

Johannes Picht (Hg.)
Musik und Psychoanalyse hören voneinander
Band 1

I M A G O
Psychosozial-Verlag

Johannes Picht (Hg.)

Musik und Psychoanalyse hören voneinander

Band 1

Mit Beiträgen von Hauke Jasper Berheide,
Christel Böhme-Bloem, Hanns-Werner Heister,
Dietmut Niedecken, Johannes Picht, Dorothee Stoupel
und Jürgen Trapp

Psychosozial-Verlag

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

Erweiterte und überarbeitete Buchausgabe der Zeitschrift *psychosozial* 130 (IV/2012)

© 2013 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: © Anne Huber, Hamburg; <http://annehuber.de>

Umschlaggestaltung & Layout: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.de

Satz: Andrea Deines, Berlin

Druck: CPI books GmbH, Leck



Printed in Germany
ISBN 978-3-8379-2256-1

Inhalt

Vorwort	7
<i>Johannes Picht</i>	
Musik und Psychoanalyse hören voneinander	17
Zum gegenwärtigen Stand einer künftigen Beziehung	
<i>Johannes Picht</i>	
Zur Codierung und Decodierung von Bedeutungen im Musikprozess	37
<i>Hanns-Werner Heister</i>	
Musik als Wegbereiterin der Kreativität	69
<i>Christel Böhme-Bloem</i>	
Die Bedeutung des präsentativen Symbols für die Musik	87
<i>Dorothee Stoupel</i>	
Psychoanalytische Überlegungen zu Bachs <i>Präludium und Fuge b-moll WTCI</i>	95
<i>Jürgen Trapp</i>	
Die Zeit der Musik und das Ende der Zeit	115
Olivier Messiaens <i>Quatuor pour la fin du Temps</i> (1940/41)	
<i>Johannes Picht</i>	

Psychoanalytische Überlegungen zu <i>Epilog I – Winterstück</i> von Hauke Berheide	133
<i>Dietmut Niedecken</i>	
Ein Werkstattgespräch	161
(Hamburg 13. März 2010)	
<i>Hauke Jasper Berheide & Dietmut Niedecken,</i> <i>Moderation: Tobias Vollstedt</i>	
Komponist und Psychoanalytikerin im Gespräch	177
Von der Prämotion bis zum Werk	
<i>Hauke Jasper Berheide</i>	
Autorinnen und Autoren	185

Vorwort

Johannes Picht

Viel hat von Morgen an,
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,
Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang.

Friedrich Hölderlin, *Friedensfeier*

I.

In ihrem Bestreben, eine umfassende Theorie menschlicher Lebensäußerungen zu bieten, hat sich die Psychoanalyse bekanntlich seit ihren Anfängen mit künstlerischen Äußerungen der verschiedensten Gattungen befasst. Mit der Musik tat sie sich jedoch schwer. In seiner Einführung zu der Arbeit über den *Moses des Michelangelo* schreibt Freud:

»Kunstwerke üben eine starke Wirkung auf mich aus, insbesondere Dichtungen und Werke der Plastik, seltener Malereien. Ich bin so veranlasst worden, bei den entsprechenden Gelegenheiten lange vor ihnen zu verweilen, und wollte sie auf meine Weise erfassen, d. h. mir begreiflich machen, wodurch sie wirken. Wo ich dies nicht kann, z. B. in der Musik, bin ich fast genußunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, dass ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift« (1914b, S. 172).

Freud war keineswegs unmusikalisch; aber er empfand deutlich, dass das von ihm entwickelte methodisch-konzeptionelle Instrumentarium der Musik gegenüber ohnmächtig war. Er nahm die Herausforderung jedoch nicht an; und auch seine Nachfolger wichen der Musik lange Zeit aus. Wo sie über sie schrieben, hielten sie sich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – an Opern und Lieder, also an sprachliche Texte, oder sie meditierten über Musikerbiografien; die Musik selbst blieb weitgehend außerhalb ihrer

