

**Das Unbewusste und der Klang.
Psychoanalyse und experimentelle Geräuschkunst**

Diplomarbeit, vorgelegt von
Stefan Knappe

- 1. Gutachter: Prof. Dr. Rolf Vogt**
- 2. Gutachter: Dr. Adam Zurek**

Bremen, den 14.04.2004

Inhalt:

1 Einleitung und grundsätzliche Fragestellung

TEIL I :

2 Psychoanalyse und Musik – die Frage nach dem Unbewussten in der Musik, historischer Überblick über die bisherige Forschungstätigkeit, sowie aktuelle empirische Forschungsdaten und spezifische theoretische Ansätze

2.1 Ein Forschungsgegenstand, bei dem die Worte versagen: Musik in der Psychoanalyse und das Unbewusste in der Musik

- 2.1.1 Freuds „Genussunfähigkeit“ und mögliche Ursachen dafür
- 2.1.2 Der Ablauf der psychoanalytischen Theoriebildung bestimmte auch die Erklärungsansätze zur Musik
- 2.1.3 Die besondere Qualität des Erkenntnisgegenstandes als präsentative Symbolform erschwert dessen Erforschung
- 2.1.4 Die psychoanalytische Konzeption des Unbewussten
- 2.1.5 Das Unbewusste in der Musik

2.2 Historischer Überblick zur psychoanalytischen Theoriebildung über Musik

- 2.2.1 Triebpsychologische Periode (1910-1950)
- 2.2.2 Ich-psychologische Periode (1950-1975)
- 2.2.3 „Prä-verbale Kommunikation“-Periode (1975-heute)

2.3 Forschungserkenntnisse verschiedener Disziplinen zur Fundierung der Fragestellung: Empirische und theoretische Befunde aus psychoanalytischer Entwicklungspsychologie, Säuglingsforschung, Pränatalforschung- und psychologie

- 2.3.1 Psychoanalytische Entwicklungspsychologie
 - 2.3.1.1 Die Dyade
 - 2.3.1.2 Trennung – Triangulierung – Individuation
- 2.3.2 Pränatal-Psychologie und -Psychoanalyse und Ergebnisse der empirischen Säuglings- und Fötusforschung
 - 2.3.2.1 Otto Ranks „Trauma der Geburt“ und die Psychoanalyse der pränatalen Lebenszeit
 - 2.3.2.2 Empirische Befunde der Pränatalforschung
 - 2.3.2.3 Kontinuität zwischen prä- und postnatalem Leben und die Frage nach der psychischen Geburt
 - 2.3.2.4 Der affektive Säugling
 - 2.3.2.5 Zur Hörfähigkeit und Klangwelt des Fötus und des Säuglings
 - 2.3.2.6 Pränatale Erfahrung und musikalische Grundstrukturen
 - 2.3.2.7 Präverbales Bewusstsein und Musik-Erleben
 - 2.3.2.8 Zur Frage des Niederschlags von frühen Erfahrungen: Der Körper als Gedächtnisorgan
 - 2.3.2.9 Fazit: Im Mutterleib lernen wir die Melodie des Lebens

2.4 Einzelne psychoanalytische Theorieansätze aus der „Präverbalen Kommunikation“-Periode

- 2.4.1 Musik als Ausdruck prä-verbaler, archaischer Kommunikation und der Sehnsucht nach Verschmelzung. Der Ansatz von Bernd Nitzschke

- 2.4.2 Musik als Ausdruck und Transformation prä-symbolischer Erfahrungsbildung und der kreative Umgang mit subjektiven Objekten. Die Theorie von Dieter Tenbrink
- 2.4.3 Präsenzsuggestion und Symbolisierung des primären Objektverlustes in der Musik bei Sebastian Leikert
- 2.4.4 Zur Tiefengrammatik von Traum und Musik. Der Ansatz von Ruth Mätzler
- 2.4.5 Fazit: Das Unbewusste und der Klang. Kann der Verstand Musik wirklich verstehen?

TEIL II:

3 Experimentelle Geräuschkunst in psychoanalytischer Betrachtung

- 3.1 Auf der Suche nach der Essenz des Klanglichen
- 3.2 Strukturmerkmale der experimentellen Geräuschkunst
 - 3.2.1 Ebene I : Strukturelemente für experimentelle Geräuschkunst im allgemeinen
 - 3.2.2 Ebene II : Spezifische Strukturelemente für die besondere Form der hier vorgestellten experimentellen Geräuschkunst
- 3.3 Interpretation: Transition aus der Objektlosigkeit heraus

4 Verknüpfung der Interpretation mit psychoanalytischen Konzepten der frühesten narzisstischen Existenzform

- 4.1 Objektlosigkeit in der „Ebene des Schöpferischen“ bei Michael Balint
- 4.2 Elation, narzisstische Wunde und Monade bei Bela Grunberger
- 4.3 Die autistisch-berührende Position Thomas Ogdens, die Lauthülle bei Didier Anzieu und mögliche Implikationen für das individuelle Musikerleben und die experimentelle Geräuschkunst
- 4.4 Musikhören als unbewusster Selbstheilungswunsch - die Presswehen einer zweiten Geburt oder pathologische Regression? Zur Frage der individuellen Abwehrorganisation und dem therapeutischen Entfaltungspotenzial von Musik

Anhang:

CD-R mit Klangbeispielen
 Anmerkungen zur beiliegenden CD-R mit Klangbeispielen
 Literatur
 Erklärung zur Diplomarbeit

1. Einleitung und grundsätzliche Fragestellung

„Das Nachdenken über die Musik rührt ans Geheimnis der Welt, und zwar gerade deshalb, weil die Musik die erscheinende Welt nicht abbildet, sondern selbst unmittelbar das ist, wovon die Welt Erscheinung ist.“ (Schopenhauer, 1818).

