

The book cover features a surreal, painterly illustration. The background is a deep, textured blue. In the upper left, a bright white circle with a yellow ring is surrounded by concentric blue circles, resembling a moon or a sun. The central and right portions of the cover are dominated by tall, dark, angular structures that resemble modern skyscrapers or abstract architectural forms. These structures are covered in a dense, intricate pattern of fine, light-colored lines, creating a complex, grid-like texture. In the foreground, several gnarled, brown, branch-like structures with sharp, spiky protrusions extend across the scene, some appearing to be part of the architectural forms. The overall mood is mysterious and unsettling, consistent with the title 'Unheimliche' (The Uncanny).

Christoph Hust
Ivana Rentsch
Arne Stollberg
(Hg.)

Musik und das Unheimliche

et+k

edition text + kritik

Musik und das Unheimliche

Herausgegeben von Christoph Hust,
Ivana Rentsch und Arne Stollberg

et+k

edition text+ kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-96707-187-0 E-ISBN 978-3-96707-188-7

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlagentwurf: Johannes Ayen

Umschlagabbildung: Ewald Düllberg, Bühnenbildentwurf zu *Der Freischütz*,
»Wolfsschlucht«, Krolloper Berlin, 1928

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Inhalt

Vorwort 7

Arne Stollberg

Angstlust. Das Unheimliche und seine Musik 11

I. Literatur

Stefan Willer

Wiederholung und Wiedererkennung. Zum Musikalisch-Unheimlichen in Erzählungen von Ludwig Tieck, Clemens Brentano und E. T. A. Hoffmann 27

Jean-François Candoni

Musik in der französischen Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts 51

Marco Frenschkowski

Sphärenharmonie und Wahnsinn. Ein Essay über Musik und die angloamerikanische unheimlich-phantastische Literatur 67

II. Vokal- und Instrumentalmusik

Martin Küster

Impassible – impossible. Vom Sinn schauerlich-monotoner Gesänge um 1800 93

Friederike Wißmann

Unheimliche Idyllen. Schuberts Klavierlied *Der Geistertanz* 115

Julian Caskel

Stille und Spuk. Zur Semiotik des Unheimlichen am Beispiel von symphonischen Scherzosätzen 137

Ivana Rentsch

Das Unheimliche als Experimentierraum.
Antonín Dvořáks Symphonische Dichtungen 173

III. (Musik-)Theater

Frank Hentschel

Die Lust an der Angst im Musiktheater des 17. Jahrhunderts 191

Bernhard Jahn

Die Entstehung des Unheimlichen im Musiktheater
des 18. Jahrhunderts. Religiöse Traditionen und komische Praxis 215

Anna Ricke

»[M]uch too terrible for representation«. Musik und Geräusch
in Matthew Lewis' Melodram *The Captive* (1803) 241

Tobias Robert Klein

Die unerträgliche Endlichkeit des Seins. Drei Bruchstücke
aus Heinrich Marschners *Vampyr* 257

Christian Kämpf

Aus einem Banne befreit: Schumanns *Manfred* 275

Richard Erkens

Unheimliche Augenblicke. Lokalisierung von Angstszenerien
an Beispielen des französischen und italienischen Musiktheaters
im 19. Jahrhundert 289

IV. Film, Videospiele, Interactive Fiction

Janina Müller

Chronotopische Klangräume. Zu den tönenden Architekturen
des Unheimlichen in Roman Polańskis Apartment-Trilogie 325

Christoph Hust

Die unerhörten Klänge des Unheimlichen
in der Interactive Fiction 347

Carsten Göpfert

Unheimliche Videospielemusik in der Ego-Perspektive.
Der Einsatz von auditiven Reizen in den Horrorgames
Slender – The Eight Pages und *Layers of Fear* 361

Abstracts 371

Autorinnen und Autoren 379

Personenregister 385

Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

Angstlust

Das Unheimliche und seine Musik

*In dankbarer Erinnerung an
Hans-Thies Lehmann (1944–2022)*

I.

Nacht und Musik. – Das Ohr, das Organ der Furcht, hat sich nur in der Nacht und in der Halbnacht dunkler Wälder und Höhlen so reich entwickeln können, wie es sich entwickelt hat, gemäss der Lebensweise des furchtsamen, das heisst des allerlängsten menschlichen Zeitalters, welches es gegeben hat: im Hellen ist das Ohr weniger nöthig. Daher der Charakter der Musik, als einer Kunst der Nacht und Halbnacht.¹

Folgt man diesem Aphorismus aus Friedrich Nietzsches 1881 erschienener *Morgenröthe*, so ist die Musik wie keine andere Kunst zur Darstellung des Unheimlichen prädestiniert. Die Überlegung, dass der »Ton [...] aus der Nacht« stamme,² aus einem Bereich jenseits distinkter Wahrnehmung, die allein das auf Licht und Helligkeit angewiesene Auge gewähren könne, war schon seit den frühesten Notizen aus dem Umkreis der *Geburt der Tragödie* ein fester Bestandteil von Nietzsches Musikdenken gewesen, inspiriert vor allem durch Richard Wagner und die flagrante Nachtmystik nicht nur des *Tristan*, sondern auch der *Beethoven*-Schrift mit ihrer auf Schopenhauer zurückgehenden These, dass die Tonkunst dem Phänomen des Traumes analog zu setzen sei.³ Bereits dort, in der *Beethoven*-Schrift, kommt die Angst als genuiner Affekt der Musik auf durchaus irritierende Weise

- 1 Friedrich Nietzsche, »Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile« [1881], in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München u. a. 1988, Neuausgabe 1999, Bd. 3, S. 9–331, hier S. 205; Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original und werden durchgehend kursiv wiedergegeben.
- 2 Friedrich Nietzsche, »Nachgelassene Fragmente. Winter 1869/70 – Frühjahr 1870«, in: ebenda, Bd. 7, S. 57–86, hier S. 70.
- 3 Vgl. Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart 2006 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58), S. 111–135; ders., »Der widerwärtige Anblick des Sängers«. Nietzsches und Wagners Traum-Theater«, in: *Das Bildliche und das Unbildliche. Nietzsche, Wagner und das Musikdrama*, hrsg. von Matthias Schmidt und Arne Stollberg, Paderborn 2015, S. 59–77.

zum Tragen, dahingehend nämlich, dass Wagner gerade die »beängstigendsten [...] Träume«, aus denen »wir mit einem *Schrei*« erwachen, als Ursprungsort des in die Welt tretenden Klanges identifiziert⁴ – ein »schöner Mutterschooss der Musik«, wie Eduard Hanslick sarkastisch bemerkte.⁵ In der *Morgenröthe* freilich löst Nietzsche diesen Gedanken aus dem Kontext der Schopenhauer'schen Willensmetaphysik und gibt ihm eine dezidiert anthropologische Wendung: Die Differenzierung des Gehörs, die wiederum der Musik als Voraussetzung diene, wird hier phylogenetisch auf das furchtsame Lauschen jener frühen Menschen zurückgeführt, die »in der Nacht und in der Halbnacht dunkler Wälder und Höhlen« darauf angewiesen waren, Gefährvolles, das sie nicht sehen konnten, rechtzeitig mit dem Ohr zu erfassen.

