

Mozart, Tod und Teufel: Gespenster-Metamorphosen in der romantischen Oper

Mathias Mayer (Regensburg)

1. *Don Giovanni*: Tod und Teufel in der Aufklärung

Dürers berühmter und umrätseltes Kupferstich aus dem Jahr 1513 zeigt einen Ritter in Begleitung seines Hundes in einem düsteren Hohlweg. Auf einem müden Pferd begegnet dem Ritter der von Schlangen umwundene König Tod, der ihm das Stundenglas mahndend vor Augen hält, ohne den Blick des Ritters darauf lenken zu können. Hinter dem Ritter steht, in Gestalt eines aufgerichteten Schweines mit einem Einhorn und Fledermausflügeln, der Teufel. Die Instrumentalisierung dieser Darstellung für eine "deutsche Ideologie" ist noch deutlicher geworden, seitdem die Hintergründe von Hans Schwertes "Kapitel deutscher Ideologie" bekannt wurden: Sein 1962 erschienenes Buch *Faust und das Faustische* bringt in der Verlängerung von Nietzsche und Thomas Mann eine umfassende Analyse von Dürers Kupferstich als "Eine ideologische Parallele zum Faustischen" (Schwerte 1962: 243-78). Die Vieldeutigkeit von Dürers Werk belegt die Bestandsaufnahme, die Heinrich Theissing seiner Monographie von 1978 vorangestellt hat:

Dabei sahen sich die Bemühungen um Verständnis wieder und wieder an die Beantwortung der Frage gebunden, wer eigentlich der Reiter sei: Verkörperung eines Temperaments, einer Tugend oder einer Untugend? Ist er der *Sanguinicus*, bezeichnet er die *virtutes morales*, den *miles christianus*, den rohen Weltmenschen? Oder personifiziert er einen zeitgeschichtlichen Charakter, und auch dies im guten wie Bösen? Den Reformationsritter, den Raubritter? Oder ist er Sinnbild nationaler Geistesart, Verherrlichung unseres Volkscharakters? Der germanische Reiter, der deutsche Trutzritter, der Deutsche schlechthin? Oder kann er als Symbol unseres gesamten Daseins gelten? Wird in ihm menschliches Heldenleben als Menschheitsrittertum anschaulich? Oder sollte im Gegensatz zu solcher Ausweitung die Einengung auf einzelne Persönlichkeiten stattfinden? Auf Siegfried, den Einspanner Philip Rink, auf Stephan Paumgärtner, Sickingen, Hutten, auf Erasmus, Luther, Savonarola, Julius II.?

(Theissing 1978: 9-10)

Theissings umfassende, breit die Forschung diskutierende Abhandlung stellt die Begegnung von Ritter, Tod und Teufel als den "Sieg des Menschen, seines formenden Geistes und Willens, über die unvollkommene, sich zersetzende und verwirrende Fülle der Natur" dar (Theissing 1978: 119). Vor dem Hintergrund der kunsthistorischen Tradition, besonders des Reiterstandbildes der Renaissance, geht die Deutungstradition des *miles christianus* in diejenige menschlicher Naturbeherrschung ein, der weder der

Tod noch der Teufel ernsthaft Widerpart bieten können. "Maß tritt vor Unmaß, Gesetz vor Gesetzlosigkeit, Proportion vor Disproportion, Harmonie vor Disharmonie, Planung vor Zufälligkeit" (128). Dieser harmonisierenden Auslegung muß allerdings eine schon von Schwerte abfällig behandelte (Schwerte 1962: 247-48, 346) Anekdote geopfert werden, wonach Dürer hier das Gespenstererlebnis des Philip Rink habe darstellen wollen, denn, so glaubt man aufgrund der idealistischen Perspektive sagen zu können, Dürer "muß [...] mehr im Sinn gehabt haben [...] als einen gemeinen Knecht und sein zweifelhaftes Erlebnis" (Theissing 1978: 25). Es geht gar nicht darum, die 'Tiefsinnigkeit' von Dürers Stich in Zweifel zu ziehen, im Gegenteil: Deutlich zu machen ist nur, daß Dürers Darstellung beunruhigende Elemente enthält, die als abergläubischer Bodensatz die Legende von der Überlegenheit des menschlichen Formwillens begleiten, bisweilen aber auch subvertieren. Gerade Theissing kann nicht davon absehen, daß vor allem in der Teufelsdarstellung Dürers "Gehalte des Volksglaubens" enthalten sind, die "zu einem guten Teil bis jetzt im volkstümlichen Bewußtsein" leben (96). Die unnatürliche Vermischung von Schwein mit Pferdebein und Fledermausflügeln, Eulenaugen, Affenohr, Widdergehörn und Einhorn versammelt "barbarisch-nationale Phantastereien und Ängste": "Weil sie in tiefen irrationalen Schichten verharren, drückt sich in ihnen nicht geistige Auseinandersetzung und Bewältigung aus, sondern magische Gebanntheit, nicht Glaube sondern Aberglaube" (96).

Gerade die in den Untergrund des bloßen Aberglaubens abgedrängte Beunruhigung durch die zerstörerischen Kräfte von Tod und Teufel läßt an der Verbindlichkeit der Legende vom Sieg der Form zumindest zweifeln. Denn selbst dort, wo die Gespenster von Tod und Teufel am ehesten zur Friedhofsruhe hätten kommen müssen, am hellen Licht der Aufklärung, sorgen sie auf erstaunliche Weise für Unruhe.

Mozarts Oper *Don Giovanni* von 1787 zeigt das Ende der Aufklärung auf bestürzende Weise: Schon die Tatsache, daß der großsprecherische Held während des Stückes von einer erotischen Schlappe zur anderen eilt, deutet auf einen rasanten Kursverlust des *ancien régime* (vgl. Csampai 1981: 9-36). Daß es aber ein *uomo di sasso*, ein Mensch aus Stein ist, eben der Steinerne Gast, von dem in der Tradition des Stoffes immer wieder die Rede ist, der nun den Wüstling in den Tod zieht, das steht in mehr als einem Sinne quer zur aufklärerischen Überzeugung. Denn dieser Steinerne Gast ist nichts anderes als die sich unheimlich selbstbewegende, also auto-mobile Grabstatue des Komtur, der im Duell von Don Giovanni getötet wurde, als dieser seine Tochter hatte verführen wollen. Don Giovanni verlacht nun auf dem Friedhof die drohenden Worte der Grabstatue und läßt sie in seinem Übermut sogar zum Essen. Als sie dann erscheint und den Wüstling vergeblich zur Reue auffordert, wird Don Giovanni von der Hölle verschlungen.

