

<https://doi.org/10.21638/2226-5260-2018-7-2-492-508>

## „GESUNDHEIT“ UND „KRANKHEIT“ IN DER MUSIK: EIN PROBLEMAUFRISS

*DOROTHEA REDEPENNING*

DSc in Philosophy, Professor.

University of Heidelberg, Centre for European History and Culture Studies, Music Science Seminar.

69117 Heidelberg, Germany.

E-mail: [dorothea.redepenning@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:dorothea.redepenning@zegk.uni-heidelberg.de)

### “HEALTH” AND “ILLNESS” IN THE MUSIC: A PROBLEMATIC FIELD

The article synthesizes the cultural, historical and philosophical problem areas arising from the relationship of health / disease and music, with a focus on Western European music of the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. A first section gives an introductory overview of the representations of disease in operas and instrumental music. A second section examines medical histories of composers and the question of whether and to what extent illness may have had an effect on the creative process. In particular, works by Robert Schumann are examined in the light of his syphilis disease. Schumann was inspired by E. T. A. Hoffmann's insane Kapellmeister Kreisler to write a piano cycle *Kreisleriana*, which gives the impression of insanity with compositional means. But the creation of such music and the structures of this music are anything but “insane”, they are well thought out to evoke the effect of madness. A very different impression brings the so-called *Ghost Variations*, a small cycle, Schumann's last work. He believed that the music was given to him by angels — base is a subject that he had previously used in several works. The third part discusses the narrative of “ill art” on the one hand in the perspective it received from the Italian psychiatrist and coroner Cesare Lombroso. Illness, especially mental illness, in his opinion generates “degenerate” art. Illness, especially mental illness, in his opinion generates “degenerate” art. On the other hand, the opposite view is illuminated, pointing the disease, especially mental illness as a sign of the Chosen One. Thomas Mann embraces this perspective when he speaks of “genius-donating disease” in his *Doctor Faustus*. At the end there is an outlook on the ideological abuse of innovative art.

*Key words:* Opera, music, dialectics of illness and health, madness, healing by music, Beethoven, Schumann, *Doctor Faustus*.

© DOROTHEA REDEPENNING, 2018

## «ЗДОРОВЬЕ» И «БОЛЕЗНЬ» В МУЗЫКЕ: ОЧЕРК ОДНОЙ ПРОБЛЕМЫ

ДОРОТЕЯ РЕДЕПЕННИНГ

Доктор философских наук, профессор.

Университет Гейдельберга, Центр изучения истории и культуры, музыковедческий семинар.

69117 Гейдельберг, Германия.

E-mail: dorothea.redepenning@zegk.uni-heidelberg.de

Статья объединяет культурно-исторические, историко-музыкальные и философские проблемные поля, которые возникают из отношения здоровье/болезнь, при этом фокус исследования направлен на западно-европейскую музыку 19-го и 20-го столетий. В первой части дается вводный обзор, каким образом болезнь представлена в опере и инструментальной музыке. Во второй части проводится медицинское исследование личных историй композиторов и важного вопроса, оказывает ли влияние болезнь на процесс творчества и в какой степени. Особенное внимание уделено работам Шумана, вопросу, как на их написание повлияло его зараженность сифилисом. Шуман, будучи под впечатлением от обезумевшего капельмейстера Крайслера, персонажа Гофмана, создал цикл для фортепиано под названием *Крейслериана*, который благодаря особым композиторским приемам производил впечатление сумасшествия. Однако написание такого рода музыки и структура такого музыкального произведения может быть чем угодно, только не «сумасшествием», поскольку эта структура хорошо продумывалась для создания эффекта сумасшествия. Совершенно иное ощущение вызывают темы с вариациями ми-бемоль мажор (*Geistervariationen*), небольшой цикл, последняя работа Шумана. Он считал, что музыка ему преподносится ангелами — основой в них явился мотив, который он использовал во многих произведениях прежде. В третьей части рассматривается тезис о «большом искусстве», прежде всего в контексте понимания итальянского психиатра и судебного медика Чезаре Ломброзо. Болезнь, в особенности душевная, создает с его точки зрения «дегенеративное» искусство. С другой же стороны, указывается на противоположную точку зрения, что болезнь, особенно душевная болезнь, указывает на избранность. Томас Манн является выразителем этой точки зрения, когда в своем *Докторе Фаусте* говорит о «болезни, рождающей гения». В конце статьи речь пойдет об идеологическом злоупотреблении в современном искусстве.

*Ключевые слова:* Опера, музыка, диалектика болезни и здоровья, безумие, исцеление музыкой, Бетховен, Шуман, *Доктор Фауст*.

Das Thema „Gesundheit“ und „Krankheit“ in kultureller Perspektive ist auch in Bezug auf Musik hochgradig komplex. Auf wen bezieht sich der Zustand? Auf das Werk? Auf den Künstler? Auf das im Werk dargestellte Sujet? Wirkt sich Krankheit auf den Schaffensprozess aus und hinterlässt sie Spuren in den Werken? Wie verhält es sich mit körperlichen, wie mit psychischen Erkrankungen von Künstlern? Möglicherweise können körperliche Erkrankungen, auch chronische und tödliche, den Schaffensprozess sogar beflügeln. Bei psychischen Erkrankungen hängt das offenbar vom jeweiligen Krankheitstypus und Verlauf ab. Vincent van Gogh etwa malte auch, nachdem er sich in eine Heilanstalt hatte einweisen lassen. Friedrich Hölderlins enig-

matische Oden entstanden in einer Phase schwerer psychotischer Erregungszustände, bis er in seinem Tübinger Turm Frieden fand und als Scardanelli schlichte Gedichte schrieb. Unter vergleichbaren Geisteskrankheiten entstandene Kompositionen lassen sich nicht ausmachen (Trethowan, 1977; Critchley, 1977; Storr, 1992; Koelsch, 2012), während umgekehrt Kunstwerke von psychisch Kranken als Inspirationsquelle genutzt werden<sup>1</sup>.

