



## **„Musik und Entgrenzung. Dem ozeanischen Gefühl auf der Spur“**

Bericht über das 4. Symposium der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik (DGPM) in Kooperation mit dem Sigmund-Freud-Institut (SFI) vom 9.-11. November 2012 in Frankfurt zum Thema

*Jürgen Oberschmidt*

Sigmund Freud erzählt in *Das Unbehagen in der Kultur* vom Brief eines Freundes, der ihm Religiosität folgendermaßen beschreibt: „Ein Gefühl, das er die Empfindung der Ewigkeit nennen möchte, ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam ‚Ozeanischem‘“ (Freud GW Bd. 9, S. 197). Diese Fährte aufzunehmen, in Annäherungen dem Gefühl des Ozeanischen im Erleben und Betrachten von Musik nachzugehen, war Anliegen des 4. Symposiums der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik, das in Kooperation mit dem Frankfurter Sigmund-Freud-Institut, der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung und der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt durchgeführt wurde.

Der Begriff *Entgrenzung* steht für die Aufhebung oder Auflösung von Grenzen. Diesem ozeanischen Verlangen nach dem Unbegrenzten, Schrankenlosen sind die Menschen beständig auf der Spur. Musikwissenschaftler haben sich allerdings bisher selten auf den Weg gemacht, die Grenzen zu diesem Bereich zu überschreiten. Sie belassen den ihnen anbefohlenen musikalischen Gegenstand in seinem Schonraum des Unsagbaren, und beschäftigen sich eher mit dem analytisch bodenständigen, den rational fassbaren Momenten einer musikalischen Struktur. Nur dem Dichter scheint es erlaubt, mit poetischen Erkundungen das spärlich Sagbare zur Sprache zu bringen. Poetischen Erkundungen vergleichbar versucht auch die Psychoanalyse Wege durch ein Dickicht von musikbezogenen Deutungen, Mutmaßungen und subjektiv anmutenden Sinnzuschreibungen zu finden. Einblicke in diese noch recht junge Tradition musikalischer Analyse bieten die inzwischen reichhaltigen, im Psychosozialverlag erschienenen Veröffentlichungen zu Psychoanalyse und Musik.

Christa Rohde-Dachser suchte mit ihrem Beitrag *Jenseits der Zeit – Berührungen mit dem Unendlichen in Theorie und Praxis der Psychoanalyse* die Tür für dieses Vorhaben zu öffnen. Beim Versuch, den Erfahrungen des Unendlichen nachzugehen und grundlegende Einsichten der Psychoanalyse auf Fragen der Ästhetik zu übertragen, bedient sie sich einer

Deutung des Unbewussten durch den chilenischen Psychoanalytiker Ignacio Matte-Blanco. Dieser nutzt Gesetzmäßigkeiten der Mengenlehre, um der asymmetrischen aristotelischen Logik der Naturwissenschaften eine symmetrische Logik des Traums, der Poesie und der Musik entgegenzustellen. Was dem gesunden Menschenverstand widerspricht, kommt im Alltagsleben wie auch in Neurosen und Psychosen oft vor, z. B.: „Mein Vater ist böse (auf mich): Ich bin böse.“ Diese Logik folgt dem Gesetz der Symmetrie, d.h. *alle* Beziehungen können auch umgekehrt gedacht werden. So entsteht eine Stufenfolge, die von einer bewussten Ebene ausgeht, erste, bewusste Symmetrisierungen, z. B.: „Ich hasse alle“ einschließt, über traumabedingte Denkfähigkeit (etwa nach einer Vergewaltigung) und psychotisches Denken hin zu symmetrischen Zuständen führt.

Ermöglicht wird der Ausblick ins Unendliche durch Gewährsmänner wie Christopher Bollas, Heinz Kohut und James S. Grotstein als auch durch einen Blick zurück in jene ferne Zeit, die sinnlich, durch Schmecken, Fühlen und Hören bestimmt war und die durch den Eintritt in eine symbolische Ordnung verloren ging. Doch können gegenwärtige Erfahrungen diese Ordnung unterlaufen, dann fängt die Zeit an zu duften. (Byung-Chul Han: *Der Duft der Zeit*). Die Sehnsucht nach Rückkehr in diese ursprüngliche Glückseligkeit ist eine Verlockung, wie sie der zwanzigjährige Rainer Maria Rilke in seinen poetischen Erkundungen nachspürt:

„Dialoge mit der Ewigkeit // Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge // Und keine Heimat haben in der Zeit. // Und das sind Wünsche: leise Dialoge // Täglicher Stunden mit der Ewigkeit. // Und das ist Leben. Bis aus einem Gestern // Die einsamste von allen Stunden steigt, // Die, anders lächelnd als die andern Schwestern, // Dem Ewigen entgegen schweigt.“

„Auf der Höhe der Verliebtheit droht die Grenze zwischen dem Ich und dem Objekt zu verschwinden“ (Sigmund Freud). Auch im Bereich der Ästhetik, etwa wenn beim Hören einer Musik Objekt und Subjekt zusammenfallen, stellt sich dieses ozeanische Gefühl, das Freud auf das Religiöse beschränkt sah, ein.

Sebastian Leikert versuchte in seinem Beitrag *Die Entgrenzung in den Künsten – Musik als Parameter für den ästhetischen Prozess überhaupt* Gesetze der Wahrnehmung anhand von Musik zu beschreiben und Gemeinsamkeiten zwischen den Künsten sichtbar zu machen. In Anlehnung an Maurice Merleau-Ponty wurde zunächst herausgearbeitet, wie sich der Leib mit der Wahrnehmung synchronisiert. Grundphänomen des ästhetischen Prozesses ist die Formwahrnehmung, das Bilden einer Erwartungshaltung, die in der körperlichen Kinetik vorweggenommen wird. Die Konstruktionsregeln werden also innerlich mitgeschaffen, Anschauender und Anschauung sind eins geworden, Freud spricht vom „Genusseffekt des Rhythmus.“

Mit dem Konzept der *kinästhetischen Semantik* entwickelt Leikert eine verbindende Theorie, die den Mechanismen nachspürt, nach denen ästhetische Ereignisse sinnlich aufgefasst,

verarbeitet, gespeichert werden. Kunst ist uns sinnlich, durch erlebte Körperlichkeit gegeben. „Sublimation“ und „Vorlust“ sind Freudsche Begriffe, die im Zusammenhang seiner Abhandlungen zur Sexualtherapie (1905) entfaltet werden: In seiner Deutung ist die Entstehung der Kunst das Ergebnis von Sublimierung, d.h. von einer Umlenkung von Triebwünschen in eine geistige Leistung oder kulturell anerkannte Verhaltensweise. Sein Konzept der *Vorlust* beschreibt die Kunst als ein Spiel vor dem eigentlichen Ereignis. Freud entwickelt so ein passantes eigenständiges Raum sinnlicher Erkenntnis, der den sprachlichen überschreitet.

Wie in religiösen Kontexten bilden ritualisierte Prozessformen auch im Bereich des Ästhetischen einen Halt auf dem Weg zu transzendenten Erfahrungen: Religion und Musik gehen hier Hand in Hand, „kochen mit dem gleichen Wasser“, bedienen sich aber unterschiedlicher Ziele und Rezepte. In der Religion geht es um eine gemeinsame Sinnstiftung und Kontinuität, in der Kunst hingegen um individualisierte Prozesse im einzelnen Subjekt.

Folgt man Sebastian Leikert, der die *Kinästhetische Semantik* an einem Stilleben und der Poesie exemplifiziert, gelangt man mit ihm zu dem Fazit: „Kunst ist die Lehrerin der Psychoanalyse.“

