

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Band 199

Herausgegeben von Wilfried Barner, Georg Braungart
und Martina Wagner-Egelhaaf

Martin Schneider

Wissende des Unbewussten

Romantische Anthropologie und Ästhetik
im Werk Richard Wagners

De Gruyter

Der Autor dankt dem Richard-Wagner-Verband-International für die großzügige Gewährleistung eines Druckkostenzuschusses.

Zugl. Univ. München, Diss. 2011

ISBN 978-3-11-029276-3

e-ISBN 978-3-11-029287-9

ISSN 0081-7236

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalogue record for this book is available from the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Einführung	I
Der Fall Wagner – neu aufgerollt	1
Forschungsstand und Methode	3
Zur Terminologie	13
Das Unbewusste/ Subjektivität	13
Anthropologie	14
Die Romantik/ die Romantiker	15
Oper/ Musikdrama/ Musiktheater	15
Aufbau der Studie	16
1 Das Unbewusste als Grund und Abgrund: Was bedeutet »romantische Subjektivität?	18
1.1. Das Sein vor dem Bewusstsein: Zur Konzeption des Unbewussten in der frühromantischen Philosophie	21
1.2. Die Theorie der Bewusstwerdung in Schellings Naturphilosophie	27
1.3. Das Unbewusste in der romantischen Anthropologie (Kluge, Schubert)	35
1.4. Das Unbewusste im romantischen Kunstwerk	45
2 »Erwacht, sich selber erkennt kaum«: Die prekäre Entstehung des Bewusstseins	49
2.1. Das Erwachen ins Bewusstsein und seine naturphilosophischen Grundlagen	50
2.1.1. Das <i>Rheingold</i> -Vorspiel oder: Das Unbewusste erwacht	50
2.1.2. »Ein Wort! Ein einzig Wort!« – Die Entstehung der Sprache	60
2.2. Die Verwirrung des erwachten Subjekts	64
2.2.1. Wotans und Elsas Erwachen	65
2.2.2. Erwachensszenen bei Kleist und Hoffmann	69
2.3. Die Erweckung des Unbewussten	77
3 Die Verheißung der Vergangenheit: Wagners mythisches Zeitbewusstsein	85
3.1. Das triadische Modell des Mythos	88
3.1.1. Wagners dramaturgischer Dreischritt	88
3.1.2. Die Idee des Goldenen Zeitalters in der Romantik	96

3.2.	Die Zürcher Kunstschriften und die Dialektik der ›Neuen Mythologie‹	103
3.2.1.	Elemente romantischer Mythologie in den Kunstschriften . .	103
3.2.2.	Phantasie als Synthese	108
3.2.3.	Zur Bewusstwerdung des Unbewussten in den Kunstschriften	124
3.3.	Mythos und romantisches Zeitempfinden.	129
3.3.1.	Die Ahnung der Erinnerung: Romantische Mythomotorik . .	129
3.3.2.	Die Psychologie des ›Einst‹ in Wagners Musikdramen	137
3.4.	Muttersegen letzter Gruß: Kindheit, Trauma, Sexualität	142
3.4.1.	Das Goldene Zeitalter der Kindheit und seine Schattenseiten	142
3.4.2.	Sehrende Sehnsucht: Traumatische Urszenen von <i>Lohengrin</i> bis <i>Parsifal</i>	150
4	»Laß mich ihn sehn wie ich ihn sah«: Ästhetik und Anthropologie des Blicks	156
4.1.	»Ein neues höheres Auge«: Zum Motiv der Hellsichtigkeit.	158
4.1.1.	Hellsichtigkeit und ihre Folgen für die Sinneshierarchie in der Musikästhetik Wagners, Schopenhauers und der Romantik	158
4.1.2.	Zur Potenzierung des Blicks in der romantischen Anthropologie	172
4.1.3.	Das höhere Sehen in Wagners Musikdramen.	179
4.2.	Die Sprache(n) des stummen Blicks	190
4.2.1.	Das Wechselspiel von Blick, Gestik und Musik	190
4.2.2.	Zur Konkurrenz von Intuition und Diskursivität in der Romantik.	196
4.3.	Bilder und ihre Geschichten	201
4.3.1.	Flucht vor dem Wort ins Bild: <i>Der fliegende Holländer</i>	201
4.3.2.	Die Versprachlichung des Blicks bei Schelling, Carus und Hoffmann.	205
4.3.3.	Die Deutung der Bilder: Vom <i>Lohengrin</i> zur <i>Traumnovelle</i> . .	214
4.4.	Geheimnisse des Wieder-Sehens: Zum Motiv des Déjà-vu	226
4.4.1.	Urbild und Abbild: Die romantische Konzeption der Anamnese	226
4.4.2.	Traumbild und Trauma: Das Déjà-vu bei Richard Wagner.	234
5	Geschichte des Ich: Zum Zusammenhang von Identität und Erzählung	255
5.1.	<i>Der fliegende Holländer</i> : Musikdrama als Identitätsdrama	260
5.2.	Dynamische Subjektivität: Schelling, Schubert, Carus.	269

5.3.	Fallgeschichte und Anamnese: Lektüren des Ich in der romantischen Literatur	282
5.4.	»Siegmund heiß' ich«: Namensgebung und Anamnese bei Wagner	297
5.4.1.	Selbstvergewisserung: Warum bei Wagner so viel erzählt wird	297
5.4.2.	Die Entstehung männlicher Identität durch Narration in den Musikdramen <i>Die Walküre</i> , <i>Parsifal</i> und <i>Tristan und Isolde</i>	302
5.5.	Individualität und Dynamik in <i>Oper und Drama</i>	315
5.6.	<i>Der Ring des Nibelungen</i> als Familienroman	324
5.6.1.	Zum Gegensatz von Glauben und Wissen im <i>Lohengrin</i>	324
5.6.2.	Vom Unbewussten zum Unterbewussten: Zur Topologie des <i>Rings</i>	326
5.6.3.	Die Rekonstruktion der Geschichte: Siegfried und Brünnhilde	329
5.6.4.	Das Subjekt und seine Familie: Wagners <i>Ring</i> und die erzählende Prosa der Moderne	338
6	Die Ekstase der Erinnerung: Plötzlichkeit, Wahnsinn, Gedächtnis	342
6.1.	Tristans Taumel: Wahnsinn als Gedächtnisstörung	344
6.2.	Wahnsinn und Gedächtnis in der Romantik	356
6.2.1.	Die Darstellung des Wahnsinns in Platons <i>Phaidros</i> und Cervantes' <i>Don Quixote</i>	356
6.2.2.	Das Gedächtnisproblem im Magnetismus	360
6.2.3.	Plötzlichkeit und Wahnsinn bei Kleist und Hoffmann	364
6.3.	Plötzlichkeit vs. Erzählung	372
6.4.	Die Heilung des Wahnsinns in <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> . . .	385
6.4.1.	»All mein Erinnern ist mir schnell geschwunden«: <i>Tannhäuser</i>	385
6.4.2.	Deuten und Merken: Die <i>Meistersinger</i>	390
	Ausblick und Schluss	407
	Literaturverzeichnis	409
	Siglen	409
	Weitere Quellen	410
	Forschungsliteratur	412
	Abbildungsnachweise	426
	Danksagung	427
	Personenregister	429

Sein Bewußtsein schult sich in der Nacht,
die das Bewußtsein zu verschlingen droht.

Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*

Einführung

Der Fall Wagner – neu aufgerollt

Das Werk Richard Wagners gehört zu jenen Ereignissen der jüngeren Kulturgeschichte, über die sich die Nachwelt kein eindeutiges Urteil zu bilden vermag. Im Gegensatz zu Shakespeare, Mozart oder Goethe gilt Wagner seit jeher als Problemfall. Er ist ein Künstler, dem so viel Bewunderung wie Verachtung zuteil wurde. Die einen hielten seine Werke für den Höhepunkt der Operngeschichte und verehrten ihn als ihren »Meister«, die anderen sahen in ihm vor allem einen Dilettanten, Sprachpanscher und Antisemiten.

Die Kritik an Wagners Musikdramen entzündete sich nicht zuletzt an ihrer eigentümlichen Ästhetik. Es war Friedrich Nietzsche, der diese in *Der Fall Wagner* als Symptom einer kranken Kultur zu beschreiben versucht hat. Wagners Musik laufe darauf hinaus, »die Nerven zu überreden«. Er sei ein »Magnétiseur«,¹ also ein Nervenarzt, der seine Patienten in Hypnose versetze. Doch wer sich von dieser Kunst Heilung oder gar Erlösung erhoffe, so Nietzsche, gehe Wagner in die Falle. Denn in Wahrheit sei dieser selbst die Krankheit, für deren Heilung er sich halte:

Die Probleme, die er auf die Bühne bringt – lauter Hysteriker-Probleme –, das Convulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärferen Würzen verlangte, seine Instabilität, die er zu Prinzipien verkleidete, nicht am wenigsten die Wahl seiner Helden und Heldinnen, diese als physiologische Typen betrachtet (– eine Kranken-Galerie! –): Alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel lässt. *Wagner est une névrose*. [...] Unsre Aerzte und Physiologen haben in Wagner ihren interessantesten Fall, zum Mindesten einen sehr vollständigen. Gerade, weil Nichts moderner ist als diese Gesamtterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der *moderne Künstler* par excellence [...]. Er ist der Meister hypnotischer Griffe, er wirft die Stärksten noch wie Stiere um.²

Hysterie, Hypnose, nervöse Maschinerie: Nietzsche greift hier ein Vokabular auf, das im 19. Jahrhundert die Entdeckung jenes Phänomens begleitete, das man »das Unbewusste« genannt hat. Dieses steht, wie Nietzsche richtig beobachtet hat, im

¹ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2. Aufl., München 1988 [1980], Bd. 6, S. 29. Soweit nicht anders gekennzeichnet, stammen Hervorhebungen in Zitaten immer aus dem Original.

² Ebd., S. 22f.

Zentrum von Wagners Musikdramen. Der Zuschauer sieht Figuren, die mit den Tiefenschichten ihres Bewusstseins konfrontiert werden, mit dem, was jenseits der Grenze des Ich liegt und das Ich deshalb gefährdet. Dies gilt für die frühen ebenso wie für die späten Werke. Im *Fliegenden Holländer* gerät Senta durch das träumerische Anschauen eines Bildes in ekstatischen Rausch. Im *Parsifal* ist es Kundry, die immerzu schlafen will, aber keine Ruhe findet. Sie wird von einem traumatischen Erlebnis verfolgt, das sie in den Wahnsinn treibt. Wiederholt geraten die Protagonisten in einen Zustand, in dem sie in eine gebannte Starre verfallen, wie hypnotisiert erscheinen. Dies zeigt sich nicht nur an Wotan, der zu Beginn des *Rheingolds* völlig entrückt scheint, vom Anblick Walhalls »gefesselt« wird und noch »im Traume« zu sprechen beginnt. Auch die Liebespaare in Wagners Musikdramen sind bei ihrem ersten Aufeinandertreffen meist völlig in das Anschauen des anderen versunken und nehmen ihre Umgebung nicht mehr wahr.

Wagner hat in seinem Leben viele philosophische Wandlungen vollzogen. Aber es gab immer eine Konstante: das Unbewusste und seine Bedeutung für das Subjekt. In dieser Frage erwies sich Wagner zeit seines Lebens als ein Nachfolger der romantischen Anthropologie und Literatur. In seinem Musiktheater versah er das menschliche Bewusstsein mit einem tiefen, undurchdringlichen Grund. Wie ein kleiner Nachen schwimmt es auf einem riesigen Ozean, der es jederzeit in die Tiefe zu reißen droht. Ob man dieses Menschenbild zutreffend findet oder nicht: Wagners Bühnenwerke schaffen eine Ästhetik, die den Zuschauer mit Nachdruck von der Existenz des Unbewussten zu überzeugen versucht. Und gerade weil Wagners Kunst das Vor-Bewusste und Irrationale inszeniert, tut eine wissenschaftliche Untersuchung zu diesem Thema Not. Nur eine distanzierte Betrachtung von Wagners Konzeption des Unbewussten ist in der Lage, diese als kulturell und historisch bedingtes Konstrukt zu erfassen und damit eine der wichtigsten Voraussetzungen für Wagners Anthropologie und Ästhetik in den Blick zu bekommen. Dies ist der Grund, warum diese Arbeit den »Fall Wagner« neu aufrollt. Dabei folgt sie Nietzsches Einsicht, dass das Werk Wagners als Symptom auf die Pathologie der modernen Kultur verweist. Es gilt, die Musikdramen nicht als Antwort, sondern als Problem zu verstehen, nicht als ästhetischen Zufluchtsort vor einer rationalisierten Moderne, sondern als Kunstwerke, die die Widersprüche ihrer Zeit in sich aufgenommen haben. Wenn vom Unbewussten die Rede sein wird, soll es nicht um eine transzendente Instanz gehen, die dem Subjekt Erlösung bietet. Im Gegenteil: Die Studie kommt zu dem Schluss, dass in den Musikdramen Richard Wagners jene zerrissene Subjektivität zu Tage tritt, die aus der Dichotomie von Unbewusstem und Bewusstsein resultiert und in der Romantik erstmals virulent wurde. Von dieser Beobachtung ausgehend, soll gezeigt werden, welche Konsequenzen diese Anthropologie für die Ästhetik Wagners hatte: Seine Reform des Musiktheaters hängt eng mit dem Menschenbild zusammen, das er von der Romantik übernahm.

Forschungsstand und Methode

Die Zahl der Publikationen zum Werk Richard Wagners ist kaum mehr zu überschauen, weshalb ein lückenloser Literaturbericht zweifellos Buchformat annehmen würde. Da Wagner nicht nur Komponist, sondern auch Autor und Theaterpraktiker war und sich zudem mit ästhetischen, philosophischen und religiösen Themen beschäftigte, fällt die Interpretation seines Werkes nicht in die Domäne eines einzigen Fachgebietes. »Wie er über alles mitreden wollte, so will alles über ihn mitreden«, formulierte der Germanist Dieter Borchmeyer treffend.³ Es gibt, abgesehen von der Unmenge an jährlich erscheinender Liebhaber-Literatur zum Thema, sowohl literatur-, theater- und musikwissenschaftliche, als auch politologische, philosophische und psychoanalytische Arbeiten, die sich mit Wagner auseinandersetzen – und das nicht nur im deutschen Sprachraum. Bei der Darstellung des Forschungsstandes ist deshalb Beschränkung gefragt. Aus diesem Grund soll im Folgenden zunächst ein kurzer Überblick über die dominierenden Tendenzen der Wagner-Forschung gegeben werden, die dann mit dem eigenen methodischen Ansatz verglichen werden. In einem zweiten Schritt wird dann der Forschungsstand in Bezug auf die beiden übergreifenden Themen dieser Arbeit vorgestellt: den Einfluss des Unbewussten und der Romantik auf das Werk Richard Wagners. Was die zahlreichen Einzelstudien zu den weiteren Untersuchungsaspekten angeht, so werden sie an dieser Stelle nicht referiert. Genaueres hierzu erfährt der Leser in der Diskussion der entsprechenden Kapitel.

In der Forschung lassen sich vor allem zwei Ansätze ausmachen, die beide eine lange Deutungstradition für sich beanspruchen können. Da ist zum einen das Bemühen, den zeitlosen Charakter von Wagners Werk zu betonen, wobei einmal der Mythos, einmal die Religion im Vordergrund steht. Anfang der sechziger Jahre war es der Altphilologe Wolfgang Schadewaldt, der die Verarbeitung von Archetypen der griechischen Mythologie in Wagners Musikdramen in den Fokus seiner Interpretation stellte.⁴ Im Zuge von Wieland Wagners Versuch, das Werk seines Großvaters nach der nationalsozialistischen Rezeption gleichsam ins Universale

³ Dieter Borchmeyer, *Wagner-Literatur – Eine deutsche Misere. Neue Ansichten zum »Fall Wagner«*. In: *Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der Literatur*, 3. Sonderheft, Forschungsreferate, 2. Folge, 1993, S. 1–62, hier S. 15.

⁴ Vgl. hierzu Wolfgang Schadewaldt, *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, 2 Bde., 2. Aufl., Zürich, Stuttgart 1970 [1960], Bd. 2, S. 341–405. Es handelt sich dabei um Bayreuther Vorträge, die in den Jahren 1962 bis 1964 in den Programmheften der Festspiele abgedruckt wurden. Vgl. zu Wagners Rezeption der griechischen Kultur auch Ulrich Müller, *Richard Wagner und die Antike*. In: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller / Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 7–18 sowie Ulrich Müller / Oswald Panagl (Hgg.), *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«, »Tristan und Isolde«, »Die Meistersinger von Nürnberg« und »Parsifal«*, Würzburg 2002.

und Vorgeschichtliche zu wenden, war auch Schadewaldt zu jenem Kreis von Gelehrten gestoßen, die die intellektuelle Fundierung des »neuen Bayreuth« garantieren sollten.⁵ Ihren wichtigsten Impuls erhielten die auf den Mythos bezogenen Wagner-Deutungen jedoch in den achtziger Jahren. In seinem Buch *Die Wahrheit des Mythos*, in dem er die Gleichwertigkeit des mythischen gegenüber dem wissenschaftlichen Weiterklärungsanspruch betonte, beschäftigte sich der Philosoph Kurt Hübner auch mit Richard Wagner. In dessen Werk sah Hübner »zeitlich undatierbare, numinose Urereignisse« zur Darstellung gebracht.⁶ Dieser Spur ist vor allem Dieter Borchmeyer gefolgt, der insbesondere den *Ring des Nibelungen* als Reaktualisierung des Mythos begreift und die Tetralogie in Bezug auf mythische Archetypen interpretiert. Borchmeyer kommt darüber hinaus das Verdienst zu, die stoffgeschichtlichen Bezüge und literarischen Einflüsse auf das Schaffen Richard Wagners mit philologischer Präzision herausgearbeitet zu haben. Dies betrifft die zahlreichen Verbindungen zwischen den Werken Goethes, Schillers und Wagners ebenso wie die Rezeption Wagners in den Schriften Nietzsches und Thomas Manns.⁷ Auch neuere Arbeiten beschäftigen sich mit dem geschichts- und gesellschaftsenthobenen Gehalt von Wagners Werk. Zu nennen ist hier Ulrike Kienzle, die in ihrem Buch ...*daß wissend würde die Welt!* nicht nur die philosophische, sondern auch die religiöse Dimension der Musikdramen, allen voran *Parsifal*, darzulegen versucht und dabei Verbindungen zu Christentum, Buddhismus und indischer Philosophie aufzeigt.⁸ Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie sich weniger für die

⁵ Dass Schadewaldt durch seine Tätigkeit als Dekan der Universität Freiburg in den Jahren 1933 und 1934 die nationalsozialistische Politik des Rektors Martin Heidegger unterstützte, tat seiner Publikationstätigkeit für die Programmhefte der Bayreuther Festspiele keinen Abbruch. Schadewaldts Biographie ist noch relativ harmlos im Vergleich zu den notorischen Nazis, die nach 1945 in den Programmheften publizieren durften. Besonders der Fall Hans Grunskys bezeugt, dass sich die Ideologie des deutschen Faschismus gut mit der in Bayreuth angesagten Mythos-Exegese vereinbaren ließ. Grunsky veröffentlichte Aufsätze, die sich mit dem mythischen Gehalt von Wagners Werken beschäftigten und bezog sich dabei auch auf Wieland Wagners Inszenierungen. Noch 1958 druckten die Programmhefte einen Beitrag Grunskys zum Lohengrinmythos, in dem er sich auf den antisemitischen »Wissenschaftler« Leopold von Schroeder bezog. Vgl. hierzu Udo Bermbach, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption und Verfälschungen*, Stuttgart, Weimar 2011, S. 479–485.

⁶ Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, S. 400. Zur Auseinandersetzung mit Hübners und Borchmeyers Thesen vgl. die Abschnitte 3.1.1. und 3.2.2. der vorliegenden Studie.

⁷ Vgl. hierzu Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt am Main 2002. Borchmeyers Interpretation des *Ring des Nibelungen* findet sich ebd., S. 276–307. Die Untersuchung von Wagners Mythos-Begriff hat im expliziten Anschluss an die Studien von Hübner und Borchmeyer weitergeführt: Petra-Hildegard Wilberg, *Richard Wagners mythische Welt. Versuche wider den Historismus*, Freiburg im Breisgau 1996.

⁸ Ulrike Kienzle, ... *daß wissend würde die Welt!* Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen, Würzburg 2005. Genannt seien an dieser Stelle auch die Arbei-

sozialhistorischen Aspekte, als für universalisierbare Denkmuster und intertextuelle Bezüge in Wagner Werk interessieren.

Mit diesen Deutungen konkurriert ein zweiter Strang der Forschung, der die gesellschaftliche, ja sozialrevolutionäre Bedeutung von Wagners Werk in den Vordergrund stellt und es dabei im 19. Jahrhundert verankert. Ihren Ausgangspunkt nehmen diese Arbeiten in George Bernard Shaws Buch *The Perfect Wagnerite* aus dem Jahr 1898,⁹ in dem Shaw den *Ring des Nibelungen* in den Kontext des Kapitalismus des 19. Jahrhunderts stellte. Drei Jahrzehnte später schrieb Theodor W. Adorno im Exil seinen *Versuch über Wagner*, den er erstmals 1952 publizierte und in dem er auch auf den politischen und revolutionären Charakter von Wagners Werk verwies.¹⁰ Weitergeführt wurde dieser Gedanke ab den sechziger Jahren von Hans Mayer, der das Denken und Schaffen Wagners im Umfeld Feuerbachs, Bakunins und Proudhons verortete und die Musikdramen aus dem Kontext ihrer Entstehungszeit zu deuten versuchte.¹¹ Von hier aus lässt sich eine Linie ziehen zu den Studien des Politologen Udo Bernbach, die den Einfluss insbesondere des Frühsozialismus auf Wagners ästhetische Schriften und Bühnenwerke detailliert darlegen.¹² Dabei geht es Bernbach nicht um die Leugnung mythischer Denkmuster in Wagners Werk, sondern um die Erweiterung des Mythos-Begriffs um eine soziale und politische Komponente.¹³ Die Tatsache, dass sich Wagner die über-

ten des Mediävisten Peter Wapnewski, die eine lesenswerte Darstellung der Musikdramen beinhalten und auch literarhistorische Bezüge nicht nur zur mittelalterlichen Literatur herstellen. Vgl. Peter Wapnewski, *Tristan, der Held Richard Wagners*, Berlin 1981; Peter Wapnewski, *Die Oper Richard Wagners als Dichtung*. In: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller/Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 223–352; Peter Wapnewski, *Liebestod und Götternot. Zum »Tristan« und zum »Ring des Nibelungen«*, Berlin 1988; Peter Wapnewski, *Weißt Du wie das wird ...? Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«*, München, Zürich 1995. In jüngster Zeit ist zur Stoff- und Wirkungsgeschichte erschienen: Yvonne Nilges, *Richard Wagners Shakespeare*, Würzburg 2007.

⁹ Bernard Shaw, *Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen*, 6. Aufl., Frankfurt am Main 1991 [1973].

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970ff., Bd. 13, S. 7–148. Nicht verschwiegen werden sollte die Rolle von zwei Werken, die Adornos Auseinandersetzung mit Wagner entscheidende Impulse gaben. Es handelt sich um die immer noch anregenden Studien von Paul Bekker, *Wagner. Das Leben im Werke*, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1924 sowie Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, 4 Bde., New York 1933–1947.

¹¹ Mayers Arbeiten sind zusammengefasst in Hans Mayer, *Richard Wagner*, hg. von Wolfgang Hofer, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1998.

¹² Udo Bernbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Stuttgart, 2. Aufl., Weimar 2004 [1994]; Udo Bernbach, *»Blühendes Leid«. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 2003. Siehe zu diesem Thema auch die Studie von Manfred Kreckel, *Richard Wagner und die französischen Frühsozialisten. Die Bedeutung der Kunst und des Künstlers für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1986.

¹³ Dies wird bereits in einigen Beiträgen einer Münchener Ringvorlesung deutlich, die

lieferten Mythen konstruktiv aneignet und neu deutet, bietet Bermbach hierfür die Grundlage. So bezieht er etwa den *Ring* nicht nur auf die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, sondern sieht in ihm eine Bankrotterklärung jeglicher modernen Politik.¹⁴

Beide Deutungsstränge haben immer wieder die Bayreuther Inszenierungen beeinflusst oder wurden von diesen angeregt. Man denke nur an die *Ring*-Deutungen Wieland Wagners (1951–1958, 1965–1968) und Alfred Kirchners (1994–1999), die den mythischen und zeitenthobenen Gehalt der Tetralogie betonten, oder diejenigen Patrice Chéreaus (1976–1980) und Jürgen Flimms (2000–2004), die den sozialgeschichtlichen und politischen Impetus des Werkes dezidiert herausstellten. Dennoch sollte die Wagner-Literatur nicht auf diese beiden Forschungsrichtungen reduziert werden. Denn auch die Arbeiten, die sich mit Wagners Ästhetik und seiner Reform des Musiktheaters beschäftigen, verdienen Erwähnung. Anfang der siebziger Jahre stellte der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus wichtige gattungstheoretische Überlegungen zu Wagners Musikdramen an, wobei es ihm gelang, deren Neuerungen gegenüber den überlieferten Formen des Musiktheaters überzeugend darzustellen.¹⁵ Weitere wichtige Beiträge zu dieser Fragestellung boten Dieter Borchmeyers *Das Theater Richard Wagners* und Stefan Kunzes *Der Kunstbegriff Richard Wagners*.¹⁶ Auch in jüngster Zeit hat die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wagner Früchte getragen, wobei vor allem Stephan Möchs Studie *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit* zu nennen ist.¹⁷ Sie ist vor allem deswegen innovativ, weil sie unter Berücksichtigung neuerer Theoriebildungen zur Performativität die Aufführungspraxis des *Parsifal* untersucht und dabei den plurimedialen Charakter des Musikdramas interdisziplinär in den Blick nimmt.

Und *last but not least* soll an dieser Stelle auch die musikwissenschaftliche Wagner-Forschung zur Sprache kommen. Natürlich kann auch hier keine umfassende

sich mit Wagners Mythos-Begriff beschäftigte. Vgl. Dieter Borchmeyer (Hg.), *Wege des Mythos in die Moderne. Richard Wagner und »Der Ring des Nibelungen«*, München 1987.

¹⁴ Vgl. Bermbach, »Blühendes Leid«, S. 165–245.

¹⁵ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996 [1971]; Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München, Kassel, Basel u.a. 1990 [1971].

¹⁶ Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart 1982; Stefan Kunze, *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*, Regensburg 1983. Vgl. zu Wagners ästhetischer Theorie auch Rainer Franke, *Richard Wagners Zürcher Kunstschriften*, Hamburg 1983, S. 99–160 sowie Sven Friedrich, *Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*, Tübingen 1996. Die neueste Studie zu gattungstheoretischen Fragestellungen stammt von Dorothea Kirschbaum, *Erzählen nach Wagner. Erzählstrategien in Richard Wagners »Ring des Nibelungen« und Thomas Manns »Joseph und seine Brüder«*, Hildesheim, Zürich, New York 2010.

¹⁷ Stephan Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Stuttgart 2009.

Darstellung gegeben werden, zumal es sich bei vorliegender Studie in erster Linie um eine literaturwissenschaftliche handelt. Es sei jedoch auf die bemerkenswerte Tatsache hingewiesen, dass aus Reihen der musikologischen Forschung Kritik an der Qualität der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Wagner laut wurde.¹⁸ »Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?« So betitelte der Herausgeber der *Sämtlichen Werke*, Egon Voss, seinen Vortrag auf einer im Jahr 2000 abgehaltenen Würzburger Wagner-Tagung. Voss beklagte, dass »die Musik in der Auseinandersetzung mit Wagner allenfalls eine Rolle am Rande« spiele und die Musikwissenschaftler auf Tagungen »nahezu regelmäßig in der Minderheit« seien.¹⁹ Tatsächlich ist nicht zu bestreiten, dass die Zahl der wegweisenden musikwissenschaftlichen Studien im Falle Richard Wagners überschaubar ist. Für diese These spricht, dass die Interpretationen von Carl Dahlhaus, die vor nunmehr über vierzig Jahren geschrieben wurden, immer noch als Grundlage für die Beschäftigung mit Wagner dienen.²⁰ Als weitere wichtige Referenz sind die Arbeiten von Werner Breig zu nennen, die im Hinblick auf den Zusammenhang von Textmetrik und musikalischer Struktur gerade für interdisziplinär forschende Wissenschaftler aufschlussreich sind.²¹ Dennoch wäre es vermessen zu behaupten, dass es keine aktuelle musikologische Auseinandersetzung mit Wagners Musikdramen gebe. Neben dem erwähnten Würzburger Symposium sind hier die Sammelbände *Richard Wagner, Konstrukteur der Moderne* und *Narben des Gesamtkunstwerks* zu nennen, die den modernen Gehalt von Wagners Partituren auf hohem theoretischem Niveau reflektieren. Auch die jüngst erschienene Studie von Tobias Janz zur Klangdramaturgie des *Rings* stellt einen innovativen Beitrag zum Verständnis von Wagners Kompositionsweise dar.²²

¹⁸ Egon Voss, Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners? In: Der »Komponist« Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000, hg. von Ulrich Konrad/Egon Voss, Wiesbaden, Leipzig, Paris 2003, S. 15–32.

¹⁹ Ebd., S. 15.

²⁰ Vgl. zur musikwissenschaftlichen Wagner-Forschung der siebziger Jahre neben den beiden bereits zitierten Monographien von Dahlhaus auch die folgenden Sammelbände: Carl Dahlhaus (Hg.), *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970 sowie Carl Dahlhaus (Hg.), *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, Regensburg 1970.

²¹ Vgl. Werner Breig, Wagners kompositorisches Werk. In: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller/Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 353–470; Werner Breig, Zur musikalischen Struktur von Wagners Ring des Nibelungen. In: *In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«*, hg. von Udo Bermbach, Berlin, Hamburg 1989, S. 39–62; Werner Breig, Wagners Begriff der »dichterisch-musikalischen Periode«. In: »Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an«. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken, hg. von Klaus Döge/Christa Jost/Peter Jost, Mainz, London, Madrid u.a. 2002, S. 158–172.

²² Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999; Richard Klein (Hg.), *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelun-*

Doch zurück zur Literaturwissenschaft, der das Hauptaugenmerk dieses Überblicks gilt. Auch in ihrem Fall kommt man nicht umhin, eine gewisse Distanz zum Thema Richard Wagner festzustellen. Dies trifft in erster Linie auf die deutsche Germanistik zu. Bereits vor zwanzig Jahren beklagte Dieter Borchmeyer die »Selbstverweigerung« des Faches »gegenüber einem der zentralen Ereignisse der deutschen Kulturgeschichte«.²³ Dieses Urteil ist noch heute von trauriger Aktualität. Über die Gründe kann nur spekuliert werden: Sei es, dass Wagners Libretti in ihrer literarischen Qualität eher belächelt als ernst genommen werden, sei es, dass die meisten Germanisten in ihm einen Fall für Musikwissenschaftler sehen. Fest steht, dass die philologische Beschäftigung mit Richard Wagner weit weniger produktiv ausfällt, als dies bei anderen Autoren der Fall ist. Während neue literaturwissenschaftliche Methoden anhand der Texte längst »klassisch« gewordener Autoren immer wieder erprobt und intensiv diskutiert werden, sind in die Auseinandersetzung mit Wagners Werk wenig innovative Impulse eingeflossen oder aus ihr hervorgegangen. Das gilt insbesondere für die kulturwissenschaftliche Ausrichtung der germanistischen Forschung, die in den letzten Jahrzehnten wichtige Fragestellungen aufgeworfen hat: diejenige nach der Rolle der Kunst bei der kulturellen Modellierung von Subjektivität und Identität, nach ihrer Bedeutung für die Konstitution von Erinnerung und Gedächtnis und ihrem Verhältnis zu den zeitgenössischen Wissenschaften und der historischen Anthropologie.²⁴ Die vorliegende Studie will zeigen, dass die Untersuchung dieser Fragen zu einem neuen Verständnis der Werke Richard Wagners beitragen kann. Sie begreift Wagners Musiktheater als Ausdruck des kulturellen Umfeldes, in dem es entstanden ist, als »poetische Organisation und soziale Reflexion des anthropologischen Selbstverständnisses« seiner Zeit.²⁵ Die Erkenntnisse, die dieser methodische Ansatz verspricht, können dann auf gattungstheoretische Fragestellungen bezogen werden. In anderen Worten: Die Studie unternimmt den Versuch, die kulturhistorischen und anthropologischen Voraussetzungen von Wagners Reform des Musiktheaters zu verstehen. Damit einher geht ihre interdisziplinäre Ausrichtung. Denn gerade die

gen, München 2001; Tobias Janz, Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«, Würzburg 2006.

²³ Borchmeyer, Wagner-Literatur, S. 2.

²⁴ Einen Überblick über die kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft bieten unter anderem Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hgg.), Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen, Stuttgart, Weimar 2010; Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hgg.), Einführung in die Kulturwissenschaften, Stuttgart, Weimar 2008; Sabina Becker, Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien, Reinbek bei Hamburg 2007; Franziska Schößler, Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung, Tübingen 2006; Aleida Assmann, Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin 2006.

²⁵ Jörg Krämer, Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung, 2 Bde., Tübingen 1998, S. 5.

Musiktheater-Forschung kann zeigen, dass die Forderung nach Interdisziplinarität sehr gut mit kulturwissenschaftlichen Prämissen vereinbar ist. Das Musiktheater ist eine plurimediale Kunstform, in der verschiedene Codes ineinandergreifen,²⁶ weshalb in dieser Arbeit die aus den Libretti Wagners gewonnenen Thesen anhand der Partituren überprüft werden.²⁷ Diese semiotischen Strukturen sollen dann auf ihre kulturellen Voraussetzungen und Bedeutungen hin untersucht werden. Ein Schwerpunkt dieser Arbeit besteht deshalb darin, das Wechselspiel zwischen verschiedenen Medien und Zeichen in den Musikdramen Richard Wagners vor dem Hintergrund der romantischen Anthropologie zu analysieren. Der Konflikt von Unbewusstem und Bewusstsein wird als ein Konflikt von non-verbalen und verbalen Codes zu beschreiben versucht.

Nach dieser Darstellung der dominierenden Tendenzen der Forschung und des eigenen methodischen Ansatzes soll nun die Rolle des Unbewussten und der Romantik in der Wagner-Literatur referiert werden. Obwohl Wagner häufig und an zentralen Stellen seiner ästhetischen Schriften explizit vom Unbewussten spricht und dieser Begriff auch in seinen Musikdramen eine zentrale Rolle spielt, wurde er bisher höchstens kursorisch erwähnt. Seine Voraussetzungen und Folgen wurden nicht reflektiert, weshalb er oft sehr unscharf gebraucht wird.²⁸ Der Erfolg, den die Idee des Unbewussten in der jüngeren Kulturgeschichte hatte, versperrt offenbar den Blick darauf, dass sie ein historisches Konstrukt ist. Wir alle sprechen wie selbstverständlich vom Unbewussten, ohne genau zu wissen, was es damit eigentlich auf sich hat. Das mag im Alltag hingehen, in der Wissenschaft ist es pro-

²⁶ Vgl. hierzu Manfred Pfisters Definition des Dramas, die auf folgenden Kriterien beruht: Plurimedialität, performative Kommunikation, Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem, Kollektivität von Produktion und Rezeption. Pfister selbst weist darauf hin, dass nicht nur das Drama, sondern auch das Musiktheater die hier genannten Kriterien erfüllt. Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München 2001 [1971], S. 33.

²⁷ Eine Untersuchung, die sich allein auf den Text stützt und die Musik ignoriert, bleibt unvollständig. Und man wird auch, wie Egon Voss zu Recht betont hat, »der Wagnerschen Musik nicht gerecht, wenn man sie nur aus sich verstehen will.« Voss, *Versagt die Musikwissenschaft*, S. 18.

²⁸ Ein Beispiel hierfür ist die folgende Beschreibung: »Wagners Protagonisten erleben ihr Dasein als fortgesetztes Träumen; in Zuständen des Entrücktseins vom Alltäglichen erhalten sie Zugang zum Bereich des Unbewussten und der Transzendenz.« Ulrike Kienzle, *Liebe, Schlaf und Tod im Werk Richard Wagners. Wandlungen eines romantischen Motivs vom »Holländer« bis zum »Parsifal«*. In: *Eros, Schlaf, Tod*, hg. von José Sanchez de Murillo/Martin Thurner, Stuttgart 2007, S. 335–371, hier S. 335. Zum einen ist fraglich, ob Wagners Figuren ihr Leben tatsächlich als »fortgesetztes Träumen« erleben. Sind sie nicht eher zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein hin- und hergerissen? Zum anderen ist es problematisch, das Unbewusste in einem Atemzug mit der Transzendenz zu nennen. Zwar kennt die Romantik eine metaphysische Überhöhung des Unbewussten, diese wird aber von anderen, in die Moderne weisenden Vorstellungen begleitet – man denke nur an Carl Gustav Carus' Unterscheidung zwischen einem »absoluten« und einem »relativen« Unbewussten (vgl. Kap. 5.5.).

blematisch. Auch die bisherige Literatur zu psychologischen Aspekten in Wagners Werk konnte hier keine Abhilfe schaffen. Dies zeigt Dieter Schicklings *Abschied von Walhall – Richard Wagners erotische Gesellschaft* ebenso wie Robert Doningtons Buch über den *Ring des Nibelungen und seine Symbole*.²⁹ Hier wird jeweils mit Hilfe eines von der Nachwelt entwickelten psychoanalytischen Modells das Werk Wagners zu deuten versucht. Der Unterschied zwischen Schickling und Donington besteht allein darin, dass sich jener auf Sigmund Freud, dieser auf Carl Gustav Jung bezieht.³⁰ Der Erkenntnisgewinn einer solchen Vorgehensweise hält sich in Grenzen, denn weder Schickling noch Donington wagen sich an eine Untersuchung der historischen Voraussetzungen der Wagnerschen Anthropologie. Dies ist aber der einzige Weg, deren Eigenheiten zu verstehen und mit der späteren Psychoanalyse vergleichen zu können.

Noch mehr überrascht, dass es keine neuere Monographie gibt, die die Wirkung der romantischen Anthropologie auf das Denken und Schaffen Richard Wagners untersucht. Der Einfluss der Romantik auf Wagner scheint in der Forschung eine Selbstverständlichkeit zu sein, die keiner weiteren Erklärung bedarf. Ist es nicht anachronistisch, sich mit diesem Thema zu beschäftigen? Tatsächlich war es vor allem die ältere Forschung, die sich mit dem Verhältnis Wagners zur Romantik auseinandergesetzt hat. Dabei ging sie nicht selten von dem beliebten, aber fragwürdigen Diktum aus, dass Wagner die Romantik »vollendet« habe. Dies wurde vor allem in Bezug auf das Gesamtkunstwerk zu zeigen versucht: Wagner sei es gelungen, die ästhetischen Utopien der Romantik in seinen Musikdramen zu verwirklichen. Zu nennen sind hier unter anderem Kurt Knopfs schmale Dissertation über *Die romantische Struktur des Denkens Richard Wagners* aus dem Jahr 1932 sowie die zwanzig Jahre später erschienene Studie von Othmar Fries über *Richard Wagner und die deutsche Romantik*.³¹ Vor allem Fries geht in seiner Arbeit von einem idealisierten, teilweise auch verkitschten Bild Richard Wagners aus,³² über philologische Bezüge zwischen dessen Musikdramen und der romantischen

²⁹ Vgl. Dieter Schickling, *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft*, Stuttgart 1983; Robert Donington, *Richard Wagners »Ring des Nibelungen« und seine Symbole. Musik und Mythos*, Stuttgart 1976.

³⁰ Allerdings ist Doningtons Studie insgesamt von höherer Qualität, da man wenigstens etwas über die archaische Symbolwelt des *Rings* erfährt und ein System der Leitmotive an die Hand bekommt. Schicklings Studie dagegen beruht weitgehend auf Behauptungen und Vorannahmen, die selten durch eine genaue philologische Untersuchung gestützt werden.

³¹ Vgl. Kurt Knopf, *Die romantische Struktur des Denkens Richard Wagners*, Jena 1932; Othmar Fries, *Richard Wagner und die deutsche Romantik. Versuch einer Einordnung*, Zürich 1952.

³² Um nur ein Beispiel zu geben: Laut Fries zählt Wagner »zu jenen, ach so seltenen, schöpferischen Menschen [...], denen es beschieden war, aus der Musik einen ganzen Kosmos aufzubauen und dem Welt- und Lebensgefühl eines Volkes, einer Epoche gütigen Ausdruck zu verleihen.« Fries, *Richard Wagner und die deutsche Romantik*, S. 12f.

Literatur erfährt man nur sehr wenig. Umso nachdrücklicher ist das Verdienst von Paul Arthur Loos hervorzuheben, der in seinem Buch *Richard Wagner – Vollendung und Tragik der deutschen Romantik* zahlreiche Verbindungen zwischen Wagner und der Romantik herausgearbeitet und dabei auch verschiedene Wissensfelder in den Blick genommen hat. Dabei versucht Loos, jenseits von »kritiklos schwärmerischem Wagnerianertum und kenntnisarm mißverstehender Wagnerfeindschaft« an seinen Untersuchungsgegenstand heranzugehen.³³ Zwar ist auch bei ihm noch die These virulent, dass Wagners Werk ein »Letztes und Äußerstes« bilde, »das nicht mehr überschritten werden« könne.³⁴ Aber bei genauerem Hinsehen hat Loos, dessen Interpretationen an Thomas Mann und Friedrich Nietzsche geschult sind, sehr genau die Ambivalenz und das moderne Potential der Romantik und Richard Wagners erkannt. Er versteht deren Werke als Diagnose der Psyche des modernen Menschen³⁵ und setzt sich mit anthropologischen Themen wie Traum, Schlaf, Wahn-sinn und Krankheit auseinander.³⁶ Allerdings ist sein Buch eher ein groß angelegtes Essay als eine philologische Untersuchung, seine Intuitionen belegt Loos meist nur mit cursorischen Beispielen. Die Thesen Thomas Manns und Nietzsches werden letztlich nur unwesentlich erweitert. Seit der Veröffentlichung von Loos' Studie im Jahr 1952 ist keine größere Monographie mehr erschienen, die sich ausschließlich dem Einfluss der Romantik auf Richard Wagner gewidmet hätte. Dennoch wurde auch in neueren Darstellungen wiederholt darauf hingewiesen, dass romantische Topoi in Richard Wagners Musikdramen Eingang gefunden haben. Als Beispiele seien hier die Interpretationen Dieter Borchmeyers und Ulrike Kienzles genannt.³⁷ Und in jüngster Zeit hat Manfred Frank in seiner Aufsatzsammlung *Mythendämmerung* auf die Bedeutung der romantischen Mythologie für die Mythos-Konzeption Wagners hingewiesen.³⁸

Von all diesen Ansätzen unterscheidet sich die vorliegende Studie in einem wichtigen Punkt: Sie stellt die Idee des Unbewussten in der romantischen Anthropologie und Literatur sowie die damit verbundene Konzeption einer aporetischen

³³ Paul Arthur Loos, *Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik*, München 1952, S. VIII.

³⁴ Ebd., S. 490.

³⁵ »In der Psychologie aber seiner Kunst erscheint wiederum die Ich-Problematik der Zeit: seine Götter und Helden sind in mancher Hinsicht moderne Charaktere.« Ebd., S. 54.

³⁶ Ebd., S. 274–328.

³⁷ Vgl. etwa Borchmeyers Interpretation der romantischen Opern Wagners als »Künstlerdramen« sowie seine Untersuchung zum »Mythos der Nacht« in Wagners *Tristan und Isolde* in Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 185–206 u. 261–287. Siehe zu weiteren Einflüssen der Romantik auch Borchmeyer, *Richard Wagner*, S. 143–196. Die Bedeutung der »romantischen Religiosität« und der Musikästhetik der Frühromantik für Richard Wagner untersucht Ulrike Kienzle, ... daß wissend würde die Welt, S. 22–24 u. 52–71.

³⁸ Vgl. Manfred Frank, *Mythendämmerung. Richard Wagner im frühromantischen Kontext*, München 2008.

Subjektivität ins Zentrum. Dadurch werden Bezüge zwischen verschiedenen romantischen Wissensbereichen und dem Werk Richard Wagners sichtbar, die der Forschung bisher entgangen sind. Dies gilt für die von F.W.J. Schelling begründete Naturphilosophie ebenso wie für die Schriften der Anthropologen Gotthilf Heinrich von Schubert und Carl Gustav Carus. Auch die therapeutische Praxis des Mesmerismus, die im Zentrum der romantischen Medizin steht, wird zum ersten Mal als Voraussetzung von Wagners Musikdramen verstanden. Von diesen Wissensfeldern ausgehend, werden neue Wege sichtbar, die von der romantischen Literatur zu Richard Wagner führen. Dabei folgt die Studie vor allem den Spuren zweier Autoren, die den anthropologischen Diskurs ihrer Zeit produktiv umgesetzt haben: Heinrich von Kleist und E.T.A. Hoffmann. Dass das Werk Kleists in der Wagner-Forschung praktisch keine Rolle spielt, ist erstaunlich.³⁹ Denn es waren Kleists Dramen und Erzählungen, die mit ihrer Darstellung einer modernen und gebrochenen Subjektivität Richard Wagner den Weg wiesen. Dies gilt in noch stärkerem Maße für E.T.A. Hoffmann. Er wurde zwar als Vorläufer Wagners wahrgenommen, allerdings fast ausschließlich im Hinblick auf die Ästhetik.⁴⁰ Und das, obwohl bekannt ist, wie intensiv sich Wagner als Jugendlicher mit Hoffmanns fiktionalen Texten auseinandersetzte und diese auch in späten Jahren immer wieder zur Hand nahm.⁴¹

³⁹ Eine Ausnahme bildet Dieter Borchmeyer, *Lohengrin: Jupiters Inkognito*. Schillers »Semele« und Kleists »Amphitryon« als mythische Grundschrift einer romantischen Oper. In: »Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an«. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken, hg. von Klaus Döge/Christa Jost/Peter Jost, Mainz, London, Madrid u.a. 2002, S. 62–68.

⁴⁰ Vgl. hierzu, in chronologischer Reihenfolge: Linda Siegel, *Wagner and the Romanticism of E.T.A. Hoffmann*. In: *The Musical Quarterly* 51, H. 4, 1965, S. 597–613; Klaus Kropffinger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975, S. 54–57; Monika Eberl, *Richard Wagner und E.T.A. Hoffmann. Berührungspunkte zwischen Utopisten*. In: *Musica* 40, H. 4, 1986, S. 333–338; Friedrich, *Das auratische Kunstwerk*, S. 53–59; Ann-Katrin Kaiser, *Die Kunstästhetik Richard Wagners in der Tradition E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2009. Auf die eminente Bedeutung Hoffmanns für die Musik der Romantik verweisen Carl Dahlhaus/Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2007, S. 55–279.

