

Hermann Dorowin

Ingeborg Bachmann: *Undine geht*

Ungeheuer ist viel und nichts
Ungeheurer als der Mensch.
(...)
Und die Sprache
Und luftgewirkte Gedanken
Lehrte er sich
Und den Trieb zum Staat
Und Obdach
Gegen ungastlichen Reif vom Himmel
Und Regengeschosse,
Allberaten.
Ratlos tritt er
Vor nichts, was kommt,
Nur dem Tod entrinnt er nicht.

Sophokles: *Antigone*¹

„Denn am Anfang der Literatur ist der Mythos, und ebenso am Ende“² – so beschreibt Jorge Luis Borges die sonderbare Wechselbeziehung der beiden Bereiche: Aus einem diffusen mythischen Wissen bezieht die Literatur oft ihre Bilder, Figuren, Geschichten und gibt ihnen eine neue, veränderte Interpretation. Doch nicht selten kehrt sich das Verhältnis um: Literarische Gestalten erlangen ein solches Eigenleben, eine so umfassende Repräsentativität, daß sie unabhängig von dem Werk, dem sie entstammen, fortexistieren, unsere Phantasie, unsere Sprache, unseren Alltag bevölkern, kurz ihrerseits wieder zu Mythen werden. Don Quijote und Faust, Hamlet und Lady Macbeth, Michael Kohlhaas und Emma Bovary stehen so gleichberechtigt neben Odysseus und Oedipus, Cassandra und Medea. Die Namen mancher literarischer Gestalten haben, sagt Ingeborg Bachmann in der vierten ihrer *Frankfurter Vorlesungen*, eine leuchtende Aura, und nicht einmal die Unkenntnis der Werke verhindert ihr Vorhandensein.

Ja, der Umgang mit ihnen in Gesprächen oder in Gedanken ist uns so selbstverständlich, so geheuer, daß wir nicht ein einziges Mal fragen, warum ihre Namen in der Welt sind.³

¹ Sophokles: *Antigone*. Tragödie. Übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart 1955, S. 18.

² Jorge Luis Borges: *Parabel von Cervantes und Don Quijote*. In: J.L.B.: *Borges und ich. Gedichte und Prosa*, München 1969, S.45.

³ Ingeborg Bachmann: *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. In: *Werke*. Hgg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München 1984, Bd. IV, S. 181-271, hier: S. 238.

Zu jenen literarischen Figuren, die sich von ihrem Urheber emanzipiert haben und zu einer eigenständigen Existenz erwacht sind, zählt Ingeborg Bachmann auch Undine: die Seefrau, die aus Liebe zu einem Menschen ihr Element verläßt, auf der Erde kein Glück findet und schließlich wieder in die Wassertiefen zurückkehren muß. Schon im antiken Mythos von den Sirenen ist die zwiespältige Faszination der Wasserwesen weiblich konnotiert, und bis hin zu Heines Lorelei und Andersens Meerjungfrau erklingt die Stimme des ganz Anderen als Stimme einer Frau. Undines Name ist von Paracelsus inspiriert, der in seinem naturmystischen *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1581) von den „Undenen“ spricht, die im Wasser hausen, so wie wir an der Luft, und die sich über unsere Lebensweise ebenso wundern wie wir über die ihre.⁴ Doch als individualisierte literarische Gestalt verdankt die Wasserfrau ihr Leben dem Baron Friedrich de la Motte Fouqué, dessen Erzählung *Undine* (1811) zu den Meisterwerken der deutschen Romantik gehört und den Bezugspunkt für alle weiteren Bearbeitungen des Stoffes – in Anlehnung wie in Abgrenzung – darstellt.

In der Geschichte vom Ritter Huldbrand, der durch einen von Elementargeistern bewohnten Wald dringt, fern der menschlichen Gesellschaft auf das faszinierend fremdartige Naturwesen Undine stößt, sich in sie verliebt und auf einer unversehens zur Insel gewordenen Landzunge mit ihr Tage eines unbeschwerten Glücks durchlebt, hatte Fouqué die romantische Utopie einer harmonischen Vereinigung von Mensch und Natur, von Mann und Frau, von Rationalität und Gefühl, von Prosa und Poesie auf suggestiv-symbolische Weise gestaltet. Der Versuch Huldbrands, seine Geliebte, die erst durch die Ehe mit ihm eine Seele erlangt hat, in die Menschenwelt einzuführen, scheitert an den Schranken einer Gesellschaft, die die Andersartige als unheimliche Bedrohung empfindet und grausam ausstößt, ja den Ritter selbst zum Verrat an seiner Liebe drängt. Während einer Bootsfahrt auf der Donau nimmt Undine, zutiefst verletzt, Abschied von Huldbrand und von all den anderen Menschen:

⁴ Theophrastus Paracelsus: *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*. In: P.: *Werke*. Bd. III: *Philosophische Schriften*. Hgg. v. Will- Erich Peukert, Darmstadt 1967, S. 462-498, S.472. Zu den verschiedenen Behandlungen des Undine-Stoffes und Bachmanns Verhältnis hierzu vgl. Ortrud Gutjahr: *Ironisierter Mythos? Ingeborg Bachmanns 'Undine geht'*. In: *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hgg. v. Irmgard Roebing, Pfaffenweiler 1992, S. 217-244; Ruth Fassbind-Eigenheer: *Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*, Stuttgart 1994; Mona El Nawab: *Ingeborg Bachmanns Undine geht. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte Fouqués Undine und Jean Giraudoux' Ondine*, Würzburg 1993; Rita Calabrese: *Figlie dell'acqua, figlie dell'aria: alcune variazioni sul motivo di Ondina*. In: *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*. Hgg. v. Rita Svandrlik, Urbino 1992, S. 57-97.

Über den Rand der Barke schwand sie hinaus. - Stieg sie hinüber in die Flut, verströmte sie darin, man weißt es nicht, es war wie beides und wie keins. Bald aber war sie in die Donau ganz verronnen...⁵

Huldbrand, der die Geliebte bald vergißt, wird die Ehe mit der schönen Bertalda nicht mehr genießen, denn am Tag seiner Hochzeit kehrt Undine ein letztes Mal an die Erdoberfläche zurück, um durch einen tödlichen Kuß das Urteil der Wassergeister an ihm zu vollstrecken.

Zahlreiche, nicht immer gelungene Bearbeitungen⁶ des Undine-Stoffes in Literatur, Musik und bildender Kunst ließen in der Folge erkennen, daß Fouqué mit seiner Erzählung einen tief verwurzelten Zwiespalt in der patriarchalischen Zivilisation aufgezeigt und eine verbreitete Sehnsucht der Menschen nach einem verlorengegangenen, verdrängten, unterdrückten anderen Zustand zum Ausdruck gebracht hatte.⁷ 150 Jahre nach dem deutschen Romantiker greift Ingeborg Bachmann mit der Souveränität der großen Dichterin nach dem Stoff, in dem sie das Potential zur Gestaltung einer für sie selbst zentralen Problematik erkennt. Im „dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos“ (H. R. Jauß)⁸ antwortet Bachmann einerseits auf Fouqué – diesen intertextuellen Bezug muß jede Interpretation von *Undine geht* berücksichtigen – andererseits verfaßt sie einen autonomen Text, der im Ausformungsprozeß ihrer eigenen Poetik eine wichtige Etappe darstellt. Wie die anderen Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* handelt dieser zwischen Lyrik und Prosa changierende Monolog von Sprache und Gewalt, von existentieller Wahrheit des Individuums und Anpassung an die gesellschaftliche Norm, von der quälenden Last der Erinnerung und der Freiheit zur Rebellion. Wohl erstmals in ihrem Werk stellt Bachmann hier die Frage nach der Möglichkeit der Kommunikation zwischen Mann und Frau von jenem dezidiert weiblichen Standpunkt aus, der die späte Prosa ihres *Todesarten-Zyklus* kennzeichnen wird. Nicht zuletzt setzt der Text eine poetologische Reflexion fort, die

⁵ Friedrich de la Motte Fouqué: *Undine. Eine Erzählung*, Stuttgart 1953, S. 81.

⁶ E.T.A. Hoffmann schrieb auf der Basis von Fouqués Erzählung eine äußerst erfolgreiche romantische Oper, Johann Heinrich Füssli widmete dem Werk eine Reihe von Illustrationen. Weitaus trivialer als ihr Vorbild waren die meisten Bearbeitungen des Stoffes im späten 19. Jahrhundert. Um die Jahrhundertwende war die Wasserfrau eine Art „neuromantisches Einheitssymbol“ geworden. Vgl. Ute Schmidt-Berger: *Undine. Ein Märchen der Berliner Romantik*. In: Friedrich de la Motte Fouqué: *Undine. Ein Märchen der Berliner Romantik*. Musik von E.T.A. Hoffmann. Bilder von Karl Friedrich Schinkel, Frankfurt 1992, S. 123- 161, S. 155.

