

Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption¹

Ruth Mätzler

Um die Jahreswende 1905/1906 bricht das Passagierschiff „Touraine“ über den Atlantik nach Amerika auf. Als der Dampfer die ruhigen Gewässer der britischen Inseln verläßt und auf das offene Meer hinaus fährt, wo hohe Wellenberge ihn zum Schlingern, Stampfen und Rollen bringen, breitet sich die gefürchtete Seekrankheit aus. Eines ihrer Opfer ist der junge Pianist Arthur Rubinstein, der sich jedoch auf eine ganz spezifische Weise zu helfen weiß, die uns später noch beschäftigen wird. Doch zunächst sein Bericht:

„Nach zwei schlaflosen, immer wieder von Übelkeit heimgesuchten Nächten hielt ich es in der schlechten Kajütenluft nicht mehr aus. Ich kleidete mich an, kämpfte mich mühsam bis zur Halle vor und wollte auf das Promenadendeck heraustreten. Alle Türen waren verschlossen, es hieß: draußen ist es gefährlich. Also setzte ich mich ans Klavier. Es war schwierig, sich auf dem Hocker zu halten, doch das Spielen ging recht gut. Nach einer Weile machte ich eine herrliche Entdeckung: spielte ich ein Stück von starkem Rhythmus, so passte sich meine Atmung diesem Rhythmus an und nicht mehr dem unregelmäßigen Stampfen des Schiffes, wodurch jeder prompt seekrank wird. Da weiteres Experimentieren die Richtigkeit meiner Entdeckung bestätigte, beschloß ich, in der Halle zu bleiben, um im Notfall den Flügel in Reichweite zu haben. Ein freundlicher Stewart brachte mir mein Essen - er war Musikliebhaber ...“.²

Acht Jahre später fand in Wien ein Ereignis statt, das ebenfalls die Wirkung von Musik eindrücklich dokumentiert. Allerdings auf eine ganz andere Weise, als sie Rubinstein uns beschrieben hat. Am 31. März 1913 wollte Arnold Schönberg im großen Musikvereinssaal ein Konzert mit Werken seiner Schüler Anton von Webern und Alban Berg sowie mit Werken von Gustav Mahler und Alexander von Zemlinsky, dazu seine eigene einsätzliche Kammer-sinfonie op.9 zur Aufführung bringen. Die Reaktion des Publikums war bemerkenswert. Diesmal tobte nicht die See, sondern das Meer der aufgewühlten Zuhörer und das Konzert mußte vorzeitig abgebrochen werden. Eine Wiener Zeitungskritik beschrieb das Ereignis folgendermaßen: „Nach dem opus

¹ In: Musik & Ästhetik, April 2002, 6. Jahrgang, Heft 22, pp 5-22.

² Zit. nach, Dieter Hildebrandt, *Piano, Piano! Der Roman des Klaviers im 20. Jahrhundert*, München/Wien 2000, S.84.

9 von Schönberg, seiner schon vor einigen Jahren abgelehnten Kammerinfonie, mischten sich leider in das wütende Zischen und Klatschen auch die schrillen Töne von Hausschlüsseln und Pfeifchen und auf der zweiten Galerie kam es zur ersten Prügelei des Abends. Von allen Seiten wurde nun in wüsten Schreiereien Stellung genommen und schon in dieser unnatürlich langen Zwischenpause gerieten die Gegner hart aneinander (...) Dadurch aber, daß Schönberg inmitten des Liedes abklopfte und in das Publikum die Worte schrie, daß er jeden Ruhestörer mit Anwendung der öffentlichen Gewalt abführen lassen werde, kam es neuerlich zu aufregenden und wüsten Schimpfereien, Abohrfeigungen und Forderungen. Herr von Webern schrie auch von seiner Loge aus, daß man die ganze Bagage hinausschmeißen sollte, und aus dem Publikum kam pünktlich die Antwort, daß man die Anhänger der mißliebigen Richtung der Musik nach Steinhof - der Wiener Landesirrenanstalt - abschaffen mußte. Das Toben und Johlen im Saal hörte nun nicht mehr auf. Es war gar kein seltener Anblick, daß irgendein Herr aus dem Publikum in atemloser Hast und mit affenartiger Behendigkeit über etliche Parkettreihen kletterte, um das Objekt seines Zorns zu ohrfeigen. Der einschreitende Polizeipräsident konnte in diesem Chaos wild aufgepeitschter Leidenschaften nichts ausrichten...“³

Ich möchte mit den beiden Beispielen den Spannungsbogen dokumentieren, innerhalb dessen ich mich mit meinen nun folgenden Überlegungen bewegen will. Es scheint möglich zu sein, mit Musik an Erlebnisweisen anzuknüpfen, die bereits vor der Geburt im Körper der Mutter beginnen, der ja auch ein Resonanzkörper ist. Es ist nicht nur die Melodie der Stimme, die das ungeborene Kind mittels Schwingungen wahrnimmt, sondern auch ihre vielfältigen innerkörperlichen Geräusche, wie z.B. der Rhythmus des Herzens und der Atmung. Rubinstein sitzt im Bauch des Schiffes und stellt sich selber eine geradezu intrauterine Situation her. Draußen tobt der Sturm, es schlingert und schwankt, er aber beruhigt sich durch das rhythmische Atmen im Takt der Musik. Er wiegt sich sozusagen in Sicherheit.

Wenn diese Musik jedoch aus dem Ruder gerät, weil sie sich jenseits von kanonisierten Harmonien und Tonalität in Richtung Dissoziation bewegt, kann Verstörung und Aggression um sich greifen, wie bei den Besuchern des Schönberg-Konzertes. Doch nicht nur das: In einer 1973 vorgelegten Studie mit dem Titel „Metamusik. Psychosomatik der Ausübung zeitgenössischer Musik“ stellen die Autoren Fuhrmeister und

³ Zit. nach: Hildebrandt 2000, S.66. (Anm.1)

Wiesenhütter fest, daß viele Orchestermusiker, die zeitgenössische, vor allem atonale Musik spielen, unter erheblichen psychosomatischen Beschwerden der unterschiedlichsten Art leiden.⁴ Gibt es also heilende und krankmachende Musik? Und wirkt es sich unterschiedlich aus, ob diese Musik komponiert, gespielt oder gehört wird? Oder ist es nicht vielleicht auch heilend, verwirrenden, beängstigenden Wahrnehmungen der Innen- und Außenwelt einen musikalischen Ausdruck und damit wiederum eine Form zu geben, auch wenn diese abseits der üblichen Hörgewohnheiten verortet ist. Dazu möchte ich noch ein drittes Beispiel anführen, um die Komplexität meines Themas zu verdeutlichen:

