

Psychopathologie der Oper und translationale Musiktherapie – eine Perspektive

Wolfgang Mastnak¹

Zusammenfassung

Operncharaktere faszinieren mitunter durch ihre psychischen Auffälligkeiten und Abnormitäten – bis hin zu manifesten Störungen. Komponisten nehmen – oft mit exorbitantem Spürsinn für psychopathologische Charakteristika und Dynamiken – ihre je einzigartige Tonsprache, um solchen Phänomenen klingenden Ausdruck zu verleihen. Während dies einerseits musikwissenschaftlich und musikanalytisch von Interesse ist, sehen sich andererseits oftmals Patientinnen und Patienten in jenen künstlerischen Darstellungen wesentlich treffender wiedergegeben als in den Items standardisierter klinischer Inventare. Das wiederum ist gerade für die individualisierte und qualitative Medizin von noch kaum abschätzbarem Wert ist: Opernrezeption kann therapeutisch relevante Selbstexploration fördern und kreative Therapieprozesse in Gang setzen. Opernbasierte Therapie zeichnet sich als Erfolg versprechender Pfad in der musiktherapeutischen Szene ab.

Der vorliegende Artikel befasst sich mit dem musikdramatischen Ausdruck ausgewählter psychopathologisch relevanter Operngestalten. Hier kommen der schizophrene Schub und die Selbstrichtung von Alban Bergs *Wozzeck* ebenso zur Sprache wie die Zwangs- und Impulskontrollstörung des Protagonisten in Paul Hindemiths *Cardillac* oder die psychotischen Halluzinationen Boris Godunovs in der gleichnamigen Oper von Modest Mussorgski. Dabei zeigt sich das höchst nuancierte Potenzial von Musik, selbst komplexe und schwer einzuordnende Problematiken klanglich aufschlussreich auszuleuchten – so etwa die histrionische Persönlichkeitsstörung und vernichtende sexuelle Perversion der Salome bei Richard Strauss oder die Vermischung von Besessenheit und sexuellem Wahn in Krzysztof Pendereckis Oper *Die Teufel von Loudun*. Oper umspannt ein weites psychiatrisches und psychopathologisches Spektrum und bewegt sich zwischen so unterschiedlichen Polen wie der erziehungsbedingten oppositionellen Verhaltensstörung in Maurice Ravels Oper *L'Enfant et les sortilèges* oder der rührenden und nicht ganz glaubwürdigen Suizidabsicht des Papageno in Mozarts *Zauberflöte*.

Schlüsselwörter: Ausdruckstherapie, Dramatherapie, Katharsis, Musiktheater, Musiktherapie, Oper, Psychopathologie, Psychose, Symboltheorie

Psychopathology, opera and translational music therapy – a perspective

Abstract

Opera characters are fascinating and many of them mesmerise the audience through the artistic representation of their abnormal behaviour or manifest psychiatric symptoms. By virtue of an intriguing sense of psychopathological dynamics, composers use their unique musical language to unearth and elucidate the profound truth behind these personality features. While harmonic structures, composition techniques and individual styles are key issues in musicology and music analysis, psychiatric patients may experience those artistic creations as a true mirror of their cognition, emotion and selves – even more appropriate than standardised clinical inventories, hence their inestimable value for individualised qualitative medicine: Experiencing opera can boost therapeutically relevant self-exploration and may trigger complex aesthetic processes with vital curative effect. Opera-based therapy can be considered a highly promising path in music therapy.

The present article is dealing with the music-dramatic expression of selected psychopathologically relevant opera characters. This involves the schizophrenic seizure and fatal self-judgement of

¹ Changzhi Medical College 长冶医学院人文艺术传媒系, VR China.

Alban Berg's *Wozzeck* as well as the obsessive-compulsive personality trait and impulse control disorder of the protagonist in Paul Hindemith's opera *Cardillac*, or the psychotic hallucinations of Modest Mussorgsky's *Boris Godunov*. Opera proves to be an excellent genre for in-depth analyses of complex mental issues or inconsistent psychological phenomena such as the histrionic personality disorder of Richard Strauss's *Salome* alongside her deadly sexual perversion, or the multifaceted obsessions and sexual illusions in Krzysztof Penderecki's opera *The Devils of Loudun*. Opera encompasses the wide spectrum of psychiatric and psychopathological issues alongside a wealth of phenomena at the border of mental illness such as oppositional defiant disorder as a result of dominant education in Maurice Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* or the charming and not really convincing suicidal ideas of Papageno in Mozart's *The Magic Flute*.

Keywords: catharsis, drama therapy, expressive therapy, music theatre, music therapy, opera, psychopathology, psychosis, symbol theory

Einleitung


Ich war ungefähr sieben Jahre alt und fasziniert von Mozarts *Zauberflöte*. Obwohl ich nicht einmal erkannte, dass mir die tiefere Botschaft der Oper verschlossen blieb, ergab sie für mich in erfahrbaren Bildern und Klängen Sinn. Besonders hatte es mir die Gestalt des Papageno angefallen. Dass ich im Fasching (Karneval) als Papageno gehen wollte, war mehr ein Vorwand – ich wollte Papageno sein. Meine Mutter nähte mir ein Federnkleid und ich machte mir ein kleines Holzgerüst mit Schellen als Glockenspiel. Und wenn ich Papageno war, dann sah ich – ähnlich wie in Halluzinationen – leuchtende Augen und lächelnde Lippen von hübschen Mädchen. Ich hatte den Duft von Zuckerwatte in der Nase und fühlte mich meinem eigentlichen Sein näher als etwa in der Schule, wo Schüler zu sein für mich nicht mehr als eine Rolle war. Die Realitätserfahrung von innerer und äußerer Welt wurde für mich zum Springbild, das der Phantasie letztlich mehr Ich-Relevanz zumaß.

Das darauffolgende Jahr wollte ich im Fasching als Conte d'Almaviva aus Mozarts *Le nozze di Figaro* gehen. Ich hatte eine Aufführung gesehen, in der Graf Almaviva mit Geld um sich warf, was mich faszinierte. Diese Motivation hieß meine Mutter allerdings nicht gut und so blieb mein offizieller Almaviva-Auftritt aus. Allerdings hatte ich am Dachboden einen kleinen ledernen Geldbeutel gefunden. Ich sammelte Groschen-Stücke – damals gab es in Österreich noch Schilling und Groschen – und füllte ihn, um anschließend die Münzen wieder heraus zu holen und in die Luft zu werfen. Ich wähnte mich dabei in einem Dasein, wo man das Leben so leben konnte, wie man wollte, ohne finanzielle Grenzen, die ich atmosphärisch in der Familie deutlich spürte.

Viele Jahre später lud mich Professor Karl Hörmann ein, an seinem internationalen Studium der Musik- und Tanztherapie mitzuwirken, insbesondere an den Phasen, die an der Karlsuniversität in Prag stattfanden. Und er schlug vor, der ganze Jahrgang solle auch zu Opernaufführungen in die Staatsoper, die Státní opera, und das Ständetheater, das Stavovské

divadlo, gehen. Dieser Vorschlag fiel jedoch bei vielen Studierenden auf Unverständnis: Man wollte doch künstlerisch-therapeutische Methoden lernen und nicht wie Kulturtouristen Opernaufführungen beiwohnen. Hörmanns Überlegungen hatten allerdings unmittelbar mit dem Sujet des vorliegenden Artikels zu tun: Oper in ihrer nuancierten Klangsprache gibt Aufschluss über psychopathologische Dynamiken und inspiriert zu musikdramatischen Therapieprozessen.

Was Karl Hörmann hier ins Bewusstsein rief, spiegelt mannigfach die subjektive Wirklichkeit psychiatrischer Patientinnen und Patienten wider. Während sich diese in standardisierten klinischen Inventaren oftmals mitnichten wiederfinden, was letztlich auch zu schiefen diagnostischen Einschätzungen führen kann, spüren sie in vielen Fällen eine Seelenverwandtschaft mit Charakteren aus Oper, Film oder Literatur – kurz, die künstlerische Gestalt ist hier dem Ich-Empfinden von Menschen mit psychiatrischen Diagnosen näher als theoretische Modelle, die Störungen zwar adäquat darstellen sollten, in ihrer verallgemeinernden Sterilität aber an der Einzigartigkeit der Abnormalität spürbar vorbeischnappen. Sieht man diese Tatsache aus interdisziplinärer Sicht, dann bietet sich eine Integration von psychopathologischen und künstlerischen Sichtweisen des Andersseins menschlicher Psyche nahezu zwingend an.

Wir treffen auf eine weitere, für die Opern-Psychopathologie und opernbasierte Musiktherapie essentielle Polarität: Musikanalyse versus psychoaffektive Klangidentität. Wir gehen im Hauptteil dieses Artikels unter anderem auf Alban Bergs Oper *Wozzeck* ein, insbesondere die Todesszene des Protagonisten, die Alban Berg selbst als Invention über einen Sechsklang  bezeichnet. Insgesamt ist die Oper formal minutiös durchkonstruiert und mit Methoden der Musikanalyse gut zu dekodieren. Und doch, so angemessen eine solche Analyse aus musiktheoretischer Sicht auch sein mag, sie stößt bei der Erklärung von ästhetischer Ergriffenheit und musiksymbolischer Ich-Fusion auf Grenzen, was zunächst einen semantisch-ana-

lytischen Zugriff motiviert (Petersen, 1985). Von dort ist allerdings noch eine transdisziplinäre Schlucht zu überwinden und ich-exploratives Deuten kommt ins Spiel – insbesondere wenn innere Prozesse jenen des Protagonisten spürbar naheliegen. Hier verabschiedet sich die Forschungsmethodologie von der konventionellen Musikanalyse und wendet sich der individuellen, pathologierelevanten Musikperzeption zu, die auch einen charakteristischen Teil dieses Artikels ausmacht.

Musikalische Struktur lässt sich dabei metaphorisch mit funktioneller Anatomie in der Medizin vergleichen. Dahingegen ermöglicht anthropomorphe Symbolodynamik, dass selbst ohne spezifische musikalische Bildung künstlerische Gestalten subjektiv sinngebend erschlossen werden können. Trotz dieser transindividuellen Deutbarkeit ist Klangsprache individuell. Sie hat ihre eigene Grammatik und Semantik und kann auf theoretischer Ebene intersubjektiv vermittelt werden – wie etwa im Falle von Olivier Messiaens Traktat *Technique de mon langage musical*. Hier stehen sich kognitiv nachvollziehbare Abstraktion und Erkenntnis stiftende ästhetische Immersion komplementär gegenüber. Der vorliegende Artikel geht dabei von einer gewaltigen klangsymbolischen Empathiefähigkeit im kompositorischen Akt aus, die es ermöglicht, psychische Gegebenheiten in einer Präzision und Nuanciertheit auszudrücken, die der Wissenschaftssprache in dieser Art verschlossen bleibt: Musikalische Darstellung, die so unmittelbar trifft wie Lachen, Weinen oder wutentbrannte Mimik. Das nährt die hypnotisierende Faszination von Oper, die dem Inneren oft nicht nur einen Spiegel vorhält, sondern in einer Fusion von Ich und Klang zu sinnhafter Selbsterkenntnis führt.