Die europäische Kulturgeschichte kennt unterschiedliche Bewertungen von Gesundheit und Krankheit. Inspiration, Imagination und Schaffenseuphorie sind in Zeiten mit sicheren handwerklichen Regeln, einem festen (christlichen) Weltbild und geordneten Dienstverhältnissen selbstverständlich und werden offenbar nicht eigens thematisiert. Das Künstlerverständnis wie auch das Selbstverständnis von Künstlern ändert sich seit Ende des 18. Jahrhunderts dahingehend, dass dem Künstler, der autonom von seiner Kunst lebt, eine gewisse Sonderstellung zugebilligt, ja als Erwartung an ihn herangetragen wird, und er dies selbst auch auslebt. Mit dem Postulat der Originalität, das sich europäische Komponisten im Zuge der frühen Beethoven-Exegese<sup>2</sup> und im Zuge einer vereinfachten Kant-Interpretation<sup>3</sup> zu eigen machten, geht das Postulat einer exzentrischen Lebensführung einher, die an Wahn oder Geisteskrankheit gemahnt. Dieser besondere Zustand kann durch Drogen (Alkohol, Heroin, Haschisch) absichtlich evoziert werden. Man denke etwa an Charles Baudelaire und die französischen Symbolisten. Die Wende zum 20. Jahrhundert kennt die Verehrung des geisteskranken Künstlers als Seher und Medium — exemplarisch ist etwa der literarische Kreis um Stefan George —, aber auch die Inkarnation von Gesundheit im kraftstrotzenden Übermenschen, vom dem sich italienische Futuristen, revolutionäre Künstler in der jungen Sowjetunion und deutsche Nationalsozialisten gleichermaßen faszinieren ließen. Das Verhältnis von Gesundheit und Krankheit in der Musik bewegt sich in einer Gemengelage, in der Darstellung als Sujet, Zustand und Selbstver-

---

<sup>1</sup> Anfang der 1990er Jahre gab es in Verbindung mit der Heidelberger Prinzhornsammlung Versuche, Arbeiten psychisch Kranker musikalisch umzusetzen, vgl. Osterwold (2002); in jüngerer Zeit kooperierten die Prinzhornsammlung und das Klangforum Heidelberg in einem gemeinsamen Projekt dieser Art (Retrieved from <http://www.klanghd.de/prinzhorn-zwei.html>, 29.7.2017).

<sup>2</sup> Die Verklärung von Beethovens Spätwerk als Emanationen eines Genies, denen man sich erst nach vielfachen Auditionen und durch gründliches Studium annähern könne, ist ein Rezeptionsphänomen im Lichte eines populären Kantverständnisses, das Stefan Kunze in der kommentierten Quellensammlung ausführlich belegt hat (Kunze, 1996).

<sup>3</sup> Basis dieser Interpretation ist der Satz: „*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: *Genie* ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), *durch welche* die Natur der Kunst die Regel gibt“ (Kant, 1977, 241).

ständnis der Autoren, Deutungen durch Rezipienten, zeittypische Dispositionen und Besonderheiten in den Strukturen von Werken interagieren. Diese unterschiedlichen Aspekte sollen aus drei Blickwinkeln diskutiert werden: erstens in allgemeinem Überlegungen zur Darstellung von „Gesundheit“ und „Krankheit“ in der Musik, zweitens in der Frage nach „kranken“ Komponisten und ihren Werken, wobei auf Robert Schumann ein besonderer Fokus liegt), und drittens die Diskussion von Voraussetzungen, Wirkungen und Deutungen von Musik unter dem Aspekt von „Gesundheit“ und „Krankheit“.

(1) Wie werden Gesundheit und Krankheit in der Musik dargestellt? Die Operngeschichte blickt hier auf eine lange und ungebrochene Tradition zurück. Sie reicht vom Schlangengebiss, der Eurydike tödlich verletzte und Orpheus in die Unterwelt führte, über Medea, Ödipus und Elektra, die alle in Formen von Wahnsinn fallen, bis in die Gegenwart: In *The Lion's Face*, einer 2010 uraufgeführten Oper von Elena Langer, geht es um Alzheimer als gesellschaftliches Problem. *Koma*, eine 2016 uraufgeführte Oper von Georg Friedrich Haas, stellt eine Wachkoma-Patientin ins Zentrum. Langers Oper spielt in einem Altenheim, Haas' Oper in einer Pflegestation<sup>4</sup>. Um einige klassische Beispiele in Erinnerung zu rufen: Richard Wagners *Siegfried* (1876) etwa ist eine Verkörperung von Gesundheit und Kraft, auch im fragwürdigen Sinne. Amfortas, der Gralskönig in Wagners *Parsifal* (1882), hat sich im Kampf gegen Klingsor eine nicht heilende Wunde zugezogen, die Parsifal am Ende (nach viereinhalb Stunden) mit dem heiligen Speer schließen kann. Violetta Valéry, die Hauptfigur in Giuseppe Verdis *La Traviata* (1853) leidet an Schwindsucht und haucht am Ende der Oper ihr Leben aus, ähnlich wie Mimi, die weibliche Hauptfigur in Giacomo Puccinis *La Bohème* (1896), und wie Manon Lescaut, die in diversen Opern, bei Daniel-François-Esprit Auber (1856), bei Jules Massenet (1884), bei Puccini (1893) und auch noch in Hans Werner Henzes *Boulevard Solitude* die Hauptfigur ist. Wahnsinn ist ein spezielles Operntheema, das etwa in Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor*

