Intermezzo im Buche der Lieder«. ¹⁷ Für die Erstausgabe (1844) eliminierte Schumann die oben in Klammern angezeigten Lieder und den Titel, sodass der nun als *Dichterliebe* veröffentlichte Zyklus schließlich 16 Lieder umfasste. Die vier ausgeschiedenen Lieder wurden später separat veröffentlicht. Selbstverständlich weist Schumanns Zyklus aufgrund der Auswahl und einer gegenüber der Vorlage teilweise abweichenden Positionierung der Gedichte, die auf eine Verdichtung und Vereinheitlichung der Thematik zielt, eine etwas andere innere Dramaturgie als Heines Zyklus auf.¹⁸ Dennoch bestehen neben den musikalischen Korrespondenzen und tonartlichen Zu-

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.

¹⁵ Mit der zweiten Auflage des *Buchs der Lieder* eliminierte Heine das Gedicht *Ich kann es nicht vergessen* – die ursprüngliche Nummer 37 –, sodass das *Lyrische Intermezzo* seither nur noch 65 Gedichte umfasst.

¹⁶ Gesse-Harm (2006a), a.a.O., S. 362.

¹⁷ Vgl. Hallmark (1979), a.a.O., S. 124 und S. 126. Zu Schumanns ursprünglicher Konzeption der *Dichterliebe* vgl. neben Hallmarks Monographie auch dessen Studie: *The sketches for Dichterliebe*. In: *19th Century Music*, Vol. I, Nr. 2, 1977, S. 110-136, hier S. 133f. sowie Synofzik, a.a.O., S. 48ff. und S. 71f.

¹⁸ Für Hallmark zielt Schumanns abweichende Reihung einzelner Gedichte auf eine stärkere kausale Verknüpfung im Sinne eines angedeuteten erzählerischen Verlaufs. (Hallmark, (2007), a.a.O., S. 243f.). Zur erzählerischen Dramaturgie von Heines *Dichterliebe* sowie potentiellen dramaturgischen Gründen für Schumanns Verkürzung des Zyklus von ursprünglich 20 auf 16 Lieder vgl. auch Gerd Nauhaus, »Dichterliebe« – und kein Ende?. In: »Das letzte Wort der Kunst«. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr,