

Vorwort

»Wo man singt, da lass' Dich ruhig nieder, böse Menschen haben keine Lieder«; so will es der Volksmund. Musik steht in dem Ruf, eine besänftigende Wirkung auszuüben, was Orpheus etwa dazu befähigt haben soll, selbst wilde Tiere in seinen Bann zu schlagen, wie es auch noch Tamino mit der Zauberflöte in Mozarts gleichnamiger Oper gelingt. Kein Wunder also, dass die Tonkunst jahrhundertlang dem Bereich der Heilmittel zugerechnet wurde – dass sie gegebenenfalls auch krank machen könne, kam prominent erst am Ende des 19. Jahrhunderts in den Blick.¹ Dennoch tritt das Unheimliche, Schauerliche und Grauerregende in verschiedensten künstlerischen Gestaltungsweisen kaum je ohne musikalische Begleitung auf, unbeschadet der Tatsache, dass, wie der Beitrag von Marco Frenschkowski zeigt, auch reine Stille zum Auslöser des Schreckens avancieren kann. Im (Musik-)Theater und, davon ausgehend, im Film haben die *Töne der Angst*² längst eine eigene Tradition ausgebildet, die mindestens bis zur romantischen Oper zurückverfolgt werden kann – die »Wolfsschlucht« aus Carl Maria von Webers *Freischütz* lässt paradigmatisch grüßen, weshalb sie denn auch den Umschlag des vorliegenden Buches zielt, in Gestalt eines Entwurfs von Ewald Dülberg für die Inszenierung an der Berliner Krolloper 1928.

Doch war es wirklich erst das »tintenklecksende Säkulum« der Aufklärung, das die »Lust an der Angst« unfreiwillig als seine Kehrseite hervorbrachte,³ ganz zu schweigen davon, dass der Begriff des »Unheimlichen« in seiner einschlägigsten theoretischen Profilierung bei Sigmund Freud 1919 ebenfalls von der romantischen Literatur eines E. T. A. Hoffmann hergeleitet wurde? Folgt man Frank Hentschel und Bernhard Jahn, so kannten schon das 17. sowie das frühe und mittlere 18. Jahrhundert auf dem Musiktheater (sowie in der geistlichen Musik) Phänomene einer »phantastischen Furcht«, eng verknüpft mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen.

Dass der »Zeitgeschmack« der Romantik »doch nun einmal ganz verteufelt« war, wie Gottfried Wilhelm Fink 1828 in einer bei Tobias Robert Klein zitierten Rezension von Heinrich Marschners *Der Vampyr* schrieb,⁴ und alles Unheimliche seinerzeit besondere Konjunktur hatte, bleibt davon unbenommen. E. T. A. Hoff-

1 Vgl. James Kennaway, *Bad Vibrations. The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*, Farnham 2012.

2 Frank Hentschel, *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin 2011 (= Deep Focus 12).

3 Vgl. Richard Alewyn, »Die Lust an der Angst« [1965], in: ders., *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt am Main 1974, S. 307–330.

4 G.[ottfried] W.[ilhelm] Fink, »Beurtheilende Anzeige. Der Vampyr, grosse romantische Oper in zwey Aufzügen von W. A. Wohlbrück. Musik von Heinr. Marschner«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 30 (1828), H. 16, Sp. 254–259 und H. 17, Sp. 269–274, hier Sp. 273.

mann erhält auf den folgenden Seiten denn auch den ihm hier zustehenden Raum: Sei es, dass die Wiederholung als »unheimliches« Moment seiner Erzählungen stark gemacht wird, analog für Texte Tiecks und Brentanos (Stefan Willer), sei es, dass Hoffmanns Fortwirken in der weitaus weniger bekannten französischen Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts eine detaillierte Nachzeichnung erfährt (Jean-François Candoni). Und schließlich darf nicht vergessen werden, dass es der Musiker und Musikrezensent Hoffmann war, dem wir eine der prominentesten Applikationen des Unheimlichen auf reine Instrumentalmusik verdanken, genauer gesagt auf eine entsprechende Passage aus dem Scherzo von Beethovens Fünfter Symphonie. Die Frage, ob gerade Scherzosätzen seither eine besondere Affinität zum »Spuk« eignet, ist Gegenstand des Beitrags von Julian Caskel.