Damit wird Oper zu einem einzigartigen Medium von Selbstexploration, der die Betrachtung von Operngestalten aus der Perspektive moderner Psychopathologie komplementär gegenübersteht (Mastnak, 1995). Wenn etwa, psychiatrisch gesehen, bei Paul Hindemiths *Cardillac* eine Impulskontrollstörung, ein Zwangsverhalten oder eine zwanghafte Persönlichkeitsstörung diagnostiziert werden könnten, so kann es ebenso sein, dass jemand aus dem Publikum plötzlich Ähnlichkeiten mit seiner latenten Getriebenheit zu kompensatorischen Gewalttaten empfindet – eine Wirklichkeit, die ihm bislang weitgehend verborgen geblieben war. Solche Momente der Selbsterkenntnis müssen allerdings nicht zufällig bleiben. Wenn heute, in der Post-Corona-Zeit, die immensen psychischen Folgen der Maßnahmen, die Pandemie zu kontrollieren, bei Kindern und Jugendlichen evident werden, dann ist auch Musikunterricht dazu gerufen, gesundheitsspezifisch zu agieren. Und hier könnten Oper und Selbstexploration ein Pfad sein (Mastnak, 1996). Diese COVID-19-assoziierte musik-gesundheitsspezifische Problema-

tik wird in diesem Heft auch durch den Beitrag von Mathias Plechinger thematisiert.

Selbstexploration ist in vielen Fällen therapeutisch relevant, allerdings noch nicht zwangsläufig selbst Therapie. Während große psychotherapeutische Richtungen wie Psychoanalyse, kognitive Verhaltenstherapie oder Gestalttherapie ihre je eigenen theoretischen Rahmenbedingungen und damit verbundenen Therapieprinzipien und -methodiken haben, sind künstlerische Therapien oftmals ein Terrain, auf dem Patientinnen und Patienten ganz individuelle therapeutische Wege entwickeln. Das kann durchaus auch in Zusammenhang mit Opernerfahrung geschehen, wobei multimodale Kreativität und ein dynamisches Spiel zwischen musikdramatischer Symbolwelt und dem eigenen Ich eine entscheidende Rolle spielen, was – neurowissenschaftlich gesehen – insbesondere auch Aktivitäten des Default Mode Network (Marron et al., 2018) und des Saliency Network (Menon & Uddin, 2010) einbindet. Die folgenden Ausführungen zu einzelnen Opern sollen dazu Möglichkeiten andeuten und zur Weiterführung in der Musik-Drama-therapeutischen Praxis anregen.

Hauptteil: Opernpathologie und Kasuistiken

Das Genre der Oper lebt von schillernden Gestalten, eigenwilligen Persönlichkeiten und dunklen Charakteren. Das zieht in den Bann, fasziniert, lässt Schauer aufkommen und entführt in andere Welten, auch solche, die dem Ich einen Spiegel der Erkenntnis vorhalten. Dass diese Prozesse auch psychisch reinigende Funktion haben können, ist spätestens seit dem altgriechischen Prinzip der Drama-assoziierten Katharsis bekannt und wird heute unter anderem mit Selbstregulationsprozessen in Verbindung gebracht (Khoo & Graham-Engeland, 2016).

Dabei betreten wir vielfach Grenzzonen zwischen Abartigkeit, Exzess und Psychopathologie. Gerade diese Unschärfe macht aber vielfach den Reiz musikalischer Ausdeutung im Operngeschehen aus. Werfen wir dazu einen Blick auf Gottfried von Einems Oper *Der Besuch der alten Dame*, zu der Friedrich Dürrenmatt selbst das Libretto auf der Grundlage seines gleichnamigen Schauspiels geschrieben hat: Ist die tödliche Rachsucht der Multimillionärin Claire Zachanassian noch als normal einzustufen oder ist sie bereits für die forensische Psychiatrie relevant? Muss man Methoden der Psychoanalyse anlegen, um die psychodynamischen Hintergründe ihres Verhaltens zu erkunden, oder bricht hierbare Lust an vernichtender Macht durch?

Ähnliche Fragen stellen sich auch zur Persönlichkeits- und Einstellungsmodifikation der Bürger von Gullen, die zunächst den Vorschlag, für tausend Millionen Claires früheren Freund

Alfred Ill zu töten, entrüstet ablehnen, dies nach einer sukzessiv existenzbedrohenden Tortur aber dann doch tun. Gottfried von Einem ist bekannt als Meister musikalischer Psychogramme, was auch in Kleinformen wie den *Sieben Portraits* für Klavier op. 109 deutlich wird – und in seinem Opernschaffen tauchen wir ein in klangliche Ausleuchtungen und Ausdeutungen psychischen Geschehens, die Erkenntnis stiftend wissenschaftlichen Theorien von Psyche und Psychopathologie komplementär gegenüberstehen.

Musik ist in der Oper keine Untermalung von Persönlichkeiten, sondern psychographische Essenz, die in dieser Art durch die Verbalsprache und den dramatischen Körperausdruck nicht vollends eingelöst werden kann. Die folgenden Ausführungen sollen mögliche Forschungen in diese Richtung andeuten und skizzieren.

Dmitri (Dmitrijewitsch) Schostakowitsch: *Katerina Ismailowa*

Wir schließen an die tödliche Grausamkeit von Claire Zachanassian in Gottfried von Einems *Der Besuch der alten Dame* an: die mordende Frau als Topos in den Künsten – wobei ihr Töten ein breites Spektrum überspannt, subtil wie bei der Multimillionären oder offen und direkt. Hier kommt Alban Bergs Oper *Lulu* in den Sinn, deren Titelgestalt Frank Wedekinds Tragödien *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* entstammt, die im 3. Akt unvollendet blieb, einige Jahrzehnte später von Friedrich Cerha fertiggestellt und am 24. Februar 1979 prominent an der Pariser Oper unter Pierre Boulez „uraufgeführt“ wurde. Claire und Lulu gleichen sich darin, dass sie auf die Ermordung desjenigen abzielen, den sie am meisten geliebt hatten, wobei Claire ungeschoren davon kommt, während es mit Lulu sozial bergab geht – in die Prostitution, um schließlich von ihrem letzten Liebhaber selbst ermordet zu werden. Bis dahin allerdings leiden und sterben etliche Männer in Lulus Wirkkreis.

Transformieren wir Lulus Intensität herunter so landen wir beispielsweise bei einer Studentin, die eine deutliche Tendenz dazu hatte, Männern sexuelle Anzüglichkeiten zu unterstellen, die allerdings keine waren, womit Anschuldigungen letztlich auch im Sande verliefen. Ungeklärt blieb der psychische oder psychopathologische Hintergrund dieses Verhaltens, wobei – nach Kenntnis der Person – religiöse Sexualtraumatisierung, Machtphantasien oder das fiktive Selbstbild von unwiderstehlicher sexueller Attraktivität in Frage kämen. Bei einem für sie persönlich wichtigen Auftritt wählte sie den Song *Man Killer* der kanadischen Pop-Rock-Band Hedley, dessen Text nahezu erschreckend Parallelen zur ihrer (vermutlichen) Selbst-Präsentanz offenlegt:

Red lips, big eyes [...] Sweet little surprise, She's a killer [...] If you fuck with my girl, you could lose your life [...] She's a man killer, She's a bam bam that'd take you down if you mess with her [...].

Während in diesem Fall Musik wahrscheinlich zur Konsolidierung dieser speziellen Persönlichkeitsstruktur beitrug, geht die Intention des vorliegenden Beitrags in die entgegengesetzte Richtung: Oper als Medium der Selbstexploration, der Selbsterkenntnis und – eventuell – der Ich-Modifikation.

Der Oper *Katerina Ismailowa* – in Russisch Катерина Измайлова – ging gleichsam als Urform *Lady Macbeth von Mzensk* von Dmitri Schostakowitsch und Alexander Preis nach Nikolai Leskows gleichnamiger Erzählung voraus. Katerina ist in ihrer Ehe sexuell frustriert. Im ersten Akt kommt es zu einem erotischen Ringkampf zwischen Katerina und dem für sie attraktiven Arbeiter Sergei, was etwas an den vorherigen Fall *Man Killer* erinnert. Sergei verführt schließlich Katerina und wird von ihrem tyrannischen Schwiegervater Boris Timofejewitsch erwischt. Konsequenz: Katerina mischt ihm Rattengift ins Essen und Boris stirbt: Mord Nr. 1. Katerinas Ehemann Sinowi kommt hinter ihr Verhältnis mit Sergei, wobei diese zusammen Sinowi töten: Mord Nr. 2. Sergei liebt nun Sonjetka, was Katerina dazu bewegt, diese von einer Brücke in den Tod zu stoßen: Mord Nr. 3. Danach springt sie selbst ins Verderben: Suizid Nr. 1.

Aus psychopathologischer Sicht ließen sich komplexe Dynamiken aus Anpassungsstörung, Persönlichkeitsstörung, sexuell-affektiven Störungen, kriminellen Potenzial und schließlich akuter Stress-Reaktion verorten. Einer gemischten deutschsprachigen Gruppe wird der Schluss der russischen Lenfilm-Version der Oper aus dem Jahr 1966 ab der Szene, wo sich Sonjetka und Katerina auf einem Schiff begegnen und letztere die Verhasste packt und sich mit ihr ins Wasser stürzt, gezeigt. Obwohl hier deutlich der Mord an Sonjetka – sie taucht wieder auf und wird schließlich endgültig tödlich von Katerina ins Wasser gedrückt – sichtbar ist, äußert sich die Gruppe weniger „forensisch“, wobei als Grund eindeutig die Musik und die szenische Ausgestaltung in den Vordergrund rücken. Blitzlichter umfassen: *heimatlos; endloser Weg; Puls des Schicksals* (auf tiefer gleicher Tonhöhe); *tiefe aussichtslose Melodien; russische Totenmesse; Depression packt einen; Zeit kommt zum tödlichen Stillstand* (Ritardando des Pulses im Moment bevor Katerina Sonjetka packt).

Die subjektiven Interpretationen nehmen eine deutlich existentialistische Wende: in einer tristen Welt mit aussichtsloser Zukunft relativieren sich kriminelle Gewaltakte. Das Leben, das so böse spielt, färbt auf die Psyche ab. Der einzelne spielt keine Rolle mehr, man gehe in der Masse ohnedies in den tödlich endlosen Winter des Daseins – das Ende des Films zeigt einen

Menschenstrom auf endloser Winterlandschaft. Die Atmosphäre ist trist, wobei der sakral anmutende Gesang fragt, warum das Leben so düster und hoffnungslos sei. In der Gruppe rückt der Fokus von der Einzelhandlung ab und geht in die philosophische Frage des Geworfen-Sein ins Nichts. Zurück zur Opernpsychologie kommt die Bedeutung von Filmkunst zum Tragen: Opernfilme als hermeneutisch und pathologisch relevantes Genre.