Betrachtung. Wie ist das zu verstehen? Freud nimmt wahr, und es widerstrebt ihm, dass die Kraft der Musik, den Hörer zu ergreifen, sich einem rationalistischen und identifizierenden Zugriff entzieht. Sie verweigert sich dem Status eines zu beobachtenden Objekts und lässt es nicht zu, »lange vor ihr zu verweilen«, weil sie selbst nicht verweilt. Sie ist die flüchtige Kunst, die, indem sie auf uns einwirkt, immer schon vergangen ist. Die Herausforderung der Musik liegt in ihrer Zeitlichkeit. Sie liegt in dem, was sich nicht zum Gegenstand von Wissenschaft machen, sich nicht feststellen und auf bestimmte, objektivierbare Aspekte beschränken lässt. Entzieht sie sich damit der Psychoanalyse?

Auch für die Musik muss gelten, was der Philosoph Schelling gesagt hat:

»Hier fragt sich nicht, welche Ansicht muss von der Erscheinung gewonnen werden, damit sie irgendeiner Philosophie gemäß sich richtig erklären lasse, sondern umgekehrt, welche Philosophie wird gefordert, um dem Gegenstande gewachsen, auf gleicher Höhe mit ihm zu sein. Nicht, wie muss das Phänomen gewendet, gedreht, vereinseitigt oder verkümmert werden, um aus Grundsätzen, die wir uns einmal vorgesetzt nicht zu überschreiten, noch allenfalls erklärbar zu sein, sondern: wohin müssen unsere Gedanken sich erweitern, um mit dem Phänomen in Verhältnis zu stehen« (1857, S. 137).

Diese Erweiterung der Gedanken wird von der Psychoanalyse gefordert, wenn sie der Musik gerecht werden will. Gerade die Psychoanalyse – das hat Freud gespürt – darf sich nicht auf das beschränken, was die Musikwissenschaft von der Musik übrig lässt. Sie darf sich der Musik nicht nähern wie einem bisher widerspenstigen Volk, das sie mit den Waffen ihrer Begriffe zu unterwerfen hat. Sie muss Musik in ihrer Gesetzmäßigkeit und ihren Strukturen, darüber hinaus aber auch in ihrer ganz eigenen Potenzialität und Dynamik ernst nehmen. Den Anspruch, als Wissenschaft einen höheren Grad von Bewusstsein und Erkenntnis zu liefern als ihr Gegenstand, muss sie aufgeben. Aus dem Käfig der Vorannahme, Musik sei Symptom von etwas, das es psychoanalytisch zu dechiffrieren gelte, muss sie sowohl die Musik als auch sich selbst befreien zugunsten einer unverstellten Empfänglichkeit. Sie muss bereit sein, den Boden bisheriger Methoden, Konzepte und Überzeugungen zu verlassen und mindestens für möglich zu halten, dass ihr in der Musik eine ebenbürtige, vielleicht in mancher Hinsicht sogar überlegene Weise begegnet, das zu artikulieren, was ihr eigenstes Forschungs- und

Erfahrungsgebiet ist, nämlich seelische Kräfte und Bewegungen. Sie kann dabei entdecken, dass sich in den Prozessen, mit denen sie es zu tun hat, manches abspielt, das sich klarer und treffender in musikalischen als in sprachlich-diskursiven Artikulationen und Relationen darstellen lässt. Dies mag neue Möglichkeiten des Hörens auf psychoanalytische Prozesse eröffnen. Die Begegnung mit der Musik fordert von der Psychoanalyse daher auch eine Überprüfung ihres Verhältnisses zur Wort-Sprache.