Am 15. Januar 1941 wurde in Görlitz, in einem Kriegsgefangenenlager der Nationalsozialisten Olivier Messiaens „Quatuor pour la fin du temps“, also ein „Quartett auf das Ende der Zeit“ uraufgeführt. Der 1908 in Avignon geborene, tief religiöse Komponist, Begründer der seriellen Musik und Lehrer von Boulez, Stockhausen und Xenakis wurde Anfang Mai 1940 als Sanitäter in Verdun eingesetzt und geriet kurze Zeit später in Kriegsgefangenschaft. Wie auch in anderen Lagern der Nazis gab es in Görlitz gewisse kulturelle Aktivitäten, die von der Lagerleitung gefördert wurden. Es sprach sich bald herum, daß Messiaen in Frankreich Komponist und Musiker war, so daß man ihm Bleistift und Notenpapier, sowie einige behelfsmäßige Instrumente zur Verfügung stellte. In einem Winkel der Kirchenbaracke komponierte er nun das musikalisch äußerst anspruchsvolle „Quartett für das Ende der Zeit“, das seinen Titel aus der Apokalypse des Johannes bezog - eine Musik, die der Verzweiflung der Menschen angesichts des Infernos von Krieg und Vernichtung offenbar etwas entgegen zu setzen hatte. Hier entstanden keine eingängigen Melodien, die das Lagerleben vergessen machen sollten, sondern ein musikalischer Reflex auf einen wortlosen Schrecken, für den aber, und das scheint für alle etwas Tröstliches gehabt zu haben, jemand einerseits einen Ausdruck und andererseits einen spirituellen Ausweg gefunden hatte. In der Offenbarung spricht Gott zu Johannes: „Fürchte dich nicht. Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige. Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes. Schreibe, was du gesehen hast, und was ist, und was geschehen soll danach.“⁵ Man könnte diese Worte als Messiaens selbst erteilten Kompositionsauftrag verstehen. Über den sechsten Satz des Quartettes, dem „Tanz des Zorns für die sieben Posaunen“, heißt

⁴ Vgl.: Marie-Luise Fuhrmeister / Eckart Wiesenhütter, *Metamusik - Psychosomatik der Ausübung zeitgenössischer Musik*. München 1973.

⁵ Offenbarung 1.2., Vers 17-20.

es bei Messiaen: „Musik aus Stein, gewaltiger klingender Granit; unwiderstehliche Bewegung von Stahl, Blöcken purpurnen Zorns, eisiger Trunkenheit“ - und angesichts der Auferstehung aus dem Abgrund der Zeit „mit ihren Kummernissen, mit ihrem Überdruß“, entwickelt er eine Musiksprache, die er folgendermaßen beschreibt: „Modi, die melodisch und harmonisch eine Art tonaler Allgegenwart bewirken, führen darin den Hörer an die Ewigkeit im Raum wie im Unendlichen heran. Eine spezielle Rhythmik jenseits jedes Metrums trägt eindringlich dazu bei, das Zeitliche zu eliminieren“⁶

Etienne Pasquier, er spielte in Görlitz das Cello, berichtete von der bewegenden Aufführung vor über 400 Gefangenen und Aufsehern, im tiefsten Winter, ohne ausreichende Kleidung, bei Schnee und eisigen Temperaturen: „Die Erwartung der Gefangenen war groß. Alle wollten kommen, uns zu hören, auch die Lagerleitung. Sie saßen dann in der ersten Reihe. Alle Plätze waren besetzt, etwa 400, und man lauschte andächtig, in großer Verinnerlichung, einschließlich derer, welche Kammermusik vielleicht zum ersten mal hörten. Es war wundersam...“ Die Aufführung war ein so großer Erfolg, das sie trotz der widrigen Umstände mehrmals wiederholt wurde. Messiaen selber sagte viele Jahre später: „Noch nie hat man mir mit soviel Aufmerksamkeit und Verständnis zugehört.“⁷

Es scheint also für das Verständnis und für die Wirkung von Musik ganz wesentlich zu sein, daß die in ihr zum Ausdruck kommende Emotionalität mit dem Erleben des Zuhörers auf eine konkordante Weise in Verbindung steht. Das kann sich sowohl als Panik, Wut oder Angst ausdrücken, wie wir anhand des Beispiels von Schönberg sehen konnten, als auch in Form von tröstlichem, intuitivem Verstandenwerden, wie Messiaen es bewirkt hat. Letzteres Beispiel zeigt, daß auch zeitgenössische Musik, die nicht unbedingt den Rhythmus und die Harmonie früher, mütterlicher Geborgenheit transportiert (wie bei Rubinstein) nicht per se unverständlich und esoterisch sein muß, wie ihr immer wieder zu Unrecht vorgeworfen wird. Emile Cioran brachte diesen Umstand mit einem provokanten Aphorismus auf den Punkt: „Die Musik ist die Zuflucht der vom Glück angewiderten Seelen.“ Man könnte auch sagen, es gibt Musik, die ein identifikatorisches Glück vermitteln kann, in dem sie der Beunruhigung, spiegelnd einen ästhetischen Raum eröffnet. Wilfred Bion wiederum, auf den ich später noch näher eingehen werde, spricht im Kontext seiner psychoanalytischen Episte-

⁶ Zit. n. Booklet, „*Quatuor pour la fin du temps*“, Gil Shaham / Paul Meyer / Jian Wang / Myung-Whun Chung. Deutsche Grammophon 2000.

⁷ Zit. n. Hildebrandt 2000, S.209 ff. (Anm.1)

mologie von „Unsicherheitswolken“, die einen „Container suchen“, um in einer dyadischen Interaktion durch spezifische Prozesse in etwas „Verdauliches“ transformiert zu werden. Die dyadische Interaktion zwischen dem Musikproduzenten und Rezipienten scheint mir ein wesentliches Moment für die Wirkweise von Musik zu sein. Sie ist bei der Entstehung von komponierter Musik *immer* bewußt oder unbewußt antizipiert und zwar auf den verschiedensten Ebenen, die wir gleich noch ausleuchten werden.

Ein drittes, nicht zu vernachlässigendes Element innerhalb dieser Prozesse ist die Interpretation von Musik. Ein für mich immer wieder frappierendes Beispiel für die suggestive Kraft, die individuelle Werkauslegungen entfalten können, sind die Bach-Interpretationen des Pianisten Glenn Gould, die sich wesentlich von allem bisher Gehörten unterscheiden haben und nicht umsonst in der Geschichte der medialen Musikkreproduktion einen beispiellosen Erfolg hatten. Inwieweit dieses Phänomen auf Goulds autistische Dispositionen zurückzuführen ist, wäre eine eigene Untersuchung wert.

Doch zuerst noch einmal die explizite Frage: Was hat und hatte denn nun die Psychoanalyse zur Musik konkret zu sagen? Und kann das bessere Verständnis von Musikproduktion und Rezeption etwas zu psychoanalytischen Fragestellungen beitragen? Gibt es musikalische Gesetzmäßigkeiten, die mit ganz bestimmten Gefühlsqualitäten auf dem Hintergrund individueller Entwicklung korrespondieren? Und im Kontext der Kulturwissenschaft, zu der ich die Psychoanalyse im besten Sinne auch zähle, wäre die Frage anzuschließen: In welcher (musikalischen) Form finden sich im Mikrokosmos des individuellen, schöpferischen Werkes Reflexe auf kollektive Verunsicherungen und Umbrüche seiner Entstehungszeit? Trifft Musik etwas kollektiv Basales, ebenso wie die Psychoanalyse, die auf dem Hintergrund anthropologischer und metapsychologischer Einsichten das uns allen Gemeinsame im Individuellen aufgespürt hat? An dieser Stelle möchte ich festhalten, daß ich mich mit meinen Reflexionen auf Musik beziehe, die nicht Produkt einer affirmativen Kulturindustrie ist, wie sie durch die Vertreter der Kritischen Theorie und deren Nachfolger bereits hinlänglich beschrieben worden ist und daß ich mich auf die (sogenannte „E“-) Musik unseres Kulturkreises beziehen werde.