Richard Strauss: *Salome*

In der Oper *Salome* von Richard Strauss treffen wir erneut auf eine Form tödlicher weiblicher Grausamkeit. Der Stoff der Salome ist frei am neutestamentlichen Bericht von Markus (Mk 6,17–29) orientiert, folgt in seiner Substanz allerdings Oscar Wildes Drama *Salomé* aus dem Jahr 1891, das als bedeutender Repräsentant der anglo-französischen *Décadence* angesehen wird – so sehr dieser Ausdruck auch umstritten ist.

Salome ist verliebt in den Propheten Jochanaan, Johannes den Täufer. Dieser allerdings erwidert ihre Liebe keineswegs und verhält sich abweisend, was Salome aufreißt. Sie ist davon besessen, seinen Mund zu küssen. Das allerdings weist er strikt zurück. Zudem verflucht Jochanaan Salomes Mutter Herodias. Als Salome den Tanz der sieben Schleier tanzt, ist Herodes so fasziniert, dass er ihr dafür jegliche Belohnung verspricht. Sie aber will nur das Haupt des Jochanaan, das ihr schließlich in einer Silberschüssel gebracht wird. Sie küsst seinen Mund und Herodes befiehlt von Ekel gepackt „Man töte dieses Weib!“, worauf seine Soldaten sie mit ihren Schilden zermalmen.

Historische, mythische und literarische Gestalten sind immer wieder Anziehungspunkt für interdisziplinäre Überlegungen, und so wenden sich Leatherwood und Panush (2017, S. 741) – besonders auch im Hinblick auf die Oper von Richard Strauss – der Gestalt des Herodes und seinem extrem polymorbiden Status zu:

Herod the Great was appointed 'king of Jews', to govern Judea, by the Roman Emperor and Senate. He lived from 73/74 BCE to 4 CE. He died with an illness and symptoms that have been the source of considerable speculation. Richard Strauss depicted Herod in his classic opera, 'Salome'. [...] The operatic Herod was afflicted with an illness characterized by dementia, hallucinations, paranoia, alcoholism (from drinking the Emperor's wine), violence, twitches, and sterility; different interpretations showed him also with falls, chills, shaking, thirst, forgetfulness, and sleepiness, for which we suggest the novel diagnosis of chronic lead intoxication (which can manifest to rheumatologists as saturnine gout). He had compatible symptoms (encephalopathy and neuromuscular abnormalities) and

consumed excessive quantities of imperial wine, known to be highly contaminated with lead and likely associated with similar symptoms among Roman aristocracy.

Der vorliegende Artikel konzentriert sich jedoch mehr auf die Gestalt der Salome, zu deren Verstehen Ilias Vlachos (2009, S. 685) einen psychoanalytischen Zugang vorschlägt, wobei die Titelfigur in Oscar Wildes Darstellung mit Agave bei Euripides verglichen wird:

The climax of both plays is the scene in which the heroine, in a state of frenzy, addresses the served head of the male protagonist in a dramatic monologue.

Darauf folgt eine insbesondere tanztherapeutisch relevante Perspektive:

It is the symbolic dance between the body and the intellect that absorbed my attention in both plays. Both women characters constitute a poetic allegory of the explosion of bodily desire against a harassing and oppressive intellect and their dance being point in which the rights of the body, either suppressed, silenced, or never fulfilled, retaliate. [...] Decapitation becomes, symbolically, the price for the concealment of bodily desire and need, suggesting the end of the psychosomatic equilibrium and the approaching explosion of madness.

Binden wir diese Interpretation in unsere Überlegungen mit ein, so sehen wir uns einem hermeneutischen Dreieck gegenüber, das Salome psychopathologisch, psychoanalytisch und musiksymbolisch beleuchtet. Durchaus verträglich mit der psychoanalytischen Deutung, bietet sich psychopathologisch für Salome eine komplexe Diagnose an. So könnten Züge einer historischen Persönlichkeitsstörung gepaart mit sexueller Frustration und kompensatorischer Perversion verortet werden – zusammen mit defizitärer Selbstregulation und Impulskontrolle sowie – forensisch – überbordender Lust an rächerischer Grausamkeit.

Dabei ist der Durchbruch des Bösen sowie der Lust am Quälen oder Vernichten kein Sondergut dieser Oper. In Luigi Dallapiccolas *Il Prigioniero* nach Auguste Villiers de L'Isle-Adams *Nouveaux contes cruels – La torture par l'espérance* zeigt der Gefängniswärter ausgeprägte sadistische Züge, eventuell gepaart mit antisozialer Persönlichkeitsstörung, was wiederum zur kritischen Frage führt: krimineller Akt oder krankhaftes Phänomen.

Eine Dame mit (unspezifisch) diagnostizierter Persönlichkeitsstörung sieht die Oper *Salome*



auf Video ab dem Beginn des Schleiertanzes. Sie wirkt insgesamt unberührt, auch der „Dialog“ mit dem abgeschlagenen Kopf lässt sie eher kalt. Bei dem sfz-Akkord gegen Ende der Oper gleitet sie allerdings, wie von magischen Händen gezogen, nach vorne vom Stuhl und verfolgt reglos die verbleibenden Momente des Tötungsbefehls und der Hinrichtung Salomes. Erschüttert berichtet sie von ihrer Erfahrung dieses Spannungsakkords. Er habe wie durch spontane Erleuchtung die Spannung zwischen ihrer Persönlichkeit und ihrer sozialen Umwelt gezeigt. Während bisher alle verbalen Auseinandersetzungen damit von ihr abgeprallt waren, so wäre dies nun ein Schlag gewesen, den sie erst verdauen müsse – der in ihr aber etwas bewegt habe, wovon es kein Zurück mehr gäbe.

Krzysztof Penderecki: *Die Teufel von Loudun*

Ebenso auf religiösem Terrain siedelt Krzysztof Pendereckis Oper *Die Teufel von Loudun* an, ein Spiel um Besessenheit, Intrige und sexuelles Verlangen sowie Frustration mit psychopathologischem Potenzial.

Die als Auftragskomposition an der Hamburger Staatsoper 1969 uraufgeführte Oper orientiert sich am Roman *The Devils of Loudun* von Aldous Huxley aus dem Jahr 1952, der als „non-fiction novel“ auf historischen Begebenheiten in der französischen Stadt Loudun im 17. Jahrhundert beruht: der katholische Priester Urbain Grandier ist verstrickt in (zumindest) sexuelle Phantasien der Nonnen eines Ursulinenklosters, insbesondere seiner Priorin, Schwester Jeanne. Geschichtlich wurde er am 18. August 1634 auf dem Scheiterhaufen verbrannt, der Verführung des gesamten Ursulinenklosters sowie eines Paktes mit dem Teufel für schuldig befunden.

Sexualität in Konventen, deren religiöse Ausrichtung zu sexueller Enthaltsamkeit verpflichten, sorgt immer wieder für Skandalschlagzeilen und ist oftmals strafrechtlich relevant. Eine Studie des Department of Mental Health Sciences des University College London (Durà-Vilà et al., 2013, S. 21) spricht damit verbundene traumatische und psychopathologische Dimensionen an:

The psychological consequences of sexual abuse are generally serious and enduring, particularly when the perpetrator is known and trusted by the survivor. This paper explores the experiences of five contemplative nuns who were sexually abused by priests and the spiritual journeys that followed [...] the nuns sought to make sense of their experiences through a long process of solitary introspection. The pursuit of meaning was shaped by religious beliefs relating to forgiveness, sacrifice, and salvation. Thus, trauma was transformed into a symbolic religious narrative that shaped their sense of identity. They were

able to restructure core beliefs and to manage their current relationships with priests more securely. They described regaining their spiritual well-being in ways that suggest a form of post-traumatic spiritual growth.

Während hier ein enormes Maß an psychischer Verarbeitung, Integration von Erlebtem in die Persönlichkeit und spiritueller Tiefe sowie religiösem Vertrauen evident wird, sind derart positive Ausgänge keine Selbstverständlichkeit. Jenseits sexueller Straftaten in Klöstern ist dort allerdings auch die Frage nach sexueller Sehnsucht und Lust Thema, was eng mit Pendereckis Oper zusammenhängt. Dazu brachten Halstead und Halstead (1978, S. 83) eine Studie heraus, die auch zu Updates geführt hat, die Sex zwischen Nonnen, Nonnen und Priestern sowie Nonnen und Laien, auch verheirateten Männern, dokumentierten:

Men and women who have lived in a celibate religious community experience a unique set of sexual, social, and psychological problems upon resuming a secular life style. [...] Data is based on responses to a mailed, anonymous questionnaire by 126 former nuns and priests living in all parts of the country. Information is reported on the following areas: (1) sexual behavior and enjoyment prior to, while living in, and after leaving a religious community; (2) current sexual behavior, satisfaction and problems; (3) sexual counseling experience; and (4) general problems and concerns with integrating sexual intimacy into present life styles [...] The findings of this study suggest that persons who have left celibate religious communities have had limited sexual experience in adolescence and early adulthood compared to nonreligious persons. Further, there are special sexual problems and needs in readjusting to a secular life style. Implications for specific counseling are discussed.

Wissenschaftliche Arbeiten zu Krzysztof Pendereckis *Die Teufel von Loudun* sind vergleichsweise dünn gesät und finden sich vor allem in der musikologischen Domäne, etwa Edward Bonieckis (1999) Traktat im Zusammenhang mit der Positionierung von Pendereckis Musik in der dramatischen Szene des 20. Jahrhunderts. Im vorliegenden Beitrag allerdings interessieren die psychopathologischen Perspektiven, parapsychologische mit eingeschlossen. Und dabei spielt die Exorzismusszene eine zentrale Rolle.

Zur klanglich undurchsichtigen Vokalkulisse im Hintergrund bekennt Jeanne vor sich selbst die verzweifelte innere Zerrissenheit zwischen ihrer Vergangenheit, ihrer religiösen Identität und ihrer sexuellen Begierde. Der Exorzist, Pater Barré, Vikar von Chinon, erscheint und fragt, ob Jeanne wohl auf sei, was diese höflich positiv beantwortet. Darauf beginnt unvermittelt der Exorzismus, in dem Jeanne, eben

wie eine Besessene, unverschämt, exzentrisch und exaltiert agiert. Die Idee von multipler Persönlichkeit und Dissoziation (Stephenson, 2017) taucht ebenso auf wie jene von tatsächlicher Besessenheit von einem Wesen, das sich hier als Asmodeus – klassisch der Prinz der Dämonen und der Hölle, im Altgriechischen *Ἀσμοδαῖος* und im Hebräischen *אשמודאי* – outet. Für diabolische Obsession spricht etwa die abrupte Veränderung der Stimmlage von Jeanne vom dramatischen Sopran zum Bass bei der Antwort auf die Frage, wie er, der Teufel, Einlass in die Nonne gewonnen habe – wobei massive Stimmmodifikationen allerdings auch psychiatrisch bei psychotischen Phänomenen bekannt sind.