Das Unheimliche in der Musik kennt freilich viele Gestaltungsoptionen: Bewusst hergestellte Monotonie kann, wie Martin Küster zeigt, ebenso zu einem Topos dafür werden wie der Gestus gespenstischen Tanzens im Klavierlied (Friederike Wißmann). Und zuweilen gewinnt das Unheimliche seine Qualität gerade dadurch, dass es zum Legitimierungsgrund für ein avanciertes Komponieren wird, das ohne den Bezug auf grauererregende Sujets befremdlich bliebe, so aber das Irritierende zum Charakteristischen wandelt (Ivana Rentsch über Antonín Dvořáks Symphonische Dichtungen). Auf ähnliche Weise, so Christian Kämpf, öffnete die visuelle Undarstellbarkeit des Phantastischen für Robert Schumann einen nur von der Musik zu bespielenden Raum, der den *Manfred* mit seiner kaum noch realen, mehr imaginären Theatralik zu einem Werk sui generis werden ließ.

In der Oper schließlich entfalteten »unheimliche Augenblicke« das ganze 19. Jahrhundert hindurch eine kaum zu überschätzende Wirkung – auch im französischen und italienischen Repertoire (Richard Erkens), obwohl beide Sprachen das betreffende Adjektiv »unheimlich« samt dazugehörigem Substantiv (»das Unheimliche«) als Negation von etwas »Heimlichem«, also Heimeligem, Vertrautem, gar nicht kennen: Marie Bonaparte wählte für ihre Freud-Übersetzung 1933 die Kombination »l'inquiétante étrangeté«; im Italienischen ist mit Blick auf Freud »il perturbante« gebräuchlich, daneben auch »lo spaesamento«. Wenn Schumann 1839 schrieb, es gebe im Französischen sowohl für das »Gemüthliche (Schwärmerische)« als auch für den »Humor« kein angemessenes Äquivalent,⁵ so ließe sich das »Unheimliche« in die Liste vermeintlich genuin deutscher Vokabeln aufnehmen – ein Sachverhalt von ganz eigener Abgründigkeit.

Ob deutsch oder nicht: In populären Genres kam das Schauerlich-Unheimliche, wie auch immer man es bezeichnen mag, seit jeher zu besonderen Ehren.

5 Brief an Simonin de Sire vom 15. März 1839, in: *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F. Gustav Jansen, Leipzig 1904, S. 148–151, hier S. 148–149.

Dies gilt nach Anna Rickes Darstellung schon für das Bühnenmelodram um 1800, hier in einer Version aus der Feder des legendären *gothic-novel*-Autors Matthew Gregory Lewis; aber es gilt natürlich auch für die Filmmusik (Janina Müller), ebenso in jüngerer Zeit für das Videospiel (Carsten Göpfert) und die »Interactive Fiction« (Christoph Hust). Sich von der Furcht berauschen zu lassen, scheint ein menschliches Grundbedürfnis zu sein, die Angstlust ein merkwürdiges, immer aufs Neue erklärungsbedürftiges Phänomen, das aber als solches schon im 19. Jahrhundert, bei Richard Wagner, künstlerische Aufhellung erfuhr – in Gestalt eines musiktheatralen Vorgriffs auf die Psychoanalyse, der bereits Thomas Mann staunenswert schien (Arne Stollberg).

* * *

Die Texte des vorliegenden Bandes gehen größtenteils auf ein Symposium zurück, das vom 29. bis zum 31. Oktober 2021 am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin stattfand, in Kooperation mit dem Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg und dem Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. Ein erster Dank gilt, um beim Thema zu bleiben, jenen »guten Geistern«, deren Hilfe unverzichtbar war, um die Tagung in schwierigen Pandemie-Zeiten durchführen zu können: Sarah Baumhof (Hamburg) sowie Anne-Kathrin Blankschein und Stefan Kaiser (Berlin). Schon beim Symposium und dann besonders bei der Entstehung des Bandes leisteten Alina Bernholt und Maya Oppitz für die Redaktions-Dependance Berlin großartige Hilfe, im Zuge der Arbeiten am Buch dann ebenso Johannes Schröder, dem auch für die Erstellung einiger Notenbeispiele gedankt sei. Gleicher Dank richtet sich, was den Standort Hamburg betrifft, an Johanna Backhaus und Youchen Yu. Johannes Fenner hat das Projekt seitens des Verlages, dem für die Aufnahme unseres Bandes in sein Programm bestens gedankt sei, mit gewohnter Umsicht betreut. Auch dafür, einmal mehr, ein großes Dankeschön.

Berlin, Hamburg und Leipzig, im April 2023
 Christoph Hust, Ivana Rentsch und Arne Stollberg