⁴¹ Dass Wagner in seiner Jugend ein begeisterter Leser E.T.A. Hoffmanns war, ist nicht zuletzt auf den Einfluss seines Onkels Adolf zurückzuführen, der mit Hoffmann bekannt war. Dies zeichnet nach: Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München 1983 [1980], S. 21f., 57, 64–67. Die spätere Lektüre Hoffmanns ist durch die Tagebücher Cosima Wagners belegt. Um nur einige wenige Stellen zu nennen: CT I, 230, 288, 291 sowie CT II, 168, 658, 939. Wie sehr Wagner selbst die Nähe zu Hoffmann gespürt hat, zeigt eine Aufzeichnung aus eben diesen Tagebüchern: »H. Pl. erzählt von E.T.A. Hoffmann, und R. teilt mit, daß der Chordirektor Fischer, welcher Hoffmann gekannt habe, behauptete, R. sähe ihm ähnlich, vielmehr erinnere an ihn; R. meint, er könne es sich denken.« (Eintrag vom 25. Juli 1878, CT II, 145) Und an anderer Stelle (25. April 1882) heißt es: »Wir besprechen es in der Frühe, daß

Zur Terminologie

Das Unbewusste / Subjektivität

Im Zentrum dieser Arbeit steht ein unmöglicher Begriff. Denn das Un-Bewusste ist per definitionem ein Gebiet, das jenseits jeglicher Reflexion liegt. Kann man das Unbewusste überhaupt wissenschaftlich untersuchen? Man kann, denn als Literaturwissenschaftler hat man es nicht mit Wahrheiten, sondern mit Darstellungen zu tun. Aus diesem Grund wird es in dieser Studie nicht um das Unbewusste als objektive Gegebenheit, sondern um die *Rede vom Unbewussten* gehen, um seine Konzeption in philosophischen, anthropologischen und literarischen Texten. Dabei interessiert vor allem die romantische Variante dieser Konzeption, da sie es war, die Richard Wagner entscheidende Impulse gegeben hat. Des Weiteren steht die Tatsache, dass das Unbewusste nur durch seinen Bezug auf das Bewusstsein seinen Sinn erhält, im Zentrum der folgenden Auseinandersetzung mit diesem Begriff. Es geht nicht um das Unbewusste an sich, sondern um das Wechselspiel von Unbewusstem und Bewusstsein. Was bedeutet es für den Menschen, wenn sein Wachbewusstsein einen Schatten erhält, einen dunklen Doppelgänger, der ihn bei allen seinen Handlungen begleitet? Eine Antwort Wagners und der Romantiker lautet: Der Mensch kann sich nur erkennen, wenn er sich das Unbewusste bewusst zu machen versucht. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht also die Frage, wie sich Subjektivität unter der Bedingung des Unbewussten konstituiert. Deshalb wird in dieser Arbeit wiederholt von der *Bewusstwerdung des Unbewussten* die Rede sein. Darauf spielt der Titel dieser Arbeit an, der Wagners Zürcher Kunstschriften entnommen ist: Die Figuren versuchen sowohl in romantischen Texten als auch in Wagners Musikdramen »Wissende des Unbewußten« (SSD III, 50) zu werden.

Was die Romantiker unter dem Unbewussten verstanden, wird das erste Kapitel ausführlich darlegen. An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass neben der begrifflichen Unschärfe auch die geographische, geschichtliche und disziplinäre Entgrenzung des Phänomens einer wissenschaftlichen Darstellung Probleme bereitet. Die Beschreibung unbewusster Vorgänge in der menschlichen Kultur lässt sich nicht auf die Diskussion innerhalb der deutschen Romantik beschränken. Bereits die Antike beschäftigte sich mit den Phänomenen des Rausches, des Schlafes und des Traumes.⁴² Und natürlich gab es im 19. Jahrhundert auch andere Theorien des Unbewussten – man denke nur an Johann Friedrich Herbart, Theodor Fechner oder Eduard von Hartmann. Zwar wäre es verführerisch, die Entdeckungsgeschichte des Unbewussten im Jahr 1800 mit Schellings *System des transzendentalen*

man nur mit den ganz Großen verkehren solle oder mit »den begabten Exzentrischen« wie Hoffmann, Carlyle etc.« (CT II, 937).

⁴² Die immer noch ausführlichste, wenn auch in mancher Hinsicht veraltete Darstellung der Geschichte des Unbewussten in der europäischen Kultur bietet Henri F. Ellenberger, *Die Entdeckung des Unbewußten*, 2. Aufl., Zürich 2005 [1973].

Idealismus beginnen und im Jahr 1900 mit Sigmund Freuds *Traumdeutung* enden zu lassen. Aber diese Sicht ist verkürzt und wird der Komplexität des Gegenstandes nicht gerecht. Wenn sich diese Arbeit dennoch auf die romantische Konzeption des Unbewussten und deren Folgen im 19. Jahrhundert beschränkt, so geschieht das immer mit dem Bewusstsein, damit nur einen Ausschnitt einer langen Rezeption in den Blick zu bekommen. Trotzdem kann so eine Linie aufgezeigt werden, die von romantischen Autoren über Richard Wagner zu Sigmund Freud führt.⁴³ Es geht dabei nicht darum, Wagner als Vordenker der Psychoanalyse zu affirmieren. Wenn die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen seiner Darstellung des Unbewussten und derjenigen der Romantik und Freuds untersucht werden, dann deshalb, um Wagners Rolle in der Entdeckungsgeschichte des Unbewussten angemessen beurteilen zu können.

Anthropologie

Es gibt eine romantische Anthropologie, die in den letzten Jahren wiederholt Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden ist.⁴⁴ Auch in dieser Arbeit werden anthropologische Schriften, etwa diejenigen Gotthilf Heinrich von Schuberts oder Carl Gustav Carus', eine wichtige Rolle spielen. Doch um Missverständnissen vorzubeugen, soll gleich zu Beginn betont werden, dass der Begriff der Anthropologie weiter gefasst wird. Nicht nur die Naturphilosophie Schellings enthält anthropologisches Wissen, sondern auch die literarischen Texte der Romantik. Diese nehmen die Theorien der Anthropologie nicht nur auf, sondern setzen sie auch produktiv um. Zwischen Literatur und Anthropologie besteht ein hoher Grad der Affinität. Beiden ist es darum zu tun, ein Bild vom Menschen zu entwerfen.⁴⁵

⁴³ Die Verbindungen, die zwischen der romantischen Konzeption des Unbewussten und der Psychoanalyse bestehen, ist inzwischen ein Gemeinplatz. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass die These vom romantischen Einfluss auf Freud auch auf Kritik gestoßen ist. So gibt Bettina Gruber zu bedenken, dass Freud im Gegensatz zur Romantik keinen religiösen Begriff des Unbewussten entwerfe. Vgl. Bettina Gruber, *Romantische Psychoanalyse. Freud, C.G. Jung und die Traumtheorien der Romantik*. In: *Traum-Diskurse der Romantik*, hg. von Peter André Alt/Christiane Leiteritz, Berlin, New York 2005, S. 334–358. Gegen dieses Argument lässt sich jedoch einwenden, dass sich die romantische Konzeption des Unbewussten nicht auf ihre religiöse oder metaphysische Komponente reduzieren lässt und durchaus Elemente bereit hält, die auf die Psychoanalyse vorausweisen.

⁴⁴ Vgl. etwa Manfred Engel, *Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur – am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik*. In: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, hg. von Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt, Tübingen 2002, S. 65–91; Stefan Schweizer, *Anthropologie der Romantik. Körper, Seele und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik*, Paderborn 2008.

⁴⁵ Vgl. Alexander Košenina, *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin 2008, S. 20.

Dabei beschäftigten sie sich nicht nur mit dem Vernunftwesen Mensch, sondern auch mit dessen Trieben, Affekten und, im Falle der Romantik und Wagners, mit dem Unbewussten. Dies gilt es immer im Auge zu behalten, wenn in dieser Studie von »romantischer Anthropologie« die Rede ist.

Die Romantik/ die Romantiker

Es wird in dieser Arbeit nur selten zwischen der Früh- und Spätromantik unterschieden, sondern meist von der »Romantik« und den »Romantikern« gesprochen. Natürlich ist die Eingrenzung dieses Begriffs nicht so eindeutig, wie man meinen könnte. Man wird nicht nur im Werk Heinrich von Kleists oder E.T.A. Hoffmanns Ideen finden, die auf andere Epochen verweisen. Auch bestehen zwischen Autoren wie Novalis und Carl Gustav Carus große Unterschiede, die nicht zuletzt darin begründet sind, dass Carus sein Hauptwerk *Psyche* im Jahr 1846 veröffentlicht – fast ein halbes Jahrhundert nach Novalis' Tod. Wenn dennoch an der pauschalisierenden Bezeichnung »Romantiker« festgehalten wird, so geschieht dies aus einem einfachen Grund: Alle Autoren, auf die sich die Studie bezieht, teilen zumindest eine grundlegende Idee: Das Bewusstsein hat einen unbewussten Grund, der der Reflexion nicht zugänglich ist. Was es damit genau auf sich hat, wird das erste Kapitel zeigen. An dieser Stelle soll der Hinweis genügen, dass bei allen berechtigten Einwänden die Rede von der »Romantik« und den »Romantikern« durch den Untersuchungsgegenstand begründet ist.

Oper/ Musikdrama/ Musiktheater

Wagners Werke ab dem *Fliegenden Holländer* werden konsequent als »Musikdramen« bezeichnet. Natürlich ist diese eindeutige Abgrenzung vom Begriff der Oper problematisch, zumal die so genannten »romantischen Opern« Wagners bis zum *Lohengrin* in ihrer Struktur noch an überlieferte Formen des Musiktheaters angelehnt sind. Zudem stand Wagner selbst der Verwendung des Begriffes »Musikdrama« skeptisch gegenüber.⁴⁶ Dennoch hat dieser heuristische Wert, da mit dem *Fliegenden Holländer* und den auf ihn folgenden Werken eine einschneidende Reform des Musiktheaters eingeleitet wird. Wagner verstand es nicht nur, traditionelle Gattungselemente mit neuem dramatischen Sinn zu versehen, sondern änderte auch auf grundlegende Weise die Gestaltung des Librettos und der Komposition. Er ersetzte das Wechselspiel von Rezitativ und Arie durch eine an das Sprechtheater angelehnte Dialogstruktur, komponierte einen durchgängigen Tonsatz, führte

⁴⁶ Wagner selbst stand dem Begriff Musikdrama skeptisch gegenüber. Vgl. hierzu seinen Aufsatz *Über die Benennung »Musikdrama«* (SSD IX, 302–308). Dies mag, wie Carl Dahlhaus vermutet, darin begründet sein, dass Wagner sein Werk nicht auf einen Terminus technicus reduziert wissen wollte. Vgl. Dahlhaus, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, S. 9.

Leitmotive ein und schaffte die periodische Satzstruktur zugunsten einer ›musikalischen Prosa‹ ab. Im Übrigen leistet der Terminus ›Oper‹ auch als neutrale Gattungsbezeichnung ungenügende Dienste. Seit dem 18. Jahrhundert war Oper neben dem Singspiel, dem *dramma per musica* und der *commedia per musica* nur einer von vielen Begriffen, der zudem in verschiedenen Variationen gebräuchlich war: komische Oper, große Oper, Operette, *opera buffa*, etc. Aus diesem Grund ist es sinnvoller, ›Musiktheater‹ als neutralen Oberbegriff zu verwenden.

Aufbau der Studie

Die Studie entfaltet ihre Thesen schrittweise, ein Kapitel baut auf das andere auf. Dennoch sind die Kapitel bewusst so gestaltet, dass sie eine eigene Sinneinheit bilden. Wer sich also nur über den Blick oder die Erzählung bei Wagner informieren möchte, kann die entsprechenden Abschnitte konsultieren, ohne die gesamte Studie lesen zu müssen. Diese Vorgehensweise bringt es mit sich, dass sich Überschneidungen nicht immer vermeiden lassen, an verschiedenen Stellen werden bereits geäußerte Gedanken wieder aufgegriffen, um sie im Kontext der jeweiligen Ausführungen verständlich werden zu lassen. Der Aufbau der Studie folgt, wenn man das erste einführende Kapitel unberücksichtigt lässt, einem Dreischritt: Im zweiten und dritten Kapitel geht es um die *Trennung* von Unbewusstem und Bewusstsein, im vierten und fünften Kapitel um den Versuch, das verlorene Unbewusste *wiederzufinden*. Das sechste Kapitel stellt dann die These auf, dass dieses Wiederfinden im Werk Wagners nicht nur scheitert, sondern auch das *Gedächtnis* der Figuren bedroht.

Das *erste Kapitel* informiert über die theoretische Grundlage der Arbeit. In ihm werden die romantische Konzeption des Unbewussten und die daraus resultierende Vorstellung einer aporetischen Subjektivität anhand verschiedener Wissensbereiche (Philosophie, Anthropologie, Literatur) erläutert. Das *zweite Kapitel* untersucht dann, wie sich die Entstehung des Bewusstseins aus dem Unbewussten in romantischen Texten und in den Musikdramen Richard Wagners im Motiv des Erwachens manifestiert. Hier tritt zum ersten Mal zu Tage, wie das Subjekt durch die Dichotomie von Unbewusstem und Bewusstsein destabilisiert wird. Das *dritte Kapitel* knüpft unmittelbar an das zweite an. Es stellt die Frage, welche Konsequenz diese Dichotomie für das Zeitempfinden des Subjekts hat: Die Figuren sehnen sich nach dem unbewussten Urgrund ihrer Existenz zurück, nach jenem verheißungsvollen ›Einst‹, das in einer entrückten Vergangenheit liegt. Darüber hinaus zeigt das Kapitel, dass dieses Zeitgefühl mit Wagners Konzeption des Mythos in Beziehung gesetzt werden kann. Dadurch wird es neue Bezüge zwischen der ›Neuen Mythologie‹ der Romantik und den Zürcher Kunstschriften herstellen. Auch das *vierte* und das *fünfte* Kapitel hängen eng miteinander zusammen. Sie untersuchen, wie in der Romantik und bei Wagner versucht wird, das verlorene Unbewusste wieder bewusst werden zu lassen. Diese ›Anamnesis‹, also Wiedererinnerung, beruht sowohl

auf visuellen als auch verbalen Codes. Entsprechend ist die Arbeitsteilung dieser beiden Kapitel: Das vierte beschäftigt sich mit dem Blick, das fünfte mit der Rolle der Erzählung. Vor allem hier wird deutlich werden, wie eng im Werk Wagners der Zusammenhang von Anthropologie und Ästhetik ist. An einer abschließenden Deutung versucht sich dann das *sechste* Kapitel. Es widmet sich dem Problem, dass die anamnetische Bewusstwerdung des Unbewussten bei Wagner meist in eine Ekstase mündet, in ein Außer-Sich-Sein, das die Konstitution des Subjekts als labil erscheinen lässt. Die stete Bedrohung durch den Wahnsinn, der die Figuren ausgesetzt sind, lässt sich auch als eine Destabilisierung des Gedächtnisses verstehen, der Wagner durch seine Ästhetik entgegenzuwirken versucht.