Während der gesamten Oper verharren wir letztlich in diesem ungeklärtem Grenzgebiet zwischen dämonischer Besessenheit und psychischer Störung, das einerseits auch in der transkulturellen Psychiatrie Fragen aufwirft und andererseits in künstlerischen Gestalten Attraktivität steigern kann. Offen wird diese transpsychopathologische Zone in Gian Carlo Menottis Oper *The Medium* thematisiert, wo bei der Protagonistin La Signora Flora pathologische Selbsthypnose ebenso in Frage kommt wie eine histrionische Persönlichkeitsstörung oder paranoid schizophrene Tendenzen, bis hin zu latenten Mordintentionen. Der Wahnmonolog „Wahn! Wahn! Überall Wahn!“ aus Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* kommt in den Sinn: Wahn als ontologisches Existenzial? Psychopathologie als menschliche Normalität?

Igor Strawinsky: *The Rake's Progress*

Wahn spielt auf der Opernbühne eine wichtige Rolle, gerade auch im 20. Jahrhundert, wozu Frederike Möller (2021) in ihrer Dissertation zum Wahn-Sinn im Musiktheater Wolfgang Rihms einen essentiellen interdisziplinären Beitrag geliefert hat, insbesondere im Hinblick auf die Fusion von Musikanalyse und Psychiatrie. Und Wahn ist auch bei Igor Strawinskys *The Rake's Progress* ein zentrales Moment.

Auf einer Ausstellung im Chicago Art Institute sah Igor Strawinsky im Mai 1947 Kupferstiche aus dem Jahr 1735 von William Hogarth: *A Rake's Progress*. Das war der Schlüssel zu einem schon länger geplanten englischen Opernprojekt und im Oktober 1947 bat Strawinsky den britisch-amerikanischen Dichter Wystan Hugh Auden um ein Libretto, was zu einer Kooperation führte, in die auch der Lyriker Chester Kallman eingebunden war. Die Uraufführung der Oper, für die sich im Deutschen die Titel *Der Wüstling*, *Die Geschichte eines Wüstlings* und *Die Karriere eines Wüstlings* finden, erlebte am 11. September 1951 ihre Uraufführung im Teatro La Fenice in Venedig.

The Rake's Progress ist eines der größten Werke Strawinskys, auch wenn es nicht unbedingt

als eines der großartigsten angesehen wird. Letzteres spiegelt sich auch in der Geschichte seiner Rezeption wieder: Die Uraufführung hatte weitgehend kühles Echo, was mitunter auf eine geistlose Inszenierung und ein wenig überzeugendes Dirigat des Komponisten zurückgeführt wurde. Und auch die wenig spätere Aufführung an der Mailänder Scala in italienischer Sprache mit dem Titel *La carriera di un libertino* war keineswegs ein stürmischer Erfolg. Dennoch: ein derart großes Werk eines der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts zieht das Interesse der Musikwissenschaft an sich, was zu eingehenden Auseinandersetzungen mit dieser Oper führte (Griffiths, 1982; Chandler, 2010 & 2019). Dahingegen blieb das psychopathologische Moment in *The Rake's Progress* nahezu unbeachtet und auch das medizinische Traktat von J. C. Harris (2003) geht im Grunde nicht über eine Beschreibung von Hogarths Bilder und eine Akzentuierung der berühmten, geschichtlich gruseligen psychiatrischen Klinik St. Mary Bethlehem, kurz Bedlam, in London hinaus.

Die Oper bloß als Moralstück zu sehen, das den Niedergang eines Lebemanns zeigt, greift aus interdisziplinärer, also musikwissenschaftlicher und psychopathologischer Perspektive, zu kurz, wobei sich gerade auch im Hinblick auf die musikalische Ausdeutung Kernfragen auf-tun:

- 1) Kann ein liederlicher Lebenswandel die Entwicklung einer wahnhaften Erkrankung bedingen? Oder kann er einer psychotischen Disposition zum Durchbruch verhelfen?
- 2) Wie sind die scheinbar unvereinbaren Persönlichkeitszüge von Rakewell zu interpretieren, wenn er auf der einen Seite dem Lustprinzip frönt, auf der anderen aber erkennt, dass er (2. Akt, 2. Szene) seiner Verlobten Anne nicht mehr wert sei und sogar mit ihr zusammen seine Entgleisung (wenn auch ohne Umkehr) beklagt?
- 3) Wie ist Nick Shadow, der sich letztlich als der Teufel selbst entpuppt, zu interpretieren? Als tiefenpsychologisches *Es*, als das böse Prinzip im Sinne des *Leviathan* von Thomas Hobbes oder als grenzenloser Hedonismus? Oder aber als einer, der die sinnliche Erfüllung in Träumen kennt – entgegen der Trostlosigkeit des realen Daseins: „Dreams may lie. But dream. For when you wake, you die“ (1. Akt, 2. Szene)?
- 4) Und wie ist Rakewells Wahn zu deuten, in dem er sich als Adonis sieht, der nach seiner Venus ruft?

Wenn wir hier solche Fragen stellen, dann erwarten wir keine eindeutigen beziehungsweise „eindeutig richtigen“ Antworten, sondern tendieren vielmehr zu einer subjektiven Hermeneutik mit selbstexplorativer und subjektiv lebensphilosophischer Relevanz.

Tom Rakewell ist dabei, seine Seele an den Teufel zu verlieren, gewinnt aber in einem aus-

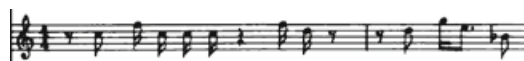
Abbildung 1

Kupferstich von Hogarth



sichtslos scheinenden Kartenspiel gegen diesen – letztlich, weil seine Liebe zu und Sehnsucht nach Anne stärker sind als alles rationale Denken (3. Akt, Szene 2). Nick, der Teufel, hat das Spiel und damit auch Toms Seele verloren, verflucht ihn, um ihn in geistige Umnachtung zu stürzen, und versinkt in das Grab, das er für Tom vorgesehen hatte. Tom landet schließlich in der Irrenanstalt (Kupferstich von Hogarth, Abbildung 1). In seiner letzten Arie *Where art thou, Venus?* ruft er vergeblich nach seiner Venus und stirbt.

Gehen wir in die subjektive Interpretation eines Hörers:



Diese Arie beginnt verträumt, wie noch im Schlaf, liebevoll, dann aber mit einem hörbar aufkommenden Zweifel. Das kann man nicht nachsingen, ich kann nicht einmal eine wirkliche Melodie erkennen, aber ich fühle mit Tom mit. Das ist wie Gesang der Seele. Und dann kommen diese schnellen Noten (gemeint sind die Zweiunddreißigstel-Phrasen ab Takt 268), das wirkt verloren, wie im Wahn, ja, Tom ist hier nicht in der Wirklichkeit der Irrenanstalt, er ist wie in einer anderen Welt. Und dann ist es still und Tom beginnt zu schreien und sucht. Es ist wie wenn er sowohl hier als auch in seinem Traum wäre. Und er ist verzweifelt. Und dann beginnt er wieder zu singen und wird ruhiger. Ich weiß aus dem Programmheft, dass er stirbt. Aber er klingt nicht wie Sterben. Es ist so, wie wenn er abtauchen würde, in eine andere Welt, dort wo er vielleicht Ruhe und Liebe findet, nach einem Leben, das so sehr daneben gegangen ist.

Modest Mussorgski: *Boris Godunov*

Wahnsinn ist oft ein Zentralmoment der Oper – und berühmt ebenso wie repräsentativ für die Ära des Belcanto die Wahnsinnszene in Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* nach dem Roman *The Bride of Lammermoor* von Walter Scott. Klassisch auch das Sujet: zwei Liebende aus den verfeindeten Adelsfamilien Ashton und Ravenswood werden erst im Tod vereint. Der Kern der Wahnsinnszene: Lucia hat ihren – ihr

aufgedrängten – Bräutigam Arturo erstochen, erscheint mit aufgelöstem Haar, verwirrt, halluziniert die Stimme ihres geliebten Edgardo und wähnt, glücklich, den gemeinsamen Feinden entronnen zu sein: *Il dolce suono*. Psychopathologisch interessante Gestalten der Opernszene werden immer mehr auch Forschungsobjekt, und während sich Julie Jaffee Nagel (2008) der Gestalt der Lucia di Lammermoor aus psychoanalytischer Perspektive nähert, widmen sich E. Peschel und R. Peschel (1992, 189) vom Department of Internal Medicine der Yale University School of Medicine dem Wahnsinn in der Musik Donizettis mit Hinblick auf dessen neurobiologische Erkrankung:

The composer Gaetano Donizetti, who died in a state of mental derangement due to neurosyphilis, created some of opera's greatest scenes of psychosis. His letters reveal the clinical progression of his neurobiological illness, which was confirmed by autopsy. One can hypothesize that the composer's brain disease, which led to his psychosis and death, may have had an influence on his ability to create the powerful and unforgettable scenes of psychosis in his operas [...] Sixteen years after having composed Anna Bolena, Donizetti himself would be locked up, against his will, in a mental institution. In Lucia di Lammermoor, Donizetti portrayed a girl given to hallucinations who, in her unforgettable „mad“ scene, comes on stage, a pathetic embodiment of a human being in the throes of psychosis. Thirteen years after Lucia's première, Donizetti would die, psychotic and paralyzed, of untreated neurosyphilis.



Wahnsinn dominiert auch die Oper *Boris Godunov* von Modest Mussorgski. Dass dabei psychologisch-existentialistische Interpretationen der Musik angemessen sind, geht etwa aus einem Brief Mussorgskis vom 13. Juli 1872 an Vladimir Stasov hervor, in der er auf Takte aus dem Schluss der Oper zu sprechen kommt und darauf (siehe Bild), dass die obere Notenzeile Vernichtung und Untergang repräsentiere, die untere aber Weinen. Die handschriftliche Inschrift *Скоро враг придёт и настанет тьма* bedeutet soviel wie *Bald kommt der Feind und mit ihm die Dunkelheit*. Dabei könnten – ähnlich wie bei Donizetti – eigene pathologische Erfahrungen (Lerner, 1998) eine Rolle gespielt haben, wobei Berezutsky und Berezutskaya (2020) bei Mussorgski insbesondere einen Zusammenhang zwischen seinem Alkoholismus und seiner Kreativität sehen.

