

FRANK HENTSCHEL

Musik und das Unheimliche im 19. Jahrhundert*

This article explores the musical means composers in the nineteenth century used to evoke the uncanny (*das Unheimliche*). While most existing attempts to determine these means rely on an author's subjective opinion with regard to particular evocations of the uncanny, this article draws exclusively from contemporary sources. Drawn from the RIPM database, thirteen examples have been selected—pursuant to Ernst Jantsch's notion of the uncanny and based on a clearly defined set of selection criteria—from works by Webern, Loewe, Berlioz, Schumann, Wagner, Boito, and Ambroise Thomas. Compositional devices that recur in several of the works discussed prove to be of central importance. The article asks, finally, how these techniques generate the effect of the uncanny.

Sich expressiven Dimensionen von Musik in historischer und damit psychologische Methoden erheblich erschwerender Perspektive zu nähern, ist ein schwieriges Unterfangen. Da die Musik des 19. Jahrhunderts in Europa aber wesentlich in eine Ausdrucksästhetik eingebettet war, wird sich eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik jener Zeit dieser Problematik stellen müssen. Der vorliegende Beitrag greift die Ausdruckssphäre des Unheimlichen heraus. Es soll untersucht werden, auf welche Mittel Komponisten zurückgriffen, wenn sie das Unheimliche ausdrücken wollten.

Was als unheimlich gilt, hängt vom Subjekt ab, das eine bestimmte Erfahrung macht. Das ist bei jedem Gefühl notwendigerweise so, verursacht in Bezug auf historische Forschung jedoch das Problem, das der eigentliche Ort, an dem das Unheimliche erfahren wurde, nicht mehr erschlossen werden kann. Wir sind daher auf zwei methodische Umwege angewiesen: Der weniger große Umweg ist jener über dokumentierte Rezeptionserfahrungen. Sofern angenommen werden kann, dass der Begriff des Unheimlichen mit dem gegenwärtigen Begriff ungefähr identisch war, ist es möglich, von derartigen Zeugnissen auf Musik und deren Merkmale zurückzuschließen, die das Gefühl des Unheimlichen auslösten. Dies ist der vergleichsweise direkteste Weg, doch steht ihm nicht genügend aussagekräftiges Quellenmaterial zur Verfügung, um sich auf ihn allein zu stützen. Der andere, größere Umweg macht sich zunutze, dass sich das Gefühl des Unheimlichen auf eine relativ gut zu bestimmende Klasse von Objekten bezieht. Entsprechend geht dieser Ansatz von Musik aus, die etwa in Liedern oder Opern für die Vertonung unheimlicher Gegenstände oder Ereignisse eingesetzte

* Ich danke Andreas Domann für seine hilfreichen Anmerkungen.

wurde. In der konkreten Forschungsarbeit greifen beide Ansätze ineinander, insofern entsprechende Zeugnisse nur dann Berücksichtigung finden werden, wenn sie sich auch auf ein Objekt beziehen, das Merkmale des Unheimlichen aufweist, sodass sich Produktions- und Rezeptionsdokumente gegenseitig beleuchten.

I. Kritische Sichtung des Forschungsstandes

Es steht außer Frage, dass es interessant sein kann zu untersuchen, wie heutige Hörer die Ausdrucksqualitäten älterer Musik wahrnehmen, aber dieses Interesse ist von dem historischen Interesse zu unterscheiden, welche Musik unheimlich wirken sollte oder bei historischen Hörern faktisch unheimlich wirkte. Mehrere Arbeiten über das Unheimliche vermengen diese beiden Perspektiven. Dass z. B. Joseph Kerman den Beginn des Schlusssatzes von Beethovens Streichquartett op. 131 als unheimlich empfindet¹, sagt wenig darüber aus, ob die Musik unheimlich gemeint war oder ob ein zeitgenössischer Hörer sie so empfunden hat. Denn dies ist ja einer der wesentlichen Ausgangspunkte historischer Emotionsforschung, dass die Erfahrung von Gefühlen nicht nur subjekt-, sondern auch zeit-, kontext- und kulturabhängig ist². Es steht außer Zweifel, dass der Aufsatz von Joseph Kerman viele sehr aufschlussreiche Beobachtungen über Beethovens Streichquartett enthält, aber als Aufsatz über das Unheimliche in der Musik des 19. Jahrhunderts weist er eine gravierende Schwachstelle auf.

Damit steht er nicht allein; vielmehr trifft das gleiche Urteil Nicholas Marstons Aufsatz über Schuberts Klaviersonate D 960 (1. Satz) sowie Lóránt Péteris Aufsatz über das Scherzo des 19. Jahrhunderts³. Marston geht ähnlich vor wie Kerman, indem er einen ihm unheimlich erscheinenden Aspekt der Klaviersonate, die besondere Rückführung zur Tonika, ins Zentrum der Untersuchung stellt. Die Beschreibung dieser Rückführung als eine „defamiliarization of the tonic harmony, which is made to sound other than the tonic“ nutzt die sprachliche Formulierung des musiktheoretischen Sachverhaltes bereits dazu, das Phänomen an die Idee des Unheimlichen zu binden. Denn das Wort „defamiliarization“ impliziert die freudsche Definition des Unheimlichen, mit der Marston seine Ausführungen eröffnet hat. Aber Freuds Definition des Unheimlichen kann natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein zeitgenössischer Beleg dafür fehlt, dass die Rückkehr zur Tonika in D 960 (1. Satz) als unheimlich wahrgenommen wurde. Angehängt ist den Erörterungen der Verweis auf zwei Schubert-Lieder (*Gute Nacht* und *Der Doppelgänger*), in denen Vergleichbares zu

1 „The adjective that works form me is ‚uncanny‘. This music has something of the ogre about it“ (Joseph Kerman, *Beethoven's Opus 131 and the Uncanny*, in: *19th-Century Music* 25, 2001–2002, S. 155–164, hier S. 158; vgl. S. 160).

2 Siehe umfassend Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl: Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012.

3 Nicholas Marston, *Schubert's Homecoming*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 125, 2000, S. 248–270; Lóránt Péteri, *Scherzo and the unheimlich: the Construct of Genre and Feeling in the Long 19th Century*, in: *Studia Musicologica* 48, 2007, S. 319–333.

beobachten sei. Sie scheinen am ehesten den fehlenden historischen Beleg implizit nachzuliefern. Doch erstens reichen zwei Lieder nicht aus, um einen solchen Beleg zu liefern, und zweitens fällt eines der beiden Lieder ohnehin als Quelle für das Unheimliche aus. Denn während ein Doppelgänger zweifellos zu den Objekten des Unheimlichen gehört, taucht im Lied *Gute Nacht* kein für das Unheimliche typisches Motiv auf; vielmehr beherrschen es Bilder von Einsamkeit und Melancholie.

Lóránt Péteris These bezieht sich auf ein ganzes Genre: Das Scherzo besitze eine Neigung zum Unheimlichen⁴. Die Analogie zwischen Scherzo und dem Unheimlichen wird indes wiederum über subjektive Assoziationen hergestellt. Nach einem kurzen Kommentar zum Satz „Alla Danza Tedesca“ aus Beethovens Streichquartett op. 130 schreibt der Autor über eine Stelle des Satzes, in der die Elemente des Themas tatsächlich auseinandergerissen werden (T. 129–135):

On hearing this, we feel almost as out of sorts as the poor lad Nathanael did when he spied the pretty, although somewhat empty Olimpia in a very unworthy situation: across the shoulders of the devilish Coppélius, with gaping eye sockets and limp lifeless limbs. For Olimpia, the hero of Hoffmann's *Der Sandmann* then realizes, is an automaton, not a living person. The Beethoven music reveals its fabricated, artificial, insubstantial nature at that self-reflective moment of theme permutation and 'music about music'⁵.

Hier wird die wissenschaftliche zugunsten einer rhetorischen Argumentation aufgegeben. Trotzdem müssen solche Interpretationen keineswegs historisch verfehlt sein, aber sie sind methodisch ausnahmslos so angelegt, dass sie an sich keine Entscheidung über ihre Plausibilität erlauben. Allesamt bauen sie letztlich ausschließlich auf die persönliche Ansicht der Autoren, dass die ausgewählte Musik unheimlich sei. Methodisch kommt eine historische Studie nicht umhin, die Erfahrung des Unheimlichen an den historischen Rezipienten oder zumindest den historischen Gegenständen selbst festzumachen.

Die Fokussierung auf ein Werk, das sich dem Inhalt nach eindeutig mit dem Unheimlichen in Verbindung bringen lässt, nämlich den *Zauberlehrling* von Paul Dukas, kann prinzipiell dazu beitragen, die Frage, welche musikalischen Mittel für die Darstellung des Unheimlichen herangezogen bzw. als unheimlich wahrgenommen wurden, in fruchtbarer Weise zu erörtern. Allerdings ist nicht jegliche übernatürliche Erscheinung immer schon unheimlich, und insofern kommt es darauf an, wie Carolyn Abbate und Carlo Caballero, die sich beide dem Unheimlichen in Dukas' Orchesterwerk gewidmet haben, dieses dingfest zu machen versuchen. Abbate findet die Stelle im Zentrum des Stücks, wo nach einer Generalpause Bassinstrumente allmählich wieder in Bewegung geraten, unheimlich (uncanny). Als unheimlich erscheinen ihr der „abnormal level of repetition“, die plötzliche Stille, die plötzliche Isolierung der Bassinstrumente als Solo-Instrumente sowie die „creatio ex nihilo“ der Musik nach der

4 Péteris, *Scherzo and the unheimlich* (wie Anm. 3), S. 322.

5 Ebd., S. 324.

Stille⁶. Alle Elemente sind indes als äußerst plastische Beschreibungen der Handlung sofort einsichtig: Die häufigen Repetitionen setzen die eifrige und allmählich bedrohliche Geschäftigkeit der Besen in Szene. Der Orchesterschlag mit der abrupten Generalpause ist der Versuch des Zauberlehrlings, den Besen mit einer Axt zur Strecke zu bringen; und der allmähliche Wiederbeginn stellt die sich aufraffenden Einzelteile des zerhackten Besens dar, die sich nun mit multiplizierter Kraft an die Arbeit machen. All dies schließt eine unheimliche Wirkung der Musik nicht prinzipiell aus, aber es fehlt jeglicher Hinweis auf sie. Und die sehr konkret onomatopoetische Konzeption der Musik widerspricht dieser Annahme eher, denn es sind ja gerade die sehr körperlichen Vorgänge – das Schlagen, das Sich-Aufraffen, das zielstrebige Gehen –, die die Musik aufgreift. Dass Musik nach einer Generalpause neu anhebt, dass es plötzliche Stille gibt, dass exzessiv wiederholt wird, ist in unzähligen Werken seit dem 17. Jahrhundert der Fall – warum solches als unheimlich erfahren werden soll, erschließt sich nicht.

Besonders viel liest Abbate in die Tatsache hinein, dass die letzte Strophe der Ballade von Goethe in Anführungsstriche gesetzt ist. Sie nennt sie „mysterious quotation marks“⁷. Eine dritte Person komme ins Spiel, die implizit ein „he said“ hinzufüge⁸. Die Musik der Coda sei unheimlich, insofern sie Material vom Anfang aufgreife, das verändert sei, ohne einer musikalischen Entwicklung zu folgen; und sie parallelisiert sie mit der „narrating voice“, die mit den Anführungsstrichen markiert ist. Das Ende des Stückes sei daher ein Rätsel (enigma)⁹. Aber nichts ist näherliegend, als den Zauberspruch des endlich heimgekehrten Zauberers in Anführungsstriche zu setzen; der Lehrling erzählt die Ereignisse, also muss er auch die Worte seines Meisters als Zitat in Anführungsstriche setzen. Daran ist nichts unheimlich und nichts rätselhaft, und es hat auch nichts mit einer dritten Person zu tun.

Carlo Caballero hat einige der Deutungen Abbates mit historisch-philologisch besser verankerten Argumenten zu Recht kritisiert. So hat er darauf hingewiesen, dass die Klänge, die die symphonische Dichtung umrahmen, die Beschwörung magischer Kräfte darstellen, sich also sehr direkt aus Goethes Vorlage ableiten lassen¹⁰. Caballeros Ansatzpunkt sind die letzten zwei Takte, die seiner Auffassung nach von der Vorlage Goethes abweichen und eine Irritation darstellen, die er mit dem Schluss moderner Horrorfilme vergleicht, in denen das Monster nach seiner vermeintlichen Beseitigung, plötzlich wieder zuschlägt. So wird eine Offenheit erzeugt, die in Dukas' Komposition beunruhigend und unheimlich wirken soll¹¹. Doch wird hier erneut zu

6 Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, NJ 1991, S. 56.

7 Ebd., S. 60.

8 Ebd., S. 57.

9 Ebd., S. 60.

10 Carlo Caballero, *Silence, Echo: A Response to "What the Sorcerer Said"*, in: *19th-Century Music* 28, 2004, S. 160–182, hier S. 174. Erhellend sind auch die von Caballero herausgearbeitete symbolische Bedeutung des as (S. 166–169) und der Hinweis auf bitonale Elemente bei der Wiederbelebung des zerhackten Besens (S. 170).

11 Ebd., S. 160 und 163.

viel in das Stück hineingelesen. Denn ganz offensichtlich reagieren die zwei Schlusstakte ebenfalls sehr genau auf die goethesche Vorlage, deren letzte Strophe lautet:

„In die Ecke,
Besen! Besen!
Seid's gewesen!
Denn als Geister
Ruft euch nur zu seinem Zwecke
Erst hervor der alte Meister.“

Mit den zwei Schlusstakten, die das Bewegungsmotiv der Besen aufgreifen, gehorchen diese dem Meister und verschwinden in die Ecke. Jetzt ist wieder Ruhe. Die zwei Takte liefern einen Abschluss, wie er stärker kaum sein könnte. Offensichtlich wird keine Wiederkehr suggeriert.

In seinem Buch *Listening Subject. Music, Psychoanalysis, Culture* widmet sich David Schwarz zwei Schubert-Liedern, die er unter dem Titel „Music and the Gaze: Schubert's *Der Doppelgänger* und *Ihr Bild*“ erörtert¹². Obwohl es Schwarz zunächst um den „gaze“ geht, ist die Kategorie des Unheimlichen zentral. Da Schwarz gar nicht behauptet, die Lieder wirkten unheimlich (wenngleich er es zu suggerieren scheint), trifft auf seine Ausführungen nicht der Vorwurf zu, er projiziere eine lediglich persönliche Ansicht auf das historische Material. Dennoch ist der Aufsatz in mancherlei Hinsicht problematisch. Dies sei vor allem am Teil über den *Doppelgänger* illustriert. Zunächst bleibt in der Schweben, was Schwarz eigentlich zeigen möchte: ob das Lied als unheimlich wahrgenommen wird oder ob Schubert psychologische Vorgänge harmonisch symbolisiert. Die sprachliche Gestaltung des Textes macht Letzteres wahrscheinlicher, wie folgendes Zitat illustriert, das überdies verdeutlicht, dass Schwarz mit einer Reihe weitreichender apodiktischer Feststellungen anhebt:

The music represents the narrator at his beloved's house by the obsessive four-measure motive [...]. The musical signifier of the gazer is the pitch F# [...]. The musical signifier of recognition is the pitch class G [...]. The music in B minor with G as an upper neighbour to F# represents the fantasy of the gaze in place as a representation of the narrator first gazing at the house of the beloved and then at the narrator's other. [...] The absence of G upper neighbors to the gazing F# signifies the slip in the gaze of the other as other to a gaze of the other as *self*¹³.

Diese Behauptungen stehen völlig unbegründet im Raum. Als würde damit der Leserschaft nicht schon genug abverlangt, fügt Schwarz gleich weitere Prämissen hinzu, unter anderen Freuds Interpretation des *Doppelgänger*-Motivs aus seiner Schrift über das Unheimliche, sodann Lacans Konzept der *jouissance*¹⁴. Insofern gründen sich die Schlussfolgerungen weitgehend auf Behauptungen und auf Autoritäten, denn weder

12 David Schwarz, *Listening Subject. Music, Psychoanalysis, Culture*, Durham, NC 1997, S. 64–86.

13 Ebd., S. 65–67.

14 Ebd., S. 67 bzw. 69.

Freuds noch Lacans Theorien können im popperschen Sinne als „bewährt“ erachtet werden¹⁵. Sie eignen sich daher nicht als Prämissen für eine wissenschaftliche Studie.

Den gründlichsten und methodisch schlüssigsten Beitrag zur Erforschung des Unheimlichen in der Musik des 19. Jahrhunderts hat Richard Cohn geleistet. Nach einer terminologisch-definitiven Einführung in den Begriff des Unheimlichen stützt er seine Untersuchungen erstens auf Werke, die sich auf Gegenstände beziehen, die als unheimlich zu beschreiben sind, und zweitens auf (allerdings leider moderne) Rezeptionszeugnisse, die Musik mehr oder weniger explizit als unheimlich bezeichnen. Er wählt Werke aus, die eine bestimmte harmonische Wendung, eine besondere Aufeinanderfolge eines Dur- und eines Moll-Dreiklangs, aufweisen, die er am Beispiel E-Dur / c-Moll illustriert und als „hexatonic poles“ bezeichnet. In einem letzten Abschnitt versucht Cohn im Rückgriff sowohl auf Ernst Jentsch als auch Sigmund Freud zu begründen, warum diese Klangfolge als unheimlich erfahren wird¹⁶.

So konsequent der Beitrag aufgebaut ist, so sehr leidet er doch auch unter einer Schwäche, die das Zentrum der Argumentation betrifft: Die herangezogenen Beispiele entsprechen nicht den Kriterien des Unheimlichen. Cohn formuliert folgenden Anspruch: „I present evidence that composers frequently use hexatonic poles when they seek to depict the range of phenomena that Jentsch and Freud identify as inducing the uncanny. This range is wide, including dead bodies, necroanimism, reincarnation, magic, and spirits“¹⁷. Diese Liste ist gewiss nicht vollständig, sondern exemplarisch, und umgekehrt ist das Beispiel toter Körper nicht treffend, weil mit Jentsch tote Körper nur dann unheimlich erscheinen, wenn es zu einer Wahrnehmungsunsicherheit kommt, die die Grenze zwischen Leben und Tod verwischt:

Unter allen psychischen Unsicherheiten, die zur Entstehungsursache des Gefühls des Unheimlichen werden können, ist es ganz besonders eine, die eine ziemlich regelmässige, kräftige und sehr allgemeine Wirkung zu entfalten im Stande ist, nämlich der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei, und zwar auch dann, wenn dieser Zweifel sich nur undeutlich im Bewusstsein bemerklich macht¹⁸.

Insofern können tote Körper unheimlich sein, müssen es aber nicht. Die Beispiele von Cohn decken aber den breiten Raum des Unheimlichen überhaupt nicht ab, und mehr noch: Sie beziehen sich samt und sonders auf Phänomene, denen die von Jentsch beschriebene Wahrnehmungsunsicherheit, der „Mangel an Orientierung“¹⁹, gar nicht zu eigen ist. Alle Beispiele sind Beispiele, die entweder – hauptsächlich – das Sterben

15 Karl Popper, *Logik der Forschung*, 10. verbesserte und vermehrte Aufl., Tübingen 1994, S. 8.

16 Richard Cohn, *Uncanny Resemblances. Tonal Signification in the Freudian Age*, in: *JAMS* 57, 2004, S. 285–323.

17 Ebd., S. 287.

18 Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22, 1906, S. 195–198, und 23, 1906, S. 203–205, hier S. 197.

19 Siehe dazu weiter unten.

darstellen oder – seltener – ein Ende oder eine Verfinsterung²⁰. Das semantische Feld, auf das sich die Beispiele beziehen, lässt sich demnach als folgenreiches, endgültiges Ende einer gewichtigen Sache (meist des Lebens) begreifen. Dies ist nicht so sehr unheimlich als tragisch und existenziell erschütternd. Beide Madrigale von Gesualdo, *Moro lasso* und *Languisce al fin*, thematisieren das faktische oder metaphorische Sterben des Lyrischen Ich; in Monteverdis *L'Orfeo* bezieht sich die harmonische Wendung auf das endgültige Schließen der Augen Euridices, die Orfeo in dem Moment besingt, als er sich umwendet und einsieht, dass er seine Geliebte nun endgültig an die Unterwelt verloren hat; in *Tristan und Isolde* setzt Wagner das Mittel ein, um die Verse „Todgeweihtes Haupt! / Todgeweihtes Herz!“ zu vertonen, die auf das tragische Ende vorausweisen, in der *Walküre* an jener Stelle, an der Wotan den Untergang herbeisehnt: „Das Ende ... das Ende!“; Grieg greift bei der Schilderung von Åses Tod in *Peer Gynt* auf die Dreiklangsfolge zurück, Puccini beim Tod Scarpas in *Tosca*. Zwei weitere Beispiele Wagners entstammen dem *Parsifal*: Zum einen handelt es sich um die Vertonung der Worte Titurels: „Soll ich den Gral heut noch erschaun und leben? Muss ich sterben, vom Retter ungeleitet?“; zum anderen um die Schilderung von Kundrys Tod. Das letzte Beispiel bezieht sich auf Strauss' Vertonung von Salomes Worten „Und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes“.

Lediglich zwei Beispiele fallen scheinbar aus dem Rahmen: In Haydns *Schöpfung* sind „hexatonic poles“ zu finden, nachdem das Licht geschaffen war und wo es heißt: „Ordnung keimt empor. Erstarrt entflieht der Höllengeister Schar“. Hier verweisen die Geister sehr viel deutlicher als all die übrigen Beispiele auf den Bereich des Unheimlichen. Doch stellt sich der Kontext anders dar, wenn man den Text etwas ausführlicher zitiert: „Der erste Tag entstand. / Verwirrung weicht, und Ordnung keimt empor. / Erstarrt entflieht der Höllengeister Schar / In des Abgrunds Tiefen hinab / Zur ewigen Nacht“. Insofern werden offensichtlich auch hier ein endgültiges Ende und eine Verfinsterung, die ewige Nacht, vertont. (Die Geister, und mit ihnen das Unheimliche, verflüchtigen sich.) So bleibt als letztes von Cohn angeführtes Beispiel nur noch eine Stelle aus der *Götterdämmerung* übrig, in der sich die Hand des verstorbenen Siegfried drohend gegen Hagen erhebt. Diese Stelle entspricht sehr deutlich dem Begriff des Unheimlichen, und die Handlung beschreibt eine entsprechende Reaktion: „Guttrune und die Frauen schreien entsetzt laut auf. Alles bleibt in Schauer regungslos gefesselt“. Insgesamt aber bilden die von Cohn angeführten Beispiele gerade nicht das Unheimliche ab, sondern ein anderes, beeindruckend klar umrissenes semantisches Feld: dasjenige des Todes oder des endgültigen, existenziellen Endes. Während Cohn im letzten Abschnitt seines Aufsatzes zu erklären versucht, warum „hexatonic poles“ unheimlich wirken, hätte er offenbar vielmehr erklären müssen, weshalb sie sich dazu eignen, Tod, Ende und Verfinsterung darzustellen.

20 Cohn, *Uncanny Resemblances* (wie Anm. 10), S. 290–299.
 This material is under copyright. Any use
 without the permission of the copyright law
 is illegal and may be prosecuted. This applies in
 particular to copies, translations, microfilming as
 well as storage and processing in electronic systems.
 © Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016

II. Analyse historischer Zeugnisse

Aufgrund der anhand des Forschungsstandes skizzierten Defizite soll im Folgenden die Frage nach den Darstellungsmitteln des Unheimlichen in der Musik des 19. Jahrhunderts auf der Grundlage eines sichereren methodischen Fundamentes neu gestellt werden. Dazu wurden mit Hilfe der Datenbank RIPM Belegstellen zum Wortfeld des Unheimlichen in vier Sprachen gesucht (Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch), einschließlich aller Flexionsformen²¹. Dass gerade der Begriff „unheimlich“ nur schwer eindeutig in andere Sprachen zu übersetzen ist, liegt auf der Hand. Aber auch im Deutschen wäre es abwegig, sich an das Wort „unheimlich“ zu klammern, denn so gut wie zwei Personen, von denen die eine „unheimlich“ und die andere „gespenstisch“ sagt, dasselbe meinen könnten, mögen zwei andere Personen, die beide „unheimlich“ sagen, je Unterschiedliches im Sinn haben. Es kommt also darauf an, aufgrund des jeweiligen Kontextes sowohl des Textzeugnisses als auch der musikalischen Quelle, auf die es sich bezieht, den Sinn so gut wie möglich nachzuvollziehen. Bei einigen Begriffen zeigte sich relativ rasch, dass sie in aller Regel für andere Phänomene als das Unheimliche herangezogen wurden (oder doch so häufig, dass ein Absuchen der Quellen unverhältnismäßig erschien)²².

Ein Zwischenergebnis, das die früheren Überlegungen zu den Ausführungen von Abbate und Caballero nochmals stützt, besteht darin, dass die Suche nach all diesen Begriffen keine Quelle ans Licht führt, die in Verbindung mit Dukas' *Zauberlehrling* stünde. Untersucht man hingegen, wie diese Tondichtung von Zeitgenossen tatsächlich aufgefasst und beschrieben wurde – denn unter dem Stichwort *L'apprenti sorcier* erhält man nicht wenige Resultate –, so wird einmal mehr deutlich, dass die oben kurz angerissenen Interpretationen merkwürdig ahistorisch sind: Die zeitgenössischen Quellen scheinen sich über den Charakter der Tondichtung ziemlich einig gewesen zu sein: Sie wird mit Begriffen wie „amusante“, „haut comique“, „verve“, „entraîné“, „burlesque“, „drôle“, „plein d'humour“ und „humoristique“ beschrieben²³. Mit dem Unheimlichen wurde er in keiner einzigen mir vorliegenden Quelle assoziiert.

Die (mehreren tausend) Belege wurden zunächst um offensichtlich irrelevante Belege bereinigt. Beispielsweise konnte ein Interpret in deutschen Quellen als „unheim-

21 Erschauern, geisterhaft, gespenstig, gespenstisch, Grauen, grauenerregend, grauenhaft, grauenvoll, Graus, Grausen, grausig, gruselig, horribel, mysteriös, schauerhaft, Schauer, schauerlich, schauervoll, schaurig, unheimlich; abominable, demoniacal, demonic, dismay, dread, dreadful, eerie, eery, ghostly, ghostly, gruesome, horrible, horrid, horrific, mysterious, scary, shiver, shudder, spookish, spooky, uneasy, uncanny; angoissant, épouvante, frémir, frisson, horreur, horrible, inquiétant, lugubre, sinistre, ténébreux; misterioso, orrendo, orribile, orridezza, orrore, sinistro, spaventoso, mistico, inquietante.

22 Entsetzen, entsetzt, geheimnisvoll, dämonisch; thrill; abominable, macabre, diabolique, mysterieux, sombre, terrible; mistero, terribile.

23 M. Kufferath, in *Le Guide musical* 44, 1898, H. 44, S. 808; Amédée Boutarel, in: *Le Ménestrel* 65, 1899, H. 9, S. 69, und 65, H. 47, S. 373; L. S., in: *Le Ménestrel* 64, 1898, H. 44, S. 349; Hugues Imbert, in: *Le Guide musical* 43, 1897, H. 23, S. 413; H. Barbedette, in: *Le Ménestrel* 65, 1899, H. 10, S. 78, und 65, 1899, H. 48, S. 381; E. S., in: *Le Guide musical* 45, 1899, H. 46, S. 878; Gustave Samazeuilh, in: *Le Guide musical* 45, 1899, H. 52, S. 1016.

lich virtuos“ bezeichnet werden, in englischen Quellen wurde häufig über Aufführungen geklagt, die aufgrund des niedrigen Niveaus „horrible“ erschienen usw. Darüber hinaus wurden Zeugnisse ausgeschlossen, die sich auf geistliche Musik beziehen. Zwar ist das Numinose für das Verständnis der Phänomene des Horrors und des Unheimlichen sehr zentral, aber gerade für eine sich eher als Grundlagenforschung begreifende Untersuchung bot es sich an, sensible Erfahrungen wie den religiösen Schauer als Grenzphänomen vorerst auszuklammern. Die Auswahl der geeignetsten Quellen aus den verbleibenden 370 Zeugnissen richtete sich nach folgenden drei Kriterien:

- a. Der Suchbegriff sollte in Zusammenhang mit Ereignissen oder Gegenständen auftreten, die dem Begriff des Unheimlichen nach Jentsch entsprechen²⁴.
- b. Das Zeugnis sollte möglichst aus dem zeitlichen Umfeld der Entstehung des Werkes stammen (wobei das zeitliche Umfeld relativ weit gefasst wurde, aber keine Zeugnisse aus der Zeit atonaler Kompositionspraktiken herangezogen wurden, weil diese eine starke Veränderung der Wahrnehmung tonaler Musik bewirkt haben könnten).
- c. Die Beschreibung der musikalischen Stelle sollte möglichst genau sein, d. h. die Stelle sollte möglichst konkret benannt (im Idealfalle sollten sogar musikalisch-technische Details angeführt) werden.

Alle Merkmale sind unscharf. Dennoch helfen sie bei einer Reduktion des Materials, die nicht bloß pragmatisch, sondern präzisierend sein soll. So werden Zeugnisse, die sich auf Instrumentalmusik beziehen oder auf Vokalwerke, deren Inhalt nicht Jentschs Begriff des Unheimlichen entsprechen (etwa Beethovens *Fidelio*), ausgeschlossen, weil in diesen Fällen nicht hinreichend Gewissheit über die beabsichtigte Stimmungslage der Musik besteht²⁵. Nach Jentsch erscheinen Phänomene dann als unheimlich, wenn sie von einem Subjekt nicht in seine Vorstellung von der Welt eingeordnet werden können und daher einen „Mangel an Orientierung“²⁶ auslösen und ihnen dadurch ein feindseliger²⁷ und bedrohlicher²⁸ Charakter zugeschrieben wird. Welche Phänomene dies sind, hängt aus diesem Grunde vom Subjekt ab. Daher operiert Jentsch mit Beispielen; insbesondere nennt er den „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend

24 M. E. ist Jentschs Beitrag zum Begriff des Unheimlichen immer noch der wichtigste. Folgt man Freud, muss man sowohl äußerst problematische zivilisationsgeschichtliche als auch noch lange nicht hinreichend wahrscheinlich gemachte ontogenetische Axiome akzeptieren (siehe zu Freuds Methode insbesondere Donald Spence, *The Rhetorical Voice of Psychoanalysis. Displacement of Evidence by Theory*, Cambridge, MA, 1994; eine empirische Fundierung der Hypothesen Freuds fehlt weiterhin).

25 Deshalb findet Carl Czernys Äußerung zum daher so genannten „Geistertrio“ hier keine Berücksichtigung (*Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Wien 1842, Nachdr. 1963, S. 99). Solche Zeugnisse könnten zu einem späteren Zeitpunkt, wenn mehr Kenntnisse über musikalische Merkmale des Unheimlichen vorhanden sind, Berücksichtigung finden. Auf ähnliche Weise hat Clive McClelland Ombra-Passagen in Instrumentalmusik Mozarts ausfindig gemacht hat (*Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Plymouth 2012).

26 Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen* (wie Anm. 18), S. 195.

27 Ebd., S. 196.

28 S. 204.

lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“²⁹. Diese Beschreibung macht m. E. zweierlei deutlich: Zum einen geht es beim Unheimlichen nicht um etwas beliebiges Fremdes und Unbekanntes, sondern um etwas, das an Grundüberzeugungen dessen rüttelt, was als möglich erachtet wird, also zur Erfahrungswelt und zum Weltbild gehört. Zum anderen setzt sich das durch das Unheimliche ausgelöste Gefühl oder das Gefühl des Unheimlichen – wir schreiben das Unheimliche als Epitheton einem Gegenstand zu, aber letztlich bezeichnet es ein Gefühl, das wir angesichts einer Sache haben – aus zwei Ingredienzien zusammen: der Erfahrung von etwas Rätselhaftem, Unbegreiflichem, Wunderbarem, Fantastischem, Surrealem und einer von dieser Erfahrung ausgelösten Angst.

Nach möglichst strenger Anwendung der oben genannten Kriterien erwiesen sich 17 Zeugnisse als besonders gut geeignet. Allerdings mussten einige schwer zugängliche Werke unberücksichtigt bleiben (Carl Kossmalys Oper *Der Doppelgänger*; Adolf L'Arronges Operette *Das Gespenst*, Ludwig Hartmanns Ballade *Der Geisterkönig* und Heinrich Vogls Ballade *Der Fremdling*). So wurden die 13 im Folgenden betrachteten Beispiele ausgewählt. Es versteht sich, dass dies nur ein erster Schritt sein kann; dennoch mag die Auswahl vorläufig als hinreichend erachtet werden. Denn das Ziel der Untersuchungen ist es nicht, die für das Unheimliche herangezogenen kompositorischen Verfahren des 19. Jahrhunderts vollständig zu sichten, sondern nur, erstens allzu subjektiven und methodisch inkonsistenten Ansätzen eine Alternative gegenüberzustellen und zweitens durch Sichtung eines zwar kleinen, aber sorgfältig selektierten Korpus wenigstens einige jener kompositorischen Verfahren herauszuarbeiten und zu interpretieren. Nur dürfen dann keine falschen Verallgemeinerungen vorgenommen werden.

Im Folgenden wird eine analytische Beschreibung der 13 ausgewählten Beispiele vorgenommen. Bei allen Bemühungen um methodische Konsistenz lässt sich aber nicht das Problem umgehen, dass nur Vermutungen darüber angestellt werden können, welche Elemente der Musik als unheimlich wahrgenommen wurden, weil die Autoren zu selten konkrete musikalische Mittel nennen. Es ist aber wahrscheinlich, dass dies vor allem auf Elemente oder Elementenkonstellationen zutrifft, die in anderen musikalischen Kontexten selten oder gar nicht vorkommen. Dabei muss ich mich auf meine Kenntnisse der Musik des entsprechenden Zeitraums stützen. Hier liegt zugleich der wichtigste Ansatzpunkt für mögliche zukünftige Falsifizierungen; in der Auswertung wird auf diese Problematik zurückzukommen sein:

Carl Maria von Webers *Freischütz* kann als prototypische Schaueroper betrachtet werden. Kein anderes Werk führte nach den geschilderten Suchkriterien zu vergleichbar vielen Treffern. Sowohl in deutschen, französischen als auch englischen Zeitschriften reflektiert sich die Auffassung, dass das Unheimliche und das Horribel-Schreckliche von Weber mustergültig umgesetzt wurde. Ein französisches Dokument

29 S. 197.

von 1863 hebt generell „le fantastique sombre et sauvage“ und die „apparitions horribles et monstrueuses“ (187) hervor³⁰, während drei weitere Zeugnisse sehr konkret sind. Dass es sich bei zwei Dokumenten (Damcke und Werner) um fiktionale Texte handelt, verschlägt dabei nichts.

H. Werner lenkt die Aufmerksamkeit auf die Ouvertüre, deren Beginn er „mystérieux“ nennt und an der er die Pizzicati der Kontrabässe hervorhebt. Diese signalisieren ihm das Nahen einer geheimen Macht:

Écoutez ces sons voilés des cors, cet exorde mystérieux si profondément empreint de cette vie mâle et forestière dont le tableau va se dérouler devant vous. Peu-à peu le ciel se couvre, un pizzicato de contrebasses par trois fois répété annonce l'approche d'une puissance occulte. Samiel paraît, l'esprit de solitudes, le fabricant de sombre incantations. A sa venue, la foudre grande, l'orchestre déchaîne toutes ces tempêtes; un maléfice va s'accomplir, lorsque soudain une voix mélodieuse s'ouvre un sillon de lumière à travers le chaos³¹.

Der Eindruck des Mysteriösen zu Beginn mag aus den Unisono-Figuren resultieren, die mit starken Crescendi und plötzlichen Lautstärkewechseln versehen sind und das Werk tonal ohne allzu starkes Fundament eröffnen: Nur wenige der vier Phrasen beginnen oder enden auf für C-Dur charakteristischen Stufen; erst in T. 9 wird, den Einsatz der Hörner vorbereitend, ein satter C-Dur-Klang erreicht – allerdings sehr leise, weswegen er vom Autor wohl als „verschleiert“ (voilés) bezeichnet wird.

Für unseren Zusammenhang wichtiger noch sind die angesprochenen Pizzicati der Kontrabässe, weil sie H. Werner zufolge die Präsenz einer verborgenen, „okkulten“ Macht andeuten, also auf das Übernatürliche, Geisterhafte verweisen. Die leisen Pizzicati der Kontrabässe werden mit dumpfen Paukenschlägen kombiniert (ab T. 26); die zweimal drei Schläge stehen jeweils auf unbetonter Zeit und lösen die Hornepisode ab. Der diese beschließende C-Dur-Dreiklang verwandelt sich in einen verminderten Septakkord auf C, der über vier Takte, ausgehalten von den Violinen, Violen und der Klarinette, verharrt. Violinen und Violen tremolieren den Klang im pp. Erst nach dem Klopfen gerät die Harmonik wieder in Bewegung, die Musik löst sich aus ihrer Erstarrung.

Dass dieser Klang als unheimlich wahrgenommen wurde, wird durch weitere Zeugnisse gestützt. In seinem fiktionalen Gespräch über den *Freischütz* von 1851 beschrieb B. Damcke, wahrscheinlich Berthold Damcke, den Samiel vorbehaltenen verminderten Septakkord in der spezifischen Instrumentation und Klangfärbung mit folgenden suggestiven Worten:

Der rechte verminderte Septimen-Accord kommt nur, wenn Samiels grinsender Kopf sichtbar wird, dann aber, wie Beethoven sagt, fühlt man auch, dass der Teufel die Tatze 'reinstreckt.

30 J. D'Ortigue, *Première représentation de la reprise d'Obéron*, in: *Le Ménestrel* 30, 1863, H. 24, S. 186f., hier S. 187.

31 H. Werner, *La première nuit de Freischütz*, in: *Guide musical* 9, 1863, H. 5, S. 33–36, H. 6, S. 41f., H. 7, S. 49–51, hier S. 35.

Wenn die Lampen des Theaters auch nicht herabsänken, es würde doch Nacht werden, sobald die tiefen Klarinetten, Hoboen und Hörner, in äusserster Tiefe von dumpfen, den Rhythmus verschiebenden Paukenschlägen begleitet, diesen unheimlichen Proteus-Accord hören lassen, dessen vier Dissonanzen sich wie mit Spinnenfüssen an sechszehn verschiedenen Tonarten anklammern. Die meisterhafte Gruppierung und Nüancierung der Charactere fällt hier wieder so recht ins Auge. Samiel singt nicht, – für den Teufel giebt es keinen Gesang!³² – ein einziger Accord, der dissonirendste, unbestimmteste, den es giebt, ist ihm hingeworfen wie der Knochen einem Hunde, daran mag er nagen, – mehr bekommt er nicht³³.

Und in der Beschreibung der Berliner Uraufführung (1821) durch Webers Sohn 1864 ist zu lesen: „Bei dem unerwarteten Eintritte Samiel’s wehte es wie ein Schauer durch das tiefbewegte Haus, und nur der Lichtblick des ‚Jetzt ist wohl ihr Fenster offen‘ verwischte in etwas den unheimlichen Eindruck der Erscheinung, der im letzten Allegro noch erhöht wiederkehrte“³⁴. Ob der Bericht wahrheitsgetreu ist, braucht uns nicht zu beschäftigen, denn in jedem Falle belegt er, dass die beschriebene Wirkung für den Autor plausibel erschien. Dies stützt den vorigen Bericht deswegen, weil an der von Webers Sohn angesprochenen Stelle dieselben musikalischen Mittel eingesetzt werden, nur dass nun noch das Bühnengeschehen hinzukommt: Laut Regieanweisung tritt Samiel, „fast bewegungslos, im Hintergrund einen Schritt aus dem Gebüsch“ (Akt I, 3. Szene), bevor er wieder verschwindet.

Der bereits erwähnte B. Damcke lenkt die Aufmerksamkeit auf jene Szene, an die man vermutlich zuerst denkt, wenn man nach dem Unheimlichen in Webers Oper sucht, und an die man vielleicht sogar zuerst denkt, wenn man nach dem Unheimlichen in der Musik des 19. Jahrhunderts überhaupt sucht: die Szene in der Wolfschlucht. Aber auch Damcke spricht zunächst eine andere Stelle an (Akt I, 6. Szene) und benutzt dort sogar ausdrücklich das Wort „unheimlich“:

Wenn Kaspar am Ende seiner grossen Arie ausruft: Triumph! die Rache gelingt! bei dem Worte „gelingt“ aber dem a, welches die D-Dur-Cadenz abschliessen will, plötzlich ein unheimlicher Fis-moll-Accord entgegentritt und es in einer langen Fermate aufhält, – wenn Dasselbe sich zwei Mal wiederholt und erst nach dreimaligem Anlauf der D-Dur-Accord erreicht wird, dem aber auch sogleich durch den folgenden G-moll-Accord der tonische Character wieder entzogen wird, – durchrieselt’s Einen da nicht kalt? Fühlt man da nicht das Hereintreten einer höheren Gewalt, an der Kaspars Plan im Augenblick des Gelingens selbst scheitern muss, wie an einem Felsen? [...] Es ist wahr, sagte Hausmann, diese Stelle ist von erschütternder Wirkung; die Musik tritt hier hinein wie das Fatum³⁵.

32 Schon in Hildegard von Bingsens *Ordo virtutum* wird dem Teufel übrigens der Gesang verwehrt.

33 B. Damcke, *Weber und der Freischütz*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 5, 1851, H. 23, S. 179f., H. 25, S. 195f., H. 26, S. 203f., H. 27, S. 212–214, H. 28, S. 218–220, hier S. 219.

34 Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Leipzig 1864, S. 314. Der Ausschnitt über die Uraufführung wurde in *The Musical Review and Musical World* 15, 1864 zitiert unter dem Titel *The First Representation of Der Freischütz in Berlin* (H. 23, S. 356f., H. 24, S. 372f., H. 25, S. 387–389, H. 26, S. 404f.). Der englische Ausdruck für Schauer ist „shudder“.

35 Damcke, *Weber und der Freischütz*, (wie Anm. 33), S. 219.
This material is under copyright. Any use
 without the prior written permission of the
 copyright owner is illegal and may be prosecuted. This applies in
 particular to copies, translations, microfilming as
 well as storage and processing in electronic systems.
 © Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2016

Das Unheimliche resultiert hier aus der Enttäuschung einer harmonischen Erwartung, genauer: das Ersetzen der erwarteten Dur-Tonika durch einen überraschenden, plötzlich ausharrenden Moll-Sextakkord mit a im Bass, ob man ihn nun als Moll-Parallele der Dominante oder als Tonikagegenklang deuten möchte, und darüber hinaus auch die rasche, wenn auch nur kurzzeitige, Ablenkung der schließlich erreichten Tonika D-Dur nach g-Moll. Die Beschreibung der Stelle macht freilich deutlich, dass die harmonischen Vorgänge – das war bei den vorigen Zeugnissen kaum anders – sogleich schon aufgrund der Handlung semantisch gefärbt wahrgenommen werden.

Über die Wolfsschlucht-Szene schreibt Damcke:

Ein Felsen spaltet sich, – Samiel steht da. Kaspar, von Entsetzen und Angst vernichtet, stürzt zu Boden. Dann, sich im Staube windend, sucht er einen neuen Aufschub zu gewinnen. Das ist eine Musik, – oder vielmehr es ist fast keine Musik mehr, so scheinen alle harmonischen und rhythmischen Verhältnisse über den Haufen geworfen! – aber eine Malerei, eine furchtbare, bis in die letzten Details, wahre Malerei ist es, deren Möglichkeit zuvor noch kein Componist auch nur leise angedeutet hatte. [...] Sehen Sie nur, wie jedes Instrument seinen Pinselzug zu dem grässlichen Gemälde liefert! – Die zweite Violine schauert zusammen, die erste zuckt convulsivisch auf, die abgerissene Piccicatofigur des Cello ist von kaltem Angstschweiss durchrieselt, und die hämmernden Octaventriolen der Bratschen, das einzige Lebendige in dem ganzen harmonischen Körper, sind das nicht die fliegenden Pulsschläge des Herzens? – So geht's eine Weile fort. Nur bei jeder der laconischen Antworten Samiels tritt eine entsetzenvolle Stille ein, der Pulsschlag stockt, alles Leben steht still, – die Musik ist in einen verminderten Septimenaccord zusammengeschrumpft, an dem sich dann Kaspar wieder aufrafft, um in einer neuen Tonart fortzufahren³⁶.

Die Wolfsschlucht-Szene ist ausgedehnt und differenziert; und Damcke scheint eher verschiedene Elemente dieser Szene, die nicht reicher mit Topoi der Gothic Novel und der Schauerromantik ausgestattet sein könnte, exemplarisch anzudeuten. Im Einzelnen sind folgende wahrscheinlich das Unheimliche evozierende Elemente anzuführen:

- Zu Beginn der Szene tremolieren Violinen und Violen leise, während sich der Bass langsam chromatisch abwärts bewegt. Die Klarinetten ergänzen in tiefer Lage den ebenfalls chromatischen Gang der Harmonik, die keine klare Tonalität ausprägt. Aufgrund der großen Langsamkeit und der scheinbaren Ziellosigkeit der Harmonik weckt die Musik den Eindruck, still zu stehen.
- Im Anschluss setzt der Chor unsichtbarer Geister ein. In monotoner Rhythmik und auf einer Tonhöhe verharrend tragen die Bässe ihren Text vor, von Zeit zu Zeit unterbrochen von den schrillen „Uhui“-Rufen der übrigen Stimmen, die von den Blasinstrumenten im *ff* mit einem verminderten Septakkord unterstützt werden.

36 Ebd., S. 213.

- Beim Erscheinen Samiels wiederholen sich die oben bereits beschriebenen Elemente.
- Während die bislang entdeckten Mittel der Darstellung des Unheimlichen zu erwarten waren, verblüfft die Musik beim Erscheinen von Max. Dieser „wird auf einer Felsenspitze dem Wasserfall gegenüber sichtbar und beugt sich in die Schlucht hinab. Bei seinem Erscheinen klart die Harmonik rasch auf und erstrahlt in einem Es-Dur-Akkord, gestützt von einer kräftigen Horn-Fanfane. Max lässt seinen über zwei Takte ausgedehnten Aufschrei „Ha!“ auf der Durterz erschallen. Dem Aufschrei schließen sich die Worte „Furchtbar gähnt der [düstre Abgrund]“ an, die als absteigende Dreiklangsbrechung vertont sind; und auch die Zeile „Rothgraue, narb’ge Zweige strecken nach mir die Riesenfaust!“ schließt in einem kräftig intonierten Es-Dur-Dreiklang.
- Nach dem Blick in den Abgrund beschreibt Max selbst die Szenerie: „Wie dort sich Wetterwolken ballen; der Mond verliert von seinem Schein; gespenst’ge Nebelbilder wallen, belebt ist das Gestein“. Die wallenden Nebelbilder und das belebte Gestein sind ebenso wie die vorhin zitierte vegetabile Riesenfaust prototypische Beispiele des Unheimlichen im Sinne Jentschs. Denn sie verwischen die Grenze zwischen toter und belebter, unbeseelter und beselter Materie. Weber begleitet diese Worte mit Haltetönen und flüchtigen repetitiven Sechzehntelfiguren in Flöte, Violine und Cello. (Vergleichbare Stellen finden sich auch später nochmals: bei der Erscheinung Agathes und beim Gießen der ersten Kugel.) Die Phrasen der Gesangsmelodie verharren meistens auf einer Tonhöhe, um dann in eine abfallende kleine Sekunde zu münden.
- Zu leisen Streichertremoli erscheint Max der Geist seiner Mutter. Bei den Worten „So lag sie im Sarg; so ruht sie im Grab“ verstummen die Tremoli, außer im Cello. Ein Streicherteppich spielt zwei Mal hintereinander die Folge C-Dur – f-Moll. Max singt dazu die zitierten Worte auf absteigende f-Moll-Dreiklänge; im Cello wird C als Orgelpunkt gehalten. Da diese Stelle mit einem Septakkord auf G eingeleitet wurde, scheint C-Dur das tonale Zentrum zu bilden; dem stehen aber die f-Moll-Dreiklänge gegenüber, sodass keinem Klang eine starke tonikale Wirkung eignet und vielmehr ein tonaler Schwebzustand erreicht wird. Verstärkt wird diese Wirkung durch die Wiederholung derselben Akkordfolge und das vorgeschriebene Ritardando. Durch beides zusammen entsteht der Eindruck eines Stillstandes.
- Beim Gießen der zweiten Kugel spielen Flöte, Oboe und Klarinette über einem tremolierenden Streicherteppich wie ein Echo aus dem Wald triolische Repetitionen des verminderten Septakkords, zum Teil mit Tritonus-Sprüngen.

In den verbleibenden Takten der Wolfsschlucht-Szene scheinen Tonmalerei und Dramatik zu dominieren und die unheimliche Atmosphäre zu ersetzen.

*

Carl Loewes *Erlekönig* (1824) wurde im 19. Jahrhundert verschiedentlich gerade im Hinblick auf die Darstellung des Unheimlichen dem schubertschen *Erlekönig* (1815) gegenübergestellt. Die Tendenz dieser Gegenüberstellungen lief darauf hinaus, Schuberts Lied zwar als meisterhaft zu charakterisieren, ihm aber hinsichtlich des Unheimlichen und Schauerlichen Loewes Version vorzuziehen. Eine der Hauptkritiken lautete, der *Erlekönig*, wie Schubert ihn umgesetzt habe, wirke zu menschlich. So schrieb August Wellmer 1882 zusammenfassend:

Mit Recht haben Ambros, Brendel u. A: darauf hingewiesen, dass Schubert's *Erlekönig* zwar eine sehr geniale Composition, aber keine Ballade sei, ja, dass Schubert's Musik im Widerspruch stehe mit dem wesentlichen Gehalt des Gedichtes, „das etwas Geisterhaftes, Schauerlich-Unheimliches habe, aus dem nur die Worte des Vaters und Kindes als befreundete menschliche Stimmen uns entgegen tönen“. Schubert streife durch die menschlich-liebliche Melodie des *Erlekönigs* von dessen Erscheinung jenes Unheimliche ab, dem das Kind erliegen müsse, während bei Löwe das unheimlich-verlockende Flüstern des Nebelgespenstes vortrefflich gegeben [sei]³⁷.

Zu denjenigen, die sich derart über Schubert und Loewe äußerten, gehört auch Carl Hauer, der zum *Erlekönig* Schuberts beispielsweise Folgendes schreibt:

Die Lebhaftigkeit seiner Lockungen ist menschlichen Begierden nach Besitz zu verwandt, und durch diese Sucht nach Besitz, so ohne mystische Zuthat, verliert er für uns das Fremdartige, Geisterhafte, die bannende, beherrschende Macht, die nichts gemein hat mit menschlichem Fühlen, sondern die unsichtbar und unheimlich, und daher zu steter Wachsamkeit mahnend, vermittelt unserer Phantasie durch Einflößen von Vorstellungen, Wünschen, Furcht und Hoffnungen auf uns einwirkt, eine Macht, deren Gefahr wir wohl ahnen, ja kennen, deren Einfluss gänzlich uns zu entziehen, wir jedoch nicht im Stande sind³⁸.

Im Hinblick auf die Darstellung des Unheimlichen bei Loewe sind es zwei Merkmale, die Hauer konkretisiert: Zum einen nennt er das leise Tremolo mit chromatischen und übermäßigen Intervallen zu Beginn, das er dem „geheimnisvoll flüsternden Säuseln und Rauschen der Bäume“ vergleicht, das „den nächtlich einsamen Wanderer durchschauert“³⁹. Zum anderen hebt Hauer die Melodik des *Erlekönigs* hervor, die be-

37 August Wellmer, *Lied, Ballade und Legende in Dichtung und Musik vom Anfang unseres Jahrhunderts bis auf die neuere Zeit (Fortsetzung und Schluss)*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 36, 1882, H. 16, S. 121–124, hier S. 122. – Christopher Gibbs' Auffassung, dass gerade in dem Menschlichen des *Erlekönigs* bei Schubert das Unheimliche liege, halte ich nicht für überzeugend („*Komm geh' mit mir*“: *Schubert's Uncanny Erlekönig*, in: *19th-Century Music* 19, 1995, S. 115–135). Gibbs präsentiert keinen Beleg für seine Aussage; die Feststellung, der *Erlekönig* sei „unsettling“, steht als reine Behauptung des Autors im Raum. Es mag zutreffen, dass Zeugnisse, die das Unheimliche bei Loewe Schuberts Version gegenüberstellen, erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden sind (S. 116); aber daraus lässt sich nicht schließen, dass frühere Zeugnisse anders ausgefallen wären.

38 „*Der Erlekönig*“ von Franz Schubert und von Carl Löwe. Eine Parallele, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 19, 1865, H. 42, S. 329f., hier S. 330.

39 Ebd.

wirke, dass dieser eine „nebelhafte Vision“ bleibe, Produkt der „krankhaft erregten Phantasie des Kindes“:

Die Melodie, wenn hier diese Bezeichnung überhaupt nicht zu real ist, nur aus den einfachen Naturtönen des Dreiklangles bestehend, gleicht mehr dem Tönen leise rauschender Blätter. Der ganze reiche poetische Apparat, womit der Dichter den Erlkönig selbst ausstattete, der, wie wir bei Schubert sahen, so dankbaren Stoff bietet für musikalischen Ausdruck, besteht beharrlich nur in diesen drei Tönen bis zur Gewaltthat, wo statt der bisherigen Töne des Dur-Dreiklangles die des Moll-Dreiklangles eintreten, und zwar nur bei dem Worte ‚ich‘ kommt die kleine Terz b einmal, während bei der 2ten Sylbe des Wortes Gewalt ein der Tonart ganz fern liegender Ton (Es) frappiert und treffend den Moment der Katastrophe bezeichnet⁴⁰.

Dass der Erlkönig pianissimo und „una corda“ begleitet wird, unterstreicht die Wirkung von Erlkönigs klanglicher Erscheinung. Der aus einer reinen Dreiklangsbrechung bestehende Gesang ist in der Tat bemerkenswert; es lohnt sich, ihn genauer zu betrachten, um vielleicht noch tiefer zu verstehen, was Hauer und andere Rezipienten daran als unheimlich erfahren haben.

Der Erlkönig singt an allen drei Stellen im G-Dur. Diese Präsenz einer und derselben Tonart ist daher auffällig, weil sie sich jeglicher Dramatik entzieht: Der Erlkönig interagiert nicht mit den übrigen Handlungsträgern, sondern erscheint wie aus einer anderen Welt. Obwohl der dialogische Gesang von Vater und Sohn vor dem ersten Erscheinen des Erlkönigs in d-Moll endet, setzt dieser in G-Dur ein. Dies geschieht mit einer gewissen harmonischen Überleitung – d-Moll wird in D-Dur verwandelt und durch Hinzufügung der Septime als Dominante gedeutet –, dennoch aber ziemlich abrupt. Mit der Fortführung des Dialogs von Vater und Kind wird die Harmonik wieder unruhiger; sie mündet diesmal in e-Moll. Noch abrupter als zuvor wird nun einfach ein kleiner Dominantseptnonakkord auf d für die Überleitung nach G-Dur eingesetzt. Der gleiche Übergang wiederholt sich beim dritten Mal: Unbeirrt von allem Geschehen singt der Erlkönig im G-Dur und reagiert auch sonst in keiner Weise auf die übrige Handlung – abgesehen von der von Hauer beschriebenen Inszenierung der Katastrophe beim Wort „Gewalt“.