„Die Musik beginnt da, wo die Worte, die Macht der Worte, endet“ (Richard Wagner, zit.n.Silber, 2003, S.11)

Musik scheint so alt wie die Menschheit selbst zu sein. Viele Autoren behaupten: Seit es menschliche Kultur gibt, gibt es auch Musik: „Es hat sich gezeigt, dass die menschliche Entwicklung und die Entwicklung von Musik nicht voneinander getrennt werden können. Man kann sogar sagen: Die Kultur des Menschen ist ohne Musik nicht denkbar.“ (Silber, 2003, S.9). So ist z.B. eines der ältesten Instrumente, das Archäologen bisher finden konnten, eine ca. 35.000 Jahre alte Flöte (Silber, ebd.).

Bethge (2003) geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er Musik als Ausdrucksform betrachtet, die noch vor der Entwicklung von Sprache benutzt wurde und bis an unsere evolutionären Wurzeln heranreicht: „Die Wurzeln der Musik reichen bis ins Tierreich zurück; noch ehe der Mensch das erste Wort sprach, war vermutlich Musik die archetypische Ausdrucksform menschlicher Kultur.“ (Bethge, 2003, S.131).

Tatsache ist zumindest, dass es in sämtlichen Kulturen Entstehungsmythen zur Musik gibt (Bruhn, Oerter, Roesing, 1993; Behrendt, 1985). Dementsprechend dürften Musik und Klang für den Menschen seit Anbeginn seines erwachenden Selbst-Bewusstseins eine große Rolle gespielt haben.

Bis heute hat Musik nichts von ihrer Wirkung und Bedeutung eingebüßt, obgleich sie sich über die Jahrhunderte und Jahrtausende stilistisch mehrfach wandelte und in den verschiedenen Kulturen zu sehr unterschiedlicher Ausprägung und Gestalt gefunden hat. Musik kommt heute jedenfalls in allen Kulturen, unabhängig von ihrem Entwicklungsstand, vor (Parncutt, 1997; Tenbrink, 2000). Als „nahezu universelles Phänomen“ (Nitzschke, 1984, S.307) ist sie heute in Zeiten technischer Reproduzierbarkeit mehr denn je über den ganzen Planeten verteilt, und es gibt wohl so gut wie niemanden, der nicht in irgendeiner Art und Weise mit Musik zu tun hat und sich von ihr beeinflussen und stimulieren lässt.¹

Im Laufe des Lebens sind alle wichtigen Ereignisse mit musikalischem Ausdruck verbunden, Musik wird praktisch bei jedweden Feierlichkeiten, Zeremonien und Riten benutzt (Moritz, 1992; Nitzschke, 1984) und nimmt so seit jeher eine zentrale gemeinschaftsstiftende Funktion ein. „Musik ermöglicht das individuelle Erleben der Gemeinsamkeit, das Verstandensein im Ganzen.“ (Silber, 2003, S.79).

Neben dieser offensichtlichen sozialen Funktion erscheint sie aber auf individueller Ebene auch als eine Sphäre menschlicher Ausdruckskraft, die mit einem Mysterium belegt ist, als eine Sphäre von verborgener Macht und unbeschreiblicher emotionaler Wirkung, die mit der

Ratio nicht fassbar ist - man denke dabei nur an den griechischen Orpheus-Mythos, in dem die rätselhafte Kraft der Musik eindrücklich beschrieben wird (Kerenyi, 1960). Diese Einzigartigkeit spricht z.B. Nitschke (1984, S. 323) an, wenn er fragt: „[...] ob im Medium der Musik nicht überhaupt bestimmte Gefühlsqualitäten ausgedrückt werden können, die so in keinem anderen Medium, schon gar nicht im Medium der Sprache, darzustellen sind.“ Um dieses Mysterium der Musik soll es hier gehen.

Denn: Die historisch-kulturelle und soziale Universalität von Musik lässt auf ein ebenso universelles Bedürfnis des Menschen schliessen, sich von Musik ansprechen zu lassen und seiner Selbst durch Musik Ausdruck zu verleihen. Dahinter scheint ein sprachlich nicht fassbarer Drang im Menschen zu stecken, für dessen Verarbeitung und Ausdruck gerade die Musik als „Vehikel“ besonders geeignet ist. Die Beschäftigung mit Musik führt so letztlich zur Frage nach einer sehr grundsätzlichen Eigenschaft im Wesen des Menschen: „Die Frage nach der Bedeutung der Musik für den Menschen ist eigentlich im Letzten eine Frage nach dem Menschen selbst.“ (Tenbrink, 2000, S.453).