Boris Godunow wurde als „musikalisches Volksdrama“ – diese Attribution stammt von Mussorgski selbst – nach Motiven des gleichnamigen Dramas von Alexander Puschkin komponiert, wobei der Titelfigur der historische russische Zar von 1598 bis 1605 zugrunde liegt. Das erste Bild des ersten Akts klärt den Rahmen: Im Kloster Tschudow schreibt der Mönch Pimen eine Chronik Russlands, in dessen letztem Kapitel beschrieben wird, wie der junge Zarewitsch auf Betreiben Boris Godunows ermordet wurde.

Wir legen hier allerdings unser besonderes Augenmerk auf den psychotischen Schub von Boris Godunow. Zweiter Akt, erstes Bild: Saal im Kreml. Fürst Wassili Iwanowitsch Schuiski berichtet von einem Usurpator, der sich als Zar Dmitri ausbeugt, und versichert auf Nachfragen, dass der echte Zarewitsch mit Sicherheit nicht mehr lebe – er selbst habe seine Leiche in der Kathedrale von Uglitsch gesehen. Boris holt sein schlechtes Gewissen ein und löst Halluzinationen aus: das ermordete Kind erscheint ihm. In diesem psychopathologischen Prozess tauchen – was insgesamt für die Oper, besonders aber dann für die Krönungsszene am Schluss wichtig ist – Glocken in übermäßigen Quartan auf, auf die Kevin LaVine (o.J.) Bezug nimmt:

Musorgsky's novel harmonies are represented by his use of chords based on the augmented fourth to depict the pealing of the Kremlin bells at the beginning of the scene. The dramatic conflict present in the entire opera may also be embodied in the augmented fourth's harmonic ambiguity and instability.

Herr A ist mittleren Alters und spricht davon, bisweilen durch Mauern sehen zu können, Erinnerungen aus früheren Leben zu haben und ab und zu in andere Welten, etwa das alte Persien, geschoben zu werden. Im Arbeitsprozess erbringt er hohe Leistung, ist ohne Defizite team- und empathiefähig, weicht allerdings engen privaten Bindungen aus. Er sieht die Wahnsinnszene in einer russischen Verfilmung aus dem Jahr 1954 und erlebt diese zwar als dramatisch fesselnd, empfindet allerdings keinerlei qualitative Ähnlichkeiten zu seinen transzendenten Erfahrungen, die anderen Menschen ja verborgen blieben. Allerdings ist er von einer Mikroszene nahezu hypnotisiert: In die repetitiven übermäßigen Quartan kommt im Film kurz das Bild eines russischen Ringelspiels, das perfekt mit dem Pulsschlag der Glockensymbole synchronisiert ist. Er sagt nachher, dieses sich bewegende Bild hätte ihn mitgenommen in eine frühere altrussische Existenz und er habe den Weihrauch während orthodoxer Zeremonien gerochen und ganz nah vor seinen Augen die flackernden Flammen der Kerzen im Sakralraum gesehen. Auch habe er mehrstimmige russisch-orthodoxe Vokalmusik gehört, welche die Opernmusik kurz völlig ausgeblendet habe.

Er sehne sich nach der alten Zeit in Russland zurück und fühle eine Gespaltenheit seines Ich, das gerade eben in verschiedenen Welten weilt.

Alban Berg: *Wozzeck*

Kaum eine literarische Figur wurde psychopathologisch und diagnostisch so genau unter die Lupe genommen wie Woyzeck aus dem gleichnamigen Dramenfragment Georg Büchners. Wobei Woyzeck keine Erfindung ist, sondern historisch verbürgt – und für eine psychiatrische Forschergruppe der Universität Leipzig (Steinberg et al., 2007, S. 169) Kern einer Studie zur forensischen Psychiatrie des 19. Jahrhunderts:

One newly discovered archival source bears immediate witness to the genesis of forensic psychiatry and is presented for the first time in this study. That source helps us to better understand, in particular, one of the most important cases in 19th-century German forensic psychiatry – namely, that of Johann Christian Woyzeck, the murderer who became the lead figure and the decisive model for the famous eponymous drama by German poet Georg Büchner.

Ebenso medizinhistorisch orientiert akzentuiert die Arbeitsgemeinschaft Geschichte der Nervenheilkunde der Klinik und Poliklinik für Psychiatrie und Psychotherapie der Universität Rostock (Haack et al., 2008) die Entwicklungsgeschichte forensischer Psychiatrie mit heute vergessenen diagnostischen Termini wie Amentia occulta anhand von zwei Fällen, deren einer Woyzeck ist. Und während Gunter Wolf (2004) medizinische Forschungsethik ins Blickfeld rückt und Woyzeck als tragischen Fall von Versuchen am Menschen ohne „informed consent“ bezeichnet, werden Büchners psychopathologisch nuancierte Darstellungen zum medizinischen Lehrinhalt selbst: Nils Hansson (2008) nennt das Drama ein wertvolles medizinhistorisches Dokument und Françoise Laass (2005) nimmt *Woyzeck* als szenisches Spiel in die Psychiatrieausbildung, was klar in die Thematik des vorliegenden Artikels fällt. Dahingegen gibt es zu Alban Bergs Oper aus der Medizinszene nahezu keine Studien.

1914 sah Alban Berg Büchners Drama auf der Bühne der Wiener Kammerspiele. 1915 begannen mit der Arbeit an der Oper und stellte 1917 die dramaturgische Einrichtung fertig. Die Oper wurde vom Komponisten extrem klar strukturiert, sowohl was die Makro als auch die Mikrostruktur anbelangt, was einer musiktheoretischen Analyse sehr entgegenkommt: Erster Akt – Fünf Charakterstücke, 1. Szene – Suite (Präludium, Pavane, Kadenz, Gigue, Kadenz, Gavotte-Double I/II, Air, Präludium im Krebsgang), 2. Szene – Rhapsodie über drei Akkorde und dreistrophiges Jägerlied, 3. Szene – Militärmarsch

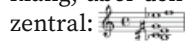
und Wiegenlied, 4. Szene – Passacaglia/Chaconne als Zwölftontheema mit 21 Variationen, 5. Szene – Andante affettuoso quasi Rondo, Zweiter Akt – Symphonie in fünf Sätzen, 1. Szene – Sonatensatz (Exposition [Haupt-, Seiten-, Schlussatz], 1. Reprise, Durchführung, 2. Reprise), 2. Szene – Fantasie und Fuge über drei Themen, 3. Szene – Largo, 4. Szene – Scherzo (Scherzo I (Ländler), Trio I (Drehorgel-Lied des 2. Handwerksburschen), Scherzo II (Walzer), Trio II (Jägerchor der Burschen und Lied des Andres), Scherzo I (Ländler variiert), Trio I (Lied variiert zur Predigt des 2. Handwerksburschen), Scherzo II [Walzer mit Durchführung]), 5. Szene – Rondo martiale con Introduzione, Dritter Akt – Sechs Inventionen, 1. Szene – Invention über ein Thema (Thema, 7 Variationen und Fuge), 2. Szene – Invention über einen Ton (H), 3. Szene – Invention über einen Rhythmus, 4. Szene – Invention über einen Sechsklang, Orchesterzweischenspiel in d-Moll – Invention über eine Tonart, 5. Szene – Invention über eine Achtelbewegung.

U2, The "Hallucination chords"

chord: I 5-217 II 5-19 III 5-15

0 1 3 4 8 0 1 3 6 7 0 1 2 6 8
C D# E A# G# F# C B D# E F A B

Unter anderem mit Bezug auf Janet Schmalfeldt (1983) legt Jody Nagel (1986) eine höchst differenzierte und aufschlussreiche Analyse der Mordszene in Alban Bergs Oper vor. Diese berücksichtigt die Gesamtstruktur der Oper und geht auch auf die bereits früh in Akt 1, Szene 2 auftauchenden Halluzinationsakkorde (Hallucination chords, Abbildung oben) ein. Diese sind mit der in diesem Artikel vertretenen Ansicht über Wozzecks Schizophrenie, psychotische Disposition oder latente Psychose kompatibel, was dann in der Teichszene evident wird. In dieser ist, wie bereits oben angedeutet, ein Sechsklang, über den sich eine Invention entwickelt, zentral:



Wozzeck ist überzeugt, dass seine Freundin Marie eine sexuelle Affäre mit einem höher gestellten Offizier hat, was ihn rasend macht – er ermordet Marie. Das ist die Szene, auf die Jody Nagel so differenziert einging. Nach einer Verdächtigungsszene treibt es Wozzeck zum Tatort zurück, wo er nach und nach schizophrene Symptome zeigt. So sieht er den blutroten Mond und wähnt, dieser würde seine Tat der ganzen Welt ausplaudern wollen. Dann dissoziiert er seine Stimme von sich selbst: „Mörder! Mörder!! Ha! Da rufts. Nein ich, selbst“. Er wirft das Messer in den See, denkt aber, es sei nicht weit genug entfernt, man würde es finden und es würde ihn verraten. Er sucht es und geht dabei immer weiter ins Wasser, bis er schließlich ertrinkt – aus psychoanalytischer Sicht (eventuell) eine Selbstrichtung zur Tilgung seiner Schuld.

Eine Stelle in dieser Szene fällt gerade auch Personen mit schizophrenen oder dissoziativen Tendenzen besonders auf: Wozzeck singt auf einer absteigenden Linie „Es taucht ins dunkle Wasser wie ein Stein“, während kurz darauf Harfenklänge nach oben gehen, was als Symbol schizophrener Spaltung (auch wenn heute Schizophrenie nicht mehr so eindimensional reduziert werden kann) gelten kann. Diese Stelle ist repräsentativ für Berg: Charaktere und Psychodynamiken werden in der Musik deutlich und erfahren zudem eine Deutung, die in dieser Weise rein sprachlich nicht möglich wäre, dem Wesen der psychischen Störung aber spürbar nahe liegt.

Nochmals der Blick in die weite Opernlandschaft und auf das Wort von Hans Sachs aus Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*: „Wahn! Wahn! Überall Wahn!“ Wahn ist ein facettenreich ausgestalteter Topos im Opernggenre: vom Forensischen über romantische Charakteristika zum Mythologischen, wie etwa in der Gestalt der Io aus Carl Orffs Oper *Prometheus*: voll Eifersucht auf Io verwandelt Hera, die Gattin von Zeus, ihre Konkurrentin in eine Kuh, die nun als „mad cow“ – die Oper entstand allerdings lange vor der epidemischen BSE – durch die Welt irrt, wobei hier „Wahn“ komplex deutbar wird: dissoziative Fugue, dissoziative Amnesie, Anpassungsstörung, akute Stresseinstörung mit Derealisation, Depersonalisation – und dies alles zusammen mit psychotischen Zeichen. Gerade wenn Mythologisches in die Oper hereinspielt, schwimmt häufig die diagnostische Kategorisierung. Das ist allerdings kein Defizit, sondern wahrscheinlich sogar ein Gewinn: Psychische Krankheit kann aus verschiedenen Perspektiven betrachtet und gedeutet werden.

Richard Strauss: Elektra

Mythologisch kommt Elektra in den Sinn.