Bemerkenswert an diesem Umgang mit G-Dur sind drei Elemente: erstens die relative Plötzlichkeit, mit der es jeweils eingeführt wird, zweitens die Starrheit, mit der es sich der Interaktion mit dem menschlichen dramatischen Geschehen entzieht, und drittens sein ungetrübter, dissonanzfreier Charakter, der auf den ersten Blick nicht zur Bedrohlichkeit des Phantoms zu passen scheint.

*

In einem Aufsatz über Konjekturen, die sich allzu oft als Verschlimmbesserungen bzw. Zähmungen gewagter und daher besonders interessanter Stellen entpuppen, erörtert

40 „Der Erlkönig“ von Franz Schubert und von Carl Löwe. Eine Parallele (Fortsetzung statt Schluss), in: *Neue Berliner Musikzeitung* 19, 1865, H. 43, S. 337–339, hier S. 337.

August Wilhelm Ambros einen Eingriff in Beethovens *Eroica*, den sowohl Dionys Weber als auch Richard Wagner vorgenommen haben. Um Wagner vor Augen zu führen, wie Beethoven sich fühlen müsste, wenn er dies zu hören bekäme, greift Ambros ein Beispiel aus Wagners eigenem *Fliegenden Holländer* (1843) heraus:

Mit der Umwandlung des as in g ist der Wendepunkt des Satzes, ist einer der genialsten Gedanken Beethoven's verdorben! Was würde wohl Wagner dazu sagen, wenn ein zweiter Papa Dionys im fliegenden Holländer, den dumpfen, schauerlichen Cis-moll-Akkord, der aus dem Geisterschiff dem übermüthig in C-dur rufenden Matrosenchor so deutlich antwortet „wir sind todt“ – in C-moll „verbessern“ wollte?!⁴¹

Indes finden sich die Worte „wir sind todt“ in Wagners Oper nicht. Vermutlich zitiert Ambros aus dem Gedächtnis, denn sinngemäß lässt sich durchaus mit großer Sicherheit rekonstruieren, welchen Moment Ambros im Sinn hatte: Die norwegischen Matrosen, deren Schiff im Hafen neben einem holländischen Schiff ankert, rufen dessen merkwürdig stiller Besatzung zu: „Lieb' Nachbarn, habt ihr Stimm' und Sprach', so wachet auf und macht's uns nach!“ (Akt III, Szene 1). Der ausgelassene Gesang der Matrosen „Steuermann laß die Wacht! Steuermann! Her zu uns!“, tatsächlich in C-Dur, wird nach einer ganzen Weile auf einmal vom Gesang der holländischen Mannschaft unterbrochen. „Das Meer, das sonst überall ruhig bleibt, hat sich im Umkreise des holländischen Schiffes zu heben begonnen; eine düstere, bläuliche Flamme lodert in diesem als Wachtfeuer auf. Sturmwind erhebt sich in dessen Tauen. – Die Mannschaft, von der man zuvor nichts sah, belebt sich“. So lauten die Regieanweisungen.

Auf den C-Dur-Schluss der norwegischen Matrosen folgt eine kurze chromatische, tremolierte Aufwärtsbewegung in den Bässen, bevor ein Tamtam-Schlag und der Einsatz der Windmaschine geräuschhaft den Einbruch des Unheimlichen ankündigen. Der ertönende Akkord ist kein cis-Moll-Dreiklang, wie Ambros meinte, sondern die Quint h-fis, die aufgrund des Kontextes als unvollständiger h-Moll-Dreiklang zu deuten ist und die beim Huißa-Ruf schon bald in den verminderten Septakkord auf his mündet. Die chromatische Versetzung der Harmonik macht die Parallelwelt des Geisterschiffes hörbar, so wie sie durch die lokale Meeresunruhe sichtbar gemacht wird. Streicher tremolieren, Pauken wirbeln, und die holländischen Matrosen singen durch Sprachrohre – ein Element von Verfremdung: Es sind Stimmen von Menschen, die keine Menschen mehr sind. Wagners Mittel erinnert an Damckes 1851 geäußerte Idee, dass Samiels Stimme in Webers *Freischütz* verfremdet werden solle: „Samiels Worte müssen klingen wie ferner Donner oder dumpfes Sturmesrauschen; irgend eine akustische Vorrichtung wäre hier unerlässlich“⁴². Chromatisch, den Wind nachahmende Auf- und Abbewegungen, ständiger Wechsel von Laut und Leise und verminderte Septakkorde, oft in den Holzbläsern in hoher, schriller Tonlage führen den

41 *Musikalische Uebermalungen und Retouchen* in: *Neue Berliner Musikzeitung* 28, 1874, H. 5, S. 33–35, hier S. 34.

42 Damcke, *Weber und der Freischütz* (wie Anm. 33), S. 219.

gespenstischen Charakter fort. Nachdem die norwegischen Matrosen wieder ihren Gesang aufgenommen haben, wohl um sich damit zu beruhigen, kommt es zu fast bitonalen Momenten, wenn der Geisterchor parallel zum verklingenden C-Dur der Matrosen sein „Huißa“ auf dem verminderten Septakkord ausruft.

*

In seiner Rezension des Klavierauszuges von Ferdinand Hillers Oper *Ein Traum in der Christnacht* kommt Ernst Kossak auf die darin enthaltene Ballade des Totengräbers zu sprechen (Akt II, Szene 4), über die er schreibt: „In der folgenden Ballade des Totengräbers, *Moderato, G-moll 4/4*, excellirt der Componist in diesem ächt deutschen Genre des Unheimlichen und Schauerlichen. Es findet sich ein gewisser grauenhafter Humor darin, der, von einem guten Vortrage des Sängers unterstützt, trotz einzelner gesuchter Effecte, wohl ergreifend wirken kann“⁴³.

Ob Kossak die Oper nur aus dem rezensierten Klavierauszug kannte, geht aus dem Text nicht hervor. Grundlage der folgenden kurzen Erörterung ist eine Partitur, die in Dresden 1845 erschien. Zu besonderer Vorsicht bei der Interpretation des Zeugnisses mahnen der Hinweis auf komische Elemente (schwarzen Humor) und „gesuchte Effecte“. Während eine Gratwanderung zwischen dem Unheimlichen und dem Komischen möglich, eine eindeutige Unterscheidung zwischen diesen beiden Facetten nicht immer sinnvoll erscheint, müssen die „gesuchten Effecte“ geradezu als gescheiterte Kunstgriffe angesehen werden, die anstatt unheimlich zu wirken, gewollt anmuteten. Der Gefahr, in der Analyse, ausgerechnet diesen Effekten aufzusitzen, lässt sich nicht völlig ausweichen. Hierfür sensibilisiert, bietet es sich jedoch an, damit zu beginnen, diese Elemente mit einiger Wahrscheinlichkeit zu bestimmen, um dann die übrigen in den Fokus zu rücken.

Zu den humorvollen Elementen dürften die abwärts gerichteten Skalengänge gehören, die zu Beginn von Flöte und Piccoloflöte sowie den gezupften Violinen (Achtel, Achtelpause, Achtel, Achtelpause usw.) in starkem Kontrast zu dem akkordischen Blocksatz der Hörner gespielt werden. Zu den Worten „Die übers Jahr der Tod berührt / Die kommen hergegangen“ greift der Sänger (Bass) diesen Rhythmus auf, nun von den tiefen Streichern im Pizzicato begleitet⁴⁴. Während Komik bereits in der Klangfarbe der gezupften Töne und parallel gespielten Piccoloflöte liegen mag, aber an der späteren Stelle auch in dem abgehackten Gesang, kommt ein tonmalerisches Element hinzu, insofern die Rhythmik offenbar das Wandeln der Toten bzw. der Gebeine illustriert. Noch deutlichere Tonmalerei kommt an anderen Stellen vor. Das Motiv des Wanderns wird von einem marschähnlichen Rhythmus aufgegriffen (bei den Worten „Vom Leichenbitter angeführt / Mit fahlen Geisterwangen“, später mehr-

43 Ernst Kossak, *Ein Traum in der Christnacht. Oper in drei Acten, Gedicht von Carl Gollmick, Musik von Ferdinand Hiller, Klavierauszug*, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 1, 1847, H. 21, S. 180–182, hier S. 181.

44 Ähnliches wiederholt sich später, und in den tiefen Streichern wird die Pizzicatofigur noch einige Zeit fortgeführt.

fach). Man wird diese Mittel kaum als „gesucht“ bezeichnen, weil sie zu naheliegend sind; Komik dürften sie viel eher bewirken.

Vielleicht sind die als „gesucht“ empfundenen Stellen aber ebenfalls tonmalerischer Natur, denn insbesondere die in ihrer Art sehr ähnliche musikalische Nachahmung der krächzenden Raben und der ächzenden Geister („Wenn Eul und Rabe krächzen / Wenn nur der Todtengräber wacht, / und sünd'ge Geister ächzen...“) sticht ins Auge: In beiden Fällen werfen die Holzbläser (Fagotte, Klarinetten und Oboen) dissonante Figuren ein, die möglicherweise den tonmalerischen Bogen überspannen und daher Kossak gesucht statt schauerlich erschienen.

Der *fortepiano* (>p) zu spielende blockartige akkordische Satz der Hörner zu Anfang besteht aus einer Kette von verminderten Septakkorden, die nach den fünf ersten Takten plötzlich in D-Dur münden. Auch im weiteren Verlauf der Ballade ist die Rolle des verminderten Septakkordes zentral. Bemerkenswert sind schließlich überraschende und häufig mit plötzlichen Dur-Wendungen operierende Harmoniewechsel, die vor allem gegen Ende der Ballade auftreten: Bei den Worten „Wohl zwischen Leichensteinen / und modernden Gebeinen“ folgen der g-Moll-Dreiklang, der verminderte Septakkord (as – ces – d – f), der Es-Dur-Dreiklang, der D-Dur- und schließlich der d-Moll-Dreiklang unmittelbar aufeinander, die funktionsharmonisch als Bestandteile einer Kadenz mit einem Neapolitaner gedeutet werden können, aber kaum in dieser Funktion aufgehen. Besonders die chromatisch benachbarten Dur-Dreiklänge auf es und d fallen hier auf. Die Ballade endet mit der unerwarteten Aufhellung von g-Moll nach G-Dur.

*

Neben Carl Maria von Weber dürfte Hector Berlioz derjenige Komponist sein, der einem beim vorliegenden Thema am raschesten in den Sinn kommt. Zeitgenössische Rezensionen bestätigen diese Intuition. Zur *Damnation de Faust* (1846) weisen zwei Kritiken für unsere Fragestellung relevante Beobachtungen auf. Die eine schrieb gleich nach der Uraufführung: „Sans ressembler aucunement à la *Marche du supplice* ni au *Dies Irae*, le galop de Faust ne leur cède pas en épouvantemens; c'est une magnifique horreur!“⁴⁵ Die andere äußerte sich gut 30 Jahre später: „La Course à l'abîme et ce formidable chœur des damnés dont la puissante horreur n'a d'égale dans aucune littérature musicale“⁴⁶.

Die beiden Autoren beziehen sich auf die Szenen „La Course à l'Abîme“ und „Pandaemonium“. Die Begriffe „épouvante“ und „horreur“ verweisen, ins Deutsche übertragen, auf das Begriffsfeld von Schrecken, Todesangst, Entsetzen, Grauen und Schauder. Zu den Handlungselementen gehören ein grauenerregendes, brüllendes Monster („Un monstre hideux en hurlant nous poursuit“), ein großer Schwarm von Nachtvögeln („essaim de grands oiseaux de nuit“) und eine unendliche Kette tanzender Skelette, die ein schreckliches Gelächter ausstoßen („Cette ligne infinie de squelettes dan-

45 E. Viel, *La Damnation de Faust. Légende en quatre parties, musique de M. Hector Berlioz*, in: *Le Ménestrel* 14, 1846, H. 2, S. 6f., hier S. 7.

46 M. Th. Belgique, in: *Guide musical* 25, 1879, H. 16, S. 123, hier S. 124.

sant! Avec quel rire horrible ils saluent en passant“). Betrachtet man das Unheimliche eher als impliziten Horror, so handelt es sich hierbei vielleicht um einen Grenzfall. Er macht aber auch deutlich, dass die Trennung zwischen dem Unheimlichen und dem Horror oder zwischen implizitem (psychologischem) und explizitem Horror fließend ist. Denn die beschriebenen Gestalten signalisieren das Aufbrechen einer unbegreiflichen anderen Welt; die Unendlichkeit der Kette von Gebeinen entzieht sich überdies dem Wahrnehmungsvermögen. Von den Erscheinungen geht auch keine explizite Aggression aus; sie lösen Entsetzen aus durch ihre bloße Präsenz. Solche Grenzfälle sind durchaus nicht selten. Jene Szene in William Friedkins *The Exorcist*, in der Regan ihren Kopf um 180° dreht, stellt die Klimax der Horrordramaturgie in dem Film dar. In ihr verstärken sich expliziter Horror – hier in seiner körperlichen, ekelerregenden Gestalt – und das Unheimliche – die verstörende, physisch unmögliche Drehung des Kopfes – gegenseitig. Ähnlich scheinen in Berlioz' Horror-Szenarium diese beiden Elemente ineinander verschlungen zu sein.

Folgende Elemente dürften für die unheimliche Wirkung der Musik ausschlaggebend sein:

- Bis zum Erscheinen der Skelette erklingt, mit Unterbrechungen, in der Oboe eine Melodiestimme, die starke Chromatik aufweist und rhythmisch den Viertakt immer wieder gänzlich verschleiert.
- Das Auftauchen des Monsters wird von sehr tiefen, fast geräuschhaften Klängen in den tiefen Bläsern – Bassklarinetten, Fagott, Posaune, Tuba – angekündigt und begleitet, die sich bei der expliziten Nennung des Monsters verdichten und wie unabhängig vom rhythmischen Geschehen, gleichsam aus dessen Zeitordnung herausfallend, langsam, aber nachdrücklich stampfende Klänge erzeugen.
- Der schwarze Vogelschwarm wird mit sehr hohen, daher ebenfalls geräuschhaften kurz ausgestoßenen Akkorden der Holzbläser illustriert (harmonisch sind sie Teil eines kleinen Septnonakkordes).
- Die „Princes des Ténèbres“, die Mephistopheles zwischendurch fragen, ob Faust den Pakt ohne Zwang unterschrieben habe, singen im Unisono mit Fagott und Posaune und werden ansonsten nur vom Tremolo der Bässe begleitet.
- Inmitten des Triumphgeheules und Lärms der Mephistopheles feiernden Dämonen verstummen sämtliche Instrumente, eingeleitet von zunehmender Chromatisierung der Harmonik und schließlich einem chromatischen Abstieg auf den Worten „Fir ome vixe merondor“, der in einen harmonisch indifferenten Raum führt. Der Verlauf der Musik wird durch starke Reduktion der Lautstärke unterbrochen; nur die Bässe setzen nach einer kurzen Pause wieder ein und begleiten den Unisono-Gesang der Dämonen, der auf den Worten „mit ayskor méronдор“ zwischen a und fis hin- und herpendelt und rhythmisch wie harmonisch beziehungslos im Raum steht. Ein im Detail ganz anders auskomponierter, aber prinzipiell vergleichbarer Stillstand ereignet sich kurz darauf nochmals zu den mehr geflüsterten als gesungenen Worten „Belzébuth! Belphégor! Astaroth! Mephisto!

- Der Orchesternachsatz des Höllenspektakels sticht hervor durch die prominente Rolle der großen Trommel, die hier fast solistisch in Erscheinung tritt, durch das ungewöhnliche permanente Crescendieren und Decrescendieren der Blasinstrumente sowie die atemberaubende Harmonik der plötzlich auf das Akkordische fokussierten Faktur: H-Dur, F-Dur, D-Dur, E-Dur, C-Dur, F-Dur. Abgesehen von dem Zielklang F-Dur, der über C-Dur als Dominante erreicht wird, folgen die Akkorde ohne funktionsharmonisch deutbaren Zusammenhang aufeinander. Besonders weit voneinander entfernt, im Tritonusabstand, liegen H-Dur und F-Dur; die Folgen F-Dur und D-Dur bzw. E-Dur und C-Dur sind mediantisch. Auffallend ist auch der hohe Konsonanzgrad und der ungebrochene Dur-Charakter.

*

J. van Santen Kolff erwähnt in seinem Aufsatz *Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv* von 1885 Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* (1844–1853) nur im Vorübergehen und lässt auch das Epitheton „unheimlich“ nur beiläufig fallen: „Zwischen seine[m] bang beklommenen Ausruf ‚Die Pforte knarrt, und Niemand kommt herein‘ und seiner unmittelbar sich anschließenden Frage: ‚Ist jemand hier?‘ [wiederholen sich] die unheimlich schleichenden Oktavgänge in grossen und kleinen Flöten, Hoboe und Fagott der Einleitung dieser Scene“⁴⁷.

Der Ausdruck „Oktavgänge“ trifft den Sachverhalt nicht genau: Es handelt sich um meist lang ausgehaltene stehende Klänge, die aus einem mehrfach oktavierten Ton bestehen. Sie „gehen“ nicht so sehr (bilden also keinen „Gang“), sondern stehen still, wechseln dann und wann die Tonstufe, konturieren aber weder einen prägnanten Rhythmus noch eine thematische oder melodische Gestalt. Sie öffnen einen Klangraum, der von rasch flatternden Figuren der Violinen und Bratschen gefüllt wird. Sie eröffnen die Szene, werden aber später im Umfeld der zitierten Textstelle aufgegriffen und steigern ihre Wirkung, indem sie nun in einen Kontext einbrechen, von dem sie sich deutlicher abgrenzen, dessen Verlauf sie anhalten oder stören. Nach der Frage „Ist jemand hier?“ hält der Klang über vier Takte an, in denen nichts weiter geschieht – es handelt sich um eine höchst angespannte Stille.

