

Landkammer, Joachim:

„Tückisch trübe“: In/transparenz und Tod; Schubert, Schubart und andere,

in: Jansen, Stephan A. / Schröter, Eckhard / Stehr, Nico (Hrsg.):
Transparenz: multidisziplinäre Durchsichten durch Phänomene und
Theorien des Undurchsichtigen, Wiesbaden, VS-Verl. für
Sozialwissenschaften, 2010 (Zeitschriften der Zeppelin University zwischen
Wirtschaft, Kultur und Politik)
S. 239-268

„Tückisch trübe“ – In/transparenz und Tod. Schubert, Schubart und andere

Joachim Landkammer¹

Akademische Gebilde taugen nichts... Gebilde dieses Typus sind trocken; allgemein ist Trockenheit der Stand abgestorbener Mimesis; ein Mimetiker par excellence wie Schubert wäre, nach der Temperamentenlehre, sanguinisch, feucht.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*

Durchblick braucht Durchsicht – oder, weniger salopp: Transparenz stellt die technische Voraussetzung dar für einen freien und unverfälschten Blick auf die Realität. Ganz selbstverständlich gehen wir normalerweise mit dem metaphorischen Potenzial des abendländischen Okularzentrismus um, für den seit den griechischen Anfängen der „theoria“ Verstehen und Erkennen immer ein Resultat des (richtigen und genauen) *Sehens* war. Wie aber wird Transparenz hergestellt, bewahrt und gesichert? Wie kann eine nur *negativ* definierte Bedingung, die Abwesenheit von Sichthindernissen, überhaupt als solche wahrgenommen werden? Gibt es nicht auch scheinbare, überflüssige und gar schädliche Formen der Sichtbarkeit? Man muss keine Angst vor dem panoptischen Überwachungsstaat und seiner Dystopie des „gläsernen Menschen“ verspüren, um ein Zuviel an Transparenz zu fürchten: schon die alteuropäische Lichtmetaphorik musste das Paradox verarbeiten, dass Helligkeit zwar Grundbedingung von Erkenntnis und Wahrheit, sie selbst unserem Blick aber nicht zugänglich ist bzw. irreparable Schäden der Wahrnehmungsorgane nach sich zieht: Wer direkt in den Ursprung des Lichts, in die Sonne schaut, sieht nicht am meisten, sondern am allerwenigsten. Der erblindete Ödipus ebenso wie Platons sonnenlichtgeschockter Philosoph in der Höhle zeigen, wie gefährlich lebt, wer *zu viel* wissen und sehen will/muss.²

1 Der Verf. legt Wert auf die Feststellung, dass dieser Text gegen seinen Willen nach den Regeln der sog. „neuen“ Rechtschreibung redaktionell überarbeitet wurde.

2 Nicht weiter verfolgt werden kann hier der von Heidegger vorgenommene Paradigmen-Wechsel im Denken der Transparenz, der ihre Unzugänglichkeit mit ihrem übersehenen Immer-Schon-

Das Streben nach Transparenz, so anschaulich, vernünftig und selbstverständlich es scheinen mag, ist ähnlich lebensbedrohlich wie die Suche nach „mehr Licht“. Die rein negative Bestimmtheit von Durchsichtigkeit führt tendenziell zur Negation des transparenzbesessenen Subjekts; mit dem Verschwinden der partikularen undurchdringlichen Anhaltspunkte löst sich auch der Beobachter selbst auf. Jean Starobinski hat 1971 in seinem Rousseau-Buch mit dem Untertitel „La transparence et l’obstacle“ den französischen Denker als radikalen Kämpfer gegen den Schein und den „Schleier“ unserer kulturell verdorbenen Welt vorgestellt und seine Werke verstanden als Ausdruck der „*einheitliche[n] Absicht*, die auf die Erhaltung oder Restitution der gefährdeten Transparenz zielt“ (Starobinski 2003: 26, kursiv im Orig.). Am Ende „verliert sich [Rousseau] in der starren Behauptung seiner Transparenz“ (ebd. 392), bis zur völligen Dissolvenz des Subjekts: „man muß sterben, um endgültig auf seiten der Transparenz zu *sein*“ (ebd.: 380, kursiv im Orig.).

Jean-Jacques wird in dieser philosophisch-literarischen Biographie zwar als Individuum mit ganz persönlichem Schicksal behandelt, trägt aber auch allgemeine Züge des Aufklärungszeitalters und seiner Fragestellungen. Er repräsentiert so jene Moderne, die „bekanntlich von einem Mythos namens Transparenz heimgesucht [wird]: Transparenz des Ichs zur Natur, des Ichs zum Anderen, aller Individuen zu Gesellschaft“ (Vidler 2002: 269). Die Postmoderne mag diesen Mythos hinter sich gelassen haben; auch die post-postmoderne Spielart von Transparenz bringt dem Subjekt jedoch weder die Entlastung des unendlich sichtbaren Raums, noch die der Selbstfindung in sich bespiegelnder Reflexion, sondern – so stellte der Architekturtheoretiker Anthony Vidler 1992 fest – konfrontiert ihn mit einer Entfremdungserfahrung, mit der Angst vor dem Unheimlichen in einem „paranoischen“ bzw. „panischen Raum“ (vgl. Vidler 2002: 274ff.). Dabei war Pan einmal die Gottheit der hellsten Stunde, der vollkommenen mittäglichen Transparenz; aber „unheimlich“ sind auch hier dem „eigentlich thätigen Menschen“ jene „Zustände des Erkennens“ im „Mittag des Lebens“: wer da den großen schlafenden Pan sieht, der

„will Nichts, [...] sorgt sich um Nichts, sein Herz steht still, nur sein Auge lebt, – es ist ein Tod mit wachen Augen. Vieles sieht da der Mensch, was er nie sah, und soweit er

Vorliegen erklärt: „So übersehen wir [...] im Eifer des gewöhnlichen Sehens der sinnlichen Wahrnehmung [...] das Allernächste, nämlich die Helle und das ihr eigene Durchsichtige, durch das hindurch der Eifer unseres Sehens eilt und eilen muß“ (Heidegger 1992: 201). Vgl. außerdem zur postmodernen Kritik am Ideal der „klaren Sicht“ Levin 1999; Jay 2005.

sieht, ist Alles in ein Lichtnetz eingesponnen und gleichsam darin begraben. Er fühlt sich glücklich dabei, aber es ist ein schweres, schweres Glück.“³

Hier soll das „schwere Glück“ der Transparenz, ihre Tendenz, in ihr Gegenteil und in das Gegenteil der mit ihr verbundenen Erwartungen umzuschlagen, anhand eines sehr viel unscheinbareren Beispiels nachgezeichnet werden. Nicht eine biographisch orientierte philosophische Werkanalyse wie bei Starobinski, oder eine von Freud und Lacan inspirierte Architekturtheorie wie bei Vidler, sondern eine einfache text- und musiknahe Lektüre eines kurzen Liedes soll versuchen zu zeigen, daß auch im zunächst intellektuell unscheinbaren Kontext das Paradox der Transparenz sowohl thematisches als auch methodisches Erklärungspotential bereitstellt.

1 Descartes: Transparenz am toten Objekt

Das Helle, Klare und Deutliche stellt in der visuell geprägten Metaphorik des Abendlands ein selbst gewähltes Wahr-Zeichen der Moderne dar, nicht nur weil Descartes' – zumindest nach gängigen geistesgeschichtlichen Zäsuren – epocheneröffnende methodische Progammschrift *Discours* (1637) nur noch für wissenschaftlich relevant halten wollte, was sich „si clairement et si distinctement“ seinem Geist (esprit) präsentiert, „que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute“ (Descartes 1996: 30).⁴ Nach Jonathan Crary beruht die frühneuzeit-

3 Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches II (Der Wanderer und sein Schatten), 1880, Nr. 308: Am Mittag (Nietzsche 1980, Bd. 2: 690).

4 Andernorts noch stärker: „fort clairement et fort distinctement“ (Descartes 1996: 54). Die Häufigkeit von Descartes' fast schon stereotyper Wendung „clare et distincte“, sowohl adverbial als auch als Adjektivattribut, ist durch das lateinische Register der zweisprachigen Meiner-Ausgabe (Descartes 1996: 165) belegt, die deren Vorkommen allein in diesen „Philosophischen Schriften in einem Band“ an ca. 40 Stellen identifiziert. Trotzdem wird der Zwilings-Ausdruck in der Descartes-Forschung oft nicht nur als rhetorische Figur (Hendiadyoin) behandelt, sondern jeder Ausdruck wird einzeln gedeutet; meist auf der Basis einer Stelle der *Principia philosophiae*, wo Descartes von einer Wahrnehmung (perceptio) ausdrücklich fordert „non modo requiritur ut sit clara, sed etiam ut sit distincta“ und dann definiert: „Claram voco illam, quae menti attendenti praesens & aperta est; sicut ea clarè à nobis videri dicimus, quae oculo intuenti praesentia, satis fortiter & apertè illum movent. Distinctam autem illam, quae, cùm clara sit, ab omnibus aliis ita sejuncta est & praecisa, ut nihil planè aliud, quàm quod clarum est, in se contineat“ (*Principia philosophiae*, § 45; hier zit. nach der Edition Amsterdam 1644, digitalisiert im Rahmen des „Archimedes Project“, vgl. http://archimedes.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/toc/toc.cgi?page=26;dir=desca_princ_081_la_1644;step=textonly, vgl. Descartes 1955: 15). Descartes präzisiert des weiteren die inhaltliche und logische Assymetrie der beiden Begriffe dahingehend, dass Klarheit (= Präsenz, Aufmerksamkeit) nur die hinreichende Bedingung für die Deutlichkeit (= Eindeutigkeit) sei – die Schmerzemp-

liche, auch Cartesianische Konzeption des Sehens auf dem technischen Modell der „Camera obscura“, die es erlaubt, „den Vorgang der Repräsentation in aller Transparenz [zu] beobachten“ (Crary 1996: 44). Diese wird dadurch hergestellt, dass jede natürliche Verbindung zwischen dem Betrachter und der Welt zugunsten eines entkörperlichten und geistigen Sehens gekappt wird. Nicht die sinnliche Wahrnehmung, mit all ihren gefährlichen Täuschungen, sondern ein apparatgestütztes, unfehlbares Auge garantiert dem Betrachter, „Zeuge einer mechanischen und transzendentalen Repräsentation der Objektivität der Welt“ (ebd.: 51) zu sein. Descartes’ Anleitung zur Konstruktion einer solchen Camera obscura mit Hilfe eines als Linse verwendeten tierischen oder menschlichen Augapfels (!) fordert, dass die „Membran“ von diesem Organ entfernt wird: „eine Operation, die die wichtige Transparenz der Camera obscura gewährleisten und die latente Trübung des menschlichen Auges umgehen“ soll (ebd.: 58). Was dem rationalistischen Ideal der Klarheit und Deutlichkeit von Anfang an einen trübenden Dämpfer verpasst, ist die schon am Anfang unserer okularzentrischen Moderne stehende Einsicht, dass Transparenz eine Bedingung von Sichtbarkeit darstellt, die sich unter *lebendigen* Realumständen gar nicht (optimal) reproduzieren lässt: Alles allzu Fleischlich-Menschliche ist latent getrübt. Auch in der Umwelt des Menschen gibt es keine wirklich durchsichtigen Materialien: Die verzerrenden Medien (Glas, Luft, Flüssigkeit) müssen erst „durch den Gebrauch der Vernunft transparent gemacht werden“ – jedenfalls ist das die Absicht von Newtons *Opticks* (ebd.: 71).

2 Feuerbach: das „optische Wasserbad“ einer Transparenz-Philosophie

Und das Wasser? Wir nähern uns dem Medium unserer Gedichtszene und unserem eigentlichen Thema über einen weiteren kleinen (halb-) philosophischen Umweg. Die metaphorische Vergegenständlichung von Klarheit und Reinheit durch das Element des Wassers liegt nahe. Ludwig Feuerbach hat 1841, in der Vorrede zur ersten Auflage seines religionskritischen Bestsellers „Das Wesen des Christentums“, die antiken anti-theologischen Wurzeln der Aufklärung beschworen und gleich eine Vielzahl von Bedeutungsnuancen des Elements abgerufen: Der Zweck seiner Schrift wird vorgestellt als „Beförderung der *pneumatischen Wasserheilkunde*“, als „Belehrung über den Gebrauch und Nutzen des *kalten*

findung sei bspw. zwar oft klar, aber nicht deutlich – während vice versa jede deutliche Vorstellung auch immer klar ist. Vgl. Brandt 1999: 137ff. zur Philosophiegeschichte der Wendung, von Descartes bis Kant; außerdem Hüppauf 2007.

