

René Michaelsen · Der komponierte Zweifel



René Michaelsen

Der komponierte Zweifel

Robert Schumann und
die Selbstreflexion in der Musik

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Umschlagabbildung:
Pieter Claesz, Vanitas-Stilleben, um 1628
(Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und
Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit
es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5486-7

Ick sitze hier und esse Klops,
Uff eenmal kloppt's.
Ick kieke, staune, wundre mir,
Uff eenmal jeht se uff, die Tür.
Nanu, denk ick, ick denk nanu,
Jetzt isse uff, erst war se zu?
Ick jehe raus und kieke,
Und wer steht draussen? – Icke!

(Anonym, *Berliner Klopsgeschichte*)

Unterweisung im Singen: Beginnen Sie damit, dass Sie die Spiegel in Ihrem Hause zerschlagen, lassen Sie die Arme sinken, blicken Sie vage zur Wand, *vergessen Sie sich*. Singen Sie eine einzige Note, lauschen Sie nach innen. Wenn Sie (aber das wird erst lange danach geschehen) etwas wie eine in Furcht getauchte Landschaft hören, mit Scheiterhaufen zwischen den Steinen, mit halbentblößten kauernenden Schemen, glaube ich, dass Sie auf dem rechten Wege sind; desgleichen, wenn Sie einen Fluß hören, den gelb und schwarz bemalte Barken hinabfahren, wenn Sie den Geschmack nach Brot, die Berührung von Fingern, den Schatten eines Pferdes vernehmen.

Kaufen Sie danach Tonleiterübungen und Frack und singen Sie bitte nicht durch die Nase und lassen Sie Schumann in Frieden.

(Julio Cortázar, *Geschichten der Cronopien und Famen*)

There is a crack in everything,
that's how the light gets in.

(Leonard Cohen, *Anthem*)



DANKSAGUNG

Immer schon war mir der Gedanke sympathisch, dass wissenschaftliche Arbeiten nicht allein in der Einsamkeit der Studienklausur entstehen, sondern Ergebnisse von Diskussionen mit Fachkollegen und Freunden sind, deren Denkanstöße und Hinweise Eingang in die inhaltliche Matrix des Textes finden. Von daher ist es durchaus intendiert, an dieser Stelle vielen Menschen zu danken, die maßgeblichen Anteil am Zustandekommen der vorliegenden Arbeit haben, die im Sommersemester 2011 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln unter dem Titel *Der komponierte Zweifel. Selbstreflexive Strategien in der Musik Robert Schumanns* als Dissertation angenommen wurde. Für die Buchausgabe wurde der Text lediglich in einigen Details überarbeitet und an den aktuellen Stand der Forschungsliteratur angepasst.

Allen voran ist in diesem Zusammenhang mein Doktorvater Wolfram Steinbeck zu nennen, an dessen Lehrstuhl ich in den Jahren der Promotion als Wissenschaftlicher Mitarbeiter angestellt war. Seine Begeisterung für das Thema, seine fortwährenden Ermutigungen und sein unverbrüchlicher Humor haben mir ebenso sehr geholfen wie zahllose fachliche Diskussionen über das Phänomen Selbstreflexion, die oftmals abseits der klassischen Sprechstundensituationen stattfanden: beim gemeinsamen Mittagessen, bei ausgedehnten Zugfahrten oder bei spätabendlichen Zusammentreffen im menschenleeren Institut. In höchstem Maße profitiert habe ich zudem von den Diskussionen innerhalb jenes ‚think tanks‘ voll blitzgescheiter und gut gelaunter Kollegen, die sich in den Jahren 2007 bis 2011 in Wolfram Steinbecks Dienstagskolloquium und in der (aus nicht immer rein parodistischem Impetus zuweilen als ‚Selbsthilfegruppe‘ bezeichneten) ‚Arbeitsgruppe Selbstreflexion‘ versammelten: Tobias Janz, Ulrich Wilker, Jana Weißenfeld, Florian Kraemer, Lena Serov, Julian Caskel, Fabian Kolb, Ricarda Kopal, Nils Szczepanski und Wiebke Rademacher. Für etliche wichtige Ratschläge aus dem germanistischen Bereich sorgten Stefan Börnchen und Thomas Wortmann, während Julio Mendivil und Oliver Seibt unverzichtbaren musikethnologischen Input lieferten. Für die Überarbeitung des Textes zur Drucklegung waren zudem die Anregungen von Frank Hentschel, Andreas Domann, Marion Saxer, Thomas Betzwieser, Sarah Mauksch, Janine Drose und Britta Schulmeyer unersetzlich. Benjamin Hilger besorgte die Erstellung der Notenbeispiele mit der ihm eigenen Verlässlichkeit. Das nicht-wissenschaftliche Personal des Kölner Instituts – Dominica Vassmer, Bettina Matzdorff, Anne Heinsberg und Birgit Klemann im Sekretariat, Thomas Fischer in der Bibliothek – kümmerte sich darum, dass mir in den entscheidenden Schreibphasen der Rücken frei von Verwaltungsaufgaben gehalten wurde und sorgte überdies oftmals in Zeiten

unvermeidlicher Ermüdung für dringend nötige Aufheiterung. Claudia Bickmann, Dieter Gutknecht und Klaus Wolfgang Niemöller komplettierten das Komitee der Disputation am 13.7.2011, in der ausgerechnet über Léhars *Lustige Witwe* besonders kontrovers debattiert wurde. Die Studierenden des Kölner Instituts sowie des Instituts für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main haben die Arbeit durch mannigfache Denkanstöße in vielen lebhaften Seminardiskussionen bereichert. Meine Eltern Elke und Fridtjof Michaelsen und mein Bruder Frank Michaelsen sorgten für Ermunterung, Zuspruch und Rückhalt bei etlichen sonntäglichen Abendessen. Meine Freunde Laurenz Leky, Max Groneck, Daniel Cremer, Martin Mutschler, Philipp Wüschner, Frédéric Simm, Julia Mota Carvalho, Timo Seber, Erec Gellautz, Gunnar Klack, Stefan Swat, Vanessa Stern, Martin Engel, Bernhard Unterholzner und Tobias Urff haben das Projekt über die Jahre hinweg mit Interesse begleitet und in vielen Diskussionen – manchmal bewusst, manchmal unbewusst – die Eröffnung neuer Perspektiven befördert. Ihnen allen gilt mein aufrichtigster Dank.

Zwei Menschen haben sich durch ihre selbstlose Hilfsbereitschaft um die Entstehung dieser Arbeit in besonderem Maße verdient gemacht. Hartmut Hein hat trotz turbulenter äußerer Umstände das Zweitgutachten übernommen und den Text trotz knappster Zeit mit höchster Gewissenhaftigkeit gelesen – ganz abgesehen davon, dass er die Strecke Münster-Köln mit Lichtgeschwindigkeit zurückgelegt hat, um rechtzeitig an der Disputation teilnehmen zu können. Friederike Wißmann schließlich hat den fast publikationsfertigen Text noch einmal komplett auf Herz und Nieren geprüft und dabei einige blinde Flecken entdeckt, mit deren klarer Benennung sie diese Arbeit womöglich vor dem fachlichen Schiffbruch bewahrt hat. Beiden sei versichert, dass ich ihnen ihre Hilfe niemals vergessen werde.

Frankfurt am Main, im April 2014.

INHALT

1	PROLOG: „DOCH KOMMT DIE MORGENSONNE ...“	13
	Grundidee (13) · Fallbeispiel (15) · Procedere (24)	
2	ZIELE, METHODEN, VORAUSSETZUNGEN	27
2.1	Vorüberlegungen I: Zur Geschichte und Theorie der Selbstreflexivität in den Künsten.	27
	Selbstreflexion und Moderne (29) · Hegels Endzeitspuk (32) · Täuschungs- zerstörung und Unabgeschlossenheit. Die Künste um 1800 (36) · Verlust- erfahrungen der Moderne (39) · Wechselnde Intensitäten: Selbstreflexion in Vollzug und Andeutung (41) · Selbstreflexion in der Musik (44) · Interpretation als Methode (51)	
2.2	Vorüberlegungen II: „Mitteinstehen zwischen Empfindung und Reflexion“ – Schumanns selbstreflexive Spuren.	55
	Wie sich mitteilen? (56) · Forschungspositionen zur Selbstreflexion bei Schumann (60) · Gegen das „ruhige Fortschaukeln“ – Selbstreflexive Stö- rungen in Schumanns eigenen Worten (67) · Flucht in die Idylle? Der mittlere Schumann (71) · Entgrenzung der Künste (76)	
3	KONTEXTE.	79
3.1	Sprachutopie und inneres Mittönen. Zwei Perspektiven romantischer Musikästhetik	79
	„... ohne jenen mühsamen Umweg der Worte ...“ – Genesung vom Sprachzweifel aus dem Geiste der Musik (79) · Resonanzräume fliegen- der Genien – Romantische Hörmodelle (88)	
3.2	„Das Ich denke muss alle meine Vorstellungen begleiten können“ – Stationen der Selbstbezüglichkeit in Philosophie und Kunsttheorie um 1800	97