Um diesem universellen Bedürfnis auf den Grund zu gehen, schaue ich in dieser Arbeit aus psychoanalytischer Perspektive auf eine Entwicklungsphase, die jeder Mensch durchläuft, die ihm aber später nicht mehr ohne weiteres (und schon gar nicht verbal) zugänglich ist: es geht hier um grundlegende unbewusste Prozesse der frühen und allerfrühesten Sozialisation, die, wie zu zeigen sein wird, nicht erst mit der Geburt beginnt. „Musik ist die Verbindung zum Unsichtbaren.“ (Silber, 2003, S.80). Die verborgene Dimension der Musik, so die Grundthese dieser Arbeit, liegt in deren möglichen unbewussten Funktion für die menschliche Psyche: „Musik ist ihrem Wesen nach imstande, 'Unsagbares' auszudrücken und zu vermitteln. Dieses Unsagbare ist aber Material aus dem Unbewussten“ (Haisch, 1953, S.157). Es geht also um die unfassbare, aber oftmals beschworene „Magie“ und Anziehungskraft von Musik. Gerade aus tiefenpsychologischer Sicht sollte es angebracht sein, sich näher mit der Frage zu beschäftigen, warum der Mensch Musik überhaupt erschaffen hat und welche tiefere Funktion sie für die menschliche Seele erfüllt..

Die Psychoanalyse als „Wissenschaft vom Unbewussten“ erscheint aus dieser Perspektive zunächst einmal als idealer Zugang, das Rätsel um die Musik zu erhellen. So bemerkt Ruth Mätzler (2001), dass gerade die Psychoanalyse als hermeneutische Wissenschaft den adäquaten Zugang zur Musik finden könne. Trotzdem gibt es in der psychoanalytischen Literatur erstaunlicherweise - wie die Autoren, die sich an das Thema „Psychoanalyse und Musik“ heranwagen, immer wieder feststellen - bisher nur sehr wenige Artikel, die sich mit diesem Thema beschäftigt haben (vgl. Oberhoff, 2002b). Ja, mehr noch: Psychoanalytiker scheinen den Fokus Musik geradezu zu meiden. So konstatiert Moritz (1992, S.141): „Eine

¹ Karbusicky (1966) stellt z.B. nach Untersuchungen an über 300 Probanden fest, daß jeder Mensch durch Musik

psychoanalytische Theorie der Musik gibt es nicht oder nur in Ansätzen“. Auf mögliche Ursachen für dieses Erscheinungsbild komme ich noch weiter unten zu sprechen. In den letzten Jahren scheint sich diese ernüchternde Einschätzung im deutschsprachigen Raume aber etwas zu wandeln, wenn man die ermutigenden Aktivitäten der „Musik und Psyche“-Gruppe um Bernd Oberhoff betrachtet (s. Oberhoff, 2002a, 2002b, 2003).

In dieser Arbeit geht es also speziell um den psychoanalytischen Zugang zur Musik, d.h. um die unbewusste Dimension in der Musik. Im einzelnen sollen folgende Fragen, Inhalte und Thesen behandelt und diskutiert werden:

- Die besondere Qualität von Musik als non-verbale, präsentative Symbolsprache.
- Die bisherige Erforschung des Themas „Psychoanalyse und Musik“.
- Freuds Abneigung, sich mit Musik psychoanalytisch auseinanderzusetzen.
- Die Darstellung der Merkmale des dynamischen Unbewussten.
- Die Frage nach der Beziehung und Vermittlung von unbewussten Inhalten und der Musik im allgemeinen.
- Welche unbewusste innerpsychische Funktion kann Musik für das Individuum übernehmen? Welches sind die ursprünglichen, grundlegenden Erfahrungsdimensionen, die dazu befähigen bzw. dazu motivieren, Musik zu hören oder zu produzieren? Dazu werden vier neuere psychoanalytische Ansätze ausführlicher dargestellt.
- Kann bestimmte Musik aufgrund ihrer besonderen Struktur oder ihres speziellen Charakters in besonderem Maße dazu geeignet sein, bestimmte unbewusste Inhalte zu vermitteln oder mit dem Unbewussten des Hörers in Kontakt zu treten?
- Ausgehend von dieser These Beschreibung der experimentellen Geräuschmusik und Deutung der möglichen verborgenen Motivations- und Erfahrungsebenen von Hörern und Produzenten.

Im **ersten Teil** der Arbeit stelle ich zunächst die besondere Qualität von Musik dar und beschreibe die psychoanalytische Konzeption des Unbewussten. Es wird dabei deutlich werden, dass Musik einen direkteren Zugang zu darin enthaltenen unbewussten Inhalten bietet als gesprochene Sprache, weil behindernde Sekundärprozesse leichter umgangen werden können. Danach möchte ich bisherige psychoanalytische Ansätze zum Thema „Psychoanalyse und Musik“ überblicksartig zusammenfassen, und als Grundlage für die nachfolgende Vertiefung in speziellere Theorien einige Erkenntnisse aus psychoanalytischer Entwicklungspsychologie, Säuglingsforschung und pränataler Psychologie aufführen.

Am Ende des ersten Teils wird eine vorläufige zusammenfassende psychoanalytische Definition bzw. Sichtweise von Musik stehen.

