

paradigmatisch für Rochlitz' zwiespältige Italien-Imagination und aufschlussreich im Hinblick auf seine didaktische Zielsetzung ist seine 1809 in der *AmZ* publizierte, zweiteilige Artikelserie *Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland*, die einen fiktiven Dialog zwischen einem gerade aus Rom zurückgekehrten ‚Kenner‘ und einem nicht weiter benannten Gegenüber darstellt (S. 198–207). Im Gegensatz zu dem geläufigen Unverständnis über das Verhalten in den Opernlogen italienischer Theater stellt der ‚Kenner‘ das dortige Publikum als Vorbild für das deutsche heraus. So verfüge in Italien selbst die Zuhörerschaft im Parterre über eine beachtliche musikalische Kennerschaft, die sie zu einem Stimulus der künstlerischen Darbietung und einem wichtigen Akteur der Geschmacksbildung mache. Mit seinen Ausführungen suchte Rochlitz das deutsche Musikpublikum musikästhetisch zu bilden und im italienischen Beifallsverhalten zu schulen, um mittels einer differenzierten Reaktionsdynamik im Konzert- oder Theatersaal „komponierende Trittbrettfahrer der deutschen Musikgeschichte aus Italien schonungslos zu entlarven“ (S. 206) und somit den Einfluss zeitgenössischer italienischer Musik zu begrenzen.

Obschon Rochlitz Komponisten wie Palestrina und Pergolesi einen hohen Stellenwert in der Musikgeschichte zugestand, war seine Darstellung des musikalischen Italien von diffamierender Polemik und althergebrachten Stereotypen geprägt. Wie die Studie demonstriert, nutzte er diese an unzähligen Stellen artikulierte Italien-Vorstellung als Gegengewicht zu seiner Beurteilung deutscher Musikkultur, für deren Förderung er sich zeit seines Lebens engagierte und die in einer ‚Geschichte der deutschen Tonkunst‘ hätte münden sollen – ein Desiderat, das er nicht mehr verwirklichen konnte. Bemerkenswert ist hierbei, dass Rossini für Rochlitz, dessen negative Italienwahrnehmung sich bereits vor dem internationalen Durchbruch des italienischen Opernkomponisten

verfestigt hatte, nicht die zentrale Reizfigur wie für zahlreiche andere protestantisch geprägte Kritiker darstellte, sondern er Rossini in durchaus differenzierter Weise beurteilte.

Wie ein durch unzählige *tesserae* zusammengesetztes Mosaik rekonstruiert die Autorin mittels der Auswertung zahlreicher disparater Textpassagen Rochlitz' Narrativ der Musikkultur Italiens. Dieses erweist sich als ein ambivalentes, das zwischen der Bewunderung der ‚alten Meister‘ und der musikalischen Infrastruktur einerseits und der bis zum Ekel reichenden Ablehnung zeitgenössischer Musiker:innen und Kompositionen andererseits oszilliert. Welche Auswirkungen der Mangel persönlicher Italienerfahrungen Rochlitz', der bis auf eine Wien-Reise und Aufenthalte in Weimar sein Leben überwiegend in Leipzig verbracht und Italien nie bereist hatte, auf sein negatives Italien-Bild gezeitigt haben könnte, hätte durchaus kritischer problematisiert werden können. Dennoch bildet Krahn's materialreiche Studie einen lesenswerten Beitrag zur Verhandlung der Musikkultur Italiens in der deutschsprachigen Musikpublizistik und zum Diskurs über musikalische Nationalcharakteristika vor der Entstehung der Nationalstaaten im Europa des 19. Jahrhunderts.

(November 2022) Tobias C. Weißmann

*ELISABETTA FAVA: Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 384 S., Nbsp.*