Wassers der natürlichen Vernunft“ und mit kühnem Rückbezug auf den abendländischen Ursprung der Philosophie wird die „Wiederherstellung der alten einfachen jonischen Hydrologie auf dem Gebiete der spekulativen Philosophie, zunächst auf dem der spekulativen Religionsphilosophie“ gefordert. Da Thales’ Lehre vom Ursprunge aller Dinge aus dem Wasser zwar für eine quasinaturwissenschaftliche Ablösung älterer theologischer Welterklärungsmodelle steht, aber diese letztlich nur durch eine etwas anders geartete metaphysische Spekulation ablöst, muss auch noch das *entscheidende* proto-aufklärerische Moment der Antike, Sokrates bewusstseinsphilosophische Überwindung des vorsokratischen Denkens, im Zeichen des Wassers in Anspruch genommen werden:

„Nicht widerspricht das sokratische Γνωθὶ σαυτὸν, welches das wahre Epigramm und Thema dieser Schrift ist, dem einfachen Naturelement der jonischen Weltweisheit, wenn es wenigstens wahrhaft erfaßt wird. Das Wasser ist nämlich nicht nur ein physisches Zeugungs- und Nahrungsmittel, wofür es allein der alten beschränkten Hydrologie galt; es ist auch ein sehr probates psychisches und optisches Remedium. Kaltes Wasser macht klare Augen. Und welche Wonne ist es, auch nur zu blicken in klares Wasser! Wie seelerquickend, wie geisterleuchtend so ein optisches Wasserbad! Wohl zieht uns das Wasser mit magischem Reize zu sich hinab in die Tiefe der Natur, aber es spiegelt auch dem Menschen sein eignes Bild zurück. Das Wasser ist das Ebenbild des Selbstbewußtseins, das Ebenbild des menschlichen Auges – das Wasser der natürliche Spiegel des Menschen. Im Wasser entledigt sich ungescheut der Mensch aller mystischen Umhüllungen; dem Wasser vertraut er sich in seiner wahren, seiner nackten Gestalt an; im Wasser verschwinden alle supranaturalistischen Illusionen. So erlosch auch einst in dem Wasser der jonischen Naturphilosophie die Fackel der heidnischen Astrotheologie.

Hierin eben liegt die wunderbare Heilkraft des Wassers – hierin die Wohltätigkeit und Notwendigkeit der pneumatischen Wasserheilkunst, namentlich für so ein wasserscheues, sich selbst betörendes, sich selbst verweichlichendes Geschlecht, wie größtenteils das gegenwärtige ist.

Fern sei es jedoch von uns, über das Wasser, das helle, sonnenklare Wasser der natürlichen Vernunft uns Illusionen zu machen, mit dem Antidotum des Supranaturalismus selbst wieder supranaturalistische Vorstellungen zu verbinden. Ἀριστον ὕδωρ, allerdings;⁵ aber auch ἄριστον μέτρον.⁶ Auch die Kraft des Wassers ist eine in sich selbst begrenzte, in Maß und Ziel gesetzte Kraft. [...] Nur wer den schlichten Geist der Wahrheit höher schätzt als den gleisnerischen Schöngest der Lüge, nur wer die Wahrheit schön, die Lüge aber häßlich findet, nur der ist würdig und fähig, die heilige Wassertaufe zu empfangen (Feuerbach 1988: 11f.).

Wenn es den hier ausgeschütteten Metaphernschwall nicht um eine weitere, noch dazu das „falsche“ Element in Anspruch nehmende Redeweise ergänzen würde, müsste man von einem wahren „Feuerwerk“ der Wassersemantik spre-

5 Anspielung auf den Beginn von Pindars erster Olympischer Ode; „Höchstes Gut ist Wasser“ in der Übersetzung von U. Hölscher (Pindar 2002: 11); vgl. auch Race 1981.

6 „Maß(halten) ist das Beste“; der Satz wird Kleobulos von Lindos, einem der Sieben Weisen, zugeschrieben.

chen, das Feuerbach hier abbrennt. Die lange Passage wurde wiedergegeben, um vor Augen zu führen, welche dichter Metamorphose der Gedanke der Transparenz bei einem materialistisch denkenden (wenn auch vielleicht etwas geschwätzigem) Philosophen in einem materialistisch denkenden Jahrhundert unterliegt. Nicht mehr Descartesche Lichtstrahlen in einer artifiziell verdunkelten Kammer, sondern ein greifbares, reales Natur-Medium produziert hier die ersehnte klare Sicht auf die Welt: und noch viel mehr als das. Transparenz wird hier nicht nur mit (fast) allen Sinnen erfahrbar (Wasser ist auch „Nahrungsmittel“ und hat eine spürbare Temperatur: eiskalt), sie ist auch Energieträger und zeitigt eine unmittelbare somatische Wirkung der Reinigung, Erfrischung und Heilung (um nicht zu sagen: der Erlösung). Die Wasser-Transparenz bringt den menschlichen Körper wieder ins Spiel, der nun „gestählt“ (schon damals: wehe den „Warmduschern“!) und von allem Unnatürlichen befreit wird. Sich auf dieses Medium einzulassen, ist eine therapeutische Tat und eine moralische Pflicht, nur wenig verhohlen durch ein säkulares Heilsversprechen überhöht. Transparenz ist zwar immer noch auch eine „geistige“ Freude für die Augen, aber ihre wahren Wunder wirkt sie, weil man in ihr „baden“ kann; erst diese Möglichkeit der „full-immersion“ befreit gleichzeitig die gnoseologischen, vitalen, selbst-reflexiven und erotischen Potenziale des Menschen. Ohne den vielfältigen Implikationen dieser modernen Wasser-Mythologie hier weiter nachgehen zu wollen und zu können,⁷ sollen diese multiplen Konnotationen den Resonanzraum liefern für die folgende intensivere Beschäftigung mit einem poetischen Dramolett, in dem das Wasser und seine (In-) Transparenz den materiellen Hintergrund für eine Katastrophe der Beobachtung liefern.

3 Schubart: idyllische Transparenz und ihre böswillige Zerstörung

Wasser nimmt in der Form eines ruhig fließenden Bachs die symbolische Aggregatsform einer dynamischen und gleichmäßigen Durchsichtigkeit an. Es taugt als wohltuender Lebensspender für die menschnahe Flora und Fauna; es okkupiert eine angenehme Mittelposition zwischen dem „wildem“ Gebirgsbach am Rande menschlich-technischer Kontrollierbarkeit und dem faulig stehenden Gewässer und bietet daher ein zwar ungezähmtes, aber für menschliche Zwecke noch überschaubares vertrautes, „heimeliges“ Ökotopt. Insofern ist es kein Wunder, dass im Zeitalter romantischer Empfindsamkeit das „Bächlein“ als eine auf Menschen-

⁷ Vgl. aber die Aufsätze zur „Kulturgeschichte des Wassers“ in Böhme 1988, die teilweise unter der etwas zu angestrengt ökologisch-moralisierenden Perspektive des Herausgebers leiden.

maß reduzierte Idylle ein überaus beliebtes Setting darstellte; das gilt auch für Musiker, wie etwa Ludwig van Beethoven, dem nach dem Bericht seines ersten Biografen Anton Schindler bei seinen Spaziergängen entlang des Schreiberbachs in Wien die Inspiration für den zweiten Satz der „Pastorale“ (Symphonie Nr. 6, op. 68, UA 1808) mit dem Titel „Szene am Bach“ zugeflossen sein soll. Franz Schubert, obgleich wohl auch mit dem Wiener Parkgelände vertraut, hat neun Jahre später ebenfalls eine solche „Szene“ in Musik gesetzt, allerdings nicht aufgrund einer Natur-Inspiration, sondern als Vertonung eines vorgefundenen (vom ihm jedoch modifizierten, und – wie gezeigt werden soll – wesentlich modifiziert angeeigneten) Texts: dem Gedicht „Die Forelle“ des fast gleichnamigen Dichters, Organisten und Publizisten Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791). Das Lied ist zu einem seiner weltweit bekanntesten Werke geworden, wohl auch durch Schuberts Wiederverwendung der Liedmelodie in einem reinen Instrumentalwerk, im Variationssatz des daher so genannten „Forellenquintetts“ (opus post. 114, D 667, 1819).

Schuberts anspruchsvolle, in Adornos Sinn „getroffene“ (Adorno 2003a: 28) Vertonung hat allerdings den Effekt, den *Text* in den Hintergrund zu rücken; sie übertönt mit ihrer überzeugenden Präsenz einige interessante, aber bisher überhörte poetisch formulierte Denkanstöße zum „Transparenzproblem“, die wir hier wieder etwas mehr in den Vordergrund rücken wollen. Das bedeutet nicht, dass wir die Musik ausblenden, sie bildet weiterhin den unüberhörbaren Hintergrund der texthermeneutischen Reflexionen; aber in dem nun im Folgenden angebotenen „Remix“ soll die bisher vernachlässigte Sprachspur lautstärkemäßig etwas angehoben werden, um die Musik – so wie man es auch Schubert unterstellen darf – primär vom dichterischen Gehalt her zu denken.⁸ Die Absenkung der Tonspur und der Verzicht auf musikwissenschaftliche Detailanalysen scheint durch ihre allgemeine Bekanntheit und ihre eindruckliche „Ohrwurmqualität“ legitimiert: ihre transluzide Transparenz, jene „Transparenz, für die das Kunstwerk mit seinem Leben zu zahlen hat“ (wie Adorno 1928 in seinem Schubert-Aufsatz schrieb, Adorno 2003a: 23) soll hier den Blick frei geben auf einen Text, dem die folgenden Überlegungen erst noch zu einer höheren Durchsichtigkeit verhelfen wollen.

8 „Die Musik [Schuberts] ist ‚natürlich‘, ist ‚ausdrucksvoll‘, übt in ihrem Zerfließen einen unwiderstehlichen Zauber aus, ist berückend schön; aber trotzdem ist sie zugleich das Erklängen jenes Anderen, das Eigenwillen besitzt: des Realen der Sprache“ (Georgiades 1992: 178). Das Standardwerk zum Verhältnis von Musik und Sprache bei Schubert bleibt Georgiades’ 1967 das erste Mal erschienene Buch, in dem aber leider gerade auf die *Forelle* nicht näher eingegangen wird. Auch Susan Youens wendet sich gegen die Tendenz, in der „song scholarship“ „poets and even their poetry“ zu verstehen „as somehow ancillary to the study of lieder, as if poets are merely the provisioners of fodder for music“ (Youens 1999: IX); ihr drei Schubert-Dichtern und einer Schubert-Dichterin gewidmetes Buch betrifft leider ebenfalls C. F. D. Schubart nicht.

3.1 Ein Szenario und seine Figuren

Schubert hat Schubarts 1782 entstandenes Gedicht zwischen November 1816 und Juli 1817 das erste Mal vertont; weitere vier, in der Tat nur für die Schubertforschung relevante minimal veränderte „ Fassungen“ folgen bis 1821: Schon 1820 war das Lied allerdings das erste Mal, nach der heute meist als „definitiv“ verstandenen vierten Fassung, gedruckt worden.⁹ Vor uns haben wir ein einfaches dreistrophiges refrainloses Lied, mit jeweils acht Versen: „im dreihebigen Jambentakt gehalten, die Verse abwechselnd weiblich und männlich endend, dabei kreuzweise gereimt“ (Jäger 1983: 375). Verstehen wir wie Schubert (und naheliegenderweise andere zu Recht weniger bekannte Komponisten des Liedes¹⁰) jede Strophe als eine textliche Einheit und versuchen jeweils einen Kommentar:

In einem Bächlein helle,
Da schoss in froher Eil'
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.
Ich stand an dem Gestade
Und sah in süßer Ruh'
Des munter'n Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu.