Psychoanalytischen Zugangsweisen, die Musik unreflektiert als universelle Erscheinung begreifen, ohne ihre spezifische Funktion, kulturelle Eingebundenheit und historische Bedingtheit zu berücksichtigen, können ihrem Untersuchungsgegenstand nicht

gerecht werden. Es ist zudem problematisch, wenn zum Beispiel Kohut über die strukturierende Wirkung *der* Musik reflektiert, die beim Hörer einerseits archaische Ängste reaktivieren würde, ihn jedoch durch ihre eindeutige Begrenzung in Rhythmus, Satzformen und Wiederholungen wieder beruhigte, was lustvolles Vergnügen hervorrufen würde. Ohne explizit darauf zu verweisen, kann er dabei nur eine ganz bestimmte, nämlich die vertraute harmonische und sich in der Tonalität der abendländischen Musik des 17.-19. Jahrhunderts bewegende Musik im Ohr gehabt haben, was er aber in seinen Ausführungen nicht transparent macht; ja, sich dessen vielleicht noch nicht einmal bewußt ist.⁸ Er entwickelt so scheinbar universelle Gesetzmäßigkeiten, die zwar sehr plausibel klingen, aber nur auf einen vom Autor nicht näher definierten *Ausschnitt* von Musik und Musikrezeption zutreffen. Dieses Phänomen trifft man in der einschlägigen Literatur häufig an. *Die Musik ist das, was ich selber höre und kenne. Oder anders ausgedrückt: „Ich spreche über Musik nur in der Sprache, die aus der Musik in für mich verständlicher Weise ertönt und setze stillschweigend voraus, daß auch alle anderen sich in meinem Sprachhorizont bewegen.“*

Lösen sich die theoretischen Reflexionen von den oben zitierten allgemeinen Zugangsweisen ab, wenden sie sich oft und ausgiebig dem Bereich des Biographischen zu. Die Entstehungs- und Wirkweise von Musik wird auf dem Hintergrund der Lebens- und oftmals Leidensgeschichte eines Komponisten untersucht. Das ist zwar ein überschaubareres Konzept, birgt jedoch wiederum die Gefahr in sich, in ahistorischer Weise das Gefühlsleben des Komponisten auf der Folie heutiger Erlebnisweisen zu betrachten und dem Spezifischen auf diese Art eine unangemessene, universelle Relevanz zu verleihen. Darf man überhaupt Verknüpfungen zwischen Biographie und musikalischem Ausdruck herstellen? Und wenn ja, welche Methoden sind dazu geeignet? In wieweit löst sich ein Kunstwerk, hier die Musik, nicht überhaupt von seinem Produzenten ab und entfaltet ein Eigenleben, dessen Wirkung mehr mit der psychischen Disposition des Hörers, als mit seinem Produzenten zu tun hat?

Als biographisch arbeitende Analytikerin muß ich mich meinerseits davor hüten, Musik leichtfertig mit psychopathologischen Etiketten zu versehen, wenn ich von der individuellen Disposition des Komponisten, losgelöst von seiner Einbindung in einen musik- und ideengeschichtlichen Kontext, auf sein Werk schließe und vice versa. Darüber hinaus besteht die Gefahr, aus biographischen Einzelereignissen *direkte*

⁸ Vgl.: Heinz Kohut, *Über den Musikgenuß*, in: *Introspektion, Empathie und Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1977.

Schlüsse auf die Musik zu ziehen. Schöpferische Produktion kann aber auch das vielfältige Gepräge verschiedenster Abwehrmechanismen aufweisen; es kann beispielsweise im Sinne der Reaktionsbildung, Ausdruck einer zum Erscheinungsbild der Musik ganz konträren Stimmung sein, was aber im Einzelfall schwer nachvollziehbar sein dürfte und der unredlichen Spekulation Tür und Tor öffnet. Umgekehrt kann die Fixierung des Analytikers auf den so beruhigend „greifbaren Text“ einer Biographie dem „Intellektualisieren“ von Musik im Sinne einer schizoid eingefärbten Abwehr Vorschub leisten.

Es scheint mir daher vielversprechender zu sein, das Forschungsinteresse mehr auf das strukturelle Erscheinungsbild der Musik, ihrer - wenn man so will - „Grammatik“ zu richten, was nicht heißen muß, das sich darin nicht auch Individuelles aufspüren ließe. Es müßte auch möglich sein, zwischen dem musikalischen „Text“ und der Struktur *geschriebener Texte über Musik*, spezifische Interdependenzen im Dienste der Aufdeckung unbewußter Gehalte sichtbar zu machen - ganz im Sinne der Traumdiagnostik von Morgenthaler⁹, der die formalen und strukturellen Elemente der Träume, losgelöst von ihrem manifesten Erscheinungsbild, untersucht hat und dabei, liest man die Protokolle seiner legendären Traumseminare, zu überraschenden Ergebnissen gelangt ist.

Es scheint mir darüber hinaus wesentlich zu sein, bei der sowohl unmittelbaren, als auch der durch Texte vermittelten Beschäftigung mit Musik das Übertragungsgeschehen nicht zu vernachlässigen, wie es jedoch in der einschlägigen psychoanalytischen Literatur zum Thema Musik fast durchgehend unterbleibt. So wie es in der klinischen Praxis evident sein sollte, was der Patient im Analytiker mit Hilfe seines manifesten inhaltlichen Materials *induziert*, also nicht unbedingt das, was er tatsächlich *sagt*, so müßte auch die Gegenübertragung beim Hören von Musik in einer geeigneten methodischen Form Eingang in die Musikanalysen finden. Mir ist die Schwierigkeit des Unterfangens durchaus bewußt, denn hier fehlt die Möglichkeit der Verifizierung von Erkenntnis durch den interpersonellen Dialog. Morgenthaler hat jedoch gezeigt, daß auch die Analyse eines, von seinem biographischen Zusammenhang losgelösten Traumes Einsichten hervorbringen kann, die mit der tatsächlichen psychischen Disposition des Träumers, die den Teilnehmern seiner Seminare vorher nicht bekannt gewesen ist, in eindeutiger Weise korrespondieren. Über den Zusammenhang zwischen Traum und Musik werde ich später noch sprechen.

⁹ Vgl.: Fritz Morgenthaler, *Der Traum. Fragmente zur Theorie und Technik der Traumdeutung*, Frankfurt/M-New York 1986.

