

„stets einsatzbereiter Schlachtplan für die wohl mittelschwere Aufgabe, ein Rondo über ein ihm in Gesellschaft zugerufenes Thema aus einer aktuell im Spielplan befindlichen Oper zu improvisieren [...]“, durch (S. 161).

Nathalie Meidhof betrachtet Variationenwerke Beethovens als „notierte musikalische Zeitzeugen des improvisierenden und damit auch komponierenden Beethoven“ (S. 194) und untersucht diese Kompositionen „unter dem Aspekt des Improvisatorischen“ (S. 195). In Beethovens WoO 79 findet sie Verfahren umgesetzt, die auch Czerny in seinem Kapitel zu Variationen beschreibe, und überdies teils „auffällig viele gängige, modellhafte Wendungen“ (S. 196), die das Stück „improvisatorisch“ erscheinen lassen. Sie veranschaulicht, wie dem Thema ein Satzmodell „aufgezwungen“ (vgl. S. 200) wird und legt dar, dass gerade darin ein improvisationstypisches Verfahren gesehen werden kann.

Manche der im Band geäußerten Thesen bzw. Annahmen bedürften noch weiterer Untersuchung. So gibt es wenig Anhaltspunkte dafür, dass Czerny wirklich „als Lehrer und Pianist eine Autorität“ auf dem Gebiet der „Improvisationskultur im Wien des frühen 19. Jahrhunderts“ war (S. 69). Weiterhin werden die kurzen Kapitel zu Improvisation in Czernys *Pianoforte-Schule* op. 500 als Beleg dafür gelesen, dass jener seit seiner ca. zehn Jahre zuvor erschienenen *Anleitung zum Fantasieren* selbst von einem Bedeutungsverlust von Improvisation ausgegangen sei (vgl. S. 8f., 70). Lehner weist indes selbst darauf hin, dass Czerny im späteren Lehrwerk gegenüber der *Anleitung zum Fantasieren* seine Methodik konkretisiere. Es wäre damit genauso gut möglich, dass er sich um größere didaktische Zugänglichkeit bemühte, um damit auch die in der *Anleitung zum Fantasieren* verbliebene didaktische „Lücke“ u. a. eines improvisatorischen Anfänger:innen-Unterrichts zu schließen. Auch hätte es beim Verfassen von op. 500 wenig Sinn ergeben, nochmals so ausführlich auf das Improvisieren einzugehen wie in der *Anleitung zum*

*Fantasieren*, auf die Czerny im späteren Lehrwerk zudem explizit verweist.

Insgesamt stellen die durchweg spannenden Beiträge eine echte Bereicherung dar sowohl zur Erforschung der Vielgestaltigkeit von Improvisationspraxis um 1800 als auch zu allgemeineren Fragen des Umgangs etwa mit improvisationsähnlichen Kompositionen. Der Band ist perfekt lektoriert. Ein hilfreicher Service ist das „Namen-, Werk- und Ortsregister“ am Ende des Bandes.

(August 2022)

Philip Feldhordt

CHRISTIAN KÄMPF: *Der neue Schaulder. Über das Phantastische der musikalischen Romantik*. Stuttgart: Metzler 2021. XVIII, 292 S.

Spätestens seit der Nachkriegszeit ist dem Phantastischen eine veritable Blüte an kritischen Untersuchungen gewidmet worden. Umso auffälliger war lange Zeit das Fehlen von Beiträgen zum spezifisch musikalischen Phantastischen, das nicht nur auf eine solide kompositorische Tradition zurückblicken kann, sondern auch in der Literatur immer wieder beschworen worden ist, um vor dem Leser Klänge und Visionen heraufzubeschwören, die die Sprache transzendieren. In den letzten Jahren haben erfreulicherweise mehrere Veröffentlichungen versucht, diese kritische Lücke zu füllen und in umfassenden Analysen Charakter, Machart und Eigentümlichkeiten der „phantastischen“ Musik von allen Seiten zu beleuchten: Studien zu von Shakespeare angeregten Kompositionen, denen zwei wichtige Bände von Thomas Radecke (2007) bzw. Sophie Taubert (2018) gewidmet sind, haben dies maßgeblich mit angestoßen; aber auch Goethes Faust hat die Erfindung phantastischer Klangräume inspiriert, die Hexen, Teufel und Erscheinungen plausibel machen (Beate Schmidt 2006). Das Phantastische in der Musik stand dann in einem 2016 im *AfMw* erschienenen Artikel von Frank Hentschel im Mittelpunkt