Vor allem mittels der Musik bekommt der ursprünglich barocke Stoff hier eine ganz neue Deutung: Don Giovanni verkörpert nunmehr eine magische Ästhetik der Verschwendung, der Verausgabung, und zwar sowohl im Lieben als auch im Essen und Trinken, aber nicht zuletzt auch indem er als Repräsentant musikalischen Verströmens selbst erscheint. Die sogenannte Champagner-Arie führt alle diese Fäden zu

inem musikalischen Höhepunkt zusammen. Das Verströmen zeigt sich auch daran, daß schon das dahinjagende Allegro, der zweite Teil der Ouvertüre, das der diesseitigen Welt Don Giovannis zugeordnet ist, ohne Halt und ohne Grenze direkt in die erste Szene überleitet. Dagegen steht als Kontrast die statische, beklemmend synkopierte Wucht des lapidaren Komturs, mit dessen Orchesterschlägen die Ouvertüre einsetzt.

Im stockenden, synkopierten Rhythmus, wie ihn später der Totenmarsch, die *marcia funebre*, aufgreift, wird hier die unlebendige Szenerie des Gesetzes, der Ehre und der Strafe musikalisch inszeniert. Mozart allerdings beläßt auf der Ebene des Librettos den moralischen Untergang seines musikalisch-erotischen Helden unangestastet. Dieses vermeintliche Zugeständnis an die barocke Tradition wird aber dann listig mit musikalischen Mitteln subvertiert, mit denen Mozart völlig neue Bahnen betritt: Indem die Statue selbst zu singen beginnt, also der Stein sich zu bewegen scheint und mit Stimme begabt wird, das Tote sich als lebend geriert, wird gegen ein Tabu der Aufklärung verstoßen. Die gesamte aufklärerische Prominenz hatte sich gerade in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts daran abgearbeitet, die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme mit den Toten zu bestreiten. Seit Kants großer Polemik in den *Träumen eines Geistersehers* von 1766 waren die Nachfolger des schwedischen Geistersehers und Naturforschers Emanuel Swedenborg zu Kandidaten des Hospitals, mithin für verrückt erklärt worden, denn zwischen Tod und Leben, zwischen Geistern und Menschen kann für die Aufklärung ein Austausch nicht stattfinden. Das 18. Jahrhundert war die große Zeit Cagliostro's, des Grafen Saint-Germain und anderer Betrüger gewesen, die ihr Publikum durch die Behauptung extraterrestrischer Kontakte elektrisieren und verführen konnten. Carlo Goldoni war ganz konsequent aufklärerisch verfahren, wenn er in seiner Bearbeitung des Don Juan-Stoffes den Steinernen Gast weder sich bewegen noch gar sprechen ließ. Rousseau hatte in der Sprach-Ursprungs-Schrift verlauten lassen, "nur belebte Körper singen" (Rousseau 1981: 212), und bewegte sich damit auf gut aristotelischer Basis. In *De anima* heißt es: "Die Stimme ist etwas wie der Schall eines beseelten Wesens. Von dem Unbeseelten hat keines Stimme" (Aristoteles §420b: Z. 5-6; 1990: 86-87; 1969: 40). Mozart dagegen verleiht dem Toten eine Stimme: "wie von entlegenen Sternkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht", so wird es später Eduard Mörike in seiner kongenialen Mozart-Novelle beschreiben (Mörike 1976: 1076). Die Ausstattung selbst noch des Toten mit der lebendigen menschlichen Stimme, ein ungeheurer Akt des Phonozentrismus, zeigt die Überwindung aufklärerischer Grenzziehung und die Inauguration letztlich romantischer, idealistischer Vorstellungen an.

Es ist diese Belebung des toten Steins mit musikalischen Mitteln, die den *Don Giovanni* in einem ausgezeichneten und reflektierten Sinne zur Oper aller Opern macht. Diese Bezeichnung stammt bekanntlich von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der mit ihr nicht nur seine Sympathie für gerade dieses Werk bekundet hat, sondern damit auch auf den transzendentalen Charakter dieser Oper hinwies: Als Oper aller Opern kann *Don Giovanni* deshalb gelten, weil sich hier die Oper ihrer eigenen Bedingung der Möglichkeit, der Begabung auch des ganz Anderen, des Toten mit der

lebendigen Stimme, bewußt wird und zugleich jede rationale Rücksicht suspendieren kann. Was die Frühromantik später als "Poesie der Poesie", als "schöne Selbstbespiegelung", nämlich "in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit dar[zu]stellen" (Schlegel 1971: 53) gefeiert hat, das hat der *Don Giovanni* auf dem Feld des Musiktheaters schon vorweggenommen.

Was Mozart damit der Tradition gestiftet hat, ist die Sanktionierung dessen, was im Laufe des 18. Jahrhunderts in der poetologischen Diskussion von Gottsched über die Schweizer Bodmer und Breitinger bis hin zu Lessing, Herder und den Formulierungen klassisch-romantischer Autonomie-Ästhetik erst mühsam hatte erkämpft werden müssen: Es ist die Anerkennung des Rechtes der Phantasie, und nicht nur des Wahren oder Wirklichen, sondern zunehmend auch des höchstens noch Wahrscheinlichen und schließlich auch des Wunderbaren, bis hin zum nun Denk-Unmöglichen, das fortan in die ästhetische Diskussion der Zeit bestimmend eingreifen sollte. Allerdings wird sich im folgenden zeigen, daß Mozarts kühne Belebung des Steinernen Gastes in ihrer Provokation kaum gehalten werden konnte, daß vielmehr schnell genug eine christianisierende Ent-Ästhetisierung dieser Figur des ganz Fremden einsetzt, die den Un-Toten zunehmend einem Prozeß der Diabolisierung und Dämonisierung unterwirft. D.h. mit der Tatsache, daß der Tote sich als lebend bestätigt, konnte auch die nachaufklärerische, klassisch-romantische Kunstperiode so wenig souverän umgehen, daß sie sich die Lust des Grauens an dieser Figur nur um den Preis ihrer Verteufelung leisten konnte.