---

<sup>4</sup> *The Lion's Face*, Musik: Elena Langer (\*1974 in Moskau), Libretto: Glyn Maxwell (\*1962), Uraufführung: Brighton Festival, 20. Mai 2010. Die Oper entstand im Auftrag der Opera Group, London, in Kooperation mit der Psychiatrie-Abteilung des King's College, London. Hauptfigur ist der an fortgeschrittenem Alzheimer leidende Mr. D, so dass der Opernbesucher die Krankheit aus seiner Perspektive wahrnimmt. Nähere Informationen unter: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4451589/> (28.7.2017). *Koma*, Musik: Georg Friedrich Haas (\*1953), Libretto: Händl Klaus (eigentlich Klaus Händl, \*1969), Uraufführung: Schwetzingen, in Verbindung mit dem Staatstheater Darmstadt, 27. Mai 2016. Die Oper entstand im Auftrag der Schwetzingen SWR Festspiele und des Staatstheaters Darmstadt. Im Zentrum steht hier die komatöse Michaela, deren Familie um sie ist und deren Situation durch Dunkelheit (schwarze Bühne) und das Ausloten der Stille zur Darstellung kommt.

(1835), in Modest Musorgskijs *Boris Godunov* (1874) oder Richard Strauss' *Salome* (1905) eindrucksvoll inszeniert wird.

Auch in der Instrumentalmusik können Gesundheit und Krankheit dargestellt werden, wenn etwas Außermusikalisches — ein Titel, ein Sujet — hinzukommt. „Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit in der lydischen Tonart“ lautet die Überschrift zum langsamen Satz, der im Zentrum von Ludwig van Beethovens 15. Streichquartett (Op. 132, a-Moll) steht. Der bewegtere Mittelteil trägt den Zusatz „neue Kraft fühlend“. Damit ist dieser zwischen schlichtem Choral und tänzerischem Aufschwung wechselnden Musik die Vorstellung von Gesundung eingeschrieben (Anhang I).

(2) Wie wirken sich Krankheiten von Komponisten auf ihre Werke aus? Die Medizingeschichte hat inzwischen zahlreiche Forschungsarbeiten zu den Krankengeschichten von Komponisten vorgelegt<sup>5</sup>. Felix Mendelssohn (1809–1847) etwa starb, wie man heute weiß, an einem angeborenen Hirnaneurysma, das immer wieder Blutungen im Kopf und folglich höllische Kopfschmerzen verursachte. Der erste schwere Anfall ereilte ihn Sommer 1840 beim Schwimmen im Rhein. Zur gleichen Zeit entstand die zweite Symphonie, Lobgesang, und es folgte bis 1847 noch ein umfangreiches Schaffen. Der Oper *Carmen* und ihren mitreißenden Melodien merkt man nicht an, dass Georges Bizet (1837–1875) an chronischer Mandelentzündung litt. Als er an *Carmen* (1875) arbeitete, hatten sich Entzündungsherde ausgebildet, die auf die Mundhöhle, auf Gelenke und innere Organe übergriffen und ihn langsam töteten. Für Gustav Mahler (1860–1911) ist Endokarditis lenta als Todesursache medizinisch gesichert, eine bakteriell verursachte Entzündung der Herzzinnenhaut und eine Erkrankung, die auf eine in der Jugend erworbene Herzschädigung zurückging. *Das Lied von der Erde*, die neunte Symphonie und die Fragment gebliebene zehnte Symphonie sind unter den Bedingungen der lebensbedrohenden Herzkrankheit entstanden. Bei Claude Debussy (1862–1918) wurde 1905 Darmkrebs diagnostiziert, an dem er 1916 starb. Sein Schaffen wurde davon nicht sichtbar tangiert. Bei Béla Bartók (1881–1945) brach nach seiner Emigration in die USA Leukämie aus, dennoch vollendete er das berühmt gewordene Konzert für Orchester sowie sein drittes Klavierkonzert.

Alkoholismus zeitigt unbehandelt eine ganze Reihe schwerer Erkrankungen. Musorgskij (1839–1881), dessen Suchterkrankung durch das 1881 im Krankenhaus entstandene Porträt von Ilja Repin verewigt ist, gelang es dennoch, seine beiden

<sup>5</sup> Die medizinhistorisch gründlichste Darstellung bietet immer noch Franz Hermann Franken (2012); speziell zum 20. Jahrhundert (Sartin, 2010). Eine allgemeine kulturwissenschaftliche Studie, die auch die Heilkraft der Künste fokussiert hat Philip Sandblom (1992) vorgelegt.

Opern, *Chovanščina* und *Soročinskaja jarmaka* soweit voranzutreiben, dass sie vollendet werden konnten. Ludwig van Beethoven (1770–1827) war taub, als die späten Klaviersonaten, die Missa solemnis, die neunte Symphonie und die späten Streichquartette entstanden. Weniger bekannt sein langjähriger Alkoholismus, der zu dieser Zeit schlimmste körperliche Folgen zeitigte. Sein großes Spätwerk ist begleitet von einer Gelbsucht, die 1821 als äußeres Symptom einer Leberzirrhose ausbrach und in schwere Wassersucht in Bauch und Beinen weiterführte. Zur Leberzirrhose kam eine Pankreatitis, die fürchterliche Leibschmerzen verursachte. Multiple Folgen des Alkoholismus gingen parallel mit der Entstehung von Werken, die allesamt international als Höhepunkte der abendländischen Musikkultur anerkannt sind. Große Kunst und ein von Krankheiten zerquälter Künstler scheinen hier unvermittelt nebeneinander zu stehen. Allein die programmatischen Überschriften im 15. Streichquartett (s. Anhang I) geben einen Hinweis, der aber auch als innermusikalisches ästhetisches Programm gelesen werden kann (Olander, 2008).