Die vorliegende Publikation stellt die überarbeitete und übersetzte Fassung der ursprünglich italienischsprachigen Dissertation dar, die Elisabetta Fava bereits 2017 an der Universität Bern verteidigte. Die Arbeit ordnet sich ein in eine lose Reihe von Veröffentlichungen, die seit den 2000er-Jahren das Phantastische in der Musik um und nach 1800 thematisierten, insbesondere

in der Oper, nachdem zuvor fast nur die literaturwissenschaftliche Forschung ein Interesse am Phantastischen bekundete. Eine bemerkenswerte Ausnahme hiervon stellte die schon 1983 erschienene Dissertation von Christian Berger dar, worin der Autor für die Analyse von Berlioz' *Symphonie fantastique* die strukturalistische Denktradition aufnahm, die in der Literaturwissenschaft spätestens seit Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) für die Erforschung des Phantastischen vorherrschte. Auch Fava greift darauf zurück und zieht Genredefinitionen und Gattungsdiskussionen der Literaturwissenschaft heran, um zunächst ihren Gegenstand enger zu fassen und von ähnlichen Konzepten wie dem Wunderbaren oder dem Grotesken abzugrenzen (S. 19–34).

Überhaupt öffnet die Studie im ersten (S. 17–84) sowie im zweiten (S. 85–169) der insgesamt fünf Kapitel eine stark interdisziplinäre Perspektive mit reichhaltigen Referenzen in die Literatur und Literaturwissenschaft, bevor die Autorin in den nachfolgenden Kapiteln, die ziemlich genau die zweite Hälfte der Arbeit bilden, den musikwissenschaftlichen Blickwinkel schärft und sich auf „Das Phantastische und die Oper“ (S. 171–262), „Die Phantastik in der Instrumentalmusik“ (S. 263–310) und „Das Phantastische in Ballade und Lied“ (S. 311–351) konzentriert und dabei vor allem den deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Blick hat. Die Autorin nimmt sich für ihre musikalische Analysearbeit mit vielen Notenbeispielen insbesondere Johann Friedrich Reichardts Schauspielmusik zu Shakespeares *Macbeth*, Louis Spohrs *Berggeist*, Peter Joseph von Lindpaintners *Bergkönig*, Heinrich Marschners *Vampyr* und E. T. A. Hoffmanns *Undine* vor und ergänzt mit Mendelssohns 1830 fertiggestelltem *Rondo capriccioso*, mit Schumanns 1838 erschienenen *Novelletten* und mit Liszts *Faust-Sinfonie* (Uraufführung Weimar 1857) den Bereich der

Instrumentalmusik, gegen Ende mit Werken Carl Loewes und Franz Schuberts die Gattungen Ballade und Lied. Den eigentlichen Kern der Dissertation bildet allerdings das Phantastische auf der Musiktheaterbühne, worauf sie zum Schluss ihrer Arbeit mit Wagners *Siegfried* und der *Götterdämmerung* noch einmal zurückkommt.

Die hier und an anderen Stellen nicht immer klar artikulierte Forschungsfrage, nämlich „ob die musikalischen (Instrumental- und Vokal-)formen die Merkmale der literarischen Phantastik wahrgenommen und später selbst verwendet haben“ (S. 346), bedingt das methodische Vorgehen: Das Phantastische spürt die Autorin zuerst anhand der Programme und Sujets auf, bevor sie im zweiten Schritt untersucht und danach fragt, wie das Phantastische von Texten, Titeln und/oder Programmen, Szenarien von Geistern, Hexen und Vampiren, sich auch musikalisch spiegelt, welche kompositorischen Entscheidungen dafür im Besonderen getroffen wurden und ob sich daraus eine allgemeine „Grammatik des Phantastischen“ (S. 347) erkennen und beschreiben lässt. In der Tat kann die Autorin Ähnlichkeiten in den verschiedenen kompositorischen Lösungen für „Geisterspuk“ (bspw. monotoner (Sprech-)Gesang, tiefe Register, Tritonus) und für „Elfentanz“ (bspw. hohe Lagen, körperlose Klänge, Streich- und Zupfinstrumente) beschreiben und hierfür Musterbeispiele ausmachen. Neben Webers Wolfsschlucht ist das vor allem Mendelssohns *Sommernachts Traum*, dessen Bedeutung sie emphatisch (und dem Stil einer wissenschaftlichen Arbeit nicht ganz adäquat) hervorhebt: „Seine Überlegenheit muss ganz einfach als absolut angesehen werden: Mendelssohns ‚Elfenmusik‘ war unter all ihren Aspekten (Harmonik, Klangfarben, Melodiegestaltung, Dynamik) derart vollkommen, dass sie unzählige Male variiert, nachgeahmt und wiederaufgenommen wurde, jedoch nie erreicht und schon gar nicht übertroffen werden konnte. Die *Sommernachts Traum-Ouvertüre* stellte

nicht nur den Höhepunkt in der musikalischen Gestaltung des Phantastischen dar, sondern selbstverständlich auch den Anstoß für eine Fülle weiterer Kompositionen, die mit dem Phantastischen zu tun hatten. Sie war und blieb ein unvergängliches Vorbild, die höchste Verkörperung ihrer Kategorie“ (S. 263).