Im **zweiten Teil** möchte ich mich dann mit der Frage beschäftigen, in wie weit „äußerlich“ erkennbare und definierbare Strukturmerkmale von Musik deren Funktion als „Korrespondent des Unbewussten“ begünstigen kann. Anhand einer sehr spezifischen Musikrichtung (experimentelle Geräuschkunst) wird diese These diskutiert. Dabei wird geprüft, welche möglichen unbewussten Erlebnisebenen und Phantasien hier zum Ausdruck kommen oder verarbeitet werden.

Damit die Rede über „diese besondere Art von Musik“ nicht auf rein sprachlicher Ebene verbleiben muss, liegt dieser Arbeit zur Veranschaulichung eine CD-R mit Klangbeispielen bei. Eine Auflistung der Titel mit Anmerkungen über die Komponisten findet sich im Anhang.

TEIL I :

2. Psychoanalyse und Musik – die Frage nach dem Unbewussten in der Musik, historischer Überblick über die bisherige Forschungstätigkeit, sowie aktuelle empirische Forschungsdaten und spezifische theoretische Ansätze

In diesem Teil wird die grundsätzliche Frage nach dem Unbewussten, nach dem *Verborgenen* oder *Unsagbaren* also, in der Musik diskutiert. Dazu ist es notwendig, als Grundlage eine Definition des Unbewussten vorzunehmen und dessen charakterisierenden Eigenschaften zu beschreiben.

Vorher aber möchte ich mich einleitend mit der interessanten Frage nach der bisherigen psychoanalytischen Forschungstätigkeit in diesem Feld beschäftigen - und komme so zunächst quasi automatisch zur besonderen Qualität des Forschungsgegenstands Musik.

2.1 Ein Forschungsgegenstand, bei dem die Worte versagen: Musik in der Psychoanalyse und das Unbewusste in der Musik

Die psychoanalytische Erforschung des Phänomens Musik fand bisher nur sehr vereinzelt und in kleinem und meist spekulativem Rahmen statt. Oberhoff (2002b, S.10) spricht von „Gelegenheitsarbeiten“ in diesem Feld. Das dürfte v.a. an drei Gründen liegen (vgl. Oberhoff, 2002b, Reister, 1995), auf die ich hier eingehen möchte, bevor ich (2.1.4) die Eigenschaften des Unbewussten darstelle.

2.1.1 Freuds „Genussunfähigkeit“ und mögliche Ursachen dafür

Freud als Begründer der Psychoanalyse konnte nach eigener Aussage nicht viel mit Musik anfangen. Er beschrieb sich selbst einmal als „genussunfähig“ für Musik: „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.“ (Freud, 1914, S. 172). Seine große Zurückhaltung in diesem Bereich mag dazu geführt haben, dass seine zunächst sehr direkt von ihm beeinflussten Schüler sich ebenfalls eher mit anderen Themen beschäftigt haben. Warum aber konnte Freud sich nicht für die Musik öffnen? Bernd Nitzschke wirft in diesem Zusammenhang die These auf, dass Freuds Genussunfähigkeit mit einer frühen traumatischen Liebesbeziehung zu tun habe und als Abwehrleistung angesehen werden könne. Freud sei in jungen Jahren durchaus der Musik zugetan gewesen. Später habe er sich gegen archaisches Erleben schützen müssen (Nitzschke, 1984). Moritz (1992) bringt die frühe Trennung von seiner tschechischen Kinderfrau mit Freuds Abwehr des Musikalischen in Verbindung, und weist auf die wahrscheinlich besonders libidinöse Verbindung zu ihr (der Kinderfrau) hin. Eine andere These lautet (Krüll, 1979, in: Nitzschke, 1984), Freud habe Schwierigkeiten gehabt, das Mütterliche in sich zu akzeptieren. Dahinter stehe eine Störung des prä-ödipalen Mutter-Kind-Dialogs. Auch Kramer (1999) argumentiert in die gleiche Richtung, wenn er Freuds Fixierung auf den Ödipus-Konflikt mit einer unbewussten Angst vor einer zu mächtigen Mutter in Verbindung bringt. Steht also eine enge Verbindung zum Mütterlichen auch in Zusammenhang mit hoher Musikalität und musikalischer Sensitivität? Sind Menschen, die zu ihrer Mutter in wenig engem Kontakt standen, später auch weniger empfänglich für Musik, da sie entsprechende Erfahrungen verdrängen mussten?

Auch Racker (1951) geht jedenfalls davon aus, dass die Musikrezeption stets von unbewussten Widerständen geprägt ist, und bereits Jacoby (1926) weist in einem frühen Aufsatz darauf hin, dass Unmusikalische lediglich gehemmt seien, was jedoch nicht in fehlender Funktions*möglichkeit* liege. Ob Freuds musikalische Genussunfähigkeit nun auf Abwehrleistungen seiner Psyche beruht oder nicht, fest steht, dass er in der Anfangszeit der Psychoanalyse die Beschäftigung seiner Mitstreiter mit Musik (sowie die Konfrontation mit der Bedeutung prä-ödipaler Erfahrungen) nicht gerade gefördert hat.