Die beiden gängigen Vokabeln für die umgangssprachliche Qualifikation von Transparenz, die Worte „hell“ und „klar“, finden sich in der ersten und letzten Zeile, als Adjektive zum Elementarbereich des „Bächleins“.¹¹ Innerhalb dieses Rahmens, dessen Symmetriestruktur die ungewöhnlich postponierte, dann normal vorgezogene Adjektivstellung noch unterstreicht (ebenso wie die Entsprechung „froher Eil“ – „süßer Ruh“), wird die weibliche (?) Protagonistin, der erzählende Beobachter und ihr „Tun“ vorgestellt. Auffallen mag, inmitten der einfachen Banalität der Situation, zunächst nur der charakterliche Kontrast zwischen der „handelnden“ Figur („launisch“, „munter“) und dem nur zusehenden, aber offenbar „genießenden“ Beobachter. Die hier geschilderte „Aktivität“ ist

9 Einzelheiten bei Zilkens (2000: 8ff.); von dort wird auch der hier zitierte Schubart-Text, allerdings von vornherein mit Schuberts Änderungen, übernommen.

10 Vgl. zu den Vertonungen von F. A. Baumbach (1753-1813) und Schubart selbst Zilkens (2000: 10f., mit Musikbeispielen).

11 In allen drei Strophen lassen sich in der ersten und letzten Zeile solche rekursiven Klammer-Elemente ausmachen, die die acht Zeilen zu einer semantischen Einheit zusammenschließen: Während in der 1. Strophe das „Bächlein“ wörtlich wiederkehrt, wird in der zweiten das Schlüsselwort „Rute“ und „Angel“ zum wiederkehrenden Signal, während man in der dritten Strophe zumindest eine semantische Korrespondenz zwischen dem „Dieb“ und der von ihm „Betrogenen“ konstatieren könnte.

freilich eine besondere: Nur in anthropomorpher Verklärung kann der Form, in der Wassertiere eben existieren, die Gestalt eines aktiven, gewollten Handelns verliehen werden. Dass das „Fischlein“ in seinem „Bächlein“ (die Verkleinerungsformen stehen für eine kindlich-naive Weltsicht auf einen heilen Mikrokosmos) „badet“, ruft schon in dieser ersten Strophe durch eine verfremdend-menschenähnliche Beschreibung symbolische Valenzen auf, die hinter der unscheinbaren genre-typischen Szenerie lauern.¹² Auf jeden Fall wird hier – gegen jede biologische Teleologie – eine Zweckfreiheit des tierischen Handelns suggeriert, das sich mit der des Betrachters zu ästhetischer Harmonie zusammenschließt.

Transparenz ist eine wichtige Komponente dieses Schaubilds: Der kontemplative Beobachter profitiert von der absoluten Sichtbarkeit seines Betrachtungsobjekts. Er genießt eine „Beschaulichkeit“ im wörtlichen Sinne, freilich eine an der Grenze zum Voyeurismus, v.a. wenn man die unterstellte Weiblichkeit der Forelle und die Männlichkeit des sprechenden Erzählers berücksichtigt (vgl. Kramer 2003: 82). Die Transparenz des Mediums Wasser ermöglicht hier ein klar asymmetrisches Objekt-Beobachter-Verhältnis und jedem der beiden Positionen die ihr zustehende nichts-tuende selbstgenügsame „Tätigkeit“: dem Fisch das muntere „Baden“, dem Betrachter die stille Kontemplation.

Dies alles ergibt aber so nur ein „stehendes“ Bild, ohne sichtbares narratives Potenzial, ohne erwartbare Entwicklung und Dramatik; die „pfeilschnellen“ Bewegungen des Tieres lassen keine fühl- und messbare Zeit vergehen (so wie Zenons Pfeil sich bekanntlich nicht bewegt). Damit daraus eine „Geschichte“ wird, muss das Szenario glücklicher Zweckfreiheit sich nun ändern – und damit die Bedingungen seiner Sichtbarkeit.

3.2 *Ein Täter tritt auf*

Die zweite Strophe erweitert den Horizont des Szenarios:

Ein Fischer mit der Ruthe
Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.
So lang dem Wasser Helle,

12 Gleichwohl scheint die reflexhafte Identifikationskette Fisch = halbmenschliches Fabelwesen = Frau, wie sie z.B. Kramer 2003 abrufte, zu vorschnell geflochten. Die uns hier vorgestellte Forelle wird kaum durch ein un-forellenhaftes Verhalten auffällig; vgl. dagegen zu den einschlägigen sprechenden, singenden, betörenden „Undinen, Melusinen und Wasserfrauen“ stellvertretend nur Stephan 1988 und die Textsammlung von Max 2009.

So dacht' ich, nicht gebricht,
 So fängt er die Forelle
 Mit seiner Angel nicht.

Eine dritte Person – tritt nicht eigentlich auf, sondern war „wohl“ immer schon da, aber noch nicht in den Gesichtskreis der enger fokussierten ersten Strophe getreten. Sofort wird auch klar, warum: Mit der Vorstellung dieser Person durch ihre Berufsbezeichnung, in Verbindung mit dem für den Beruf typischen Werkzeug, wird der Bannkreis kantisch-schillerscher Zweckfreiheit verlassen. Damit einhergehend werden wir mit einem anderen, einer präzise zielgerichteten Art von Blick konfrontiert: ein kaltblütig kalkulierender, ein jagender Blick, der die eigenen Erfolgchancen und die des Opfers abschätzt. Unter diesem „kalten“ Blick transformiert sich das ästhetische, freie Gegenüber der ersten Strophe sofort in ein schon in der „gierigen“ Antizipation gefangenes, das spätere Zappeln vorwegnehmendes, „sich windendes“ Objekt. Wo der interesselose ästhetische Betrachter eine lebensmunter-selbstzufriedene, autotelische „flow“-Bewegung wahrnimmt, erkennt der professionelle Beobachter nur eine hilflose, den Totekampf bereits antizipierende Defensiv-Körpertaktik.

Die zweite Hälfte der Strophe, das Zentrum des Texts (zumindest in Schuberts verkürzter dreistrophiger Version), thematisiert nun explizit, als Reflexion des auktorialen Beobachters, die typisch *moderne* Erwartung an Transparenz: klare und durchsichtige Verhältnisse (im Unterschied zum notorisch „düsteren“ Mittelalter) bedeuten im aufgeklärten Zeitalter Sicherheit und Schutz des Individuums. In einem aufgeklärten, „illuminierten“ Habitat brauchen wir keine Angst vor Übergriffen zu haben, niemand kommt „am hellen Tage“ zu Schaden: „La publicité est la sauvegarde du peuple“ (Bailly). Transparenz ist also nicht nur, wie in der ersten Strophe, Bedingung für die ästhetische interesselose Anteilnahme und Kontemplation, sondern auch für persönliche Sicherheit und Unversehrtheit.

Die Einschränkung „So lang“ deutet jedoch schon an, dass es sich um eine riskante, instabile, vielleicht sogar unwahrscheinliche Bedingung handelt. Die Gefahr, dass „Helle“ auch fehlen¹³ oder verschwinden kann, muss mitgedacht werden; dies wird insbesondere dann zum realen Risiko, wenn einem anwesenden Akteur für die Verfolgung seiner Zwecke ein direktes Interesse an Undurch-

13 Die eigen- und altertümliche Verwendung des Ausdrucks „es gebricht“ ist natürlich dem Reimzwang geschuldet, verleiht dem „Transparenzgebot“ aber eine poetische Würde, die es über eine reine naturwissenschaftliche Tatsachenfeststellung hinaushebt. Heute wird diese Wendung, wenn überhaupt, mit der Präposition „an“ verwendet; mit doppeltem Objekt findet sie sich aber auch noch bspw. bei Thomas Mann, vgl. die Belegstellen im „Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache“, <http://www.dwds.de/?woerterbuch=1&qu=Gebrechen>.

sichtigkeit unterstellt werden darf. Der „störende Dritte“ (Wetzel 2003) kann mit dem zwischen den anderen beiden Figuren herrschenden friedlichen Sichtbarkeitsregime nichts anfangen, er wird zum Feind der Transparenz – und damit zum Zerstörer der Idylle, der ästhetischen Be- und Durch-Schaulichkeit.

3.3 Die Intransparenzfalle

Die dritte Strophe erzählt nun, vor dem Hintergrund der bisher geschilderten eher statischen Konstellation, vom eigentlichen „Ereignis“:

Doch endlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe,
Und eh' ich es gedacht,
So zuckte seine Ruthe,
Das Fischlein zappelt d'ran,
Und ich mit regem Blute
Sah die Betrogene an.

Nun geht alles sehr schnell: das „so lang“ (in der Mitte der letzten Strophe) hatte schon eine Endlichkeit des gegenwärtigen Zustands vorausahnen lassen, nun fallen wir abrupt aus der kontinuierlichen Zeitlosigkeit der zweckfreien Kontemplation: weil jemand, der mit Ästhetik nichts anfangen kann, keine Zeit mehr hat; die atemlosen Enjambements machen es spürbar. Der „Dieb“ bestiehlt zuallererst uns, die vom lyrischen Ich angeleiteten Betrachter, durch seinen „Einbruch“ in die dauerhafte Beständigkeit des bisherigen Still-lebens. Und er raubt die Sicht: Sein eingreifendes Handeln, das ihn als einzigen und wahren intentionalen Akteur der Geschichte auszeichnet, produziert zielgerichtet *Intransparenz*. Er unterbricht die ruhig fließende natürliche Klarheit und schafft eine instantane Opazität, die seinem ahnungslosen Opfer sofort zum Verhängnis wird. Transparenz wird nun – im kontrastiven Vergleich zwischen einem passiven Beobachter und einem zweckhaft Handelnden, beide vereint *und* getrennt durch ihr verschiedenartiges Interesse am (weiblichen?) Objekt – erkennbar als eine Umweltbedingung, die desinteressierte Betrachtung zwar ermöglicht, eine *vita activa* aber verhindert: Solange der zielorientiert Handelnde als solcher identifizierbar und mit seinen Absichten erkennbar bleibt, hat er keine Chance. Das weiß der Betrachter, aber er referiert offenbar ein Allgemeinwissen,¹⁴ an dem auch der Akteur teilhat: Jedenfalls macht er sich diesen Zusammenhang *negativ* zunutze.

14 Ob man *tatsächlich*, auch außerhalb der literarischen Fiktion, durch künstliche Wassertrübung Forellen fangen kann (eine Frage, zu der sich auch Jäger 1983: 380 unter Fachleuten „umge-

Die Tat des Täters braucht, anders als das Glück des nur Schauenden, das Opake und Undurchsichtige; Intransparenz ist unvermeidliche Voraussetzung des Handelns. Nur solange alle klar sehen, sind hedonistischer Selbstgenuss und ästhetische Kontemplation noch möglich. Damit sich etwas produktiv bewegt, muss man Schlamm aufwühlen, Ordnungen zerstören, Enttäuschungen produzieren, Chaos und Unordnung, also *Negentropie* erzeugen.¹⁵ Und das geht sehr schnell, ganz plötzlich, „eh ich es gedacht“: Wer sich naiv darauf verlässt, dass Transparenz ein Dauer-, ein Normal-, ein Naturzustand ist, wird in einem kurzen Moment der Unachtsamkeit, der Undurchschaubarkeit alles verlieren. Das Wasser mag sich wieder klären, die Wogen wieder glätten, der aufgewirbelte Staub mag sich wieder senken, aber zumindest für eine ist das „Bad“ beendet: das „Fischlein“ zappelt in der blitzschnell zugeschnappten Intransparenzfalle.

Die undurchschaubar komprimierte Zeit lässt auch einen genauen „Tathergang“ nicht rekonstruieren; eine Reflexion auf Wirkungs-Ursachen-Verhältnisse ist auch a posteriori nicht möglich, und auch angesichts des irreversiblen Resultats nicht mehr recht sinnvoll. In den ruckhaften plötzlichen Bewegungen des „Zuckens“ und „Zappelns“ verebben die vorausgegangenen „pfeil“-schnellen Bewegungsabläufe des lebenden Tieres, das seine kinetische Energie (das Symbol seiner Lebendigkeit) an seinen Fänger bzw. an dessen „Rute“ abgegeben hat. Dieser Energietransfer in der „Vereinigung“ endet für eine der Beteiligten tödlich.