⁷ Peter von Matt führt den Erfolg der Fouquéschen *Undine* auf eine spezifisch deutsche, chiliastische „Gegenreligion“ zurück, die in dem Text emblematisch zum Ausdruck komme. Vgl. Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1989, S. 236.

⁸ Hans Robert Jauß benutzt diesen treffenden Ausdruck in seinem Aufsatz: Von Plautus bis Kleist: *Amphitryon* im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos. In: *Kleist's Dramen. Neue Interpretationen*. Hgg.v. Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 114-143.

implizit in Gedichten und Erzählungen, explizit in Essays und Vorlesungen, um die Möglichkeit einer neuen, radikal anderen, nicht entfremdeten Sprache kreist.⁹

Was Bachmanns Erzählung zuallererst von derjenigen Fouqués unterscheidet, ist der Blickwinkel. Anstelle des allwissenden Erzählers, der mit einer Mischung aus Sympathie und Befremden, vor allem aber vom sicheren Festland aus berichtet, hat jetzt Undine selbst das Wort, zieht uns auf ihre Seite, läßt uns die Welt mit ihren Augen wahrnehmen. Diese Umkehrung der Perspektive nimmt der Figur jeden exotischen Anstrich und verleiht ihr den Absolutheitsanspruch der Subjektivität. Zugleich verlieren die gesellschaftlichen Zustände ihre „Normalität“, werden zu etwas Fremdartig-Ungeheurem. Wenn Fouqué seine Undine in einem Augenblick der Verzweiflung ausrufen läßt:

Ihr Leute, die ihr so feindlich ausseht und so zerstört [...] ich wußte von euren törichten Sitten und eurer harten Sinnesweise nichts und werde mich wohl mein lebelang nicht dreinfinden,¹⁰

so läßt Bachmann diese signifikanten Worte anklingen, steigert aber den Ausdruck, indem sie an die Stelle des Rührend-Empfindsamen die Wucht des sophokleischen Chores setzt: „Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 190).¹¹ Schonungslos luzid ist Undines Blick auf die Menschen, zumal auf die Männer, doch in ihre Wut mischen sich immer wieder die Wehmut der enttäuschten Liebe und die verzweifelte Hoffnung auf ihre Wiederkehr. Diese Ambivalenz der Gefühle, dieses Schwanken zwischen Sehnsucht und Überdruß, Nähe und Distanz, Anziehung und Abstoßung, verleiht dem Monolog seine eigenartige Dynamik, die einer unaufhaltsamen Wellenbewegung gleicht.¹² Auf sprachlicher Ebene äußert sich dies im ständigen Wechsel des Tonfalls, der vom trockenen Sarkasmus über die sanftere Ironie bis zum leidenschaftlichen Appell reicht.

⁹ Vgl. hierzu vor allem die *Frankfurter Vorlesungen*, die Essays über Wittgenstein, Musil, Proust und *Musik und Dichtung*, sowie die Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (alle in *Werke*, Bd. IV). Aus der umfangreichen Sekundärliteratur zum Thema seien erwähnt: Hans Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum 'Todesarten' -Zyklus*, Frankfurt/M. 1987; Kurt Bartsch: *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart 1988; Ute Maria Oelmann: *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgart 1980; Mechthild Oberle: *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt/M. 1990.

¹⁰ Fouqué: *Undine*, S. 58.

¹¹ Daß Bachmann mit dem Anfang der Erzählung auf Sophokles anspielt, bestätigt indirekt ihre Vorrede zum Romanfragment *Der Fall Franza*, wo es heißt: „Denn nichts ist ja, wenn auch nicht gewaltiger, das vielleicht, aber jedenfalls ungeheurer als der Mensch, wenn ich Sie an eine Schulstunde erinnern darf.“ (W, III, S. 342) „Gewaltig“ statt „ungeheuer“ lautete die Übersetzung bei Hölderlin.

¹² Mehrere Interpreten weisen auf die „zirkuläre“ Struktur des Textes hin, die durch den Lockruf „Komm!“ am Ende entsteht. Vgl. Calabrese, S. 87; von Matt, S. 244.