Damit zeichnet sich, nach dieser notwendig umfänglichen Einleitung, der Rahmen ab, in dem hier klassisch-romantische Gespenster-Metamorphosen vorgestellt werden sollen. Es geht um die entscheidende Engführung innerhalb der sogenannten Sattelzeit, in der sich die Geistererscheinung von der bloßen Einbildung, die zunächst als krankhaft geächtet wird, zur Sensibilität für das Andere verschiebt und somit zur Voraussetzung idealistischer Erkenntnisse avanciert. Mithin geht es darum, wie die Geburt des Geistes aus dem Geist der Geister beschrieben werden kann. Thema sind also Kontinuitäten und Brüche im Diskurs der Vernunft zwischen Aufklärung und Romantik, zwischen Spiritualismus und Idealismus.

2. Das Erbe der Geister und der Geist der Romantik

Wie selbstverständlich nimmt in der Geschichte der *Don Giovanni*-Rezeption die deutsche Romantik eine Schlüsselposition ein. Schon Jean Paul spricht von der "ewigen Ouvertüre" dieses Werks; Ludwig Tieck und natürlich E.T.A. Hoffmann gehören zu den großen Verehrern der Oper. Es ist daher nicht selbstverständlich, in der Hochburg des vermeintlichen Klassizismus ebenfalls Annäherungen an dieses, wie es bei Hoffmann heißt, hochromantische Werk zu finden. Bekannt ist, daß Goethe sich die Vertonung seines Faust nur im Stil des *Don Giovanni* hätte vorstellen können.¹ Überraschend ist aber, in welcher signifikanten Weise sich Schiller, sonst der romantischen Affinität eher unverdächtig, diesem Stoff genähert hat. Es war im Jahr 1797,

1 Vgl. Eckermann (1999: 305-6 [12. Februar 1829]).

dem berühmten Balladenjahr, daß sich Schiller den Text dieser Oper von Goethe ausbat, die er erst einige Jahre später auf der Bühne sehen konnte. "Ich habe die Idee, eine Ballade draus zu machen, und da ich das Märchen nur vom Hörensagen kenne, so möchte ich doch wissen, wie es behandelt ist" (Goethe 1964: 345). Erhalten sind 88 Verse dieses Balladenfragments, aus denen hervorgeht, daß Don Juan sich in eine bevorstehende Eheschließung einschleicht und dabei die Statue zum Festmahl lädt, das er dann wohl nicht überleben sollte.

Gravierender ist allerdings die Umarbeitung dieses Plans aus dem Jahr 1800, diesmal in Form eines Dramas oder gar einer Oper. Schiller hatte inzwischen die Möglichkeiten der Oper als a-mimetisches Experiment schätzensgelernt. Darüber läßt er sich gegenüber Goethe Ende 1797 vernehmen:

Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen. (Goethe 1964: 480)

Der Opernplan, in den die Don Juan-Ballade einging, stellt allerdings eine gravierende Verschiebung des Personals dar: Die erotische Ruhelosigkeit Don Giovanni wird auf eine Frau übertragen, auf "Rosamunde oder Die Braut der Hölle", wie das Projekt nunmehr heißt. Deutlich sind hier auch Spuren der chinesischen Märchenprinzessin Turandot, die Schiller aus seiner Bearbeitung von Carlo Gozzis opernhafter Tragikomödie kannte. Aus dem Vertreter des Jenseits, dem Komtur im *Don Giovanni*, wird nun ein anderer Bote: Es ist nicht mehr der wandelnde Geist eines Toten, sondern die weniger provokante, ja altbekannte Gestalt seiner Majestät des Teufels, die die weibliche Don Giovanni-Figur in die Hölle zieht. Der Bräutigam der Braut der Hölle ist, wie billig, der Teufel. Dabei geht es nicht einmal so sehr um die Dämonisierung der weiblichen Sexualität. Sie ist nur Teil einer umfassenderen Strategie, die die provozierende Gestalt des untoten Komtur durch die traditionelle des Teufels ersetzt. Schiller arbeitet einer Diabolisierung des Nicht-Menschlichen vor, einer Verteufelung dessen, was der Vernunft nicht mehr als menschlich erfahrbar ist, was aber auch nicht mehr als Geist und Gast aus dem Jenseits gedacht wird, sondern in der Folge als teuflisches, jedenfalls außer-menschliches Wesen interpretiert wird. Ausgerechnet Schiller, so die These, über dessen "Lied von der Glocke" die Romantiker fast von den Stühlen gefallen wären vor Lachen, bereitet eine Konstellation vor, die Mozarts Todesfigur zu einem Beelzebub verschiebt und sich als spezifisch romantisch erweist.

Immerhin wagt Schiller mit seiner *Jungfrau von Orleans* eine romantische Tragödie in größtmöglicher Nähe zur Oper, so daß er sich nicht nur als postumer

ghostwriter für Verdi-Opern eignet, sondern auch für Wagners Musikdrama relevant bleibt.

Die deutsche romantische Oper, der ich mich nun im folgenden zuwende, ist nicht nur beiläufiges par-ergon der eigentlich romantischen Avantgarde. Zwar setzt ihre Geschichte, so muß man wohl sagen, mit einiger Verspätung ein, erst 1816 mit Louis Spohrs *Faust* und E.T.A. Hoffmanns *Undine*. Aber gravierender als diese historische Lage dürfte die theoretische Fundierung sein, die sich schon früh in der Romantik etabliert und auf eine Apotheose gerade der Oper zielt. Dabei spielt einmal mehr der *Don Giovanni* eine Schlüsselrolle. Die Wechselwirkung zwischen Musik und Literatur ist dabei gar nicht zu überschätzen, wenn nämlich die zunächst literarisch entwickelte Musikästhetik von Tieck bis Hoffmann, schließlich bei Schumann, Wagner, Mahler wiederum in die musikalische Gestaltung eingeht. Hier könnte man geradezu von einer hermeneutischen Interdependenz sprechen.