1 Das Unbewusste als Grund und Abgrund: Was bedeutet ›romantische Subjektivität‹?

Spätestens seit Ricarda Huchs Studie über die Romantik gelten die Romantiker als »die Entdecker des Unbewußten«.¹ Diese These ist richtig und falsch zugleich. Falsch, weil der Begriff des Unbewussten älter ist als die Romantik. Dass es in der Psyche des Menschen Vorgänge gibt, die sich seinem reflektierenden Bewusstsein entziehen, wusste man bereits im 18. Jahrhundert. Der Philosoph Johann Georg Sulzer bemerkte im Jahr 1759, es gebe »dunkle Urtheile« und »dunkle Empfindungen« in unserem Inneren, die von den »Jahren unserer Kindheit« herrührten.² Der Begriff ›Unbewußtseyn‹ taucht dann das erste Mal im Jahr 1776 auf, und zwar in den *Philosophischen Aphorismen* des Anthropologen Ernst Platner. Er fand eine schnelle Verbreitung und wurde nicht nur von Immanuel Kant, sondern auch von Johann Wolfgang Goethe aufgegriffen.³

Richtig ist das Diktum von den Entdeckern des Unbewussten jedoch, weil erst in der Romantik das Unbewusste zum Grundstein eines groß angelegten Theoriegebäudes wurde. Es fand nun nicht mehr nur kursorische Erwähnung, sondern rückte in verschiedenen Wissensbereichen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Ärzte, Anthropologen, Philosophen und Schriftsteller zeigten ein großes Interesse für all jene Phänomene, die jenseits der Grenzen des Bewusstseins⁴ liegen: Was ge-

¹ Ricarda Huch, *Die Romantik. Blütezeit. Ausbreitung und Verfall*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 81. Die Studie umfasste ursprünglich zwei Bände, die erstmals in den Jahren 1899 und 1902 erschienen.

² Zit. nach Ludger Lütkehaus (Hg.), *Tiefenphilosophie. Texte zur Entdeckung des Unbewussten vor Freud*, Hamburg 1995, S. 22. Damit in engem Zusammenhang steht Leibniz' Theorie der ›petites perceptions‹. Zur Begriffsgeschichte des Unbewussten vgl. neben der Anthologie von Lütkehaus die Überblicksartikel von M. Kaiser-El-Safti, Unbewußtes; das Unbewußte. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel, Darmstadt 1971ff., Bd. 11, S. 124–133 und Holger Brandes, Das Unbewußte. In: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, hg. von Hans-Jörg Sandkühler, 4 Bde., Hamburg 1990, Bd. 4, S. 647–651.

³ Manfred Engel betont, dass sich auch Platner noch auf Leibniz bezieht, der neue Begriff also noch kein neues Konzept markiert. Vgl. Engel, *Naturphilosophisches Wissen*, S. 71. Zu Kants Verwendung des Begriffs siehe Brandes, *Das Unbewußte*, S. 649. Zu Goethe vgl. das entsprechende Textbeispiel in der Anthologie von Lütkehaus, *Tiefenphilosophie*, S. 74.

⁴ Der Terminus Bewusstsein wurde von Christian Wolff (1679–1754) in die deutsche Philosophie eingeführt. Er verwendete ihn zur Übersetzung von lateinischen, bzw. fran-

schiebt mit dem Menschen, wenn er schläft oder in Hypnose versetzt wird? Was erzählen seine Träume? Erlauben sie den Zugang zu einem höheren Wissen, das den empirischen Naturwissenschaften verschlossen bleibt? Wollte die Aufklärung noch die dunklen Vorstellungen bannen, indem sie sie mit dem Licht des Verstandes bis in die letzten Winkel ausleuchtete, maßen die Romantiker den Nachtseiten der Seele einen hohen Wert bei. Das war freilich nicht ganz unproblematisch, denn schließlich birgt die Nacht auch Gefahren. Sie ist so dunkel wie unermesslich und es ist ein Leichtes, sich in ihr zu verlieren. »Ich freue mich auf jede Nacht indem ich das Unbewußtseyn und dunkele Träumen dem hellern Leben vorziehe« schreibt Karoline von Günderode in *Melete*, »warum grauet mir doch vor der langen Nacht und dem tiefen Schummer?«⁵ Die Bilder, die die Romantiker für das Unbewusste bemühen, sind stets ambivalent: faszinierend und bedrohlich zugleich. Die Regionen, die an den Rändern des Bewusstseins liegen, erscheinen nicht nur als Nacht, sondern auch als weiter und gewaltiger Ozean. Oder als Berg, der prächtige Schätze bereit hält, in dessen labyrinthischen Schächten und Gängen man sich aber auch leicht verirren kann. Und schließlich als im doppelten Wortsinne »ungeheurer« Urwald, etwa in der berühmten Formulierung Jean Pauls, der »das ungeheure Reich des Unbewußten« das »wahre innere Afrika« genannt hat.⁶

Anders gesagt: Obwohl mit dem Unbewussten eine Vorstellung bezeichnet ist, in der sich das Subjekt immer schon übertroffen findet – die Nacht, das Meer, der Berg, etc. –, steht es doch mit diesem »großen Anderen«⁷ in tiefer *Beziehung*. Die Romantiker haben diese Beziehung zu erklären versucht, indem sie behaupteten, das Unbewusste sei der *Ursprung* des Bewusstseins. Dieses sehne sich nach jenem zurück, aber weil das Unbewusste eine so gewaltige Macht darstelle, fürchte sich das Bewusstsein zugleich vor ihm. »Eine Notwendigkeit gebietet uns alle in die

zösischen Fachausdrücken wie »cogitatio«, »conscience« und »perception«. Vgl. Günther Gödde, Traditionslinien des Unbewussten. Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Tübingen 1999, S. 25.

⁵ Karoline von Günderode, Sämtliche Werke und Ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Walter Morgenthaler, Basel, Frankfurt am Main 1990–1991, Bd. 1, S. 358. Die hier wiedergegebenen Zitate stammen aus einem der Briefe an Eusebio, die in der posthum veröffentlichten Textsammlung *Melete* enthalten sind.

⁶ Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, Darmstadt 2000, Bd. I/6, S. 1182. Ludger Lütkehaus spricht in seinem kurzen Abriss der Geschichte des Unbewussten im 19. Jahrhundert zutreffend von dem »Gefährlichen« und »Vielversprechenden«, das in der Metapher vom »inneren Afrika« mitschwingt. Er weist zudem darauf hin, dass dieses Bild in der Entdeckungsgeschichte des Unbewussten »bemerkenswert oft wiederkehrt«, die Texte Sigmund Freuds eingeschlossen. Lütkehaus betont, dass diese »geographische, explorative und koloniale Metapher nicht von dem realhistorischen Kontext zu trennen« sei und stellt die Frage, »ob die Entdeckungsgeschichte des Unbewußten nicht auch als innerer Kolonisierungs-, Aneignungs-, womöglich Enteignungsprozeß zu verstehen ist.« Lütkehaus, Tiefenphilosophie, S. 3.

⁷ Der Begriff des »großen Anderen« wird der Philosophie Jacques Lacans entliehen, ohne damit allen Implikationen zu folgen, die Lacan mit ihm verband.

Persönlichkeit, eine gemeinsame Nacht verschlingt uns alle«, heißt es bei Karoline von Günderrode. »Warum untertauchen in dem alten Meer, und darinn zerrinnen mit Allem was dir lieb ist?«⁸ In dieser Verbindung von Sehnsucht und Schrecken, die dem Unbewussten entgegengebracht wird, offenbart sich das Dilemma romantischer Subjektivität: Das Bewusstsein verdankt seine Existenz einem dunklen Ur-Grund, der es ständig wieder einzuholen droht.

Erschreckend ist dieses Szenario auch, weil man dem Unbewussten nicht mit den Mitteln des Verstandes beikommen kann. Das Unbewusste war in der Romantik auch Ausdruck einer tiefgehenden Verunsicherung. Was durch sein Auftauchen in die Krise gerät, ist das cartesianische Cogito, das ›Ich denke, also bin ich‹: Die Romantiker glauben nicht, dass der Mensch durch Denken und Reflexion dem Ursprung seiner Existenz auf die Spur kommen kann. Dieser bleibt immer im Dunkeln, den Augen des Bewusstseins unkenntlich, kurz: un-bewusst.⁹ Diesen Gedanken wird das folgende Kapitel näher erläutern. Ausgehend von den wesentlichen Bereichen der romantischen Wissensbildung soll ein genaues Bild jener Konzeption des Unbewussten gezeichnet werden, die sich im Werk Richard Wagners wiederfindet. Zunächst wird dabei auf die frühromantische Philosophie eingegangen, die sich vor der Wende zum 19. Jahrhundert in Jena an den Theorien Johann Gottlieb Fichtes entspinnt. In ihr wird zum ersten Mal der Gedanke virulent, dass das Bewusstsein seinen Grund im Unbewussten findet. Dem folgt an zweiter Stelle eine kurze Darstellung der Naturphilosophie Schellings, die den Begriff des Unbewussten dynamisiert und damit einen großen Einfluss auf die romantische Anthropologie ausüben sollte. In dieser wurde, wie die Untersuchung des animalischen Magnetismus zeigt, das Unbewusste nicht nur theoretisch reflektiert, sondern auch praktisch erforscht. Und schließlich soll durch ein kurzes Zitat aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* angedeutet werden, welchen Weg die romantische Literatur bei ihrer Beschäftigung mit dem Unbewussten einschlug.

⁸ Günderrode, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 358.

⁹ Ludger Lütkehaus hat seiner Anthologie von Texten, die sich zwischen 1800 und 1900 mit dem Phänomen des Unbewussten beschäftigten, folgende »Generalthese« zugrunde gelegt: »Die Entdeckung des Unbewußten vollzieht sich [...] als Kritik des Bewußtseins, als Kritik der neuzeitlichen Subjektphilosophie«. (Lütkehaus, *Tiefenphilosophie*, S. 13) Die weit verbreitete These von der Begründung individueller Subjektivität durch Descartes bedarf allerdings einer Einschränkung, auf die Peter v. Zima verweist: Zwar sei es richtig, dass Descartes »durch eine noch nie dagewesene Introspektion das Wahrheitskriterium, das Plato in eine objektivierte Welt der reinen Formen projizierte, im Einzelsubjekt ansiedelt.« Aber Descartes habe dieses Subjekt ausdrücklich als »Beauftragten« eines »göttlichen Auftraggebers« aufgefasst. Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen 2000, S. 94f.

1.1. Das Sein vor dem Bewusstsein: Zur Konzeption des Unbewussten in der frühromantischen Philosophie

Die folgende Darstellung der romantischen Entdeckungsgeschichte des Unbewussten beginnt in der Philosophie. Um zu verstehen, was die Frühromantiker Hölderlin und Novalis unter dem Unbewussten verstanden, muss man einen kleinen Schritt zurück machen.¹⁰ Im ausgehenden 18. Jahrhundert diskutierten die Philosophen in Deutschland ein paradoxes Phänomen, das sie ›Selbstbewusstsein‹ nannten.¹¹ Es lässt sich mit einer bekannten Metapher veranschaulichen: dem Blick in den Spiegel.¹² Wer sich in diesem erkennt, tut dies dank Reflexion. Das Ich ist in ein anschauendes und ein angeschautes, in Subjekt und Objekt *getrennt*. Und doch weiß jeder, der in den Spiegel blickt, dass er sich selbst betrachtet und keinen anderen. Anders gesagt: Er ist, obwohl er in zwei Teile zerfällt, mit sich *identisch*. ›Ich = Ich‹ lautet die philosophische Formel dieses Paradoxons. Doch wie konnte es sein, dass das Ich ohne *Entzweiung* nicht möglich ist, zugleich aber als *Einheit* erfahren wird?

Johann Gottlieb Fichte gab für die Beantwortung dieser Frage einen wichtigen Denkanstoß. In seiner *Wissenschaftslehre* betonte er, dass sich das Ich nicht allein als reflexive Bewegung erklären lasse, da es sonst in einen nicht endenden Regress laufen würde.¹³ Unser Bewusstsein würde ins Unendliche gespiegelt werden und

¹⁰ Eine ausführliche Darstellung des geistesgeschichtlichen Kontextes der philosophischen Frühromantik bieten die Studien von Dieter Henrich und Manfred Frank. Vgl. hierzu Dieter Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795)*, Stuttgart 1992; Dieter Henrich, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789–1795)*, Stuttgart 1991; Manfred Frank, »Unendliche Annäherung«. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik, Frankfurt am Main 1998. Letzterer hat seine zentralen Überlegungen zusammengefasst dargestellt in: Manfred Frank, *Philosophische Grundlagen der Frühromantik*. In: *Athenäum – Jahrbuch für Romantik* 4, 1994, S. 37–130.

¹¹ Die deutsche Diskussion um das Selbstbewusstsein entzündete sich an der Philosophie Immanuel Kants. Dieser unterschied zwischen einem transzendentalen, einheitsstiftenden und einem empirischen Selbstbewusstsein. Bei Fichte rückt der Begriff gegenüber dem Ich in den Hintergrund, wogegen Hölderlin in *Urteil und Sein* Ich und Selbstbewusstsein ausdrücklich aufeinander bezieht. Vgl. hierzu den Überblick von Walter Jaeschke, *Selbstbewußtsein*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel, Darmstadt 1971ff., Bd. 9, S. 352–371.

¹² Zur Spiegel-Metapher in Bezug auf die Konzeption von Subjektivität vgl. die Studie von Ralf Konersmann, *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt am Main 1991. Im Rahmen seiner Interpretation von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* weist Konersmann auch auf die romantische Kritik der Reflexion hin, die in enger Verbindung mit dem Bild des Spiegels steht (ebd., S. 54–58).

¹³ Fichtes Kritik am sogenannten ›Reflexionsmodell‹ von Selbstbewusstsein findet sich in seinem *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* von 1797. Vgl. hierzu Klaus Düsing, *Selbstbewußtseinsmodelle. Moderne Kritiken und systematische Entwürfe zur*

so in unzählige Einzelteile zerfallen. Damit wir uns beim Blick in den Spiegel als mit uns identisch erfahren, müsse es einen *Grund* des Ich geben. Und dieser, so Fichtes Gedanke, liegt jenseits der Reflexion. Der Grund könne nicht in Subjekt und Objekt getrennt werden, sondern müsse als Einheit gedacht werden, die der Reflexion ihren Halt gibt. Deshalb unterschied Fichte zwei Arten von Bewusstsein: Zum einen das Selbstbewusstsein, in dem das Ich sich zu sich selbst wie zu einem Gegenstand verhält und mit dem es sich identisch weiß. Zum anderen aber – und das war Fichtes Innovation – gibt es noch ein weiteres Bewusstsein, das unmittelbar ist und sich in dem Satz »Ich bin« ausdrückt. In diesem jedem Menschen zugänglichen Bewusstsein wird eine Einheit manifest, die über die Trennung von Subjekt und Objekt hinausweist. Sie garantiert, dass wir uns selbst als Identität erfahren. Fichte nannte diese Einheit das »absolute Ich«. ¹⁴ Doch damit handelte er sich ein großes Problem ein. Denn die Einheit, die das Ich erst ermöglicht, bleibt dem Ich zugeordnet. Und da dieses *immer* auf Reflexion angewiesen ist, bleibt auch die Trennung in Subjekt und Objekt aufrecht erhalten. Dass somit das Rätsel des Selbstbewusstseins nicht gelöst, sondern nur verschoben wurde, hat Heinrich Heine in seiner satirischen Kritik Fichtes wie folgt formuliert:

Das Ich soll über seine intellektuellen Handlungen Betrachtungen anstellen, während es sie ausführt. Der Gedanke soll sich selber belauschen, während er denkt, während er allmählig warm und wärmer und endlich gar wird. Diese Operation mahnt uns an den Affen, der am Feuerherde vor einem kupfernen Kessel sitzt und seinen eigenen Schwanz kocht. Denn er meinte: die wahre Kochkunst besteht nicht darin, daß man bloß objektiv kocht, sondern auch subjektiv des Kochens bewußt wird. ¹⁵

Wie konnte man nun diesem Zirkelschluss entkommen? Die Antwort der Frühromantiker ist so einfach wie konsequent. Wenn das Ich immer auch Reflexion, also Trennung in Subjekt und Objekt bedeutet, der Grund des Ich aber diese Trennung nicht aufweisen darf, dann muss er außerhalb desselben liegen. Zum ersten Mal deutlich wird dies in Hölderlins Skizze »Urteil und Sein« aus dem Jahr 1795. ¹⁶

konkreten Subjektivität, München 1997, S. 106–109. In dieser Studie findet sich auch ein Überblick über die verschiedenen Ausprägungen dieser Kritik in der Philosophiegeschichte (ebd., S. 97–120).