2.1.2 Der Ablauf der psychoanalytischen Theoriebildung bestimmte auch die Erklärungsansätze zur Musik

Als zweiten möglichen Grund möchte ich folgendes nennen, was sich zum Teil aus dem eben gesagten ergibt: In der triebpsychologisch motivierten Periode psychoanalytischer

Theoriebildung (ca. 1910 bis 1950, siehe Abschnitt 2.2) mögen die damals vorliegenden Ansätze zur psychoanalytischen Erklärung der Musik in ihrer Simplizität bereits zu ausreichend befriedigender Aufklärung geführt haben (in diesem Fall das Beharren auf der reinen Triblehre). Erst mit der Weiterentwicklung der psychoanalytischen Theorie konnten auch andere Perspektiven eingenommen werden - so wurden auch manche Widersprüche der bisherigen Ansätze und weitere offene Fragen erst formulierbar. Das heißt also, dass die psychoanalytische Theoriebildung selbst die damalige Forschungstätigkeit zur Musik beeinflusst und begrenzt hat. So stellt auch Oberhoff (2002b, S. 10) fest: „Das psychoanalytische Nachdenken über das Musikerleben hat sich in den vergangenen 100 Jahren an dem jeweils vorherrschenden fachwissenschaftlichen Zeitgeist und dessen thematischen Schwerpunkten orientiert.“

2.1.3 Die besondere Qualität des Erkenntnisgegenstandes als präsentative Symbolik erschwert dessen Erforschung

Die dritte und wesentlichste Begründung für die wenigen psychoanalytischen Forschungsarbeiten zur Musik liegt sicher im Wesen des Forschungsgegenstand selbst: Musik ist eine nicht-verbale (nicht-sprachliche) Symbolsprache zweiter Ordnung (Langer 1942, vgl. König, 1997) und widersetzt sich hartnäckig einer objektivierbaren, d.h. primär sprachlichen Konzeptualisierung und Definition. „Aus diesem Grund ist es auch besonders schwierig, über Musik und ihre Bedeutung für das Erleben nachzudenken, ohne damit einen Prozess der Vergegenständlichung einzuleiten, der gerade das zum Verschwinden bringt, was das Essentielle an dem Musikerleben ausmacht.“ (Tenbrink, 2000, S. 454). Sprache selbst beinhaltet immer schon den Verlust des unmittelbaren Zugangs zu den Dingen, setzt Differenz und Trennung voraus (Gutwinski-Jeggle, 2003).

Musik als Kunstwerk gehört nach Langer (ebd.) zu den „präsentativen Symbolen“. Die präsentative Symbolik umfasst alles, was dem „Bereich des Unsagbaren“ (ebd.) zuzuordnen ist. Neben den „diskursiven Symbolen“ (Sprache) gibt es demnach eine zweite Symbolklasse, die non-verbale Bedeutungen transportiert, auf die sich auch Lorenzer in seiner Konzeption einer „tiefenhermeneutischen Kulturanalyse“ bezieht (Lorenzer, 1986). König (1997, vgl. auch Busch, 2002) erläutert dies eingehender: Mit diskursiven Symbolen sind Sprachsymbole gemeint, bei denen es um rationale Verständigungsprozesse geht, d.h. Argumente werden auf Basis eines allgemein verständlichen Vokabulars ausgetauscht, welches auf Regeln einer syntaktischen Ordnung beruht. Präsentative Symbole dagegen drücken Grundfiguren menschlicher Lebenspraxis auf eine sinnlich-bildhafte Weise aus. Rituale, Mythen, aber auch Kunstwerke sind „sichtbare“ Objektivationen von präsentativer Symbolik. Die sogenannten „unbewussten Interaktionsformen“ im Sinne von Lorenzers Tiefenhermeneutik (Lorenzer,

ebd.), die auf präsentativer Symbolik beruhen, finden sich auf latenter Sinnesebene in Kunstwerken wieder. Sie wirken also auf nicht-sprachlicher Ebene und stehen quasi unabhängig von den in einer Kultur herrschenden Wertmaßstäben und Moralvorstellungen: „Die faszinierende Wirkung von Musik, Malerei und Literatur beruht infolgedessen darauf, dass das Kunstwerk den unbewussten Interaktionsformen, die in der Öffentlichkeit als anstößig gelten oder noch niemals artikuliert worden sind, einen präsentativen Ausdruck verschafft.“ (König, 1997, S.218). Dies heißt also für unseren Forschungsgegenstand: Musik ist Symbolsprache und findet doch getrennt von der verbal stattfindenden Symbolisierungform „Sprache“ statt. Musik ist also nicht-sprachliche Symbolsprache. Sie kann im Gegensatz zur i.d.R. *eindeutigen* gesprochenen Sprache mehrere Inhalte gleichzeitig transportieren², und ist zudem in ihrer Bedeutungsfülle und –variabilität viel stärker von der Subjektivität des betreffenden Rezipienten abhängig (Reister, 1995). Sich über Musik sprachlich auszutauschen, führt daher oft zu beträchtlichen Problemen. Zwei verschiedene Symbolebenen (Musik und Sprache) müssen in der sprachlichen Analyse verbunden oder ineinander transformiert werden, was eine äußerst schwierige Aufgabe darstellt, da hier quasi zwei verschiedene Bewusstseinsdimensionen (Primär- und Sekundärbewusstsein, siehe Abschnitt 2.3.2.7), zwei Arten die Welt wahrzunehmen und zu verstehen, miteinander verschmelzen müssten.