Dabei ist eine geschichtsphilosophische Konstellation in diesem ästhetischen System von großer Bedeutung: Romantik als fortschreitender Prozeß, als notwendig unabschließbarer, unendlicher Vorgang, der mit Schleiermachers Religions-Idee als "Sinn und Geschmack fürs Unendliche" beschrieben worden ist, begreift sich als eine genuin musikalische, strömende Beweglichkeit. Damit setzt sie sich von der statuarisch-lapidaren, unbeweglichen, als unlebendig diskreditierten Form der Plastik ab, wie sie für eine vergangenheitsorientierte klassizistische Kunst Gültigkeit haben soll.

Friedrich Schlegel spielt in seiner Lessing-Schrift die beiden Medien konsequent (und in gewisser Weise auf Lessings Laokoon-Spur weiterschreitend) gegeneinander aus, wenn er sagt: "Die Künste [...], wo der Gegensatz des Seienden und Werdenden am schneidendsten und strengsten gefunden wird, sind Musik und Plastik" (Schlegel 1971: 416-17). Novalis stellt die Skulptur als "das Gebildete Stare" der Musik und dem "Gebildeten Flüssigen" gegenüber (Novalis 1978: 492), was bei Jean Paul – in der "Vorschule der Ästhetik" – dann geschichtsphilosophisch untermauert wird: Der "griechischen oder plastischen Poesie" steht die "neuere oder romantische oder auch musikalische" gegenüber (Paul 1963: 67). Man mag daher auch von einem Gemeinplatz der Kunstperiode sprechen, wenn bei E.T.A. Hoffmann im Abschnitt über "Alte und neue Kirchenmusik" in den *Serapionsbrüdern* davon die Rede ist, daß die "beiden einander entgegengesetzten Pole des Heidentums und des Christentums [...] in der Kunst die Plastik und die Musik seien" (Hoffmann 1976: 409). Eine systematische Verankerung dieser Paarbildungen und Oppositionen bietet dann natürlich Hegels Ästhetik.

Der Stein und die Musik bezeichnen damit nicht nur eine mediale Opposition zwischen Plastik und Ton, sondern sie werden zunehmend mit den Indizes des Ewigen einerseits und des Vergänglichen andererseits versehen, damit aber schließlich auch einer Wertung als tot oder lebendig unterzogen. Es gehört zu den Paradoxien der idealistischen Poetik des Todes, daß in diesem Rahmen das Ewige den Index des Toten, das Vergängliche den Index des Lebendigen erhält (vgl. Mayer 1997). Daß überdies mit dieser medialen Alternative eine geschichtsphilosophische Entscheidung verbunden ist, nämlich die *querelle des anciens et des modernes*, hat seine Gültigkeit

bis zu Hegel. Deutlich wird damit, daß Mozarts *Don Giovanni* als Konkurrenz zwischen ewigem Stein und verströmendem Gesang, zwischen der moralisch festgelegten Grabinschrift des Komturs und der erotisch offenen Eroberungsliste Don Giovannis gerade das Paradigma für entscheidende Prozesse der Kunstperiode abgibt. Die anhaltende Faszination dieser Oper verdankt sich nicht zuletzt deren Fähigkeit, auch noch die Leblosigkeit des Steins einer modernen musikalischen Belebung zu unterziehen. Insofern darf man Mozarts Oper Initialcharakter zusprechen.

Angesichts der Fragestellung von Klassizismus und Romantik sei aber eigens darauf hingewiesen, daß diese Verabschiedung klassischer Monumentalität durch eine zeitgemäße Ästhetik des Flüchtigen sich nicht auf die romantischen Gruppen selbst beschränkt, sondern, mit freilich entscheidenden Akzentverlagerungen, auch bei Goethe beobachtet werden kann. Um 1815 ist die Entstehung des symptomatisch überschriebenen Gedichtes "Lied und Gebilde" anzusetzen, das dann in das *Buch des Sängers* im *West-östlichen Divan* aufgenommen wurde:

Lied und Gebilde

Mag der Grieche seinen Thon
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken;

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen,
Und im flüßgen Element
Hin und wieder schweifen.

Löscht ich so der Seele Brand
Lied es wird erschallen;
Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen. (Goethe 1998: 18)

Zwar ist hier die Ausschließlichkeit von Stein und Wasser, von starrem und fließendem Element gemildert, indem einerseits nicht der harte Marmor, sondern der lebendigere Ton der griechischen Sphäre zugewiesen wird oder auch andererseits das orientalistisch-moderne Lied wieder plastische Rundung – "Wasser wird sich ballen" – annimmt. Dennoch ist Goethes Bekundung, "im flüßgen Element hin und wieder [zu] schweifen", ein erstaunliches, für sein Spätwerk aber nicht überraschendes Moment. Gerade etwa syntaktische Beobachtungen seiner spätesten lyrischen Sprache zeigen das Vorwalten des Offenen, Gelassenen, Indefiniten, so daß mit gutem Grund von einer Aufhebung klassizistischer Monumentalität gesprochen werden könnte. Diese Spur kann allerdings an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden.