Wie entkommt man nun diesem oben geschilderten methodischen Dilemma? Im klinischen Alltag ist das, was uns unsere Patienten *nicht* erzählen immer mindestens genauso aufschlußreich, wie das, was sie tatsächlich aussprechen. Die Psychoanalyse hat sich zwar von ihren Anfängen an intensiv mit bildender Kunst und Literatur beschäftigt, das Thema der Musik jedoch nur selten gestreift. Ich möchte im folgenden der Frage nachgehen, warum das so ist und mich im Anschluß daran mit psychoanalytischen Konzepten beschäftigen, die aus der Schule Melanie Kleins hervorgegangen sind und vielleicht neue Möglichkeiten eröffnen könnten, eine Psychoanalyse der Musikproduktion und Rezeption zu formulieren, wie sie noch ausständig ist. In seiner 1914 erschienenen Untersuchung über den Moses von Michelangelo heißt es bei Freud: „In der Musik bin ich fast genussunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.“¹⁰ Dieses Zitat Freuds läßt an Wittgensteins berühmtes Diktum denken: „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.“¹¹ Freud hatte in seiner Eigenschaft als streng empirisch und kausal vorgehender Naturforscher keine Sprache für ein Phänomen, daß sich seinem positivistisch-naturwissenschaftlichem Selbstverständnis entzog. Er lebte in einer Zeit, in der die einzelwissenschaftliche Forschung bereits im Vordergrund stand und Philosophie und Metaphysik, in der schließlich die Psychoanalyse ihre Wurzeln hat, denkt man an die Vorwegnahme wesentlicher psychoanalytischer Paradigmen bei Schopenhauer und Nietzsche, zunehmend skeptisch betrachtet wurden. Die Psyche ist für Freud ein mechanistischer Apparat, der Triebenergie nach dem Gesetz der Erhaltung psychischer Energie verwandelt und sublimiert. Das Triebleben, welches eines Tages vielleicht sogar quantitativ erfassbar sein würde, ist für ihn somatisch und nicht, wie noch bei Schopenhauer, metaphysisch bedingt. Daher haben auch beide Denker für die Befreiung vom Leiden am Irrationalen und dem Bestimmtsein des Menschen durch unbewußte, triebhafte Prozesse (Schopenhauer nennt sie den „Willen“) unterschiedliche Lösungskonzepte. Schopenhauer bewirkt die „Verneinung des Willens“ durch seine Metaphysik der Erlösung in der Produktion und Rezeption von Kunst, insbesondere der Musik und erreicht damit das, was er als „besseres Bewußtsein“ bezeichnet, zu dem „die sexuelle Ekstase in einem eigenartig komplizenhaften Ver-

¹⁰ Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo*, G.W.X., 1914 b, S.172.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M 1963.

hältnis steht“.¹² Als Vertreter einer pessimistisch-irrationalistischen Anthropologie, beschreibt der Philosoph die Sexualität als ein quälendes Willensgeschehen, dem der Mensch, den Tieren gleich, ausgeliefert ist und dem er ein nicht zuletzt *ästhetisches* Konzept entgegensetzen muß, nämlich: Das „bessere Bewußtsein“, als „einen Zustand der Entrückung: raumverloren, zeitverloren, ichverloren, versunken in den Augenblick.“¹³

Freud hingegen fordert das Primat des Intellekts auf seine Weise ein: Unbewußte Prozesse werden in der psychoanalytischen Kur durch in *Sprache* übersetzte Emotionalität sichtbar gemacht, strukturiert und gegebenenfalls überwunden. Musik scheint für Freud, wenn wir uns an sein Zitat aus der Michelangelo-Studie erinnern, jedoch jenseits von Sprache zu liegen und sich damit seinem analytischen Zugriff zu entziehen. Sprache wird bei Freud im Sinne eines objektiven Bedeutungsträgers verwendet, im Gegensatz zu Wittgenstein und den Vertretern des „logischen Empirismus“, welche der Sprache eben *keinen* semantischen Raum ewiger Bedeutung gaben, was sie sicherlich für Analytiker wie Wilfred Bion, auf den wir später noch näher eingehen werden, so interessant gemacht haben.

Gleichwohl der philosophische Unterbau sehr verschieden ist, rührt für Schopenhauer, wie auch später für Adorno „das Nachdenken über die Musik ans Geheimnis der Welt, und zwar gerade deshalb, weil die Musik die erscheinende Welt nicht abbildet, sondern selbst unmittelbar das ist, wovon die Welt die Erscheinung ist.“¹⁴ Müssen wir Analytiker, der Metaphysik verlustig gegangen, nun - um noch einmal Wittgenstein zu paraphrasieren - über das schweigen, worüber wir nicht reden und was wir damit auch nicht abbilden können?

An dieser Stelle wird es Zeit, über die Entstehung des Denkens und seine sprachliche Symbolisierung zu reflektieren: Donald Meltzer führt in seinem Buch „Traumleben“ anhand von zahlreichen Beispielen aus Freuds „Traumdeutung“ aus, daß für Freud „Denken und Sprache ganz ununterscheidbar waren, und daß ihm verbales Denken als die primäre symbolische Form für die Darstellung von Sinn galt.“¹⁵ Die Traumgedanken existieren aus Freuds Sicht schon vor dem Traum und sind Ergebnis bereits gedachter Wirklichkeit, die jedoch im Schlaf ihre eigene Logik erzeugen.

¹² Rüdiger Safranski, *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie*, Frankfurt/M. 1998, S.206.

¹³ Safranski 1998, S.325. (Anm.11)

¹⁴ Safranski 1998, 507 (Anm.11)

¹⁵ Donald Meltzer, *Traumleben. Eine Überprüfung der psychoanalytischen Theorie und Technik*, Stuttgart 1995, S.8.

So sind auch die Affekte im Traum nur Manifestationen von Bedeutung, welche mit einem Vorstellungsinhalt verknüpft werden, der im Wachzustand vielleicht befremdlich wirkt. Die Affekte sind nicht etwas, was selber Bedeutung enthält. Sie sind keine psychischen Erlebnisse als solche, sondern - wie gesagt - nur Abkömmlinge von Vorstellungsinhalten. Meltzer hingegen stellt in Anlehnung an Bion die These auf, daß Träumen eine Weise des realen Erlebens ist und daß Affekte genetisch vor Vorstellungsinhalten liegen. Mit diesen, noch in keine feste gedankliche Form gegossenen Affekten korrespondiert auch die Musik, und es ist sicher kein Zufall, wenn der Musikwissenschaftler Jürg Stenzl in seiner Arbeit über „Traum und Musik“ feststellt: „Beginnt ein Musikhistoriker gründlicher zu suchen, so schichten sich die Titel bald einmal zu wahren Traumhalden, insbesondere solchen aus der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts (...) Mehr noch, Träume wurden zum Thema von Instrumentalmusik, zu einer Musik, die nicht länger an träumerische Texte und Handlungen gebunden waren.“¹⁶ Während man im 19. Jahrhundert eher an der szenisch-musikalischen Darstellung von Traumgehalten interessiert war, wohl im Sinne der Formel, die Walter Prater für die Romantik gegeben hat, als der „addition of strangeness to beauty“, entwickelte sich in der Folge eine Richtung, die Stenzl als „traumanaloge Musik“ beschreibt und die für unser Thema von besonderem Interesse ist. „Traumlogisch wäre eine Musik, deren Faktur sich nicht nach äußeren, sozusagen realistischen Normen richtet, sondern die eine neue eigene Gestalt gemäß einer dem Traum vergleichbaren Logik entwickelt, die eine traumanaloge Prozessualität aufweist.“¹⁷ Es ist Richard Wagner, der in Anlehnung an Schopenhauers Metaphysik, wonach sich in der Musik das Wesen der Dinge am unmittelbarsten manifestiert, die Musiksprache als einziges Analogon zur zentralen Wahrheit des Willens, die sich im Traum unmittelbar kundgibt, begreift und auf die Bühne seines Gesamtkunstwerkes bringt.¹⁸ Nicht von ungefähr hat Wagners Musik bis heute eine suggestive und polarisierende Kraft, der sich viele nur schwer entziehen können. Wort und Musik, wobei das Wort oft nur eine lautmalerische Funktion hat, gehen eine ganz spezifische Verbindung ein, so als ob sich ihre Bedeutungsinhalte ineinander lösen würden und damit die Fähigkeit hätten, kognitive Barrieren zu durchdringen und an archaische, vorsprachliche Affekte anzuknüpfen.