Die Krankengeschichten von Komponisten (und sicherlich ebenso anderen Künstlern) belegen, dass sehr viele große Werke unter schrecklichen körperlichen Qualen entstanden. Anders verhält es sich mit psychischen Erkrankungen, die in der Endphase offenbar keine schöpferische Tätigkeit mehr zulassen. An Syphilis, die unbehandelt mit Demenz endet, gingen Niccolò Paganini (1782–1840), Gaetano Donizetti (1797–1848), Robert Schumann (1801–1856), Bedřich Smetana (1828–1884) und Hugo Wolf (1860–1903) (Saary, 1983) zugrunde. Das heißt, sie verbrachten ihre letzten Tage, abgesehen von Paganini, in Heilanstalten und waren zu schöpferischer Tätigkeit nur noch in sehr eingeschränktem Maß in der Lage. Franz Schubert (1797–1828), der sich auch mit Syphilis infiziert hatte, starb, wie man heute vermutet, an einer akuten Typhusinfektion.

Am Beispiel Schumanns soll die Frage nach dem Zusammenhang von Krankheit und Musik genauer betrachtet werden, denn seine Tagebücher (Litzmann, 1971) und Briefe dokumentieren die Krankengeschichte so, dass abzulesen ist, welches Werk in welcher Phase entstand. Sein Schaffen bietet exemplarisch Zugang zu der Frage, ob es eine nachweisbare Korrelation zwischen Krankheit und Werk gibt (Anhang II) (Knechtges-Obrecht, 1985; Appel, 2006; Appel, 2007; Gurevich, 2010). Schumann infizierte sich in jungen Jahren, vermutlich als Student in Heidelberg, mit Syphilis und wurde mit Arsenik behandelt. In den 1830er Jahren gibt es Tagebucheinträge, in denen er davon spricht, sich in den Rhein stürzen zu wollen. Attacken von Melancholie und Schaffenseuphorie, gepaart mit der Angst vor Wahnsinn können von der in ihm schlummernden Krankheit verursacht gewesen sein aber ebenso mit der schwierigen Situation erklärt werden, in der er und seine Braut Clara Wieck

durch hartnäckigen Widerstand ihres Vaters gegen die Heiratspläne gebracht wurden. In dieser Zeit entstehen die Klavierzyklen, Kinderszenen, Kreisleriana, Novelletten, Nachtstücke und Faschingsschwang aus Wien in vier Phantasiebildern — eine musikalische Welt der Poesie und des Phantastischen. Aus der Perspektive von Krankheit sind die Kreisleriana von besonderem Interesse: Der Komponist, der fürchtet „wahnsinnig zu werden“, wählt als Sujet eine literarische Figur, die an Wahnsinn erkrankt ist. In E. T. A. Hoffmanns Kreisleriana heißt es:

Die Freunde behaupteten, die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinn, eigentlich brauche. (Hoffmann, 1963, 78)

Ist die Musik zu diesem Sujet auch „wahnsinnig“? Schumanns Zyklus besteht aus acht kleinen Sätzen ohne programmatische Titel.

Kreisleriana, Op. 16 (1838)

1. Äußerst bewegt, d-Moll
2. Sehr innig und nicht zu rasch, B-Dur
3. Sehr aufgeregt, g-Moll
4. Sehr langsam, B-Dur — d-Moll
5. Sehr lebhaft, g-Moll
6. Sehr langsam, B-Dur
7. Sehr rasch, c-Moll — Es-Dur
8. Schnell und spielend, g-Moll

Die Vortragsbezeichnungen sind sämtlich als Superlative formuliert, auch in der kompositorischen Durchführung gibt es Besonderheiten in der Rhythmik, der Figuration und der Harmonik, die nicht ganz gewöhnlich anmuten. Der gebildete Hörer weiß, dass Kapellmeister Kreisler ein Exzentriker mit Tendenz zum Wahnsinn ist. Schumanns Titel reicht aus, damit Interpreten und Hörer versuchen, den Kapellmeister in der Musik wiederzuerkennen und in bestimmten musikalischen Wendungen Formeln für das Verrückt-Sein entdecken. Am Beispiel des ersten Satzes (Anhang III): Schnellstes Tempo, vorwärtstürmende Triolen, chromatische Durchgänge und der synkopisch versetzte Bass erwecken den Eindruck des Exzentrischen. Die Kadenz über den neapolitanischen Sextakkord mit einem zusätzlichen Querstand gibt der Harmonik Schärfe. Im zweiten Abschnitt kommen ein Sekundpendel (a-b-a) und akzentuierte Synkopen hinzu, die einer schmerzvoll-exaltierten Geste entsprechen.

Durch Sequenzierung weitet sich die Harmonik bis Ces-Dur, eine Tonart, die gänzlich außerhalb der Sphäre der Haupttonart d-Moll steht. Über einen chromatischen Bassgang wird der Anfangsteil wieder erreicht. Alle diese Maßnahmen verleihen dem Satz den Ausdruck des Bizarren, Exzentrischen und setzen musikalisch um, was E. T. A. Hoffmann als Mangel am „nötigem Phlegma“ und fehlendem „Gleichgewicht“ benennt. Schumanns formaler Aufbau aber ist klar, schlicht, regelhaft, das heißt der Komponist, der fürchtet wie Kreisler wahnsinnig zu werden und den Wahnsinn des Kreislers musikalisch darstellt, arbeitet, um in Hoffmanns Diktion zu bleiben, höchst „besonnen“, er ist Herr über das, was in seinem Werk geschieht, er beherrscht sein Handwerk derart, dass er auch einen Wahnsinnigen darstellen kann.