¹⁴ Vgl. hierzu die Darstellung in: Henrich, *Der Grund im Bewußtsein*, S. 41f.

¹⁵ Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, Stuttgart 1997, S. 109.

¹⁶ Dies hat Dieter Henrich gezeigt. Er betont, dass Hölderlin im Gegensatz zu Fichte davon ausgeht, dass im Gedanken Ich »nichts anderes als Selbstbewußtsein« angezeigt sein kann. Da dieses »kein in sich einfacher Grund« ist, muss für das Ich »eine andere Weise von Einheit vorausgesetzt werden – eine solche nämlich, für die der Gedanke ›Ich‹ nicht selbst schon als der adäquate Ausdruck gelten darf.« (Henrich, *Der Grund im Bewußtsein*, S. 41) An diese Darstellung schließt diejenige Manfred Franks an, demzufolge diese »kleine Niederschrift eher einem Cento aus Formulierungen der grundsatzkritischen Zeitgenossen als einem Originalwerk« gleiche. Dennoch füge Hölderlin »die überkommenen Denkanstöße« zu einem »eigentümlichen Ganzen« zusammen (Frank,

Urteilen ist für Hölderlin die »Ur-Teilung«,¹⁷ die jedem Selbstbewusstsein zugrunde liegt: »Wie kann ich sagen: Ich! ohne Selbstbewußtsein? Wie ist aber Selbstbewußtsein möglich? Dadurch daß ich mich mir selbst entgegensetze, mich von mir selbst trenne, aber ungeachtet dieser Trennung mich im entgegengesetzten als dasselbe erkenne.«¹⁸ Dieses Erkennen im Entgegengesetzten wird nun aber nur durch ein Sein möglich, das allem Selbstbewußtsein vorausliegt. »Wo Subjekt und Objekt schlechthin, nicht nur zum Teil vereinigt ist, mithin so vereinigt, daß gar keine Teilung vorgenommen werden kann, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verletzen, da und sonst nirgends kann von einem *Sein schlechthin* die Rede sein.«¹⁹ Dieses ist es, das die Identität, die ›Ich = Ich‹ ausdrückt, überhaupt erst ermöglicht. Und gerade weil ohne dieses Sein kein Bewusstsein möglich wäre, muss es selbst *unbewusst* bleiben.²⁰

Die Frühromantiker behaupten also, dass der Grund des Bewusstseins diesem selbst verschlossen bleiben muss. Sie verweisen damit die Reflexion in ihre Schranken. Dennoch gilt es immer im Auge zu behalten, dass sie die Reflexion nicht vollständig aufgeben – schließlich gäbe es ohne diese kein Bewusstsein. Nur kann das Bewusstsein das Sein nicht vollständig in sich aufgehen lassen. Dazu Manfred Frank: »Daß wir *Einheit* erkennen (und nicht stete Gespaltenheit), können wir nicht der Reflexion, sondern nur der Intervention des Seins zuschreiben. Daß wir sie aber wirklich *erkennen*, geht aufs Konto der Reflexion. Sie erlaubt dem Sein zu erscheinen, aber sie erschafft es nicht.«²¹ Sein und Bewusstsein bleiben, obwohl getrennt, aufeinander bezogen. Das Sein bildet den Zielpunkt des Bewusstseins. Diesen kann die Reflexion allerdings nie erreichen, sondern wird zu einer ›unendlichen Annäherung‹. Der frühromantische Begriff des Bewusstseins²² erscheint da-

Philosophische Grundlagen der Frühromantik, S. 49). Frank weist wie Henrich nachdrücklich auf die Überwindung des Fichteschen Denkens durch Hölderlin hin. Dass sich das ›Sein‹ nicht in Reflexion auflösen lasse, sei der entscheidende Gegensatz der frühromantischen Philosophie zum deutschen Idealismus (ebd., S. 57). Dies zeigt er, über Henrich hinausgehend, auch an den Schriften Novalis' und Friedrich Schlegels.

¹⁷ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main 1992–1994, Bd. 2, S. 502. Die Herleitung ist zwar aufschlussreich, etymologisch aber falsch.

¹⁸ Ebd., S. 503.

¹⁹ Ebd., S. 502.

²⁰ Die Frühromantiker postulierten ein Sein, so Manfred Frank, »das, selbst unbewußt, dem Bewußtsein seine Einheit erfahren läßt.« Frank, *Philosophische Grundlagen der Frühromantik*, S. 69.

²¹ Ebd., S. 69f.

²² Eine Pointe der frühromantischen Philosophie besteht darin, dass Selbstbewusstsein und Bewusstsein nicht mehr deutlich voneinander abgegrenzt werden. Denn sie wirft die Unterscheidung Fichtes von Selbstbewusstsein als einer Subjekt-Objekt-Trennung und jenem unmittelbaren Bewusstsein von sich, wie es sich im absoluten Ich ausdrücke. Die Romantiker gehen davon aus, dass *jede* Form von Bewusstsein immer ein Bewusstsein von etwas ist, also auf Reflexion angewiesen bleibt. Den absoluten Seins-

mit als notwendiges, aber vergebliches Streben nach dem eigenen Grund. In diesem Sinne schreibt F.W.J. Schelling in seinen *Fernerer Darstellungen aus dem System der Philosophie* (1802):

Jeder ist von Natur getrieben, ein Absolutes zu suchen; aber indem er es für die Reflexion fixieren will, verschwindet es ihm. Es umschwebt ihn ewig, aber er kann es nicht fassen. Es ist nur da, inwiefern ich es nicht habe, und inwiefern ich es habe, ist es nicht mehr.²³ (S I/4, 357)

Entscheidend ist nun dabei, dass sich dieser Begriff des Seins bzw. des Absoluten mit dem des Unbewussten verbindet. Besonders deutlich wird dies wiederum bei Schelling, und zwar in seinem 1800 erschienenen *System des transzendentalen Idealismus*:

So kann jenes Höhere selbst weder Subjekt noch Objekt, auch nicht beides zugleich, sondern nur die *absolute Identität* sein, in welcher gar keine Duplicität ist, und welche eben deßwegen, weil die Bedingung alles Bewußtseins Duplicität ist, nie zum Bewußtsein gelangen kann. Dieses ewig Unbewußte, was, gleichsam die ewige Sonne im Reich der Geister, durch sein eignes ungetrübtes Licht sich verbirgt, und obgleich es nie Objekt wird, doch allen freien Handlungen seine Identität aufdrückt, ist zugleich dasselbe für alle Intelligenzen [...]. (S I/3, 600)

Das »ewig Unbewußte« ist an dieser Stelle kein beliebiger Ersatz für das Absolute.²⁴ Denn der Begriff zeigt an, dass die Beziehung zum Bewusstsein erhalten bleibt. Das Un-Bewusste drückt »allen freien Handlungen seine Identität« auf, wie Schelling betont. Wenn gilt, dass das Bewusstsein ohne das Unbewusste nicht denkbar ist, so ist auch der Umkehrschluss richtig: Das Unbewusste hätte keine Sinn, wenn es nicht das Bewusstsein gäbe. Aber beide können, obwohl sie miteinander verwoben sind, nicht ineinander aufgelöst werden.

Grund kann es sich deshalb nicht verfügbar machen. Wichtiger als die Unterscheidung von Selbstbewusstsein und Bewusstsein ist deshalb die von Unbewusstem und Bewusstsein. Dieser folgt auch die vorliegende Studie.

²³ Novalis formuliert diese Einsicht in seinen so genannten *Fichte-Studien*: »Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden. Dies uns gegebne Absolute läßt sich nur negativ erkennen, indem wir handeln und finden, daß durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen.« Novalis, *Schriften*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960ff., Bd. 2, S. 269f.

²⁴ In ihrer Untersuchung über *Das Unbewusste im Deutschen Idealismus* geht Elke Völmi-cke auf den Umstand ein, »daß in den idealistischen Systementwürfen vom Absoluten auch als von dem ewig Unbewußten die Rede ist«. Darin sieht sie zum einen den »Abschied von einer unkritischen Substanzmetaphysik«, zum anderen werde durch den Begriff des Unbewussten der Bruch mit der Vorstellung bemerkt, dass der Gedanke des Unbedingten bzw. des Ursprungs »die Möglichkeit eines restlosen Begreifens im Sinne der Deduktion des Wissens aus einem unwandelbaren Grund« voraussetze. Elke Völmi-cke, *Das Unbewusste im Deutschen Idealismus*, Würzburg 2005, S. 20.

Bevor nun in einem zweiten Schritt die Naturphilosophie Schellings in den Blick rückt, sei an dieser Stelle bereits darauf verwiesen, wie stark die frühromantische Konzeption des Unbewussten andere Wissensbereiche beeinflusst hat. Dies zeigt sich unter anderem in der psychologischen Theorie, die Carl Gustav Carus im Jahr 1846 in *Psyche – Zur Entwicklungsgeschichte der Seele* entwickelte. Diese Schrift stellt den ersten Versuch dar, den Begriff des Unbewussten in eine systematische Psychologie einzubinden.²⁵ »Der Schlüssel zur Erkenntnis vom Wesen des bewußten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewußtseins«, stellt Carus gleich zu Beginn fest.²⁶ Das heißt, wie er an späterer Stelle ausführt, dass »Alles was wir bewußtes Seelenleben nennen dürfen, ganz wesentlich als durch das Unbewußte bedingt anzusehen ist.«²⁷ Dabei hält auch Carus das Verhältnis von Bewusstsein und Unbewusstem in der Schwebelage. Das Unbewusste müsse als »indefinissabel, gleichsam als ein gegebenes x« angesehen werden,²⁸ über ihm hänge »der Schleier der Isis«.²⁹ Deshalb mokiert sich Carus über den »Abweg« jener Psychologen, die

²⁵ Ludger Lütkehaus betont, dass Carus in *Psyche*, aber auch schon in seinen *Vorlesungen über Psychologie* (1831) »die Erkenntnisse der ganzen klassisch-romantischen Epoche« zusammenfasse. Es gebe »neben denen der Schlegel und Schleiermacher, der Novalis und Solger« auch »die der romantischen Ärzte und Naturphilosophen, [...] die von Carus in eine zusammenhängende Lehre vom Unbewußten integriert werden« (Lütkehaus, Tiefenphilosophie, S. 35). Günter Gödde weist in seiner Studie *Traditionslinien des Unbewussten* darauf hin, dass Carus das Verdienst zugeschrieben werde, »die beiden Termini ›unbewußt‹ und ›das Unbewußte‹ [...] als Fachbegriffe in die Psychologie eingeführt zu haben.« (Gödde, Traditionslinien des Unbewussten, S. 26) Und Henri F. Ellenberger geht sogar davon aus, dass *Psyche* »der erste Versuch war, eine wirklich vollständige und objektive Theorie über das unbewußte Seelenleben aufzustellen.« (Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewussten, S. 292). Zur Stellung Carus' innerhalb der Psychologie des 19. Jahrhunderts vgl. Klaus Sachs-Hombach, *Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte*. Freiburg, München 1993, S. 55–71. Dass die Schriften Carl Gustav Carus' auch unabhängig vom Begriff des Unbewussten einen wichtigen Beitrag zur romantischen Anthropologie leisten, wurde von Stefan Schweizer herausgearbeitet, der Carus in seiner Studie über die romantische Anthropologie ein eigenes Kapitel widmet. Vgl. Schweizer, *Anthropologie der Romantik*, S. 329–419. Die Bedeutung Carus' als romantischer Anthropologe lässt sich auch auf seine Mehrfachbegabung zurückführen. Im Alter von 22 Jahren verfügte er über zwei Dokortitel, Dr. med. und Dr. phil. Er entschied sich zunächst für eine medizinische Karriere, und nachdem ihn König Anton von Sachsen 1827 den Titel eines Hof- und Medizinalrates verliehen hatte, konnte er seine anderen Talente voll entfalten. Er trat nicht nur als Maler in Erscheinung, sondern auch als Schriftsteller und Naturforscher. Zu Carus' Biographie und dem Vergleich zu anderen romantischen Ärzten vgl. Dietrich von Engelhardt, *Romantische Mediziner*. In: *Klassiker der Medizin*. Von Philippe Pinel bis Victor von Weizsäcker, hg. von Dietrich von Engelhardt / Fritz Hartmann, 2 Bde., München 1991, Bd. 2, S. 95–118, hier S. 108f.

²⁶ Carl Gustav Carus, *Psyche*, Pforzheim 1846, S. 1.

²⁷ Ebd., S. 174.

²⁸ Ebd., S. VI.

²⁹ Ebd., S. 67. Der »Schleier der Isis« ist eine beliebte Formulierung bei Novalis und Hoff-

in der Nachfolge Herbarts und Hegels versuchten, »das zuletzt doch immer in gewisser Beziehung geheimnisvolle und mystische Gebiet der Seele mit entschiedener Gewalt durchaus vor dem bewußten Wirken des Geistes vollständig zu entschleiern und in allen seinen Strahlungen nachzuweisen, so daß gleichsam das Geheimnisvolle und Unbewußte derselben als solches ganz aufgehoben und nicht mehr geduldet werden soll.«³⁰ Aber zugleich hält er fest: »Wäre es eine absolute Unmöglichkeit, im Bewußten das Unbewußte zu finden, so müßte der Mensch verzweifeln zum Erkennen seiner Seele, d.h. zur eigentlichen Selbsterkenntnis zu gelangen.«³¹ So bleibt auch in der Theorie, die Carl Gustav Carus von der »Welt unseres Bewußtseins« entwirft, nur die Möglichkeit der unendlichen Annäherung:

Der Anfangspunkt [unseres Bewusstseins, M.S.] liegt für uns in einer ganz unergründlichen Ferne und wir haben keinen Begriff davon, und der Endpunkt – welcher das vollständige Erkennen eines höchsten Grundes aller Existenz – ein vollendetes Selbstbewußtsein wäre, ist ebenfalls durchaus unerreichbar und unbestimmbar. Die ganz unbegrenzte Approximation gegen beide Seiten hin ist dagegen durchaus frei gegeben, aber das eigentliche Erreichen bei keinem dieser Zielpunkte gedenkbar.³²

Dieser Auszug formuliert sehr präzise den Leitgedanken der vorliegenden Studie: Das Subjekt versucht permanent, sein Unbewusstes zu ergründen, muss dabei aber zwangsläufig scheitern. Genau dies, so die These, wird in romantischen Texten und in den Musikdramen Richard Wagners durchgespielt. In ihnen gestaltet sich die Suche nach sich selbst als Suche nach dem Grund des Bewusstseins. Dafür stehen dem Subjekt zwei Wege offen: Der erste ist die *bewusste* Erforschung des Unbewussten, die reflexive und diskursive Annäherung. Diese kann aber nie vollständig zum Ziel führen, weil das Unbewusste keine Reflexion, sprich: Trennung in Subjekt und Objekt duldet. Der zweite Weg ist das völlige Eintauchen ins Unbewusste, etwa in Rausch und Ekstase oder den entrückten Visionen von hellsehenden Somanbulen. Aber dieser Weg führt ebenfalls nicht zum Ziel, weil der Mensch sich in solch entrückten Zuständen selbst verliert, alle Reflexion und damit auch das Bewusstsein aufgelöst ist. Der Grund unseres Bewusstseins, so könnte man sagen,

mann, um die Unerschließbarkeit des Unbewussten für das Bewusstsein zu veranschaulichen. Die Romantiker setzen sich damit der Enthüllungsrhetorik der Aufklärung entgegen, die ihr anschaulichstes Beispiel im Frontispiz der *Encyclopédie* d'Alemberts und Diderots gefunden hat: Dieses zeigt die Künste und Handwerke bei der Enthüllung der verschleierten Wahrheit. Vgl. hierzu Ralf Konersmann, *Kulturelle Tatsachen*, Frankfurt am Main 2006, S. 386–394. Die Auswirkungen dieser Diskussion auf das Musiktheater Mozarts zeigt der Aufsatz von Jörg Krämer, *Modell Zauberflöte. Das »Unwirkliche« als kulturelle Tatsache*. In: *Modell Zauberflöte. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, hg. von Mathias Mayer, Hildesheim, Zürich, New York 2007, S. 55–74.