- Grundsteinlegung: Eine Philosophie des Selbstbewusstseins (98) · Fortschreibungen: Reflexionen über Reflexionen (103) · ‚Schöne Selbstspiegelung‘ und Transzendente Kunst (109) · Buffo-Pose: Romantische Ironie (115)
- 3.3 „Unlust zu fabulieren“ – Illusionsstörendes Erzählen um 1800 124
 Abermals: Schumann und Jean Paul (125) · Anti-Diegesen: Jean Pauls metaleptisches Erzählen (129) · Die *Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein* – Versuch einer Lektüre (134) · Textverunsicherung und gespiegelte Wahrnehmung (140) · Subjektverdopplung und ‚reine Textexistenz‘ (143) · Polyphones ‚Unterwegssein der Zeichen‘: E.T.A. Hoffmanns *Kreisleriana* (145)
- 3.4 „Das erfahrene Auge bemerkt den Prozess der Produktion im Produkt selbst.“ –
 Theodor W. Adornos Modell einer selbstkritischen Musik. 149
 Phantasmagorisches ‚O wär es doch!‘ – Vom Scheincharakter der Musik (150) · Schumann – eine adornitische Randfigur? (160) · Fremdheit als Strukturmoment: *Zwielficht* op. 39/10 (163)
- 3.5 „Wen kümmert’s, wer spricht?“ –
 Die Stimme hinter dem musikalischen Text. 169
 Versteckte Stimmen I: Edward T. Cone und die musikalische *Persona* (170) · Versteckte Stimmen II: Carl Dahlhaus und das *ästhetische Subjekt* (173) · Versteckte Stimmen III: Erzählung im Zusammenbruch – Carolyn Abbates *Unsung Voices* (175) · Lektüre und Hindernis: Narrationseffekte in Schumanns Musik (178)
- 3.6 Pioniere der Selbstunterminierung: Beethoven, Schubert, Haydn 181
Nicht diese Töne! – Beethovens Offenbarungseid (182) · Modell I: Die nicht mehr gemeisterte Zeit – Beethovens *Erzherzog-Trio* op. 97 (191) · Modell II: Schuberts Störungen (196) · Postscriptum: Empfang des ironischen Hausfreunds (205)
- 4 VERSUCH EINER TYPOLOGIE
 DES MUSIKALISCHEN IRRITATIONSMOMENTS. 209
- 4.1 Das Leben ein System? – Fragmentierung und Offenheit. 209
 Kritikerprobleme (210) · Werk, Bruchstück und Igel (211) · Ironischer Himmelsaufriß: Offenheit als Strukturprinzip in den *Papillons* op. 2 (213) · Selbstaufhebung als Signatur (219) · Larventanz-Dissoziation (220) · Fragment und Abschied (222)

- 4.2 Das angeeignete Andere – Zitat und Allusion 226
 Öffnung zum Außerhalb (226) · Reminiszenz und Verbeugung: Deutungsstrategien musikalischer Zitate (228) · Verwirrung durch das ‚Zitat-hafte‘ (232) · Zweifelhafte Verneigung: Ein Zitat in den *Symphonischen Etüden* op. 13 (235) · Im Netz sich durchkreuzender Stimmen (239)
- 4.3 „Wie aus der Ferne“ – Romantische Distanzkonzepte 241
 Jenseits des Klangs (242) · Punktuelle Distanz – Die *Novellette* op. 21/1 (246) · Musik als Echo und Abbild (249) · Absolute Distanz – Das Finale der *f-moll-Sonate* op. 14 (251) · Leer- und Unbestimmtheitsstellen (256)
- 4.4 Metathesen der Hörbarkeit – Das Phänomen der Spiegelstelle. 258
 Ein Takt explodiert (Noch einmal *Concert sans orchestre*) (259) · Thema und Schatten (*Kreisleriana* op. 16) (262) · Frühling und Widerspruch (*B-Dur-Symphonie* op. 38) (270)
- 4.5 Desymmetrierung und „Herrschaft des Intermezzo“ –
 Das Prinzip *Missglückte Verbindung* 272
 Zur Theorie der Überleitung (273) · Überleitung als Metamorphose (*Intermezzi* op. 4, *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52) (274) · Überleitung als Sackgasse (*Faschingschwank aus Wien* op. 26) (277)
- 4.6 „Extrasachen“ und „Wirtschaftsgebäude“ –
 Musikalische Figurationen der Abschweifung. 281
Im Legendenton als Fata Morgana (*Fantasie* op. 17) (283) · Intermezzo als Verirrung: Das Scherzo der *fis-moll-Sonate* op. 11 (287)
- 4.7 Zentrum und Zierat – Die doppelte Optik der Arabeske 290
 Zwei Deutungen von Schumanns *Arabeske* op. 18 (292) · Verselbständigung des Parergonalen. Die chaotische Form (295) · Ornament und doppelter Rahmen. Zur *Toccata* op. 7 (300) · „Die reinste und gediegenste Unverständlichkeit“ (306)
- 4.8 Autorsubjekt und Maske – Der Komponist im Spiegelkabinett 309
 Karnevaleske Selbst-Einschrift. Schumanns solitärer Maskenball (310) · Aufhebung als Strukturmoment (316) · Im Karussell der Subjekte (320)
- 4.9 „Poetische Selbstvernichtung“ –
 Schumann und der romantische Humor 324
 Humoristischer Eintritt des Komponisten ins Werk – Zeit und Unzeit in der *Humoreske* op. 20 (326) · Abwesende Musik (337) · Eiskalter Witz als romantischer Schutzschirm (340)

5	INTERPRETATIONEN	345
5.1	Katastrophen des Singens – Schumanns Oper <i>Genoveva</i> op. 81	345
	„Dieser am unrechten Orte eingenistete epische Ton“ – Dargestelltes Singen auf der Opernbühne (345) · „Könnt’ ich klagen, könnt’ ich weinen“ – Auftritt eines verstummten Sängers (348) · Chorbedrohung und scheiterndes Duett – Die erste Szene des zweiten Akts (350) · Die Scherben des Zauberspiegels (361)	
5.2	Anziehendes Zwielflicht mit Kamin-Exotismus – Die <i>Bilder aus Osten</i> op. 66	364
	Figurationen des Nachklangs: Bild und Musik bei Schumann (364) · Schattenbilder des Exotischen (371) · Maskenfest, noch einmal. Schumanns neues Gewand (382)	
5.3	„Ist es Täuschung, ist es Schein?“ – <i>Der Rose Pilgerfahrt</i> op. 112 als Spiel der Verstellung	384
	Butzenscheibenerlösung – Gattungsprobleme (385) · Pilgerfahrt zum Liebesfrühling. Ein Abriss der Handlung (388) · „Hast Du da recht verstanden ...?“ – Der skeptische Subtext (393) · Identität und Ersatz. Eine Hochstaplergeschichte (397) · Lied-Verschiebungen. Zur Bedeutung des Klaviers (403) · „Wer immer strebend sich bemüht ...?“ (408)	
5.4	„Feuerzeichen 1849“ – Aporien einer politischen Instrumentalmusik in den <i>Vier Märschen</i> op. 76	413
	Poetische Parteinahme – Schumann zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit (413) · Politisierung des Selbstbezugs (419) · „Mit sehr großen Notenköpfen“ – Deutlichkeit und Dunkelheit der Märsche (421) · Marsch-Rhapsodien (427) · Revolution der Stimmen (430)	
5.5	Schumanns Anamorphose. Zum <i>g-moll-Klaviertrio</i> op. 110	435
	Verrufene Stelle (438) · Schärfe und Unschärfe. Fugato als Differenz (445) · Simulierte Totalität. Das Unfertige (451)	
6	EPILOG: „DER EINE SPRACH: DAS LIED IST AUS ...“	455

Anhang:

	Verzeichnis der verwendeten Quellen	461
--	---	-----

1 PROLOG: „DOCH KOMMT DIE MORGENSONNE ...“

„Die Romantik ist eine unsaubere Welt.
Ich will nicht mehr viel davon wissen.“
(Thomas Mann, *Tagebuch*, 27.11.1936)

Grundidee

Robert Schumanns Musik kennt den Klang der zerbrechenden Illusion. Dieses Buch unternimmt den Versuch, jenem Nimbus des Zweifels auf die Spur zu kommen, der von ihr ausgeht. Ein beträchtlicher Teil von Schumanns Instrumentalkompositionen – so die grundlegende These – lässt sich als selbstkritische Musik verstehen, als Musik unter Vorbehalt, die gezielt gegen einen Rezeptionsmodus der Versenkung angeht und ihre Hörerinnen und Hörer dazu auffordert, ihre Gemachtheit zu reflektieren. Diese grundlegende Bewegung soll im Folgenden als Modus der Selbstreflexion beschrieben und in ihren verschiedenen Wirkungsweisen dargestellt werden. Eine gewisse Vorsicht ist dabei geboten, denn die Grundbedingungen für die Enthebung des Rezipienten aus einem Status der vorgetäuschten Eingebundenheit ins Kunstwerk sind im Falle instrumentaler Musik selbstverständlich nicht mit den Wirkungsweisen identisch, über die etwa ein Bild oder ein Text auf seine Konstruiertheit und seinen Status als illusionär erzeugtes Artefakt hinweisen kann – denn gerade bei diesen beiden Medien ist die Feststellung selbstreflexiver Techniken in der Forschung längst gängige Währung. In der Musik stellt die selbstreflexive Wendung indes stärker als in den Schwesterkünsten ein Sinnangebot dar, das zu seiner Aktualisierung bereitwilliger Hörerinnen und Hörer bedarf. Dies soll jedoch kein Grund sein, vor einer dementsprechenden Interpretation zurückzuschrecken: „Let us keep in mind, however, that we are not compelled to sacrifice illuminating interpretations of artworks to the inappropriate requirement of complete certainty.“¹ Um Beweise ist die vorliegende Arbeit eingestandenmaßen nicht bemüht, wohl aber um eine schlüssige und überzeugende Interpretation. Letztlich ist auch ihr Autor nur einer der ‚nachschaaffenden‘ Hörer, an deren Phantasie Schumann in seinen Rezensionen so eindringlich appelliert.

Die im Folgenden durchgeführte Deutung sieht in der Implementierung von Gestaltungsmitteln, die eine selbstkritische Haltung in der Musik evozieren, die

1 Karol Berger, „Diegesis and Mimesis. The Poetic Modes and the Matter of Artistic Presentation“, in: *The Journal of Musicology* 12/4 (1994), S. 407–433, hier S. 430.