Dass die Dunkelheit zu den Bestimmungsmerkmalen des Unheimlich-Schauerlichen gehört, etwa in den ubiquitären Nachtszenarien der *gothic novel*, ist beinahe schon eine Binsenweisheit. In seiner klassischen Studie zur literarisch vermittelten »Lust an der Angst« hat Richard Alewyn diesen Sachverhalt nachdrücklich unterstrichen:

Es verlangte keine bedeutende statistische Anstrengung, um das überwältigende Übergewicht der Finsternis über das Licht [im Schauerroman] zu erweisen, und ein gleiches Verfahren würde ergeben, wie die Wahrnehmung des Gesichts eingeschränkt ist gegenüber der viel unzuverlässigeren des Gehörs.⁶

Auch Sigmund Freuds kanonische – bzw. von der Forschung kanonisch festgeschriebene⁷ – Studie über das Unheimliche endet, merkwürdig abbrechend, fast antiklimaktisch, mit einer angehängten Bemerkung über »Einsamkeit, Stille und Dunkelheit«, Phänomene, an die »bei den meisten Menschen« eine »nie ganz erlöschende Kinderangst geknüpft« sei:⁸ die Angst vor dem Alleingelassenwer-

4 Richard Wagner, »Beethoven« [1870], in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1912–1914], Bd. 9, S. 61–126, hier S. 69.

5 [Eduard Hanslick], »Ed. Hanslick über R. Wagner's »Beethoven«, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 24 (1870), S. 410–411, hier S. 410; zuerst abgedruckt unter dem Titel »Zum Beethoven-Jubiläum«, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 14. Dezember 1870, S. 1–3.

6 Richard Alewyn, »Die Lust an der Angst« [1965], in: ders., *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt am Main 1974, S. 307–330, hier S. 322.

7 Vgl. exemplarisch Anneleen Masschelein [aus dem Englischen übersetzt von Martina Kempter], »Unheimlich / das Unheimliche«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Bd. 6, Stuttgart – Weimar 2005, S. 241–260; Achim Geisenhanslüke und Marja Rauch, »Das Unheimliche«, in: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May, Stuttgart – Weimar 2013, S. 579–583; siehe auch den kurzen Artikel »Unheimlich« bei Rein A. Zondergeld und Holger E. Wiedenstried, *Lexikon der phantastischen Literatur*, Stuttgart u. a. 1998, S. 418–419.

8 Sigmund Freud, »Das Unheimliche« [1919], in: ders., *Psychologische Schriften*, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt am Main 1972 (= Studienausgabe 4), S. 241–274, hier S. 274.

den durch eine geliebte Person, wie Freud andernorts erklärt.⁹ Überflüssig zu sagen, dass sich auch das bei Freud so markant betonte Motiv des Herausspringens der Augen in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, jenseits seiner Deutung als Kastrationssymbol, dem Komplex einer gestörten (visuellen) Wahrnehmung als Movens der Angst eingliedern ließe. Das »Ausfallen einer wichtigen Sinnesfunktion«, so hatte 1906 schon Ernst Jentsch in seiner *Psychologie des Unheimlichen* argumentiert, verstärke die »Disposition für [...] Unsicherheitsempfindungen«, für jenen Orientierungsverlust, der den Brennpunkt des Unheimlichen bilde: »So giebt es in der Nacht, die bekanntlich keines Menschen Freund ist, viel mehr und viel grössere Hasenfüsse, als bei hellem Tage [...]«. ¹⁰

Die Nacht ist indessen auch, nicht erst seit Wagners *Tristan*, ein Ort der Entfaltung des Eros. Angst und Lust fließen dort ineinander und gehen eine Verbindung ein, über die man seit der Entdeckung des »angenehmen Grauens« im 18. Jahrhundert viel nachgedacht hat¹¹ – mit unterschiedlichen Resultaten. Für Richard Alewyn besetzt der irrationale Schauer, bei dem »Abstoßung [...] in Anziehung« umschlage und eine »Konversion von Angst in Lust« stattfinde,¹² exakt jenen Platz, den die vernunftgeleitete Aufklärung leer gelassen habe, als sie – mit Nietzsche gesprochen – daranging, das »furchtsame Zeitalter« durch Entzauberung der Natur zu beenden. »Diese Lehre hatte den Verstand überzeugt, aber sie ließ das Gefühl unbefriedigt. So machte sich das von der puritanischen Diät des Rationalismus unbefriedigte Gefühl Luft in einer Hungerrevolte.«¹³

Ob solche auf den historischen Moment der Entstehung des Schauerromans gemünzte – und immer wieder auch bestrittene¹⁴ – Thesenbildung den Sachverhalt wirklich umfassend zu erhellen vermag, darf bezweifelt werden. Die »erotische Schwingung der Angstlust«, wie Hans-Thies Lehmann sie nennt,¹⁵ scheint mehr zu sein als nur ein Wiederaufleben verschütteter frühmenschlicher In-

9 Vgl. Sigmund Freud, »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie« [1905], in: ders., *Sexualleben*, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt am Main 1970 (= Studienausgabe 5), S. 37–145, hier S. 127–128; vgl. dazu auch das Kapitel »Darkness« bei Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester 2003, S. 108–111.

10 Ernst Jentsch, »Zur Psychologie des Unheimlichen«, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8 (1906/07), S. 195–198 und 203–205, hier S. 197.

11 Vgl. Carsten Zelle, »Angenehmes Grauen«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert 10).

12 Alewyn, »Die Lust an der Angst« (Anm. 6), S. 313, 315.

13 Ebenda, S. 328.

14 Vgl. das Kapitel »Zur Angst-Lust des Lesers« bei Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman. Eine Einführung*, München – Zürich 1983 (= Artemis Einführungen 7), S. 115–134.

15 Hans-Thies Lehmann, »Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses«, in: *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 43 (1989), S. 751–764, hier S. 753.

stinkte, die, als Kindheitsangst ontogenetisch reproduziert, in einer entzauberten Umwelt ohne Dämonen und Geister keinen Gegenstand mehr finden und entsprechend, etwa in der Literatur, nach künstlichen Surrogaten verlangen. Lehmann schlägt stattdessen vor, ein Freud'sches Deutungsangebot aufzunehmen und weiterzudenken: Nach Freud kann das »Unheimliche des Erlebens« auf zweierlei Weise »zustande« kommen, nämlich durch die Wiederkehr »verdrängte[r] infantile[r] Komplexe«, etwa der Kastrationsangst im Falle des *Sandmanns*, oder durch erneute Bestätigung »überwundene[r] primitive[r] Überzeugungen« nach dem Modell des »Animismus«, mit Imaginationen von »Magie«, »Zauberei« und der »Allmacht der Gedanken«. ¹⁶ »Es scheint, daß wir den Charakter des »Unheimlichen« solchen Eindrücken verleihen, welche die Allmacht der Gedanken und die animistische Denkweise überhaupt bestätigen wollen, während wir uns bereits im Urteil von ihr abgewendet haben.« ¹⁷ Diesen Punkt macht Lehmann in seiner Freud-Lektüre stark und gibt ihm Priorität gegenüber dem neurotischen Verdrängungseffekt der Kastrationsangst:

Folgt man dem bei Freud nicht begangenen, nur angedeuteten Weg der Analyse, so wäre der Kern des Unheimlichen [...] die Angst angesichts der lockenden und drohenden Regression auf eine narzißtische Position der Allmachtsphantasie. Die Angst gilt der Gefahr eines Zusammenbruchs der Ich-Grenzen. ¹⁸

Letzteres meint – in verschiedenen Formulierungsvarianten – das »Aufwallen einer überwältigenden Emotion, Schrecken vermischt mit erlösender Entgrenzung, jubulatorische, aber zugleich als gefährlich geahnte Affektivität«, das »mime-tische Hinüberfließen des Bewußtseins zur stummen widervernünftigen Natur«, eine »phantasierte libidinöse Verschmelzung«. ¹⁹

Mit diesen Diagnosen trifft Lehmann tatsächlich sehr genau, was die psychoanalytische Theorie, hier in der Version Michael Balints, als *Angstlust und Regression* bestimmt hat. Balint rekonstruiert den »primären Narzißmus« und das Gefühl »absolute[r] Allmacht« beim Säugling und dann beim Kleinkind als eine Phase, in der zunächst überhaupt keine Scheidung zwischen Ich und Umwelt bestehe. ²⁰ Im

16 Freud, »Das Unheimliche« (Anm. 8), S. 271, 265.

17 Sigmund Freud, »Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker« [1912/13], in: ders., *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt am Main 1974 (= Studienausgabe 9), S. 287–444, hier S. 374, Anm. 3.

18 Lehmann, »Das Erhabene ist das Unheimliche« (Anm. 15), S. 759.

19 Ebenda, S. 752, 755, 757.

20 Michael Balint, *Thrills and Regressions*, London 1959; aus dem Englischen übersetzt von Konrad Wolff unter Mitarbeit von Alexander Mitscherlich und Michael Balint: *Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre*, mit einer Studie von Enid Balint, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 54.

Mutterleib sei der Fötus buchstäblich »eins« mit seinem »Universum« und erfahre keinerlei Abgrenzung der Individualität nach außen;²¹ sofern sich im späteren Leben erneut »ozeanische Gefühle« ergeben, etwa »auf der Höhe der Verliebtheit«, wenn die »Grenze zwischen Ich und Objekt« verschwimme und der Verliebte glaube, dass »Ich und Du Eines seien«, handle es sich demnach um ein Moment von Regression.²² Nach der Geburt stelle sich zwar allmählich die »Erfahrung einer äußeren Welt« ein, doch bleibe dies zunächst verbunden mit der »Illusion« des Kindes, »daß jedes Bedürfnis, jeder seiner Wünsche, kaum daß sie auftauchen, auch schon befriedigt werden, was gleichbedeutend mit Allmacht ist.«²³ Interessant erscheint dabei, dass Balint, ausgehend von der schwebenden Existenz des Fötus in der »Amnion-Flüssigkeit« der Fruchtblase, die Gestalt- und Konturenlosigkeit uns umgebender, umhüllender Substanzen (Luft, Wasser) als Medium solcher Erfahrungsqualitäten ansieht, da sie unseren Wünschen »keinen nennenswerten Widerstand« entgegensezten und somit für uns nicht eigentlich als Objekte erfahrbar seien.²⁴ Erst die »Entdeckung, daß es feste und unabhängige Objekte gibt, zerstört diese Welt. Von nun an muß zusätzlich zu den Substanzen auch noch die Existenz von Objekten mit ihren Widerstand leistenden, aggressiven und ambivalenten Zügen angenommen werden.«²⁵

Nach Balint sind es zwei »Erlebnisse«, die uns das Gefühl der Identität von »Subjekt« und »Umwelt« im Erwachsenenalter wieder ermöglichen: der Sexualakt und »alle Formen der Ekstase«.²⁶ Ergänzt man hierzu jedoch die oben referierte Theorie Freuds, vor allem in der von Hans-Thies Lehmann zugespitzten Fassung, so müsste das Unheimliche als dritte Option beigezogen werden. Dies mag paradox klingen, ist es aber keineswegs, denn gerade Freud hat ja – mit weitreichenden Folgen – betont, dass das Unheimliche schon dem Begriff nach »das ehemals Heimische, Altvertraute« in sich berge,²⁷ etwa durch die Wiederkehr jenes animistischen Empfindens, das wir aus Kindheitstagen kennen, im rationalen Denken aber längst hinter uns gelassen haben. Damit erklärt sich auch die von Michael Balint konstatierte Verbindungslinie zwischen Regression und Angstlust (im englischen Original »thrill«), verstanden als »Mischung von Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung«: Wer am Nervenkitzel Gefallen finde, also »philobatisch« veranlagt sei, wie Balint es in Anlehnung an den Begriff

21 Ebenda, S. 63.

22 Ebenda, S. 63, 62 (Balint zitiert hier aus Freuds *Das Unbehagen in der Kultur*).

23 Ebenda, S. 55, 54.

24 Ebenda, S. 63, 52.

25 Ebenda, S. 57.

26 Ebenda, S. 54.

27 Freud, »Das Unheimliche« (Anm. 8), S. 267.

»Akrobat« nennt, der gehe in entsprechenden Momenten bewusst gesuchter Gefährdung oder Angst wieder hinter die »Erfahrung zurück, daß Objekte auftauchen und die Harmonie der grenzenlosen, konturlosen Weiten zerstören« könnten.²⁸ Die Angst werde zum Rausch, da sich mit ihr die »Geborgenheit« vor der Aufspaltung von Ich und Welt neu erleben lasse, ebenso die aus kindlichem Allmachtsglauben gespeiste Zuversicht, dass »alles schließlich doch gut enden« müsse.²⁹ Insofern sei der »Philobatismus«, die Lust an der Angst, »symbolisch verwandt [...] mit Erektion und Potenz«³⁰ – eine These, auf die später zurückzukommen sein wird.

II.

Was hat das alles nun mit Musik zu tun? Oder anders gefragt: Lässt sich durch derlei Überlegungen die These Nietzsches von der Affinität zwischen der Musik und einer an Nacht und Halbnacht gebundenen, existenziellen Furchtsamkeit des Menschen, die dann aber auch Lustgewinn einschließen müsste, erhärten?

Bevor dies anhand eines konkreten Beispiels versucht werden soll, lohnt es sich, die Gedanken Balints mit den Eigentümlichkeiten klingender Phänomene zu verknüpfen. Balint unterscheidet, wie gesehen, zwischen festen Objekten, die das Ich seiner selbst innerwerden lassen, da es etwas ihm Fremdes, potenziell Feindliches außerhalb der eigenen Existenzsphäre anerkennen muss, und fluiden, unkörperlichen Substanzen wie Luft oder Wasser, die das Ich umhüllen und ihm das Gefühl des Einsseins mit der Welt samt entsprechenden Allmachts- und Entgrenzungphantasien einflößen. Die Nähe zur Musik ist hier nicht zu übersehen.

Als Gewährsmann sei im Folgenden Helmuth Plessner herangezogen, da seine phänomenologische Ästhetik den Vorteil hat, gerade diesen Punkt deutlich zu akzentuieren.³¹ »Sehend erblicken wir irgend etwas, nah oder fern von uns, über einen Abstand hinweg. Im Hören fällt das Moment des Abstandes fort«, so Plessner. »Allen Modifikationen des Tönens, einerlei, ob sie von weit her kommen oder in peinigender Nähe mich quälen, fehlt das Moment der inhärenten Ferne.