4 Interpretationsversäumnisse und nachholende Überinterpretationen

Der Text entwickelt ein erstaunliches Potenzial: Was sich als pastorale Idylle anließ, endet mit nichts weniger als einem hinterhältigen Mord. Das unschuldige

hört“ hatte), muss weiterhin offen bleiben. Eine kleine E-Mail-Umfrage bei Anglerportalen im Internet hat immerhin ergeben, dass Forellen offenbar in trübem, an durch Regen angeschwemmte Nahrung reichem Wasser, „unvorsichtiger“, weil gefräßiger werden. Frank Kornblum (face-of-fishing.org, Mail an den Verf. am 6.11.09) hat einen schönen Vergleich: „Ist wie bei deutschen Urlaubern im All-Inklusiv Urlaub. Geht’s nach Karte, sind sie vorsichtig und wählen mit Bedacht aus. Gibt’s ALL YOU CAN EAT-Buffer, wird reingeschaufelt, was das Zeug hält und alles probiert!“ Ulrich Beyer (Angel – Ussat, Mail an den Verf. am 6.11.09) weiß: „Forellen sind sehr gute Augenräuber und lernen auch schnell, die Gefahr einer sichtbaren Angelschnur zu umgehen. Dies wird im trüben Wasser erschwert“, fügt jedoch einschränkend hinzu: „Allerdings zeigt meine anglerische Erfahrung, dass scheue Forellen zunächst erschrocken reagieren, wenn klares Wasser aufgewühlt wird.“

15 Nach Nietzsche entspringt alles geschichtliche Handeln einer „Dunstwolke“, einer „Dunstschicht des Unhistorischen“: „Wie der Handelnde, nach Goethes Ausdruck, immer gewissenlos ist, so ist er auch wissenlos“ (Nietzsche 1980, Bd. 1: 253f.). In Goethes „Maximen und Reflexionen“, auf die Nietzsche hier anspielt, hieß es dazu auch: „Gewissen hat nur der Betrachtende“.

Liedchen gerät zum Requiem, es beschreibt den Todesfall einer Unschuldigen. Solchen Pathos mag man übertrieben und dem arglosen Machwerk eines dichterischen Kleinmeisters unangemessen nennen, aber man wird sich fragen müssen, ob man die eigentliche Tragik des Geschehens verharmlosen darf, weil es ja *nur* um ein Tier, *nur* um einen seinen normalen Beruf ausübenden, geschickten Menschen und überhaupt *nur* um eine Parabel gehe, die sich an dem metaphorischen Potenzial des „Nachstellens“ und „Fangens“, und nicht unmittelbar am wörtlich verstandenen (und explizit ja auch gar nicht genannten) Tötungsakt orientiert. Aber die verwunderte Frage „*But can't it be just...?*“ (Kramer 2003: 81, kursiv im Original) hat schon Lawrence Kramer als Auslöser einer Interpretationsunsicherheit angeführt,¹⁶ die für ihn zwingend zur Herausarbeitung des sexuellen Subtexts führt. Generell darf behauptet werden, dass heutige Lektüren des Schubert-Lieds offenbar glauben, dessen frühere Unterschätzung ob seiner vermeintlichen Tierfabel-Belanglosigkeit durch einseitig angestrengte Überinterpretationen kompensieren zu müssen. Dabei wird seit der politisierten Interpretation des Musikpublizisten Frieder Reininghaus („Musik unter Metternich“ war bezeichnenderweise der Untertitel seines Schubert-Buchs von 1979) immer wieder gern eine versteckte „politische“ Dimension hinter der oberflächlichen Biedermeier-Idylle vermutet. In der *Forelle* muss, so meint man, eine als Tierfabel verkleidete autobiographische Anspielung des Dichters Christian Daniel Schubart entdeckt werden, der wegen seiner kritischen Töne gegen Klerus und Adel „1777 von Ulm aus auf württembergisches Gebiet gelockt, dort verhaftet und ohne Gerichtsverfahren zehn Jahre lang auf [der] Festung Hohe- nasperg eingesperrt“ wurde (Jost 1989: 4). Inwiefern diese reale Entführung und Gefangennahme eines kritischen Geistes in ihren konkreten Umständen (wie auch immer mit gewisser poetischer Freiheit interpretierbare) Parallelen mit einem Forellenfang durch künstliche Wassertrübung aufweist, scheint keinem der auf sie verweisenden Autoren aber eine Zeile wert zu sein. Worin bestand genau die Täuschung, mit der man Schubart auf das Herrschaftsgebiet des Herzogs Carl Eugen „lockte“?¹⁷ Welche konkreteren Analogien zu diesem Vorgang kann die Tier-

16 Ähnliche Unzufriedenheit mit dem zunächst Naheliegenden äußern viele Interpreten: „natürlich befriedigt es nicht“, nämlich das „brave Ergebnis der bisherigen Textbetrachtung“, die in dem Gedicht eine „Tiergeschichte, empfindsam dargeboten in der typischen Form eines Volksliedes“ sah (Jäger 1983, 377). Als Beispiel für eine typische „Unterschätzung“ darf die En-passant-Erwähnung durch eine Figur in Halldór Laxness' nobelpreisgekröntem Roman „*Atómstöðin*“ von 1948 gelten, die vor dem Hintergrund der Bilder aus Buchenwald den Tod aller bisherigen Kultur verkündet: „Das Liebesleben der Forelle – Röslein rot auf der Heide – Dichterliebe –: fertig damit, aus, Schluß. Tristan und Isolde sind tot; sind in Buchenwald gestorben“. Th. W. Adorno zitiert diese Passage 1955 in seinem Aufsatz „Neue Musik heute“ (Adorno 2003b: 133).

17 Die herzogliche Order vom 18. Januar 1777 an den Kloster-Oberamtman Scholl in Blaubeu-

Parabel aufweisen? Hätte ein aufmüpfiger Schriftsteller für sich selbst nicht ein passenderes Symboltier gefunden als ein „launisches“ Fischlein? Und: warum sollte Schubart, der bei Bedarf sehr wohl auch seine bedauernswerte Lage als um Hilferufender, von der Außenwelt Eingeschlossener ohne aufwendige metaphorisch-poetische Überformung und Verfremdung beschreiben konnte,¹⁸ nun auch mit diesem extravaganten Gedicht unbedingt die „liedhafte Selbstaussprache [eines] traurigen zornigen Dichters“ (Jäger 1983: 383) intendieren?

Ohne sich durch all diese noch offenen Fragen allzu sehr aus dem Konzept bringen zu lassen, wird in der Sekundärliteratur eine eher eindimensionale Lesart präferiert. Seltsamerweise kann dann sowohl die *Präsenz* als auch das *Fehlen* von Schubarts vierter, von Schubert nicht vertonter Strophe die versteckte politische Botschaft belegen: dass Schubart diese poetisch minderwertigen, plump moralisierenden Verse *hinzugefügt* hat, hat eine „Schutzfunktion“ (ebd.) und dient zur bewussten „Vernebelung der zuvor intonierten Freiheitsmetaphorik“, dass Schubert hingegen sie *weglässt*, bedeutet, dass er es „bei der Vieldeutigkeit des Sinns [beließ], zu der explizit auch ein durchaus aktuelles politisches Verständnis der Fabel gehört“ (Reininghaus 2007). Jost übernimmt diesen Gedanken (und die damit zusammenhängende These, dass Schubert mit den 30 Jahre zurückliegenden Vorgängen um diese Festungshaft vertraut war, obwohl er dafür explizit *keine* Belege anführen kann, vgl. Jost 1989: 6), unterfüttert ihn nun aber auch durch den Hinweis auf die musikalische Gestaltung der dritten Strophe, deren „Qualität“ eine „existentielle Dimension des Textes“ signalisiere: in der Vertonung der letzten beiden Zeilen erhalte der

„Betrug“, der sich bei Schubart nur auf die Gefangennahme der Forelle bezieht, [...] eine neue Semantik als illusionäre Hoffnung auf Befreiung. [...] [D]ie besondere Gestaltung der Vertonung [deutet] darauf hin, daß der Komponist die ‚Tiergeschichte‘ generell als symbolischen Vorgang für willkürliche und heimtückische Gefangennahme, vielleicht für die Einschränkung des Menschen durch überlegene Mächtige schlechthin auffaßte“ (Jost 1989: 9)

ren schlägt vor, „durch die sichere Verwahrung seiner Person die menschliche Gesellschaft von diesem unwürdigen und ansteckenden Gliede zu reinigen“, welcher „Endzweck [...] am besten dadurch zu erreichen wäre, wenn Schubart unter einem scheinbaren oder seinen Sitten und Leidenschaften anpassendem Vorwande auf unstreitig Herzogl. Württembergischen Grund und Boden gelockt und daselbst dort gefänglich niedergeworfen werden könnte“. Bei der „Intrige“, der Denunziation und Verhaftung sollen auch die Jesuiten mitgewirkt haben (vgl. Heiner Jestrabek, auf <http://jestrabek.homepage.t-online.de/schubart.htm>).

18 Vgl. die von Jäger (1983: 382) aufgeführten expliziten Gedichte der (An-) Klage, zum Einen „ergreifend unmittelbar, ohne Gleichnis“, zum Andern „parabolisch“; dass die *Forelle* ganz anders gearbeitet ist („im Bild ganz ohne Vergleich und ‚et ego‘“) fällt Jäger zwar auf, lässt ihn aber keineswegs an seiner biographischen Lesart zweifeln, sondern fordert ihm nur noch mehr Lob ab: „So liedhaft wie in der *Forelle* ist ihm die Klage nie gelungen“ (ebd.). Vielleicht weil es eben gar keine sein wollte?

Vielleicht. Vielleicht aber auch nicht. Vielleicht gibt es noch andere und raffinierte Möglichkeiten, ein solches Lied zu nobilitieren als es in die gern bediente Rubrik ‚Politischer Protestsong, Unterart Tierparabel‘, einzuordnen. Je manifest unpolitisch eine Kunstform ist, so scheint es, umso plump-pathetischer werden die gegenteiligen Beschwörungen der Interpreten. Nur vordergründig darf es (bei) Schubert um das Wasser, die Natur, das Wandern gehen:

„Überhaupt gewinnen die Wasserbilder, die Wanderer- und Reisemotive für Schubert und seine Musik eine durchaus nicht nur wortsinnliche Dimension, sondern fungieren als Chiffren der Freiheitssehnsucht und Klopfszeichen der Hoffnung auf andere Verhältnisse“ (Reininghaus 2007).

Festzustellen ist hier wohl auch ein speziell *literaturwissenschaftlicher* Bias: Christian Friedrich Daniel Schubart ist für die Germanistik der sozialkritische, widerspenstige Vorzeige-Literat des 18. Jahrhunderts, ein unbeugsames Opfer des Absolutismus, der sich auch durch eine fast einjährige Isolations- und 10-jährige Festungshaft nicht von seiner freigeistigen Widerstands-Haltung hat abbringen lassen (vgl. Warneken 2009). Der gern heroisierte biographische Hintergrund dieses quasi-mythischen Idols¹⁹ drängt sich nun auch bei der Sicht auf die *Forelle* zwischen Interpreten und Text; ein eher musikalisch geprägter Blick könnte, mehr von Schubert als von Schubart herkommend, den Text von der Bürde seiner politischen Konnotationen befreien und dafür einige bei genauem Hinsehen viel offener liegende Motive herausstellen. Transparenz ist nicht nur das „Thema“ des Lieds, es selbst präsentiert sich auch in einer Durchsichtigkeit, die erst einmal wahrgenommen werden muss, bevor man – durch sie hindurch blickend – angebliche „tiefere“ Bedeutungen identifizieren sollte.

5 Die antike Volks(lied)-Weisheit: im Trüben fischen

Hans-Wolf Jäger, heute emeritierter Bremer Professor für Neue Deutsche Literaturgeschichte, ist 1970 bzw. 1971 in Germanistenkreisen durch seine Bücher *Politische Kategorien in Poetik und Rhetorik der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts* und *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz* bekannt geworden.

19 Vgl. bspw. das „Laufenberg NETzine“ des Autors Walter Laufenberg, der Schubart als „Pate und Galionsfigur“ eine lange Seite widmet, auf der u.a. behauptet wird: „Ich bin sicher, CFD wäre ins Internet gegangen, wenn es das zu seiner Zeit schon gegeben hätte“ (<http://www.netzine.de/schubart.html>). Vgl. dagegen die wohltuend entmythologisierende Einschätzung des „Halbdichters“ in Willi Winklers Rez. der Biographie von Warneken (Winkler 2009).