Reaktion auf ein doppeltes Dilemma, dem sich die Generation der um 1800 geborenen Komponisten ausgesetzt sieht. Schumann gehört zu den ersten Komponisten, die ihren Beruf ohne ein verbindliches Schaffensregulativ erlernen und die Früchte der durch Beethoven vollzogenen ‚subjektiven Wende‘ ernten müssen. Dem „dilemma of being dispossessed of a *lingua franca*“² steht zwar ein emphatischer Versuch der Nobilitierung absoluter Musik in der Theoriebildung der Romantik entgegen, doch belastet dieser die Komponisten der Beethoven-Nachfolge mit einer nicht zu unterschätzenden Bürde. Aus einer romantischen Sprachkrise heraus imaginiert, wird Musik mit einer Rettungshoffnung befrachtet, die im konkreten Produktionsprozess gewiss nicht nur euphorisierend wirkt – denn wie genau sich die Einholung des Absoluten, die instrumentale Musik nach romantischem Verständnis den ‚Zeichenkünsten‘ voraus hat, im Zuge der Komposition gestalten soll, wird kaum je thematisiert. Schumanns Musik antwortet diesem Erwartungsdruck, indem sie die Einsetzung als neues Leitmedium kritisch beobachtet und auf Unzulänglichkeiten, Aporien und Schwachstellen hin transparent wird. Sie weist regelrecht darauf hin, dass ihr nicht alles gelingt, was von ihr erwartet wird: Schumann ist, mit Martin Geck gesprochen, „in einem solchen Maße romantischer Künstler, dass er im Tiefsten und auf das Genaueste weiß: Dem Horizont des Absoluten geht man entgegen, ohne ihn je zu erreichen.“³ Damit vollzieht seine Musik eine Wendung nach, die sich in literarischen Texten der Zeit um 1800 vorexerziert findet, die ihren spezifischen Zuschnitt ebenfalls aus dem Zweifel gegenüber der Tauglichkeit von Sprache als Medium des Ausdrucks und der Verständigung gewinnen. Es ist daher auch Anliegen dieser Arbeit, Schumanns Musik stärker als es bisher geschehen ist, vor diesem Horizont zu situieren und auf Strukturanalysen zu den selbstreflexiven Texten Jean Pauls zu befragen, den der junge Schumann erklärtermaßen als kardinales Vorbild für seine textliche wie musikalische Produktion begreift. Der erste Großteil der Arbeit nimmt daher von einer Darstellung der romantischen Sprach- und Repräsentationskrise seinen Ausgang, um von dort aus in mehreren Stationen weitere Kontexte einzuholen, über die sich der Grundgedanke absichern lässt, dass Musik sich in reflexiver Brechung auf sich selbst zurückwenden vermag.

Unter dem Begriff Selbstreflexion lässt sich ein Fundus kompositorischer Praktiken verstehen, mittels derer Musik die Reflexion und Kontextualisierung des Gehörten beim Rezipienten begünstigen kann und so einem Moment des Zweifels Einzug in die musikalische Textur gewährt. Der zweite Großteil der vorliegenden Arbeit unternimmt den Versuch einer Inventarisierung ebenjener Mittel. Indem

2 James Garratt, „Mendelssohn and the rise of musical historicism“, in: *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, hg. von Peter Mercer-Taylor, New York 2004, S. 55–70, hier S. 55.

3 Martin Geck, „...voller kühner, wilder Gedanken...‘ Robert Schumanns *Concert sans orchestre* op. 14“, in: *Musik im sozialen Raum. Festschrift für Peter Schleuning zum 70. Geburtstag*, hg. von Freia Hoffmann, Markus Gärtner und Axel Weidenfeld, München 2011, S. 152–160, hier S. 153.

Schumanns Musik ihre mangelnde Tauglichkeit zur Erfassung des Absoluten zur Schau stellt, öffnet sie sich der kritischen Erörterung auch anderer ihrer Grundparameter, wie etwa der klanglichen Kapazität zur Repräsentation von Außenliegendem, der Situierung in einem zeitlichen Rahmen oder der Analogie zu bildlichen Modi der Welterfassung. Immer geht es ihr in letzter Instanz um Kommunikation – die Frage danach, wie über Musik das Einverständnis zwischen den verschiedenen an ihrem Entstehen beteiligten Instanzen herzustellen ist, bindet Schumanns frühe Kompositionen an Werke der Zeit um 1850, um die es im letzten Drittel des Buchs gehen wird.

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts treten neue Kontexte hinzu, die ebenfalls innerhalb der Musik verhandelt werden: Fragen der Einbindung von Musik in Prozesse der Gemeinschaftsbildung, Probleme der Absetzbarkeit und der politischen Indienstnahme von Musik. Ziel der Arbeit ist die Benennung jener kompositorischen Praktiken, die es erlauben, Musik einen Befund über die eigene ‚Gemachtheit‘ und ihre Situierung in sozialen Kontexten zu entnehmen und darauf aufbauend Interpretationen anzustellen, die ebenjene Beobachtungen vor dem Hintergrund zeitgenössischer ästhetischer und gesellschaftlicher Debatten verorten. Der Absteckung dieses Horizonts dient die dem Prolog folgende Einleitung, die zunächst das Phänomen künstlerischer Selbstreflexion näher erläutert und als Kriterium ästhetischer Modernität beschreibt, um dann in einem zweiten Schritt die Wahl der Musik Robert Schumanns als Gegenstand der Interpretation konkreter zu begründen.

Fallbeispiel

Um das Problem plastischer hervortreten zu lassen, sei vor dem Einstieg in die Diskussion zunächst ein exemplarisches Beispiel in den Fokus gestellt, an dessen Analyse sich ablesen lässt, wie Schumann „Musik über Musik“ im Modus der kompositorischen Desillusionierung erzeugt – freilich im Anschluss an einen Text, dessen kunstpessimistische Grundhaltung ihm eine ideale Basis dafür bietet. Was musikalische Selbstreflexion heißt, wird vielleicht nirgends deutlicher als im vorletzten Lied der *Dichterliebe* – Schumanns Vertonung von Heinrich Heines ernüchterndem Abgesang auf alle Trostversprechen der Romantik:

[1] Aus alten Märgen winkt es
Hervor mit weißer Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland;

[2] Wo bunte Blumen blühen
Im gold'nen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

[5] Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;

[6] Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein.
Und seltsam in den Bächen
Strahlt fort der Widerschein.

[3] Und grüne Bäume singen
Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingend,
Und Vögel schmetternd drein;

[4] Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen
Im wunderlichen Chor

[7] Ach, könnt' ich dorthin kommen,
Und dort mein Herz erfreu'n,
Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!

[8] Ach! jenes Land der Wonne,
Das seh' ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfließt's wie eitel Schaum.⁴

Heines Gedicht ist ein bestürzendes Dokument der Entfremdung zwischen Mensch und Kunst. „Aus alten Märchen winkt es“ – vom ersten Vers an ist klar, dass es sich bei dem in arkadischen Bildern wachgerufenen Zauberland um einen sprachlich verfassten Ort, ein rein fiktionales ‚Dschinnistan‘ handelt, das dem lyrischen Subjekt im trügerischen Gewand der Symbolsprache des Märchens gegenübertritt, jener von der Romantik wegen ihrer angeblichen ‚Naturhaftigkeit‘ besonders geschätzten Erzählgattung. Es ist kein unmittelbar erlebter, sondern ein literarisch vermittelter und zum Erzählstoff stilisierter ‚locus amoenus‘, der hier heraufbeschworen wird. Die Geste des Winkens verleiht der Distanz zu den alten Märchen zudem eine räumliche Dimension: Wer sich winkt, ist einander nicht nahe – doch wer winkt hier eigentlich? Das unpersonale ‚es‘ lässt den imaginierten Ort seltsam leer erscheinen und tätigt den Gruß zudem „mit weißer Hand“ – ein nichts Gutes verheißendes Zeichen der Leblosigkeit, das bereits in Goethes Ballade „Die Braut von Korinth“ das Signal darstellt, von dem an schlussendlich tödliche Ereignisse ihren Lauf nehmen.⁵ Die Einladung ins Zauberland erfolgt mit ambivalenter, fast morbider Geste und wirft so einen unheimlichen Schatten über die animierten Naturerscheinungen, die den Text bevölkern. Während die Strophen zwei und drei die Naturbilder noch als gastliche Chiffren präsentieren – insbesondere das „bräutliche Gesicht“ der Blumen verspricht eine Bindung, doch auch die Wahrnehmbarkeit akustischer Zeichen wie Vogelzwitschern, Luftklang und Singen der Bäume steigert den Eindruck von Einklang und Vertrautheit – sorgen die Folgestrophen zusehends für Verfinsterung in der Märchenwelt.

Mit dem Aufsteigen der Nebelbilder in Strophe vier wird das Zauberland schließlich zur beängstigenden Szenerie, in der sich drastische Ausdrücke aus dem Wortfeld der Zerstörung häufen, denn plötzlich „brennt“ und „bricht“ es, anstatt

4 Der von Schumann vertonte Text geht auf die fünfte Ausgabe von Heines *Buch der Lieder* zurück, vgl. Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1975 (= Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Band I/1), S. 174–176.