und bezog sich insbesondere auf den Begriff des Unheimlichen; nicht weniger als zwei Dissertationen befassten sich schließlich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit diesem Thema: Die der Rezensentin (*Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts*, Universität Bern 2017, publiziert Würzburg 2021) ist vor allem den musikalischen Ausdruckscodes des Phantastischen gewidmet; in der anderen, hier zu besprechenden (Universität Bremen 2019) strebt der Autor Christian Kämpf vor allem danach, die Spur des schreckenerregenden, hässlichen Phantastischen vertiefend zu untersuchen: ein Phantastisches, das „Schauer“ provoziert, wie der Titel ankündigt, präzisiert durch den Untertitel *Über das Phantastische der musikalischen Romantik*, in dem sich der umfassende Anspruch dieses Essays spiegelt. Kämpf liest das musikalische Phantastische aus der ästhetischen Debatte des frühen 19. Jahrhunderts heraus neu, öffnet damit – wie seine Vorgänger – den Diskurs für die musikästhetische Literatur und untersucht das Phantastische als interdisziplinäres Phänomen, womit er einen entscheidenden Aspekt des Problems aufgreift. Schon die Mottos, mit denen der Text beginnt, reichen aus, um die Fülle der Perspektiven vorwegzunehmen: insbesondere ein wunderbares von Friedrich Wilhelm IV.: „Ich glaube nicht an Gespenster, fürchte mich aber vor ihnen“, ein Zitat, das symptomatisch ist für jene Verbindung zwischen dem Phantastischen und jene latente Angst, die Kämpf in den Mittelpunkt seiner Forschung stellt. Aber es ist ein anderes Zitat, das sich als zentral für den von Kämpf eingeschlagenen kritischen Weg erweist: „Es ist ein neuer Schauer, aber keine alte Furcht“, das einer Schrift von Jean Paul aus dem Jahr 1815 entnommen ist (Vorrede zu *Des deutschen Mittelalters Volksglauben*). Hier beginnt eine Untersuchung von Jean Pauls Verhältnis zum Übernatürlichen und zur Kunst, in der das phantastische Element ein entscheidender Dreh- und Angelpunkt

zwischen Einbildungskraft und Wahrheit ist, ein Symptom der unwiderstehlichen „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ und als solches ein wesentliches Motiv der Romantik (S. XII). Die Erforschung der Jean-Paul-Schumann-Linie ist in den präsentierten und diskutierten Dokumenten so präzise und originell, dass sie zweifellos zu einer Referenz für jeden werden wird, der sich von nun an mit der Untersuchung des musikalischen Phantastischen beschäftigen möchte. Als Ausgangspunkt einer spannenden Entdeckungsfahrt unter den Kritikern und Rezensenten der Zeit nennt Kämpf Gottfried Webers Aufsatz „Über die Tonmalerei“, um den herum eine Konstellation verwandter Überlegungen gedieh, denn er findet dort „grundlegend zusammengefasst [...], was als Kernfrage und Fazit vom nachahmungsästhetischen Diskurs [...] übrigbleibt und den diskursiven Aushandlungsprozess über das Phantastische der musikalischen Romantik mit initiiert und prägt: die vermittelnde Rolle der Phantasie“ (S. 69).

Das Phantastische ist jedoch nicht nur die Fähigkeit des Genies, über die Nachahmung hinaus zum poetischen Kern dessen vorzudringen, was es beobachtet; der Begriff „phantastisch“ wird oft verwendet, um das Bizarre, das Brechen von Regeln, den Wunsch, Staunen zu erregen, zu beschreiben; wobei es ziemlich schwierig ist, die Grenze zwischen genialer Innovationskraft und aufgeplusterter Willkür zu ziehen. Zwischen diesen beiden Extremen entspinnt sich eine untergründige Polemik, der das Phantastische, ob real oder vermeintlich, ständig Nahrung bietet: Kämpf führt uns durch dieses Dickicht an kritischen Beiträgen und zeichnet eine Vielzahl von Rezensionen und Kommentaren nach, die darauf abzielen, die Präsenz des Hässlichen (und der phantastischen Verzerrung) in der Kunst und insbesondere in der Musik anzuprangern. Das große Verdienst von Kämpfs Beitrag liegt gerade in der geduldigen Sammlung dieses Materials: Es werden die Ansichten