Die Psychoanalyse hat also in der Begegnung mit der Musik etwas zu lernen. Insbesondere wird sie dazu aufgefordert, sich der Dimension der Zeitlichkeit in neuer Weise bewusst zu werden. Dies betrifft klinische Aspekte, etwa die Frage, wie wir die Zeitlichkeit analytischer Prozesse erfahren und konstituieren, oder auch die wichtige Frage, wie wir Zeit überhaupt erfahren und welche Pathologien des Zeiterfahrens wir erkennen können. Darüber hinaus rührt die Frage der Zeitlichkeit aber an eine Wurzel der uns geläufigen theoretischen Metaphorik, die unsere Denkformen und Erklärungsmuster grundlegend beeinflusst (vgl. J. Picht 2005). Freud hatte in seiner Metapsychologie die Psyche als räumlichen Apparat konzipiert, dessen subjektives »Innen« einer Welt von Objekten »außen« gegenübersteht. Unter diesem Einfluss neigen wir dazu, uns die Psyche als zusammengesetzt aus Instanzen und Inhalten vorzustellen, die wir als in ihr »vorhanden« verorten und durch Benennen ans Licht heben. Wir vergessen dabei, dass wir es im Seelischen nicht mit »Dingen« im Raum, sondern stets mit Vorgängen in der Zeit zu tun haben. Sie folgen primär nicht einer sprachlichen Logik der Identifikation, sondern viel eher einer musikalischen Logik der Sukzession und entfalten nur aufgrund dieser Logik der Sukzession ihre Macht, auch ihre Gewalt. Die Konfrontation mit der Musik nötigt die Psychoanalyse also – wenn sie sich ernsthaft darauf einlassen will – zu einer Revision ihrer Grundannahmen über das Wesen ihres Gegenstands.

Damit stoßen wir aber zu der Frage vor, welche Rolle Musik für die Konstitution des Seelischen spielt, jenseits jener Bereiche, in denen Identität, Objektkonstanz, sprachlich-symbolische Verfasstheit und diskursives Vermögen herrschen. Den Menschen als musikalisches Wesen denken heißt, ihn primär nicht nur als sehendes, sondern als hörendes Wesen aufzufassen, immer schon bewegt, in Resonanz und nach ihr suchend, aus einer Kommunikation hervorgehend, die den Subjekten, die an ihr teilnehmen, vorgängig ist (vgl. Gadamer 1961). Musik stellt darüber hinaus jene Grundformen zur Verfügung, die es

zuallererst erlauben, seelische Bewegung als solche zu erleben; musikalische Kommunikation ist ein erster Transformator, lange bevor sprachliche oder bildliche Symbolisierung zur Verfügung steht. Nicht nur Affekte, sondern auch die Rituale und Szenen, in denen diese auftreten und gebunden werden, haben zuallererst eine musikalische Qualität, ohne die sie nicht zu Zeichen werden können. Musik besteht also nicht aus Zeichen, wenngleich es musikalische Zeichen gibt; vielmehr geht jedes Zeichen aus musikalischer Bewegung und Kommunikation hervor. Insofern psychisches Eigenleben auf der Bildung von Repräsentanzen gründet, beruht es auf musikalischen Vorgängen, und diese sind es daher, die Repräsentanzen verändern und auflösen können.

Aber auch historisch prägt Musik die Formen des Erlebens; sie macht sie möglich, schränkt sie aber auch ein. Neue Musik war und ist Ausdruck und Schauplatz des Impulses, die Formen des Erlebens aufzubrechen und zu erweitern und sich darin mit der Tradition, dem Überkommenen auseinanderzusetzen. Die Psychoanalyse kann hier buchstäblich hören, was »an der Zeit« ist, sie kann in der Musik vielleicht früher als in anderen Künsten artikuliert finden, wie sich grundlegende Parameter des Weltbezugs geschichtlich wandeln.

II.

»Musik und Psychoanalyse hören voneinander« ist der Titel eines auf mehrere Jahre angelegten Forschungsprojekts. Sein Grundgedanke ist, Musik und Psychoanalyse nicht wie einen Gegenstand und die sich ihm zuwendende Wissenschaft aufeinandertreffen zu lassen, sondern als zwei gleichrangige Medien der Darstellung und Artikulation, und darauf zu hören, was bei dieser Begegnung entsteht. So hieß zunächst ein Symposium, das auf Initiative von Dietmut Niedecken und mir im März 2010 in der Hochschule für Musik und Theater Hamburg stattfand. Unter derselben Überschrift veranstalte ich seit Frühjahr 2011 auf den halbjährlich stattfindenden Tagungen der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung ein regelmäßiges Forum.