5 Die fünfte Strophe, in der der Protagonist erstmalig dem Vampir begegnet, kulminiert in der fatalen Geste: „Denn er sieht, bei seiner Lampe Schimmer / Tritt, mit weißem Schleier und Gewand, / Sittsam still ein Mädchen in das Zimmer, / Um die Stirn ein schwarz- und goldnes Band. / Wie sie ihn erblickt, / hebt sie, die erschrickt, / Mit Erstaunen eine weiße Hand.“ (Johann Wolfgang Goethe, *Gedichte 1800–1832*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main 1988 [= Sämtliche Werke in vierzig Bänden, Band 2], S. 145.)

zu „singen“ und zu „klingen“. Dieser unerwartete Stimmungsumschwung ist mehr als ein Psychogramm des lyrischen Subjekts: Er kann auch als Reaktion auf ein zeichentheoretisches Problem verstanden werden, das sich an der Funktion des Nebels als Agent von Formlosigkeit und Verunklarung entzündet. So ist es auffällig, dass die Textszenerie nach dem Hervorsteigen der Nebelbilder nur noch von Vorgängen beherrscht wird, die unheimlich erscheinen, weil sie nicht mehr klar einer sendenden Instanz zugeordnet werden können. Ist es in der zweiten und dritten Strophe mit der Nennung von Blumen, Bäumen und Vögeln noch deutlich, wessen tröstende Botschaften vernommen werden, so scheint nach dem Aufkommen des Nebels nicht mehr klar zu sein, wer hier eigentlich Zeichen aussendet. Die Quelle der roten Lichter bleibt ebenso verborgen wie der Brandherd, von dem die Funken ausgehen, oder die Gestalt, die den Widerschein auslöst, der sich seltsam in den Bächen spiegelt. Es sind diffuse Zeichen der Bedrohung, die hier dem zunächst beschworenen Gefühl der Aufgehobenheit entgegenwirken, das sich „im irren, wirren Kreis“ kaum mehr aufrecht erhalten lässt – hier ist nichts mehr „lieblich“ und „bräutlich“, sondern nurmehr noch „seltsam“ und „wunderlich“. Heines Text problematisiert die Annahme einer eindeutigen Lesbarkeit von Naturerscheinungen, genereller noch: die Annahme der Definität von Zeichen. Im Bildkreis der Natur, die den Dichtern der Romantik in der Regel als beseeltes Kommunikationsorgan transzendentaler Verkündigung erscheint⁶, spielt er Aporien des Verstehens durch und exponiert die Willfähigkeit, die im Akt der jeden Lektürevorgang bestimmenden Bedeutungszuweisung beschlossen liegt. Die deutlichen Angebote zu Einkehr und Bindung der zweiten und dritten Strophe werden somit als Projektionen enttarnt, denen die undeutbaren Erscheinungen der Nebelbilder und der roten Lichter als Verweigerung von Sinnhaftigkeit entgegenstehen. Schlussendlich müssen sich lyrisches Subjekt und Leser damit zufrieden geben, dass Zeichen ambivalent und unfassbar bleiben: „Und seltsam in den Bächen / strahlt fort der Widerschein.“

Heine verwendet an dieser Stelle nicht ohne Grund einen Begriff mit kunsttheoretischen Konnotationen: Der Widerschein, das ist auch der Darstellungsmodus mimetisch organisierter Künste. Sein Gedicht hat das Verstehen und Nicht-Verstehen ästhetischer Zeichen zum Inhalt und skizziert eine paradigmatische Situation der Enttäuschung im Angesicht einer Kunst, die zwar immer noch lockt und ver-

6 So beispielsweise bei Ludwig Tieck, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, vgl. Ludwig Tieck, *Novellen*, hg. von Marianne Thalmann, München 1965 (= Werke in vier Bänden, Band 3), S. 950: „So bin ich denn wieder unter meinen lieben Bergen, in den grünfrischen Thälern, hier wo Echo antwortet, wo die Wälder rauschen und Bäche und Ströme in der Einsamkeit und Stille der Nacht ihr altes, vieldeutiges Lied unermüdet singen. Wer recht zu hören versteht, begreift den Inhalt wohl auf seine eigenthümliche Weise, wie Alles, was des Verstehens und Verständnisses würdig ist. In dieser naiven Rührung und Sabbathstille vernimmt meine Seele von diesen Predigern ebensoviel von Entstehung der Welt und Erde, einem Geiste der Natur und seinen erhabenen Launen, von den Erinnerungen, Fabeln und Geschichten uralter Vorzeit, als mir Geognosten, Naturforscher und Naturphilosophen nur immer verrathen können.“

zaubert, der jedoch die Fähigkeit zur eindeutigen Mitteilung abhanden gekommen ist. Der romantische Glaube an eine Natur, die zu jedem spricht, der nur das Zauberwort trifft, und an eine aus ihr hervorgehende ‚Volkspoese‘, die „den großen Riß der Welt, aus dem die Hölle uns angähnt“⁷ zu heilen vermag, erscheint von Heines romantikkritischer Warte aus als fauler Zauber und Illusion. Die von den Romantikern emphatisch begrüßte unendliche Bedeutung von Kunst kippt hier um in ihr Gegenteil, in totale Unlesbarkeit und Anti-Verständnis. Jenes Gefühl der freundschaftlichen Eingebundenheit in einen literarischen Text, das Walter Benjamin in seiner Darstellung des ‚lesenden Kinds‘ beschreibt – „Ihm sind die Abenteuer des Helden noch im Wirbel der Lettern zu lesen wie Figur und Botschaft im Treiben der Flocken. Sein Atem steht in der Luft der Geschehnisse und alle Figuren hauchen es an.“⁸ – wird hier schleichend unterminiert, die Umcodierung der wohligen Aufgehobenheit in der literarisch erzeugten Diegese zur albraumhaft anmutenden Gefangenschaft zumindest nahegelegt.

Doch Heine spitzt den kritischen Impetus des Gedichts noch zu, indem er in den beiden Schlusstrophen einen Rahmen erzeugt, von dem aus die Vision des Zauberlands als Wunschbild einsichtig wird. In den beiden letzten Versen wird schließlich jener Prozess der Zerstörung vollzogen, der schon zuvor im Stadium ständiger Ankündigung den Text durchzieht: „Doch kommt die Morgensonne / zerfließt’s wie eitel Schaum.“ Der Erzählgattung des Märchens, die den Romantikern als Sinnbild einer natürlichen, von Prozessen der Konstruktion und artifiziellen Stilisierung unkompromittierten ‚Volkskunst‘ gilt, stellt Heine hier ein denkbar bitteres Zeugnis aus, taugt ihm dieses Konzept doch offenbar bestenfalls noch als idyllisches Traumgebilde, das dem kritischen Licht der Morgensonne, jenem archetypischen Symbol eines rational-aufgeklärten Weltzugriffs, nicht standzuhalten vermag. Kunst ist Täuschung, nicht mehr als „eitel Schaum“, Vision einer unentfremdeten Existenz, ewiges Trugbild. Ihre Fähigkeit zur Erzeugung einer ästhetischen Gegenwelt, in der Aussöhnung stattfindet, hat sie eingeblüßt.

Heines Gedicht leistet die kritische Beobachtung von Kunstmaximen der Romantik, deren Verheißungen für ihn ins Leere gezielt haben und mit dem Abstand von zwei Jahrzehnten als ästhetizistische Weltflucht erscheinen.⁹ Es ist ein pessimistischer Fall von ‚Dichtung über Dichtung‘, die jedoch das Objekt ihrer Kritik inkorporiert und minutiös verfremdet: „[Heine] mastered the form of the folk song [...] in order to unmask how urban litterati had fancied this Ur-melody as an authentic expression of the German language and soul. Heine had to embra-

7 Achim von Arnim / Clemens Brentano, „Von Volksliedern“, in: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Kritische Ausgabe*, Bd. 2, hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1987, S. 379–415, hier S. 403.

8 Walter Benjamin, *Über Kinder, Jugend und Erziehung*, Frankfurt am Main 1969.

9 Zum breiteren Kontext von Heines Kritik der Romantik vgl. Barbara Neymeyr: „Der nostalgische Avantgardist. Heinrich Heines ambivalentes Verhältnis zur Romantik“, in: *Heinrich Heine. Neue Lektüren*, hg. von Werner Frick, Freiburg 2011, S. 47–71.

ce the tone and the lore of the folk in order to shun its romanticizing appropriation.“¹⁰ „Aus alten Märchen winkt es“ beschreibt somit eine Bewegung der Distanzierung von einer kritisch beleuchteten Vorgabe, lässt dabei den kritisierten Standpunkt jedoch aufscheinen, anstatt ihn extern vorzusetzen und anzugreifen. Auf diese Weise setzt Heines Gedicht ein Programm fundamentaler symbolischer Desillusionierung um – und Schumann folgt ihm auf diesem Weg.