Die Musik, die die Worte „Die Pforte knarrt“ begleitet, ist ebenfalls bemerkenswert: Die Streicher spielen in einer höheren und sich daher deutlich vom Vorangehenden abgrenzenden Tonlage im ppp eine langsame Klangfolge, die einen starken Harmoniewechsel aufweist. Schon der vorangehende Vers „Und so verschüchtert stehen wir allein“ sticht hervor: Nach einer von der Tonika F-Dur ausgehenden schwankenden, dramatischen Harmonik, die bald zur Dominante zu modulieren scheint, bald die Molltonika ansteuert, dann aber wiederum in die größterzverwandte Medianten Des-Dur ausweicht usw., tritt unerwartet Stillstand ein: Die tieferen Streicher spielen in ihrer sonoren Klangfarbe die Dreiklangsfolge Ges-Dur / Ces-Dur / Ges-Dur. Dabei

47 J. van Santen Kolff, *Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv*, in: *Bayreuther Blätter* 8, 1885, H. 12, S. 380–386 (Teil 2), hier S. 385.

bleibt Ges-Dur funktionsharmonisch in der Schweben, bevor der Klang in einer phrygischen Wendung zum F-Dur zurückleitet. Dies geschieht indes derart verkürzt, dass die Terz f – a, mit der die erste Vershälfte („Die Pforte knarrt“) endet, ebenfalls kaum Tonikawirkung besitzt. Am Ende des ganzen Verses („und niemand kommt herein“) ist f als Tonika wieder klar etabliert, aber die Musik verwandelt sich zugleich wieder in die stehenden Oktavsäulen. Faust ist „erschüttert“.

Auch wenn der Schluss der Szene von der von van Santen Kolff als unheimlich charakterisierten Stelle um einige Takte entfernt ist, mag es legitim sein, sie kurz zu berücksichtigen. Immerhin ist sie Bestandteil einer Szene, die ein historischer Zeuge mit dem Unheimlichen assoziiert hat. Es war die „Sorge“, die sich in Fausts Palast eingeschlichen hatte und diesen nun erblinden lässt: „Die Menschen sind im ganzen Leben blind, nun Fauste werde du’s am Ende!“ „Sie haucht ihn an“. Schumann verwandelt an dieser Stelle die Terz eines unvorbereitet eingeführten h-Moll-Dreiklangs in eine Durterz, an die sich plagalschlussartig ein Fis-Dur-Dreiklang anschließt, der wiederum kaum Tonikawirkung besitzt.

Vor allem aber ist es das Tremolo in den Violinen, das für eine doppelte Ambivalenz sorgt: Das Tremolo führt erstens zu einer Dissonanzreibung in zwei kleinen Sekunden (ais – h; cis – d). Dadurch changiert der Klang zwischen strahlendem Dur und scharfer Dissonanz, aber beide Klänge werden aufgrund des raschen Tremolierens einerseits jeweils nur für kurze Augenblicke hörbar, lassen andererseits einen außerordentlich ambivalenten Mischklang entstehen. Zweitens gehört der Ton d gar nicht zur Tonart Fis-Dur (die erst im Nachhinein als Dominantakkord deutbar wird, der nach h-Moll führt), aber wichtiger ist an der Stelle selbst der funktionsharmonische Schwebezustand, den der tremolierende Klang erzeugt.

*

Julien Tiersot besprach 1892 eine Aufführung von Hector Berlioz’ *Les Troyens* (1858)⁴⁸. Dabei hob Tiersot einen finsternen Akzent im Chor der Priester Plutos hervor (5. Akt, 3. Bild, Nr. 49), der den Hörer erschauern lasse: „dont l’accent sombre fait frissonner“⁴⁹. Gemeint sein könnte die Anrufung des Chaos: „Entendez-nous, Hécate, Erèbe, et toi Chaos!“; die bei „Chaos“ einen akzentuierten verminderten Septakkord mit tremolierenden tiefen Streichern aufweist. (Die Stelle wird ganz ähnlich noch einmal wiederholt.)

Zwei weitere Szenen aus *Les Troyens* sind dem Unheimlichen eindeutiger zuzuordnen, und auch sie wurden von historischen Zeugen hervorgehoben. Den zweiten Akt eröffnet die Erscheinung des gefallenen Hektor: „D’un coin obscur s’avance vers Enée le spectre sanglant d’Hector d’un pas lent et solennel“. Aeneas spricht Hektor an; dieser rät ihm, zu flüchten und in Italien ein Reich zu gründen. H. Moreno schrieb darüber 1879: „Toute cette scène de l’apparition est admirablement conçue et réalisée. La pathétique apostrophe d’Enée, le sombre monologue d’Hector descendant par de-

48 *Les Troyens a Carthage, de Berlioz, à l’opéra comique*, in: *Le Ménestrel* 58, 1892, H. 24, S. 187–189.

49 Ebd., S. 189.

grés chromatiques et souligné par le timbre sinistre des cors bouchés, accompagnés de la sourde pulsation des timbales et des lourdes pizzicati des basses, forme un tableau digne de Gluck“⁵⁰. Die Szene besteht aus zwei Teilen: Das Auftreten des Geistes, während sich Aeneas im Halbschlaf befindet, wird von dumpfen Paukenschlägen unter Verwendung des Schwammschlägels begleitet, von gestopften Hörnern, monotonem Rhythmus, einem Tremolo in den Violoncello sowie einer chromatischen, unsanglichen Hornmelodie, die in starren halben Noten voranschreitet. Die Bewegung Hectors soll synchron zum Rhythmus des Orchesters geschehen: „mesuré sur le rythme de l’orchestre“, wodurch sich die starre Monotonie auf die geisterhafte Gestalt überträgt. Dessen Gesang stellt eine Art auskomponiertes Fade-Out dar: „la voix d’Hector doit s’affaiblir graduellement jusque’ à la fin“; das so vorgeschriebene allmähliche Decrescendo wird von der Gesangslinie Hectors unterstrichen, die über 28 Takte hinweg chromatisch eine Oktave absteigt. Dabei ist sie in Phrasen eingeteilt, die jeweils auf einer Tonhöhe verharren; allein die Sprachrhythmik lockert die Monotonie dezent auf. Den Regieanweisungen nach entfernt sich Hector feierlich, bis sich seine Form verliert; Aeneas blickt ihm fassungslos nach.

Auf eine dritte Stelle bezog sich Alfred Ernst 1884: „Dans le drame grandiose de *Troyens*, au 4^e acte, il faut analyser la terrible harmonie de la scène où les spectres de Priam et d’Hector apparaissent à Enée“⁵¹. In dieser Szene (eigentlich 5. Akt, 1. Bild, Nr. 42) sind die Geister, obwohl Hector bereits vorher eingeführt worden war, sehr viel gespenstischer noch in Szene gesetzt. Die Musik setzt ein auf dem einzelnen Ton d in tiefer Lage, gespielt von Bässen und Hörnern. Über einen Takt lang steht der Ton im Raum, ohne dass etwas geschieht. Aber im Folgenden kehrt er immer wieder; er steht im Klangraum wie ein völlig eigenständiges Objekt. Ähnlich wirken auch die bald darauf einsetzenden Flageolett-Akkorde, bei denen es sich um einfache Septakkorde handelt, die aber in der Flageolett-Gestalt nicht zu erkennen sind und auch keine Funktion im Sinne der Funktionsharmonik übernehmen. Die Streicher spielen einige Male gebrochene verminderte Septakkorde; auch sonst ist die Harmonik von diesem Klang durchdrungen. In den Bläsern werden Akkorde ausgehalten, die quer zur Taktrhythmik liegen, wie auch die übrigen Elemente kein Taktgefühl entstehen lassen. Die Instrumentation stellt extreme Tiefe und extreme Höhe direkt nebeneinander und öffnet so einen großen Ambitus, der allerdings kaum gefüllt wird. Der Gesang der Geister verharrt grundsätzlich immer monoton auf einer einzigen Tonhöhe. Einen besonderen Effekt stellt das unerwartete gleichzeitige Einsetzen zweier Stimmen dar, das die Geister als entindividualisierte Medien erscheinen lässt: gleichsam als Sprachrohr einer höheren Macht.

*

Ein G. C. zeichnender Autor verfasste 1863 in der Neuen Berliner Musikzeitung eine Rezension zu Richard Wüerstes Oper *Vineta*, die er nicht gehört, deren Partitur ihm aber vorgelegen hat. An zwei Stellen verwendet der Autor das Adjektiv „unheimlich“,

50 *La Prise de Troie d’Hector Berlioz*, in: *Le Ménestrel* 46, 1879, H. 2, S. 11f., hier S. 11.

51 *Wagner corrigé par Berlioz*, in: *Le Ménestrel* 50, 1884, H. 4, S. 348f., hier S. 349.

an der ersten in Verbindung mit einigen weiteren relevanten Ausdrücken und der bezeichnenden Hinzufügung, das Gefühl sei unerklärlich:

Das Finale [des ersten Aktes] mag als solches vielleicht nicht breit genug ausgesponnen sein, aber es erscheint als Vorbereitung für den weiteren Verlauf vollständig gerechtfertigt, und nach dem Fallen des Vorhanges muss den Zuhörer jenes unheimliche Gefühl, jenes Ahnen beschleichen, welches man empfindet, aber nicht erklären kann. Bruno singt eine feurige Arie [...]; er jubelt vor Lust, die Geliebte erspähen zu können, er ist entzückt, sie wiederzusehen – da plötzlich erschallt aus der Tiefe ein Chor mit Harfenbegleitung, der Chor in der Tiefe singt immer weiter, die Harfe im Orchester gesellt sich zu der anderen Harfe, langgehaltene Accorde der Bläser und ein Tremolo der Streichinstrumente geben die Harmoniefülle, die Sonne sinkt in's Meer, während Bruno aufmerksam den Klängen lauscht, der Vorhang fällt langsam und die geisterhafte Musik tönt noch eine Weile fort. Der Eindruck muss bei gutem Arrangement überwältigender sein, als wir nach Einsicht in die Partitur wiedergeben können, wir können uns aber die Klangfarben vergegenwärtigen, und schon diese lassen eine zauberhafte Wirkung ahnen⁵².

Für den in eine Seejungfrau verliebten Bruno implizieren die Stimmen weniger Bedrohung als Hoffnung, zumal er sie selbst angerufen und um ein Zeichen gebeten hat. Es ist vor allem das Wort „unheimlich“ des Rezensenten, das Bedrohung suggeriert. Die übrigen Worte – „ahnen“, „zauberhaft“, „geisterhaft“ – weisen diese Bedeutungsschicht deutlich weniger auf. Insofern befinden wir uns im Vergleich zu den in die Nähe des expliziten Horrors gerückten Passagen exakt am anderen Ende des Spektrums des Unheimlichen: Das Moment des Wunderbaren steht gegenüber dem Bedrohlichen deutlich im Vordergrund.

Die Instrumentation geht aus dem mir vorliegenden Klavierauszug leider nicht hervor (Berlin und Posen [Bote & Bock] o.J.), allerdings gibt der Autor der Rezension selbst ein paar Hinweise: insbesondere auf die ausgehaltenen Bläserakkorde, die zentrale Rolle zweier Harfen und die Streichertremoli sowie den Gesang aus der Tiefe, der höchstwahrscheinlich entsprechend verfremdet, zumindest aber hinter der Bühne ausgeführt wurde. Die Harmonik ist sehr „schlank“ gehalten; es dominieren einfache Dur- und Moll-Dreiklänge, die in aller Regel auch funktional einfach zuzuordnen sind. In diese luzide harmonische Struktur werden wenige auffälligere Elemente eingeflochten: So setzt der Chor aus der Tiefe mediantisch in Es-Dur ein, unmittelbar nachdem Brunos Arie auf einem G-Dur-Dreiklang (in einem a-Moll-Kontext) verklungen war. Freilich wird der Es-Dur-Dreiklang sogleich durch ein dissonierendes d im Bass gestört. Und die ungeduldigen Worte Brunos „so sagt, so sagt“ werden durch die chromatisch benachbarten Dreiklänge As-Dur / G-Dur unterstrichen. Hier und da eingestreute verminderte Septakkorde stehen zum Teil im selben Kontext („Ist denn der Ruf zu euch gedrungen, ihr dort in Meeresgründen...?“), treten aber auch im abschließenden Harfensolo auf (8 Takte vor Schluss). Darin ist außerdem vielleicht die

52 C. G. Vineta, *Romantische Oper in drei Acten von Richard Wüerst*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 17, 1863, H. 45, S. 353f. und S. 361f., hier S. 354.

unvermittelte Vermollung der Subdominante bemerkenswert auf (As-Dur / as-Moll, 10 Takte vor Schluss).

Die zweite vom Rezensenten als unheimlich bezeichnete Stelle, der Beginn des zweiten Aktes, bedarf keines ausführlichen Kommentars. G. C. schreibt:

Der zweite Act beginnt mit einem Moderato in As-moll; düster und unheimlich lässt sich das Streichquartett mit alleiniger Unterstützung der Fagotts und der Tuba im Unisonoklange vernehmen, durch einzelne kräftige Accorde des vollen Orchesters unterbrochen⁵³.

Hier sind es offenbar die tiefe Tonlage, die dunkle Klangfarbe und das Unisono (pp und moderato), die den Ausdruck des Unheimlichen provozierten. Der Autor selbst hebt hervor, dass sich bei der aufgehenden Sonne die Klangfarben sogleich erhellen. Möglicherweise illustrierte Würst lediglich die Finsternis der Nacht.

*

In einem 1883 im *Guide musical* erschienenen anonymen Beitrag über Arrigo Boito wird insbesondere dessen Oper *Mefistofele* besprochen. In diesem Zusammenhang finden sich drei Aussagen, die einige der oben erörterten Suchbegriffe aufweisen. Die „sombre cadence finale“⁵⁴ beim Tod Marguerites dürfte indes als „düster“ im Sinne von „betrübt, schmerzvoll, bitter, schwermütig“ zu verstehen sein. Durchaus im Sinne von „schauerlich, unheimlich“ ist aber wohl die Wortkombination „mystérieux et lugubre“ zu verstehen, die der Autor bei der Beschreibung des Szenenwechsels vom Osterspaziergang zum Studierzimmer bei Nacht verwendet: „Le décor change; la scène représente le laboratoire de Faust. L'écho de la jolie chanson des étudiants se perd dans le lointain, tandis que des profondeurs de l'orchestre sort comme un appel mystérieux et lugubre“⁵⁵. Nach dem Szenenwechsel schleicht der geheimnisvolle Franziskaner unbemerkt in Fausts Studierzimmer. Der Chor der Stadtbürger (Borghesi, nicht Studenten) in B-Dur wird abgelöst von lang ausgehaltenen, rhythmisch indifferenten Tönen im Bass (punktieren Halben mit Fermaten), die aufgrund der Unvorhersehbarkeit der Tondauer jegliche rhythmische Erwartungshaltung geradezu suspendieren. Sie bilden einen Quintzirkel und führen so ohne eigentliche Modulation von B- nach H-Dur: B-Es-As-Des-Ges / Fis-H. In H-Dur folgt der Chorgesang erneut, diesmal aber wie von Ferne, kaum hörbar, und erneut intonieren die Bässe im Anschluss einen Quintzirkel, nun von H nach C. Die nicht harmonisierten Töne der beiden Quintzirkel erzeugen eine harmonische Desorientierung, die lang ausgehaltenen Basstöne mit den Fermaten eine Verunklarung der zeitlichen Ordnung.

Weniger genau bestimmen lässt sich, auf welche musikalischen Elemente die andere relevante Aussage zu beziehen ist: „Le quatrième tableau c'est la *Nuit de sabbat*, où l'auteur, chargeant sa palette des couleurs les plus sombres, prodiguant à plaisir les combinaisons humoristiques et orchestrales les plus audacieuses, donne libre cours à

53 Ebd., S. 361.

54 Anonymus, *Arrigo Boito*, in: *Le guide musical* 29, 1883, H. 2, S. 11–13, hier S. 12.

55 Ebd.

sa verve emportée et fantasque“. Die Szene (Akt II, Szene „La Notte del Sabba“) weist zahlreiche auffällige kompositorische Momente auf. Der Hinweis des Autors auf „humoristische“ Aspekte macht dabei bereits deutlich, dass einige jener Momente dem Grotesken und nicht so sehr dem Unheimlichen dienen. Methodisch streng genommen, dürfte keine Vorannahme darüber an die Partitur herangetragen werden, was grotesk und was unheimlich wirkt. Dennoch wurde eine Auswahl getroffen, die von den bislang untersuchten Stellen, aber auch meiner Erfahrung im Umgang mit Musik des 19. Jahrhunderts gesteuert wurde. Dieser Anteil an Subjektivität kann beim derzeitigen Stand der Forschung nicht umgangen werden. In diesem Sinne ziehen folgende Elemente die Aufmerksamkeit auf sich:

- Zu Beginn des Hexensabbats deuten die Regieanweisungen bereits die Stimmung an, die die Musik reflektieren bzw. aufbauen soll: „La valle di Schirk, costeggiata dagli spaventosi culmini del Brocken – monte delle streghe. Un’aurora rossiccia di luna illumina stranamente la scena“. Boito evoziert eine entsprechende Atmosphäre, indem er die Musik mit einem tiefen Halteton beginnen lässt, über dem sich langsame chromatische Auf- und Ab-Bewegungen in den Streichern entfalten, die zum Teil in Bezug auf den Basston, zum Teil durch mehrstimmige Erweiterungen der Textur kleine Sekundreibungen erzeugen. Die Auf- und Abbewegungen werden bald in Form von Tremoli fortgeführt. Mit der melodischen Wellenbewegung korrespondiert eine dynamische, erzeugt durch den fortwährenden Wechsel von Crescendo und Decrescendo, ohne dass es zu klimaktischen oder antiklimaktischen Abschlüssen käme. Dumpfe Paukenwirbel runden das Klangbild ab. Nach einem kurzen Abschnitt, in dem Mefistofele und Faust ein Irrlicht anrufen und der vermutlich eher dem Bizarren oder Grotesken zuzurechnen ist, greift die Musik dieselbe Atmosphäre auf, ergänzt die genannten Mittel aber um Vokalisieren auf einer Tonhöhe („Ah!“) sowie verminderte oder halbverminderte Septakkorde. Die Stimmen sollen von Ferne (lontano) ertönen. Der Text beschwört das Unheimliche im Sinne von Ernst Jentsch explizit, indem er – wie im *Freischütz* – die Äste der Bäume als Riesenarme anspricht: „S’agita il bosco / e gli alti pini antichi / cozzan furenti / colle giganti braccia.“
- Die vor Mefistofele niederknienenden Hexen und Hexer singen ihre demütigen Worte in einem Flüstergesang auf einer Tonhöhe und ohne Harmoniewechsel. Der Rhythmus ist nicht im selben Maße monoton, wirkt durch die mehrfache Wiederholung gleicher Bausteine dennoch recht starr („Ci prostriamo a Mefistofele“).
- Nachdem Mefistofele von den Hexen und Hexern eine Glaskugel erhalten hat, die die Erde darstellen soll, und bevor er mit seinem zynischen Lied über die Menschheit beginnt („Ecco il mondo“), an dessen Ende er die Glaskugel zerschmettert, ertönen im Wechsel ein Triangelton und dumpfes Paukengrollen. Auch als später Mefistofele die Erscheinung Marguerites als Illusion entblößt („Torci il guardo“), wird er in starkem Kontrast zu den Belcanto-Passagen Fausts hauptsächlich von Bassen und Pauken begleitet.