Die Beiträge zu diesem Projekt werden in zwei Bänden vorgelegt. Der vorliegende erste Band umfasst Beiträge der Jahre 2009 bis 2011. Sie werden hier nicht chronologisch, sondern nach »Gattung« gruppiert. Am Anfang stehen vier theoretische Essays. Ihnen folgen drei Beispiele der Auseinander-

setzung mit musikalischen Werken. Den Abschluss bilden zwei Dokumente der ungewöhnlichen Zusammenarbeit zwischen der Psychoanalytikerin Dietmut Niedecken und dem Komponisten Hauke Berheide: zunächst das Transkript einer Podiumsdiskussion, sodann ein Text von Berheide. Der Musiker hat das letzte Wort.

In meinem Aufsatz zu Beginn versuche ich das Verhältnis von Musik und Psychoanalyse als das Verhältnis zweier Medien zueinander näher zu bestimmen. Gemeinsam ist beiden der besondere Bezug zum Hören, das einen anderen Weltbezug konstituiert als das Sehen. Unter anderem ist es gekennzeichnet von einer primären Ausrichtung auf wirkende Kräfte und auf offen Zukünftiges, darin der affektiven Wahrnehmung nahestehend. Ich spreche von einer »künftigen« Beziehung aber auch, um darauf hinzuweisen, dass die Psychoanalyse, wie mir scheint, die Entwicklung einer eigenen »Musikologie« noch vor sich hat. Was damit gemeint ist, wird anhand einer kurzen Stelle aus einer Beethoven-Sonate einerseits, eines Ausschnitts aus einer psychoanalytischen Stunde andererseits illustriert.

Hanns-Werner Heisters Perspektive ist die der musikwissenschaftlichen Musikästhetik und Musikanthropologie. Er betrachtet Musik als »ein besonderes Zeichensystem«, das mittels des Modus des »Anderen Zustands« in Distanz zum Alltag gesetzt ist, darin der psychoanalytischen Situation vergleichbar. Heister zeigt vielfältige semiotische Möglichkeiten auf, in Musik Bedeutung zu codieren, das heißt auch zu verstecken. Als »Musikprozess« untersucht er nicht nur den musikalisch dargestellten Prozess, sondern das Gesamt der Vorgänge, Voraussetzungen und Ziele, die ineinander verflochten sind, wenn Musik entsteht und rezipiert wird. Den Abschluss bilden Betrachtungen »zur Komplementarität von Musikanalyse und Psychoanalyse«.

Christel Böhme-Bloem nimmt den Gedanken des Hörens als eines Musik und Psychoanalyse gemeinsamen Modus der Ausrichtung auf Zukünftiges auf und verknüpft ihn mit der Frage nach der Symbolentstehung und der Entwicklung von Kreativität. Über eine klarere Auffassung der Eigenheiten des Hörsinns und der akustikomotorischen Einheit, so ihr Leitgedanke, lässt sich ein vertieftes Verständnis der Bildung eines Möglichkeitsraums und damit der Entfaltung von Kreativität gewinnen. Sie entfaltet dies aus phylogenetisch-kulturgegeschichtlicher Perspektive und charakterisiert die Besonderheiten des akustikomotorischen Affekts und seine Bedeutung für die Entwicklung des Zeiterlebens. Sodann schildert sie eine Szene der

Affektabstimmung zwischen einer Mutter und einem etwa neun Monate alten Kind, die sie als »Urszene der Symbolbildung« bezeichnet, um hieran ontogenetisch die Rolle musikalischer Kommunikation für die Symbolbildung und das Erschaffen eines Möglichkeitsraums (Winnicott), der die lebenslange Grundlage für kreative Prozesse darstellt, zu zeigen. Den Abschluss bildet eine Kasuistik, die die Entstehung des Möglichkeitsraums in einer psychoanalytischen Behandlung illustriert.