Zunächst scheint Schumanns Lied alle Verheißungen umzusetzen, die im verlockenden Szenario des Zauberlands enthalten sind: In der Musik singt und klingt es zu Beginn tatsächlich im arkadischen Einklang. Das Vorspiel vermittelt den Gestus hoffnungsfroher Ankündigung in jenem Tonfall, den Jonathan Bellman als pseudo-mittelalterlichen „chivalric style“ bezeichnet: „two or three archaic gestures immediately call to mind a distant and idyllic time when moral issues were not complex, when good and evil were clear-cut and when innate human nobility prevailed.“¹¹ Die weitgehende Identität von rechter und linker Hand bis in den sechsten Takt hinein – von den im weiteren Stückverlauf noch wichtigen Nachschlägen im Bass und einigen minimalen Divergenzen im ersten Takt einmal abgesehen –, das ungetrübte E-Dur, der gleichmäßig wogende 6/8-Takt, die ausgeglichene Phrasenstruktur, der imitierte Fanfarenklang, der aufsteigende Bogen, den die zweite Phrase ab T. 4 umschreibt, und die Vortragsanweisung *Lebendig* evozieren die Sphäre von „outside music“, jener „music that evoked the out-of-doors and activities that took place there“¹², und sorgen so für einen Gestus ungetrübter Zuversicht, den der Eintritt der Singstimme in scheinbarer Sorglosigkeit fortführt: „[the song] bursts out of the starting gate with high-spirited playfulness.“¹³ In der unproblematischen Parallelführung von Klavierbegleitung und Gesangsmelodie klingt hier tatsächlich ein Stück heile Lied-Welt an, ein altmodischer Ton, der die Topik von Wanderlied und Romanze wachruft und dem auch die gedrungene und nicht mehr bogenhaft ausschweifende Führung der Singstimme in der zweiten Strophe keinen Abbruch tut. Der alte Ton korreliert mit einer nun ebenfalls alt wirkenden Haltung des Singens: Was hier erklingt ist Vortrag, nicht etwa Bekenntnis. Doch damit ist eine falsche Spur ausgelegt: „Both poetry and music unfold ironically, however. Heine’s imagery [...] sounds far too fabulous. The poet relates a sham fairy tale, much as Schumann offers a faux-naïve setting[.]“¹⁴

In der Preisgabe einer einheitlichen Tonart sorgt die dritte Strophe, deren erste Phrase im unerwarteten C-Dur steht (ab T. 25), für eine erste gelinde Verschiebung des zuvor geradezu ostentativen Ebenmaßes der Faktur, doch erst mit der Erwäh-

10 Berthold Hoeckner, „Paths through Dichterliebe“, in: *19th-Century Music* 30/1 (2006), S. 65–80, hier S. 69.

11 Jonathan Bellman, „Aus alten Märchen: The Chivalric Style of Schumann and Brahms“, in: *The Journal of Musicology* 13 (1995), S. 117–135, hier S. 119f.

12 Ebd., S. 126f.

13 Marjorie W. Hirsch, *Romantic Lieder and the Search for Lost Paradise*, Cambridge 2007, S. 1.

14 Jon Finson, *Robert Schumann. The book of songs*, Cambridge 2007, S. 69.

nung der auch textlich als Wendepunkt zu veranschlagenden „Nebelbilder“ (T. 41) setzt ein langsamer Prozess der Desintegration ein. Im Ausweichen der Singstimme zum tiefen h öffnet sich ein zuvor ungenutzter tonaler Unterraum, von dem aus sich der tonmalerische Effekt des im Text erwähnten Emporstiegens in den Folgetakten jedoch nur um den Preis des erstmaligen Auseinandertretens von Singstimme und Klavier in T. 41/42 erzielen lässt. Von diesem Punkt aus bewirkt Schumann eine ansteigende Verdichtung der Intensität, so dass der Tonfall der heiteren Evokation einer Idylle langsam in einen solchen der ernsthaften Betroffenheit umkippt. Insbesondere der direkte Anschluss von fünfter und sechster Strophe bewirkt zunehmende Unruhe, entsteht auf diese Weise doch der Eindruck sich überschlagender Erinnerungen beim singenden Subjekt, das auf einmal in stärkerem Maße als zuvor persönlich beteiligt zu sein scheint und somit die artifiziell-distanzierte Vortragssituation, die der Stückbeginn unter Aufbringung althergebrachter Topoi von Liedhaftigkeit zu erzielen versuchte, hinter sich lässt. Vor allem die Vertonung der sechsten Strophe steigert den Gestus ins nahezu Besessene: Die Stimme will immer höher hinaus und gönnt sich zwischen den einzelnen Phrasen keine Pausen mehr, das Klavier beginnt mit T. 58, in schwerfälligen Akkordrepetitionen zu begleiten und die harmonische Bewegung schraubt sich mit Cis-Dur ab T. 57 und Dis-Dur ab T. 60 in immer abseitigere Bereiche. Die ganze Haltung des Stücks ändert sich mit dieser Passage und suggeriert maximale emotionale Einbindung des singenden Subjekts. Aus der Vorführsituation ‚Ein Mann singt ein Lied‘ scheint auf einmal die bittere Klage einer geschundenen Seele zu werden. Am Zenith der Intensität greift Schumann schließlich zum Äußersten, indem er die Musik gewissermaßen für vier Takte von der Aufgabe der Textvertonung entbindet. „Ach! Ach!“ – mehr singt die Stimme in T. 65–68 nicht, einmal für anderthalb Takte auf dem Ton fis, danach noch einmal für die Dauer eines Taktes auf h, während das Klavier in der Perpetuierung des dominantischen H-Dur-Septakkords erstarrt.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It contains two measures of music, each starting with a half note followed by a quarter rest, with the text "Ach!" written below. The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, featuring a series of dense, repeated chords. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef, showing a more active melodic line. The key signature and time signature are consistent with the vocal line.

Robert Schumann: *Dichterliebe* op. 48, Lied Nr. 15: *Aus alten Märchen winkt es*, T. 65–68.

Mit diesen Takten lässt Schumann das singende Subjekt für einen kurzen Moment förmlich aus der Komposition heraustreten. Seine beiden schmucklosen „Achs“ sind exterritoriale Klagelaute, Risse hin zu den „vor- und unartikulierten, diesseits oder jenseits jeden Sinns befindlichen, akustisch-physischen Qualitäten der Stimme“¹⁵, die hier für einen Moment der zeitlichen Suspension sorgen: Es ist, als würde der Klavierpart kurz im Leerlauf der Dominantbestätigung verharren, um Sängerin oder Sänger die emotionale Überwältigung verarbeiten zu lassen. Schumann spielt hier gezielt mit der performativen Ebene des Lieds, indem die lediglich vorge-täuschte Anteilnahme einer klassischen Vortragssituation, die der Stückbeginn heranzitiert, ihrerseits als Täuschung, als ‚Theaterhaltung‘ entlarvt wird. Auf diese Weise vertont er an dieser prekären Stelle nicht lediglich den Illusionsbruch des Textes: Im Kollaps vom artifiziell geformten Ton zum naturwüchsigen Schrei ergänzt er diesen vielmehr um eine spezifisch musikalische Dimension des Zerbrechens. Wird dem Textsubjekt hier bewusst, dass seine Vision eines intakten Ineinanders von Natur und Kunst lediglich ein Hirngespinnst ohne realen Rückhalt ist, so erlaubt die Vertonung in analoger Bewegung den Einblick in den Umstand, dass der fröhliche Märchenton, mit dem das Stück beginnt, reine Konstruktion ist. Gerade das Harmlose, das Selbstverständliche und mit dem Anschein der ‚zweiten Natur‘ Versehene ist Produkt artifizieller Stilisierung – dies verraten Text und Vertonung hier in Bezug auf ihre jeweiligen Mittel.

Schumann realisiert eine kompositorische Struktur, die zu sich selbst in Distanz tritt. So konzidiert er mit musikalischen Mitteln eine Einschätzung aus Friedrich Schillers berühmtem Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung*:

„Das Gemüth kann keinen Eindruck erleiden, ohne sogleich seinem eigenen Spiel zuzusehen, und was es in sich hat, durch Reflexion sich gegenüber und aus sich herauszustellen. Wir erhalten auf diese Art nie den Gegenstand, nur was der reflektierende Verstand des Dichters aus dem Gegenstand machte, und selbst dann, wenn der Dichter selbst dieser Gegenstand ist, wenn er uns seine Empfindungen darstellen will, erfahren wir nicht seinen Zustand unmittelbar und aus der ersten Hand, sondern wie sich derselbe in seinem Gemüth reflektiert, was er als *Zuschauer seiner selbst* darüber gedacht hat.“¹⁶

Die Ernüchterung, die von der Musik im Anschluss an diesen desillusionierenden Epiphaniemoment Besitz ergreift, ist deutlich zu spüren: „The song [...] fluctuates between the illusion of fulfillment and actual fragmentation.“¹⁷ So markiert Schumann den Wechsel in den distanzierten Betrachtungsmodus, den Heines Gedicht mit den beiden letzten Strophen vollzieht, indem die vormals tragende ‚Märchen-

15 Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens. Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektive“, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer, Frankfurt am Main 2006, S. 16–39, hier S. 19.

16 Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt am Main 1992 (= Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 8), S. 706–810, hier S. 752f.. Hervorhebung RM.

17 Hoekner, *Paths*, S. 71.

figur‘ des Klaviervorspiels und der ersten Strophe nach dem Ausbruch der Singstimme nur noch in schattenhafter, gleichsam skelettierter Facon auftritt. Ohne die verbindenden Achtelnoten, in reiner Fixierung der Taktschwerpunkte, erscheint der Satz genau jener Lebendigkeit entkleidet, um welche die Vortragsbezeichnung des Beginns so nachdrücklich bittet. Spätestens mit dem Auftritt der „Morgensonne“ ist tatsächlich auch die in der Musik etwas „zerronnen wie eitel Schaum“. Die Vertonung des Schlussverses präsentiert sich im Gestus einer kargen Psalmodie, die zudem wieder ins weit entfernte Gis-Dur führt und wie ein Fremdkörper wirkt. Es scheint, als sei mit dem Schluss des Liedes eine zweite Ebene erreicht, von der aus die Betrachtung des Vorangehenden möglich wird und ein verdrießliches Fazit zeitigt: Zauberland ist abgebrannt.