*

In seiner 1876 verfassten Kritik der Aufführung von Verdis *Aida* in Leipzig spielt Hermann Zopff an zwei Stellen auf das Unheimliche an. Eine der beiden Stellen wird man rasch beiseitelegen: Das explizit gebrauchte Epitheton „unheimlich“ dürfte sich weniger auf die Musik als auf den Inhalt des Urteils beziehen, das Radamès trifft, nämlich bei lebendigem Leibe begraben zu werden: „Der vierte Act bringt die dramatisch spannendsten Szenen, so das durch schöne südliche Gluth und dramatische Kraft gehobene Duett zwischen dem zu lebendigem Begraben verurteilten Feldherrn und der von ihm verschmähten Königstocher, die ihn zu retten versucht, während die in den unterirdischen Gerichtssaal hinabgestiegenen Priester von dort ihre unheimliche Verurtheilung ertönen lassen“⁵⁶. Läge der Akzent auf der Vertonung, so hätte es sehr viel nähergelegen, „unheimlich“ adverbial auf das „ertönen“ zu beziehen; daher ist die adjektivische Verwendung ernst zu nehmen.

In einem weiteren Passus taucht das Adjektiv „unheimlich“ auf, ist aber erneut nicht auf die Musik, sondern auf ein Ausstattungselement gerichtet. Allerdings nennt Zopff die Atmosphäre „phantastisch“ und bezeichnet die von den Violinen gespielten Figuren als „geisterhaft“: „Bei Beginn des dritten Actes erblicken wir zwischen Palmenbäumen den Isistempel mit seinen unheimlich riesigen Götzenbildern im Glanze des tropischen Vollmondes. Geisterhaftes Flimmern der Violinen, untermischt mit fremdartigen morgenländischen Wendungen, und verschleiert entfernter Gesang der Priesterinnen, Alles in mystische Mollfarben getaucht, versetzt den Beschauer in eine ganz eigenartig phantastische Stimmung“⁵⁷.

In den ersten acht Takten der betreffenden Stelle erklingen nur die Töne g und d. Die ersten Violinen lassen den Ton g vier Oktaven verteilt in einer perlenden Auf- und Abbewegung als Ostinato erklingen; eine Pizzicato-Figur der Violen, die ebenfalls nur aus dem Ton g besteht, ergänzt dieses Ostinato; die zweiten Violinen fügen ein Tremolo der Töne g und d hinzu. Alle spielen con sordino und piano pianissimo. Gleichzeitig ertönt das g als Flageolett-Ton in den Violoncelli. Die bald darauf einsetzende Flötenmelodie besteht zunächst ebenfalls lediglich aus den Tönen g und d, bis auf der letzten Zählzeit des neunten Taktes schließlich ein h eingeführt wird. Von „Mollfarben“ kann bis hierher demnach noch keine Rede sein. Erst wenig später beginnt die Flöte mit dem Wechsel von b und h zu spielen, was hier wohl weniger als ein Spiel mit Dur-Moll denn als ein Exotismus („fremdartig morgenländische Wendungen“) zu deuten ist. Erst hierdurch kommt ein wenig Bewegung in die Harmonik, die bis dahin gänzlich statisch war.

„Mollfarben“ kommen erst mit dem Einsatz des Chores zur Geltung, bei dem, abgesehen von den weiter ausgehaltenen Flageolett-Tönen, die Instrumente verstummen. Hier umspielen die zunächst einsetzenden Priester (Bässe und Tenöre) in ihrem Gesang erst den Ton h und dann den Ton e, sodass das g eher als Teil eines e-Moll-

56 Hermann Zopff, „*Aida*“, *Oper von G. Verdi. Erste Aufführung im Stadttheater in Leipzig am 9. September 1876*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 30, 1876, H. 38, S. 300f., hier S. 301.

57 Ebd.

Dreiklangs gehört wird. Die kurz darauf anhebenden Priesterinnen hingegen setzen auf dem Ton d ein und beziehen mehrfach den Ton b ein, sodass wir uns mit einem Mal in g-Moll zu befinden scheinen. Da all dies ohne Modulation geschieht, fehlt der Musik in diesem Abschnitt ein eindeutiges Zentrum, und sie mag harmonisch als diffus empfunden werden. Auch der Melodik fehlt es aufgrund der undeutlichen Harmonik an Prägnanz; sie wirkt gleichsam unscharf oder verschwommen – vielleicht meinte Zopff dies mit seinem Adjektiv „verschleiert“.

*

Ein Zeugnis, das sich auf die Oper *Gunlöd* von Peter Cornelius bezieht, lässt sich rasch erörtern. August Ludwig schrieb in der *Neuen Berliner Zeitung*: „Hierauf singt“ Suttung Gunlöd „ein schauriges (sehr originelles) Duett mit dem Wiederhall (Echo)“⁵⁸. Tremoli und die hinter der Bühne, und zwar ausdrücklich entfernt, positionierten Bässe dürften für die Charakterisierung „schaurig“ in musikalischer Hinsicht verantwortlich sein. Sie könnte sich aber insbesondere auch aus der Handlung herleiten: Suttung möchte Gunlöd der Unterwelt opfern und singt ein Lied voller Hohn und Spott.

*

Die Eröffnungsszene des zweiten Aktes von Richard Wagners *Götterdämmerung*, in der Alberich seinem Sohn Hagen im Schlaf erscheint, wird von zwei Autoren sinngemäß als unheimlich eingestuft. Der eine Autor („H. E.“) veröffentlichte seine Rezension im *Guide musical* 1876 unmittelbar nach den Bayreuther Festspielen, der andere mit einiger Selbstzufriedenheit im Rückblick auf dieselben Festspiele: Richard Wagner. H. E. schrieb über die Szene: „Elle est fantastique comme une ballade, des frissons courent le long de l’orchestre et les sonorités sont d’une merveilleuse justesse de coloris“⁵⁹. Dass Wagner selbst dies ebenso erfuhr und es überdies seinen Absichten entsprach, geht aus seinem Bericht hervor, in dem es heißt: „Ich für meinen Theil gestehe, dass ich das gespenstische-traumhafte Zwiegespräch zwischen Alberich und Hagen, im Beginn des zweiten Aufzuges der *Götterdämmerung*, für einen der vollendetsten Theile unserer Gesamtleistung halte“⁶⁰.

Zu Beginn der Szene fällt die stehende Harmonik auf: Über sechs Takte hinweg erklingt nichts als ein b-Moll-Dreiklang, der freilich durch die Synkopierungen in Violine und Viola sowie Tonhöhenwechsel in tiefer Tonlage (Fagott, Basstuba, Kontrabasstuba, Cello, Kontrabass), Crescendierungen und Decrescendierungen sowie die in T. 4 plötzlich einfallenden und den Ambitus weit öffnenden hohen Holzbläser eine gewisse innere Unruhe erhält. Mit dem Ton e in den tiefen Instrumenten tritt in T. 6 dann ein dissonanter Störfaktor auf, der andere harmonische Spannungen nach sich

58 August Ludwig, *Peter Cornelius. Gunlöd*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 48, 1894, H. 46, S. 497f., hier S. 498.

59 H. E., *Quatrième soir*, in: *Le guide musical* 22, 1876, H. 37, S. 234–237, hier S. 235.

60 Richard Wagner, *Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876*, in: *Bayreuther Blätter* 1, 1878, H. 12, S. 341–351, hier S. 349.

zieht; am deutlichsten sticht auch hier wieder der verminderte Septakkord (erstmal in T. 9) hervor sowie der unvermittelt auftretende verminderte Septakkord mit kleiner None, der von Flöte und Oboe akzentuiert eingeworfen wird (T. 12) (und sich chromatisch in den Dominantseptakkord auflöst). Die plötzlich auftretenden hohen Bläserlaute vermischen sich nicht mit den übrigen Instrumenten, sondern brechen wie ein Fremdkörper in das Geschehen ein, das sie zugleich gewissermaßen anzuhalten scheinen.

Nachdem sich der Vorhang nach einer Weile geöffnet hat, „tritt der Mond plötzlich hervor, und wirft ein grelles Licht auf Hagen und seine nächste Umgebung; man gewahrt Alberich vor Hagen kauern, die Arme auf dessen Kniee gelehnt“. Die Bläser spielen der Intervallstruktur nach einen halbverminderten Septakkord fortissimo in höherer Lage, bevor die gedämpften Streicher, teils tremolierend, teils melodieführend in einer abrupten Wendung ins pianissimo hinzutreten. Die Hörner sind gestopft. Die Harmonik besteht nun aus einem verminderten Septakkord (h – d – f – gis) mit a im Bass. Einige dieser Elemente treten im weiteren Verlauf der Szene noch häufiger auf. Nachdem Alberich seinen Sohn Hagen angesprochen hat, reagiert dieser anscheinend im Schlaf, „leise, ohne sich zu rühren, so dass er immerfort zu schlafen scheint, obwohl er die Augen starr offen hat“.

*

Das letzte Beispiel entstammt der Oper *Françoise de Rimini* von Ambroise Thomas (1882), zu der H. Moreno in *Le Méneestrel* Pressestimmen versammelte⁶¹. Zwei dieser Kritiken weisen einen deutlichen Bezug zum Wortfeld des Unheimlichen auf. Beide beziehen sich auf den Prolog „L’Enfer“; die erste stammt von Ernest Reyer, die zweite von Gaston Berardi:

N’importe, ce prologue est superbe, avec ses harmonies sombres, lugubres, ses accords fantastiques qui font penser à Weber, et en même temps plein d’intérêt par la façon ingénieuse dont le compositeur a su tirer parti de la combinaison des instrumentes et de voix⁶².

On se rappelle que dans *Hamlet*, la scène de la terrasse d’Elseneur est aussi l’une de celles où le musicien a trouvé les accents les plus saisissants. Ici encore l’impression est lugubre; le chœur haletant des damnés a un accent qui glace, et la symphonie descriptive de l’orchestre, pendant le passage des ombres, évoque bien le souvenir des vers du poète: «L’ouragan infernal ne s’arrête jamais, entraîne les esprits dans son tourbillon, et les tourmente en les roulant en les entrechoquant... Et comme dans un temps froid, les étourneaux sont emportés par leurs ailes en troupes nombreuses et pressées, ainsi cette rafale emporte les mauvais esprits...» L’admirable décor de M. Lavastre achève de donner à cette épisode une impression de grandeur fantastique qui a

61 H. Moreno, *Françoise de Rimini devant les critiques musiciens*, in: *Le Méneestrel* 48, 1882, H. 22, S. 171–173, und H. 23, S. 178–180. H. Moreno ist das Pseudonym von Henri Huegel (siehe William James Gibbons, *Building the Operatic Museum. Eighteenth-Century Opera in Fin-de-Siècle Paris*, Rochester, NY, 2013, S. 200, Anm. 21).

62 S. 171.

rarement été égalée au théâtre. Le troisième acte de *Freischütz* met en scène des être vivants aux prises avec des apparitions surnaturelles: l'impression de terreur est plus directe. Ici, nous sommes en pleine fiction, parmi de fantômes, dans un milieu créé par l'imagination, et nous nous sentons touchés. C'est un succès dans lequel le musicien et le peintre ont chacun à revendiquer une part.

Beide Kommentatoren empfanden die Musik als „lugubre“ – düster. Der erste fügt außerdem „sombre“ hinzu, was sich inhaltlich nur schwer differenzieren lässt. Und in beiden Zitaten fällt das Wort „fantastique“: das eine Mal in Bezug auf die Dekoration, das andere Mal sogar in Bezug auf die Akkorde. Darüber hinaus hebt Reyer die Zusammenstellung der Instrumente und Stimmen hervor, also wohl die Klangfarbe, und Berardi weist auf einen Akzent des unsichtbaren Chores hin, der einfriert („qui glace“).

Der Prolog ist umfangreich, und die Angaben der beiden Kommentatoren sind nicht so präzise, dass sich ohne Weiteres feststellen ließe, auf welche Elemente sie sich genau beziehen. Wie in den früheren umfangreicheren Beispielen, gehen die Erörterungen daher abschnittsweise vor:

- Das Andante maestoso, das die Oper eröffnet und das als eine Art kurzes Vorspiel begriffen werden kann, beginnt mit einer blockartigen Akkordfolge, die in modifizierter Form kurz darauf wiederholt wird. Thomas nutzt hier die Wirkung paralleler Durtonarten aus. Schon das unerwartete As-Dur im zweiten Takt sticht heraus, aber bei der Wiederholung der Passage wird die Wirkung noch erhöht, weil Thomas, anstatt die Akkordfolge einfach zu wiederholen und über die Moll-Subdominante in die Molltonika zurückzuleiten wie beim ersten Mal, dem As-Dur-Dreiklang einen scheinbaren Ges-Dur-Dreiklang folgen lässt, der am ehesten als verselbstständigter Neapolitaner zu deuten ist. Er führt direkt in den chromatisch benachbarten f-Moll-Akkord zurück. Die Rede von „accords fantastiques“ dürfte von solchen unerwarteten Harmoniewechseln veranlasst worden sein (weitere chromatisch benachbarte Dreiklänge, Rückungen, Medianten und plötzliche Moll-Dur-Wechsel werden im Folgenden hervorgehoben werden). Der akkordische Blocksatz wird unterbrochen von Wiederholungsfiguren aus Sextolen in tiefer Basslage, die in zunehmender Häufigkeit, aber in unterschiedlicher Gestalt erscheinen (am Ende als bloße Tremoli). Diese Texturwechsel, die ständig den Fluss der Musik anhalten und auch einmal eine menetekelartige Solostimme, die zwischen c und des pendelt, einschließen, könnten selbst ein Merkmal des Unheimlichen sein. Im weiteren Verlauf des Abschnitts werden die Sextolen mit einem chromatischen Abstieg in den Oberstimmen kombiniert.
- Der folgende Abschnitt besteht aus der Vertonung der vielleicht berühmtesten Worte aus Dantes *Göttlicher Komödie*, die ein „Chœur invisible“ vorträgt: „C'est par moi qu'on connaît l'éternelle souffrance! Vous qui passez mon seuil laissez toute espérance!“ Hier findet sich vermutlich auch der von Berardi gemeinte Akzent des unsichtbaren Chores der verdammten Seelen: Dieser besteht aus unisono singenden Bassen, die direkt zu Beginn unbegleitet die Ton-

folge f – c – h singen. Das h (auf „moi“) ist mit einem Akzentzeichen versehen. Allerdings handelt es sich hierbei wohl eher um einen Topos des Schmerzes, nicht so sehr ein Element des Unheimlichen. Nach dem ersten Satz des Chores hält die Musik inne: Nur ein in der Tiefe tremolierendes f ist zu hören. Die Zeit wird gleichsam angehalten; den Worten wird Raum gegeben, sodass sie ihre Wirkung entfalten können. Ähnliches geschieht nach dem zweiten Satz, nur dass das Innehalten diesmal von einem Tremolo zusammen mit einem Halteton – dem mehrfach oktavierten des – klanglich erfahrbar gemacht wird. Die zweite Hälfte des zweiten Satzes – „laissez toute espérance!“ – wird drohend wiederholt und durch diastematische Monotonie hervorgehoben: Die Bässe tragen den Satz nur auf dem Ton f vor. Der unsichtbare Chor ruft seine Worte einige Zeit später noch einmal in Erinnerung; die meisten Merkmale sind die gleichen, aber manches ändert Thomas ab. So erreicht er das c-Moll über eine Rückung von H-Dur aus, und er lässt den Chor nicht mehr unbegeleitet singen, sondern grundiert ihn mit einem durchgehenden Basstremolo auf c. Entsprechend geschieht auch in den Pausen des Textvortrages nun mehr: In der ersten erklingt ein übermäßiger Quintsextakkord, der unaufgelöst im Raum stehen bleibt und scharf mit dem tremolierenden c im Bass dissoniert. Die Überleitung zur drohenden Wiederholung des letzten Halbsatzes wird verkürzt und geschieht nun durch einen abrupten harmonischen Wechsel vom c-Moll-Kontext über den schwer zu deutenden im fortissimo akzentuierten Akkord a – g – des – e zum Des-Dur-Dreiklang im pianissimo. Dieser Klang wird allerdings durch ein Tremolo auf den Tönen as und heses im Bass gestört. Ein kurzes Nachspiel, das die Wiederholung des unsichtbaren Chores abschließt, wird von einer raschen chromatischen Bewegung abwärts eröffnet und von einem langsam in endlose Tiefen hinabsteigenden chromatischen Gang beendet.

- Nach dem ersten Einsatz des unsichtbaren Chores und seinen berühmten Worten entfaltet sich eine langsam tremolierende Klangfläche, die mit einem chromatischen Abstieg verknüpft ist; zentrale Harmonien, die sich dabei ergeben, sind der übermäßige Quintsextakkord und der verminderte Septakkord, der auf kürzestem Raum auf mehreren Stufen erklingt. Am Ende dieses auf dem Ton f endenden Abschnittes steht eine „long silence“, nach der die Musik mit einer Rückung nach cis-Moll wieder anhebt.
- Dante tritt auf und singt die Worte: „De quelles visions suis-je assailli dans l'ombre?“ Umrahmt werden sie von einem zweifachen Schockmoment: Der „leggiero“ in hoher Lage repetierte F-Dur-Dreiklang wird abrupt vom verminderten Septakkord abgewürgt. Vor und zu den Worten „Le soleil s'est éteint sous un voile de sang“ erklingt im pp jeweils die Akkordfolge D-Dur-Dreiklang – Es-Dur-Dreiklang mit übermäßiger Sext. Letzterer Akkord mag als verkürzter Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte und tiefalterierter None interpretiert werden, aber im Vordergrund steht offensichtlich seine überraschende Wirkung.