Hierauf antwortet Dorothee Stoupel, indem sie die von Böhme-Bloem geschilderte Szene als »Transformation in O« und die mütterliche Lautäußerung als »Transformation von O in K« bzw. als »präsentative Deutung« interpretiert. Letzterer Begriff (der auch schon von Niedecken in die Theorie der Behandlungstechnik eingeführt wurde) greift auf die Symboltheorie der amerikanischen Philosophin Susanne K. Langer zurück, in die Stoupel einführt. Das »gemeinsame Musikwerden« fasst sie abschließend unter den Begriff der »Präsenz«, die mithilfe der präsentativen Deutung zur »Evidenz« transformiert wird.

Langers Begriff der »präsentativen Symbolik«, vermittelt durch die Symboltheorie Alfred Lorenzers, ist theoretischer Ausgangspunkt auch für Jürgen Trapps Aufsatz über Präludium und Fuge b-moll aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Clavier* Band I als Beispiel einer psychoanalytischen Musikinterpretation. Trapp begründet zunächst seine Methode, in der die Analyse und Beschreibung der musikalischen Sachverhalte eine Verbindung eingeht mit dem »szenischen Verstehen«. Dies wird sodann »kasuistisch« angewandt auf die Komposition Bachs. Ergebnis ist eine Interpretation, die gleichermaßen in detaillierten »objektiven« musikalischen Befunden und in sehr persönlichen Erfahrungs- und Erlebenselementen verankert ist. Trapp vermeidet es, das, was hier als Ergriffenheit zu erfassen ist, für Spekulationen über das Innenleben des Komponisten zu verwenden, und stellt stattdessen – deutlich und doch diskret – den Bezug zu seinem eigenen biografischen Erlebenskontext her. Damit korrigiert er eine Blickrichtung, die bisherige psychoanalytische Interpretationsansätze in die Irre zu führen pflegte.

Meine Arbeit über Olivier Messiaen und sein *Quatuor pour la fin du Temps* (1940/41) verfolgt eine andere Fragestellung. Sie ist weniger Interpretation des musikalischen Geschehens im Einzelnen als vielmehr Erörterung des Horizonts, auf den diese Musik verweist. *Fin du Temps* bedeutet nicht das Ende einer bestimmten, sondern das Ende aller Zeit, den Austritt aus der

Zeit, eine besondere Form der Transzendenz, die Messiaen, seinem katholischen Glauben entsprechend, mit Worten aus der Apokalypse beschreibt. Meine erste Leitfrage lautet daher, wie dieses Ende der Zeit in der Zeit der Musik erscheint. Der Analyse der entsprechenden Signaturen in der Musik Messiaens geht die Schilderung des »Begleitmythos«, der ungewöhnlichen Entstehungs- und Uraufführungsbedingungen des Stücks in einem deutschen Kriegsgefangenenlager, voraus, der deutlich macht, wie die Erfahrung von Transzendenz in die Welt hineinreicht. Zum Schluss wird gefragt, wie sich der Horizont des »Endes der Zeit« zum Horizont psychoanalytischen Denkens verhält.

Die dritte Werkbetrachtung, Dietmut Niedeckens Analyse von Hauke Berheides *Epilog I – Winterstück* für Klarinette und Klavier, leitet bereits zum letzten Teil über, der Darstellung der ungewöhnlichen Zusammenarbeit einer Psychoanalytikerin und eines Komponisten. Zunächst gedacht als psychoanalytische Begleitung eines kompositorischen Prozesses, wurde die Begegnung der beiden Partner zum Schauplatz einer zweiten, gewissermaßen quer dazu stehenden Begegnung zwischen Musik und Psychoanalyse, die bisweilen urszenenhafte Wucht entwickelte. Als präsentierbare Resultate entstanden bisher mehrere Kompositionen Berheides und Dietmut Niedeckens hier dokumentierte Analyse. Ähnlich wie Trapp verbindet Niedecken die Beschreibung musikalischer Sachverhalte mit dem Protokoll des eigenen Erlebens in der Konfrontation mit dem musikalischen Geschehen. »Verbindung« meint hier nicht nur das Herstellen von Verknüpfungen, sondern einen eigenen Prozess des Hin und Her zwischen der Ebene des Affiziertseins und der des Beschreibens wie des Nichtbeschreibenkönnens. Auch bei Niedecken entspringt die Deutung einer spezifischen Resonanz aufgrund der eigenen Biografie; Rechenschaft hierüber ist unerlässlich. Als Korrektiv dient zudem die Befragung der im Stück versprengten idiomatischen Bezüge. Die Analyse kommt in diesem Fall dem Stück nicht, wie üblich, hinterher, sondern ist Teil eines Dialogs, der in die Entstehung des Stücks verwoben ist. Berheides Komposition und Niedeckens Analyse als gemeinsam Entstandenes wurden im Dezember 2011 mit dem Preis »the missing link« des Psychoanalytischen Seminars Zürich ausgezeichnet.