An diesem Punkt angekommen wirkt die Wiederaufnahme des Klaviervorspiels als Epilog nun zunächst, als nutze sie Schumann einzig und allein, um den Raum erfahrbar zu machen, den das Lied seit seinem Beginn durchmessen hat: „When the accompanimental postlude mockingly attempts to revive the *romanza*'s tempo primo, it must cede ultimately to quotidian moderato[.]“¹⁸ Vom gutherzigen Optimismus der Einleitungstakte ist nicht mehr viel übrig, nun da das im Text erwähnte Singen und Klingen, als dessen Umsetzung die Klangvokabeln des „chivalric style“ verstanden werden können, als künstlich hergestellter und um seine vermeintliche Authentizität gebrachter Tonfall entlarvt worden ist. Die Musik entsinnt sich hier ihres Beginns von einer zweiten Ebene aus, als gälte es, denjenigen Baustein, der als Tonchiffre für Märchenzuversicht und Kunsthoffnung eintreten kann, noch einmal gezielt vorzuführen und zur Betrachtung vom nunmehr erreichten kritischen Standpunkt aus freizugeben: „The song's ending encourages reevaluation of its beginning. Beneath the gaiety lurks gravity.“¹⁹ Unter diesen zweifelhaften Auspizien kann der Baustein freilich nicht mehr mit der gleichen Gewissheit verwendet werden wie noch zu Beginn. Er erscheint fragmentiert, offen, zerfasert, gerät nach seinem dritten Takt (T. 107) ins Stocken und findet nur noch über eine einfache Kadenzwendung zu einem Ende, dabei immer wieder durch die Nachschläge im Bass ausgebremst, die durch die anschließenden Pausen neues Gewicht erhalten. Ein Element, das noch zu Beginn der Dynamisierung des Satzes dient, wird so nachgerade zum Hindernis, kraft dem der Figur die abschließende Rundung vorenthalten bleibt. Die Nachschläge in der Tiefe durchsetzen das Klavier nachspiel als Indikatoren der Unmöglichkeit, das Vorspiel nach allem, was geschehen ist, einfach tongetreu wieder aufzunehmen. Sie sind Markierungen der Distanzebene, von der aus nun die Beobachtung des Parameters ‚Vorspiel‘ ermöglicht wird.

¹⁸ Finson, *Book of songs*, S. 69.

¹⁹ Hirsch, *Romantic Lieder*, S. 3.



Robert Schumann: *Dichterliebe* op. 48, Lied Nr. 15:
Aus alten Märchen winkt es, T. 104–113.

Um den Pessimismus dieser Komposition nachvollziehen zu können, ist es ratsam, noch einmal vor Augen zu führen, wie groß die Rettungshoffnung ist, mit der sich die Dichtung der Romantik der Musik zuwendet:

„Wie glücklich ist der Mensch, daß, wenn er nicht weiß, wohin er entfliehen, wo er sich retten soll, ein einziger Ton, ein Klang sich ihm mit tausend Engelsarmen entgegenstreckt, ihn aufnimmt und in die Höhe trägt! Wenn wir von Freunden, von unsern Lieben entfernt sind, und durch den einsamen Wald in träger Unzufriedenheit dahinirren, dann erschallt aus der Ferne ein Horn, und schlägt nur wenige Akkorde an, und wir fühlen, wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeeilt ist, wie alle die Seelen wieder zugegen sind, die wir vermissen und betraueren. Die Töne sagen uns von ihnen, wir fühlen es innigst, wie auch sie uns vermissen, und wie es keine Trennung gibt.“²⁰

Gerade vor dem Hintergrund dieser Ausführungen wird deutlich, dass Schumanns Vertonung von Heines Gedicht nicht nur eine in Musik gesetzte Aufkündigung des Vertrauens in das dichterische Wort ist. Sie weitet dieses Misstrauensvotum vielmehr auf das Medium Musik und somit auch auf sich selbst aus. Damit realisiert sie eine selbstreflexive Befundnahme ihrer eigenen Zuständlichkeit und begünstigt die Hinterfragung ihrer ‚Gemachtheit‘ durch die Hörerinnen und Hörer. In der vorliegenden Untersuchung möchte ich diesem Vorgang auch in anderen Bereichen von Schumanns Schaffen nachspüren, vornehmlich in seiner Instrumentalmusik. Das vorletzte Lied der *Dichterliebe* bietet ein besonders deutliches Beispiel für die selbstkritische Ausrichtung von Schumanns Musik und zeigt, wie Schumann den Verlust einer unmittelbaren Immanenzebene seiner Musik durch den Zugewinn einer selbstreflexiven Dimension ausgleicht. Aus der Asche des Zauberslands erhebt sich ein neuartiger Zugriff: der komponierte Zweifel.

20 Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [1799]. Zweyter Abschnitt. Anhang einiger musikalischen Aufsätze von Joseph Berglinger. VIII. Die Töne“, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991 (= Historisch-kritische Ausgabe in zwei Bänden, Band 1), S. 233–239, hier S. 237.

Procedere

Wenn es nun im Folgenden darum geht, musikalische Prozesse der Desillusionierung und Selbstreflexion dingfest zu machen, so bietet sich Schumanns Instrumentalmusik aus verschiedenen Gründen als Gegenstand zur Erprobung dieses Zugriffs an. Zunächst fällt auf, dass der Komponist selbst sie immer wieder in die Nähe von Texten stellt, die als Wegmarken in der Etablierung einer selbstreflexiv vorgehenden Literatur gelten können: die Romane Jean Pauls, die Erzählungen E.T.A.Hoffmanns, die Lyrik Heinrich Heines. Schumanns Musik entsteht durch den Eindruck einer Literatur, die auf selbstreflexive Impulse vertraut, um eine individuelle Haltung gegenüber den Postulaten der Klassik einzunehmen, und lässt sich auf diese Weise vor dem Horizont einer umfassenden Wende hin zu selbstbezüglichen Strukturen in Philosophie und Ästhetik situieren.

Ziel der Arbeit ist es, diese Bezüge auszuleuchten und die selbstreflexiven Verfahrensweisen in Schumanns Musik klarer hervortreten zu lassen, als dies bis dato geschehen ist. Selbstreflexion folgt keinem formelhaft feststehenden Verfahren, sondern ist vielmehr als ein Bündel verschiedener Praktiken zu verstehen, mittels derer eine kritische Haltung gegenüber dem künstlerischen Erzeugnis im Rezipienten geweckt werden kann. Der Terminus Selbstreflexion soll daher als Begriff für die übergreifende Tendenz von Schumanns Musik Verwendung finden, der die im Folgenden zu erläuternden Strategien unterzuordnen sind, die allesamt – freilich in jedem Einzelwerk in individueller Gewichtung – ihren Anteil an der Destabilisierung und Öffnung von Schumanns Musik hin zu den Schwierigkeiten ihrer Erzeugung haben. Die Einleitung unternimmt zunächst den Versuch, ein allgemeines Fundament für diese Überlegungen zu schaffen und skizziert daher die theoretische Erfassung von Selbstreflexivität in den Künsten mit einem besonderen Fokus auf den bisher getätigten Ansätzen zur Erfassung selbstreflexiver Techniken in der Musik. Ein zweiter Teil der Einleitung soll die Auswahl der Musik Robert Schumanns als Gegenstand der Beobachtung erklären, indem die Schriften des Komponisten auf Anhaltspunkte hin befragt werden, die den Zugriff der Arbeit legitimieren.

Nach Abschluss der Vorüberlegungen soll das Terrain der Arbeit dann in drei Routen durchmessen werden. Der erste Großteil widmet sich den Kontexten, die für die Ermittlung genuin musikalischer Verfahrensweisen von Selbstreflexion von Relevanz sind. Dabei wird es zunächst darum gehen, ein Panorama jener Diskurse zu entfalten, aus denen Schumanns selbstreflexive Kompositionsweise Anstöße bezieht bzw. die eine entsprechende Lesart begünstigen. Am Beginn steht daher ein Kapitel, das Grundpostulate des romantischen Musikverständnisses zusammenfassend benennt, die es in ihrer kunsthierarchischen Erhebung und interpretativen Öffnung der instrumentalen Musik überhaupt erst erlauben, Musik als selbstrekursive Mitteilung zu verstehen (3.1). Die beiden folgenden Kapitel skizzieren die Geschichte von Konzepten des Selbstbewusstseins von der Erkenntnistheorie Immanuel Kants bis zur frühromantischen Ästhetik (3.2) und ihre literarische Kondensierung in jenen Romanen, als deren Leser sich Robert Schumann immer wieder zu erkennen gibt (3.3). Kapitel 3.4 und 3.5 widmen sich der Darstellung zweier Forschungsdiskurse

des 20. Jahrhunderts, in denen sich die Idee einer innermusikalisch ausgetragenen Selbstkritik bereits vorformuliert findet: Theodor W. Adornos Diskussion des ästhetischen Scheins als Qualität musikalischer Werke und die Suche nach einem musikalischen Pendant zur Erzählerfigur literarischer Texte bei so unterschiedlichen Autoren wie Edward T. Cone, Carl Dahlhaus und Carolyn Abbate. Die – zugegebenermaßen recht umfangreichen – Präliminarien enden mit einem analytischen Blick auf Schumanns kompositorische Vorbilder Ludwig van Beethoven und Franz Schubert (3.6), der aufzuzeigen versucht, dass die Idee einer selbstreflexiven Ausrichtung instrumentaler Musik nicht erst am Beispiel Schumanns sinnvoll festgemacht werden kann, sondern auch Musik betrifft, die nach einem schematischen Epochenverständnis der Romantik vorgängig ist, und zudem als Denkfigur in der Analyse der Musik beider Komponisten bereits einen festen Platz hat.