Das Phantastische in der Musik des 19. Jahrhunderts erscheint bei der Autorin damit einerseits kondensiert in einen Katalog werkübergreifender Konventionen der kompositorischen Faktur, die musikanalytisch einholbar sind, andererseits zu einem Kanon mustergültiger Beispiele kompiliert, deren genetische Abhängigkeiten historisch aufgespürt werden können. Allerdings zieht die Autorin daraus nicht die letzte Konsequenz, die Vielzahl der ausgehobenen Beispiele in eine normative Poetik des phantastischen Komponierens zu systematisieren und auszudifferenzieren. Sie verweist stattdessen zu Recht auf den Regelbruch als Wesenselement des Phantastischen, der sich kaum formalisieren lässt: „Um dem Zuhörer den Eindruck des Unerwarteten zu geben, muss die Musik sich als Fremdkörper gestalten und mehr oder weniger offen gegen die Regeln verstoßen“ (S. 347). Deshalb bleibt sie am Ende ihrer Arbeit auch abstrakt, wenn sie die entdeckten Merkmale musikalischer Phantastik zusammenfasst: „Im Allgemeinen versucht der Komponist, den Zuhörer zu überraschen, und zwar so, dass er nicht mehr imstande ist, zu erraten, was dann kommen wird. Die Harmonie meidet die gewöhnlichen Wege, die Klangfarben sind gewollt verschleiert, nicht leicht zu erkennen, verschwommen; die Melodie verschwindet unter Fragmenten, *perpetuum mobile*, leichten und schnellen Motiven, die unsingbar sind, manchmal monoton, manchmal zu körperlos und flüchtig, um identifiziert, geschweige denn gesungen werden zu können“ (S. 347).

Rückhalt für ihre Methodik und ihre Analyseergebnisse sucht die Autorin

vornehmlich in den schon angesprochenen strukturalistischen Denkansätzen der Literaturwissenschaft, was zu häufig etwas gezwungen wirkt, kaum aber im musikalischen Diskurs ihres Untersuchungszeitraums oder in der aktuellen Romantikforschung. Das dokumentiert sich auch im Literaturverzeichnis und ist zu bedauern. Zumal die Autorin im ersten Satz ihrer Arbeit selbst betont, dass das „subjektivierte Adjektiv“ – das Phantastische – „in den verschiedensten Sprachen mehr eine ästhetische Perspektive als einen Forschungsgegenstand“ (S. 13) bezeichnet, was ja vor allem bedeuten sollte, dass das Phantastische keinesfalls allein durch einen Index nicht realer Figuren und Handlungen zu recherchieren und auf Werkebene zu untersuchen ist, sondern gerade auch in Akten der Produktion und Rezeption bzw. Reflexion von Kunst Bedeutung erlangt, für deren Verständnis sich diskursive, diskursgeschichtliche Herangehensweisen anbieten. Von diesen kritischen Anmerkungen abgesehen, ist die starke musikalische Analysearbeit, die Elisabetta Fava in ihrer Dissertation im Einzelnen unternimmt, wertvoll, die Publikation deshalb zu empfehlen.

(Februar 2023)

Christian Kämpf

*BIRGER PETERSEN: Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 393 S., Nbsp.*

Lange Zeit hat sich die historische Satzmodell-Forschung schwerpunktmäßig mit den Lehrtraditionen des 17. und 18. Jahrhunderts befasst und dabei geographisch insbesondere italienische Ausbildungsstätten, vor allem die neapolitanischen Konservatorien, in den Blick genommen. Seit einigen Jahren ist jedoch ein Trend zu beobachten, die Untersuchungen vermehrt auf das 19. Jahrhundert und Ausbildungsstätten etwa in Frankreich sowie im deutschsprachigen Raum auszuweiten. In diese jüngsten