bislang verstreut oder vergessen war. Angesichts der so reich ausgebreiteten und vielfach völlig unbekannten Dokumente (und angesichts der wunderbaren Aufnahmen!) fällt es schwer, das Buch für seine Makel zu rügen, auch wenn die Karlsruher Gutachter von dieser Pflicht eigentlich nicht entbunden waren.

Was der Band aber zweifellos ermöglicht, ist erstmals eine profunde Auseinandersetzung mit Catoires Musik, um die bislang fast immer ein großer Bogen gemacht wurde. Wagner hat er tief verehrt, an Fauré sollen seine Werke gemahnen, oft will man Tschaikowsky durchhören, Skrjabinismen wurden von Zeitgenossen ausgemacht. Was ist das nur für eine Musik mit ihrer harmonischen Instabilität, ihrem einerseits kontrapunktisch gedrosselten, andererseits flächendeckend ausgreifenden Stimmengeflecht? Natürlich, es gibt den notorischen, alles zukleisternden *horror vacui*, der im Fin de siècle praktisch alle Komponisten befiel, die Russen an vorderster Front. Aber damit ist noch nichts gesagt. Was steckt hinter dem klingenden Aktionismus? Wie verhalten sich eigentlich Catoires theoretische Schriften zu seinen Kompositionen? Ist sein irrlichterndes und den Hörer ernsthaft verunsicherndes tonales Oszillieren auf der Grundlage einer eher traditionell spätromantischen Harmonik nicht letzten Endes ähnlich innovativ wie die harmonische Erweiterung und Auflösung, auf die wir in unserem stumpfsinnig linearen Geschichtsmodell noch immer fixiert sind? Und hat Medtner, das Originalgenie, nicht am Ende doch gelegentlich abgekupfert – und wir wussten bisher nur nicht, von wem? Man hört, spielt (IMSLP sei Dank liegen praktisch alle Partituren kostenlos vor unseren Tastaturen), liest, überlegt – und fängt wieder ganz von vorne an. Nicht sofort zu begreifen kann aber auch ein Vorteil sein. Wie unbekannt – oder: von welch zähen und unpassenden Stereotypen überlagert – manche Seiten der russischen Musik noch sind, lässt sich nun an Catoire studieren. ◀◀

Sebastian Leikert (Hg.)

Der Tod und das Mädchen. Musikwissenschaft und Psychoanalyse im Gespräch

Gießen: Psychosozial-Verlag 2011; 178 S.; ISBN-13: 978-3837921465

Maria Schors

Was haben Musikwissenschaft und Psychoanalyse gemeinsam? Eine gewisse Unfassbarkeit, eine Verwurzelung in dem von E. T. A. Hoffmann beschworenen »Geisterreich«? Der Erforschung dieser Wahlverwandtschaft widmet sich nun die Deutsche Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik, mit einem Sammelband zu einer weiteren Wahlverwandtschaft: *Der Tod und das Mädchen*. Neun Autoren, darunter Psychoanalytiker, Psychologen, Therapeuten, Fachärzte für psychotherapeutische Medizin und zwei Musikwissenschaftler beleuchten unterschiedlichste Berührungspunkte dieser zwei wirkmächtigen Pole.

Die einleitenden Worte des Herausgebers Sebastian Leikert klingen verhalten: Der Versuch, mit der Musikwissenschaft in Dialog zu treten, habe sich als »nahezu unmöglich« erwiesen, da die Denkweisen beider Fächer offenbar zu verschieden seien: »Die beiden hier vertretenen Wissenschaftler bilden die Ausnahme und zeigen, dass beide Disziplinen durchaus voneinander profitieren können.« Hier stutzt der Leser bereits zum ersten Mal: Ein Sammelband, der von einer Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik herausgegeben wird, und in dem von neun Autoren nur zwei die Musikwissenschaft vertreten? Ein genauerer Blick auf die Profile der anderen Autoren relativiert dieses Ungleichgewicht immerhin ein wenig: Anja Guck-Nigrelli ist Fachärztin für psychotherapeutische Medizin, verfolgte jedoch eine private Gesangsausbildung und hat im Extrachor eines Theaters gesungen. Es erscheint daher konsequent, dass sie sich als