Musik zu beschreiben ist, als wolle man das Unbeschreibbare beschreiben. Denn Musik ist ein gegenwartsbezogenes Ereignis und lässt sich nur im Hier und Jetzt *erleben*, und auch dann nicht wirklich festhalten wie Sprache auf dem Papier.³ Diese besondere Qualität von Musik wird beispielsweise durch ein Zitat von K.R.Eissler deutlich, wenn er festhält, dass sich Musik besonders dadurch auszeichnet, dass sie am vernünftigen Ich vorbei in „Schichten derartiger archaischer Intimität durchdringt, dass jeder Versuch des Übersetzens in eine rationale Syntax fehlschlagen muss.“ (Eissler, 1967, zit.n. Rauchfleisch, 1990). Anders drückt es Reister aus (1995), wenn er über die Gegenstandslosigkeit von Musik nachdenkt: Musik entziehe sich als „objectless art“ (Sterba, 1946) dem „Begreifen“. Musik kann man nur geschehen lassen, sie ist ein Ereignis, sie lässt sich nicht abstrahieren und fixieren wie Sprache.

Es ist also kaum verwunderlich, wenn beim Sprechen über Musik Schwierigkeiten auftauchen, insbesondere, wenn es um die nicht rational fassbare, tiefenpsychologisch

² Auch Klausmeier (1976) betont den sequentiellen Modus von Sprache und die Gleichzeitigkeit von mehreren, sogar kontrastierenden Elementen in der Musik. Dies erinnert neurophysiologisch an die lateralisierte Arbeitsweise von linkem und rechtem Gehirn (links: serielle, lineare Verarbeitung, rechts: simultan, analog und intuitiv). In der Tat befindet sich das Sprachzentrum meist in der linken Hirnhemisphäre, während die primäre, insbesondere emotionale Verarbeitung von musikalischen Reizen in der rechten stattfindet (Birbaumer & Schmidt, 1996).

relevante, subjektive Erfahrungsdimension geht. Wir erreichen hier eine Sphäre, die im „Nicht-Bewussten“ angesiedelt sein muss – eine Sphäre, die in der Psychoanalyse das „Unbewusste“ genannt wird. Wie stellt sich das Unbewusste nun aus Sicht der Psychoanalyse dar?

2.1.4 Die psychoanalytische Konzeption des Unbewussten

Seit Freuds Postulierung der Existenz eines dynamischen Unbewussten im Jahre 1900⁴, welches bis heute die „fundamentale Grundannahme der Psychoanalyse“ darstellt (Solms, 2002, S.771)⁵, gab es jahrzehntelange Diskussionen darüber, ob und in welche Form das Unbewusste existiert und wie es das Verhalten der Menschen beeinflusst.

Das „Unbewusste“ im streng psychoanalytischen Sinn gehört zur „ersten Topik“, zum ersten Seelenmodell Freuds (Freud, 1915b)⁶, welches sich als räumliche Metapher von den anthropomorphen Seelenmetaphern der Romantik (z.B. bei Carus, Novalis) und Philosophie (Schopenhauer, Klages, Nietzsche) abgrenzte. Die Psychoanalyse versucht, die sich „hinter“ den Bewusstseinstatsachen verbergende, hypothetische Dynamik aufzudecken (Bittner, 1998). Dies setzt eine subjektive Interpretations- und Deutungsarbeit voraus, welche lange Zeit zu einer Nicht-Anerkennung bzw. Ignorierung des Konzeptes durch die empirisch forschende Mainstream-Psychologie führte.

Inzwischen gibt es aber auch von naturwissenschaftlich-positivistischer Seite eine Annäherung an die Psychoanalyse und den vielfachen empirischen „Nachweis“ von unbewussten seelischen Prozessen (z.B. Libet, 1985). Schüßler kommt in seinem Überblicksartikel (2002) zum momentanen Stand der empirischen Forschung über das Unbewusste zu dem Ergebnis: „Die Tatsache unbewusster Prozesse ist heute durch diese verschiedenen interdisziplinären Forschungsrichtungen gesichert. Der Glaube an das Unbewusste kann nun ersetzt werden durch die wachsende Kenntnis unbewusster Prozesse.“ (Schüßler, 2002, S. 194). Und auch aus kognitionspsychologischer Sicht heißt das Fazit: „Unbewusste Inhalte beeinflussen – implizit gespeichert – Denken und Verhalten.“ (Schüßler, 2002, S. 201). Auch der Emotionsforscher LeDoux kommt zu dem Schluss: „Emotionale Reaktionen werden überwiegend unbewusst erzeugt. Freud hat, als er das Bewusstsein als die Spitze des Seeleneisberges bezeichnet, genau ins Schwarze getroffen.“ (LeDoux, 1998, S.20).

³ Mag auch klassische Musik in Form von Noten noch einigermaßen objektiv darstellbar sein – bei neuerer elektronischer Musik wird eine allgemein lesbare und später reproduzierbare Transformation auf Papier unmöglich, da es keine einheitlichen Codes gibt.