- Vergil erscheint; Dante spricht ihn als „homme ou fantôme vain“ an, und vielleicht ist es diese Geisterhaftigkeit Vergils, die die Harmonik motiviert. So geschieht eine mediantische Rückung vom Septakkord auf e, der eine Auflösung nach A-Dur erwarten ließe, nach C-Dur und kurz darauf eine chromatische vom Septakkord auf c nach Des-Dur in Quartsextstellung, der in einen Septakkord auf as führt. Erst jetzt ist Des-Dur etabliert. Dadurch werden die Worte „renomme“ und „Rome“ hervorgehoben: „La terre où je passai, me renomme, comme toi, Je fus poète comme toi! Je naquis à Mantoue et j'ai vécu dans Rome Sous Auguste empereur et roi“.
- Als Dante beim Anblick von Beatrice die göttliche Güte besingt: „O divine bonté!“, geschieht abermals eine mediantische Rückung (G-Dur nach H-Dur). Sie mag, wie auch schon die Rückungen beim Gesang Vergils, als Zeichen des Wunderbaren gedeutet werden: „accords fantastiques“.
- Das zweite Bild wird von einer „Symphonie“ und einem „Chœur des damnés“ eröffnet. Zunächst sind rasche Läufe im Wechsel mit marcato gespielten Akkordfolgen zu hören; in zwei der vier Akkordfolgen kommt ein verminderter Septakkord vor. Ein tiefes Bass-Tremolo schließt sich an und senkt die Lautstärke vom ff zum p ab, um eine neue Atmosphäre vorzubereiten: Als Vergil und Dante in einer Barke am Ufer der Unterwelt erscheinen, schiebt sich die Musik in tiefer Lage chromatisch gleichzeitig auf- und abwärts. Bald darauf treten Tremoli in der Bassregion hinzu.
- Im folgenden Abschnitt sind laut Regieanweisung „plaintes et clameurs lontaines“ zu hören, denen der Text „Mes os brûlent!“ folgt. Offensichtlich bildet Thomas die in den Regieanweisungen erwähnten Klagen und Schreie ab, denn der plötzlich in hoher Tonlage ff erklingende, mediantisch erreichte C-Dur-Dreiklang verwandelt sich durch Hinzufügung des ais in einen übermäßigen Quintsextakkord, der den Dreiklang zugleich in die Tiefe reißt. Tremoli, marcato gespielte Achtel-Figuren und die Sextolen-Repetitionen vom Anfang ergänzen das aufgewühlte Klangbild körperlicher Schmerzen: „Ah! Ma peau s'embrase! Mes dents heurtent en grinçant!“
- Zunächst zu einem treibenden Repetitionsrhythmus (16tel, 16tel, 8tel), dann zu mehrfach wiederholten chromatisch auf- und absteigenden Sextolen schildert der unsichtbare Chor etwas später die dämonischen Qualen: „Lehideux démon boit mon sang! Il m'étouffe! son pied m'é crase! Ah!“ Harmonisch basiert die Begleitung dieser Worte ausschließlich auf dem verminderten Septakkord.
- Der Prolog, in dessen Verlauf sich viele der bereits umrissenen Elemente auf ähnliche Weise wiederholen, endet in H-Dur, das im vorletzten Takt von einem G-Dur-Dreiklang, freilich mit einem störenden ais-h-Tremolo in Basslage, mediantisch unterbrochen wird, sich im letzten Takt aber wieder behauptet.

III. Auswertung

Die voranstehende Sichtung der Fundstellen erlaubt einige Rückschlüsse auf Mittel, die im 19. Jahrhundert eingesetzt wurden, um unheimliche Geschehnisse oder Erfahrungen musikalisch zu schildern, bzw. die von Rezipienten als unheimlich wahrgenommen wurden (beides lässt sich im vorliegenden Ansatz nicht voneinander unterscheiden, da zur stärkeren Absicherung der Methode die Rezipientenerfahrung an inhaltliche Aspekte des Werkes gekoppelt wurde). Die ausführliche Darstellung unheimlicher Stellen im vorigen Abschnitt war nötig, um über eine bloß subjektive Zuschreibung des Unheimlichen, wie sie eingangs an vorhandenen Arbeiten kritisiert wurde, hinauszugelangen.

Die Beispiele helfen auch in ihrem Miteinander, dem Unheimlichen auf die Spur zu kommen. Denn dadurch, dass verschiedene Stücke einander gegenübergestellt und miteinander verglichen werden, kann eine weitere Determinierung vorgenommen werden: Elemente, die in mehreren Werken im entsprechenden Kontext vorkommen, wurden mit höherer Wahrscheinlichkeit als unheimlich empfunden als Stellen, die nur singular anzutreffen sind. Zugleich ergibt sich hieraus unweigerlich eine Einschränkung der Perspektive: Je mehr sich im Verlaufe der analytischen Betrachtungen bestimmte Mittel als typisch herauskristallisierten, desto stärker wurde der Blick auf diese Elemente geeicht. Das ist eine methodische Schwierigkeit, insofern sie dazu führen könnte, dass andere Aspekte übersehen werden. Es gilt aber wiederum, dass es hier nicht um eine vollständige Sichtung der kompositorischen Mittel geht, sondern um die Herausarbeitung wenigstens einiger solcher Mittel. Und für diesen Zweck ist eine solche Fokussierung dann sogar von Vorteil.

Nicht zu vergessen ist, dass sich die Ergebnisse auf Musik beziehen, der unheimliche Sujets zugrunde liegen. Ob die Musik allein dieselbe Wirkung hätte, muss zum gegenwärtigen Zeitpunkt offen bleiben; festgestellt werden kann streng genommen nur, dass sie sich für die Vertonung unheimlicher Sujets eignet. Ebenso darf nicht vergessen werden, dass sämtliche Stellen mehrere Mittel einsetzen und dass die Wirkung gerade aus ihrem Miteinander entsteht; auch die Situation, in der die Musik gehört wurde – zahlreiche Werke sind Bühnenwerke –, darf nicht aus den Augen verloren werden (in der Rezension von Thomas' *Françoise de Rimini* war das Bühnenbild ausdrücklich hervorgehoben worden).

Wenn man nun nach Merkmalen sucht, die in den oben beschriebenen Werkauschnitten häufiger begegnen, so darf man sich nicht der Illusion hingeben, sie könnten einfach „objektiv“ ausgezählt werden. Zwar gibt es technisch ziemlich eindeutig zu beschreibende Elemente, aber ihre Deutung hängt oft davon ab, welcher übergeordneten Kategorie sie zugeordnet werden. Eine solche Zuordnung ist indes selten eindeutig. Unter „Suspendierung der Prozesshaftigkeit“ etwa werden technisch sehr unterschiedliche Elemente zusammengefasst; die Interpretation ihrer Beziehung zum Unheimlichen hängt allerdings gerade von dieser Zuordnung ab; sie ist bereits ein interpretatorischer Akt. Hier ist dann die Plausibilität der Interpretation zu prüfen, wobei die Indizienlage sehr unterschiedlich und die Interpretation in einigen Fällen auch bloß spekulativ ist.

a) Störungen der Harmonik

Die meisten untersuchten Beispiele weisen harmonische Störungen auf, die freilich unterschiedlicher Natur sein können. Das am häufigsten begegnende harmonische Element, das als Störung begriffen werden kann, ist der verminderte Septakkord. Sehr häufig steht er in direktem Zusammenhang mit gespenstischen Erscheinungen. In seinem Kommentar zum *Freischütz* hatte Damcke ihn als „unheimlichen Proteus-Accord“ bezeichnet und neben seinen „vier Dissonanzen“ vor allem seine Unbestimmtheit hervorgehoben. Er klammere sich „wie mit Spinnenfüßen an sechzehn verschiedene Tonarten“. Der verminderte Septakkord stört die Harmonik, insofern er Unklarheit herbeiführt. Der Akkord beinhaltet Töne, die nicht zur vorher etablierten Tonart gehören, und es lässt sich nicht abschätzen, in welche Richtung er fortgeführt werden wird; er ist vieldeutig. Die Folge ist eine Irritation der Rezeptionserfahrung. Durch seine häufige Verwendung in entsprechenden Kontexten dürfte er freilich zugleich zu einer Art Chiffre geworden sein. (Die expressive und die symbolische Wirkung der musikalischen Elemente lässt sich nicht immer eindeutig auseinander dividieren.)

Neben dem verminderten Septakkord verwenden viele Komponisten chromatische Elemente⁶³. Chromatik kann eher verzierenden Charakter haben, oder sie kann in der Tradition der Seufzermotivik im Zusammenhang mit Leiden verwendet werden (wie es in manchen Abschnitten von *Françoise de Rimini* der Fall ist). Doch wo sie Melodik und Satz nachhaltiger beeinflusst, führt sie notwendigerweise ebenfalls zu einer harmonischen Störung, insofern sie häufige Harmoniewechsel, die schwer vorhersehbar sind, nach sich zieht. Gerade wo sich die chromatischen Bewegungen langsam oder im Bassfundament vollziehen, gilt diese Beobachtung.

Ein drittes Mittel harmonischer Störung ist der Einsatz unerwarteter, oft fern liegender Harmonien. Hierunter sind z. B. Medianten, chromatisch benachbarte Dreiklänge oder einfach entfernte Tonarten zu fassen, die über eine Rückung erreicht werden. Sie führen nicht selten zu Unbestimmtheiten und Mehrdeutigkeiten oder zur zeitweiligen Aufhebung der harmonischen Funktionen, weil durch die Auflösung zielgerichteter Modulationen Offenheit und Unvorhersehbarkeit entsteht. Die von Richard Cohn so sehr betonten „hexatonic poles“ könnten in diesem Sinne durchaus auch für das Unheimliche herangezogen worden sein, auch wenn sie mir bei der Auswertung des hier entfalteten Materials nicht begegnet sind⁶⁴. Allerdings kommt ihnen offensichtlich keine Sonderstellung zu – es sei denn für das semantische Feld der Verfinsterung und des endgültigen Endes, wie eingangs erörtert.

Auch überraschende Dur-Wendungen lassen sich bemerkenswert oft feststellen. Sie begegnen in sehr unterschiedlicher Form und sind daher als Kategorie schwerer

63 Häufig nach dem Modell der Teufelmühle oder ähnlich harmonisiert (vgl. dazu Marie-Agnes Dittrich, „Teufelmühle“ und „Omnibus“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4, 2007, S. 107–121).

64 Immerhin fand ich eine Bestätigung für die unheimliche Wirkung der von Cohn angesprochenen Stelle aus der *Götterdämmerung*: Heinrich Porges, *Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876*, in: *Bayreuther Blätter* 4, 1881, H. 7, S. 198–200, hier S. 199.

zu fassen als die zuvor genannten Merkmale. So unterscheiden sich Loewes Erkö-nig-Episoden in G-Dur deutlich von Max' Aufschrei beim Blick in die Wolfsschlucht und diese wiederum von der Kettung von Dur-Dreiklängen als Nachspiel des Hö-lenspektakels in Berlioz' *Damnation de Faust* usw. Aber sie teilen in auffälliger Weise das Merkmal eines doppelt unerwarteten Dur-Charakters: doppelt unerwartet, weil zum einen der strahlende Charakter der Dur-Dreiklänge nicht zum Unheimlichen zu passen scheint und weil zum anderen diese Dur-Wendungen im Hinblick auf den har-monischen Verlauf, in den sie integriert sind, nicht vorhersehbar sind und keinem üb-lichen modulatorischen Schema folgen, keine oder keine naheliegende bzw. eindeuti-ge funktionsharmonische Bedeutung mehr besitzen (daher gleichsam unlogisch oder „fantastique“ erscheinen). In manchen Fällen wie in den *Szenen aus Goethes Faust* und in *Françoise de Rimini* erhalten die Durdreiklänge durch scharf dissonierende Tremoli zugleich expressive Ambivalenz. Da solche Dur-Wendungen auch in kaum bedrohli-chen und daher für unseren Kontext peripheren Beispielen, insbesondere dem Chor aus den Meerestiefen in *Vineta*, vorkommen, kann zumindest tentativ die Hypothese formuliert werden, dass solche Dur-Wendungen das Moment des Wunderbaren ge-genüber dem Bedrohlichen in den Vordergrund rücken⁶⁵.

Selbstverständlich standen den Komponisten auch andere Mittel für die Schaf-fung harmonischer Unklarheit zur Verfügung; einige Beispiele finden sich in den voranstehenden Beschreibungen, darunter die angedeutete Bitonalität im *Fliegenden Holländer*, vielleicht auch die zahlreichen übermäßigen Quintsextakkorde in *Françoi-se de Rimini*. Die vereinzelt beobachteten hervorstechenden Dissonanzen treten teils ebenfalls als Mittel der harmonischen Störung auf, teils wohl eher als Ausdruck von Angst (tonmalerisch für das Schreien oder expressiv vermittels ihrer schmerzhaften Wirkung).

Es liegt nahe, harmonische Störungen dieser Art mit dem „Mangel an Orientie-rung“ in Verbindung zu bringen, der nach Jentsch für die Erfahrung des Unheimli-chen ausschlaggebend ist. Allerdings bewirkt offensichtlich nicht jeder Mangel an Orientierung die Erfahrung des Unheimlichen. So kommt es vor, dass uns für eine Farbe ein Name fehlt, weil sie sich nicht in die vertrauten Kategorien fügen will. Bei-spielsweise ist sie weder rot noch orange. Dennoch erscheint sie nicht unheimlich. So wie ich Jentsch verstehe bzw. wie mir seine Theorie plausibel erscheint, kann nicht ein beliebiger Mangel an Orientierungen gemeint sein. Nicht etwas beliebiges „Fremdes“, „Rätselhaftes“ und „Unbekanntes“ löst das Gefühl des Unheimlichen aus, sondern et-was, für das es, indem es sich den vertrauten Erklärungsoptionen entzieht, innerhalb des eigenen Weltbildes gar keine mögliche Erklärung mehr geben kann. Jentschs Bei-spiel, das die Grenze von unbeseeltem Objekt und beseeltem Subjekt in Frage stellt (gleich, ob der Begriff der Beseelung veraltet erscheint), ist daher treffend gewählt. Einen derart unser Weltbild irritierenden Mangel an Orientierung kann aber eine un-

65 In Paul Hindemiths *Sabinchen* (1930) erscheint dem Schuster der Geist des ermordeten Mädchens. Er kommentiert: „A-dur und tremolo; das kann nur ein Geist sein.“ Für diesen Hinweis danke ich Wiebke Rademacher.

vertraute Farbe gar nicht auslösen, sondern dies können nur Phänomene, die unseren Begriff von Realität in Frage stellen. Deshalb ist zu fragen, ob Musik dazu in der Lage sein kann. Keinesfalls vermag sie es so wie die Literatur oder der Film, die beschreibend oder abbildend derartige Realitätszweifel darstellen können. Eine vergleichbare Beziehung zur Realität besitzt Musik nicht⁶⁶. Allenfalls dann, wenn eine musikalische Grammatik – in unserem Falle die Harmonik des 19. Jahrhunderts – so intensiv als naturgegeben empfunden wurde, dass ihre Außerkraftsetzung als unerklärlich erscheint, wird sie einen wenigstens ähnlichen Effekt hervorrufen können. Sie käme dann einer solchen Rätselhaftigkeit immerhin so nahe, dass sie eine der Erfahrung des Unheimlichen ähnliche Erfahrung auslösen bzw. dazu beitragen kann, eine künstlerisch evozierende Erfahrung des Unheimlichen zu unterstützen oder mitzugestalten.

b) Suspendierung der musikalischen Prozesshaftigkeit

Ein zweiter Merkmalskomplex lässt sich sehr viel weniger mit den üblichen technischen Begriffen musikalischer Analyse beschreiben. Er ist mit ähnlicher Regelmäßigkeit anzutreffen wie die soeben besprochenen harmonischen Störungen: Immer wieder werden die musikalischen Vorgänge plötzlich außer Kraft gesetzt, ausgehebelt oder aufgehoben. Im dramatischen Verlauf tritt ein Bruch auf, oder ein solcher Verlauf wird gar nicht erst etabliert. Motive treten weniger als Material auf, mit dem im Sinne der klassisch-romantischen Tradition „gearbeitet“ wird, sondern sie stehen im Raum wie erratische Objekte. Oft scheint die Musik eine Art Stillstand zu suggerieren.

Bei aller Vergleichbarkeit der in dieser Rubrik versammelten Phänomene handelt es sich im Einzelnen doch um recht unterschiedliche Ereignisse, die sich zum Teil allerdings wiederum gruppieren lassen: Besonders häufig treten auffällige Haltetöne oder lang ausgehaltene Akkorde auf, oft mit unvorhersehbarer Dauer, wie es etwa bei Schumann, Berlioz (*Les Troyens*), Würst und Boito der Fall ist. Eine weitere Gruppe bilden Passagen, in denen Klangobjekte wie zusammenhanglos, und ohne Teil einer Entwicklung zu sein, im Raum stehen. In *Les Troyens* gilt dies z. B. für den Halteton d, die Flageolett-Akkorde sowie die Haltetonakkorde der Bläser. Aber auch die erwähnten Haltetöne in den *Szenen aus Goethes Faust* sind hier zu nennen, sodass zugleich deutlich wird, dass sich diese Untergruppen durchaus überschneiden können. Die hohen Bläserakkorde in Wagners *Götterdämmerung* und die Aneinanderreihung sehr unterschiedlicher Klangereignisse zu Beginn des Prologs von *Françoise de Rimini* sind weitere Belege. Eine dritte Untergruppe mag in den Abschnitten harmonischen Stillstandes gesehen werden. Zumindest in der *Götterdämmerung* und in Verdis *Aida* fielen sie auf. Aber vielleicht dürfen auch die einleitenden Takte der Wolfsschlucht-Szene aus dem *Freischütz* in diesem Zusammenhang genannt werden, deren Harmonik zwar nicht im engeren Sinne stillsteht, sondern vielmehr ziellos umherirrt, aber

66 Vgl. Gabriele und Norbert Brandstetter, *Phantastik in der Musik*, in: Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer (Hg.), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 514–530, hier S. 515.

aufgrund dieser Ziellosigkeit – zusammen mit der sehr niedrigen Lautstärke und der unveränderlichen Klangfarbe – eben doch wieder den Eindruck des Stillstandes erweckt. Die Erlkönig-Episoden in Loewes Ballade, die in der beschriebenen Weise aus dem dramatischen Geschehen herausfallen und die dem Erlkönig eine eigene, unveränderliche Tonart zuweisen, und die plötzlich innehaltenden Unterbrechungen des dämonisch-wilden Höllenspektakels in *La Damnation de Faust* lassen sich keiner Untergruppierung zuordnen, gehören aufgrund ihres die Prozesshaftigkeit der Musik suspendierenden Charakters aber dennoch in diese Rubrik.