¹⁶ Jürg Stenzl, *Traum und Musik*, in: Musik Konzepte 74 (1991), S.8.

¹⁷ Stenzl 1991, S.48. (Anm.15)

¹⁸ Stenzl 1991, S.52. (Anm.15)

An dieser Stelle möchte ich wieder den Bogen zur Psychoanalyse spannen und über Bions Theorie des Denkens, auf die sich Meltzer in seinem „Traumleben“ bezieht, zurückkommen. Sie könnte vielleicht ein „missing link“ zum Verständnis der Wirkungsweise von Musik sein. Vorab eine kurze Bemerkung zu seiner Terminologie, die in ihrer fast mathematischen Abstraktion und von aller Spezifität befreiten Formalisierung dem Rezipienten einiges abverlangt, bis hin zur gedanklichen Durchdringung eines - dem chemischen Periodensystem analogen - Periodensystems psychischer Mechanismen, dem „grid“. Darin zeichnet Bion „die Entwicklung (vertikale Achse) und den Gebrauch (horizontale Achse) des Denkens von den Anfängen im Körperlichen (...), über unbewußte und bewußte Symbolisierungsprozesse (...) bis zu elaborierten wissenschaftlichen Systemen in differenzierten Transformationsschritten nach. Denken gründet hier in körperlichen und frühen emotionalen und objektbezogenen Vorgängen.“¹⁹ Bion vergleicht seine Arbeit mit einer Forschungsexpedition in ein Reich der psychoanalytischen Erfahrung, welches mit der Ausrüstung der gewohnten Begriffe und Theorien nicht zu entdecken ist. Somit ringt er um eine Terminologie, die möglichst keinen - wie er es nennt - „Halbschatten von Assoziationen“²⁰ hervorruft, sondern vielmehr verhindern soll, daß „Unbekanntes und Unverstandenes vorzeitig mit Bekanntem und Vertrautem kontaminiert und dadurch unkenntlich, das heißt unerkennbar wird.“²¹

Was versteht Bion nun unter Denken? Er bezieht sich durchaus auf Freud, für den physiologisch erzwungene Abfuhrhandlungen zur Spannungsverminderung und zum Erreichen von Lust im Sinne von Probehandlungen vorgedacht werden müssen. Bion distanziert sich allerdings von diesem eher mechanischem Modell insofern, als er psychische Vorgänge als Wachstums- und Entwicklungsprozesse begreift, die er mit Verdauungsvorgängen gleichsetzt. Auch er diagnostiziert Unlust auslösende Emotionen (das erste wahrgenommene, quälende und schmerzende Gefühl des Babys ist Hunger), die darauf drängen, ausgestoßen und durch ein emphatisches Gegenüber transformiert zu werden. Konkret gesprochen: Das Baby empfindet den Hunger als böses Objekt, das ausgeschieden werden muß. Eine Mutter, die in der Lage ist, dieses Bedürfnis des Kindes deutend zu verstehen, es dadurch also sozusagen *denkt*,

¹⁹ Rosemarie Kennel, *Historischer und theoretischer Überblick über die Klein-Bion-Richtung in der Psychoanalyse*, in: *Klein-Bion. Eine Einführung*, Hg.: Rosemarie Kennel/Gertrud Reerink, Tübingen 1997, S.18.

²⁰ Wilfred Bion, *Lernen durch Erfahrung*, Frankfurt/M. 1990, S.73.

²¹ Bion 1990, S.10. (Anm.19)

gibt dem Kind die Brust und vermittelt ihm das Gefühl, das böse Objekt in die Mutter ausgeschieden zu haben, die es aufgenommen, verdaut und in ein gutes sattes Gefühl transformiert hat. Dieser Prozeß erfordert eine ganz bestimmte innere Haltung der Mutter, die Bion mit dem Begriff der „rêverie“ beschreibt. Rêverie ist ein Zustand der zeitlosen, träumerischen Gelöstheit, der absichtslosen Offenheit gegenüber allen Emotionen, den „guten“, wie den „bösen“, die der Mutter von ihrem Kind entgegengebracht werden. Er ist vergleichbar mit der bereits von Freud postulierten „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“ des Analytikers im therapeutischen Prozeß und der „primary maternal preoccupation“ bei Winnicott. Die rêverie öffnet die Mutter für die projektiven Identifizierungen des Säuglings, die bei Bion nicht per se Ausdruck einer Fehlentwicklung sind, sondern als notwendiger Vorgang aufgefaßt werden, der die Mutter dazu in die Lage versetzt, zu fühlen, was das Kind braucht. Neubaur, die sich mit der Stille und dem Schweigen in ihren verschiedensten kulturellen Erscheinungsformen beschäftigt hat, eröffnet Bions Begriff noch eine zusätzliche Dimension, wenn sie über die Transformation eines somatischen in einen seelischen Befriedigungszustand schreibt: „Rêverie ist eine Fortsetzung des Stillens mit anderen Mitteln.“²²

Die undifferenzierten Unlustgefühle des Babys nennt Bion Beta-Elemente, die von der Mutter denkend in Alpha-Elemente umgewandelt werden, die wiederum, weil sie nicht mehr Angst auslösend und unerträglich sind, vom Kind in sich bewahrt werden können und später dazu dienen werden, Frustrationen zu ertragen, wenn keine Brust da ist. So wird das Gefühl Hunger = böses Objekt in einen Gedanken transformiert, der heißt: „Das, was mich quält, ist nicht ein `böses Objekt`, das *da* ist, sondern ein befriedigendes Objekt, das *nicht* da ist, dessen Wiedererscheinen aber *erwartet* werden kann. Potentiell eröffnet sich mit diesem *Gedanken* eine neue Welt: Es entsteht Raum, das ist der Ort, wo das Objekt nicht ist, aber war und wieder erscheinen kann. Und es entsteht *Zeit*, denn das Objekt, das jetzt nicht da ist, war da und kann wiederkommen.“²³ Die Alpha-Funktion der Mutter macht es dem Kind also möglich, einen Apparat zum Denken von Gedanken zu entwickeln, insofern es darüber hinaus fähig ist, seine Erwartungen, von Bion „Präkonzeptionen“ genannt, mit der Realität zu paaren, das heißt: Die Erwartung trifft in der Realität auf etwas, das ihr nahekommt und erfährt somit eine Realisierung. So entsteht eine „Konzeption“, aus der sich Vorstel-

²² Caroline Neubaur, *Schweigen, Stille, Reverie. Erscheinungsformen einer sakralen und psychoanalytischen Kategorie*, in: *Bion. Aspekte der Rezeption in Deutschland*, Hg.: Ursula Engel/Lilli Gast/Josef Bernd Gutmann, Tübingen 2000, S.111.