⁴ Dazu sein berühmtes Zitat: „Das Unbewußte ist das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane.“ (Freud, 1900, S. 617).

⁵ Für Freud ist das Unbewusste das erste „Schibboleth“ (hebr.: Erkennungszeichen, Losungswort) der Psychoanalyse, und die Unterscheidung zwischen Unbewusstem und Bewusstem die Grundvoraussetzung der Psychoanalyse überhaupt (Knapp, 1976, S. 268).

⁶ Die zweite Topik ist das System von Ich, Es, und Über-Ich (Freud, 1923).

Die Diskussion um die voneinander abweichenden unterschiedlichen Konzeptionen des Unbewussten in den verschiedenen psychoanalytischen Schulen im Vergleich zur orthodoxen psychoanalytischen Auffassung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und böte sicherlich genügend Stoff für eine eigenständige Arbeit. Als Grundlegung für die weitere Diskussion hier möchte ich aber die wichtigsten übereinstimmenden Merkmale des Unbewussten nennen, so wie sie, auf der klassischen Auffassung Freuds basierend (Freud, 1900, 1915b, 1933), zur Zeit in psychoanalytischen Lehrbüchern und Aufsätzen dargestellt wird (vgl. Müller-Pozzi, 1995; Solms, 2002; Spillius, 2002; Mollon, 2000; Laplanche, 1999). Das Unbewusste nach psychoanalytischem Verständnis weist folgende Merkmale auf (die Aufzählung folgt in erste Linie, wenn nicht anders angegeben, der übersichtlichen Darstellung bei Müller-Pozzi, 1995, S.65-66) :

1. **„Die dynamisch unbewussten Vorgänge folgen dem Primärprozess“.** Freud führte das Konzept des Primär- und Sekundärvorgangs ein (Freud, 1900). Mit Primärprozess oder -vorgang ist die ursprüngliche, vor-sprachliche Funktionsweise menschlicher Geistestätigkeit gemeint. Der Primärprozess beschreibt die Organisationsform der Sachvorstellungen (ohne die Wortvorstellungen). Eine bewusste Vorstellung basiert nach Freud immer auf der Sachvorstellung *plus* der Wortvorstellung. Dies bedeutet, dass bewusstseinsfähiges Material sprachlich symbolisiert worden sein muss. Der Sekundärprozess meint also die uns gewohnte Form des bewussten Denkens. „Die Sprache des Primärprozesses ist für das Bewusste eine Fremdsprache.“ (Müller-Pozzi, 1995, S.65). Der Primärprozess dagegen lässt sich nur fassen, wenn er in unser bewusstes Denken eindringt und sich quasi unabhängig von unserem Willen ans Tageslicht des Bewusstseins dringt (dazu auch mehr in Abschnitt 2.3.2.7). Das Unbewusste ist damit aber nicht *gleichzusetzen* mit dem Primärvorgang. Auch ES und ÜBER-ICH Anteile liegen unbewusst vor.
2. **„Dem Unbewussten fehlt die diskursive Logik“.** Das heißt, dass es für das Unbewusste keinen Widerspruch gibt. Für das Bewusstsein unvereinbare Strebungen und Wünsche stehen im Unbewussten nebeneinander, ohne dass ein Kompromiss gefunden werden müsste. Es gibt im Unbewussten keine Konflikte (Spillius, 2002). Kompromissfähigkeit, so liesse sich hier ergänzen, wäre eine Fähigkeit des Sekundärprozesses.
3. **„Das Unbewusste kennt keine Abstraktion“.** Damit meint Müller-Pozzi, dass unbewusstes Material stets bildhaft, konkret und sinnlich vorliegt. Im Unbewussten gibt es deshalb kein „Nein“, denn „Nein“ zu sagen wäre bereits die erste mögliche Abstraktion (er weist darauf hin, dass It. Rene Spitz (1967) die Fähigkeit des Kindes, ‚Nein‘ zu sagen, den Beginn der Symbolisierung markiert).

4. **„Es gibt keine unbewusste Vorstellung von Zeit, Raum und Kausalität.“** Denn auch diese Vorstellungen basieren bereits auf Fähigkeiten, die durch sekundärprozesshafte Bearbeitung zustande kommen.⁷ Das Unbewusste ist also zeit- und raumlos und kennt weder Anfang noch Ende. Inhalte des Unbewussten sind auch nicht zeitlich geordnet (Mollon, 2000), und es gibt dort keine Unterscheidung zwischen Erinnerungen und Phantasien (Spillius, 2002). Dies (und auch das Fehlen der Negation) führt dazu, dass das Unbewusste keine „Vorstellung“ des eigenen Todes besitzt. Es „ist“ einfach. Und es „ist“ unendlich, in unendlicher Gegenwart, existent.
5. **„Die Realität des Unbewussten ist allein die psychische Realität“.** Die unbewussten Wünsche und Phantasien kennen kein Realitätsprinzip, sondern folgen einzig dem Lustprinzip („The unconscious pays no regard to external reality...“ (Mollon, 2000, S.37). Im Unbewussten vorhandene Strebungen liegen also sozusagen in ihrer reinsten und direktesten Form vor (weshalb sie oft abgewehrt werden müssen). Die Fähigkeit, Wünsche aufschieben zu können, ist daher „vielleicht die menschlichste aller psychischen Leistungen“ (Müller-Pozzi, S.66).
6. **„Der Primärprozess steht in engster Verbindung zur ‚Körpersprache‘ und ‚Organsprache‘.** Gemeint ist hiermit, dass es neben der verbalen Sprache eine Kommunikationsform gibt, die auf affektiver averbaler Verständigung beruht, und die das ganze Leben lang sehr bedeutsam bleibt. Diese ist eng mit dem Leiblichen verbunden. Menschliche Sprache hat sich aus dieser mit dem Primärprozess verbundenen Kommunikationsform heraus entwickelt. Auch Laplanche (1999) weist auf das Vorhandensein von Affekten im Unbewussten hin, die primär mit dem Körper verbunden sind: „Der Ort des Affekts ist zuvorderererst der Körper, dann das Ich“ (ebd., S. 1236). Dieser letzte Punkt wird für die spätere Argumentation von entscheidender Wichtigkeit sein, wenn es um die Wurzeln der „Ursprache Musik“ geht.