Schumann hatte sich bis Anfang der 1850er Jahre trotz fortschreitender Symptomatik als Komponist im Griff. Stellt man seine Äußerungen, seine Ängste und sein Schaffen gegeneinander, dann scheint es, als habe er versucht, sich gegen den Verfall zu stemmen so lange es geht. Nach der Übersiedlung nach Düsseldorf entdeckt er die groß besetzte Chorballeade als neue Gattung, sechs solche Werke entstehen. Möglicherweise sind die Texte auch als Reflexion der eigenen Situation gewählt, indem sie moralische Themen von Sünde und Schuld behandeln, die Schumann in seinen Halluzinationen quälten. Am 26. Februar 1854 bat er selbst darum, in eine „Irrenanstalt“ eingewiesen zu werden. Einen Tag später stürzte er sich in den Rhein; am 4. März 1854 wurde er in die (damals moderne) Heilanstalt Eendenich eingeliefert. Auch hier versuchte er noch zu komponieren, d.h. fremde Werke zu bearbeiten. Sein letztes abgeschlossenes Werk ist ein kleiner, kompositorisch schlichter Variationszyklus. Das Thema notierte er in der Nacht vom 17. auf den 18. Februar 1854, die anschließenden Variationen sind in den nächsten Tagen entstanden; Vollendung und Reinschrift datieren nach dem Suizidversuch und vor der Einlieferung. Aus Clara Schumanns Aufzeichnungen weiß man, dass ihn in diesen Februartagen Geisterklänge plagten, aber auch erfreuten. Das Thema der Variationen hätten ihm Engelsstimmen verkündet, daher der Beiname Geistervariationen. Das choralhaft schlichte Thema, das ihm nachts erschien, ist fast ein Leitmotiv in seinem Schaffen, das in mehreren Werken, zuletzt im Dezember 1853 abgeschlossenen Violinkonzert erklingt (Seiffert, 1999). Hier nun erscheint es mit statischer Harmonik und vielen Wiederholungen. Als Schumanns letztes Werk haben die Variationen einen spezifischen Nimbus; kompositorisch aber sind sie uninteressant. Die Kraft, die etwa in den Kreisleriana herrscht, scheint hier erloschen (Anhang IV).

(3) Welche Wirkungen werden Musik zugeschrieben, kann man von „kranker“ oder „gesunder“ Musik sprechen? Die Vorstellung, dass Musik die Seele heilen könne, geht auf antike Autoren zurück und ist als Ethos der Musik in Platons Staat differen-

ziert ausgearbeitet. Musik- und allgemeiner in Kunsttherapie setzen diese Heilkräfte gezielt ein; ihre Wirkmechanismen erforscht die Musikpsychologie mit ihren Teildisziplinen. Die Vorstellung, dass es „kranke“ Kunst, auch „kranke“ Musik, gebe, wird an der Wende zum 20. Jahrhundert virulent. Der Arzt, Psychiater und Gerichtsmediziner Cesare Lombroso (1835–1909) fand mit der These internationale Beachtung, dass geistige Erkrankungen mit körperlichen Defekten und Kriminalität korreliert seien. Dafür prägte er den Terminus Degeneration, der eine zentrale Grundlage für rassistische Theorien lieferte. Max Nordau, eigentlich Maximilian Simon Südfeld (1849–1923) (Nordau, 1892–1893), gleichfalls Arzt und Vorkämpfer des Zionismus, übertrug Lombrosos *Thesen auf Kunst und Kultur*, indem er die medizinischen Ebene („gesund“ — „krank“) mit der moralischen Ebene („gut“ — „böse“) verknüpfte und indem er diese Verknüpfung von Menschen auf Kunstwerke übertrug. In seiner Konstruktion lassen sich Menschen und Kunst wechselseitig als „entartet“, d.h. geistig krank und moralisch verwerflich stigmatisieren. Das stellt die Basis für die Unterstellung bereit, „Entartete“ Künstler könnten nur „entartete“ Kunst schaffen. Nordau lieferte den Nationalsozialisten (die seinen Namen verschwiegen, weil er Jude war) die Argumente für eine rassistisch begründete Pathologisierung von Kunst und Künstlern. Der als Instrument der Ausgrenzung eingeführte Terminus Entartung hat international Karriere gemacht, etwa indem Künstler wegen ihrer ästhetischen Überzeugungen als „Volksfeinde“ gebrandmarkt, also mit sozialhygienischen Argumenten pathologisiert werden.

Lombrosos *Genio e follia* (Lombroso, 1864) ist ein Gang durch die europäische Kulturgeschichte aus der Perspektive, dass Geisteskrankheit eine Quelle besonderer künstlerischer Begabung sein könne, wogegen Nordau in *Entartung* (Nordau, 1892–1893) polemisierte. Aus Künstlerperspektive aber bedeutet die Konstruktion umgekehrt, dass erst der kranke — vor allem auch der psychisch kranke — Künstler zu wahrer Kunst vordringen könne. Leid, Entbehrung auch Krankheit und exzentrischer Lebenswandel gelten seit der literarischen Romantik als Stimulus für künstlerisches Genie. Der Künstler, dessen Genie-Sein sich auf Kants Definition in der Kritik der Urteilskraft berufen konnte, muss Grenzen überschreiten — die Grenzen von Form und Regelwerk in seinem Schaffen, die Grenzen bürgerlicher Existenz in seinem Lebenswandel. Bei diesen Grenzgängertum muss er stets riskieren, dass es nach dem Grenzübertritt keinen Rückweg mehr gibt. Kapellmeister Kreislers letzter Brief ist „Abzugeben in der Welt, dicht an der großen Dornenhecke, der Grenze der Vernunft“ (Hoffmann, 1963, 411). Diese Erfahrung machte Schumann bei seinen Kompositionsversuchen in Endenich; und es ist darüber nachzudenken, ob wie endgültig dieser Grenzübertritt in jeweils ist.