Innehalten, Suspendierung, Aufhebung, Stillstand usw. sind Begriffe, die – wenn sie auch nur metaphorisch sein können – ein scheinbares Heraustreten der Musik aus dem zeitlichen Ablauf suggerieren. Für Musik der klassisch-romantischen Tradition, die nachdrücklich mit Ideen wie Zielgerichtetheit und Entwicklung assoziiert war, stellt ein solches Moment ein besonderes Ereignis dar. Jenseits des Musikalischen bringen wir Erfahrungen von Zeitenthobenheit mit Bewusstseinsveränderungen durch Drogen oder im Traum oder auch mit Visionen und Mystik in Verbindung, also mit Grenzerfahrungen, die wie die Erfahrung des Unheimlichen Wirklichkeit infrage stellen bzw. der vertrauten Wirklichkeit eine andere Wahrnehmung gegenüberstellen. Die Wahrnehmung von Zeit im Traum weicht erheblich von der Zeiterfahrung im Wachen ab; und die mit einem Schreckensmoment in Zusammenhang stehenden Ereignisse werden zeitlupenartig erfahren⁶⁷. Gerade die Aufhebung logischer Konsistenz, die Aufgabe kausaler Folgen zugunsten assoziativer Kopplungen in Traum und Rausch stellt eine bemerkenswerte Analogie zur scheinbaren Zusammenhanglosigkeit etwa der Klangobjekte in *Les Troyens* dar. Vielleicht ist daher die These nicht zu entlegen, die Suspendierung der musikalischen Prozesshaftigkeit imitiere eine traum-, rausch- oder visionsähnliche Erfahrung. Weniger psychologisch betrachtet, könnte man auch den Riss in der Wirklichkeit oder das Einbrechen einer anderen Welt als Analogie aufrufen; so wie diese nach anderen Gesetzmäßigkeiten funktioniert als die uns vertraute Welt, so gehorcht auch die Musik in solchen Passagen einer anderen, sich unserem Verständnis entziehenden Logik.

c) Monotonie

Geister, Hexen und verdammte Seelen singen monoton. Das zeigen die Beispiele von Weber, Berlioz, Boito und Thomas sehr deutlich. Und anders als bei den beiden zuvor besprochenen Merkmalen unheimlicher Musik ist es möglich, bei der Interpretation dieses Stilmittels auf eine zeitgenössische Quelle zurückzugreifen. August Apel, von dem die literarische Vorlage zum *Freischütz* stammt, hat sich nämlich im Jahr 1800 die Frage gestellt, wie in den Künsten Geister darzustellen seien. Der Text wurde 1805 in

67 Zu derartigen Phänomenen siehe Marc Wittmann, *Wenn die Zeit stehen bleibt. Kleine Psychologie der Grenzerfahrungen*, München 2015.

der AMZ abgedruckt⁶⁸. Apel unterscheidet zwei Arten von Geistern: solche, die aktiv handelnd und mit Macht auftreten, und solche, die durch ihre bloße Erscheinung wirken. Diese letzteren interessieren ihn besonders, und er charakterisiert den Geist der zweiten Art folgendermaßen: „Er gehört zwey Welten an, zwischen welchen die Menschheit steht: durch sein Wissen des Schicksals einer höhern, dem Quell des Lebens und freyen Wirkens; durch seine Ohnmacht im Handeln, einer niedern, – dem Reiche des Todes. Sein Erscheinen ist daher unbestimmt, zweydeutig, und deswegen furchtbar und schauerlich“⁶⁹.

Diesem Moment des Unbestimmten, Zweideutigen und in sich Widersprüchlichen des Geistes muss nach Apel seine künstlerische Darstellung gerecht werden. Bemerkenswert ist es, wie sehr sich Apel bei der Erklärung des schauerlichen Charakters solcher Geister Jentschs Begriffen des Unheimlichen nähert: „Es ist daher nicht allein die Furcht vor dem drohenden Uebel, was jene Wirkung des Schauerlich-Erhabenen hervorbringt, sondern hauptsächlich das Grauen vor dem dunklen Geheimniss einer anderen Welt, vor einem Unbekannten, was selbst die theoretische Vernunft nicht zu enthüllen vermag“⁷⁰.

Aus diesen Beobachtungen leitet Apel Monotonie als musikalisches Mittel der Darstellung des Geisterhaften ab. Denn wenn Sprache und Musik expressive Medien menschlichen Ausdrucks sind und wenn sich das Geisterhafte durch die Unbestimmtheit von Lebendigkeit und Tod bzw. dessen inneren Widerstreit auszeichnet, dann muss die Musik offenbar den Widerspruch von lebendiger Expressivität und toter Emotionslosigkeit ausdrücken:

Der verlangte Widerstreit wird nämlich durch Musik für die Anschauung gegeben seyn, wenn die Empfindung zwar laut wird, aber mit den Zeichen absoluter Affektlosigkeit, ohne abwechselnden Ton und Rhythmus; wenn also die Erscheinung zwar singt, aber eintönig und in gleichförmigen Zeitabtheilungen, deren Veränderung wenigstens einen bloß grammatischen, aber keinen logischen oder ästhetischen, Grund hat. [...] Die Anschauung bekommt nämlich hier den höchsten und unauf löslichen Widerstreit dargestellt, indem durch Sprache und Gesang sich das lebendigste Zeichen der Empfindung und der Menschheit ankündigt, und nun auf einmal eine schreckliche Monotonie, wie die kalte fühllose Stimme des Schicksals selbst ertönt⁷¹.

Diese Beschreibung und Erklärung der musikalischen Monotonie scheint zum Kern des Phänomens vorzudringen. In den oben beschriebenen Beispielen wird die hauptsächlich melodisch und harmonisch umgesetzte Monotonie oft durch das Unisono unterstrichen.

68 *Ueber musikalische Behandlung der Geister (geschrieben 1800)*, in: *AmZ* 8, 1805, H. 8, S. 119–127, und H. 9, S. 129–134.

69 *Ebd.*, S. 120.

70 *Ebd.*, S. 122f. – Neben Jentschs Begriff des Unheimlichen ähnelt diese Charakterisierung auch Rudolf Ottos Begriff des Numinosen (*Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* [1917], Nachdr. München 2004).

71 *Ebd.*, S. 132.

d) Verfremdete Klänge

Bezüglich der verfremdeten Klänge ist es wahrscheinlich sinnvoll, zwischen verfremdeten Stimmen und verfremdeten Instrumenten zu unterscheiden. Denn bei aller Verwandtschaft der Verfahren besitzt die verfremdete Stimme eine semantische Dimension, die bei Instrumenten nicht in der gleichen Weise vorhanden ist: Die verfremdete Stimme besitzt ein Moment von Entmenschlichung und kann damit rasch einen Zug des Gespenstischen erlangen (wobei die alles andere als triviale Frage, wann solche Verfremdungen komisch wirken, wann unheimlich, aufgrund des vorliegenden Materials nicht beantwortet werden kann). Verfremdete Instrumente hingegen können allein aufgrund der Andersartigkeit ihres Klanges, also aufgrund des weniger Bekannten, weniger Vertrauten und vielleicht auch aufgrund der größeren Geräuschhaftigkeit ihres Klangs wirken.

In Wagners *Fliegendem Holländer* werden Sprachrohre eingesetzt; und an ein ähnliches Mittel – „eine akustische Vorrichtung“ – schien Damcke zu denken, als er sich wünschte, Samiels Stimme solle verfremdet werden. Während der Klang von Blechbläsern durch das Stopfen verfremdet wurde (Berlioz, Wagner), übernahm bei den Streichern das Flageolett (Berlioz, Verdi) eine analoge Funktion. (Gedämpfte Streicherklänge können an der Schaffung einer unheimlichen Atmosphäre mitwirken wie bei Wagner, können aufgrund ihres hohen Normalitätsgrades aber wohl nicht zu den verfremdeten Klängen gerechnet werden.)

Verfremdung spielt häufig im Zusammenhang mit dem Unheimlichen eine wichtige Rolle: Insbesondere verfremdete und entfremdete Gesichter können unheimlich wirken. Aber selbst Objekte können durch Verfremdung eine fast unheimliche Wirkung entfalten, wenn man beispielsweise an die expressionistische Architektur etwa in Robert Wienes *Cabinet des Dr. Caligari* (1920) denkt. In diesem Sinne mögen auch verfremdete Töne unheimlich wirken können.

e) Entfernte, unsichtbare Schallquellen

In mehreren Werken wird mit verborgenen, oft auch entfernten Schallquellen gearbeitet. Im Hinblick auf die Handlungen der Werke können die entfernten Stimmen sehr unterschiedlichen Akteuren gehören: Geistern (Weber), Priesterinnen (Verdi), verdammten Seelen (Thomas) – oder aber die Akteure bleiben unbestimmt (Wüerst, Boito). Im Falle von Cornelius' *Gunlöd* repräsentiert ein entfernt positionierter Basschor das Echo, das aber dadurch als animiert erscheint, dass es von Suttung wie ein Gegenüber angesprochen wird. Wo Geister, verdammte Seelen oder unbestimmte Wesen als Quelle des Gesangs erscheinen, dürfte die Wirkung des Mittels zum einen damit zusammenhängen, dass unsichtbare Schallquellen der Fantasie der Rezipientinnen und Rezipienten freien Lauf lassen. Zum anderen deutet unsichtbarer Gesang auf eine andere Realitätsebene, die nur akustisch, nicht jedoch visuell in Erscheinung tritt. Überhaupt wird der Eindruck einer ungreifbaren Anwesenheit von etwas Unbekanntem erweckt.

f) Andere Elemente

Die übrigen Merkmale rechtfertigen keine ausführliche Einzeldarstellung, verdienen aber dennoch kurz angesprochen zu werden, zumal sich unter ihnen besonders weit verbreitete Topoi des Unheimlichen finden. So begegneten in fast allen Ausschnitten Tremoli, meistens in den Streichern. Selbstverständlich ist zwischen leisen und lauten sowie zwischen stehenden und bewegten Tremoli zu differenzieren. Aber die Übergänge sind fließend. Das Tremolo scheint dabei nur sehr geringfügig einen eigenständigen unheimlichen Charakter zu besitzen, d. h. es unterstützt auf seine Weise übergeordnete Stilmittel: Zusammen mit Windmaschine und Paukenwirbel tragen Streichertremoli im *Fliegenden Holländer* ihren Teil zur Darstellung des gespenstischen Sturms bei. Im *Freischütz* wirken Tremoli an dem scheinbar stillstehenden Klangteppich mit, der die Wolfsschluchtszene eröffnet, usw. Wie ein Halteton auch kann ein Tremolo eine Erwartungshaltung und damit Spannung erzeugen, wie sie aus der Filmmusik hinlänglich bekannt ist, doch auf diese Funktion ist das Tremolo keinesfalls zu beschränken.

Auch dumpfe Paukenschläge kann man zu den Topoi des Unheimlichen rechnen. Sie begegneten uns bei Weber, Berlioz und Boito. Bei ihnen drängt sich am ehesten der Verdacht auf, dass sie latent semantisch wahrgenommen werden: Sie mögen als Geräusch und damit als scheinbar indexikalisches Zeichen für die Präsenz von etwas Verborgenen aufgefasst werden. In diesem Sinne hatte H. Werner die Pizzicati der Kontrabässe – die ja tatsächlich zusammen mit dumpfen Paukenschlägen auftreten – im *Freischütz* als das Nahen einer geheimen Macht („l’approche d’une puissance occulte“) verstanden⁷².

Für die häufige Bevorzugung der tiefen Tonlage dürften verschiedene Gründe ausschlaggebend sein: Zum einen erhöht eine tiefe Tonlage den Geräuschcharakter der Klänge, sodass sie ähnlich den dumpfen Paukenschlägen als indexikalisches Zeichen begriffen werden können. Zugleich könnte man die tiefen Töne aber auch assoziativ mit der Tradition der Unterwelt in Verbindung bringen, die sich in der Ikonografie des Schrecklichen und Unheimlichen vielfach widerspiegelt. Die Wolfsschlucht stellt einen Abgrund dar; bei Berlioz stürzen Faust und Mephistopheles in einen Schlund; die Stimmen in *Vineta* rufen aus der Tiefe usw. Das Böse droht von unten. Doch lässt sich noch ein möglicher dritter Grund anführen, zumal zwar deutlich seltener, aber doch mit einer gewissen Regelmäßigkeit auffallend hohe, teils schrille Klänge eingesetzt werden (*Freischütz*, *La Damnation de Faust*, *Götterdämmerung*): In der Musik des Unheimlichen wird Normalität vermieden; die Klänge schöpfen gerade auch die Klangzonen aus, die sonst seltener zu hören sind.

72 Vgl. E. T. A. Hoffmann über Beethovens 5. Symphonie: „Warum der Meister das zum Akkord dissonierende C der Pauke bis zum Schluss gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonierens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen – der Geisterfurcht.“ ([Rezension von] *Sinfonie ... composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven, à Leipzig, chez Breitkopf und Härtel, œuvre 67, No. 5 des Sinfonies* [1810], hg. von Hans-Joachim Kruse, Berlin 1988, E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Singspiele*, Berlin 1988, S.22–42, hier S. 37).

Schließlich ist das Auf- und Abschwollen der Lautstärke in vielen Kompositionen als Merkmal hervorgetreten. Es ist schwer zu sagen, woraus dieser Effekt seine Wirkung bezieht. Man mag zunächst an eine onomatopoetische Darstellung des Windes denken, der in unheimlichen Szenarien nicht selten von Bedeutung ist; und zumindest im *Fliegenden Holländer* ist uns auch eine Windmaschine begegnet. Doch das Unheimliche des Windes – etwa in einem verlassenem Gebäude – resultiert vermutlich aus der Ähnlichkeit der von ihm erzeugten Laute zu Stimmen oder Musik, also zu etwas mit Lebendigem Assoziierten, sodass es jenen Zweifel der Beseelung hervorruft, den Jentsch beschreibt. Gerade dieser Effekt wird durch das dynamische Auf- und Abschwollen der Musik jedoch nicht bewirkt. Vielleicht erzeugt es eher eine Irritation in Bezug auf den musikalischen Verlauf. Normalerweise werden Crescendi oder Decrescendi für den Steigerungsauf- bzw. -abbau eingesetzt, die eng an das dramatische Geschehen der Komposition gebunden sind. Wo die Musik hingegen ständig lauter und leiser wird, ist eine Einordnung der Dynamik in zielgerichtete Vorgänge nicht mehr möglich. Der Effekt ähnelte dann eventuell der Suspendierung der musikalischen Prozesshaftigkeit.

*

Manche der herausgearbeiteten Merkmale sind kombinierbar, andere nicht. So schließen sich Stillstand und harmonische Desorientierung weitestgehend aus (auch wenn sich bei Weber ein bemerkenswerter Grenzfall findet). Insgesamt aber legen die analysierten Beispiele nahe, dass für die Evokation des Unheimlichen möglichst viele der Elemente miteinander verknüpft werden, um ihre Wirkung zu steigern und zu steuern, denn für sich genommen, sind die meisten der hier extrahierten Mittel kaum hinreichend, um den Eindruck des Unheimlichen zu bewirken. (Und noch einmal sei daran erinnert, dass immer auch ein entsprechendes Sujet mitrezipiert wird.) Überdies gibt es unzählige Nuancen des Unheimlichen, auf die die oben stehenden Interpretationen der unterschiedlichen Merkmale bereits Hinweise geben, die aber zweifellos in weiteren Schritten genauer bestimmt werden könnten. Trotz der möglichst spezifischen Selektionskriterien zeigten auch die behandelten Beispiele eine Ausdrucksbreite, die vom impliziten, psychologischen Grauen bis hin zum expliziten Schrecken reichte, auch wenn immerhin festzustellen ist, dass die leise, langsamere Musik, die man eher mit dem impliziten, psychologischen Grauen in Verbindung bringen wird, eindeutig dominiert. Aber auch innerhalb dieser groben Kategorien wäre weiter zu differenzieren, denn das durch harmonische Desorientierung evozierte Unheimliche und das durch Suspendierung der Prozesshaftigkeit evozierte Unheimliche sind nicht identisch. Hier wäre in der Zukunft durch den Vergleich unterschiedlicher Werke, die die gleichen Merkmale besitzen, der Versuch zu unternehmen, das Unheimliche weiter zu unterteilen.

Die im vorliegenden Aufsatz herausgearbeiteten musikalischen Merkmale des Unheimlichen sind überdies nicht vollständig. Ein Beispiel für ein mögliches, hier nicht behandeltes Mittel des Unheimlichen lässt sich E. T. A. Hoffmanns Rezension der 5. Symphonie Beethovens entnehmen. Im dritten Satz greifen Celli und Kontrabäs-

se das Thema auf, müssen aber drei Anläufe nehmen, d. h. die erste Phrase zweimal wiederholen, bis es ihnen gelingt, das Thema wie erwartet fortzuführen (T. 162–166). Hoffmann kommentiert: „Manchem mag das scherzhaft vorkommen, dem Rezensenten erweckte es ein unheimliches Gefühl“⁷³. Es ist vorerst nur eine Vermutung, aber angesichts der Bedeutung des Automatenhaften für das Unheimliche bei Hoffmann, mag der dreimalige Anlauf mit dem Automatisierten in Verbindung gebracht werden, vielleicht auch mit einem Automaten, der hakt, bevor er wieder in Gang kommt. Hier käme es zu jenem Konflikt zwischen dem Lebendig-Expressiven und dem Maschinell-Affektlosen, der uns einmal mehr in die Nähe von Jentschs Orientierungsverlust führte (aber auch an Apels Erklärung der Monotonie gemahnt).

Ziel des vorliegenden Aufsatzes aber war es lediglich, mit methodischer Stringenz wenigstens einige zentrale Mittel der musikalischen Evokation des Unheimlichen herauszuarbeiten. Viel problematischer als die Tatsache, dass es weitere Mittel des Unheimlichen gegeben hat, ist die Tatsache, dass die Gegenprobe für die hier herausgearbeiteten Mittel fehlt und vor dem Hintergrund einer bislang nur in Ansätzen vorhandenen historischen Emotions- und Expressivitätsforschung der Musikwissenschaft auch nicht rasch einzuholen ist: Für eine Falsifikation der hier aufgestellten Hypothesen wäre zu prüfen, ob die dargestellten Mittel auch in ganz anderen expressiven Kontexten Anwendung fanden. Dabei wäre die jeweilige Konstellation der einzelnen Merkmale zu berücksichtigen, denn dass einzelne Elemente wie etwa das Tremolo oder Haltetöne in völlig anderen Zusammenhängen anzutreffen sind, liegt auf der Hand. Es gibt für die musikwissenschaftliche historische Emotionsforschung also noch viel zu tun.

FRANK HENTSCHEL
 Universität zu Köln
 frank.hentschel@uni-koeln.de

73 Ebd., S. 36.