Hartmut Möller gibt eine Einführung in Franz Liszts h-Moll-Klaviersonate und versucht darin, die Einheitsperspektive musikalischer Analyse zu überwinden. Die formalen Neuerungen dieser Sonate, etwa die Verbindung von Sonatensatz und Sonatenzyklus in der Einsätzigkeit und der Versuch, in dieser kompositorischen Lösung die Integrität eines Ganzen zu finden, übersteigen durch das dichte Geflecht von thematischen Ableitungen die Möglichkeit einspuriger analytischer Zugriffe. Mit einer nicht zu systematisierenden Vielfalt an Deutungen löst sich der Referent von einer „old german musicology“, die versucht, der Musik *ein* Sagen abzapfen, indem sie mit Eggebrecht *den* musikalischen Gehalt am Sinn, d.h. der erschlossenen Struktur, festzumachen sucht. Möller stellt ein „Stimmengewirr der Deutungen“ auf, das die Sonate zwischen theologischen Spekulationen, autobiographischen Momenten, kryptischer Tonbuchstabensymbolik (David Brown) oder als musikgewordenen Fauststoff verortet. Als Gewährsmann erweist sich die Schrift *Music and Discourse* (engl. 1980) von Jean Jacques Nattiez. Hier wird die Suche nach eindeutigen Gewissheiten überwunden, Deutungen lassen in ihrer ganzen Vielheit das babylonische Stimmengewirr eher als Segen denn als Fluch erscheinen. Die verbreitete Lesart als Faustsonate wird zur „Arbeitshypothese“ (Alfred Brendel) des eigenen Zugangs, der sich in die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten einmengt: „Wer Musik analysiert, ist selten mit anderen, die dies auch tun, einer Meinung“ (Carl Dahlhaus).

In diese Vielheit an Deutungen versuchte dann Bernd Oberhoff seine ganz eigene Sinngebung einzubringen, eine „Musikpsychoanalyse“ zu Liszts Klaviersonate unter dem Titel *Ein*

*Murmeln, dem das Schweigen auflauert*.. Abgehört hat er den Vortragstitel der mysteriösen Einleitung der Sonate, die keinen verständlichen Sinn transportiert: „Murmeln“ und „Stille“ sind zwei Elemente unteilbaren Seins, das mit Ereignissen umkleidet wird (Ignacio Matte-Blanco). Im Verlaufe der Sonate erleben die Motive den Verlust ihrer Disparatheit, es entsteht ein Sog ins Grenzenlose. Die vier Themen der Sonate erscheinen als Protagonisten eines Dramas; offen bleibt, wie das Drama heißt und wer diese vier Handelnden sind. In dem Bemühen, sich den zwei stets präsenten Hauptmotiven zu stellen, arbeitet Oberhoff ihre thematischen Bezüge zu Richard Wagners Ring- und Schmiedemotiv heraus und verweist dabei auf die anale Charakteristik des Ausstoßens und Zurückhaltens (Ringmotiv) sowie des Zerkleinerns (Schmiedemotiv). In seiner Deutung werden aggressive Triebregungen auf einer körperlich-sinnlichen Ebene ausgetragen; die körperlichen Energien drohen in machtvollen Kräften des Klaviers zu überborden. Das Klavier geht durch seine orchestrale Textur eine Symbiose mit dem Orchester als „Mutterschoß der Musik“ (Richard Wagner) ein; das „Grandioso“ der Mutter bietet einen Container für den Säugling, wirkt stabil, besänftigend. In diese idealtypische Geschichte mischt sich jedoch wie Oberhoff anmerkt ein Unbehagen, da die „Mutter“ keineswegs grandios und das ihr zugeordnete beschwichtigende Recitativo süßlich kitschig, leer und banal erscheint. Liszt zeigt sich damit als eine unter Alexithymie leidende Persönlichkeit, die ihre Gefühle nicht verbal ausdrücken kann. Die Abfuhr der Emotionen erfolgt nicht in den *eigenen* Körper, sondern in den des Klaviers, in den Klangkörper, der folglich zertrümmert werden muss. Motive werden zerkleinert (Schmiedemotiv), „blinder Lärm“ (Clara Schumann) führt in die totale Bedeutungsvernichtung, in die Zerstörung von verstehbarem Sinn.

Nach diesen vielschichtigen Zugängen lag es nun an den Teilnehmern, ihren eigenen Zugang zu finden. Nicht durch abmessende oder zudringliche Worte, sondern durch das eigene Hören im abendlichen Konzert mit Hartmut Leistritz' Darbietung von Schuberts Wandererfantasie und der Protagonistin des Tages, der h-Moll Sonate von Franz Liszt.

In den sich anschließenden fünf parallelen Workshops klangen die bisherigen Zugänge nach: Jene Berührungen mit dem Unendlichen, musik- und psychoanalytische Deutungen, der Entwurf eines theoretischen Modells für ästhetische Prozesse, all dies galt es nun zu diskutieren und in anderen Zusammenhängen anzuwenden. Der Workshop *Franz Schubert und das ozeanische Gefühl* (Tilman Allert) befasste sich mit Schuberts letzter Klaviersonate D 960 und stellte sie in einen Sinnbezug zur Zeitstruktur des Unbewussten. Als „aggregierte und biographisch kumulativ verdichtete Erfahrung“ wurde so den familiären und formativen Schaffensbedingungen in Schuberts kompositorischem Habitus nachgegangen.