Auf der Grundlage der

Tragödie von Sophokles schreibt Hugo von Hofmannsthal das Libretto zur Oper von Richard Strauss, das nur wenig von seinem Drama aus dem Jahr 1903 abweicht. Wichtig für die Oper ist das situative Vorfeld: Agamemnon kehrt aus dem Trojanischen Krieg zurück und wird von seiner Frau Klytämnestra, die nun mit Aegisth zusammen ist, ermordet. Elektra, ihre Tochter, bringt daraufhin ihren kleinen Bruder Orest in Sicherheit: in einem fremden Land soll er zum Rächer seines Vaters erzogen werden, während am Hof von Mykene allein Elektra die Erinnerung an den Mord an ihrem Vater lebendig erhält. Elektras „harmonische Signatur“ wird dabei durch einen Spannungsakkord aus E-Dur und Cis-Dur definiert, wobei solche akkordische Labels häufig vom Publikum deutlich wahrgenommen und besonders von psychisch empathisch

schen, sensiblen oder „zerrissenen“ Personen unmittelbar verstanden werden.

Auch wenn Mythos und Psychiatrie weit auseinanderliegen, so verbindet sie doch vielfach ein forensisch oder psychopathologisch relevantes Verhalten. Damit widmet sich Klosinski (1996, S. 217) von der Abteilung für Kinder- und Jugendpsychiatrie der Eberhard-Karls-Universität Tübingen – mit Blick auf griechische Tragödien – anhand der Kasuistik eines 19-jährigen Mädchens dem Muttermord durch die Tochter:

[...] the dynamic aspect of the matricide will be discussed on the basis of the Greek tragedies Elektra (Sophokles) and Medea (Euripides). The victim is compared with the part of Medea, the fate of the daughter with the fate of Elektra.

Aus musikalischer Perspektive sind solche Brückenschläge für den vorliegenden Artikel essentiell: eine integrative Zusammenschau von Psychiatrie, Literatur und Mythologie, wobei es nicht allein um Vergleichsbildungen, sondern vielmehr um einen holistischen Vorstoß zur tieferen Erkenntnis der Natur psychischer Störungen geht.

Hier legen wir nun allerdings den Blick auf die Schlafstörung Klytämnestras, die sie selbst als unerklärliche Krankheit bezeichnet, gegen die es „richtige Bräuche“ – im Sinne heutiger Klinik-effizienter Therapien – geben müsse. In ihrem Monolog „Ich habe keine guten Nächte“ beschreibt sie treffend den Horror dieser Parasomnien, kein Alptraum und doch das Innere vernichtend. Psychoanalytisch tauchen Schuld und Angst vor Vergeltung auf, die musikalisch dicht dargestellt sind. Nun kann es bei einer psychosensiblen Opernrezeption oder einer opernbasierten Psychotherapie natürlich nicht um musiktheoretische Analyse oder die Auseinandersetzung mit Kompositionstechniken gehen. Vielmehr kommen hier verschiedene trainierbare Hörmodi zum Tragen (Mastnak & Köhler-Massinger, 2017). Im klinischen Verlauf geht es um fokussiertes Hören und auditive Immersion, die in der subjektiven Erfahrung Klangverläufe und innere Dynamiken sukzessive zusammenführen: subjektiv hermeneutisches Tiefenhören wird damit zu einem Modus der Selbstexploration, in der Klanggestalten zur Erschließung unbewusster Gehalte führen. Dieser effiziente Zugang darf allerdings nicht mit anderen tiefenpsychologisch orientierten Musiktherapieverfahren wie z. B. Guided Imagery and Music verwechselt werden: Methodik und Mechanismen sind unterschiedlich.

Jenseits solch fesselnder Phänomene nimmt Schlaf in der Oper allerdings keine Pole Position ein. Selbst in der wohl berühmtesten Schlafrepräsentanz auf musikdramatischem Terrain, Vincenzo Bellinis *La sonnambula*, ist Schlafwandeln mehr dramatisch sensiblen Agens in der Welt des Belcanto, ohne jedoch – natürlich kann

ich mich hier irren – durch Musik pathologisch relevant auszudeuten. Insgesamt müssen wir aus der Perspektive des vorliegenden Artikels auseinanderhalten, ob eine psychische Störung vor allem dramatische Funktion hat und in ein musikästhetisches Idealbild – relativ unabhängig von pathologischen Charakteristika – eingepasst wird, oder ob die Klangsprache eines Komponisten psychopathologische Dynamiken spezifisch deutet. Obwohl diese Differenzierung für therapeutisches Vorgehen Gewicht hat, will damit keinerlei ästhetische Wertung verbunden sein.

Paul Hindemith: *Cardillac*

Grundlage von Hindemiths Oper *Cardillac* ist E. T. A. Hoffmanns Novelle *Das Fräulein von Scuderi*, wobei das Fräulein – wir befinden uns im Herbst des Jahres 1680 in Paris – die 73-jährige Madeleine von Scuderi ist, eine angesehene Dichterin am Hof von König Ludwig XIV. Paris wird von einer Serie von Morden nach immer demselben Schema heimgesucht: die Opfer sind Adelige, die ein Schmuckstück von Cardillac erworben hatten, das im Zuge der Gewalttat verschwand.

Ferdinand Lion schrieb das Libretto zu Hindemiths dreiaktigem Werk, das 1926 an der Semperoper in Dresden uraufgeführt wurde. Die Kritiken waren vernichtend und sprachen von einer „kakophonischen Gesamthaltung“ und davon, dass Hindemiths Musik mit der „Gefühlswärme des Stoffes“ nichts zu tun habe. Ganz anders das Publikum, bei dem bereits die erste Aufführung gut ankam – die weitere Aufführung in Wiesbaden unter Otto Klemperer wurde schließlich ein nachhaltiger Erfolg. Im Kontext dieses Artikels stellt sich dabei die Frage, ob nicht ästhetisch-ideologisierende Wertungsmatrizen Fallen darstellen, während ein sensibles Publikum die psychomusikalische Aussage ergriffen zu verstehen vermag.

Die inneren Beweggründe für die Morde dringen in der Arie „Mag Mondlicht leuchten“ aus dem 2. Akt ans Tageslicht und zeigen auch, dass es sich in der psychopathologisch messerscharf gezeichneten Oper keineswegs um einen romantischen Stoff mit Gefühlswärme handelt, sondern um massive innere Nöte, eine menschliche Tragik, die gleichzeitig allerdings auch die forensische Psychiatrie aufs Tapet ruft:

*Mag Mondlicht leuchten!
Aus Erdenklüften,
viel dunkler als die Nacht,
ist Gold gewachsen!
Klaffende Lücke!
Nichts mehr blüht an dieser Stelle!
Sei still, Seele mein!
Vergiß, hadere nicht
und spanne nicht die dunklen Flügel auf.*

Die Wüste füll ich gewaltig auf.
 Grabt tief im Gold, ihr Hände!
 Neuer Ring, neue Kette!
 Wo ist das mir Geraubte?
 Saust die Luft?
 Trägt mich hinweg?
 Sturm! Sturm!

Tauchend in Brunnen von Blut,
 hol ich, was mir gehört!

Cardillac ist sich seines inneren Zwangs, die Schmuckstücke gewaltsam zurückzugewinnen, ebenso bewusst wie der kriminellen Charakteristik dieses Verhaltens. Vergeblich versucht er, seine Seele zu beruhigen und das innere Hader zu kalmieren, um so zu verhindern, dass er nicht wieder die „dunklen Flügel“ aufspannt, also seinen schwarzen Umhang nimmt und in die Nacht zum nächsten Mord hinausleitet. Das allerdings ist ihm unmöglich, was eine schwere Zwangs- oder Impulskontrollstörung, eventuell auch mit wahnhaften Anteilen, vermuten lässt. Soweit die Diagnose, die allerdings noch keinen

Aufschluss über innerpsychische Dynamiken gibt, was aber auch in der psychiatrischen Praxis nicht anders ist: Die Diagnose leitet sich von kritischen Zeichen auf der Verhaltensebene ab, während psychopathologische Theorien Tools zur Entschlüsselung von Hintergrundmechanismen anbieten.

Aus psychoanalytisch psychodynamischer Sicht können wir annehmen, dass Cardillac mit seinen Kunstwerken eine derart hohe Identität verspürt, dass sie zu Teilen seines Ich werden. Jeder Kauf – so legal und mit beiderseitigem Konsens er auch vollzogen wird – bedeutet für seine Psyche einen Teiltod, wodurch der Käufer zu einem partiellen Mörder wird, was es allerdings nur in der tiefenpsychischen Konstruktion gibt. Um die Integrität seines Ich wieder herzustellen, bedarf es damit nicht nur des Zurückholens des Schmuckstücks, sondern auch des traumatischen Ausgleichs: der Teiltod muss getilgt werden. Nun bietet sich für diesen aber keine Möglichkeit, was bedeutet, dass Cardillac mit der größeren Version arbeiten muss: dem eigentlichen Mord.

Am Schluss der Arie zeichnet Hindemith mit psychopathologischer Präzision die Macht des inneren Impulses: das abwärts ziehende Viertelmotiv auf fünf Zählzeiten schleicht sich zunächst fast unmerklich in das musikalische Gesamt ein, um dann bei repetitiver Intensitätssteigerung nach und nach überhand zu nehmen, um letztlich kompromisslos und endgültig zu dominieren (Notenbeispiel links). Fazit: Cardillac folgt dem inneren Drang und setzt zum nächsten Mord an.

Der Autor dieses Artikels hatte vor vielen Jahren am psychiatrischen Klinikum in Salzburg (heute Christian-Doppler-Klinik – Universitätsklinikum der PMU) einen Patienten mit massiven inneren Zwängen, der – ohne selbst Musiker zu sein – diese auf dem Klavier in ganz ähnlicher Form hämmernd repetitiv zum Ausdruck brachte, wobei er immer wieder betonte, dass sich sein Inneres genau so anfühle, was er allerdings in Worten nicht einmal annähernd so treffend beschreiben könnte.

Gian Carlo Menotti: *The Telephone*

Smartphone-Abhängigkeit – im Englischen als smartphone overuse oder smartphone addiction bezeichnet – ist zu einem Begriff geworden, der ein epidemisches Geschehen mit multiplen pathologischen Konsequenzen beschreibt (Ratan et al., 2021). Eine koreanische Studie (Kim et al., 2021) schätzt das Risiko für manifeste Smartphone-Abhängigkeit bei Kindern und Jugendlichen auf etwa 20 Prozent ein und betont Zusammenhänge mit Angst, Isolation und sozialen Problemen. Smartphone-Abhängigkeit hat negative Einflüsse auf die Selbstkontrolle und

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into systems, with various instruments labeled on the left. The bottom system includes a conductor's cue: "DER VORHANG FÄLLT SCHNELL." The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

führt beispielsweise dazu, das Zu-Bett-Gehen massiv hinauszuzögern (Geng et al., 2021). Inzwischen geht man differentiell-psychopathologisch von Smartphone-Nutzungstypen und ihren multiplen Zusammenhängen etwa mit Depression, Aufmerksamkeitsstörungen, psychosozialen Stress oder interpersonellen Konfliktsituationen aus (Hong et al., 2021). Die Problematik ist komplex und Sofija Loleska und Nada Pop-Jordanova (2021, S. 29) fassen zusammen:

Problematic smartphone use and or addiction is defined as a form of behaviour characterized by the compulsive use of a smartphone that results in various forms of physical, psychological, or social harm. Global popularity in the area of the use of smartphones has raised concerns about the negative effects associated with problematic smartphone use, especially in the younger population. Having no consensual definition of smartphone addiction (SA), this behavioural addiction is based on the classic addiction symptomatology that was included in DSM-5 criteria for compulsive gambling and substance abuse (APA, 2013) [...] Statistics confirm the exponential rise of this problem globally, especially in children and adolescents. Therefore, one must make this a high priority among public health issues.