von Gottfried Fink vorgestellt und diskutiert, der auf die ästhetischen Schriften von Christian Hermann Weisse und Friedrich Ludewig Bouterwek zurückgreift und den „Reiz des Hässlichen auch in der Musik“ verspottet, das Produkt einer „gespensterschaffenden Phantasie“ (S. 92), die er mit einer hartnäckigen und ansteckenden Krankheit vergleicht. Auch Ferdinand Hand schaltete sich in die Debatte ein, indem er „das Wunderbare, das Märchenhafte [...]“ aufwertete, aber stets „das Geheimnisvolle“ vom „Geistlosen“ unterschied und den Künstler aufforderte, „die Ahnungen des Unendlichen“ und nicht „das Reich der Finsternis“ anzustreben (S. 103). Kurzum, nur das Phantastische mit positivem Vorzeichen scheint in der Musik ein Bürgerrecht zu haben; wenn es Vampire oder Dämonen präsentiert, wird es stattdessen zu einer pathologischen Abweichung der Phantasie, die die Wirklichkeit verzerrt, um Eindruck zu machen, und es nicht mehr schafft, sie von Grund auf zu verklären. Manchmal wird die Debatte um das Phantastische von kleineren Werken wie Johann Peter Emilius Hartmanns *Ravnen* (nach Andersen) oder Ferdinand Ries' *Liska* (siehe S. 110ff.) genährt und steht in Wechselwirkung mit den ästhetischen Prämissen der Romantischen Oper, aus der die einen das Komische verbannen möchten, während die anderen es für wertvoll halten und gerade an die Präsenz des Übernatürlichen knüpfen, sofern der volkstümliche Aspekt ihm eine feste Verwurzelung in Realismus und der Repräsentation der Nationalidee entgegensetzt. Diese ästhetische Reflexion über Musik wird dann je nach Anlass mit der Rezeption von Shakespeare, Gozzis *Fiabe teatrali*, Mozarts *Don Giovanni* verwoben, die hinter Tieck, Franz Horn und natürlich Hoffmann stehen. Hinter diesem Geflecht aus Dissens und ästhetischem Widerstand, in dem das Phantastische mal als Fortschritt, mal als Stolperstein und Falle erscheint, taucht die Poetik Jean Pauls wieder auf, der gerade in der Dialektik der Gegensätze den Keim der Romantik

erkennt, worin ihm Robert Schumann gefolgt ist. Kämpf geht auch auf dessen *Das Paradies und die Peri* ein, in dem der religiöse Sinn mit Orientalismus und Märchen durchtränkt ist: Wenn das Kunstwerk sich auf die Gegenwart beziehen soll, wird das Phantastische als beklagenswerte Verdrängung der Realität verurteilt; jedoch kann „von einer ausschließlichen Beschränkung des Künstlers auf die Gegenwart [...] nicht die Rede sein“, meint Franz Brendel (S. 214), der dieses Oratorium als formal und inhaltlich umso fortschrittlicher bezeichnet, je mehr es in der literarischen Welt verwurzelt sei (in Schumanns Worten: „Jean Paul mit seinem innigen Gemüth hat die Musik tiefer begriffen, als der scharfdenkende Kant“, S. 232): Auch die Poetisierung der Religion gehört in der Tat zu den modernen Zwecken der Kunst und die Phantastik kann in dieser Hinsicht ihren Beitrag geben. Nach wertvollen Streifzügen zu Friedrich Hinrichs (der im Gegenteil im *Lohengrin* „das Realistische des Historischen und das Idealistische des Nationalen“ schätzt und nicht die seiner Meinung nach vom Komponisten zu ernst genommenen phantastischen Elemente), Wolfgang Robert Griepenkerl, Franz Brendel, Johann Christian Lobe und Richard Pohl (mit Hinweisen auch auf die frühe Wagner-Rezeption) endet diese dichte Studie gerade im Zeichen Schumanns, insbesondere des „dramatischen Gedichts“ *Manfred* nach Byron, das für das Verständnis der tiefen Verbindung von Literatur, Theater und Musik im Bereich des Phantastischen grundlegend ist.