28 Balint, *Angstlust und Regression* (Anm. 20), S. 20–21, 22, 57.

29 Ebenda, S. 20, 21.

30 Ebenda, S. 25.

31 Vgl. Arne Stollberg, »Historische Perspektiven einer Anthropologie der Musik vom 18. bis zum 21. Jahrhundert«, in: *Anthropologie und Ästhetik. Interdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. von Britta Herrmann, Paderborn 2019, S. 27–53, hier S. 42–48.

Töne dringen ein.«³² Sie seien, mit anderen Worten, »geräumig, umhüllend, füllend, überall und nirgends«,³³ keine Objekte, die der Mensch in klaren Konturen als außerhalb Seiendes erfasse, sondern etwas, das selbst dann, wenn es aus der Ferne an sein Ohr gelange, immer auch in ihm selbst zu klingen scheine. Dasjenige, was er als »Laut produzierende[s] Wesen« zur »Entladung einer inneren Spannung« als »unartikulierten Schrei«, »artikulierten Laut« oder »geformten Ton« hervorbringe, begegne ihm beim Hören »wieder von außen; das ursprünglich Eigene kehrt zu ihm zurück als ›seine‹ Äußerung«. ³⁴

Mit sehr ähnlichen, wenn auch an Schopenhauers Metaphysik angelehnten Passagen aus Wagners *Beethoven*-Schrift zusammengehalten,³⁵ vermag solche Anschauung zu erklären, warum Töne und Gesang uns einerseits vertraut und anheimelnd, gewissermaßen »heimlich« erscheinen, gemäß der bedenkenswerten Formulierung von Carl Dahlhaus, dass Musik selbst über »Chromatik und Dissonanzen eine versöhnende Wirkung« ausübe; wir »lassen [...] uns das Gefühl nicht austreiben, daß es dort, wo gesungen wird, so schlimm nicht sein kann.«³⁶ Andererseits aber steht außer Frage, dass es in der Musik genügend Topoi gibt, die sich durch harmonisch-rhythmische Desorientierung, dunkle Instrumentalfarben, bewusst monotone Melodik oder gestische Suggestionen wie das Pizzicato als Äquivalent eines geheimnisvollen Schleichens auf Zehenspitzen dafür praktikabel gemacht haben, das Unheimliche bzw. Mysteriöse mit adäquatem Klang zu versorgen.³⁷ Dass solche Prägungen, wie sie paradigmatisch in den

32 Helmuth Plessner, »Anthropologie der Sinne« [1970], in: ders., *Anthropologie der Sinne*, hrsg. von Günter Dux u. a., Frankfurt am Main 1980 (= Gesammelte Schriften 3), S. 317–393, hier S. 344.

33 Helmuth Plessner, »Zur Anthropologie der Musik« [1936/1951], in: ders., *Ausdruck und menschliche Natur*, hrsg. von Günter Dux u. a., Frankfurt am Main 1982 (= Gesammelte Schriften 7), S. 184–200, hier S. 189.

34 Ebenda, S. 186.

35 Vgl. Wagner, »Beethoven« (Anm. 4), S. 74: »Er [der Wille] ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder: so wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich ein entzückendes Spiel mit sich selbst.« Anschließend verdeutlicht Wagner dies mit der anekdotischen Schilderung eines Erlebnisses in Venedig (S. 74–75): Nachts habe er auf seinem Balkon den fernen Klagegesang eines Gondoliers vernommen, dem andere Gondolieri in gleicher Weise antworteten, bis ein »weithin tönende[r] Dialog« die Luft erfüllte, der schließlich »im Einklang zu verschmelzen« schien. »So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschoßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Tiere, der Lüfte, das Wutgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreuung erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist, und daß nur in *dieser* Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.«

36 Carl Dahlhaus, »Revolutionsoper und symphonische Tradition«, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Laaber 1985 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 345–356, hier S. 346.

37 Vgl. hierzu etwa das Kapitel »Das ›Noir‹ des Film noir: zur Topik des Mysteriösen« bei Janina Müller, *Musik im klassischen Film noir*, Würzburg 2019 (= Klangfiguren. Studien zur Historischen

Kinotheken der Stummfilmzeit versammelt sind, Entsetzen und Vergnügen mischen, wäre mit den oben skizzierten Erwägungen zur Psychologie der Angstlust ohne Weiteres vereinbar. Und vielleicht könnte man mit einiger Zuspitzung sogar sagen, dass gerade Musik in der Lage ist, diese Ambivalenz auszudrücken, wenn das prinzipiell Vertraute, »Heimliche« ihrer Klänge, das immer ein Moment von Regression mit sich bringen mag – den Rückfall in die alles umhüllende Geborgenheit einer vorsubjektiven Existenz –, unvertraut, »un-heimlich« wird. Das Unheimliche der Musik wäre dann gewissermaßen zugleich das Musikalisch-Erotische, um Kierkegaard zu zitieren.³⁸ Dass dies schon im 19. Jahrhundert so gesehen und komponiert werden konnte, sei nun abschließend an einem Beispiel erläutert.

III.

Im ersten Aufzug von Richard Wagners *Siegfried* bemüht sich der Zwerg Mime darum, seinem Zögling beizubringen, was Furcht sei. Siegfried ist in dieser Beziehung so ahnungslos wie der Held des Grimm'schen Märchens »von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen« – eine Verbindung, die Wagner bekanntlich selbst hergestellt hat:

Habe ich Dir nicht früher schon einmal von einem heitren stoffe geschrieben? Es war dieß der bursche der auszieht »um das fürchten zu lernen« und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen schreck, als ich plötzlich erkenne, daß dieser bursche niemand anders ist, als – der junge Siegfried [...].³⁹

Was Mime mit beredten Worten evoziert, ist jedoch, terminologisch präzise gesagt, weniger *Furcht* als vielmehr *Angst*. Zumindest dann, wenn man die seit Kierkegaard bestehende Definition anwendet,⁴⁰ dass *Furcht* sich auf einen konkre-

Musikwissenschaft 5), S. 49–93 sowie Frank Hentschel, »Musik und das Unheimliche im 19. Jahrhundert«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 9–50.

38 Vgl. den auf Mozarts *Don Giovanni* bezogenen Abschnitt »Die unmittelbar-erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische« aus Teil I von Søren Kierkegaards 1843 erschienenem Erstlingswerk *Entweder – Oder. Ein Lebensfragment (Enten – Eller. Et Livs-Fragment)*, publiziert unter dem Pseudonym Victor Eremita.

39 Brief Richard Wagners an Theodor Uhlig vom 10. Mai 1851, in: ders., *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, hrsg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1979, S. 42–44, hier S. 43.