Das Transkript einer von Tobias Vollstedt moderierten Podiumsdiskussion mit Niedecken und Berheide lässt etwas von den näheren Umständen der Zusammenarbeit und dem dabei Erlebten greifbar werden. Berheide selbst

berichtet abschließend darüber, wie er den Vorgang des Komponierens erlebt und versteht. Er wagt den Gedanken, dass nicht nur die Welt die Musik, sondern auch die Musik die Welt enthalte, und dass daher nicht nach der Bedeutung von Musik (als semiotischer Beziehung zur Welt), sondern nach der Beziehung von Musik und Welt im Sinne eines Ineinander-Enthaltenseins zu fragen sei. Von hier aus sei Musik basal mit dem Kreatürlichen und dem Körper verknüpft, aus dem sie – gleichrangig mit Gesten und Emotionen – als Fassung für »Prämotionen« hervorgehe. Berheide beschreibt eindringlich, wie der Vorgang des Komponierens von ihm verlangt, »die Kontrolle zu verlieren« und sich Zuständen zu überlassen, in denen er schutzlos ist und an die er sich nachträglich kaum erinnern kann. Darin sei er jedoch zugleich verbunden mit unbewusst angeeigneten, sozial vermittelten »definierenden Szenen«, die zum Teil traumatischen Ursprungs sein können. Dass diese bereits als Vor-Fassungen vorhanden seien, sei oft »Voraussetzung dafür, dass der Komponist die eigenen Werke überlebt«. Zum Schluss äußert er die Überzeugung, dass der kompositorische Prozess erst in den Hörern vollendet wird: erst sie bringen die in der Musik gefassten »Prämotionen« in einer Vielzahl von »Spiegelungen« zu neuen Fassungen.

III.

Mein Dank gilt allen, die die Arbeit an diesem Projekt bisher ermöglicht und unterstützt haben. An erster Stelle sind dies die Autorinnen und Autoren, die Zuhörer und Diskussionsteilnehmer. Daneben gilt mein besonderer Dank Dietmut Niedecken und der von ihr geleiteten Arbeitsgemeinschaft Psychoanalyse und Kulturtheorie am Institut für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg sowie dessen Direktor, Hans-Helmut Decker-Voigt (Prof. h. c. und Dr. h. c. der Kunstwissenschaften der Rostropowitsch Hochschule Orenburg/Russland) für die Ausrichtung des Symposions. Ebenso danke ich der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung (DPV) und ihrem Vorstand für ihr offenes Interesse und die Ermöglichung des Ständigen Forums auf ihren Tagungen. Last, not least danke ich im Namen aller Autoren dem Psychosozial-Verlag für die Bereitschaft zur Publikation und die freundliche Kooperation in allen damit zusammenhängenden Fragen.

Literatur

- Freud, Sigmund (1914b): Der Moses des Michelangelo. GW X, S. 172–201.
- Gadamer, Hans-Georg (1961): Zur Problematik des Selbstverständnisses. In: Gadamer, Hans-Georg (1986): Gesammelte Werke Bd. 2. Tübingen (Mohr Siebeck), S. 121–132.
- Picht, Johannes (2005): Raum, Zeit und psychischer Apparat. Psychoanalyse im Widerspruch 33, 103–115.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1857): Philosophie der Mythologie. Stuttgart, Augsburg (J.G. Cotta'scher Verlag).