²³ Vgl.: Gertrud Reerink, *Theorie des Denkens: Freud und Bion*, in: *Klein-Bion. Eine Einführung*, Hg.: Rosemarie Kennel/Gertrud Reerink, Tübingen 1997, 104f.

lungen über das, was ist und das, was sein könnte formen können. Dieser Vorgang ist nach Bion, Bedingung für das Entstehen von Kreativität und der Toleranz, Unbekanntes, Nicht-Wissen zu ertragen. Er weckt die Suche nach Erkenntnis und Wahrheit. Meltzer fügt hinzu, daß auch die Fähigkeit zu träumen, also Traumgedanken zu fassen, in der oben beschriebenen frühen Mutter-Kind-Interaktion angelegt wird.²⁴

Für die Gesamtheit der oben beschriebenen Vorgänge, hat Bion das Konzept des oft zitierten, jedoch in seinem kontextualen Sinn häufig mißverstandenen „Container-Contained-Modell“ entworfen, das ich erwähnen möchte, da es auch hilfreich sein kann, die Vorgänge der Musikrezeption zu beschreiben. Lüders bringt das Konzept auf die kurze Formel: „Containment (ist) projektive Identifizierung und deren Bearbeitung durch Alpha-Funktion“²⁵ Anders ausgedrückt: Die Beta-Elemente, also die unverdaulichen Fakten, oder - wie Bion, Kant zitierend, dabei aber seinen transzendentalphilosophischen Begriff ins Psychologische umdeutend, auch formuliert hat: - „*Das Ding an sich*“, muß von der Mutter (=Container) mittels rêverie aufgenommen und in Bedeutung transformiert werden (=Containing), was das Kind wiederum in die Lage versetzt, „Traumgedanken“ als Vorstufe zu komplexen und abstrahierenden Denkprozessen zu entwickeln (=contained). Darüber hinaus introjiziert das Kind den gesamten Umwandlungsprozeß, der in der Mutter stattfindet und etabliert damit die Alpha-Funktion, kann also selber seinen emotionalen Erfahrungen Bedeutung und - das ist für unser Thema wichtig! - diesen auch einen (kreativen) Ausdruck geben.

Das Faszinierende und Neue an dieser Theorie bringt die Bion-Übersetzerin Krejci auf den Punkt: „Meines Erachtens überwindet Bions Denkmodell des binokularen Sehens nach Freud noch einmal und in neuer Weise die sich seit Jahrhunderten vertiefende Spaltung zwischen emotionalen und kognitiven Prozessen im westlichen Denken. In der methodischen Anleitung zur Erzeugung von Gedanken, die in diesem Modell impliziert ist, steht die Wechselbeziehung zwischen emotionaler Erfahrung und abstrahierendem Denken am Anfang jeder *Einsicht*.“²⁶ Bion setzt also bei der emotionalen Erfahrung an, die dem vorsprachlichen Ursprung des Erlebens inhärent ist und verfolgt den Weg zu ihrer erst gedanklichen und dann sprachlichen Bezeichnung. Ich möchte denselben Weg gehen, jedoch das Erleben bis zu seinem musikalischen

²⁴ Meltzer 1995, S.46. (Anm.14)

²⁵ Karin Lüders, *Bions Container-Contained-Modell*, in: *Klein-Bion. Eine Einführung*, Hg.: Rosemarie Kennel/Gertrud Reerink, Tübingen 1997, S.93.

²⁶ Erika Krejci, *Vorwort zu: Wilfred Bion: Lernen durch Erfahrung*, in Bion 1990, S.23. (Anm.19)

Ausdruck hin verfolgen, wobei noch zu klären wäre, wann und in welcher Weise die Musik der Sprache analog war und sein kann. Doch erst einmal zurück zu Bion: Zu den uns aus der Praxis bekannten vielfältigen psychischen Krankheitsbildern kommt es, wenn die Frustration über das abwesende, befriedigende Objekt aufgrund einer Störung des Denkens und einer Fehlentwicklung des Denkapparates nicht ertragen werden kann. Frances Tustin beschreibt in ihrer Arbeit über „Autistische Barrieren bei Neurotikern“, sehr eindrücklich das „schwarze Loch“, die Furcht vor der endgültigen Vernichtung, die entsteht, wenn die Getrenntheit vom Objekt nicht gedacht werden kann und es aus einer namenlosen Angst heraus durch autistische, unbelebte Objekte gestopft werden muß.²⁷ Dabei kommt es auch zur Entstehung autistischer Formen, die durch außerkörperliche Prozesse und Objekte erzeugt, aber als körperliche erlebt werden. Sie schaffen in ihrer wiederholbaren, unveränderlichen Weise Ordnung und statische Begrenzung. Für die Entstehung der autistischen Formen ist es konstituierend, das sie sich ohne die „Modifikation durch kooperative Interaktion mit anderen Menschen“ entwickeln und ein rein „autosinnliches“ Gepräge aufweisen.²⁸ Auch das Hören kann im Dienste dieser autistischen Formen stehen. Dazu Tustin: „In gleicher Weise horchen sie (die Kinder, R.M.) auf die Stimme fremder Menschen, nicht um zu kommunizieren, sondern um sich selbst einzuhüllen in beruhigende Formen. Daher werden sie oft für taub gehalten, bis man erkennt, daß es sich um Autismus handelt.“²⁹ Mit Anzieu könnte man auch sagen, diese Kinder befinden sich in einer undurchdringlichen „Lauthülle“.³⁰ Umgekehrt können auch selber Laute - und letztlich vielleicht auch gewisse Formen von Musik - zu diesem Zweck produziert werden, was sich wiederum als spezifische „Stimmung“ beim Hören dieser Musik niederschlagen dürfte.

Und, um dem noch eine weitere Variante hinzuzufügen, Musik kann die invasive Wirkung haben, Ich-Grenzen - also auch eine „Hülle“ - zu perforieren und dadurch dissoziative Zustände hervorzurufen. Dettmering verweist in seinem Aufsatz mit dem Titel „Kann der Umgang mit Musik gefährlich sein“ auf Rilkes „tödliches Erschrecken“ in der Begegnung mit Musik und zitiert aus seiner ersten Duineser Elegie: „Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen, und

²⁷ Frances Tustin, *Autistische Barrieren bei Neurotikern*, Frankfurt/M. 1988, S.98f.

²⁸ Tustin 1988, S.120. (Anm.26)

²⁹ Tustin 1988, S.118f. (Anm.26)

³⁰ Vgl.: Didier Anzieu, *Der Lautspiegel*, in: *Das Haut-Ich*, Frankfurt/M. 1985, S.221 ff.

wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, uns zu zerstören“³¹ Bei einer meiner Patientinnen, die unter einer schweren Borderlinestörung mit psychotischen Episoden litt, lösten bestimmte Opern (Wagner / Zemlinsky) tödliche Angst und Fragmentierungserscheinungen aus. „Das Schöne“, welches sie als Musikliebhaberin immer wieder suchend ansteuerte, verwandelte sich regelmäßig in "des Schrecklichen Anfang“. Der Zerstörung entkam sie, in dem sie schließlich Wagner gegen Händel eintauschte und sich mit Hilfe barocker Klangstrukturen wieder innerlich ordnete.