³⁰ Carus, *Psyche*, S. Vf.

³¹ Ebd., S. I.

³² Ebd., S. 97.

ist immer auch sein Abgrund. Da, wo das Unbewusste waltet, ist das Ungeheure und Unheimliche nicht weit. Zwar ist es dem Bewusstsein unentbehrlich, zugleich aber auch unverfügbar. Die Selbstfindung des Subjekts endet notwendig in Selbstverfehlung, die Psyche des Individuums bleibt in Bewusstsein und Unbewusstsein *gespalten*. Romantische Subjektivität lässt sich deshalb in letzter Konsequenz nur als Aporie begreifen.

1.2. Die Theorie der Bewusstwerdung in Schellings Naturphilosophie

Warum Schellings Naturphilosophie für die romantische Konzeption des Unbewussten so wichtig war, lässt sich mit einem Wort benennen: Dynamik. Sein »Hauptirrthum in Bezug auf das Zeitalter« sei, bemerkt Schelling ironisch, »daß ich die Natur nicht mechanisch, sondern dynamisch ansehe. Könnte man mich nur davon überzeugen, daß sie im bloßen Mechanismus besteht, so wäre meine Bekehrung sogleich vollbracht; dann ist die Natur unleugbar todt, und jeder andere Philosoph kann Recht haben, nur ich nicht.« (S I/7, 103) Wie Hölderlin und Novalis geht Schelling in seiner Naturphilosophie von einer ursprünglichen Identität aus, die er dem Bewusstsein vorausgehen lässt. Diese nennt er in einer frühen Schrift »Geist«.³³ Seine These ist, dass dieser Geist von dem »steten Bestreben« durchdrungen ist, »für sich selbst *endlich*, d.h. seiner selbst bewußt zu werden.« (I/1, 382) In dem, was wir Natur nennen, spiegelt sich das Ringen des Geistes um Bewusstsein. Die verschiedenen Entwicklungsstufen der Natur, die von der unbelebten Materie bis zu organischen Wesen führen, sind Manifestationen des zunächst bewusstlosen Geistes, der sich dem Bewusstsein mehr und mehr annähert, um im Menschen schließlich zu Bewusstsein zu erwachen. Im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) beschreibt Schelling dieses Zu-Sich-Kommen der Natur im Menschen wie folgt:

Das höchste Ziel, sich selbst ganz Objekt zu werden, erreicht die Natur erst durch die höchste und letzte Reflexion, welche nichts anderes als der Mensch, oder allgemeiner, das ist, was wir Vernunft nennen [...] (I/3, 341).

³³ Hier ist von den *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre* (1796/1797) die Rede. Schelling hat den Begriff »Geist« in den frühen naturphilosophischen Schriften allerdings nicht konsequent verwendet. Er spricht an manchen Stellen, genau wie auch im *System des transzendentalen Idealismus* (1800), noch in Anlehnung an Fichte vom »absoluten Ich«. Die Abkehr von der Ich-Philosophie und die definitive Hinwendung zu einem dem Bewusstsein vorgeordneten Prinzip erfolgte erst im Jahr 1801. Vgl. hierzu Manfred Frank, *Eine Einführung in Schellings Philosophie*, Frankfurt am Main 1995, S. 71–117.

Die Natur geht dem Menschen also *voraus*, dieser erscheint als die »höchste und letzte« Stufe des in ihr sich symbolisierenden Ringens um Selbstbewusstsein. Sie ist als bewusste Tätigkeit die Voraussetzung dafür, dass menschliches Bewusstsein überhaupt entstehen kann.³⁴ Insofern lässt sie sich als der dem Menschen unbewusste Grund seiner Existenz bezeichnen, als sein Vor-Bewusstes. Schelling schreibt: »Es gibt einen Idealismus der Natur, und einen Idealismus des Ichs. Jener ist mir der ursprüngliche, *dieser* der abgeleitete.« (I/4, 84) Das heißt nichts anderes, als dass der Geist bei Schelling eine *Geschichte* erhält, in der die Natur und der Mensch für eine jeweils eigene Entwicklungsstufe stehen.

In einem Knittelvers-Gedicht aus dem Jahr 1800, dem »Epikurisch Glaubensbekenntniß Heinz Widerporstens«, hat Schelling dieses Modell seiner Naturphilosophie in anschauliche Reime gegossen. Die Natur erscheint darin als ein »Riesengeist«, der nach Bewusstsein strebt. Dieser kommt im »Menschenkind« schließlich »zum Besinnen«³⁵:

Wüßt' auch nicht wie mir vor der Welt könnt' grausen,
Da ich sie kenne von innen und außen.

[...]

Stickt zwar ein Riesengeist darinnen,
Ist aber versteinert mit allen Sinnen,
Kann nicht aus dem engen Panzer heraus,
Noch sprengen sein eisern Kerkerhaus,
Obgleich er oft die Flügel regt,
Sich gewaltig dehnt und bewegt,
In toten und lebend'gen Dingen
Thut nach Bewußtseyn mächtig ringen.

[...]

Und kämpfend so mit Füß' und Händ
Gegen widrig Element,
Lernt er im Kleinen Raum gewinnen,
Darinn er zuerst kommt zum Besinnen.
In einen Zwergen eingeschlossen
Von schöner Gestalt und g'radem Sprossen
(Heißt in der Sprache Menschenkind)
Der Riesengeist sich selber findt.
Vom eisernen Schlaf, vom langen Traum
Erwacht, sich selber erkennet kaum.
Ueber sich selbst gar sehr verwundert ist
Mit großen Augen sich grüßt und mißt,

³⁴ Die romantische Naturphilosophie gründet sich ganz wesentlich auf dem Prinzip der Polarität, für die das Begriffspaar unbewusst/bewusst nur ein Beispiel ist.

³⁵ Der Kommentar der hier verwendeten Ausgabe bemerkt, das Gedicht enthalte »eine gedrängte Darstellung von Schellings naturphilosophischen Grundgedanken: nämlich der Einheit von Natur und Geist und der Vorstellung des Naturgeschehens als sukzessivem, zielgerichtetem Prozeß der Bewußtwerdung.« Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von Jörg Jantzen et al., Stuttgart 1976ff., Bd. 8, S. 399.

Möcht' alsbald wieder mit allen Sinnen
 In die große Natur zerrinnen,
 Ist aber einmal losgerissen,
 Kann nicht wieder zurückfließen,
 Und steht Zeitlebens eng und klein
 In der eignen großen Welt allein.
 Fürchtet wohl in bangen Träumen,
 Der Riese möcht' sich ermannen und bäumen,
 Und wie der alte Gott Saturn
 Seine Kinder verschlingen im Zorn.
 Weiß nicht, daß er es selber ist,
 Seiner Abkunft ganz vergißt,
 Thut sich mit Gespenstern plagen,
 Könnt' also zu sich selber sagen:
 Ich bin der Gott, den sie im Busen hegt,
 Der Geist, der sich in allem bewegt [...].³⁶

Diese Verse zeigen sehr deutlich, welche wesentlichen Ideen die Naturphilosophie Schellings mit sich bringt. Die erste beruht auf der Tatsache, dass der Mensch in der Natur sein eigenes Unbewusstes erblickt. Beide haben an der Entwicklung eines einzigen Geistes teil, der in der Natur bewusstlos und im Menschen bewusst erscheint. Daraus folgt unweigerlich, dass beide miteinander *in enger Beziehung* stehen. Novalis hat dies in *Die Lehrlinge zu Sais* wie folgt beschrieben:

Die Natur wäre nicht die Natur, wenn sie keinen Geist hätte, nicht jenes einzige Gegenbild der Menschheit, nicht die unentbehrliche Antwort dieser geheimnißvollen Frage, oder die Frage zu dieser unendlichen Antwort.³⁷

In Schellings Gedicht wird freilich auch die dunkle Seite dieser »geheimnisvollen« Beziehung offenbar. Gerade weil er das Rätsel der Natur und seiner eigenen Existenz nie vollständig ergründen kann, erscheint ihm jene als bedrohlich. Sie gleicht dem Gott Saturn, der seine Kinder verschlingen will. Auch die Naturphilosophie kennt also die Unheimlichkeit des Unbewussten.

³⁶ Ebd., S. 428–430.

³⁷ Novalis, Schriften, Bd. 1, S. 99. Wie Gerhard Schulz in dem Kommentar der von ihm herausgegebenen Novalis-Anthologie berichtet, stammt die erste Nachricht von der Entstehung der Fragment gebliebenen *Lehrlinge zu Sais* aus einem Brief an A.W. Schlegel vom 24. Februar 1798. Die Arbeit an den vorliegenden Teilen des Romans schloss Novalis dann vermutlich Anfang des Jahres 1799 ab. In dieser Zeit setzte sich Novalis intensiv mit Schellings Naturphilosophie auseinander. In Leipzig hatte er Schelling persönlich kennengelernt, allerdings missbilligte er und Friedrich Schlegel dessen *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797). Gerhard Schulz betont, dies sei aber eher auf die Tatsache zurückzuführen, dass »eigene verwandte Naturansichten in beiden heranreiften.« Novalis, Werke, hg. von Gerhard Schulz, München 1969, S. 675.

Zweitens konzipiert Schelling mit seiner Theorie ein *triadisches Schema*.³⁸ Zunächst erscheint der Geist in der Natur als rein bewusstlose Tätigkeit. Dann erwacht er im Menschen zu Bewusstsein, ist nun also in eine bewusstlose und eine bewusste Seite gespalten. Diese Trennung versucht der Mensch in einem dritten Schritt zu überwinden – was sich freilich problematisch gestaltet: Da die Abspaltung von der Natur nicht mehr rückgängig zu machen ist (»kann nicht wieder zurückfließen«), bleibt dem Mensch allein die Möglichkeit, in der Natur den Grund seiner eigenen Existenz zu *erkennen*. Dies deuten die letzten Verse des hier zitierten Gedichts an: »Könnt' also zu sich selber sagen:/ Ich bin der Gott, den sie im Busen hegt«. Auf die Frage, wie diese »Bewusstwerdung des Unbewussten« verwirklicht werden könnte, hat Schelling im *System des transzendentalen Idealismus* eine Antwort gegeben, die in der Romantik schnell Karriere machen sollte: Nur die Kunst vermag es, bewusstlose und bewusste Tätigkeit in einem einzigen Produkt zu vereinigen.

Damit ist ein Punkt erreicht, an dem verschiedene Aspekte der romantischen Konzeption des Unbewussten unterschieden werden können. Zum einen wird das Unbewusste als höhergeordnetes Prinzip definiert, das als *Grund* des menschlichen Bewusstseins fungiert und von diesem nie vollständig ergründet werden kann. Zum anderen erscheint es in der Naturphilosophie als ein dynamischer *Prozess* und geht als Vorbewusstes dem Bewusstsein voraus. Hier ließe sich ein dritter Aspekt anfügen, der in den bisherigen Ausführungen nicht zum Tragen kam, aber in der Romantik durchaus präsent ist: Das Unbewusste als Ort der *Triebe*, der nicht-bewussten physischen Gemütszustände, Gefühle und Leidenschaften.³⁹ Alle drei Aspekte des Unbewussten haben die Ästhetik und die Musikdramen Richard Wagners entscheidend geprägt.

Allerdings stellt sich die Frage, ob es wirklich nur die Romantik war, aus der Wagner seine Konzeption des Unbewussten gewonnen hat, oder ob nicht auch noch andere Einflüsse im Spiel waren. Versteht nicht auch Hegel die Welt als mähliche Bewusstwerdung des Weltgeistes? Und taucht das Unbewusste nicht auch bei Schopenhauer als triebhafter »Wille« auf, der zugleich ein unergründbares Absolutes darstellt? Warum überhaupt auf Schelling Bezug nehmen, wo man doch weiß, dass

³⁸ Ein triadisch angelegtes Weltbild aus ursprünglicher Einheit, Entzweiung und Rückkehr existierte natürlich bereits vor der Romantik, etwa im Humanismus und in der Gegenreformation, oder der Ästhetik Schillers. Auch die Idee des Goldenen Zeitalters (vgl. 3.1.2.) ist bereits vor der Wende zum 19. Jahrhundert virulent. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass die Romantiker dieses triadische Modell neu konzipiert haben.

³⁹ Dies deckt sich mit Manfred Engels Klassifizierung des romantischen Begriffs des Unbewussten, in der er das »allgemeine Naturleben als Basis aller physischen und geistigen Produktionsakte« als Vor-Bewusstes von demjenigen Unbewussten unterscheidet, das identisch ist mit dem »Absoluten, der undenkbaren, da notwendigerweise bewußtseins-transzendenten ursprünglichen Einheit von Subjekt und Objekt.« Engel, Naturphilosophisches Wissen, S. 72.

der junge Wagner stark von Hegel beeinflusst war⁴⁰ und sich in späten Jahren als Anhänger Schopenhauers verstand?⁴¹ Tatsächlich hat sich Wagner meist negativ über Schellings Philosophie geäußert – vielleicht ist auch dies einer der Gründe, warum deren Bedeutung für sein Werk bisher kaum untersucht wurde.⁴² In *Mein Leben* berichtet Wagner: »Ich hatte mir das Buch *Schellings* über den »transzendentalen Idealismus« [...] verschafft, zerbrach mir aber vergebens den Kopf, bei der Lektüre der ersten Seiten davon etwas zu denken« (ML, 442). Wie Cosimas Tagebücher belegen, konnte er auch mit der Spätphilosophie Schellings wenig anfangen. Er glaubte darin einen Gottesbegriff zu erkennen, der ihm missfiel.⁴³ Dennoch sollte dieses negative Urteil nicht unhinterfragt übernommen werden. Der Einfluss Schellings auf Wagner lässt sich durchaus rekonstruieren. So wie ihm die Hegelsche Gedankenwelt durch Feuerbach vermittelt wurde,⁴⁴ dürften Wagner die Grundgedanken der Naturphilosophie Schellings durch die Lektüre der romantischen Literatur vertraut gewesen sein.⁴⁵ Natürlich ist die Frage, ob Wagner nun

⁴⁰ Zum Einfluss Hegels auf Wagners Denken vgl. die Ausführungen in 3.2.2.

⁴¹ Über Wagners Rezeption Schopenhauers sind unzählige Aufsätze und Abhandlungen erschienen. Noch zu Wagners Zeiten erschien die Studie von Friedrich Hausegger, Richard Wagner und Schopenhauer. Eine Darlegung der philosophischen Anschauungen Richard Wagners an Hand seiner Werke, Leipzig 1878. Einen umfassenden Vergleich leistete in den späten sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts dann die Arbeit von Edouard Sans, Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne, Paris 1969. Für den deutschen Sprachraum vgl. den Überblick von Hartmut Reinhardt in Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hgg.), Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986, S. 101–113 sowie in jüngster Zeit die Studie von Kienzle, ...daß wissend würde die Welt.

⁴² Tatsächlich muss man weit zurückgehen, um auf eine vergleichende Studie zwischen Schelling und Wagner zu stoßen. Eine solche ist die schmale Jenaer Dissertation von Kurt Knopf aus dem Jahr 1932, die Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes aus der Kunstphilosophie Schellings herzuleiten versucht (Knopf, Die romantische Struktur). In jüngster Zeit hat Manfred Frank in einem kurzen Abschnitt seines Buches *Mythendämmerung* den Versuch unternommen, »Wagner mit Schelling« zu lesen. Dabei geht es Frank vor allem um einen Vergleich der Mythos-Konzeption. Vgl. Frank, Mythendämmerung, S. 79–86.

⁴³ Vgl. hierzu CT II, 625, 632 u. 639.