40 Vgl. Søren Kierkegaard [unter dem Pseudonym Vigilius Haufniensis], *Begrebet Angest*, Kopenhagen 1844; aus dem Dänischen übersetzt von Gisela Perlet: *Der Begriff Angst*, mit einem Nachwort hrsg. von Uta Eichler, Stuttgart 2016.

ten Gegenstand bezieht, der gefährlich und schreckenerregend sein mag, aber in seiner erkennbaren Wirklichkeit bestimmte reaktive Verhaltensweisen wie Flucht oder Gegenangriff ermöglicht, während *Angst* eine »gegenstandslose Stimmung« darstellt,⁴¹ ein »ungerichtetes und zustandsbezogenes Gefühl«, das »physische Reaktionen wie Zittern, Angstschweiß, erhöhte[n] Pulsschlag, flache Atmung, Herzrasen etc.« zur Folge hat,⁴² aber – mit einer Lieblingsvokabel H. P. Lovecrafts gesprochen – »unsagbar« bleibt.⁴³ Als Urszene solcher Angst beschreibt Richard Alewyn das Alleinsein im dunklen Wald, was zu der Frage Anlass geben sollte, ob nicht auch Nietzsche mit der Formulierung des eingangs dargebotenen Zitats viel eher *Angst* als *Furcht* gemeint haben könnte:

Wenn ich [...] allein in einem dunklen Wald bin, und ich höre es um mich herum knistern und knacken und flüstern, und ich weiß nicht, wer oder was es ist, ich weiß nicht, was mir droht, ich weiß nicht, wo es droht, ich weiß noch nicht einmal, ob es droht, dann gibt es darauf keine mögliche Reaktion, noch nicht einmal die Flucht – nichts als ein zugleich gespanntes und gelähmtes Warten. Das ist dann nicht gefährlich, sondern unheimlich. Dann habe ich Angst.⁴⁴

Mime jedenfalls bringt diese Ingredienzen der Angst mitsamt allen körperlichen Symptomen in Wagners *Siegfried* geradezu mustergültig zur Sprache:

Fühltest du nie
im finstren Wald,
bei Dämmerchein
am dunklen Ort,
wenn fern es säuselt,
summt und saust,
wildes Brummen
näher braust: –
wirres Flackern
um dich flimmert,
schwellend Schwirren
zu Leib' dir schwebt: –
fühltest du dann nicht grieselnd
Grausen die Glieder dir fahen?

41 Weber, *Der englische Schauerroman* (Anm. 14), S. 115.

42 Hans Richard Brittnacher, »Poetik: Affekte«, in: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Anm. 7), S. 514–521, hier S. 516.

43 Vgl. Howard Phillips Lovecraft, »The Unnamable«, in: *Weird Tales* 6, Nr. 1, Juli 1925; deutsch: »Das Unsagbare«, in: ders., *Das Werk*, hrsg. von Leslie S. Klinger, aus dem Amerikanischen von Andreas Fliedner und Alexander Pechmann, Bd. 1, Frankfurt am Main 2018, S. 181–189.

44 Alewyn, »Die Lust an der Angst« (Anm. 6), S. 325.

Glühender Schauer
schüttelt die Glieder,
in der Brust, bebend und bang,
berstet hämmernd das Herz?
Fühltest du das noch nicht,
das Fürchten blieb dir noch fremd.⁴⁵

Die Musik entspricht zu Beginn dem erwartbaren Vokabular (T. 2100–2113): Das mit einer markant gesetzten V-I-Wendung angesteuerte G-Dur zerfließt in ein chromatisches Flimmern, dessen harmonisch-rhythmische Gestaltlosigkeit den konturierten Zeitablauf ebenso suspendiert wie das Sicherheitsgefühl tonaler Stabilität. Dass damit Merkmale einer auf Desorientierung zielenden Topik des Unheimlichen abgerufen werden, liegt auf der Hand.⁴⁶ Zugleich scheint das Orchester im Aufwärtzug der chromatischen Linien, dem Anwachsen der Dynamik (*poco crescendo*) und den gleitenden Figuren der Klarinetten in tiefer Lage etwas »Unsagbares« immer näherkommen zu lassen – Mime dürfte hier an den Drachen Fafner denken, als dessen Opfer er sich wenige Minuten zuvor in einer albtraumhaften Vision selbst gesehen hatte. Dann jedoch reißt es die Musik plötzlich nach oben (T. 2114–2115), und bei dem Wort »Flackern« (T. 2116) tut sich eine ganz andere akustische Szenerie auf, immer noch im Sog der Chromatik, erst aufwärts sequenzierend, dann wieder abwärts gleitend, aber nun beleuchtet von der irisierenden Helligkeit hoher Streicher und Holzbläser. Es ist der »Feuerzauber« aus dem dritten Aufzug der *Walküre*, den das Orchester hier anklingen lässt. Und entsprechend verdichtet sich das Flimmern und Flackern bei den Worten »Glühender Schauer« zu einer melodischen Phrase, die, wengleich chromatisch verzerrt, über ihren Bezugspunkt keinen Zweifel lässt (T. 2126–2127, Oboen; Notenbeispiel 1): Das betreffende Motiv wurde ebenfalls im dritten Aufzug der *Walküre* exponiert, in Verbindung mit Brünnhilde, genauer gesagt in Verbindung mit dem magischen Schlaf, den Wotan über seine Tochter verhängte, um ihren Ungehorsam zu bestrafen und sie gleichzeitig für den »hehrsten Helden der Welt«, Siegfried, zu bewahren.

45 Die *Ring*-Dichtung wird hier und im Folgenden ohne weitere Seitenangaben nach dem Wortlaut der Partitur zitiert; vgl. auch Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss, Stuttgart 2009. Den Analysen der Musik des *Siegfried* liegt der Nachdruck der entsprechenden Bände (12, I–III) der *Sämtlichen Werke* zugrunde: Richard Wagner, *Siegfried* (WV 86 C), hrsg. von Klaus Döge und Egon Voss, London u. a. 2013 (= Edition Eulenburg 8056).

46 Vgl. Hentschel, »Musik und das Unheimliche im 19. Jahrhundert« (Anm. 37), bes. S. 42–45.

Notenbeispiel 1: Richard Wagner, *Siegfried*, Klavierauszug von Felix Mottl,⁴⁷ erster Aufzug, T. 2126–2129

Es ergibt sich die Frage der narratologischen Perspektive: Übernimmt das Orchester hier die Rolle eines auktorialen Erzählers, der mehr weiß als die Figuren auf der Bühne, zum Beispiel, dass Siegfried, wovon er jetzt noch nichts ahnt, tatsächlich durch Brünnhilde auf dem Walkürenfelsen das Fürchten lernen wird, durch die erste Frau, die er in seinem Leben erblickt? Ganz absehen lässt sich davon wohl nicht. Und doch scheint es eher um eine Innenperspektive zu gehen, im Sinne des Bonmots von Tom Grey und Adrian Daub, Wagners Orchester präsentiere nicht selten »a kind of soundtrack to the unconscious«.⁴⁸ Denn Siegfried missversteht Mime gehörig: Was dieser ihm als pure Angst einzuflößen sucht, imaginiert er sich ganz anders – als sexuelle Erregung. Das »Bangen« scheint Siegfried begehrenswert; das »Grieseln und Grausen«, »Glühen und Schauern, Hitzen und Schwindeln, Hämmern und Beben« wird zum Gegenstand erotischen Verlangens: »sehnd verlangt mich der Lust!« Wagners Dichtung nimmt wahrlich kein Blatt vor den Mund:

Sonderlich seltsam
muß das sein!
Hart und fest,
fühl' ich, steht mir das Herz.