Geht man von der romantischen Affinität zur musikalischen Lebendigkeit aus, so bewegt man sich zwangsläufig in einem doppelten Widerspruch. Der erste Wider-

spruch besteht darin, daß Musik als ebenso befreiendes und erlösendes Moment der Entgrenzung erscheinen kann wie auch als dämonische Macht der Verführung zum Tode. Schon bei Wackenroder findet sich am Anfang der Romantik diese Ambivalenz, wenn das "Wunderbare Märchen von einem nackten Heiligen" die Überwindung der Zeitlichkeit durch die Zeitkunst der Musik beruft, und andererseits wenn der Musiker Joseph Berglinger durch die Faszination der Töne seine Lebenssubstanz einbüßt. Der zweite Widerspruch, unter den sich die romantische Musik gestellt sieht, ist derjenige zwischen der Idee der absoluten Musik auf der einen Seite, wie sie u.a. von Tieck in den *Phantasien über die Kunst* als Autonomie und Selbstzweck der Kunst entwickelt wird, und der Idee der romantischen Oper auf der anderen Seite. Die romantische Oper wird lange theoretisch diskutiert, dann aber zu einer beherrschenden Form des öffentlichen Lebens, bis hin zu Wagners *Lohengrin*. Allerdings wird schon bei E.T.A. Hoffmann – in der *Kreisleriana* und der *Beethovenrezension* – die Musik als "die Sprache jenes unbekanntem romantischen Geisterreiches" bezeichnet (Hoffmann 1976: 33), wird Mozart als Führer "in die Tiefen des Geisterreiches" (42) apostrophiert, und gemutmaßt, daß Beethovens "Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen" uns zu "entzückten Geistersehern" (43) werden läßt. Damit wird eine letztlich inhaltliche Vorstellung in die absolute oder vermeintlich reine Instrumental-Musik hineingetragen, die ihre Ausgestaltung im Medium der romantischen Oper gefunden hat. Die Geisterseher vom Ende der Aufklärung feiern fröhliche Auferstehung im Gewand romantischer Musik.

Es ist bislang keineswegs gelungen, eine befriedigende Definition der deutschen romantischen Oper zu entwickeln.² Angesichts der unstrittigen Tatsache, daß diese von E.T.A. Hoffmanns *Undine* über Weber und Marschner bis zum frühen Wagner reicht, bestand vielleicht auch wenig Notwendigkeit dazu. Entscheidend ist allerdings der Umstand, daß der Einblick in das Geisterreich als verbindliche Bedingung für eine romantische Oper gelten kann. Dabei sind vier Momente meines Erachtens von Bedeutung:

1. Daß das Geisterreich als die Welt der außermenschlichen Natur- und Elementargeister gezeigt werden kann.
2. Daß dieses Geisterreich nicht eindeutig vom Reich der Geister im Sinne der wiederkehrenden Toten abzusetzen ist.
3. Daß diese beiden außermenschlichen Herkunftsbereiche, die elementare Natur und das postmortale Jenseits, vor einer Identifizierung mit dem Bösen, dem Teufel, nicht sicher sind.
4. Daß diese Konstellation in entscheidender Weise durch *ein* historisches Vorbild geprägt ist, durch Mozarts *Don Giovanni*.

2 Vgl. dazu Dahlhaus (1984: 52-64; 1989), Goslich (1975) und Weisstein (1988: 568-88).

3. *Undine, Der Freischütz, Der Fliegende Holländer*

Die romantische Oper unternimmt damit eine Schlüsselqualifikation bei der Selbstbestimmung des Menschen im Konflikt mit und entlang der Grenze zu den über- oder außermenschlichen Kräften. Insofern stellt die Oper eine Art Selbst- oder Laborversuch dar, ist sie keineswegs als kulinarische Kulturindustrie zu disqualifizieren, sondern sehr viel eher als Erkenntnismodell sui generis zu beschreiben. Wenn Fouqué etwa seine *Undine* in ein Libretto für den Komponisten E.T.A. Hoffmann umschreibt, so avanciert der im Märchen als kontinuierlicher Begleiter eher beiläufige Geistervertreter Kühleborn zu einer Figur von heroischer Größe, ja zum Machtzentrum der gesamten Oper. Sein Anliegen ist jetzt nicht mehr, Undines Eigenheit nur vor den Menschen zu schützen und diesen ab und zu einen Schabernack zu spielen, sondern von vornherein ist er nun Gegner der Menschen, die er für unbeständig, betrügerisch und anmaßend hält. Auffallend ist, daß in der Oper *Undine* selbst und ihre menschliche Konkurrentin um die Liebe des Ritters, Bertalda, musikalisch gar nicht entschieden differenziert werden, d.h. Undine wird in ihrer Andersartigkeit nicht hörbar. Mit Kühleborn dagegen und seinen Wasser- und Erdgeistern ragt der Bereich des ganz Anderen in die menschliche Welt hinein. Vor allem der auf seine Erscheinung hinweisende Passus in der Ouvertüre, sodann auch seine furiose Rachevision (Nr. 12 der Oper) sind musikalisch eindeutig von Mozarts Komtur abhängig.

Daß Kühleborn hier nicht die Rolle des Bösewichtes übernimmt, hängt mit der dramaturgischen Konzeption der Oper zusammen: Als Zauberoper ist sie nicht aus der Sympathieperspektive des Menschen, sondern weitgehend aus der Sicht der Naturgeister, also Undines und Kühleborns, angelegt, so daß nachher der Tod des untreuen Ritters keine Katastrophe ist, sondern als verdiente Strafe die Ordnung wiederherstellt. Das Geisterreich, das hier den Menschen gegenübersteht, ist nicht wie bei Mozart die moralische Instanz des Jenseits, sondern die Natur: Die Menschenwelt, der ritterliche Adel, erscheint einer solchen Naturnähe verlustig, er ist denaturiert und kommt für eine dauerhafte Bindung nicht in Frage. Daß die Menschen den Naturgeistern und nicht dem Tod oder dem Teufel gegenübergestellt werden (wie bei Mozart), ist entscheidend verantwortlich für die versöhnliche Lösung der *Undinen*-Oper. Während nämlich im Märchen *Undine* der Ritter am Kuß seiner wiederkehrenden Undine den Liebestod allein sterben muß, erfindet die Oper den gemeinsamen Weg des Liebespaares, das in die Tiefe des Brunnens versinkt, so als ob doch der Tod des Ritters seine Aufnahme in die Welt der Naturgeister bedeuten würde. Auf eine solche harmonisierende Konstellation deutet auch das Schlußtableau von Carl Friedrich Schinkel, wenn Kühleborns überragende Gestalt als verzeihender Gottvater die aus Undine und Huldbrand bestehende Pietà überragt.