Damit war schon der Ton vorgegeben, als er 1983 im von Karl Richter herausgegebenen zweiten Band („Aufklärung und Sturm und Drang“) der Reclam-Edition *Gedichte und Interpretationen* Schubarts *Forelle* ebenfalls als Selbstbeschreibung deutete (Jäger 1983). Dabei ließ er sich auch von einem Vorverständnis von Intransparenz leiten, das sich, gerade im Zusammenhang mit dem Element Wasser, zum alten abendländischen Bestand metaphorischer Common-sense-Semantik gehört. Die Erzeugung von Wasserunreinheit ist seit langem *moralisch* normiert: Gutartig ist, wer „kein Wässerchen trüben“ kann, während man jemandem, der „im Trüben fischt“ von vornherein unlautere Motive unterstellt. Jäger erinnert daher auch an Äsops Fabel vom „Fischer im trüben Wasser“:

„Ein Fischer fischte in einem Fluss. Er spannte seine Netze von beiden Flussufern durch den Fluss, band einen Stein an ein Tau und schlug damit ins Wasser, damit die Fische auf der Flucht ins Netz gerieten, ohne es zu merken. Ein Anlieger beobachtete ihn bei dieser Tätigkeit und schalt ihn, weil er den Fluss trübe und ihn kein klares Wasser mehr trinken ließe. Der aber sprach: „Wird der Fluss nicht so aufgewirbelt, so müsste ich Hungers sterben.“²⁰

Richtig ist, dass es nicht nur in dieser Fabel, sondern auch in ähnlichen langlebigen Bildern mit praktischer Nutzenanwendung, wie sie sich etwa in dem den Aalfang beschreibenden „Emblema CXVIII“ aus Andrea Alciatos weitverbreitetem Kunstbuch *Liber Emblematum* von 1566²¹ oder in Erasmus' auf Aristophanes²² zurückgehendem Adagium III.6.79 (= Nr. 2579: „Anguillas captare“)²³ finden, auf die pseudo-politologische Aussage hinausläuft, dass bestimmte ruchlose Menschen von gesellschaftlicher Unordnung und politischem Chaos profitieren und einen solchen Zustand daher gern mutwillig herbeiführen. Sicher mag die an diesen antiken Topos geknüpfte moralische Disqualifizierung des „Trüben“ als eines zur egoistischen Vorteilsverschaffung bewusst herbeigeführten unnatürlichen Zustands, die sich auch in den genannten sprichwörtlichen Redewendungen²⁴ niedergeschlagen hat, im weiteren inspiratorischen Assoziationsfeld von Schubarts *Forelle* vorzufinden sein.

20 Es handelt sich um die Fabel Nr. 546 im neuen Oxford Index der Äsop-Ausgabe von Laura Gibbs (2002), dt. Übersetzung zit. bei Jäger (1983: 380).

21 „sic iis respublica turbida lucro est, / Qui pace, arctati legibus, esuriunt“, vgl. die zweisprachige, in Frankfurt a.M. 1566/67 erschienene und von der Glasgow University digitalisierte Ausgabe mit der dt. Übersetzung von Jeremias Held, LIBER EMBLEMATUM D. ANDREAE ALCIATI... (<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A67a118>).

22 Die Ritter des Aristophanes, griech. u. deutsch, hg. von W. Ribbeck, Berlin 1867, S. 154/155 („So lang des Sumpfes Wasser still steht...“). Auch bei Aristophanes das griechische Verb „παράσσειν“ (Z. 867: „ἦν τὴν πόλιν παρὰ ττης“). Vgl. auch Anmerkung 25.

23 Vgl. Baker 2001: 279 (in der Ausgabe Venedig 1520 dazugekommen).

24 Vgl. dazu auch Archer Taylors aus dem Jahr 1968 stammenden parömiologischen Aufsatz „It

Aber bei genauerer Betrachtung dürften doch wichtige Unterschiede auffallen: Der Effekt der Undurchschaubarkeit ist im gängigen Bild eher sekundär, im Vordergrund steht nicht das (hier auch meist nicht mehr fließende) Wasser, sondern der aufgewühlte Schlamm und die dadurch verschreckten Tiere. Das genaue Profitmotiv hinter dem „Fangen“ von sonst schwer zu erweisenden Wesen lässt sich meist nicht präzise übersetzen: Aesops Lehrsatz zur zitierten Fabel lautet, dass die „δημαγωγοί“ am meisten erreichen (μάλιστα ενεργάζονται) durch ihre umstürzlerischen Aktivitäten, und bis heute weiß man meist nicht, was es Demagogen und andere „Werfer von Nebelkerzen“ eigentlich nützt, wenn sie die (ohne ihr Zutun offenbar völlig klaren, transparenten Verhältnisse) durch ihre Verschleierungstaktiken verunklaren. Eine menschliche Urangst vor Orientierungslosigkeit identifiziert Intransparenz prinzipiell mit dem Bösen und kann sich diese folglich nicht als Zweck in sich selbst, sondern nur als ein Mittel zu böswilliger Tat vorstellen. So lässt bei Äsop nur die Bewegung des „Ins-Wasser-Schlagens“ (ἔτυπτε τὸ ὕδωρ) die gewünschte metaphorische Nähe zu der agitatorischen Aktion des „Aufrührens“ entstehen.²⁵ Aber der Fischer der *Forelle* will gerade *nicht* ängstigen und verstören. Er hat es mit keinem Sozialgefüge, sondern mit einem Individuum zu tun; daher wäre es auch sinnlos, ihm vorzuwerfen, einen „Aufruhr“ anstiften zu wollen – vor allem dann nicht, wenn der tückische Fänger der seinen Untertan heimtückisch täuschende Fürst, also die Staatsgewalt selbst, sein soll: Vom Gemeinplatz der Intransparenz als bezweckter Folge politischer Unruhestiftung ergibt sich also gerade *kein* logischer Nexus mit Jägers grobkörniger Deutung der Handlung des Forellenfischers:

„Die Trübung der ‚Helle‘ läßt sich als herrischer Verstoß gegen die Forderung allgemeiner Aufklärung und Publizität verstehen, der Frevel gegen die am Gedichtanfang gemalte heile Natur als absolutistische Willkürhandlung wider das natürliche gemeingültige Recht“ (Jäger 1983: 383).

Solch standardisierte Polit-Philologie wird den transparenztheoretischen Details des Gedichts nicht gerecht; sie missachtet nicht nur die zu einem Einzelereignis, einer Momentaufnahme minimalisierte Intimität des bei Schubart erzählten Geschehens, sondern kann letztendlich auch nur zwei der drei Figuren, die des Opfers (der Dichter) und des Bösewichts (der Herrschende, also: Carl Eugen)

is good fishing in troubled (muddy) waters“ (Taylor 1975).

25 Das griechische Verb für das Tun der „Fischer“ bei Äsop (vgl. <http://mythfolklore.net/aesopica/chambry/27.htm>) lautet ταρασσειν, das mit „aufrühren, erschüttern, verwirren, beunruhigen, aufwiegeln, anstiften, schüren“ übersetzt wird; vgl. auch ταραχή (= Erregung, Bewegung, Verwirrung, Unordnung, Unruhe, Aufruhr) und auch τάρβος (= Angst, Furcht).

zuordnen und deuten, aber selbst die diesen zugeschriebenen Handlungen (baden, nachstellen, Wasser trüben, an der Angel zappeln) nicht näher aufschlüsseln. Sie produziert daher lediglich eine Art „Harmlosigkeit zweiter Ordnung“, weil sie, zur Überwindung der volksliedhaften Arglosigkeit zu vor-schnell die (vormals sehr beliebte) interpretatorische Allzweckwaffe der politischen Deutung zieht: Als ob die „Freiheitssehnsucht“ und andere „Klopfschichten“ auf ihre Weise nicht genauso idyllisch-naiv und „biedermeierlich“ wären wie ein naiv-unpolitisches Verständnis des „wunderlieblichen Liedes“.²⁶

6 Forelle sexuell

Nun wird man einwenden, dass die intime Körperlichkeit des Geschehens und die mehr oder weniger deutliche geschlechtliche Markierung der beteiligten Personen durchaus wahrgenommen und vor dem Hintergrund einer breit gefächerten „ent-harmlosenden“ Schubert-Rezeption der letzten Jahre auch dieses Lied als sexuell konnotiert wahrgenommen wurde. Michael Chanan, obwohl kein ausgewiesener Musikwissenschaftler oder gar Schubert-Spezialist, hat vor 10 Jahren in seinem Buch über die Stellung von Komponisten („from Handel [sic] to Hendrix“) in der Öffentlichkeit wohl noch eine weithin als solches empfundenes Defizit zur Sprache gebracht:

„It is truly remarkable how most of the voluminous writing on Schubert’s lieder avoids any comment on their poetic texts, and thereby fails to mention the most obvious fact about some of his most popular songs, like *Die Forelle* and *Heidenröslein* – that they are sexual allegories. And not at all subtle ones, but full of blatantly Freudian imagery, like the fisherman’s rod and the rose with its thorn“ (Chanan 1999: 84).

Nun ist richtig, dass Schubarts Gedichtvorlage in ihrer von Schubert nicht berücksichtigten vierten Strophe die Deutung des Fischers als eines jungen Frauen nachstellenden „Verführers mit der Angel“ explizit und damit das Lied zur moralinsauren Fabel mit warnender Nutzenanwendung macht.²⁷ Zumindest für Schu-

26 So der Schubert-Freund Hüttenbrenner (zit. bei Zilkens 2000: 13). Eine sich nicht mehr harmlos dünkende Harmlosigkeit eignet sich hervorragend auch für pädagogische Zwecke; vgl. daher auch die in diesem Sinne für die „Sek. I“ didaktisch aufbereitete Schul-Forelle von Hartmut Flechsig (o.J.).

27 Die weggefallene Strophe mit dem „Verführer mit der Angel“ ist nachzulesen z.B. bei Jäger: 372f.; Kramer: 82, u.a.; eine von Schubart selbst offenbar schon verworfene Alternative zur vierten Strophe (ebenfalls bei Jäger 1983: 373) brachte noch einmal die Idee der Intransparenz ins Spiel, in dem sie „trübe“ auf „Liebe“ reimte...

bart (dessen erotisch offenbar sehr aktive Lebensweise allerdings einer solch kleinkarierten Denkart eher widerspricht) wird sich daher der Gesamtsinn des Texts als der einer (etwas plumpen) sexualmoralischen Allegorese erschließen. Weil das jedoch, anders als für Chanan, den deutschen Schubert-Interpreten zu platt ist, wird die sexuelle Selbstexplikation nur als Trick der Spurenverwischung, als Verschleierung der „eigentlichen“ politischen Botschaft bzw. Klage angesehen. Jäger zufolge nimmt Schubart hier eine zensurfromme Umdeutung des „despotisch-polizeilichen Zugriffs in einen sexuellen Griff“ vor, und verlässt sich dabei auf die vieldeutige „Rute“ und ihre „Mehrsinnigkeit von Fang-, Zucht- und Buhlwerkzeug“ (Jäger 1983: 384).

Anders als die Schubart- können sich die Schubert-Interpreten nicht auf diese fehlende Strophe und ihren „Versuch einer erotischen Didaktik für junge Mädchen“ (ebd.: 380) berufen; was sie aber, im Gefolge einer psychobiographischen Diskussion über Schuberts (mehr oder weniger versteckte) (Homo-?) Sexualität,²⁸ nicht daran hindert, auch in Schuberts Lied ausschließlich sexuelle Bedeutungen wahrzunehmen, was auch bei der Aufführung eine tragende Rolle spielte.

„In *Die Forelle* („The Trout“), in which an innocent creature is cruelly deceived by a man with a long pole, the effect of the song depends not just on the pleasures of sexual innuendo but on the triangular relationship between the narrator, the fisherman, and the trout. When a man sings it, it is about masculine rivalry and phallic triumph. When a woman sings it, then she is the trout, and may well evince a different attitude to the dénouement“ (Chanan 1999: 90).