Dem ozeanischen Gefühl auf der Spur sind auch jene Ansätze, die das Erleben von Musik, Überschreitungen von Zeit und Raum literarisch beschreiben: „Und dann erklingt plötzlich ein

blauer Ton, und wir schweben im Azur der transparenten Nacht. Leichte Wolken nehmen die ganze Form der Phantasie ein“ (George Sand). *Auf der Suche nach dem blauen Ton* waren Gabriele Poettgen-Havekost und Amei Schneider: Sie luden ein zum Musizieren, das mit vorangestellten Texten in einen Dialog trat, um auf diese Weise die Grenzen des Denkens durch das Hören und eigene Klangerfahrungen zu überschreiten.

Arvo Pärt's *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* und die „Aura des Grals“ in Richard Wagners Vorspiel zu *Lohengrin* boten Anlass zu Selbsterfahrungen zum ozeanischen Gefühl im Workshop *Entgrenzungserfahrungen durch Musik?* (Hartmut Möller u. Ulrich Bahrke). Ein Austausch über verschiedene Assoziationen, über innere Bilder, die sich nur schwerlich in Worte fassen lassen, ließ die vielfältigen Dimensionen musikalischer Wahrnehmung aufleuchten, die aus psychoanalytischer und musikwissenschaftlicher Sicht reflektiert und in Beziehung gebracht wurden.

Klang des Körpers und der Seele ist die menschliche Stimme. Wie unbewusste mentale Konzepte der Stimmerzeugung ins Bewusstsein gehoben werden können und sich in spürbaren Klangveränderungen ihren Ausdruck verleihen, zeigte Antje Barbara Schmidt in ihrem Workshop *Die Bewegung der Stimme*. Mit Übungen zu Klang- und Körperempfinden, die sich an den „ganzen“ Menschen richteten, ließen sich Wechselwirkungen zwischen Körper- und Stimmfunktion, zwischen Haltung und Bewegung, Atmung und Stimme erfahrbar und hörbar machen.

Im fünften Workshop *Der ästhetische Prozess in Musik und Malerei* befasste sich Sebastian Leikert mit dem Bild *Das Paradiesgärtlein* (1410) des unbekanntes mittelalterlichen *Meisters vom Oberrhein*: In inniglicher Verbindung zeigen sich hier eine Madonna mit Kind, verbunden durch eine Kithara. Herausgestellt wurde die besondere Rolle der Musik im Prozess der Beziehungsregulation zwischen Mutter und Kind, die sich erst durch ein Überschreiten der Grenzen zwischen den Kunstsparten in aller Deutlichkeit zeigt.

Jenseits aller Handlungsklischees eines „Ur-Liebesgedichtes“ (Richard Wagner), mit den üblichen Irrungen und Wirrungen einer opernreifen Liebesbeziehung beschäftigt sich Gabriele Hofmann mit *Tristan und Isolde*, der „Handlung in drei Aufzügen“ von Richard Wagner. *Ewig Einig ohne End* titulierte sie ihren Beitrag, in dem „seelische Innenräume“ der äußeren Handlung entgegengestellt werden und die Tristanfigur in den Mittelpunkt der Betrachtungen gestellt wird. „Mutterseelenallein“ steht Tristan in der Welt, sein Weg ins Leben führte über den Tod der Mutter, die daraus resultierende, lebenslange Verknüpfung von Leben und Tod wird zu seinem universalen Lebensthema. Die Grundbedürfnisse werden nicht durch die Mutter gestillt, sondern durch seine furchtlose Heldenhaftigkeit kompensiert, hier hat er einen Modus gefunden, sich mit der Welt zu arrangieren. Doch ist seine gesamte Existenz von einem Nicht-Sein-Können geprägt: Ohne Angst vor dem, was sich in der Welt