Forschungsgegenstand Verdis *La Traviata* erwählt, mit dem programmatischen Titel »Das Mädchen und der Tod«. Antje Niebuhr ist Organisatorin der Reihe »Musik und Psychoanalyse« am Bremer Psychoanalytischen Institut und beschäftigt sich zudem mit dem Thema Improvisation in Psychotherapie und Musik; Bernd Oberhoff ist Musikpsychoanalytiker – die Nähe zur Musik ist demnach durchaus gegeben, die Grenzen erscheinen fließend. Umso mehr überrascht das kategorische Denken, mit dem Leikert den Unterschieden zwischen Musikwissenschaft und Psychoanalyse begegnet: »Was aber beschreibt die Kluft zwischen den Fächern, die offenbar so schwierig zu überwinden ist? Mir scheint, dass Literatur und Bildende Kunst innerhalb ihrer eigenen Diskurstradition in der Beschreibung und dem Umgang mit menschlichen Konfliktsituationen geübt sind, während die Musikwissenschaft sich entsprechend der Inhaltsleere ihres Mediums mit der Beschreibung und Klassifizierung formaler Strukturen der Musik beschäftigt (musikalische Formenlehre, Motivgeschichte) und den Übertritt zur Diskussion von menschlichen Konfliktlandschaften aufgrund geringerer Erfahrung als Bedrohung erlebt.« Man muss kein Verfechter von Programm-Musik sein, um über den Begriff der »Inhaltsleere« der Musik zu stolpern. Es scheint genau diese Unfassbarkeit des Nonverbalen zu sein, die abschreckend wirkt: Bezeichnenderweise widmen sich die Beiträge, die konkrete Werke untersuchen, fast ausnahmslos Vokalwerken oder programmatischen Phänomenen: Thomas Seedorf schlägt in einem brillanten Beitrag eine Brücke zwischen Schuberts Liedern *Der Tod und das Mädchen* und *Der Jüngling und der Tod* und beleuchtet gemeinsame musikalische Topoi, die bis in das antike griechische Drama zurückreichen. Sabine Ehrmann-Herfort, neben Thomas Seedorf die zweite Musikwissenschaftlerin an Bord, wagt einen Blick auf das Totentanzmotiv im Wandel der Zeit.

Leikert mahnt im Vorwort jedoch auch die Psychoanalyse zur Besserung, die allzu leicht in eine »überstarke Inhaltsorientierung« verfalle und dabei »nicht nur die Beschreibung der musikalischen Struktur, sondern auch die Beschäftigung mit der Frage nach der Funktion, die die jeweilige musikalische Form für den Prozess der Rezeption hat«, vergesse. Dieser Gefahr begegnen die meisten Beiträge aus nicht-musikwissenschaftlicher Feder, indem sie versuchen, Parallelen zwischen psychoanalytischen Entwicklungen der Charaktere und musikalischen Motiven aufzuzeigen. Antje Niebuhr widmet sich Liebe und Wahnsinn in Richard Strauss' *Salome*, wobei sie der sexuellen und emotionalen Reifung Salomes und deren Entsprechung in der motivischen Entwicklung besondere Aufmerksamkeit schenkt. Bernd Oberhoff beleuchtet Siegmunds Tod in Richard Wagners *Walküre*. Auch hier werden Parallelen gezogen zwischen psychoanalytischen Phänomenen und musikalischen Motiven. So ist etwa von einem »Verfolgungsangst-Motiv«, einem »Introjekt-Motiv«, ja, gar einem »Introjekthörigkeitsmotiv« die Rede. Diese Nomenklatur wirkt zuweilen etwas forciert. Trotzdem zeigen sich hier Ansätze, wie Musik und Psychoanalyse einander begegnen können, vor allem im Bereich der Dramaturgie.

Ein etwas weiter gefasster Ansatz, über das Identifizieren einzelner Motive hinausgehend, wird von Hannes König verfolgt: Er spürt dem Unheimlichen in der Musik nach. Anhand ausgewählter Beispiele, wie etwa Patrick Srkals *All Hallows Eve* oder der Filmmusik zu Stanley Kubricks *The Shining*, zeigt er auf, dass die Aufgabe musikalischer Ordnungen, wie Tonalität und Form, beim Rezipienten eine »allergische Reaktion« und ein Gefühl des Unbehagens hervorruft. Als einer der wenigen Autoren greift König auch zu Beispielen aus nicht-programmatischer Musik, wie etwa dem *Sanctus* aus Schubert Messe in Es-Dur. Ist das »Nonverbale« vielleicht gar nicht so schwer fassbar? Ulrich Deutschmanns Artikel ist einer der wenigen Beiträge, die den Sprung aus der Romantik heraus wagen. Er schlägt eine Brücke zwischen Jazzimprovisation und Psychoanalyse, »auch wenn die Methoden und Entwicklungswege sich doch sehr unterscheiden«. Genau diese Unterschiede bilden die Achillesverse des ambitionierten Sammelbandes, ja, des ambitionierten Gesamtkonzeptes überhaupt: Sämtlichen Autoren ist die Begeisterung für beide Fächer deutlich anzumerken. Es sind jedoch genau die von Deutschmann genannten, und von Leikert bereits im Vorwort antizipierten fachspezifischen Unterschiede, die das Herz eines jeden