Es muss zu denken geben, dass die Trompete zu diesen durchaus anzüglichen Worten, die auf ein – laut dem Grimm'schen Wörterbuch – schon im 16. Jahrhundert nachweisbares Metonym für den *penis erectus* zurückgreifen,⁴⁹ gerade das heldische Siegfried-Motiv ertönen lässt (T. 2152–2154; Notenbeispiel 2).

⁴⁷ Frankfurt am Main u. a. [1914] (= Edition Peters 3405).

⁴⁸ Tom Grey und Adrian Daub, »Wagner after Freud: Stages of Analysis«, in: *The Opera Quarterly* 31 (2015), S. 116–133, hier S. 119.

⁴⁹ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, www.woerterbuchnetz.de/DWB, Art. »Ständer, m.« (letzter Zugriff am 30. November 2022).

s. muß das sein! Hart und fest, fühl ich, steht mir das Herz...

pp Str., Hr., Vc., Trp.

mf dim.

Str. pp

Notenbeispiel 2: Richard Wagner, *Siegfried*, Klavierauszug von Felix Mottl, erster Aufzug, T. 2149–2154

Man kann nicht umhin, sich wiederum an Michael Balint und seine Beobachtung erinnern zu fühlen, dass die Angstlust, der »thrill«, und das »Autoerotische, überhaupt alle sexuellen Betätigungen [...] viel gemeinsam hätten«.

Philobatisches Heldentum ist in gewisser Weise phallisch-narzißtisches Heldentum, sehr männlich und zugleich sehr kindisch, niemals voll gereift. Das ist der Grund, warum es immer ein wenig, oft sogar erheblich, aufgeplustert werden muß. [...] Es scheint das Los des Mannes zu sein, daß auch seine höchsten und reinsten Taten nicht ganz von infantilen Neigungen gelöst werden können.⁵⁰

Zu Wagners Siegfried-Gestalt passen diese Äußerungen nicht schlecht, und es bestätigt sich, was Thomas Mann schon 1933 in *Leiden und Größe Richard Wagners* formulierte: dass gerade die beschriebene »Szene, wo Mime den Zögling über die Furcht zu belehren sucht«, während »im Orchester das Motiv der schlafenden Brün[n]hilde auf eine dunkel entstellte Weise sein Wesen treibt« – dass also diese Szene reiner »Freud« sei, »Analyse, nichts anderes«, Darstellung eines »aus dem

50 Balint, *Angstlust und Regression* (Anm. 20), S. 39.

[U]nbewußten heraufschimmernde[n] Komplex[es] von Mutterbindung, geschlechtlichem Verlangen und Angst«. ⁵¹

Auch hier wäre es wieder angezeigt gewesen, das Unheimliche in die Liste der Kategorien aufzunehmen, nicht nur im Sinne dessen, was Tom Grey und Adrian Daub dazu bewog, mit Blick auf Wagners Freud-Vorwegnahmen von »uncanny anticipations« zu sprechen. ⁵² Erklären lassen sich solche »unheimlichen Antizipationen« zum Teil sicherlich durch Wagners Schopenhauer-Lektüre im Herbst 1854, ⁵³ zwei Jahre vor Beginn der Komposition des *Siegfried*: Wenn Wagner dort gleichsam die These des Philosophen in Musik verwandelte, dass der »Geschlechtstrieb« den »Kern des Willens zum Leben« bilde und die »Genitalien« dessen »Brennpunkt« seien, ⁵⁴ so konnte er in dem Maße auf Freud vorausdeuten, wie die Psychoanalyse wiederum an Schopenhauer anknüpfte, mag Freud auch, bei grundsätzlicher Anerkennung der Parallelen, jede direkte Abhängigkeit geleugnet haben. ⁵⁵

Freud jedenfalls konzeptualisiert die Psychoanalyse im Medium des Wortes, von der »Sprache der Träume« ⁵⁶ bis zu den therapeutischen Redekuren mit ihrem Ziel der Verbalisierung unbewusster Traumata. Wagner hingegen legt im *Siegfried* anhand der von Mime beschworenen, topischen Angstszenerie des nächtlichen Waldes offen, dass die Musik der Ambivalenz solchen Gefühls gerade deshalb Ausdruck zu geben vermag, weil das Zweideutige ihre eigentliche Domäne und das »Unsagbare« ihr Wesen darstellt. Da uns Töne – Plessner, aber auch Wagner zufolge – immer vertraut vorkommen, wir uns in ihnen geborgen, sogar entgrenzt fühlen, tritt selbst dort, wo sie Verunsicherung erzeugen, ein Lustgefühl hinzu, das die merkwürdige Doppelexistenz des Unheimlichen begründet. So verstanden, ist Musik die unheimliche Kunst *par excellence*.

51 Thomas Mann, »Leiden und Größe Richard Wagners« [1933], in: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955*, ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Valet, Frankfurt am Main 2005, S. 87–143, hier S. 93.

52 Grey/Daub, »Wagner after Freud« (Anm. 48), S. 125.

53 Vgl. auch Arne Stollberg, »Regression und Klangerfahrung. Das »Waldweben« als Wagners ästhetisches Schlüsselerebnis«, in: *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Beiträge des Hamburger Symposions 22.–25. Oktober 2009*, hrsg. von Tobias Janz, Würzburg 2011 (= Wagner in der Diskussion 5), S. 235–258.

54 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band* [1844], hrsg. von Ludger Lutkehaus, Zürich 1988 (= Werke in fünf Bänden 2), S. 596.

55 Vgl. Grey/Daub, »Wagner after Freud« (Anm. 48), S. 120.

56 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1900], hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt am Main 1972 (= Studienausgabe 2), S. 142.

I. Literatur

Wiederholung und Wiedererkennung

Zum Musikalisch-Unheimlichen in Erzählungen von Ludwig Tieck, Clemens Brentano und E. T. A. Hoffmann

Bei Darstellungen des Musikalisch-Unheimlichen in der Literatur der Romantik mag man als erstes an E. T. A. Hoffmanns Schriften zur Musik denken, etwa an jene Stelle aus der Besprechung von Beethovens Fünfter Symphonie, in der von »Laute[n]« die Rede ist, »womit sich die Brust, von Ahnungen des Ungeheuren gepreßt und beängstet, gewaltsam Luft macht«.¹ Diese »Laute« findet Hoffmann in einer Passage der Durchführung des ersten Satzes, in der mehrere verminderte Akkorde aneinandergereiht werden. Er identifiziert also bestimmte Klangereignisse, die eine eigentümliche Beklemmung ausdrücken oder auch hervorrufen. Das ist, so Hoffmann weiter, »ahnungsvoll und schauerlich«² – aber ist es auch unheimlich? Zumindest an der zitierten Stelle vermeidet Hoffmann eine entsprechende Gleichsetzung. Auch der vorliegende Beitrag soll das Musikalisch-Unheimliche nicht im Sinne einzelner klanglicher Effekte behandeln, sondern als etwas Strukturelles. Im Zentrum steht ein denkbar basales Element musikalischer Struktur: die *Wiederholung*. Ihrer grundlegenden Einfachheit zum Trotz steht sie auf komplexe Weise in Verbindung mit dem Unheimlichen.