Das ist der Stand heute, 2023, während vor fast achtzig Jahren Gian Carlo Menotti die Kurzoper *The Telephone* – assoziierter Titel *L'amour à trois*, zu Deutsch *Das Telefon* oder *Die Liebe zu dritt* – herausbrachte. Von Menotti stammt auch das nahezu prophetische Libretto in englischer Sprache. *The Telephone* wurde 1947 am Heckscher-Theater in New York uraufgeführt, kann aber rückblickend nicht als umwerfender Erfolg bezeichnet werden. Und doch: ihr Sujet ist brisant.

Die Handlung ist denkbar einfach, ihre Aktualität gewinnt allerdings aus heutiger epidemiologisch-psychopathologischer Sicht massiv an Schärfe. Ort der Handlung ist Lucys Wohnung, irgendwo in den USA. Bevor Ben verreisen muss, sucht er Lucy auf, um ihr einen Heiratsantrag zu machen. Immer wieder hebt er dazu an, wird aber ständig durch Anrufe und Lucys exorbitantes Telefonverhalten blockiert: zunächst ein tussiehaftes Gespräch mit ihrer Freundin Margaret, dann ein Anrufer, der sich verwählt hatte. Nach einem völlig unsinnigen Call der Zeitansage ruft der erzürnte George an, Lucy würde über ihn Gerüchte verbreiten. Lucy bricht in Tränen aus, Ben möchte die Telefonschnur durchschneiden, was allerdings nicht gelingt, worauf sich Lucy am Telefon bei ihrer Freundin Pamela über George ausheult. Inzwischen ist Ben gegangen, um seinen Zug nicht zu verpassen, macht aber noch einen letzten, adäquaten und zielführenden Versuch: von einer Telefonzelle aus ruft er Lucy an und macht ihr den Antrag. Lucy flippt vor Freude aus und bittet ihn – was ihr hier das Wichtigste zu

Abbildung 2

Das Hallo-Motiv wird in Menottis Kurzoper zum Topos

sein scheint – nie ihre Telefonnummer zu vergessen.

Psychopathologisch lässt sich Lucy relativ leicht einordnen: Sie zeigt deutliche Merkmale eines zwanghaften Verhaltens gepaart mit Zeichen einer histrionischen Persönlichkeitsstörung. Der Klavierauszugausschnitt mit dem Beginn des Telefonats mit George ist repräsentativ (Abbildung 2). Im Orchester flirrende Bewegungen, große Sprünge, hektisch wirkende Rhythmik und kurze Akzente. Lucys Gesangspart korrespondiert mit diesem Duktus: Sprünge, unterbrochene Phrasen, hohe gehaltene Töne, dazwischen Leerstellen, die den nicht hörbaren Gesprächspartner symbolisieren.

In einer qualitativen Studie sahen deutsche Jugendliche die lediglich 25 Minuten dauernde Oper in einer Filmproduktion der Scottish Opera. Sie äußerten, dass die gesamte Oper, wenngleich auch ruhige, lyrische Momente vorkämen, etwa in der Ouvertüre, insgesamt hektisch und übertrieben wirke, im Grunde „nervig“, unterbrochen von Dialogen mit Ben, die stilistisch aus dem Rahmen fielen und eher an Rezitative in alten Opern erinnerten. Lucy, die „Domina“ der Oper, wurde dabei als übertrieben, selbstverliebt und egozentrisch, beziehungsunfähig, herablassend und geringschätzend, teils oberflächlich und teils grausam empfunden. Die Oper sei jedoch eher insgesamt langweilig und trotz Happy End ohne spürbare Entwicklung.

So negativ diese Kritik auch ist und so sehr ihr Kern wohl auch zur eher mäßigen Publikumsresonanz beitrug, so trifft Menotti die Problematik doch exakt: „hysterisch“ (in dem abwertenden Sinn, der auch zur Streichung des Terminus aus diagnostischen Manuals geführt

hat) wirkende Stereotypen. Therapeutisch gesehen könnten hier jedoch Mechanismen, wie wir sie etwa aus den Spiegeltechniken des Psychodramas kennen, greifen.

Smartphone Addiction unterscheidet sich deutlich von anderem Suchtverhalten – wie etwa Substanzmissbrauch – durch ihre mediale Charakteristik. Durch den Telefonkontakt bekommt Kommunikation eine höhere Gewichtung, ebenso wie der Kommunikationspartner. Hier trifft der Titel *L'amour à trois* ins Schwarze, wobei das Telefon in die Nähe eines Übergangsobjekts im Sinne von Winnicott (Odgen, 2021) rückt – und hier wirft Menottis Oper letztlich, wenn wahrscheinlich auch unbeabsichtigt, psychopathologische und psychodynamische Fragen auf, die in der Smartphone-Ära akute Brisanz haben.

Maurice Ravel: *L'Enfant et les sortilèges*

Im Hinblick auf den heutigen Status quo epidemiologisch relevanter soziokultureller Praxen kann Menottis *The Telephone* auch eine gewisse erzieherische Funktion beigemessen werden. Das tangiert die in der Einleitung angesprochene Beziehung zwischen Bildungsprozessen und Erfahrungen mit Oper und Psychopathologie. Aus der Sicht musikalischer Psychoedukation (Mastnak & Tiëschky, 2017) greift eine eindimensionale moralische Eingrenzung allerdings zu kurz. Insbesondere wenn wir psychopathologisch und psychodynamisch relevante Kinderoper ins Kalkül ziehen, ist eine interdisziplinäre Sicht gefragt, bei der es auch um Selbstexploration, Persönlichkeitsentwicklung, Resilienz und pädagogisch orientierte Formen von Therapie im subklinischen Bereich geht – familientherapeutische Aspekte mit eingeschlossen.

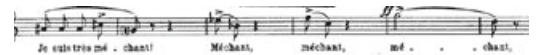
Interdisziplinäre musikwissenschaftliche Traktate äußern immer wieder die Hypothese, dass eigene psychopathologische Erfahrungen es Komponisten ermöglicht hätten, ihre individuelle Klangsprache so treffsicher zur Darstellung psychischer Prozesse einzusetzen. Das könnte auch auf Maurice Ravel zutreffen, der nicht nur eine ausgeprägte rechtshemisphärische Kreativität gehabt haben dürfte (Marins, 2002), die er im Zuge seiner Demenzerkrankung einbüßte (Henson, 1988; Vitturi & Sanvito, 2019) – er zeigte insgesamt eine solche Fülle pathologischer Merkmale, dass ein differentialdiagnostisches Einordnen seines Gesundheitszustands aus heutiger Medizinsicht Probleme bereitet (Mastnak, 2015). Die Kompetenz der Eigenerfahrung scheint allerdings in der immens nuancierten Klangsprache seiner Kinderoper *L'Enfant et les sortilèges* ihren Niederschlag gefunden zu haben.

Colette schrieb zu Ravels zweiaktiger Oper *L'Enfant et les sortilèges*, einer „Fantaisie lyrique en deux parties“ das Libretto, die Uraufführung fand 1925 in Monte Carlo statt. Im Zentrum steht

ein Kind, das zunächst dem Klischee des gartigen ungezogenen Flegels entspricht, für das psychopathologisch die Diagnose einer oppositionellen Verhaltensstörung (ODD) angebracht sein könnte. Bei genauerem Hinsehen kann das Verhalten des Kindes allerdings auch als Reaktion auf einen dominanten bis tyrannischen Erziehungsstil der Mutter zurückgeführt werden. Diese Vermutung bestätigt sich in einem kompletten Einstellungswandel im zweiten Teil der Oper, wo das Kind ein hohes Maß an Empathie und Fürsorge zeigt und beim Kampf unter Tieren, wo es helfend eingreift, selbst verletzt wird.



Als die Mutter, empört, dass die Aufgaben nicht gemacht sind, das Kind ohne Essen isoliert, schreit dieses, das sei ihm gleichgültig (Notenbeispiel oben), es habe ohnedies keinen Hunger und es sei einfach nur böse, sehr böse:



In Rage zerstört das Kind sein Zimmer, schlitzt den Bezug des Stuhls auf, zerschlägt Teekanne und Tasse und hängt sich an den Perpendikel der Standuhr, bis dieser ausreißt. Erschöpft sinkt das Kind schließlich zusammen, während all die kaputten Gegenstände menschlich zum Leben erwachen und ihren Emotionen Ausdruck geben, von der Trauer, dass man nun ausziehen und sich eine neue Bleibe suchen müsse bis zur Revanche oder der „Pathologie“ der Standuhr. In verzweifelterm „Ding, ding, ding“ klagt diese, sie habe nun die Zeit vergessen, sei unsagbar beschämt und habe gleichsam ihr Ich verloren. Die Darstellung erinnert an Berichte von Personen mit beginnender Demenz, an das Erleben von massiven Persönlichkeitsveränderungen oder an lichte Momente bei Menschen mit psychotischen Erkrankungen, die sich vor Scham am liebsten verkriechen wollten. Musik und Text in dieser Oper laden geradezu dazu ein, sich mit Erkenntnisgewinn auf dieses unver-



gleichliche Gesamt von Persönlichkeit, Pathologie und kompositorischer Darstellung einzu-lassen, ähnlich wie weiter oben Françoise Laass den szenischen Umgang mit Woyzeck in die psychiatrische Ausbildung vorgeschlagen hat.

Kinderoperen sind immer noch relativ rar gesät, bieten aber oftmals immenses Potenzial zur kreativ-phantasievollen Selbsterfahrung und Persönlichkeitsentwicklung, aktuell etwa die Kinderoper *Die versunkene Stadt* der rumänischen Komponistin Violeta Dinescu, die auch Dekanin der Klasse der Künste der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste ist. Die Oper, zu der Jutta Schubert das Libretto verfasste, feierte im Januar 2008 im Staatstheater Mainz ihre Premiere und im April 2023 eine fulminante Wiederaufnahme in Oldenburg.