⁴⁴ So resümiert er seine Beschäftigung mit der Philosophie vor der Begegnung mit Schopenhauers Werk in *Mein Leben* wie folgt: »Schon in meiner frühesten Zeit war durch einige Gespräche mit *Lehrs* in Paris dieser Trieb in mir angeregt worden, welchem ich bisher durch meine Versuche, bei den Leipziger Professoren, dann aus einem *Schellingschen*, später aus einem *Hegelschen* Buche Befriedigung zu verschaffen getrachtet hatte, bis, da diese Versuche mich alsbald abschreckten, einige *Feuerbachs*che Schriften mir den Grund hiervon anzugeben geschienen hatten.« An Schopenhauer habe ihn dagegen sofort »die große Klarheit und männliche Präzision« gefesselt, mit der dieser die »Erörterung der schwierigsten metaphysischen Probleme« anging (ML, 522).

⁴⁵ Richard Wagner wurde bereits in seiner Jugend durch seinen Onkel Adolf mit der Literatur der Romantik vertraut gemacht. Adolf Wagner war ein Gelehrter, der mit zahlreichen Romantikern in Kontakt stand. Neben der Naturphilosophie dürfte Wagner auch mit Schellings Mythos-Konzeption über den Umweg der romantischen Mythologien

ein Hegelianer, Schellingianer, Schopenhauerianer oder Romantiker war, letztlich müßig. Die unterschiedlichen Gedankenströme des 19. Jahrhunderts fließen bei ihm in einem höchst komplexen und eigentümlichen Kunstwerk zusammen. Was Wagners Konzeption des Unbewussten angeht, ist die Rolle Schellings und der Romantik allerdings höher zu bewerten als diejenige Hegels und Schopenhauers. Um dies zu begründen, seien kurz die Gemeinsamkeiten und Unterschiede genannt, die sich in diesem Punkt in den verschiedenen Modellen finden lassen.

Zunächst gilt es einzuräumen, dass nicht nur bei Schelling, sondern auch bei Hegel der Geist eine Geschichte hat. Dies wird zum ersten Mal deutlich in seiner *Phänomenologie des Geistes*, die den Aufstieg von der bloßen Wahrnehmung über das Selbstbewusstsein bis zur Vernunft beschreibt.⁴⁶ Ebenso begreift Hegel die Natur als einen Prozess. Im zweiten Teil seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* bezeichnet er sie »als ein System von Stufen [...], deren eine aus der andern notwendig hervorgeht und die nächste Wahrheit derjenigen ist, aus welcher sie resultiert«.⁴⁷ Und auch der subjektive Geist erscheint in seiner Anthropologie in einer Stufenfolge begriffen: Hegel scheidet die Seele, in der der subjektive Geist »an sich oder unmittelbar« wirkt,⁴⁸ vom Bewusstsein, in dem die Seele durch Reflexion zum Ich wird. Der entscheidende Unterschied zwischen Schelling und Hegel ist aber, dass letzterer das ewig Unbewusste nicht kennt. Alles lässt sich bei ihm als eine Bewegung von Unmittelbarkeit, Negation und Aufhebung philosophisch *erklären*. Dagegen betont Schelling, dass die Entwicklung des Geistes zwar einer Geschichte gleiche, diese sich jedoch nie völlig in Reflexion und Begriffe auflösen lasse. Anders als bei Hegel gibt es in der Natur- und Geschichtsphilosophie Schellings und der Romantik einen opaken Rest, der dem Bewusstsein unzugänglich bleiben muss. In diesem zentralen Punkt stimmen sie mit Richard Wagner überein. Dieser inszeniert zwar in seinen Musikdramen fortlaufend Bewusstwerdungen der Figuren, die durch das *Erzählen ihrer eigenen Geschichte* ihr Unbewusstes zu ergründen versuchen. Aber letztlich scheitern sie damit und werden auf die unaufhebbare Trennung von Unbewusstem und Bewusstsein zurückgeworfen.

Nun lässt sich von Schellings Naturphilosophie nicht nur eine Linie zu Hegel, sondern auch zu Arthur Schopenhauers Konzeption des Willens ziehen. Dass diese in der Entdeckungsgeschichte des Unbewussten einen wichtigen Platz einnimmt, wurde in der Forschung mehrmals betont. Dabei zeigt sich, dass Schopenhauer, obwohl er den Willen aus Kants Konzept des ›Ding an sich‹ herleitete, wichtige

bekannt geworden sein. Manfred Frank hält fest, dass in die Schriften von Friedrich Creuzer und Johann Arnold Kanne, die Wagner bekannt waren, zahlreiche Gedanken Schellings eingeflossen waren. Vgl. Frank, *Mythendämmerung*, S. 80.

⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986 [1969–1971], Bd. 3.

⁴⁷ Hegel, *Werke*, Bd. 9, S. 31.

⁴⁸ Hegel, *Werke*, Bd. 10, S. 38.

Prämissen Schellings übernimmt.⁴⁹ Wenn er schreibt, dass im Willen »eine wirkliche Identität [...] des Subjekts mit dem Objekte« unmittelbar gegeben sei, und dies als »Wunder« bezeichnet,⁵⁰ so erinnert das an die Schellingsche Definition des ewig Unbewussten als »absolute Identität« von Subjekt und Objekt. Des Weiteren geht Schopenhauer davon aus, dass die bewusste Erkenntnis »dem Willen gleichsam so entsprossen ist wie der Kopf dem Rumpf«,⁵¹ womit er das naturphilosophische Modell einer Entstehung des Bewusstseins aus dem Unbewussten wiederholt. Drittens weist die Blick-Metaphorik, die Schopenhauer zur Verdeutlichung seiner Thesen verwendet, Parallelen zur Schellingschen Philosophie auf. Der Wille erscheint Schopenhauer zufolge vor allem in der »unorganischen und vegetabilischen Natur« als »blinder, unaufhaltsamer Drang«⁵², der aber im Menschen zur Anschauung seiner selbst gelangen könne: In der Welt der Vorstellungen sei »dem Willen

⁴⁹ Die Verbindung zwischen Schopenhauer und Schelling wurde schon von Herbart und Fortlage bei ihrer jeweiligen Rezension der *Welt als Wille und Vorstellung* erkannt. Seitdem, schreibt Sandro Barbera, sei sie »ein Gemeingut der Schopenhauer-Forschung«. Als wichtigsten Aspekt nennt Barbera die »Naturphilosophie, die Schopenhauer durch wiederholte und bedeutende Veränderungen, aber in ständiger Auseinandersetzung mit Schelling, entworfen hat.« Sandro Barbera, Schopenhauer und Schelling. Aufzeichnungen über den Begriff der Entzweiung des Willens. In: Schopenhauer und die Schopenhauer-Schule, hg. von Fabio Ciraci / Domenico M. Fazio / Matthias Kößler, Würzburg 2009, S. 73–87, hier S. 73. In seinem Aufsatz zeigt Barbera dies anhand des Motivs der »Entzweiung des Willens«, also der Spaltung in ein Unbewusstes und ein Bewusstes. Dieser Aspekt habe Schopenhauer an Schellings Naturphilosophie ganz besonders interessiert, so Barbera. Günter Gödde verweist in diesem Zusammenhang auf den Einfluss von Schellings »Freiheitsschrift« (1809) auf Schopenhauer, in der die Natur auch als Drang, Trieb und Begierde erscheine. Vgl. Gödde, Traditionslinien des Unbewussten, S. 58–61. Einen ausführlichen Vergleich zwischen der Philosophie Schopenhauers und Schellings unternimmt Robert Jan Berg, Objektiver Idealismus und Voluntarismus in der Metaphysik Schellings und Schopenhauers, Würzburg 2003. Darin findet sich ein ausführlicher Überblick über die Forschungsliteratur zu Schelling und Schopenhauer, u.a. mit einem aufschlussreichen Hinweis auf den Versuch Eduard von Hartmanns, Schelling als Synthese von Hegel und Schopenhauer zu lesen (ebd., S. 12–28). Auch die Parallelisierung des Willens mit der romantischen Konzeption des Unbewussten wurde in der Forschung wiederholt festgestellt. Henri F. Ellenberger bemerkt, dass Schopenhauer »den Willen mit dem Unbewußten gleichsetzt, wie es einige Romantiker auffaßten.« (Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewußten, S. 295) Manfred Engel bezeichnet Schopenhauers Wille sowie das »absolut Unbewusste« von Carus und Hartmann als »späte Ausprägungen« der romantischen Konzeption des Unbewussten. Vgl. Engel, Naturphilosophisches Wissen, S. 72.

⁵⁰ Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Frankfurt am Main 1986 [1960ff.], Bd. 3, S. 171. Als Schopenhauer im ersten Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung* auf diese Stelle seiner Frühschrift *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* (1813) rekurriert, hält er fest, die »ganze gegenwärtige Schrift« sei »die Erklärung« eben dieses Wunders. Schopenhauer, Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 160.

⁵¹ Ebd., S. 256.

⁵² Ebd., S. 380.

sein Spiegel aufgegangen [...], in welchem er sich selbst erkennt«.⁵³ »Der Wille, der bis hierher im Dunkeln höchst sicher und unfehlbar seinen Trieb verfolgte, hat sich auf dieser Stufe ein Licht angezündet«.⁵⁴ Genau in diesem Sinne schreibt Schelling, »das Wesen des Geistes« liege in der »Tendenz sich selbst anzuschauen« (S I/I, 380). Und schließlich hat Schopenhauers in sein Werk die naturphilosophische Idee aufgenommen, dass die Natur stufenweise zum menschlichen Bewusstsein steigt. Er spricht in diesem Zusammenhang von verschiedenen Graden der Objektivität des Willens. In der anorganischen Natur sei diese am schwächsten, im Menschen am stärksten.

Es verwundert also nicht, dass Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) lobende Worte für die Naturphilosophie findet. Deren Verdienst sei es, zwischen den verschiedenen Erscheinungen des Willens Analogien gefunden zu haben – was Schopenhauer als Indiz seiner These versteht, dass »in allen Kräften der unorganischen und allen Gestalten der organischen Natur *einer und derselbe Wille* es ist, der sich offenbart«.⁵⁵ Dennoch sollte man die Nähe der beiden Systeme nicht überbewerten.⁵⁶ Im Gegensatz zu Schelling wollte Schopenhauer partout nicht glauben, dass das Natur- und Weltgeschehen einem vernünftigen Plan folge – vor allem aus diesem Grund hat er sich mehrmals abfällig über Schelling geäußert. Schopenhauers Modell der Welterklärung folgt keiner linearen, sondern einer *zyklischen* Logik: Der Wille läuft letztlich in einer sinnlosen und zerstörerischen Kreisbewegung ins Leere. Die Bedürfnisse und Triebe, die sich in ihm ausdrücken, können höchstens für kurze Zeit befriedigt werden: Das Leiden nimmt *immer wieder* von Neuem seinen Lauf. Deshalb behandelt Schopenhauer für Wagners Werk so wichtige Phänomene wie die Geschichte, die Erinnerung und das Gedächtnis als nachrangig.⁵⁷ Diese sind Ausdruck der oberflächlichen Welt der Erscheinungen, in denen lediglich die vergebliche Suche des Willens nach Befriedigung zum Ausdruck kommt. Dies ist der erste Grund, warum man die Bedeutung Schopenhauers für Wagner nicht überschätzen sollte. Der zweite ist, dass seine Konzeption des Unbewussten in vielen Punkten bereits von Schelling und den Romantikern formuliert wurde. Richard Wagners Entdeckung der Schopenhauerschen Theorie, die relativ spät erfolgte, ist in diesem Sinne als eine Weiterführung der Romantik zu verstehen.⁵⁸ Der Rückgriff auf Schelling und die Romantiker bietet also entschei-

⁵³ Ebd., S. 379.

⁵⁴ Ebd., S. 223.

⁵⁵ Ebd., S. 213.

⁵⁶ Nicht zuletzt deshalb, weil Schopenhauer in Schellings Philosophie einen Rückfall in vorkantische Denkmuster zu erkennen glaubt. Vgl. hierzu Barbera, Schopenhauer und Schelling, S. 74.

⁵⁷ Siehe hierzu den entsprechenden Abschnitt in 6.4.2.

⁵⁸ Dies wurde in der Forschung bisher vor allem im Hinblick auf die romantische Musikästhetik herausgearbeitet, die Wagner in Schopenhauers Musikphilosophie wiedergefunden hat. Vgl. hierzu Dahlhaus, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas,

dende Vorzüge: Im Gegensatz zu Schopenhauer erkennen sie den philosophischen Wert der Geschichte an, weisen diesen aber anders als Hegel in seine Schranken. Sie sind dynamische Denker, die zugleich von der Unergründlichkeit des Unbewussten überzeugt sind. Aus diesem Grund stehen sie der Anthropologie und der Ästhetik Richard Wagners sehr nahe.

1.3. Das Unbewusste in der romantischen Anthropologie (Kluge, Schubert)

Das Unbewusste spielte auch in dem Menschenbild, das die romantische Anthropologie entwarf, eine entscheidende Rolle. Es ist wichtig, diesen Teil der Entdeckungsgeschichte des Unbewussten zu kennen, da die anthropologische Forschung seit dem 18. Jahrhundert das philosophische und theologische Wissen durch empirische Beobachtungen ergänzte. In ihr wurden Leib und Seele nicht wie bei Descartes voneinander getrennt, sondern aufeinander bezogen; es entstand ein medizinisch-psychologischer Diskurs, der auf die Philosophie zurückwirkte und andere Wissensbereiche wie die Literatur stark beeinflusste.⁵⁹ Dies gilt insbesondere für die Anthropologie der Romantik, die von philosophisch interessierten Ärzten wie Franz von Baader (1765–1841), Lorenz Oken (1779–1851), Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860) und Carl Gustav Carus (1789–1869) geprägt wurde. Ihre Konzeption des Unbewussten beruhte neben der Naturphilosophie Schellings⁶⁰

S. 153; Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 111; Stefan Kunze, *Der Kunstbegriff Richard Wagners*, S. 103ff. Allerdings fehlt bisher eine grundlegende Untersuchung, die die romantische Prägung der Wagnerschen Schopenhauer-Rezeption kritisch untersucht.

⁵⁹ Vgl. hierzu Košenina, *Literarische Anthropologie*, S. 7–17.

⁶⁰ Manfred Engel weist darauf hin, dass Schellings Naturphilosophie und ihre drei Grundprinzipien (Polarität, Organismus, Historie) der romantischen Anthropologie als Grundlage dienten. Allerdings wäre Schellings Leistung nicht möglich gewesen »ohne den seit Mitte des 18. Jahrhunderts gesamteuropäisch erfolgenden Paradigmenwechsel von mechanischen zu organizistischen Modellen.« Engel nennt hier Herder, Blumenbach und Goethe. Schellings Verdienst sei es gewesen, diese »Theorieelemente erstmals zu einem geschlossenen System zusammengestellt zu haben.« (Engel, *Naturphilosophisches Wissen*, S. 67f.) Einen Überblick über die wichtigsten Einflüsse und Ideen sowie die Wirkung von Schellings Naturphilosophie im Hinblick auf die Naturwissenschaft gibt Dietrich von Engelhardt, *Prinzipien und Ziele der Naturphilosophie Schellings. Situation um 1800 und spätere Wirkungsgeschichte*. In: Schelling. *Seine Bedeutung für eine Philosophie der Natur und Geschichte*, hg. von Ludwig Hasler, Stuttgart 1981, S. 77–98. Engelhardt hält fest, dass sich »der allgemeine Zeitgeschmack« bereits »um 1815« wieder von der Naturphilosophie abgewandt habe. Davon ausgenommen sei allerdings Schellings Aufnahme bei den romantischen Naturforschern und Medizinern der Zeit, etwa Ritter, Eschenmayer, Troxler, Oken und Carus. Dies bedeute jedoch nicht, dass die Naturforschung und Medizin der Zeit »insgesamt unter dem Einfluß von Idea-