Für Meltzer besteht psychische Gesundheit darin, den Bereich leidenschaftlicher intimer Beziehungen, den er als „ästhetische Ebene des Erlebens“ bezeichnet und deren Bedeutung die Emotion selbst ist, zu bewahren.³² An dieser Stelle möchte ich wieder die Verknüpfung zur Musik herstellen. Meltzer führt in seinen Überlegungen eine ganz neue *ästhetische* Kategorie ein, die dasjenige, welches sich in der Psyche durch die oben bereits erwähnte Alphafunktion entfalten kann, beinhaltet; nämlich alle schöpferischen Akte, zu denen nicht nur das Verbalisieren von Träumen gehört, sondern letztlich auch die Musik, das Komponieren, wie auch das Musizieren selber. Und ich möchte hinzufügen: auch das Musikhören, welches ja auch eine aktive Apperzeptionsleistung beinhaltet. Unter Hören verstehe ich in diesem Zusammenhang allerdings *Hinhören*, nicht die Ausstattung der äußeren Räume durch dekorative Klangtapeten.

Der Freud'sche Begriff der Sublimierung, als Ausdruck eines umgelenkten Sexualtriebes auf ein nicht sexuelles Objekt, hat in den kleinianischen und postkleinianischen Theorien eher einen geringen Stellenwert. Vielmehr legt man dort, auf dem Hintergrund der psychoanalytischen Arbeit mit Kindern und der Beobachtung ihres Spielverhaltens, das Augenmerk auf die Symbolbildung, die weit über Freuds Beschreibung des Unterschieds zwischen der Sache und ihrem *sprachlichen* Symbol hinausgeht. Melanie Klein hat die körperliche Aktion nicht, wie Freud, unmittelbar mit der Abfuhr von Triebenergie gleichgesetzt, vielmehr betrachtet sie das Spiel als Äquivalent der Träume: „Das Kind bringt durch das Spiel Phantasien, Wünsche, Erlebnisse in symbolischer Weise zur Darstellung. Es bedient sich dabei der gleichen Sprache, der archaischen phylogenetischen Ausdrucksweise, die wir aus dem Traum kennen.“³³ Das Spiel hat also einen ebenso symbolischen Charakter, wie Worte. In diesem Zusammenhang sei noch einmal an den oben erwähnten, von Stenzl gepräg-

³¹ Zit. nach: Peter Dettmering, *Kann der Umgang mit Musik gefährlich sein? Überlegungen zur Musiktherapie*, in: Praxis der Psychotherapie, Jg.25/6, 1971, S.254.

³² Meltzer 1995, S.48. (Anm.14)

ten Begriff der „traumanalogen Musik“ erinnert, einer Musik, die nicht an einen konkreten formalen Kanon gebunden ist, keinen logischen Handlungsablauf musikalisch nachvollzieht, sondern einem eigenen Modus der inneren Kommunikation folgt. Meltzer spricht - umgekehrt - von Träumen als „Tiefenmusik“.³⁴ Während bei Freud Wort und Symbol als Repräsentanten von Bedeutung eng aneinander gebunden sind, hat Meltzer dem eine „Zwei-Schichten-Theorie“ des Sprechens, ein „System der Vokalisation“ entgegengesetzt und damit eine für das Musikverständnis neue Perspektive eröffnet. Für ihn ist Sprache ein Prozeß, der aus unbewußten Phantasien aufsteigt, die zu verlautbaren Formen geordnet werden. Das Denken entsteht wiederum, wie ich anhand der Bion`schen Theorie bereits dargestellt habe, aus eben diesen unbewußten Phantasien, die in der dyadischen Interaktion eine Form bekommen haben. Darüber hinaus hat Sprache die Funktion, als ein Bezeichnungssystem zum Zwecke der Mitteilung von Informationen über die Außenwelt zu dienen. Auch die Grammatik ist demgemäß zweischichtig. Dazu heißt es bei Meltzer: „Die (unbewußte) Tiefengrammatik umfaßt die phonemisch-morphemischen Elemente der Vokalisation *in allen musikalischen Aspekten* (Hervorhebung von R.M.) einschließlich der Aspekte von Haltung und Gebärden, die mit Tanz und Dramatisierung verbunden sind, wie auch die logischen Operationen der Syntax, die aus den Nebeneinanderstellungen zu entnehmen sind, die die Abfolge der unbewußten Phantasie enthält. Die Oberflächengrammatik enthält all jene Abwandlungen der Vokalisation, die die Mitteilung von Informationen über die Außenwelt erfordert, damit die vielen möglichen Formen der Zweideutigkeit - und daher der Verwirrung - so gering wie möglich gehalten werden können.“³⁵

Meltzer entwickelt also einen erweiterten Begriff von Sprache. Sie kann in vielgestaltigen symbolischen Formen erscheinen, wie zum Beispiel den Träumen, die einem inneren Modus der Kommunikation folgen und eine eigene Grammatik aufweisen. Hier sei wiederum an Morgenthaler erinnert, der sich ebenfalls mit der Struktur der Träume, also ihrer „Grammatik“, beschäftigt hat, die es erst einmal zu entschlüsseln gilt, um nicht von ihrem oberflächlichen Erscheinungsbild, auf falsche Sinnzusammenhänge zu schließen. Ich gehe davon aus, daß auch die Musik, ähnlich den Träumen, eine Sprache der Emotionalität und Ausdruck unbewußter Phantasien ist, die zudem

³³ Zit. nach: Robert D. Hinshelwood, *Wörterbuch der kleinianischen Psychoanalyse*, Stuttgart 1993, S.633.

³⁴ Meltzer 1995, S.114. (Anm.14)

³⁵ Meltzer 1995, S.136.(Anm.14)

mit den inneren Objekten der Zuhörer korrespondiert. Dabei weist sie ebenfalls eine „Zweischichtigkeit“ auf. Es gibt Formen der Musik, die, wie Meltzer über die Sprache schrieb: „...aus den Tiefen des Unbewußten (wirkt), um durch projektive Identifizierung Seelenzustände hervorzurufen“ und es gibt eine „andere, bewußtere (die) diese Tiefenmusik mit Wörtern überlagert, um Informationen über die Außenwelt mitzuteilen“.³⁶ Für meine Patientin, mit ihrer schweren Borderlinestörung, sprachen aus der Musik Wagners, Seelenzustände, die mit ihren eigenen Ängsten und Fragmentierungsgefühlen korrespondierten, ohne sie aber einer Transformation (Bion!) zuzuführen. Die Musik Händels würde ich dem zweiten Bezeichnungssystem zuordnen. Ihre „geschlossene Form“ strukturierte die Patientin. Auch diese Musik korrespondierte offensichtlich mit ihren inneren Objekten, sonst hätte sie keine Wirkung gezeigt, aber in einer anderen, ich möchte im Bion`schen Sinne sagen, bereits „gedachten“ Weise. Hier ging es *nicht* um die harmonisierende Wirkung „schöner“ Klänge als Berieselung, die sich wie lindernde Pflaster auf die wunde Seele legen. Die Musik hatte für meine Patientin eine ganz existenzielle, konstituierende Bedeutung.