Schauspielmusik, programmatisches Konzertwerk und zugleich selbständiges Orchesterstück – wenn man nur an die vielgelobte Ouvertüre denkt –, zeigt *Manfred* die Spaltung zwischen Ahnung und Wirklichkeit: Manfred ist eine Sprechrolle, um ihn wird aber die Geisterwelt musikalisiert; dem Außenseiter bleibt also Musik immer verweigert und nur als Traum, als Ferne, als unversöhnlich fremde Dimension gezeigt. Man könnte hinzufügen, dass auch andere Komponisten,

von Reichardt bis Wagner über Weber, Hoffmann, Spohr und Marschner, einen ähnlichen Begriff vom Phantastischen in Musik gesetzt hatten, und zwar mit gut erkennbaren kompositorischen Merkmalen; Kämpf will sich aber auf die ästhetische Debatte konzentrieren und zeigt dadurch, wie frappant das Unverständnis von Musikschriftstellern und Kritikern dem Phantastischen gegenüber war.

(August 2022)

*Elisabetta Fava*

*MONIKA HENNEMANN: Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte, 1820–1850. Hannover: Wehrhahn Verlag 2020. 725 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Böse Zungen behaupten, wenn aus einem neuen Band der Gesamtausgabe eines Komponisten musiziert wird, der nach Jahren, vielleicht Jahrzehnten endlich einmal vorliegt, höre man den Unterschied zu vorher gar nicht. Das ist natürlich blanker Unsinn, entgegnet der entrüstete Musikwissenschaftler, schließlich komme es auf die Genauigkeit und die Details an. Ebenso gibt es, wenn auch seltener, Buchpublikationen, die an den bekannten Fakten, grob betrachtet, wenig bis gar nichts ändern, doch dem, der genau hineinliest und -schaut, ein fein kartiertes Quellen- und Dokumentengelände anbieten, das es in dieser Genauigkeit nicht gegeben hat und aus dem man viel über das vermeintlich Bekannte lernen kann. Monika Hennemanns Mainzer Dissertation über „Felix Mendelssohn Bartholdys Opernprojekte im kulturellen Kontext der deutschen Opern- und Librettogeschichte“ von 2009, erschienen 2020 im Hannoveraner Wehrhahn-Verlag, ist so ein Fall: Weder wird man hier eine neue, unbekannte Oper von Mendelssohn finden noch über die längst bekannte Einsicht hinaus gelangen, dass Mendelssohn mit seinen Librettisten einfach

nicht zufrieden war und sein Leben lang alle Verhandlungen um einen geeigneten Opernstoff zum Scheitern brachte. Wie das genau vor sich ging, weiß indes niemand, und die wenigen, die es wissen und in den vergangenen Dekaden mahndend eine solche Studie gefordert haben, sind – wohlweislich? – vor der Materialmasse zurückgeschreckt und vielleicht auch vor dem schaffenspsychologischen Dilemma, sich jahrelang mit dem Topos des Unvollendeten zu beschäftigen. Das kann nicht nur bei Nachwuchswissenschaftlern gründlich schiefgehen.

Monika Hennemann hat sich davon allerdings nicht beirren lassen, sondern Mendelssohns sämtliche Opernprojekte einschließlich aller Primärquellen und Korrespondenzen mit ca. 50 potentiellen und tatsächlichen Librettisten minutiös aufgearbeitet. Angetrieben von der Frage nach dem Warum will die Verfasserin noch mehr: „Ziel dieser Studie ist es, mögliche Gründe für dieses Scheitern zu finden“ (S. 22). Dazu holt sie weit aus: Kapitel 1 zieht zunächst einen großen Bogen um die Gattung Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einem Fokus auf das sog. „Librettoproblem“, das in der zeitgenössischen Presse bereits zum Schlagwort geworden war und zeigen kann, dass Mendelssohns Hadern mit einem geeigneten Text kein Einzelfall, sondern Symptom seiner Zeitgeschichte war, ein Symptom, das den Konkurrenten Richard Wagner, der sonst in der Studie keine Rolle spielt, offenbar nicht tangierte und wenn, dann ausschließlich produktiv. Kapitel 2 geht näher auf die Jugendopern und die textbezogenen Herausforderungen Mendelssohns mit Vokalwerken ein, während das Kapitel 3 mit ca. 200 Seiten als „Buch im Buch“ das eigentliche Zentrum bildet (S. 252–454) und die potentiellen und tatsächlichen Librettisten in ihrer Beziehung zu Mendelssohn dokumentarisch vorstellt, diskutiert und einordnet. Kapitel 4 stellt das letzte große Projekt zur „Lorelei“ und damit die intensive und kongeniale – letztlich dann doch wieder