Diese leichtsinnig-voreiligen Identifizierungsvorschläge einmal beiseite lassend, erscheint es angebracht, hier auf einen symptomatischen „Versprecher“ hinzuweisen. Denn so wie nach Karl Kraus' unsterblichem Bonmot die Psychoanalyse die Krankheit ist, für deren Therapie sie sich hält, verrät die Selbstverständlichkeit solcher Interpretationshaltung mehr über die sexuelle Grundeinstellung der Interpreten als die des Texts oder gar Schuberts. Symptomatisch dafür ist die zitierte Kurzzusammenfassung der Geschichte („in which an innocent creature...“), die Chanan übrigens ohne Zitatnachweis wortgetreu quasi-plagiiert hat:²⁹ Nicht nur

28 Angestoßen von Robert Schumanns immer wieder zitierten Bemerkung über die „Weiblichkeit“ Schuberts (im Vergleich zum männlichen Beethoven), wurde Schuberts angebliche Homosexualität in der amerikanischen Musikwissenschaft in den 90er Jahren breit diskutiert. vgl. dazu nur das Special Issue der Zeitschrift „19th-Century Music“ (Vol. 17.1) von 1993, hg. von Lawrence Kramer, der mit seinem Buch (1992) auch den bis heute gewichtigsten Beitrag zu einer „neuen“, psychoanalytische Methoden und Überlegungen miteinschließenden Schubert-Interpretation geleistet hat. Wie weit allerdings seine Deutung der „Forelle“ vor dem Hintergrund von Schuberts „wish to be woman“ (Kramer 2003: 75ff.) trägt, soll hier dahingestellt bleiben.

29 Die identische Wendung findet sich wörtlich bei Kramer 2003: 82. Chanan markiert andere

der Pathos der „grausamen“ Täuschung (in Wahrheit handelt es sich eher um einen recht simplen kleinen „Trick“), die an einer „unschuldigen Kreatur“ (ein femininer Antropomorphismus, der männlichem Wunschdenken entspricht) verübt wird, sondern v.a. dass aus einer normalen, nicht näher spezifizierten Angel hier plötzlich ein „long pole“ wird, ist typisch und aufschlussreich für die chauvinistische Voreingenommenheit, mit der heutige Interpreten an solche Texte herangehen und ihr eigenes, unreflektiert maskulin geprägtes Denken als aufgeklärte „entkrampfte“ Lektüre eines ihnen in seinen tiefergehenden Bedeutungsschichten vermutlich fremd bleibenden Gedichts verbrämen.³⁰

7 (Un-) Sichtbarkeiten und tote Augen

Gegen die Gefahr solcher interpretatorischer Reduktionismen scheint das Risiko einer Überinterpretation gemäß den hier angedeuteten Überlegungen eher gering; angestrebt wird eine mehr textimmanente Lektüre, die die beschriebenen Realverhältnisse in ihrer materiellen bzw. „medialen“ Konkretheit ernstnimmt. Dabei spielt offenbar die wechselseitige Sichtbarkeit der *drei* beteiligten Figuren eine besondere Rolle; auffallen kann, dass in jeder Strophe das Verb „sehen“ verwendet wird, zweimal in der ersten Person, des Erzählers, einmal in der des Fischers. Die Forelle ist nur passives Objekt der Blicke: Besonders exponiert in den letzten beiden Zeilen des Lieds, die aus verschiedenen Gründen besonderer Aufmerksamkeit bedürfen, stellen sie doch für Schubert eine Art auflösender Coda dar, die den moralisierenden Epilog von Schuberts Gedicht überflüssig macht. Darüber hinaus markieren diese zwei Zeilen eine heikle Stelle, die in der vor allem von der Musik her denkenden Schubertforschung für Diskussion gesorgt hat. Denn während die ersten sechs Zeilen dieser dritten „Strophe“ in ihrer veränderten musikalischen Gestaltung eben nicht mehr als Strophe behandelt werden, sondern den Vorgang der Täuschung und des Fangs mit einer dramatisch-düsteren Begleitung und einer quasi deklamierenden, fast monoton „keine

Zitate aus Kramers Buch, dem er viel verdankt; hier fehlen jedoch Anführungszeichen und Zitatnachweis.

30 Foucault hat diese Haltung bekanntlich genauer analysiert: „Wir [...] sprechen seit einigen Jahrzehnten kaum noch vom Sex, ohne uns ein wenig in die Pose zu werfen: Bewußtsein, der herrschenden Ordnung zu trotzen, Brustton der Überzeugung von der eigenen Subversivität, leidenschaftliche Beschwörung der Gegenwart und Berufung auf eine Zukunft, deren Anbruch man zu beschleunigen hat. Ein Hauch von Revolte, vom Versprechen der Freiheit und vom nahen Zeitalter eines anderen Gesetzes schwingt mit im Diskurs über die Unterdrückung des Sexes“ (Foucault 1983: 15f.).

Töne“ mehr findenden Melodie beschreiben, finden die letzten beiden Zeilen relativ übergangslos zur heiter-harmonischen Form des Anfangs, bzw. der ersten beiden eigentlichen Strophen zurück: obwohl sich ja gerade in ihnen die *Tragik* der Geschichte vollendet. Man hat versucht, die scheinbare Inkongruenz, die zwanghafte Schließung der Form durch die ziemlich umstandslose Wiederholung des Anfangs, entweder als kompositorische Schwäche oder aber als besonders tiefgründige und versteckte symbolische Hinweise auf textexterne politische Utopien auszulegen. Vielleicht kann man versuchen, zu zeigen, dass beide Annahmen überflüssig sind, da eine am In/Transparenzthema orientierte Textauslegung der „Wiederholung“ des Anfangs einen plausiblen Sinn geben kann.

Zunächst aber ein kurzer „hörender Blick“ auf Schuberts *Musikalisierung von Intransparenz*: Im Intermezzo, das die temporäre Trübung des Wassers und die instantane Gefangennahme des Tieres schildert, bleibt die Melodiestimme auf dem Grundton des Lieds (des’’) stehen und wiederholt ihn deklamatorisch-monoton („quasi-rezitativisch“, Jost 1989: 8); die Klavierbegleitung erzeugt durch Akkorde, deren Grundton nicht im Bass liegt, die also im Rahmen klassischer Harmonielehre instabil sind, und durch Halbtonrückungen ein Maximum von Stagnation bei gleichzeitiger dauernd hin- und herwechselnder Harmonik. Die rechte Hand behält die Sextolenbewegung des Anfangs bei, die aber nun nicht mehr als diskontinuierliche „Figur“, sondern als Dauerbewegung das Verschwinden konkreter Konturen signalisiert. Dabei bleibt sie ebenfalls auf einem zentralen Ton stehen, dem b der zur Grundtonart des Liedes parallelen Molltonart, in dem der dramatische Mittelteil (die „bridge“) steht. Im Gesamtklang ergibt sich damit ein ständiger Wechsel zwischen einem als Quintsextakkord deutbaren Septimakkord (Es7), der normalerweise „aufgelöst“ werden müsste, aber hier keine konventionelle Anschlussmöglichkeit findet, und einem in der klassischen Musik ungewöhnlichen Vierklang (desmoll6), mit der Quinte im Bass, der in dieser Form normalerweise nur als Durchgangsakkord im Rahmen einer Moll-Kadenz denkbar wäre. Die Undurchsichtigkeit wird hier geschildert aus der Perspektive dessen, der stagnierend innehält im verzweifelten Versuch, einen Halt und einen Anhaltspunkt zu finden, während der Kontext durch eine unklare, ziellose und irritierende „Verrückung“ schwimmt. Wenn der Erzähler diese „Opfer-Perspektive“ übernimmt, ist damit eine Identifikation angedeutet, die sich später noch bestätigen wird. Dass das Intransparenzereignis hier ein künstlich produziertes ist, könnte man aus der alternierenden Hin- und Herbewegung der Harmonik heraushören: Hier entsteht kein sich „natürlich“ entwickelndes Chaos, sondern jemand geht „tückisch“ vor.³¹

31 „Tückisch (von Tücke, mhd. tücke, das wieder herkommt von ahd. tuc oder duc, d.i. Schlag, Stoß, schnelle Bewegung; tückisch ist also eig. das, was schnell, hastig und deshalb unmerk-

Wichtig ist auch, was diese Musik des Mittelteils *nicht* tut: Sie dramatisiert das Geschehen zwar höchst effizient und eloquent, aber sie „überdramatisiert“ es nicht. Von der Episode gehen keine definitiven, die Szene und das Geschehen wesentlich verändernden Impulse aus; es handelt sich fast um eine „Variante“ der Strophe, nicht um einen einschneidenden Ein- und Umbruch. Auch von hier aus sind wir also aufgerufen, eher nach den Gemeinsamkeiten zwischen Anfang und Ende des Texts bzw. der beschriebenen Situationen zu suchen. So kommen wir auf die Beobachtung zurück, dass es in allen drei Strophen primär um Beobachterverhältnisse geht. Das in allen drei Texteinheiten verwendete Wort „sehen“ wird in lapidarer Kürze in der letzten Strophe zum zentralen Thema, zum „eigentlichen Problem“, wie aus der nun sehr exponierten Stellung am Anfang der letzten Zeile hervorgeht. Der letzte Satz der letzten Strophe kommt in der Tat auf eine simple Feststellung zurück, die von Beginn an gegolten und die Ausgangssituation des „Kurzdramas“ bestimmt hat: Ein Beobachterverhältnis zwischen einem erzählenden Ich und einem betrachteten Objekt wird konstatiert. Nicht dieses Verhältnis, sondern die Befindlichkeit des Beobachters (der nicht mehr in „süßer Ruh“, sondern, das „kalte Blut“ des Fischers teilweise übernehmend, „mit regem Blute“ beobachtet) hat sich ebenso geändert wie der Seins-Status des Objekts: Die gefangene Forelle ist kein munter „badendes“ Lebewesen mehr, sondern ein zappelndes Opfer. Was aber zunächst nur wie das bestürzende Ende eines Beobachtungsgeschehens anmutet, ist auf andere Weise auch der Beginn eines *ganz neuen Sehens*: denn erst jetzt kommen (das ja offenbar *noch* lebende!) Objekt und der Betrachter sich auf ganz andere Weise nah, sie stehen sich quasi auf Augenhöhe gegenüber, so dass der Beobachter sein Objekt nicht nur sehen, sondern eben „ansehen“ kann. Das Bächlein, der Fischer, die Angel und alle anderen Umstände scheinen in diesem letzten Bild eines tête-à-tête im Hintergrund zu verschwinden, um nur den beiden, von Anfang an als solchen vorgestellten Haupt-„Personen“ – kinematographisch gesprochen – die letzte Einstellung der Sequenz zu überlassen. Erst jetzt, scheint es, ist eine vollendete, unmittelbare Sichtbarkeit erreicht: freilich um den Preis des Betrugs und der Endlichkeit dieses Verhältnisses (während die ästhetische Beobachtung des „Flussbads“ noch von zeitloser Unvergänglichkeit schien). Das nun „rege“ Blut des Betrachters verrät die Wirkung des Sturzes aus der Sphäre interesseloser Beschaulichkeit in die Realität der moralisch relevanten, unmittelbaren Präsenz: Dass in dem Gegenüber eine unschuldig Getäuschte erkannt werden muss, verursacht eine irritierte Grundstimmung, die auch die Frage der Mit-Schuld des

lich geschieht)“ erklärt Johann August Eberhards Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache von 1910, <http://www.textlog.de/38071.html>.

scheinbar neutralen distanzierten Beobachters an dieser Sachlage nicht ausblenden kann. Der Traum des Unbeteiligten, der auf die Schutzwirkung der Transparenz vertraut hatte („So lang dem Wasser Helle / So dacht ich, nicht gebricht...“), ist in der überhellen Realität der unmittelbaren Konfrontation nun ausgeträumt.