Dass die Vorstellung von Grenzüberschreitung tief verwurzelt war, zeigt der fiktive Komponist Adrian Leverkühn, dessen Schaffen in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg angesiedelt ist. Thomas Mann gestaltet im *Doktor Faustus* das Narrativ, genauer die Ideologie, dass Krankheit Voraussetzung für Kunst von Rang sei, indem sich sein Held willentlich mit Syphilis infiziert; denn er glaubt, über die Krankheit Genialität erreichen zu können. Das funktioniert auch zunächst, indem sich Leverkühn das von Dürer inspirierte *Oratorium Apocalypsis cum figuris* abringt. Die gegenseitige Bedingtheit von Genialität und Krankheit erscheint im Roman als Dialektik von Krankheit und Gesundheit, die als Teufelspakt inszeniert ist:

Und ich wills meinen, dass schöpferische, *Genie spendende Krankheit*, Krankheit, die hoch zu Ross die Hindernisse nimmt, im kühnen Rausch von Fels zu Fels sprengt, tausendmal dem Leben lieber ist als die zu Fuß latschende Gesundheit. Nie habe ich etwas Dümmeres gehört, als dass von Kranken nur Krankes kommen könne. Das Leben ist nicht heikel, und von Moral weiß es einen Dreck. Es ergreift das kühne Krankeitszeugnis, verspeist, verdaut es, und wie es sich seiner nur annimmt, so ists Gesundheit. Von dem Faktum der Lebensweisheit, mein Guter, wird jeder Unterscheidt von Krankheit und Gesundheit zunichte. Eine ganze Horde und Generation empfänglich-kerngesunder Buben stürzt sich auf das Werk des kranken Genius, *des von Krankheit Genialisierten*<sup>6</sup>, bewundert, preist, erhebt es, führt es nicht sich fort, wandelt es unter sich ab, vermacht es der Kultur, die nicht von hausbackenem Brot allein lebt, sondern nicht weniger von Gaben und Giften aus der Apotheke „Zu den seligen Boten“. (Mann, 1990, 326)

Manns Modell war Friedrich Nietzsche, der nach langem Siechtum an den Spätfolgen von Syphilis starb. Ausgangspunkt ist das Konstrukt, dass erst durch Krankheit ein spezifischer Schaffensimpuls freigesetzt wird und dass sich der Künstler auf diese Weise vor der Kunst als Opfer darbringt. Dieser willentliche Teufelspakt gewinnt damit zugleich einen christologischen Aspekt. Es gehört hier zum künstlerischen Selbstverständnis, dass Außenseitertum, etwa verursacht durch Krankheit, durch prekäre Lebensumstände, auch durch Drogen, Voraussetzung für künstlerisches Schaffen sei und dass die Kunst Opfer verlange. Auch Albert Girauds und Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* ist ein Künstlertyp, der sich opfert, indem er in der Roten Messe „Sein Herz in blutgen Fingern / zum grausen Abendmahle“ darbringt.

Fazit:

Darstellung und Deutung von Krankheit in verschiedensten zeit- und kulturtypischen Facetten geschehen selbstverständlich in Kunstwerken, auch musikalischen. Max Nordau und alle die, die Kunst stigmatisieren, um sie zu reglementieren, irren sich: Kunst stellt selbstverständlich auch Krankheit und Deformation dar; das Häss-

---

<sup>6</sup> Hervorhebungen — DR.

liche ist spätestens seit Victor Hugos *Préface de Cromwell* (1827) ästhetisch legitimiert. Für den ästhetischen Rang von Kunst ist es irrelevant, ob ihr Schöpfer krank oder hässlich war oder sich sonst wie über gesellschaftliche Normen hinwegsetzte. Die Rede von „kranker“ Kunst bezweckt die Gleichsetzung von Autor und Werk in denunziatorischer Absicht. Wenn Beethoven einen Streichquartettsatz mit Heiliger Dankesang betitelt und sein prekärer Gesundheitszustand der Zeit bekannt ist, heißt das nicht, dass er ein Tagebuch in Tönen verfasste und dass sich die Deutung damit zufriedengeben kann.

Kunst von Kranken und Kunst, die Krankheit darstellt, gewann Attraktivität in einer Epoche, die sich selbst als dekadent und als nervöses Zeitalter bezeichnete (Radkau, 2000). Es ist zugleich der Moment, in dem die Künste beginnen, grundsätzliche Regeln (der Tonalität, der Formen, in der Kunst der Gegenständlichkeit, in der Poesie der Satzkonstruktion und der Worte) preiszugeben, zugleich auch in dem Moment, in dem der kunsttheoretische und philosophische Diskurs beginnt, Krankheit als Stimulus für Kunst zu postulieren. Karl Jaspers etwa sprach geistiger Krankheit ausdrücklich künstlerische Potenz zu:

Wenn wir nun gar geistige Werke auf Krankheit genetisch beziehen, so bleibt eine Selbstverständlichkeit, dass der Geist nicht erkranken kann, dass er einem unendlichen Kosmos angehört, dessen Wesen unter gewissen Bedingungen nur in besonderen Gestaltungen in die Wirklichkeit tritt. Wie eine kranke Muschel Perlen entstehen lässt, so können schizophrene Prozesse einzigartige geistige Werke entstehen lassen. (Jaspers, 1922, 85)

Jaspers' wissenschaftliche Hypothese von Krankheit als Voraussetzung für künstlerische Höchstleistung, die Thomas Mann später im Doktor Faustus literarisch auskomponierte, stieß bei der konservativen Seite auf blanken Hass. Exemplarisch verdeutlicht das Hans Pfitzner mit seiner 1920 erschienenen nationalistischen und antisemitischen Schmähchrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom* (Pfitzner, 1920) die all denen galt, die für die Aufhebung der Tonalität und andere kompositorische Innovationen, die um die Wende zum 20. Jahrhundert entwickelt wurden, standen. Impotenz, Degeneration, Verwesung, Entartung — mit diesen Schlagworten operierten die italienischen Futuristen, die russischen proletarischen Organisationen, die Nationalsozialisten. Die literarische Romantik hatte Krankheit und Wahnsinn als Metapher für echtes Künstlertum erfunden, dieses Konstrukt wurde in der Zeit um den ersten Weltkrieg zum Faszinosum für Künstler. Der Gegenschlag, der in den Ausstellungen Entartete Kunst (1937) und Entartete Musik (1938) einen ersten Höhepunkt fand, nobilitierte im Nachhinein die als krank gebrandmarkten Werke und ihre Verfasser.