Nicht zufällig greift die Dichterin gerade den Moment des Abschieds heraus, da jeder Versuch, in die Menschenwelt Eingang zu finden, gescheitert, jeder Kompromiß als sinnlos erkannt ist. Was Undine Hans zum Vorwurf macht, ist sein großer Verrat, Verrat an ihr und zugleich an seiner eigenen existentiellen Bestimmung: „Ich habe immer geglaubt, daß ihr mehr seid, Ritter, Abgott, von einer Seele nicht weit, der allerköniglichen Namen würdig.“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 194). Doch Hans, der sich einmalig wähnt in seiner Individualität, gleicht aufs Haar allen anderen Hänsen. Verschanzt hinter den Wänden ihrer Häuser, „all dem Festgelegten“, dem „Nützlichen“ und „Brauchbaren“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 192), hinter „Grenzen und Politik und Zeitungen und Banken und Börse und Handel“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 192), benützen die Hänse ihre Ehe als das große Alibi auf der Flucht vor sich selbst. Sie degradieren ihre allzu willigen Frauen zu „Musen und Tragtieren“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 192) und „gelehrten, verständigen Begleiterinnen“, speisen sie mit „hochmütiger Nachsicht“ und „Wirtschaftsgeld“ und „gemeinsamen Gutenachtgesprächen“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 191) ab, kaufen sie und lassen sich kaufen, Betrüger und Betrogene zugleich. Die Sprache mißbrauchen die Hänse zum Verdecken der Wahrheit, ihre Redensarten sollen die Leere füllen, „damit euch nichts fehlt, damit die Welt rund ist“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 191), damit nicht jene Stille entsteht, in der der „Ruf von weither“ hörbar wird, der „Muschelton“, die „Windfanfare“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 191), Undines „gurgelndes Gelächter“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 192), ihr „Schmerzton“, ihre „geisterhafte Musik“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 191).

Denn das ist es, was Undine trotz alledem in Liebe zu Hans hinzieht und was sie immer noch auf eine Vereinigung mit ihm hoffen läßt: daß er den Ruf zu hören vermag, daß er die ferne Stimme erkennt, ja in seltenen glücklichen Augenblicken auf sie antwortet.

Wenn ihr allein wart, ganz allein, und wenn eure Gedanken nichts Nützliches dachten, nichts Brauchbares, wenn die Lampe das Zimmer versengte, die Lichtung entstand, feucht und rauchig der Raum war, wenn ihr so dastandet, verloren, für immer verloren, aus Einsicht verloren, dann war es Zeit für mich. Ich konnte eintreten mit dem Blick, der auffordert: Denk! Sei! Sprich es aus! (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 192f.)

Was Ingeborg Bachmann hier evoziert, ist ein Moment der Epiphanie, der Begegnung eines Menschen mit sich selbst angesichts des Wissens um den eigenen Tod („für immer verloren“), ein Moment radikaler Freiheit, da alle äußeren Zwänge und Motivationen abfallen und die Zeit zum Stillstand kommt. In einem solchen Moment findet die Wahrheit zur Sprache, das „Unsagbare“ wird sagbar („Sprich es aus!“), künstlerische Inspiration möglich.

Daß die lang ersehnte und beglückende Begegnung Undines mit Hans gerade den künstlerischen Schöpfungsakt darstelle, Undine selbst aber keineswegs ein reales Lebewesen, gar eine Frau, sondern „die Kunst, ach die Kunst“ verkörpere, hat Ingeborg Bachmann in

einem viel zitierten Interview erklärt.¹³ Dieser Hinweis der Autorin wird uns nicht daran hindern können, Undines kritischen Blick auf die Männerwelt als dezidiert weiblich zu empfinden und ihre radikale Forderung nach Freiheit, Daseinsfülle, Grenzüberschreitung als Ausdruck eines zutiefst menschlichen Glücksverlangens zu deuten. Ja, beziehen wir den Text auf andere dichtungstheoretische Äußerungen Ingeborg Bachmanns, so scheinen die beiden Deutungen – die existentielle¹⁴ bzw. die poetologische – einander durchaus nicht zu widersprechen. Denn in ihren *Frankfurter Vorlesungen* definiert die Autorin die Dichtung ja gerade nicht als eine vom Leben getrennte Sphäre, sondern als existenznotwendig wie das Brot, das „scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht“ sei, als ein ständiges, den ganzen Menschen forderndes, Abschiednehmen von Gewohntem, Überschreiten von Grenzen, Richtungnehmen auf ein „Utopia der Sprache“¹⁵.