interdisziplinären Ansatzes bilden, und denen der Sammelband ausweicht. Um eine wirkliche Symbiose zwischen beiden Fachbereichen zu erreichen, müsste sich die Gesellschaft auf eine gemeinsame Sprache und eine gemeinsame Methodik einigen – ansonsten bleiben lediglich interessante, jedoch voneinander isolierte Interpretationen übrig. So schreibt Leikert weiter: »Nur wenn die Unterschiede benannt und in ihrer Systematik erfasst sind, ist ein wechselseitig respektvoller Umgang miteinander möglich […]« Diese Systematik zu erfassen wird sicher eine der verdienstvollsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Gesellschaft für Musik und Psychoanalyse werden. ◀◀

Norbert Müllemann

Handschriften Frédéric Chopins bis 1830

Tutzing: Hans Schneider 2011; 315 S.; ISBN 978-3-86296-020-0

Daniel Knaack

Bei Frédéric Chopin ließe sich unter vielerlei Gesichtspunkten eine gewisse Dichotomie ausmachen, welche das Bild des Komponisten nach dessen Ableben entscheidend geprägt hat. Ob biographisch, in seinen Werken oder der Frage nach seiner Nationalität – überall begegnet man der Zäsur 1830, dem Jahr seiner Abreise aus Warschau nach Paris, wo er – bis auf wenige Unterbrechungen – bis zu seinem Tod 1849 lebte.

Das heutige Chopin-Bild ist in erster Linie von seinem zweiten, französischen Lebensabschnitt geprägt, in welchen nicht nur die anekdotischen Episoden aus seinem Leben fallen, sondern der auch die Werke hervorbrachte, die einen zentralen Platz im romantischen Klavierrepertoire eingenommen haben. Gleichwohl sollte gerade die Warschauer Zeit, die deutlich im Schatten der Pariser steht, als wesentlich verstanden werden, da sie einerseits die Ausbildung Chopins beinhaltet und darüber hinaus aufgrund von Konzerten in und außerhalb Polens mit Kompositionen wie dem Krakowiak F-Dur op. 14 den Ruhm des jungen Komponisten begründete.

Dieses Rezeptionsdefizit beschränkt sich dabei nicht allein auf sein Leben und Werk. Bis heute lassen sich große Lücken im Kenntnisstand über handschriftliche Quellen aus der Jugend Chopins in Fragen der Authentizität und Datierung ausmachen. Norbert Müllemann, der seit 2008 als Editor für den G. Henle Verlag tätig ist und mehrere Chopin-Werke als revidierte Urtextausgaben herausgegeben hat, wendet sich in seiner Dissertation den frühen Handschriften des Polen zu und unterstellt sie einer genauen philologischen Untersuchung, deren Anliegen es ist, »Sicherheit über die Quellenbasis der Frühwerke zu gewinnen« (S. 16) und zudem anhand von Hinweisen zur Werkgenese Aufschluss zur Schaffensweise Chopins zu erlangen. Müllemann stellt der handschriftlichen Untersuchung eine biographische Einführung voran. Dabei beschränkt er sich auf jene Aspekte, die auf die Entfaltung von Chopins Persönlichkeit – und somit auch auf sein Werk – wesentlichen Einfluss hatten. Der Zäsur 1830 wird dabei weniger die Bedeutung einer schematischen Grenze beigemessen, sondern sie wird vielmehr als Abschluss einer Lebensphase verstanden, die den Grundstein zur Wahrnehmung des Phänomens Chopin gelegt hat. Es zeigt sich zudem, dass viele Eigenheiten seines heutigen Bildes ihren Ursprung in der Warschauer Zeit hatten und es damit umso notwendiger ist, die frühen Werke – welche abgesehen von den beiden Klavierkonzerten kaum noch in den Konzertprogrammen zu finden sind – einer genauen Untersuchung zu unterziehen und somit die Entwicklung zum reifen Komponisten und Pianisten verständlicher zu machen.

In der anschließenden Auflistung des Quellenmaterials wird bereits ersichtlich, dass die weitgehend lückenhafte Kenntnis des Frühwerks