Im zweiten Großkapitel steht dann der Versuch einer Typologie selbstreflexiver Irritationsmomente im Vordergrund, der anhand von Beispielen unternommen wird, die vornehmlich aus Schumanns Klaviermusik der Schaffensphase von 1831 bis 1839 stammen, der sogenannten ‚Klavierperiode‘. Im Zuge der Differenzierung verschiedener Strategien, die beim Rezipienten eine anti-illusionistische Reflexion des Gehörten und seiner Kontexte in Gang setzen können, wird auch die Forschungsliteratur zu Robert Schumann eingehend daraufhin befragt, inwiefern sich in ihr die Idee musikalischer Selbstreflexion bereits vorgeprägt, teilweise sogar regelrecht vorweggenommen findet. Die neun Teilkapitel benennen unterschiedliche Phänomene und versuchen diese sowohl an ‚Klassikern‘ der Schumann-Exegese wie an weniger oft diskutierten Werken zu exemplifizieren. Einem enzyklopädischen Anspruch fühlt sich die Aufstellung allerdings nicht verpflichtet – dass durchaus noch weitere Spielarten musikalischer Selbstreflexion geltend zu machen sind, die sich im vorliegenden Katalog nicht berücksichtigt finden, ist keineswegs auszuschließen, sondern stellt vielmehr einen Umstand dar, der zum Charakter der Ausmessung eines noch eingehender zu bestellenden Forschungsfelds, den die vorliegenden Ausführungen tragen, unabweislich dazugehört.

Ausgehend von der Differenzierung, die Michael Scheffel für die selbstreflexive Literatur trifft (vgl. Abschnitt „Wechselnde Intensitäten“ in Kap. 2.1), lassen sich auch die verschiedenen Erscheinungsformen musikalischer Selbstreflexion nach Intensitätsgraden abstufen. Während einzelne der im zweiten Teil referierten Stilmittel – etwa die sogenannten ‚Spiegelstellen‘ (4.4) oder die musikalische Abschweifung (4.6) – für einen Effekt der Infragestellung sorgen, der sich mithin dem eines Illusionsbruchs in der Literatur vergleichen lässt, äußert sich das selbstreflexive Potential etwa der Arabeske (4.7) oder des Zitats (4.2) eher als Bereitstellung von alternativen Strukturen, die das Gleichgewicht der Komposition sensibel destabilisieren, ohne jedoch als dezidierter Bruch in die Textur einzugreifen. Beide Verfahrensweisen dienen jedoch der Relativierung des bereits Gehörten und vollziehen damit eine kritische Wendung der Komposition auf die eigene Verfasstheit – aber dazu an gegebener Stelle mehr.

Im dritten Großteil widmet sich die Arbeit schließlich dem ‚unbekannten Schumann‘, indem sie Kompositionen in den Fokus nimmt, die aus dem Zeitraum von

1847 bis 1851 stammen, also aus jener Schaffensperiode, die noch nicht zum ‚Spätwerk‘ gehört, das die Forschung seit ungefähr zehn Jahren wieder vermehrt interessiert, in der jedoch auch die bis zum Liederjahr 1840 reichende Zeit des ‚kanonisierten‘ Schumann längst vorüber ist. Im Zentrum des letzten Drittels der Arbeit stehen fünf notorisch unpopuläre und in der Forschung selten besprochene Kompositionen Schumanns, die sich anders als bisher gewohnt darstellen, wenn man ihrem Urheber zutraut, dass er die selbstkritische Ausrichtung seiner Musik nicht im Zuge eines häufig reklamierten ‚Rückzugs‘ in den 1840er Jahren stilllegt. Die fünf Werkbesprechungen zu *Genoveva* (1847), den *Bildern aus Osten* (1848), *Der Rose Pilgerfahrt* (1851), den *Vier Märschen* (1849) und dem *g-moll-Klaviertrio* (1851) verstehen sich gezielt als Interpretationen, die ihren Gegenstand auf versteckte Sinnpotentiale hin befragen und dabei zuweilen forciert erscheinen mögen – was hier als gezieltes Irritationsmoment verstanden wird, mag für andere Hörer einfach als gestalterische Schwachstelle erscheinen. Indem Kompositionen einer genaueren Untersuchung unterzogen werden, die bei Forschung und Publikum durchaus nicht einhellig positiven Leumund genießen, versucht die Arbeit auch eine Abkehr von der impliziten Gefahr der Neuzementierung eines bereits bestehenden Kanons durch das neue Qualitätssiegel der musikalischen Selbstreflexivität.²¹ Ergänzend zum Mittelteil der Arbeit leisten die Kapitel des dritten Teils den Ausblick auf ein verändertes Verständnis von musikalischer Selbstreflexion, das nicht mehr allein auf die ‚Gemachtheit‘ instrumentaler Musik abzielt, sondern breitere Kontexte ihrer Nutzung umfasst, die sich im musikalischen Text spiegeln. Während die ersten beiden Kapitel eher die Konsolidierung eines Verständnisses von musikalischer Selbstreflexion in Angriff nehmen, vollzieht der letzte Großteil somit dessen Öffnung. Nicht jede Idee wird sorgsam ausbuchstabiert, vielmehr durchziehen ange deutete Problemkomplexe den Text als Spuren, die einer genaueren Beobachtung in späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Zu Schumanns vielfach mit Dünkel betrachteten Kompositionen aus dieser Periode ist auch nach ihrer eingehenden Besprechung am Ende dieser Arbeit noch längst nicht alles gesagt.

21 Diese Gefahr benennt Tobias Janz: „Selbstreflexion im Sinne dieses Ethos der Moderne suggeriert ein Subjekt, das mittels kritischer Reflexion gegenüber der Ideologie als falschem Bewusstsein eine Position der Wahrheit einnehmen kann, wenn auch im Modus immanenter Kritik. Musikalische Selbstreflexion ist so verstanden eine stark normative Kategorie, die immer an ein Gegenüber – das ‚musikalisch Dumme‘ wie es bei Adorno ganz offen heißt, oder aber das ‚Regressive‘, bloß ‚gemäßigt Moderne‘ usw. – gebunden ist. Die subjektzentrierte Normativität dieses Verständnisses von musikalischer Selbstreflexion wäre nun aber selbst zu problematisieren.“ (Tobias Janz, „Selbstreflexion als Konstituente der musikalischen Moderne? Überlegungen zu einem Forschungsprogramm“, in: *Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft. Referate des Kölner Symposions 2007*, hg. von Wolfram Steinbeck, Kassel 2011, S. 47–61, hier S. 60)

2 ZIELE, METHODEN, VORAUSSETZUNGEN

2.1 Vorüberlegungen I:

Zur Geschichte und Theorie der Selbstreflexivität in den Künsten

„Dies ist der Teich, in den ich Seite 146 im ersten Band falle.“
(Clemens Brentano, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*)

Die Ausprägung selbstreflexiver Strukturen gilt als eine der deutlichsten Markierungen ästhetischer Modernität: Wo Metaebene ist, da ist auch Moderne. Selbstreflexive Kunstwerke wissen zuzusagen mehr, sie protegieren den Einblick in jene Voraussetzungen, Arbeitsvorgänge und Rezeptionsmechanismen, deren Verdeckung sich das illusionistische Kunstwerk erst eigentlich verdankt. Sie zeigen Kunst als Kunst, nicht als Widerspiegelung von Welt, stärken ihre Eigengesetzlichkeit und Unabhängigkeit und folgen auf diese Weise schlussendlich einem ästhetizistischen ‚art pour l’art‘-Programm, das Jürgen Habermas als für die Moderne charakteristischen „Eigensinn des Ästhetischen“²² bezeichnet. Sie funktionieren nach dem Prinzip der doppelten Optik, da ihnen eine zweite Verständnisebene implementiert ist, von der aus der Modus der Darstellung als gleichberechtigtes Objekt der Beobachtung durch den Rezipienten neben den dargestellten Gehalt tritt. Sie spielen mit Genreerwartungen und eingeübten Normen des Rezeptionsverhaltens und lassen ihre Urheber nicht länger im profillosen Jenseits des Dargestellten verschwinden, sondern artikulieren ein grundlegend neues Verhältnis zur empirischen Figur des Autors, indem sie sich gezielt als Imaginationsleistungen zu erkennen geben. Sie können den eigenen Entstehungsprozess durch Reduplikation auf Handlungsebene für die Rezipienten zum nachvollziehbaren Bestandteil ihrer selbst machen und weichen damit die Grenzen zwischen Fiktion und Biographie nachhaltig auf. Sie stellen Fallen, spielen Spiele, sorgen für Irritation, Ambiguität und Verwirrung. Und Sie sind nicht zuletzt oftmals sehr komisch.

Dass Kunst ein Stadium der Modernität erreicht, sobald der selbstreflexive Verweis auf Umstände, Hintergründe oder Bedingungen ihrer Verfasstheit und Entstehung Einzug in das gestalterische Repertoire hält, ist hinlänglich oft beschrieben worden: „Mit den historischen Avantgardebewegungen [...] tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein.“²³ Mit einer zusätzlichen

22 Jürgen Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: *Kleinere politische Schriften I–IV*, Frankfurt am Main 1981, S. 444–464, hier S. 455.

23 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 2002, S. 28.