Ziehen wir hier eine ganz kurze Zwischenbilanz. Wenn man bei der Beschreibung des Phänomens der Romantik ohne die Kategorie des Unendlichen nicht ganz auszukommen scheint, so manifestiert sich diese sinnfällig in der romantischen Oper als Denkmal der Unvergänglichkeit, an dem sich die sterbliche Identität des Menschen abarbeiten muß. Der Tod, der Teufel und die Geister der Natur sind diejenigen Instanzen, an denen sich die "unendliche Sehnsucht" (E.T.A. Hoffmann) des Menschen

bricht und durch die sie sich gleichzeitig bewußt wird. Insofern erscheint die Beanspruchung von Mozarts *Don Giovanni* als romantisches Werk durch E.T.A. Hoffmann³ gerechtfertigt, wie andererseits sich in der Selbstthematization des Musikalischen eine zukunftsfrüchtige Energie manifestiert. Es ist die nicht tot zu kriegende elementare Energie der Oper, als Freistatt blühender Phantasie, die auch im 20. Jahrhundert noch eine, wenn man so will, romantische, jedenfalls surreale, amimetische, anti-aristotelische Oase eröffnet. Zur phantastischen Lizenz dieses Phänomens gehört aber in erster Linie die rational nie zu klärende Präsenz des Geisterreichs als des undenkbar Anderen.

In Webers *Freischütz*, einem zentralen Werk der romantischen Oper, vollzieht sich eine fortschreitende Christianisierung, der umgekehrt eine Diabolisierung der musikalischen Substanz entspricht, indem in der Wolfsschluchtszene vom Komponisten ein Extrem an frappanten und charakteristischen Effekten gewagt wird. Die Provokation des singenden Komtur wird ein Stück weit entschärft, denn: Die Oper wird nunmehr in aller Deutlichkeit zum Welttheater, wenn sich der um die Entscheidung ringende Mensch zwischen den Kräften des Himmels und der Hölle entscheiden muß. Der junge Jäger Max hat, um Agathe heiraten zu können, einen Schuß ins Schwarze vorzuführen. Angesichts seines permanenten Pechs liegt es nahe, daß er den Versuchungen des bösen Kaspar nachgibt, der allerdings mit dem Teufel im Bunde ist. Für Max stellt sich in seiner Verzweiflung die existentielle Frage, ob kein Gott lebt, d.h. ob eine moralische Weltordnung besteht oder nicht. Das Szenarium der Antwortmöglichkeiten bietet die Oper selbst: Auf der einen Seite der böse Kaspar, der mit Würfelspiel und Glück auf die Kraft des Zufalls baut. Auf der anderen Seite Agathe, die mit Ahnung und Vertrauen sich der Vorsehung unterstellt. Ihrem Gebet entspricht auf der Negativseite Kaspars Fluch. Kontrastiv sind auch die Leitinstanzen angelegt: Der weißgekleidete Eremit auf der Seite des Guten, der schwarze Samiel als Kontrahent, dem in der Oper das Wort abgeschnitten wird – es handelt sich um eine stumme Figur. Das Geisterreich, das wir in der grandiosen Wolfsschluchtszene vorgeführt bekommen, ist ein Pandämonium des Grauenhaften, Bösen, aber auch Gespenstischen. Das Ärgernis dessen, was in der Aufklärung in das Jenseits auch des Denkens verwiesen worden war, feiert nun seine romantische Wiederkehr unter dem Rückgriff auf barocke Schwarz-Weiß-Schemata, die Mozart gerade gesprengt hatte. Nicht mehr die Statue aus Stein wird zum Zeichen des Anderen, sondern, wie um den Tod durch den Teufel auszutreiben, die Teufelssage der böhmisch-deutschen Überlieferung. Die Quelle des *Freischütz* geht über das zeitgenössische *Gespensterbuch* (von Apel und Laun) auf die 1730 gedruckten *Unterredungen von dem Reiche der Geister* zurück. Romantik erscheint so gesehen als Reprise des in den Aberglauben Verdrängten, nur daß die von der Aufklärung gerufenen und verrufenen Geister nun durch den Geist der Religion eindeutig bestimmt werden. Der Lust des Grauens kann

3 Hoffmann (1964: 56). Im Rahmen dieser Affinität ist auch Hoffmanns Opernplan nach Calderóns *Il galan phantasma* (*Der Liebhaber nach dem Tode*) zu sehen.

nur in klaren moralischen Bahnen gefrönt werden: Es ist der Teufel, den man als Zwischenspiel durchaus genießt.

Mit dem romantischen Sujet vom *Fliegenden Holländer*, das Richard Wagner offenbar einer Darstellung von Heinrich Heine verdankt, wird der Gespensterspuk auf eine ganz neue Ebene gestellt. Zugleich vollzieht sich hier im strukturellen Sinn eine Umkehrung und Verabschiedung der *Don Giovanni*-Tradition. Bekanntlich ist der Fliegende Holländer dazu verurteilt, in seinem leeren Gespensterschiff mit den blutroten Segeln ruhelos über die Meere zu fahren. Nur alle sieben Jahre darf er an Land gehen, um nach Möglichkeit durch die Liebe einer Frau, die bereit ist, für ihn in den Tod zu gehen, von seinem Fluch erlöst zu werden. In Wagners Oper wissen die Protagonisten von dieser alten Sage, aber nur die junge Kaufmannstochter Senta fühlt sich dem Schicksal des Holländers besonders verbunden. Mit einer bezeichnenden Mischung aus nachtwandlerischer Intuition und magischer Prophetie beschwört Senta geradezu die Erscheinung des Numinosen. In der Mitte der Oper läßt Wagner sie die berühmte Ballade singen, in der die Vorgeschichte des Holländers berichtet wird. Ob Wagner wirklich diese Ballade als erstes Stück komponiert hat, ist nicht sicher, aber auch nicht entscheidend; gewiß ist vielmehr die musikwissenschaftliche Beobachtung, daß es sich vom Themenbestand her um den Mittelpunkt der gesamten Oper handelt. Wagner baut sie auf zwei musikalischen Motiven auf, dem Motiv des fliegenden Holländers und dem Erlösungsmotiv.