Ausblick

„Klassische“ oder „ernste“ Musik – es erübrigt sich hier zu bemerken, dass beide Ausdrücke, die das Terrain gegenüber Jazz, Pop und Rock sowie neueren Erscheinungen der Jugendkulturen und der World Music beziehungsweise des Ethno abgrenzen sollen, unglücklich gewählt sind – ist hinsichtlich der allgemeinen Beliebtheit im Sinkflug, gerade auch was Konzert- und Opernbesuche anbelangt. Dafür wird ein ganzes Bouquet an Gründen angeführt, die von den Auswirkungen der automatisch vorgeschlagenen Playlists über die kulturelle Eiszeit während COVID-19 bis zu Eigenaktivitäten wie beim Beat Making reichen.

Auf der anderen Seite erlebt die Kombination von Kultur und Gesundheit einen deutlichen Aufschwung: von akzentuierten Aktivitäten der Weltgesundheitsorganisation bis zu Initiativen wie dem *Mental Health Arts Festival 2023* in München. Und genau in diesen Bereich fällt auch das Sujet des vorliegenden Artikels: gesundheitsfördernde und therapeutische Dimensionen von Oper auszuleuchten und allgemein nutzbar zu machen. Dazu braucht es allerdings noch ein gutes Maß an interdisziplinärer Forschung sowie die Entwicklung geeigneter Infrastrukturen wie etwa das neu gegründete Institut für Opernpsychologie der Peking University PKU. Wenn der vorliegende Beitrag einen keinen Teil zu diesen Entwicklungen beitragen kann, dann hat er seinen Zweck erfüllt. Wir sehen jedenfalls voll Erwartung neuen Formen gesundheitsrelevanter Operninteraktion entgegen.

Literatur

Berezutsky, V. I. & Berezutskaya, M. S. (2020). [M. P. Mussorgsky: interrelation of creativity and alcoholism] (in Russian). *Журнал неврологии и психиатрии им. С. С. Корсакова* [Zhurnal Nev-

rologii i Psikhiiatrii imeni S. S. Korsakova], 120(2), 66–75. doi:10.17116/jnevro202012002166

Boniecki, E. (1999). Penderecki's *The Devils of Loudun* and *The Case of Urban Grandeur*. In T. Malecka (Ed.), *Krzysztof Penderecki's music in the context of the 20th-century theatre* (pp. 71–80). Kraków: Akademia Muzyczna.

Chandler, C. (2010). The Rake's progress and Stravinsky's return: The composer's evolving approach to setting text. *Journal of the American Musicological Society*, 63(3), 553–640.

Chandler, C. (2019). *The last opera: 'The Rake's Progress' in the life of Stravinsky and sung drama*. Bloomington: Indiana University Press.

Durà-Vilà, G., Littlewood, R. & Leavey, G. (2013). Integration of sexual trauma in a religious narrative: transformation, resolution and growth among contemplative nuns. *Transcultural Psychiatry*, 50(1), 21–46. doi:10.1177/1363461512467769

Geng, Y., Gu, J., Wang, J. & Zhang, R. (2021). Smartphone addiction and depression, anxiety: The role of bedtime procrastination and self-control. *Journal of Affective Disorders*, 293, 415–421. doi:10.1016/j.jad.2021.06.062

Griffiths, P. (1982). *Igor Stravinsky – The Rake's Progress*. Cambridge: Cambridge University Press.

Haack, K., Steinberg, H., Herpertz, S. C. & Kumbier, E. (2008). „Vom versteckten Wahnsinn“ – Ernst Platners Schrift „De amentia occulta“ im Spannungsfeld von Medizin und Jurisprudenz im frühen 19. Jahrhundert. *Psychiatrische Praxis*, 35(2), 84–90. doi:10.1055/s-2007-986239

Halstead, M. M. & Halstead, L. S. (1978). A sexual intimacy survey of former nuns and priests. *Journal of Sex and Marital Therapy*, 4(2), 83–90. doi:10.1080/00926237808403009

Hansson, N. (2008). [The drama 'Woyzeck' is a valuable medical historical document] (in Swedish). *Lakartidningen*, 105(28-29), 2043–2044.

Harris, J. C. (2003). A Rake's progress: „bedlam“. *Archives of General Psychiatry*, 60(4), 338–339. doi:10.1001/archpsyc.60.4.338

Henson, R. A. (1988). Maurice Ravel's illness: a tragedy of lost creativity. *British Medical Journal*, 296(6636), 1585–1588. doi:10.1136/bmj.296.6636.1585

Hong, Y. P., Yeom, Y. O. & Lim, M. H. (2021). Relationships between smartphone addiction and smartphone usage types, depression, ADHD, stress, interpersonal problems, and parenting attitude with middle school students. *Journal of Korean Medical Science*, 36(19), e129. doi:10.3346/jkms.2021.36.e129

Khoo, G. S. & Graham-Engeland, J. E. (2016). The benefits of contemplating tragic drama on self-regulation and health. *Health Promotion International*, 31(1), 187–199. doi:10.1093/heapro/dau056

Kim, K., Yee, J., Chung, J. E., Kim, H. J., Han, J. M. et al. (2021). Smartphone addiction and anxiety in adolescents – a cross-sectional study. *Ameri-*

- can Journal of Health Behavior*, 45(5), 895–901. doi:10.5993/AJHB.45.5.9
- Klosinski, G. (1996). Muttermord durch die Tochter – Familiendynamik und Mythologie. *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, 45(6), 217–222.
- Laass, F. (2005). Szenisches Spiel bei der Fortbildung in der Psychiatrie: Woyzeck – ein psychisch kranker Straftäter. *PflegeZeitschrift*, 58(12), 782–783.
- LaVine, K. (o.J.). The coronation scene from Modest Musorgsky's Boris Godunov in Rimsky-Korsakov's edition. *Library of Congress*. <https://www.loc.gov/collections/moldehauer-archives/articles-and-essays/guide-to-archives/boris-godunov/>
- Leatherwood, C. & Panush, R. S. (2017). Did King Herod suffer from a rheumatic disease? *Clinical Rheumatology*, 36(4), 741–744. doi:10.1007/s10067-017-3583-z
- Lerner, V. (1998). The pathography of composers: Modest Mussorgsky. *Journal of Medical Biography*, 6(3), 175–181. doi:10.1177/096777209800600312
- Loleska, S. & Pop-Jordanova, N. (2021). Is smartphone addiction in the younger population a public health problem? *Prilozi (Makedonska akademija na naukite i umetnostite. Oddelenie za medicinski nauki)*, 42(3), 29–36. doi:10.2478/prilozi-2021-0032
- Marins, E. M. (2002). Maurice Ravel and right hemisphere creativity. *European Journal of Neurology*, 9(3), 320–321. doi:10.1046/j.1468-1331.2002.t014-00389.x
- Marron, T. R., Lerner, Y., Berant, E., Kinreich, S., Shapira-Lichter, I., Hendler, T. & Faust, M. (2018). Chain free association, creativity, and the default mode network. *Neuropsychologia*, 118(Pt A), 40–58. doi:10.1016/j.neuropsychologia.2018.03.018
- Mastnak, W. (1995). Der Wahnsinn auf der Bühne. Sinngeburten in einer sinnverlorenen Welt. In W. Roscher & Institut für Integrative Musikpädagogik und Polyästhetische Erziehung (Hrsg.), *Sinn und Sinne. 25 Jahre integrale Perspektiven Polyästhetischer Erziehung* (S. 21–45). München: Katzbichler.
- Mastnak, W. (1996). Wahnsinn im Klassenraum – Pathologische Operngestalten im Unterricht. *Musik in der Schule*, 3, 123–128.
- Mastnak, W. (2015). Maurice Ravel (1875–1937): ein differentialdiagnostisches Problem? In H.-J. Trappe & W. Mastnak (Hrsg.), *Krankheit – Sphäre des Schaffens. Komponisten im Spiegel medizinischer Forschung* (S. 177–194). Lengerich: Pabst Science Publishers.
- Mastnak, W. & Köhler-Massinger, D. (2017). Modes of music listening to modulate stress and prevent burnout. *Musik-, Tanz- & Kunsttherapie*, 27(2), 123–128. doi:10.13140/RG.2.2.28159.28326
- Mastnak, W. & Tiëschky, T. (2017). Musik-Psychoedukation. Pädagogische und psychiatrische Perspektiven. *Diskussion Musikpädagogik*, 75(3), 5–8.
- Menon, V. & Uddin, L. Q. (2010). Saliency, switching, attention and control: a network model of insula function. *Brain Structure & Function*, 214(5-6), 655–667. doi:10.1007/s00429-010-0262-0
- Möller, F. (2021). *Wahn-Sinn im Musiktheater Wolfgang Rihms*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nagel, J. J. (2008). Psychoanalytic and musical perspectives on shame in Donizetti's Lucia di Lammermoor. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 56(2), 551–563. doi:10.1177/0003065108319297
- Ogden, T. H. (2021). What alive means: On Winnicott's „transitional objects and transitional phenomena“. *International Journal of Psychoanalysis*, 102(5), 837–856. doi:10.1080/00207578.2021.1935265
- Peschel, E. & Peschel, R. (1992). Donizetti and the music of mental derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the composer's neurobiological illness. *The Yale Journal of Biology and Medicine*, 65(3), 189–200.
- Petersen, P. (1985). *Alban Berg, Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs* (Musik-Konzepte Sonderband). München: edition text + kritik.
- Ratan, Z. A., Parrish, A. M., Zaman, S. B., Alotaibi, M. S. & Hosseinzadeh, H. (2021). Smartphone addiction and associated health outcomes in adult populations: a systematic review. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(22), 12257. doi:10.3390/ijerph182212257
- Schmalfeldt, J. (1983). *Berg's Wozzeck – harmonic language and design*. New Haven: Yale University.
- Steinberg, H., Schmidt-Recla, A. & Schmideler, S. (2007). Forensic psychiatry in nineteenth-century Saxony: the case of Woyzeck. *Harvard Review of Psychiatry*, 15(4), 169–180. doi:10.1080/10673220701532466
- Stephenson, C. E. (2017). The possessions at Loudun: tracking the discourse of dissociation. *Journal of Analytical Psychology*, 62(4), 544–566. doi:10.1111/1468-5922.12336
- Vitturi, B. K. & Sanvito, W. L. (2019). Maurice Ravel's dementia: the silence of a genius. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, 77(2), 136–138. doi:10.1590/0004-282X20180134
- Vlachos, I. (2009). Agave, Salome and the enchanted heads: mind and body dialectics in Euripides' and Oscar Wilde's work. *Psychoanalytic Review*, 96(4), 685–701. doi:10.1521/prev.2009.96.4.685
- Wolf, G. (2004). Georg Büchner's Woyzeck. A tragic example of human experimentation without informed consent. *The Pharos of Alpha Omega Alpha Honor Medical Society*, 67(2), 23–28.



Prof. Dr. Dr. Dr. Wolfgang Mastnak
wolfgang.mastnak@hmtm.de