Sinnschicht ausgestattet, erschöpft sich das moderne Kunstwerk nicht mehr in der Transformation äußerer Realitäten, vielmehr ist es auch als Meditation über seinen illusionären Charakter und selbstbewusste Positionierung in einem historischen Kontinuum lesbar. Jede Kunst, so lässt sich guten Gewissens verallgemeinern, erreicht früher oder später ein solches Stadium der Selbstreflexivität, das auf einen vorangegangenen Zustand relativer Klassik reagiert und damit einen Impetus genuiner Modernität enthält: Während das historische Primat dieser Bewegung der bildenden Kunst zukommt – Victor Stoichitas materialreiche Untersuchung zur Metamalerei nimmt allein Bilder aus der Zeit zwischen 1522 und 1675 in den Blick²⁴ – gehören selbstreflexive Verfahren mittlerweile in allen Künsten zum Repertoire überzeitlich gültiger Gestaltungsmittel. Dies zeigt sich in Werken der Erzählliteratur von Cervantes' *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605/15) über das Romanwerk Jean Pauls im späten 18. Jahrhundert bis hin zu postmodernen Erzählexperimenten wie Vladimir Nabokovs *Pale fire* (1962), Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1963) oder Julio Cortázers *Rayuela* (1979) oder in Theaterstücken wie Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* (1797/1811), Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) und René Polleschs postdramatischen Texten der Jahrtausendwende. Im Film ist die selbstreflexive Bezugnahme besonders ausgeprägt: Der Herstellungsprozess von Filmen steht im Fokus der Aufmerksamkeit von Billy Wilders *Sunset Boulevard* (1950), Stanley Donens *Singin' in the rain* (1952), Jean-Luc Godards *Le Mépris* (1963) oder Francois Truffauts *La nuit américaine* (1973), während selbstreflexive Extremfälle wie Woody Allens *The purple rose of Cairo* (1985) oder Spike Jonzes *Being John Malkovich* (1999) und *Adaption* (2002) ein Vexierspiel mit den diegetischen Ebenen des Mediums betreiben.²⁵ Auch in den populären Künsten zeigt sich im Zuge ihrer zunehmenden ‚hochkulturellen‘ Kanonisierung mit Verlässlichkeit eine selbstreflexive Komponente, mit der sie der zunehmenden Kondensierung von Gattungs- und Gestaltungsnormen antworten, so etwa wenn Sherlock Holmes und Dr. Watson in Arthur Conan Doyles *A study in scarlet* (1887) das Für und Wider von Kriminalromanen erörtern, zwei Figuren in einem Handlungsstrang der Mafia-Serie *The Sopranos* (1999–2007) an einem Drehbuch für eine Mafia-Serie arbeiten oder der Zeichner Jean Tabary und der Texter René Goscinny immer wieder als handelnde Figuren im Bild erscheinen, sobald in der Comicreihe *Isnogud, der böse Großwesir* (seit 1966) die Geschehnisse aus dem Ruder laufen. Matt Groenings Zeichentrickserien *The Simpsons* (seit 1989) und *Futurama* (1999–2003) beziehen durch ihre ausgeprägte Metaebene einen großen Teil ihres Reizes für ein erwachsenes Publikum und selbst die *Lindenstraße*, jene seit 1985 im Programm vertretene

24 Victor Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei*, übers. von Heinz Jatho, München 1998.

25 Inwieweit die selbstreflexive Bezugnahme mittlerweile zum Standardfundus cineastischer Gestaltungsmittel gehört, lässt sich auch daran ablesen, dass die Zeitschrift *ZEIT Campus* in ihren Kinokritiken neue Filme nach den Kategorien ‚Erkenntnis‘, ‚Handlung‘ und ‚Metaebene‘ bewertet.

Urmutter deutschsprachiger Seifenopern, ist mit dem Tod einer ihrer wichtigsten Figuren in ein Stadium der Selbstreflexivität eingetreten: Im Moment des beim Fernsehen erfolgenden Ablebens der Hausmeisterin Else Kling erfährt der Zuschauer nach über 20 Jahren voll dunkler Andeutungen endlich, welche Serie es ist, die sie stets mit großer Inbrunst verfolgt – natürlich keine andere als die *Lindenstraße* selbst. Einmal etabliert gehören selbstreflexive Verfahrensweisen zum Fundus jeder Kunst und werden stets aufs Neue aufgegriffen, um die Selbstvergewisserung und Neupositionierung angesichts sich wandelnder gesellschaftlicher Rahmenbedingungen im eigenen Medium voranzutreiben. Nur in der Musik hält man sie offenbar nicht für eine Selbstverständlichkeit – aber dazu später mehr.

Selbstreflexion und Moderne

So offensichtlich der Konnex zwischen Selbstreflexivität und Modernität auch sein mag – seine historische Lokalisierung bleibt seltsam diffus. Ein genuines Alleinstellungsmerkmal jener ästhetischen Makroepoche der Moderne, die, je nach Definition, um 1600, um 1800, 1850, 1900 oder 1970 einsetzt²⁶, ist die selbstreflexive Positionierung im Werk nicht unbeding. Schon Wolfram von Eschenbachs im frühen 13. Jahrhundert entstandener Roman *Parzival* enthält umfangreiche Reflexionen der Erzählerfigur über ihre Ordnung der Ereignisse zur erzählbaren Geschichte, während der ‚Literaturexkurs‘ in Gottfried von Strassburgs *Tristan* (um 1210) durch den Abgleich mit den Erzählstilen anderer breit rezipierter Dichter des höfischen Romans das Augenmerk vom Inhalt auf den gewählten Modus der Einrichtung ablenkt. In jenen Kunstwerken, die als Inaugurationsdokumente einer ästhetischen Moderne verstanden werden können, greifen selbstreflexive Techniken jedoch noch weitaus grundlegender in die Textur ein: Während in den Epen des Mittelalters – angesichts ihrer vornehmlich auf oraler Tradierung basierenden Gattungspoetik kaum verwunderlich – Aspekte des Erzählens und Ordnen des Materials offen diskutiert werden, um den individuellen Zugriff auf einen auch in anderen Einrichtungen vorliegenden Stoff besonders hervortreten zu lassen, kommt es spätestens mit Cervantes’ *Don Quijote* (1605/15) zu jener immensen selbstreflexiven Implosion des Textes, nach der schlechterdings nichts mehr sein kann wie zuvor – und damit auch zu einem deutlichen Modernisierungsschub. Das selbstreflexive Potential von Cervantes’ Roman geht über die Ausstellung einer selbstbewusst auftretenden Erzählerfigur weit hinaus: Gegenüber jener in milderem Maße selbstreflexiven Form der Textanlage, in der die Diegese trotz eines über die eigene Aufgabe reflektierenden Erzählers unversehrt bleibt und den Schein des tatsächlich Geschehenen bewahrt – eine Tradition, in der noch Thomas Manns *Doktor Faustus*

26 Zu den unterschiedlichen Versuchen einer Epochendefinition der Moderne vgl. Cornelia Klinger, Artikel „Modern / Moderne / Modernismus“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 4, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart 2002, S. 121–167.

(1947) steht – erweist sich die Erzählweise des *Don Quijote* als radikaler Neuzugriff, dem die Aufrechterhaltung einer intakten Fiktionsebene zum Opfer fällt. Im nach zehnjähriger Pause erscheinenden zweiten Teil des Romans beispielsweise berufen sich die Protagonisten auf ihre früheren Abenteuer nicht etwa als erlebte, sondern vielmehr als literarisch verfasste, wozu Thomas Mann bemerkt:

„Das ist ganz neu und einmalig; ich wüsste nicht, dass sonst in der Weltliteratur ein Romanheld auf diese Art sozusagen von dem Ruhm seines Ruhmes, von seiner Besungenheit lebte, – denn die einfache Wiederkehr vertrauter Personen in zyklischen Romanwerken, wie bei Balzac, ist etwas anderes [...] sie wechselt die Ebene nicht, die Illusionsordnung, welcher sie angehört, bleibt die gleiche. Bei Cervantes ist weit mehr die Vexation, ironische Magie im Spiel. Don Quijote und sein Knappe treten in diesem zweiten Teil aus der Wirklichkeitssphäre, der sie angehörten, dem Romanbuch, in dem sie lebten, heraus und wandeln, von den Lesern ihrer Geschichte froh begrüßt, leibhaftig als potenzierte Wirklichkeiten in einer Welt, die, gleich ihnen, im Verhältnis zur vorigen, zur gedruckten Welt, eine höhere Stufe der Realität darstellt, obgleich auch sie wieder erzählte Welt, die illusionäre Herausforderung fiktiver Vergangenheit ist“²⁷.

Mit jenem Wechsel der Illusionsordnung erst ist der Punkt erreicht, an dem die literarische Moderne aus dem Geist der Selbstreflexivität ihre Inauguration feiert: „[I]n the novel form, the narrative act itself is, for the reader, part of the action.“²⁸ Vom *Don Quijote* an tragen Texte, die gegenrealistisch und antiteleologisch vorgehen und sich selbst zum Objekt ihrer Darstellung machen, das avantgardistische Imprimatur. Indem sie ebenso sehr vom Autor, vom Lesevorgang und ihrer eigenen Entstehung handeln, fordern sie die rationale Beteiligung des Lesers heraus, arbeiten seiner Versenkung entgegen und aktivieren eine distanzierte Verständnisebene, von der aus der Kunstcharakter des Textes als sein eigentliches Ereignis, die Täuschung als bewusst betriebener Modus erscheint: „Beim Realisten spielt sich das Drama zwischen seinen Figuren ab, beim schöpferischen Autor über den Rand der Buchseiten hinweg zwischen dem Leser und dem Autor selbst, die, nachdem sie den Berg erklommen haben, zu dem sich jedes Werk, das von Bestand ist, türmt, sich glücklich in die Arme fallen: Von nun an teilen sie sich die Vaterschaft.“²⁹

Dass von Cervantes an Kunstwerken, die sich Praktiken der Selbstreflexivität zunutze machen, immer wieder ein privilegierter Anspruch auf Modernität zugesprochen wird, ist daher kaum verwunderlich, gewähren sie doch in der markierten Verhandlung des aktuellen Kontexts ihrer Verfertigungssituation stets die Rückbindung an einen aktuellen Stand und erschöpfen sich nicht in der *aemulatio* einer vergangenen Zeit.³⁰ Der ‚Härtegrad‘ selbstreflexiver Techniken kann dabei durch-

27 Thomas Mann, „Meerfahrt mit Don Quijote“, in: *Reden und Aufsätze 1*, Frankfurt am Main 1960 (= Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Band 9), S. 427–477, hier S. 443f.

28 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York 1984, S. 5.

29 Markus Gasser, *Die Sprengung der platonischen Höhle. Roman und Philosophie im Widerstreit*, Göttingen 2007, S. 18.

30 So ist beispielsweise Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* als Roman zu verstehen, der mittels der fortwährenden Reflexion über den Vorgang des Erzählens einer Geschichte,