Die Transparenz des Wassers hatte (wie die von Glas) eine doppelte Funktion: Sie sollte Blickkontakte ermöglichen, eine darüber hinaus gehende, reale und insbesondere taktile Interaktion aber gerade vermeiden: *Nähe durch Distanz*. Es zeigt sich aber nun nicht nur, dass die Transparenz des Wassers lediglich eine temporäre und prekäre ist, sondern dass diese beiden konträren Funktionen der Blickbindung und Raumtrennung zwingend miteinander verknüpft sind. Mit dem Verlust von Sichtbarkeit geht auch die Aufhebung der separierenden Funktion einher. Während die Transparenz trennt, „vereinigt“ Intransparenz: Sie hebt Unterschiede auf, verwischt Grenzen, verschmilzt zuvor sorgsam Getrenntes³² und ermöglicht gefährliche Grenzüberschreitungen, die man manchmal mit dem Leben bezahlt – bringt also gerade die allergrößte Distanzierung mit sich: *Distanz durch Nähe*. Man sieht sich zwar *an*, man *erkennt*, aber man erkennt sich als „Betrogene“. Nur in *tote* Augen kann man wirklich schauen: „Verrà la morte e avrà i tuoi occhi“ heißt eine bekannte Gedichtsammlung von Cesare Pavese. Und Goethes Mignon, von Schubert mehrfach vertont, singt: „Dann öffnet sich der frische Blick“ – dann, in „jenem festen Haus“ des eigenen Todes.³³

8 Tödliche Blicke

Momente der temporären Intransparenz haben daher wenn nicht zerstörerische, so doch zumindest fragwürdig produktive Folgen: Sie ermöglichen Metamorphosen, Gestalt- und Medienwechsel – und dadurch Annäherungen und Zugewinne an Unmittelbarkeit. Das Trübe ist sozusagen das schwarze Loch, durch das Menschen und Dinge in eine andere, manchmal ersehnte und begehrte Seinsart schlüpfen können; mittels der Opazität verlässt man den abgezirkelt-klaaren Raum der Denotation und schafft das „Andere der Konnotation“ (Hüppauf 2007: 70), eröffnet das Feld des Symbolischen. Aber es stellt sich nun auch

32 Wie bei der Unschärfe liegt die Produktivität der Intransparenz darin, „dass sie die durch das isolierende Schärfeideal in Frage gestellte Kontinuität der Welt retten konnte“ (Hüppauf 2007: 65, mit Bezug auf Leibniz). Zur Unschärfe als Gegensatz zur Transparenz vgl. Ullrich 2003, bes. das Zitat des Photographen J. Hilliard, dessen Unschärfetechniken „collude in a rebuttal of the aspiring transparency of photography“ (Ullrich 2003: 155).

33 Schuberts Vertonungen von Mignons zweitem Gesang „So laßt mich scheinen, bis ich werde“ tragen die Nummern D 469, D 469B, D727, D. 877, Nr. 3, op. 62, nr. 3; vgl. dazu Georgiades 1992: 320ff.

eine neue, fast „grausam“ reale Form von unmittelbarer Klarheit und Sichtbarkeit her: Erst jetzt sieht man sich, spürt man sich, fühlt man mit. Daher wird sich der Betrachter, auf seine Rolle des scheinbar neutralen, anfänglich „nur“ ästhetisch interessierten Beobachters zurückschauend, fragen müssen: Ist nicht genau das letztendlich intendiert gewesen? Wollten wir nicht von Anfang an dem Objekt unserer transparenten Begierde nicht nur interesselos zu-schauen, sondern es als ein „betrogenes“ *an*-sehen? Schuberts Art der Vertonung dieser letzten Zeilen könnte genau dies reflektieren: Sie beschreibt den Zustand der am Ende bloßgestellten Verhältnisse, den eines unruhigen (zu übermütigen?) Fisches außerhalb des Wassers und eines endlich „bewegten“, an-teilnehmenden Beobachters als einen, der bereits dem idyllischen Scheinfrieden des Beginns zugrundelag. Vom terminalen Endzustand aus fällt ein ernüchternder Blick zurück auf den unverfänglichen Anfang,³⁴ und siehe: es hat sich nicht viel verändert. Nichts ist eigentlich passiert, weil „es“ eben so *ist*. Wo ein menschlicher (männlicher?) Blick hinfällt, lebt bald kein Fisch mehr.³⁵ Es gibt kein unschuldiges Schauen, keine schauende Unschuld: Das Ende „vom Lied“ ist nicht das tragische Resultat eines Bruchs, die Tat einer destruktiven Intervention eines Bösewichts als *Diabolus ex machina*, sondern, so zumindest könnte Schuberts Musik in Anlehnung einer im Text angelegten Bedeutungsebene suggerieren, die Klarstellung einer seit jeher allen pseudo-ästhetischen Beobachterverhältnissen zugrunde liegenden Aggressivität und Destruktivität. Die Musik stellt durch ihre identische Wiederholung klar, dass in Wirklichkeit das Selbe ist, was der poetische Diskurs als verschiedene Momente, als sich als Vorher und Nachher von einem tragischen Zwischenfall, verursacht durch einen unbeteiligten Dritten, unterscheidende Zustände ausgeben will. Die zuckende, springende Klavierfigur beschreibt nicht, sondern „repräsentiert“ die munter lebende genauso wie die sterbend zappelnde Forelle; der Betrachter findet für seine Kontemplation einer heilen Welt wie für die erregte Gegenüberstellung mit einem getäuschten Opfer identische Töne. Erst Schuberts Musik ermöglicht und erzeugt jene wahrhaftige, wahrhaft aufklärerische radikale Selbsttransparenz des Beobachters, die ihm die Einsicht aufdrängt, dass keine folgen- und harmlose Transparenz mehr möglich ist. Nicht die episodische

34 Musikalische Analysen Schubertscher auch (Instrumental-) Stücke weisen oft auf die andere und vollendete Perspektive, die vom Ende eines Werks auf seinen Anfang zurückfällt (vgl. etwa Leppert 2005: 59 und Marston 2000).

35 Entgegen Adornos v.a. in Tierschutzkreisen viel zitiertem Diktum, dass über die Möglichkeit des Prognostizierens entschieden werde „in dem Augenblick, in dem das Auge eines tödlich verwundeten Tiers den Menschen trifft“, wird hier deutlich, dass nicht viel gewonnen ist, wenn man dem „Trotz, mit dem er [der Mensch] diesen Blick von sich schiebt – ‚es ist ja nur ein Tier‘“ widersteht (Minima Moralia, Nr. 68, 1997: 133).

Intransparenz des „bösen“ Fischers, wie eine naive Lesart der kleinen Parabel nahelegen würde, sondern Transparenz *selbst* ist „tödlich“.³⁶ Wer „nur“ sehen will, muss immer mehr sehen, als er sehen will. Blicke fangen und Blicke töten³⁷ – das wäre in leicht pathetischer Zuspitzung die von jeder biedermeierlichen Ästhetik wie von jedem Aufklärungs-Rationalismus weit entfernte, aber vielleicht gerade deswegen zutiefst romantische Einsicht der Schubertvertonung.³⁸

9 Epilog und Ausblick: tödliche Transparenz bei Thomas Mann

Wenn dieser, hier nur an einem einzigen Fallbeispiel ausprobierten und durch weitere Untersuchungen zu erhärtenden Interpretationshypothese ein gewisser Sinn nicht abzusprechen ist, wenn man also der Romantik, insbesondere in der Verquickung von Wort- und Klangausdruck eine eher pessimistisch-ambivalente Haltung zur Transparenz unterstellen darf (im Gegensatz zum Transparenz-Rationalismus der Aufklärung), dann kann man wohl auch zeigen, dass sich genau diese skeptische Haltung bis in die Literatur des 20. Jahrhundert weiterverfolgen ließe. In einer berühmten Szene von Thomas Manns *Zauberberg* (1924) wird im wahrsten Sinne des Wortes „sichtbar“, welche faszinierenden und gleichwohl fragwürdigen Erkenntnisse und Einsichten wir der Transparenz heute verdanken: Hans Castorp, der junge Held auf dem mühsamen Weg der Selbstfindung, darf zum Abschluss der Röntgenuntersuchung seiner Lunge auf eigenen Wunsch (und ohne jede medizinische Notwendigkeit) auch seine eigene Hand „durch den Leuchtschirm“ betrachten.

„Und Hans Castorp sah, was zu sehen er hatte erwarten müssen, was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist und wovon auch er niemals gedacht hatte, daß ihm bestimmt sein könne, es zu sehen: er sah in sein eigenes Grab. Das spätere Geschäft der Verwesung sah er vorweggenommen durch die Kraft des Lichtes, das Fleisch, worin er wandelte, zersetzt, vertilgt, zu nichtigem Nebel gelöst, und darin das kleinlich gedrechselte Skelett seiner rechten Hand, um deren oberes Ringfinderglied sein Siegelring, vom Großvater her ihm vermacht, schwarz und lose schwebte: ein hartes Ding dieser Erde, womit der Mensch seinen Leib schmückt, der bestimmt ist, darunter wegzuz-

36 Vgl. zur „tödlichen Transparenz“ auch Baudrillard 1992: 47. Baudrillards Kritik an der „Herstellung einer endgültigen Transparenz“ durch die zeitgenössische „Operation des Weißwaschens“ (ebd.: 53), sein Plädoyer für „radikale Andersheit“ (ebd.: 131 ff.), kann als philosophische Antwort auf Walter Benjamins optimistische Hoffnung von 1929 gesehen werden: „Was kommt, steht im Zeichen der Transparenz“ (Benjamin 2002: 197).

37 In ichtthyologischer Begrifflichkeit: in der *Forelle* fällt ein *Augenräuber* dem andern zum Opfer.

38 „Die dialektische Befreiung der eigentlichen Gehalte Schuberts vollzieht sich nach der Romantik, der er selber kaum jemals blank zurechnet“ (Adorno 2003a: 20f).

schmelzen, so daß es frei wird und weitergeht an ein Fleisch, das es eine Weile wieder tragen kann“ (Mann 1924/1974: 306).

„Mein Gott, ich sehe!“ (ebd.: 285): Mit dem zwischen Schreck und Faszination changierendem Ausruf ist dieses Kapitel überschrieben (und dies ist auch der Gestus der beiden Schlusszeilen der *Forelle*). Als einen „[n]ützliche[n] Anschauungsunterricht für junge Leute“ hatte Hofrat Behrens, gutgelaunt und jovial wie immer, den beiden Vettern die „Lichtanatomie“, einen „Triumph der Neuzeit“, versprochen: „gleich werden wir Sie alle beide durchschaut haben“ (ebd.: 301). Was man aber nun durchschaut, damit ausblendet und hinter sich lässt, ist nichts weniger als das Leben selbst. Das Opake, Undeutliche auf den Röntgen-Bildern von Behrens’ „Privatgalerie“ ist noch einmal jenes Fleisch, besser jener „Fleischrest“ an der cartesianischen Augapfel-Membran im Sehloch der Camera obscura. Das Menschlich-Endliche bleibt opak und verschwommen, klar und scharf wird in dieser neuen Version der Camera obscura, was über das Menschliche hinausgeht: „die rundliche Lebensform [...] war schemenhaft und dunstig von Kontur; wie ein Nebel und bleicher Schein umgab sie ungewiß ihren klar, minutiös und entschieden hervortretenden Kern, das Skelett“ (ebd.).

Die Röntgentechnik ermöglicht eine Transparenz zweiter Ordnung, die die Wahrnehmungsverhältnisse der alltäglichen Sichtbarkeit umkehrt: Das ehemals uneinsehbar Innere wird nach außen in eine blanke und klar konturierte Sichtbarkeit gestülpt; dafür verblasst die vorher manifeste äußere Körperlichkeit zum schemenhaft Opaken. Transparenz „tötet“, und zwar nicht mehr nur die Anderen (z.B. „unschuldige“ Tiere), sondern durch die Beschleunigung der täglichen „Verwesung“ (*nascendo quotidie morimur*) auch uns selbst. Dabei gewinnt Transparenz statt der Raum- nun eine Zeitdimension: das „Hinein-Sehen“ wird zu einem „Vor-Sehen“, die Diagnose zur Prognose. Spätmoderne hochentwickelte Transparenztechniken erlauben die zwar abgeschwächte, aber vielleicht einzig zugängliche Form von Heideggers existentialistischem Anspruch, mit „Entschlossenheit“ in den Tod als ureigenste Möglichkeit des Menschen „vorzulaufen“: Immerhin können wir heute in ihn *vor-schauen*.³⁹

Solche extremen Momente der Transparenz sind freilich ek-statische Ausnahmen des Tief-Blicks. So viel, so weit will und darf der Mensch nicht sehen, spürt Hans Castorp:

39 Eine Art zeitgenössisches 3D-Update dieser visuellen Vorwegnahme der eigenen Sterblichkeit stellt die Plastik „I Am Still Alive“ des belgischen Künstlers Kris Martin (2006, Sammlung Boros, Bunker Berlin) dar: Es handelt sich um eine versilberte Skulptur des per Computertomographie erfassten Schädels des Künstlers.