Der Fliegende Holländer nimmt nun im Kontext der Gespensterphantasmagorie deshalb eine entscheidende Stellung ein, weil hier die Frage nach der menschlichen Identität auf neue Weise aus dem Tod beantwortet wird. Die Konfrontation zwischen dem Menschen und dem Nicht-Menschlichen spielt sich hier nicht mehr als Begegnung mit dem Geist aus dem Jenseits (Komtur, Vampyr) oder dem Natur-Geist à la Undine ab, sondern mit einem Wesen, dem der Tod versagt ist und dem dadurch das Stigma des Außer-Menschlichen anhaftet. Der Holländer ist zum qualvollen Leben verurteilt, die Erlösung durch den Tod ist ihm verwehrt. Das ist nun Gegenstand der Senta-Ballade, deren zentrale Strophe lautet:

Bei bösem Wind und Sturmes Wut
 umsegeln wollt' er einst ein Kap;
 er flucht und schwur mit tollem Mut:
 "In Ewigkeit laß' ich nicht ab!"
 Hui! – Und Satan hört's – Johohe! – Johohe!
 Hui! – Nahm ihn beim Wort! – Johohe! Hojohe!
 Hui! – Und verdammt zieht er nun
 durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh!
 Doch daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,
 zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst könne werden!
 Ach! könntest du, bleicher Seemann, es finden!
 Betet zum Himmel, daß bald
 ein Weib Treue ihm halt'! (Wagner 1994: 41-43)

Zwei Todeskonzeptionen stehen hier einander gegenüber, die sich auch in den beiden Motiven spiegeln: Zunächst die Strafe, die der Holländer für seine Anmaßung erhält, die Ewigkeit zu versuchen. Der Teufel nimmt ihn beim Wort und verdammt ihn zu einem ewigen Leben im Diesseits, das er nicht abschütteln kann, ihn somit von einer Erlösung abhängig macht. Damit kommt die gegenläufige Todesvorstellung in den Blick: Senta beweist dem Holländer Liebe und Treue bis in den Tod, d.h. sie erlöst ihn von der Verdammnis durch ihren eigenen Opfertod, mit dem sie ihm – und das ist entscheidend – den eigenen Erlösungstod möglich macht, d.h. also seine Irrfahrten beendet. Dieser Liebestod, wie Wagner ihn anlegt, widerruft damit den satanischen Tod-im-Leben durch ein verklärtes Leben-im-Tod. Indem Senta sich vom Felsen ins Meer stürzt, ist der Fluch des ewigen Irrsins aufgehoben, das Gespensterschiff des Holländers kann endlich untergehen, und man sieht die beiden Liebenden in verklärter Gestalt sich umarmen.

Offensichtlich stehen wir hier bereits in der Nähe des *Tristan*-Liebestodes. Der *Fliegende Holländer* wird geradezu zum Widerruf traditioneller Todes- und Gespenstermetaphysik. Wenn der Teufel den Holländer zum leblosen Gespenst schon im Diesseits macht, so kann durch die Liebe dieses Gespenst erlöst werden und sterben. Das heißt aber, daß der Teufel nur noch im Diesseits seine Finger im Spiel hat. Der Tod wird zur Befreiung aus der Macht des Teufels. Mithin treten Tod und Teufel hier wieder auseinander – in fast direkter Opposition zu ihrer Verbindung, wie sie an Schillers *Don Giovanni*-Lesart und ihren romantischen Erben beobachtet werden konnte. Bei Wagner wird nun der Tod gerade nicht mehr verteuft, sondern ist das Tor zu einer idealen, verklärten Existenz.

Hier, so meine ich, hat sich eine Umkehrung jener aufklärerischen Obsession vollzogen, als deren Spiegelbild Mozarts Steinerner Gast erscheinen konnte und die noch für die romantische Generation verbindlich ist. Während unter der Zuversicht rationaler Erkennbarkeit das Gespenst aus dem Jenseits sich als undenkbar erwiesen hatte und daher zwangsläufig der Ausgrenzung als Irrsinn oder Teufelswerk zum Opfer fiel, kann nun die Wahrnehmung der visionären, geisterhaften Existenz, wie sie in Wagners Oper einzig Senta bezeugt, die Voraussetzung einer idealen, überirdischen Existenz bedeuten. In der Affinität zu den *Geistern* bezeugt sich ein romantisch-idealistischer *Geist*. Von dieser freilich ebenso atemberaubenden wie lebensgefährlichen Verbindung legt ein Herzstück philosophischer Geister-, Geistes- und Traumdeutung Zeugnis ab, Arthur Schopenhauers *Versuch über das Geistersehen* von 1850. Sigmund Freud war sich nicht zu schade, diesen Versuch in die Bibliographie seiner Traumdeutung aufzunehmen, wie er überhaupt auf Schopenhauers Bedeutung verweist. Im *Versuch über das Geistersehen* wagt Schopenhauer vollends die Umkehrung von Kants kritischen *Träumen eines Geistersehers*: Der die Geister sieht, ist weder wahn-sinnig noch vom Teufel verhext, sondern der Geistwelt aufgeschlossen. In verwandten Phänomenen wie dem Traum oder dem Hellsehen manifestiert sich der außerordentliche Einblick in die unmittelbarere, ursprüngliche Welt des Lebenswillens. Raum und Zeit werden aufgehoben, der wahre Geisterseher durchschaut den Schleier der Körper-

lichkeit und erkennt den wahren Geist. Das im Zeichen der Aufklärung als krankhaft Ausgeschlossene ist nunmehr zum bevorzugten Mittel der Erkenntnis geworden.