Von ihren frühesten Gedichten bis zum *Todesarten-Zyklus* hat Ingeborg Bachmann diese Suche nach Utopia, dem Ort, der „kein Ort“ ist, immer wieder gestaltet und dabei ein eigenes Metaphernfeld ausgebildet: Inseln, Küsten, Flußufer, Auen, Überschwemmungsgebiete,¹⁶ unsichere, changierende Orte, Orte des Übergangs zwischen den Elementen, der Grenzüberschreitung, der Begegnung und der Trennung. Zwischen dem „gerechten Wasser“, jenem dichten, durchsichtigen Element der „sprachlosen Geschöpfe“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 190), wo Undines „geisterhafte Musik“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 191) ertönt, und dem Festland, wo Hans mit seinem eifrigen „Reden“ immer nur die „halbe Wahrheit“ erfassen wird (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 194), verläuft jene „nasse Grenze“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 190), an der allein die Begegnung beider möglich ist. An einem solchen Ort, wo die sonst getrennten Elemente sich liebend ineinander verschlingen, hatte schon Fouqué sein Utopia angesiedelt, wo eine „unaussprechlich süße Ahnung“

¹³ Vgl. Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hgg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München 1983, S. 46. Vor allem wehrt sich die Autorin gegen die oft behauptete Identität ihrer Person mit Undine.

¹⁴ Die Nähe des Textes zum existentialistischen Weltempfinden ist unleugbar. Wenn jedoch manche Interpreten, aufgrund von Schlüsselwörtern wie „Lichtung“, „Ruf“, etc., darin geradezu eine „Diskursivierung“ der Heideggerschen Philosophie erblicken (vgl. Gutjahr, S. 229, von Matt, S. 258), so übersehen sie m.E. Bachmanns polemische Abwehrhaltung gegenüber Heidegger, dem sie ein widerrechtliches Eindringen in die angestammte Sphäre der Dichtung zum Vorwurf machte. Vgl. Bachmanns Dissertation *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (Diss. Wien 1949). Hgg. v. Robert Pichl, München 1985 (dort v. a. die Schlußpassage).

¹⁵ Ingeborg Bachmann: *Frankfurter Vorlesungen*. In: W, IV, S. 197, S. 268.

¹⁶ Vgl. z. B. die Küsten- und Hafengedichte *Ausfahrt*, *Die große Fracht*, *Die gestundete Zeit*, *Böhmen liegt am Meer*, die Insel-, See- und Flußgedichte aus *Lieder von einer Insel* bzw. *Von einem Land, einem Fluß und den Seen*, sowie insbesondere die Donau-Symbolik in *Große Landschaft bei Wien* und in der mythisch-utopischen Erzählung *Die Prinzessin von Kagran* aus dem Roman *Malina*.

Huldbrand sagte, „hier müsse gut wohnen und Hütten bauen sein“.¹⁷ Hier wurden der Ritter und die Seejungfrau durch ein wunderbares Hochwasser in einem zeitlosen Glückszustand isoliert, „als gäbe es keine Welt mehr jenseits dieser umgebenden Fluten“¹⁸. Wie Fouqué läßt auch Ingeborg Bachmann im Augenblick der Wahrheit die Wasser über die Ufer treten, läßt die Begegnung der beiden Liebenden fern aller menschlichen Zivilisation und an einem Ort stattfinden, der „kein Ort“ ist, der sich ständig neu bildet und wieder zerfließt:

Wenn dir nichts mehr einfiel zu deinem Leben, dann hast du ganz wahr geredet, aber auch nur dann. Dann sind alle Wasser über die Ufer getreten, die Flüsse haben sich erhoben, die Seerosen sind gleich hundertweis erblüht und ertrunken, und das Meer war ein machtvoller Seufzer... (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 194)

Das Hochwasser, der Ausnahmezustand, das Verlassen des gewohnten, sicheren Terrains sind für Hans die Bedingungen eines radikalen Innewerdens und eines möglichen Neubeginns. Doch auch Undine kann nicht allein – als „reine“ Kunst, als „absolute“ Frau, als das abstrakte „Andere“ – existieren; sie bedarf der Liebe, der Begegnung, menschlicher Kommunikation. Darum hat sie mit Hans, dem Verräter, dem Ungeheuer, auf schonungslos enthüllende Weise abgerechnet: um ihn zu sich selbst zu bringen, zu seiner wahren Bestimmung, zur Erinnerung an seinen „königlichen Namen“. Darum ruft sie, nach alledem und trotz alledem: „Komm. Nur einmal. Komm.“ (*Vom Nullpunkt zur Wende...*, S. 196) Und horcht auf seine – unsere – Antwort.

Denn es ist Zeit, ein Einsehn zu haben mit der Stimme des Menschen, dieser Stimme eines gefesselten Geschöpfs [...] wer würde da – wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! – nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme.¹⁹

Stand: 1.6.2000

Hermann Dorowin ist Universitätsprofessor für Germanistik an der Universität von Florenz.

¹⁷ Fouqué: *Undine*, S. 27.

¹⁸ Ebd., S. 28.

¹⁹ Ingeborg Bachmann: *Musik und Dichtung*. In: W, IV, S. 59- 62, S. 62.