„Heftig bewegt von dem, was er sah, oder eigentlich davon, daß er es sah, fühlte er sein Gemüt von geheimen Zweifeln gestachelt, ob es rechte Dinge seien, mit denen dies zugehe, Zweifeln an der Erlaubtheit seines Schauens im schütternden, knisternden Dunkel; und die zerrende Lust der Indiskretion mischte sich in seiner Brust mit Gefühlen der Rührung und Frömmigkeit“ (ebd.: 306).

Thomas Manns Protagonist steht vor der ethischen Kardinalfrage jeglicher neuzeitlicher Erkenntnis und Wissenschaft: Dürfen wir, was wir können? Schon lange bevor die – vieldiskutierte – potenzielle „Schädlichkeit“ konkreter technischer Umsetzungen von wissenschaftlichen Errungenschaften thematisiert wird, gibt es möglicherweise Grenzen des Sehen- und des Ans-Tageslicht-Zerren-Dürfens, Grenzen der „Indiskretion“, die weit jenseits persönlicher Schambarrieren uns vor fast lebensgefährdenden menschlichen Einsichten schützen. Die sinnlich-konkrete Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit unterminiert das gängige aufklärerische Emanzipationsversprechen der Wissenschaft; Alltags-Nutzen und -Tauglichkeit dieses Resultats von Transparenz-Herstellung dürfen bezweifelt werden, und emotional verarbeiten lassen sich solche Einsichten, falls einem nicht die nüchtern-lapidare Sachlichkeit des Mediziners Behrens („Spukhaft, was?“) zu Gebote steht, nur mit so wissenschaftsfernen Haltungen wie „Rührung“ und „Frömmigkeit“.⁴⁰

Denn gerade mit der „Entschlossenheit“ scheint es nichts zu werden auf dem „Zauberberg“, an jenem Grenz- und Nicht-Mehr-Ort, an den man sich begibt, um in weltabgewandter, reiner Zeitlichkeit zu leben, wo der Protagonist am Ende ohne Uhr und ohne Kalender auskommt (ebd. 984). Hier schwimmt die Zeit selbst (sie ist von der Art „jener ganz kleinen Uhren, deren Zeigerbewegung überhaupt untersichtig bleibt“, ebd. 982) und wird „transparent“ und unsichtbar: Sie schlägt nicht mehr zu Buche, ist nicht mehr greifbar; sie vergeht nur noch, ohne Spuren zu hinterlassen und verliert sich im Unbestimmten. Es bedarf eines äußeren und radikal weltumstürzenden Anstoßes von außen (von „unten“), des Ersten Weltkriegs, um die monotone Lethargie zu unterbrechen; und im Schlussbild des Romans sehen wir den jungen Castorp, nicht mehr als Individuum, sondern als undeutlichen Teil eines undefinierten Massenkörpers,

40 All dies ließ Bazon Brock unter den Tisch fallen, als er 2001 mit Passagen aus demselben Zauberberg-Kapitel seine Verteidigung der umstrittenen „Körperwelten“-Ausstellung des Plastinators Gunther von Hagens einleitete und diesen in die Nähe des (Hobbykünstlers) Hofrat Behrens rückte, weil er seinen aufgeregten Patienten versichert: „Seien Sie ruhig, es geht ganz ästhetisch zu“ (Brock 2001a; vgl. auch Brock 2001b, 2005, 2009). Gerade die Plastination stellt freilich ein weiteres Beispiel für die ästhetisch-wissenschaftliche Verknüpfung von Transparenz und Tod dar. Journalistisch-kritisch zu von Hagens und zu Bazon Brocks Vereinnahmung seiner Aktivitäten in die Kunstwelt Peuker/Schulz 2004: 77ff.

nun wahrhaft „vor-laufen“, oder eher: vor-stolpern in den Tod. Das Einzelbild des Romans, der Fokus auf das Individuum und seiner „hermetischen“⁴¹ Geschichte, löst sich am Ende auf im Ungewissen, in der *Intransparenz* einer nächtlichen, regnerischen, schlammigen Szenerie: „Und so, im Getümmel, in dem Regen, der Dämmerung, kommt er uns aus den Augen“ (994). Und aus den Ohren, darf man hinzufügen: denn was den wankenden Soldaten kurz vorher noch als Einzelnen (wieder)erkennbar machte, waren einzelne, abgerissene Strophen eines Schubert-Lieds, das Hans Castorp auf dem Zauberberg kennen und schätzen gelernt hatte. Der Text endet und *muss* enden vor der Undurchsichtigkeit eines Welt-Geschehens, das nicht mehr in der epischen Genreform eines Romans, also in Form einer um Individuen zentrierten Geschichte gestaltbar ist. In der vernebelnden, undurchschaubaren Situation des Weltkriegs wird auch das Schubert-Lied mit seiner verschwiegenen „Sympathie mit dem Tod“ zu einem residualen Kulturgut-Versatzstück, das man, wie es ängstliche Kinder tun, im Dunkeln vor sich hin singt. Auch wenn es bei Thomas Mann nicht die „Forelle“, sondern der „Lindenbaum“ ist: vielleicht ist es doch kein Zufall, dass vor der Schlüsselkatastrophe des 20. Jahrhunderts und vor dem „Ende der Moderne“ noch einmal Schubert zitiert wird; mussten sich nicht sehr viele, die in der glorreichen Transparenz der Augusttage 1914 aufgebrochen waren und sich nun in der stumpfsinnigen Intransparenz des Nebels vor Verdun wiederfanden, als „Betrogene“ *an*-sehen?

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003a): Schubert (1928), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 17: *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 18-33.
- Adorno, Theodor W. (2003b): Neue Musik heute (1955), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 18: *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 124-133.
- Baudrillard, Jean (1992): *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, 1. Aufl. franz. 1990, Berlin: Merve.
- Benjamin, Walter (2002): Die Wiederkehr des Flaneurs (1929), (Rez. zu Franz Hessel, Spazieren in Berlin, 1929), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böhme, Hartmut (1988) (Hrsg.): *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandt, Reinhard (1999): *Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), Hamburg: Meiner.

41 „Hermetisch“ hier im Sinne von „der real vergehenden Zeit entzogen“, wie Eingemachtes in hermetisch verschlossenen Weckgläsern, wie sich Hans Castorp das Wort erklärt (ebd. 706).

- Brock, Bazon (2001a): *Ein nützlicher Anschauungsunterricht für Kritiker der Plastination*, <http://www.brock.uni-wuppertal.de/Aktuell/plastinate/plastinate.html> (Abruf 13.11.2009).
- Brock, Bazon (2001b): Der gestaltete Körper, in: Wetz, Franz Josef/Tag, Brigitte (Hrsg.): *Schöne neue Körperwelten – Der Streit um die Ausstellung*, Stuttgart: Klett-Cotta, 267-78.
- Chanan, Michael (1999): *From Handel to Hendrix. The Composer in the Public Sphere*, London u.a.: Verso.
- Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, 1. Ausgabe engl. 1990, Dresden u.a.: Verlag der Kunst.
- Descartes, René (1955): *Die Prinzipien der Philosophie*, 7. Aufl., Hamburg: Meiner.
- Descartes, René (1996): *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Meiner.
- Feuerbach, Ludwig (1988): *Das Wesen des Christentums*, 3. Auflage 1849, Stuttgart: Reclam.
- Flehsig, Harmut (o.J.): *Die Forelle von Christian Friedrich Daniel Schubart und Franz Schubert*, Reihe F.U.G.A (= Fachübergreifende Unterrichtseinheiten, Gegenstandsanalysen, Arbeitsvorschläge) auf der Seite Schulmusik-online der „Allgemeinen Koordinierungsgruppe Musik beim Ministerium für Kultus, Jugend und Sport Baden-Württemberg“, www.schulmusik-online.de/anlagen/fuga/forelle.pdf (Abruf 04.02.2010).
- Foucault, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Band 1, 1. Aufl. franz. 1976, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Georgiades, Thrasylulos G. (1992): *Schubert. Musik und Lyrik*, 3. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gibbs, Laura (2002) (Hrsg.): *Aesop's fables*, Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger, Martin (1992): *Parmenides* (Gesamtausgabe, Bd. 54: II. Abt. Vorlesungen 1923-1944), Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Hüppauf, Bernd (2007): Clare et distincte – Vergangenheit und Gegenwart einer Maxime, in: Mengerski, Christine/Savage, Robert/Weller, Christiane (Hrsg.): *Moderne begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*, Wiesbaden: DUV, S. 51-79.
- Jäger, Hans-Wolf (1983): Von Ruten. Über Schubarts Gedicht Die Forelle, in: Richter, Karl (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen*, Band 2: *Aufklärung und „Sturm und Drang“*, Stuttgart: Reclam, 374-385.
- Jay, Martin (2005): *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (1992), Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press.
- Jost, Peter (1989): „Die Forelle“ und die Festung Hohenasperg. Mißverständnisse um ein Schubert-Lied, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (05/1989), 4-10.
- Kramer, Lawrence (2003): *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*, 1. Aufl. 1998, New York: Cambridge University Press.
- Leppert, Richard (2005): On Reading Adorno Hearing Schubert, in: *19th-Century Music* 29 (1), 56-63.
- Levin, David Michael (1999): *The Philosopher's Gaze. Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press.
- Mann, Thomas (1974): *Der Zauberberg*. Roman, Frankfurt a.M.: Fischer.

- Marston, Nicholas (2000): Schubert's Homecoming, in: *Journal of the Royal Musical Association* 125, 248-270.
- Max, Frank R. (Hrsg.)(2009): *Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen*, 1. Ausg. 1991, Stuttgart: Reclam.
- Nietzsche, Friedrich (1980): *Sämtliche Werke*, KSA, München: dtv/de Gruyter.
- Peuker, Torsten/Schulz, Christian (2004): *Der über Leichen geht. Gunther von Hagens und seine „Körperwelten“*, Berlin: Links.
- Pindar (2002): *Siegeslieder*, übers. von Uvo Hölscher, hrsg. von Thomas Poiss, München: Beck.
- Race, William H. (1981): Pindar's ‚Best is Water‘: Best of What?, in: *Greek, Roman, & Byzantine Studies* 22, 119-124.
- Reininghaus, Frieder (2007): Ich hab' ein heißes junges Blut. Franz Schubert und das musikalische Biedermeier, in: *Partituren* 11, 2007, 50-55 (auch unter <http://partituren.net/de/archiv/ausgabe11/biedermeier/index.html>).
- Starobinski, Jean (2003): *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, ungek. Neuausgabe, (1. Ausgabe dt. 1988, fr. 1971), Frankfurt a.M.: Fischer.
- Stephan, Inge (1988): Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué, in: *Böhme* (1988), 234-262.
- Taylor, Archer (1975): *Selected Writings on Proverbs*, ed. by W. Mieder, Helsinki: Academia scientiarum fennica.
- Ullrich, Wolfgang (2003): *Die Geschichte der Unschärfe*, 2. Aufl., Berlin: Wagenbach.
- Vidler, Anthony (2002): *unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, 1. Ausgabe engl. 1992, Hamburg: Edition Nautilus.
- Wetzel, Dietmar J. (2003): *Diskurse des Politischen. Zwischen Re- und Dekonstruktion*, München: Fink.
- Warneken, Bernd Jürgen (2009): *Schubart. Der unbürgerliche Bürger*, Frankfurt a.M.: Eichborn.
- Winkler, Willi (2009): Der Mann und sein Kerker. Eine neue Biographie zu Christian Friedrich Daniel Schubart, in: *Süddeutsche Zeitung* (07.10.2009).
- Youens, Susan (1999): *Schubert's Poets and the Making of Lieder*, 1. Aufl. 1996, Cambridge: Cambridge University Press.
- Zilkens, Udo (2000): *Franz Schubert. Vom Klavierlied zum Klavierquintett; die Forelle im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker*, 2. Aufl. (1. Aufl. 1997), Köln-Rodenkirchen: Tonger.