befindet, entgleitet ihm das Leben, weil er ständig damit beschäftigt ist, sein zu können (Guntram Knapps: Narzißmus und Primärbeziehung, Berlin u.a. 1988 S. 87). Tristans (äußere) Verletzung, die ihm in der Tagwelt zugeführt wurde, macht ihn schwach, führt ihn zu Isolde. Sie ist ihm Liebesobjekt und zugleich Mutterersatz, in ihr begegnet er einem Menschen, in dem er sich finden kann, Isolde erkennt sein wahres Ich. Die entgrenzte Hirtenweise im dritten Aufzug (Es ist die alte Weise, die nie erstirbt) charakterisiert Tristans Welt: Es ist eine Weise ohne Heimat, die eine Spur von Unendlichkeit in sich trägt. Sie ruft Erinnerungen hervor, zeichnet Tristan, den Depressiven, der unendliches Leid verkörpert. Den Entgrenzungsmomenten in der Liebestrankszene geht Hofmann dann mit Hilfe eines Vergleichs zweier Inszenierungen nach: In Heiner Müllers Gestaltung (Bayreuth 1993) ist es ein entsetztes Erkennen im Erwachen nach dem vermeintlichen Todestrank. Bei Jean-Pierre Ponnelle (Bayreuth 1983) trinken die Liebenden aus der Schale, erwachen in der Welt der Nacht, der gemeinsame Blick in die Schale lässt ihre Gesichter im Spiegelbild verschmelzen. Eine Entgrenzung, die sich auch in der Textebene, in einer zersplitterten Syntax der sich in Auflösung befindlichen Sprache widerspiegelt.

Mit dem Schweigen und der Stille setzte sich Ludger Lütkehaus in seinem Beitrag *Stille. Schweigen. Musik* auseinander: „Jeder Ton beginnt mit der Stille und kehrt zur Stille zurück“ (Leopold Mozart), „Musik ist die Beziehung zwischen Klang und Stille ... Die Musik ist das Leben, die Stille ist der Tod“ (Daniel Barenboim). Ausgehend von diesen zwei Zitaten spürt Lütkehaus der Grenze zwischen Klang und Stille nach: Ist Stille wirklich der Tod – oder erscheint Stille als Resonanzraum der Musik? Wie gestaltet sich die Gegenwart von Stille, was geschieht an den Übergängen, etwa, wenn die Musik ihren Hörer in die Stille entlässt? Nur John Cage vermag es, diesen Gegensatz zwischen Ton und Stille zu unterlaufen: In 4'33" soll durch Nichtmusik dem Hörer sein Hören bewusst gemacht werden. Stille ist hier Stoff und Form, das musikalische Nichts sagt etwas, indem es sich der Töne enthält.

Wohin führt nun solch ein Zusammenschluss von Psychoanalytikern, Musikwissenschaftlern, Musiktherapeuten, Musikern und musikpsychoanalytisch interessierten Menschen? Führen diese Zugänge zu einem tieferen Verstehen der jeweiligen Werke? Werden neue Aspekte freigelegt oder wird längst Eingefahrenes und Bekanntes mit dem psychoanalytischen Besteck reformuliert? Es sind neue Stimmen, die sich im Rahmen dieser Tagung in bereits vorfindliche Zugänge eingemischt haben und die immer dann problematisch erscheinen, wenn sie allzu zudringlich klingen, ihre Lesart für die einzig mögliche halten und versuchen, einen rationalen Wahrheitsanspruch einzuklagen. Die nötigen Vorsichtsmaßnahmen haben alle Referenten getroffen. Vielleicht tragen hier allzu kritische Besucher eine Teilschuld, weil sie es gewohnt sind, mit einfachen Wahrheiten, mit richtigen und falschen Deutungen aufzuwachsen, das Wissen einzugrenzen suchen und subjektive Rezeptionsweisen nicht zulassen möchten. Hier sind nun die entgrenzenden Qualitäten der Musik und der musikalischen

schen Analyse spürbar geworden. Das gilt für die wissenschaftlichen Vorträge und vor allem für die praktischen Workshops, die sich diesem Erleben auf ganz besondere Weise angenähert haben. All dies erlaubt uns einen kleinen Ausblick auf das „geheimnisvoll Jenseitige“ (Bruno Walter) der Musik, das uns immer wieder veranlassen muss, unser Verhaftetsein in den vorfindlichen analytischen Modellen und den hier zugrunde liegenden Kategorien zu überschreiten.