Für eine solche Verbindung findet sich in der genannten Rezension ein wörtlicher Beleg. Die einzige Passage, in der explizit vom Unheimlichen die Rede ist, beschreibt eine Wiederholungsfigur im Trio des Scherzos: »Im zweiten Teil fangen die Bässe das Thema zweimal an und halten wieder ein, zum dritten Mal geht es weiter fort. Manchem mag das scherzhaft vorkommen, dem Rez. erweckte es ein unheimliches Gefühl.«³ Beim näheren Hinsehen wird an dieser Stelle allerdings erneut ein eher isolierter Effekt benannt: eine auf begrenztem Raum zustande kommende, sich in musikalisch kurzer Zeit vollziehende Wiederholung nach Art eines Ostinatos. Eine solche Form der Wiederholung ist nicht im starken Sinne strukturbildend, jedenfalls nicht in der Weise, wie Hoffmann den Strukturbegriff in die Musikästhetik und -analyse eingeführt hat, nämlich – so die pro-

1 E. T. A. Hoffmann, »Sinfonie [...] composée et dédiée par Louis van Beethoven [...] No. 5 des Sinfonies«, in: ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Hartmut Steinecke u. a., Frankfurt am Main 1985–2004, Bd. 1, S. 532–552, hier S. 540.

2 Ebenda, S. 541.

3 Ebenda, S. 546.

grammatische Formulierung in der Beethoven-Rezension – als »sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur«. ⁴

Diese Ausprägung des Strukturbegriffs zielt auf die Entwicklung musikalischer Großformen aus kleinen Motiven, und eben dafür ist, wie aus Hoffmanns Analyse vor allem des ersten Satzes der Fünften Symphonie hervorgeht, die Wiederholung von zentraler Bedeutung. Denn das berühmte Kopfmotiv vollzieht sich nicht nur von Anfang an repetitiv (»dann eine Wiederholung jenes Gedankens einen Ton tiefer«, »[d]ie zweite Violine fängt wieder den Haupt-Gedanken an«, »dreimal wiederholt«), sondern es bringt, indem es »in der Folge, mannigfach gestaltet, immer wieder durchblickt«, makrostrukturelle Wiederholungen in Gang. Das gilt für die Großform des Kopfsatzes insgesamt, dessen Reprise den »erste[n] Teil [...] mit geringen Abweichungen wiederholt«, und es verdichtet sich in der Coda, die das Kopfmotiv erneut »wechselnd wiederholt« bzw. »nochmals wiederhol[t]«, wie Hoffmann – sich seinerseits wiederholend – schreibt. ⁵ Dank ebendieser strukturierenden Funktion der Wiederholung oder, umgekehrt formuliert, dank dieser grundlegenden Wiederholungsfunktion musikalischer Struktur lässt Beethovens Musik »das Unbekannte, Geheimnisvolle ahnen«. ⁶ Im fortwährenden variierenden Rückgriff auf bereits Erklungenes organisiert sie zugleich die »Ahnung« dessen, was sich aus einem bestimmten Motiv entwickeln kann. ⁷ Auf spezifische Weise *unheimlich* ist dabei aber weniger das *Unbekannte* solcher Entwicklungen als die darin veranstaltete Wiederholung des bereits *Bekanntes*. Unheimlich ist die Reprise.

Eine solche Lesart des Musikalisch-Unheimlichen korreliert mit einer der bekanntesten und wirkungsreichsten Theoretisierungen des Unheimlichen überhaupt, derjenigen von Sigmund Freud. Die Überlegung, dass unheimlich nicht etwa die Überwältigung durch das gänzlich Unbekannte, sondern die unerwartete Begegnung mit dem Vertrauten sei, steht im Zentrum seiner Abhandlung über *Das Unheimliche* (1919). Er entwickelt diese These sowohl aus der ambivalenten Semantik des Doppelwortes »heimlich/unheimlich« ⁸ als auch aus literarischen Fallgeschichten, allen voran Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, aber auch dessen Roman *Die Elixiere des Teufels*. Das zentrale unheimliche Motiv des Letzteren

4 Ebenda, S. 535; dort auch die folgenden Zitate.

5 Ebenda, S. 542.

6 Ebenda, S. 535.

7 Zu dahingehenden Konzepten musikalischer Ahnung vgl. Stefan Willer, »Musik«, in: *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*, hrsg. von Benjamin Bühler und dems., Paderborn 2016, S. 457–467.

8 Vgl. Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Anna Freud u. a., Frankfurt am Main 1999, Bd. 12, S. 227–268, hier S. 231–237, mit der Zusammenfassung: »Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt« (S. 237).

ist für Freud das »Doppelgängertum«, also »die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen«. ⁹ Im Zusammenhang dieses und anderer Beispiele verwendet Freud bereits den Begriff des »Wiederholungszwanges«, der »stark genug ist, sich über das Lustprinzip hinauszusetzen«, ¹⁰ so wie er ihn kurz darauf in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) zu einem wichtigen Baustein seiner Triebtheorie macht. Im Aufsatz von 1919 heißt es, dass »dasjenige als unheimlich verspürt wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann«. ¹¹

Freuds Theorie des Unheimlichen interessiert im Folgenden nicht als Beitrag zur psychoanalytischen Literaturinterpretation, ¹² sondern einzig und allein hinsichtlich des strukturellen Befunds. So ergeben sich relevante Überschneidungen mit den erwähnten strukturbildenden Funktionen musikalischer Wiederholung. Wie zentral eine solche funktionale Sichtweise für Freuds Beobachtungen ist, zeigt sich vor allem daran, dass er die Wiederholungsstruktur des Unheimlichen unter ausdrücklicher Absehung von bestimmten Inhalten oder Gegenständen beschreibt. Das Unheimliche ist demnach »etwas wiederkehrendes Verdrängtes [...] und dabei muß es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war«. ¹³ Diese Gleichgültigkeit des affektiven Inhalts zugunsten der repetitiven Struktur ist der springende Punkt, wobei aber erst das Moment der Verdrängung die Struktur des Unheimlichen entstehen lässt. Ein ursprüngliches, erstes Geschehen muss also zunächst einmal im Freud'schen Sinne verdrängt und unbewusst werden ¹⁴ – in die Latenz, die *Heimlichkeit* absinken –, um auf *unheimliche* Weise wiederkehren zu können.

An drei Erzählungen soll nun gezeigt werden, wie das Strukturmotiv der unheimlichen Wiederkehr gestaltet werden kann, wenn es in Verbindung mit musikalischen Wiederholungsphänomenen auftritt. Alle drei stammen aus dem kanonischen Bestand romantischen Erzählens, wurden aber bislang noch nicht

9 Ebenda, S. 246.

10 Ebenda, S. 251.

11 Ebenda.

12 »[F]ür die psychoanalytische Literaturwissenschaft avancierte [Freuds] *Sandmann*-Lektüre zum Gründungsdokument und zum interpretatorischen Mustertext«, so Thomas Wortmann, »Literatur der Romantik«, in: *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hrsg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel, Berlin – Boston 2017, S. 495–510, hier S. 506; zur Kritik daran vgl. Detlef Kremer, »Freuds Aufsatz ›Das Unheimliche‹ und die Widerstände des unverständlichen Textes«, in: *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*, hrsg. von Peter-André Alt und Thomas Anz, Berlin – New York 2008 (= *Spectrum Literaturwissenschaft* 16), S. 59–72.