Was Schopenhauer hier auf bedenkliche Art an die Wand malt, verliert viel von seiner gegen-kritischen Anstößigkeit, wenn es vom Feld der Diskursivität auf das der Phantasie verschoben wird. Die Oper, so scheint es abschließend, ist ebenso wie das seines Ausnahmecharakters bewußte Kunstmärchen nur vordergründig kulinarische Unterhaltung. Beide Formen kündigen die Dominanz des Mimetischen auf und tolerieren die Präsenz des Undenkbaren. Das Phantasma des Toten und des Teufels wird zum Objekt der Selbstbefragung des Menschen. Die Gespenster und die Elementargeister erweisen sich beide als transzendente Textbausteine im Labor der Phantasie, als unter- und hintergründige Erkenntnismöglichkeiten, die am Rande der Vernunft über die Grenzen der Vernunft Auskunft geben. Die Romantik vermag aber somit auf dem Weg der romantischen Oper so etwas wie eine Fortsetzung derjenigen "kritischen" Philosophie zu bieten, die Kant unter ganz anderen Voraussetzungen auf die Bahn gebracht hatte. Die Metaphysik als die "Wissenschaft von den Grenzen der menschlichen Vernunft" (Kant 1777: 983) mutiert zur Schopenhauerschen Metaphysik der Musik. Insofern wird man nicht sagen können, daß von der romantischen Oper die "Romantik" neu zu definieren wäre, aber die Musik transportiert einen Bodensatz des Widerständischen, der seine Herkunft aus der Aufklärung nicht verleugnen und in einer Beschreibung "der" Romantik Berücksichtigung verlangen kann. Gerade der Prozeßcharakter, der vor allem für die literarische Frühromantik in Deutschland geltend gemacht werden kann, manifestiert sich auf besonders deutliche Weise in der Affinität zum Jenseitigen, das als Welt des Todes oder der Naturgeister den spezifischen Ort der romantischen Oper ausmacht, einen Ort, der allerdings nicht eine Erfindung der Romantik selbst ist, sondern sich dem Ende der Aufklärung verdankt.

Literatur:

- Allrogen, Gerhard. 1969. "Die Opern-Ästhetik E.T.A. Hoffmanns." *Beiträge zur Geschichte der Oper*. Hg. H. Becker. Regensburg: Bosse. 25-35.
- Apel, August und Friedrich Laun. 1810. *Gespensterbuch*. Leipzig: Göschen.
- Aristoteles. 1990 [1907]. *De anima*. Hg. R. D. Hicks. Nachdruck Hildesheim: Olms.
- . 1969. *Über die Seele*. Werke in deutscher Übersetzung. Hg. Ernst Grumach. Bd. 13. Übersetzt von Willy Theiler. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Borchmeyer, Dieter. 1982. *Das Theater Richard Wagners*. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam.
- Csampai, Attila. 1981. "Mythos und historischer Augenblick in Mozarts *Don Giovanni*." *Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni. Texte, Materialien, Kommentare*. Hgg. Attila Csampai und Dietmar Holland. Hamburg: Rowohlt. 9-36.
- Dahlhaus, Carl. 1984. "Die romantische Oper als Idee und Gattung." *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen für das Jahr 1983*: 52-64.
- . 1989. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber.

- Dent, Edward. 1976. *The Rise of Romantic Opera*. Hg. Winton Dean. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Eckermann, Johann Peter. 1999. *Gespräche mit Goethe in den letzten Tagen seines Lebens, 1823-1832*. Hg. Christoph Michel. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Fouqué, Friedrich de la Motte. 1988. *Undine. Eine Zauberoper in drei Aufzügen. Musik von E.T.A. Hoffmann*. In: E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in 6 Bänden*. Bd. 2/2: *Die Elixire des Teufels. Werke 1814-16*. Hgg. Hartmut Steinecke und G. Allroggen. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag. 467-518.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1964. *Briefwechsel mit Friedrich Schiller*. In: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Bd. 20. Zürich: Artemis.
- . 1998: *West-östlicher Divan*. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. Karl Richter. Bd. 11,1,2. München: Hanser.
- Goslich, Siegfried. 1975. *Beiträge zur Geschichte der deutschen romantischen Oper zwischen Spohrs Faust und Wagners Lohengrin*. Tutzing: Hans Schneider.
- Hoffmann, E.T.A. 1964. *Fantasie- und Nachtstücke*. Nachwort W. Müller-Seidel. München: Winkler.
- . 1976. *Die Serapionsbrüder*. Nachwort W. Müller-Seidel. München: Winkler.
- Kant, Immanuel. 1977. *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*. In: *Werkausgabe*. Hg. Wilhelm Weischedel. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 919-89.
- Kerman, Joseph. 1988. *Opera as Drama*. Berkeley: Oxford Univ. Press.
- Lindenberger, Herbert. 1984. *Opera. The Extravagant Art*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Lubkoll, Christine. 1995. *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg: Rombach.
- Mayer, Mathias. 1997. *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*. Freiburg: Rombach.
- Mörke, Eduard. 1976. "Mozart auf der Reise nach Prag." In: *Sämtliche Werke*. Hg. Herbert G. Göpfert, 5. Auflage. München: Hanser.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 1981. *Don Giovanni. Texte, Materialien, Kommentare*. Hgg. Attila Csampai und Dietmar Holland. Hamburg: Rowohlt.
- Naumann, Barbara. 1990. *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: Metzler.
- Novalis. 1978. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hgg. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München: Hanser.
- Paul, Jean. 1963. *Vorschule der Ästhetik*. Hg. Norbert Miller. München: Hanser.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1981. "Versuch über den Ursprung der Sprachen." In: *Sozialphilosophische und politische Schriften*. Erstübertragung Eckhart Koch. München: Winkler. 163-221.
- Schläder, Jürgen. 1979. *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*. Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- Schlegel, Friedrich. 1971. *Kritische Schriften*. Hg. Wolfdieterich Rasch. 3. Auflage. München: Hanser.

- Schopenhauer, Arthur. 1963. "Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt." *Parerga und Paralipomena*. In: *Sämtliche Werke*. Hg. Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Bd. 4. Frankfurt/M.: Insel. 273-372.
- Schwerte, Hans. 1962. *Faust und das Faustische*. Stuttgart: Klett.
- Theissing, Heinrich. 1978. *Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn*. München: Gebrüder Mann.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich. 1991. "Phantasien über die Kunst." *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hgg. Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Bd. 1. Heidelberg: Winter. 147-252.
- Wagner, Richard. 1994. *Der fliegende Holländer: Textbuch*. Einf. und Kommentar K. Pahlen. München: Piper.
- Weisstein, Ulrich. 1988. "Was ist die romantische Oper? Versuch einer musiko-literarischen Begriffsbestimmung." *Einheit in der Vielfalt. Festschrift Peter Lang*. Hg. G. Quast. Bern: Lang. 568-88.