Ich will versuchen, abschließend noch einmal einige Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption zusammenfassend zu skizzieren:

Die Theorien Bions und Meltzers stellen keine statischen Modelle dar, sondern sind dynamisch auf den Nachvollzug von Prozessen ausgerichtet. Es geht ihnen, um mit dem Philosophen Otto Neurath zu sprechen, um die „Orchestrierung der Vielfalt“, was dem bereits ausführlich dargestellten Erscheinungsbild der Musik in seinen vielfältigen Bedingtheiten und Erscheinungsweisen entspricht. Insbesondere Bion bemühte sich in seinem Denken und in seiner Begriffsbildung um eine Theorie, die erst durch die klinische Erfahrung mit inhaltlicher Relevanz gefüllt werden muß, um schließlich durch Abstraktion zur Konkretion zu gelangen. Es geht also erst einmal um die Beschreibung von Vorgängen ohne Sinnzuweisung.

Daß die Bion`schen Konzepte eine wesentliche Rolle bei der Musikrezeption spielen, will ich versuchen, mit Hilfe eines bereits erwähnten Beispielen noch einmal kurz zu veranschaulichen:

Messiaen hat seine Kriegserlebnisse auf eine spezifische Weise symbolisierend verarbeiten können, weil er dazu in der Lage war, Unsicherheit insofern zu ertragen, als er sie mit einer Realität gepaart hat, nämlich der biblischen Schrift, die ihm Sicherheit

³⁶ Meltzer 1995, S.114. (Anm.14)

vermittelte. Den Zuhörer in Görlitz stand, wenn man so will, „ein Container“ zur Verfügung. Die Musik hat ihre Ängste sowohl gespiegelt, als ihnen auch transformierend eine Form gegeben, die nicht Ausdruck von Dissoziation war, sondern von Synthese. Musik kann aber auch als „destruktiver Container“ (Bion) wirken, in dem sie Unsicherheit reflektierend potenziert, statt sie zu transformieren, was in dem erwähnten Konzert von Schönberg eine Rolle gespielt haben mag. Entsteht dann aber für diese Form der Musik ein kanonisiertes Bezeichnungssystem, indem die Musikrezeption ihr eine gedankliche und damit eine vermittelbare Form gegeben hat, verändert sich auch wieder ihre Wirkung auf die Zuhörer. Insofern ist die Wirkung der Musik auch immer auf dem Hintergrund ihrer Erwartungshorizonte und ihrer Rezeptionsgeschichte zu betrachten.

Musik kann der Ausdruck einer gelungenen Symbolisierung auf einer „ästhetischen Ebene des Erlebens“ (Meltzer) sein, wie sie durch die Alphaprozesse innerhalb der Mutter-Kind-Dyade ermöglicht wird, so sie wachstumsfördernd verlaufen sind. Sie kann aber auch als autistische Form fungieren und damit der Abwehr von Beziehung dienen, was sich auch in den Reaktionen der Hörer niederschlagen dürfte, bis hin zu psychosomatischen Beschwerden. Um hier nicht mißverstanden zu werden: Ich halte die entsprechenden Symptome von Orchestermusikern, die zeitgenössische Musik spielen (wie in der erwähnten Studie von Wiesenhütter und Fuhrmeister dargestellt), nicht per se für einen Reflex auf autistische Formen von Musik (=Avantgarde-Musik). Vielmehr zeigt sich an diesem Beispiel lediglich die komplizierte Verflechtung von Musikproduktion und Rezeption. Es können durchaus auch die eigenen Defizite der Hörer (bzw.: Musiker) zu diesen Somatisierungen führen, die aufgrund ihrer Unfähigkeit, Unsicherheit zu ertragen, mit körperlichen Symptomen reagieren müssen. Wie es zu dieser Unsicherheit in der Entwicklung eines Kindes kommen kann, haben wir oben bereits ausführlich beschrieben.

Ich gehe davon aus, daß Musik immer auch ein Ausdruck unbewußter Phantasien ist. Formale Vorstellungen ordnen diese Phantasien zu verlautbaren Formen, die wiederum zur Kommunikation von psychischen Zuständen dienen. Somit hat Musik auch immer eine Funktion auf der Ebene des Unbewußten, selbst wenn sie „lediglich“ für einen bestimmten Zweck komponiert worden ist. Musik kann nicht nur eine „traumanaloge“ Faktur (Stenzl) aufweisen, sondern ist aufgrund ihrer Entstehung im Spannungsfeld transformatorischer Prozesse in jedem Fall als eine Ausdrucksweise

zu verstehen (und zu analysieren!), die mit dem Träumen als Symbolisierung von Bedeutung in Beziehung zu setzen ist.

Es bleibt die Frage, in welcher Weise Musik, mit Hilfe des von Bion entwickelten „grid“ (seinem Periodensystem der psychischen Elemente) und seines Container-Contained-Konzeptes in ihrer Wirkweise entschlüsselt werden könnte. Ob es dabei möglich sein wird, bestimmte Strukturmerkmale von Musik mit spezifischen psychischen Dispositionen der Komponisten, bzw. der Zuhörer, zu verknüpfen, sei dahingestellt! Mir geht es bei der Frage der Wirkungsweise von Musik jedoch weniger um die Formulierung statischer Kategorien, wie es vielfach versucht worden ist, als vielmehr um die Erforschung von *Prozessen* in ihrer individuellen, interpersonellen, historischen und rezeptionsgeschichtlichen Einbindung. Die Methoden müßten sich an denen der Traumdeutung orientieren, wie sie Meltzer und Morgenthaler formuliert haben, wobei eine Haltung einzunehmen wäre, die sich mit der unvoreingenommenen Gelöstheit der „rêverie“ am besten beschreiben ließe. Die träumerische Gelöstheit öffnet den Analytiker auch für die Wahrnehmung des Übertragungsgeschehens, welches an die Stelle des „Intellektualisierens“ von Musik treten sollte, wie wir es häufig in einschlägigen Abhandlungen vorfinden.

Die psychoanalytische Betrachtung von *Texten über Musik* wäre ebenfalls ein wesentliches Element in diesem Forschungsprozeß. Dazu bedarf es zusätzlich einer interdisziplinären Zusammenarbeit mit der Musikwissenschaft, um in einem erweiterten Sprachhorizont zu arbeiten, der verhindern soll, daß man als Analytikerin Gefahr läuft, nach einem „falschen Code“ zu interpretieren und falsche Sinnzusammenhänge herzustellen. Die Wirkweise von Musik muß differenziert in ihrem jeweiligen historischen Kontext untersucht und ein Augenmerk auf ihren Sinn- und Funktionswandel im Laufe der Zeit gelegt werden.

Für die Entwicklung einer Methodologie zur ihrer Erforschung, ist es darüber hinaus notwendig, eine genaue Definition von Musik in ihrem Verhältnis zur Sprache und zur Entstehung des Denkens zu formulieren.

www.ruth-maetzler.at