Anhang I: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Nr. 15, Op. 132, 3.  
Satz, Anfang des Adagio molto und des Andante<sup>7</sup>

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart.  
(*Cantona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico.*)

Molto adagio.

Neue Kraft fühlend.  
(*Sentendo nuova forza.*)  
Andante. *tr.*

<sup>7</sup> Retrieved from [http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP04769-Beethoven\\_-\\_String\\_Quartet\\_No.15\\_Dover.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP04769-Beethoven_-_String_Quartet_No.15_Dover.pdf), 29.7.2017.

**Anhang II: Relation zwischen Krankheit und Schaffen bei Robert Schumann**  
(Franken, 2012; Olander, 2008)

Biographische Daten	Werke
1830er Jahre „Qualen fürchterlichster Melancholie von October bis December — eine fixe Idee die wahnsinnig zu werden hatte mich gepackt“ (März 1833)	<i>Kinderszenen, Kreisleriana, Novelletten, Nachtstücke, Faschingsschwank aus Wien</i> Etliche kleinere Klavierstücke Skizzen zu Klavierkonzerten
Sommer 1840 Heirat	Liederjahr, 1. Symphonie
1840er Jahre schwankend	Phase des Hauptschaffens:
1843 tagelanger Schwindel — andererseits Wohlbefinden, Glück	1842/43: Kammermusik-Jahr — Streichquartette, Kammermusik mit Klavier 1843: Oratorien — <i>Das Paradies und die Peri</i>
1844 August bis Oktober: „Nervenleiden“ — legt Leitung der NZfM nieder, gibt Lehrtätigkeit am Konservatorium wieder auf, die er gerade übernommen hatte, wird nicht Mendelssohns Nachfolger als Leiter des Gewandhauses — zieht nach Dresden	1844: Opernprojekt <i>Der Corsar</i> (Byron) 1845/46: „Fugenpassion“, Werke für Pedalflügel, 2. Symphonie, Klavierkonzert 1847/48: Oper <i>Genoveva</i> 1848/49: Dramatisches Poem <i>Manfred, Requiem für Mignon</i>
1845 Mai: an Verhulst: „ich war sehr oft krank. Finstere Dämonen beherrschen mich.“ — „Nervenfälle“	etliche Chorwerke, hunderte von Liedern
1850 September: Musikdirektor in Düsseldorf	etliche Lieder 3. Symphonie (Op. 97) Cellokonzert (Op. 129)
1851 Januar: wieder Krankheitssymptome im Tagebuch festgehalten — Schwindelanfall, Unwohlsein 1851 Dezember: in einem Brief „langwieriges Leiden nervöser Art“	<i>Die Braut von Messina</i> , Ouvertüre zu Schillers Schauspiel (Op. 100) Revision der d-Moll-Symphonie als Nr. 4 (Op. 120) <i>Der Rose Pilgerfahrt</i> (M. Horn), Soli, Chor, Orchester (Op. 112) <i>Der Königssohn</i> (Uhland), Soli, Chor, Orchester (Op. 116) <i>Julius Cäsar</i> , Ouvertüre zu Shakespeares Schauspiel (Op. 128) <i>Hermann und Dorothea</i> , Ouvertüre zu Goethes Schauspiel, Opernprojekt (Op. 136) div. Kammermusik mit Streichern

Biographische Daten	Werke
<p>1852 weitgehend nicht in der Lage, Amt zu führen, erst ab Dezember 1852 wieder</p> <p>Parallel dazu in den Haushaltsbüchern: Nervenleiden, Leidenszeit, mein Kranksein, große Angegriffenheit</p> <p>Auffälliges Verhalten: stereotypes Kopfnicken, Aufblasen und Zusammenziehen der Wangen, schwerfällige Sprache, Absenzen beim Dirigieren; Gehörstörungen</p>	<p><i>Verzweifle nicht im Schmerzenstal</i> (Rückert), doppelter Männerchor und Orchester (Op.93)</p> <p><i>Des Sängers Fluch</i> (Pohl nach Uhland), Soli, Chor, Orchester (Op. 139)</p> <p><i>Vom Pagen und der Königstochter</i> (Geibel), Soli, Chor, Orchester (Op. 140)</p> <p><i>Missa sacra</i>, Chor und Orchester (Op. 147)</p> <p><i>Requien</i>, Chor und Orchester (Op. 148)</p>
<p>1853, nach Pfingsten: Spiritismus, Tische-Rücken „„die Tische wissen alles“, an Wasiliewski</p> <p>Ende 1853 — Anfang 1854 Stabile Phase</p>	<p><i>Das Glück von Edenhall</i> (Hasenclever nach Uhland), Soli, Chor, Orchester (Op. 143)</p> <p>Drei Klaviersonaten für die Jugend (Op. 118)</p> <p>Sieben Klavierstücke in Fughettenform (Op. 126)</p> <p><i>Kinderball</i>, 4hdg. (Op. 130)</p> <p><i>Märchenerzählungen</i> für Klarinette/Violine, Viola und Klavier (Op. 132)</p> <p>Violinkonzert d-Moll (WoO 23)</p> <p>Szenen aus Goethes <i>Faust</i> (WoO 3)</p> <p>Klavierbegleitungen zu Bachs Solosonaten für Violine und für Cello (WoO 2)</p> <p>Fünf Romanzen für Cello und Klavier (verloren)</p>
<p>1854 Februar: „abends sehr starke und peinliche Gehöraffektionen“ (11.2.) — „noch schlimmer, aber auch wunderbar“ (12.2.) — „wunderbare Leiden (13.2.)</p> <p>— 17./18.2. Nacht mit Dämonen-Einflüsterungen</p> <p>— 26.2. verlangt, in eine Irrenanstalt eingewiesen zu werden</p> <p>— 27.2. stürzt sich in den Rhein</p> <p>— 4.3. Einlieferung in Eendenich</p>	<p>Thema in Es-Dur</p> <p>Variationen über ein originales Thema (WoO 24, 1854) = „Geistervariationen“</p> <p>Klavierbearbeitung der Ouvertüre zu Joseph Joachims <i>Heinrich IV.</i> (unvollendet)</p> <p>Fuge (1856, verloren)</p> <p>Klavierbegleitungen zu Paganinis <i>Capricen</i>, 1853–1855 (WoO 25)</p>