13 Freud, »Das Unheimliche« (Anm. 8), S. 254.

14 Vgl. zu diesen Kategorien Freuds einige Jahre zuvor (1915) publizierte Aufsätze »Die Verdrängung« und »Das Unbewußte«, in: ders., *Gesammelte Werke* (Anm. 8), Bd. 10, S. 247–261 und S. 263–303.

unter den genannten Gesichtspunkten charakterisiert. (Nähere Bestimmungen des ›Romantischen‹ müssen hier nicht vorangestellt werden, da sie sich aus den Textbeobachtungen an mehreren Stellen direkt oder indirekt ergeben.) Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert* (1797) ist die in sich rückläufige Geschichte einer als ›entsetzlich‹ erfahrenen Reduktion der Außenwelt, in der ein wiederholt gesungenes Lied eine wichtige Rolle spielt. Das Erzählarrangement in Clemens Brentanos *Der Sänger* (1801), gleichfalls mit lyrisch-gesanglichen Einlagen versehen, deutet auf die Wiederkehr einer verhängnisvollen genealogischen Vorgeschichte hin. In E. T. A. Hoffmanns *Die Fermate* (1815) schließlich verkomplizieren sich die musikalisch-erzählerischen Wiederholungen um ein Programm des bildlichen Wiedererscheins, wobei die strukturelle Unheimlichkeit den heiteren Ton der Erzählung in Zweifel zieht.

I.

Der blonde Eckbert erschien zuerst 1797 in einer Sammlung mit dem Titel *Volksmärchen*, die der 24-jährige Ludwig Tieck unter seinem damaligen Pseudonym Peter Leberecht publizierte; 1812 nahm er ihn in den ersten Band seiner Sammlung *Phantasia* auf.¹⁵ In dieser Erzählung, einer abgründigen Geschichte um Misstrauen, Verrat und seltsame Ähnlichkeiten, wird ein Lied gesungen, das um das von Tieck erfundene, seinerzeit rasch berühmt gewordene Kompositum »Waldeinsamkeit« kreist.¹⁶ Bei diesem Wort handelt sich um eine atmosphärische Formel, aber auch um eine psychosemiotische Leitvokabel,¹⁷ insofern die Verbindung aus Undurchdringlichkeit (»Wald«) und Auf-sich-Zurückverwiesen-Sein (»Einsamkeit«) den mentalen Zustand der Protagonisten ebenso beschreibt wie die Zeichenökonomie des Textes.

Der Titelheld, ein Ritter von »ohngefähr vierzig Jahr[en]« (T 126), lebt anfangs mit seiner Gemahlin Bertha zurückgezogen auf einer Burg. Eines Tages

15 Ludwig Tieck, »Der blonde Eckbert«, in: ders., *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 6: *Phantasia*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1985, S. 126–146; Nachweise mit der Sigle T und Seitenangabe in Klammern direkt im Text.

16 Zur Wirkungsgeschichte (zu der auch Tiecks späte Novelle mit demselben Titel *Waldeinsamkeit* gehört) vgl. Stefan Nienhaus, »Waldeinsamkeit«. Zur Vieldeutigkeit von Tiecks erfolgreichem Neologismus«, in: *Raumkonfigurationen in der Romantik. Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*, hrsg. von Walter Pape, Berlin – New York 2009 (= Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft 7), S. 153–160.

17 Zur Begriffsprägung ›Psychosemiotik‹ für das romantische Erzählen vgl. Detlef Kremer, »Einsamkeit und Schrecken. Psychosemiotische Aspekte von Tiecks *Phantasia*-Märchen«, in: *Die Prosa Ludwigs Tiecks*, hrsg. von dems., Bielefeld 2005 (= Münstersche Arbeiten zur Internationalen Literatur 1), S. 53–68.

erzählt sie ihm und dem einzigen regelmäßigen Besucher, einem Freund namens Walther, die »Geschichte ihrer Jugend« (T 127). Diese lange Binnenerzählung nimmt fast zwei Drittel des gesamten Märchens ein, dessen Rahmen sie gezielt zu überschreiten ansetzt, denn sie soll ihrerseits »kein Märchen« sein, »so sonderbar sie auch klingen mag« (T 127). Bertha berichtet, wie sie einst als armes Kind aus ihrem Elternhaus geflohen sei und jahrelang in einem entlegenen, birkenbestandenen Tal bei einer alten Frau gewohnt habe. Weitere Hausgenossen jener Zeit waren demnach ein Wundervogel, der Eier mit Edelsteinen legte und in menschlichen Worten sang – eben jenes Lied von der »Waldeinsamkeit« –, sowie ein Hund, an dessen stets munteres Bellen sie sich nach wie vor erinnert, dessen Namen sie aber vergessen hat, »so oft ich ihn auch damals nannte« (T 134). Doch der Freund und Zuhörer Walther kennt den Namen. Das scheint handlungslogisch unmöglich, aber seine Worte, die er heimlich an Bertha richtet, als sie ihre Erzählung beendet hat, sind unmissverständlich: »[I]ch kann mir Euch recht gut vorstellen, mit dem seltsamen Vogel, und wie Ihr den kleinen *Stroh-mian* füttert.« (T 140)

Präzise an den erneuten Übergang der Binnen- in die Rahmenerzählung setzt Tieck als im Register des Schauerlichen versierter Autor¹⁸ hier einen starken Moment literarischer Wirkung. Der implizite Leser als Adressat dieser Wirkung¹⁹ sieht sein eigenes Erschrecken psychologisch gespiegelt in der Reaktion des fiktiven Personals. Bertha ist zutiefst verstört, wird schwer krank und stirbt bald, kann aber ihren Mann noch von dem »Entsetzen« unterrichten, das sie ergriffen hat, als ihr »ein fremder Mensch so zu [ihren] Erinnerungen half« (T 142). Eckbert, zuvor bereits reuevoll wegen der »Vertraulichkeit« (T 140), die sich durch die Erzählung zwischen ihm, der Frau und dem Freund hergestellt hatte, wird nun von »unbeschreiblicher Unruhe« ergriffen und tötet Walther gleichsam unbewusst (»ohne zu wissen was er tat«, T 142). Solche Psychologisierungen mögen in einem Text, der als »Volksmärchen« ausgewiesen ist, verwundern, doch wird gerade in diesem Zusammenhang das Gattungssignal bekräftigt, wenn es über Eckbert heißt, dass ihm sein Leben »mehr wie ein seltsames Märchen als wie ein wirklicher Lebenslauf erschien« (T 143).

Die noch folgenden Geschehnisse werden auf sprunghafte Weise präsentiert und eilen so der Katastrophe zu. Eckbert findet einen neuen Freund namens

18 Das gilt u. a. für seinen frühen Roman *William Lovell* (1795/96); vgl. dazu Manfred Engel, »Frühe Romane. ›William Lovell‹ und ›Franz Sternbalds Wanderungen‹«, in: *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Berlin – Boston 2011, S. 515–532.

19 Zur Leserfigur vgl. Achim Hölter, »Über Weichen geschickt und im Kreis gejagt. Wie Tiecks *Blonder Eckbert* den modernen Leser kreiert«, in: *Die Prosa Ludwig Tiecks* (Anm. 17), S. 69–94.