Anhang III: Robert Schumann, *Kreisleriana*, Nr. 1, Anfang<sup>8</sup>

Äusserst bewegt. **1.** Componirt 1838.

Qw.

Keapolitanischer Sextakkord - Querstand

Sekundpendel

Synkopen

Ces-Dur

<sup>8</sup> Retrieved from [http://hz.imslp.info/files/imgnks/using/4/4b/IMSLP289792-PMLP02821-Schumann,\\_Robert\\_Werke\\_Breitkopf\\_Gregg\\_Serie\\_7\\_Band\\_3\\_RS\\_54\\_Op\\_16\\_scan.pdf](http://hz.imslp.info/files/imgnks/using/4/4b/IMSLP289792-PMLP02821-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_3_RS_54_Op_16_scan.pdf), 29.7.2017.

Anhang IV: Robert Schumann, Thema der *Geistervariationen*<sup>9</sup>

Leise, innig

*p*

5 4 3 5

5

2 1 5 2

1 2 3 4 5 3 2 1 2

<sup>9</sup> Retrieved from <http://www.klavier-noten.com/schumann/Geistervariationen.pdf>, 29.7.2017.

## REFERENCES

- Appel, B. R. (2006). *Mozhno li uslyshat' bolezni? Ob otnoshenii k pozdnemu tvorchestvu* [Is it Possible to Hear the Illness? On the Attitude to Late Works]. *Muzikalnaja akademija*, 4, 160–162. (in Russian).
- Appel, B. R. (2007). Robert Schumanns Krankheit und Tod im öffentlichen Diskurs: Zur Konstituierung des Schumann-Bildes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In H. Loos (Ed.), *Robert Schumann und die Öffentlichkeit: Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag* (275–312). Leipzig: Schroeder.
- Critchley, M. (1977). Aesthetic and Synaesthetic Experiences during Musical Perception. In M. Critchley & R. A. Henson (Eds.), *Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music* (217–232). London: William Heinemann Medical Books.
- Franken, F. H. (2012). *Die Krankheiten großer Komponisten*. Wilhelmshafen: Noetzel.
- Gurevich, S. (2010). Robert Shuman: bolezni i tvorchestvo [Robert Schumann: Illness and Creativity]. *Muzikalnaja psichologija i psichoterapija*, 4 (19), 30–39. (in Russian).
- Hoffmann, E. T. A. (1963). Fantasiestücke in Callots Manier, Kreisleriana. In *Poetische Werke in sechs Bänden, Bd. 1*. Berlin: Aufbau.
- Jaspers, K. (1922). *Strindberg und van Gogh*. Leipzig: Bircher.
- Kant, I. (1977). Kritik der Urteilskraft. In *Werke in zwölf Bänden, Bd. 10* (73–457). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Knechtges-Obrecht, I. (1985). *Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke*. Regensburg: Bosse.
- Koelsch, S. (2012). *Brain and Music*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Kunze, S. (1996). *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit; gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*. Laaber: Laaber.
- Litzmann, B. (1971). *Clara Schumann, ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen, Bd. 2, Ehejahre 1840–1856*. Hildesheim: Olms.
- Lombroso, C. (1864). *Genio e follia, in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia* [Genious and Madness in Medicine Legacy, Criticism and History]. Milano: Giuseppe Chiusi. (in Italian).
- Mann, T. (1990). *Doktor Faustus*. Frankfurt: Fischer.
- Nordau, M. (1892–1893). *Entartung*. Berlin: Duncker.
- Olander, D. M. (2008). *Illness Narratives in Nineteenth-Century German Instrumental Music*. Retrieved from <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180513/datastream/PDF/view>
- Osterwold, M. (2002). Muzika: Musikbezogene Werke psychisch Kranker und ihre Bearbeitung durch zeitgenössische Komponisten. *Heidelberger Jahrbücher*, 46, 225–244.
- Pfützner, H. (1920). *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom*. München: Verlag der Süddeutschen Monatshefte.
- Radkau, J. (2000). *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Econ-Ullstein-List-Verl.
- Saary, M. (1983). *Persönlichkeit und musikdramatische Kreativität Hugo Wolfs*. Tutzing: Hans Schneider.
- Sandblom, P. (1992). *Creativity and Disease: How Illness Affects Literature, Art and Music*. New York: Marion Boyars.
- Sartin, J. (2010). Contagious Rhythm: Infectious Diseases of 20<sup>th</sup> Century Musicians. *Clinical Medical Research*, 8(2), 106–113.
- Seiffert, W.-D., (1999). Robert Schumanns Thema mit Variationen Es-Dur, genannt „Geistervariationen“. In S. Kurth & Bernd (Eds.), *Compositionswissenschaft: Festschrift Reinhold und Roswitha Schlötterer zum 70. Geburtstag* (189–214). Augsburg: Wißner.
- Storr, A. (1992). *Music and the Mind*. New York: The Free Press.
- Trethowan, W. H. (1977). Music and Mental Disorder. In M. Critchley (Ed.), *Music and the Brain* (398–432). London: William Heinemann Medical Books.