Zusammenfassend lassen sich die Eigenschaften des Unbewussten also auf folgende charakteristische Begriffe verdichten: **Primärprozesshaftigkeit, Widerspruchslosigkeit, Abstraktionslosigkeit, Zeit- und Raumlosigkeit, A-Kausalität, Realitätslosigkeit (Vorherrschen des Lustprinzips), Affekt- und Körpersprachlichkeit (Grundierung im Leiblich-Organischen).**

Freud und seine Schüler haben unzählige Belege und Hinweise für die Existenz, Wirkmächtigkeit und Funktionsweise des Unbewussten gesammelt. Dieses lässt sich immer nur indirekt in seiner *Wirksamkeit* erschliessen, so durch Manifestationen im Traum, in Fehlleistungen, in Hypnosephänomenen, im Witz oder in pathologischen Symptomen wie

⁷ Laplanche (1999, S. 1229) drückt dies als „Scheitern der Verzeitlichung“ aus und meint damit Niederschläge

z.B. der Hysterie und anderen Niederschlägen im Leiblichen (vgl. Knapp, 1976; Brenner, 1976; Bittner, 1998).

Eigentlich immer dann, so möchte ich hinzufügen, wenn erkennbar wird, wie unser rationales Denken ohne erkennbaren Grund durch irrationale Strebungen „unterwandert“ wird, wenn Handlungen und Symptome „unverstehbar“ werden, können wir von unbewussten Kräften ausgehen. Auch im Alltag ist das Unbewusste stets im Hintergrund präsent, es lässt sich niemals „abschalten“: „Das Unbewusste ist das Unanschauliche im Hintergrund, ...“ (Bittner, 1998, S. 185), und: „Menschliche Phänomene, Gedanken, Handlungen und Hervorbringungen aller Art verweisen auf einen Grund, aus dem sie hervorstechen, der nicht vollständig ausgeleuchtet und beeinflusst oder gar beherrscht werden kann.“ (ebd., S.201). Das Unbewusste lässt sich nicht „wissen“, es ist kein Gegenstand, über den direkte positive Aussagen gemacht werden könnten. Erst als Lücke, als Bruch im Bewusstsein, als dahinterliegende Bedeutung, wird es möglich, das Unbewusste zu erschliessen.

2.1.5 Das Unbewusste in der Musik

Wenn wir die Existenz eines dynamisch Unbewussten in diesem Sinne anerkennen und uns die oben beschriebene besondere Qualität von Musik vergegenwärtigen, wird die unbewusste Dimension von Musik sehr offensichtlich. Denn Musik als nicht-verbaler Ausdruck, eng verbunden mit affektiven Körperspannungen und –zuständen, schafft eine eigene Realitätsebene abseits von sekundärprozesshafter Abstraktion und Logik. Oberhoff (2002b, S.24) hat in seiner zusammenfassenden Bewertung nach Durchsicht der vorliegenden Literatur keinen Zweifel daran, „dass in der Musik affektiver Ausdruck wie auch affektive zwischenmenschliche Kommunikation auf einer bewussten und – dies scheint der wichtigere Teil zu sein – einer unbewussten Ebene eine bedeutsame Rolle spielen.“

Unbewusste Inhalte kommen im Prozess der Bewusstwerdung, so Crisan (1999), als unmittelbare Reaktion oder Affekt ans Tageslicht. Diese unmittelbare Affektierung weist auch Musik auf. Wenn nun also versucht wird, das Musikerleben sprachlich zu fassen, erhalten wir begriffliche Annäherungen, die sich mit der obigen Charakterisierung des Unbewussten deutlich überschneiden. Neben der *Affektqualität* der Musik, die auf Primärprozesshaftigkeit, Abstraktionslosigkeit, das Lustprinzip und die Körpersprachlichkeit des Unbewussten verweist, spricht z.B. Bruno Walter (1957) von der *Entzeitlichung* in der Musik. Er betont das besondere Vermögen von Musik, das Zeitbewusstsein zu verändern bzw. zu umnebeln. So wie im Traum lange und komplizierte Vorgänge geträumt werden, die real vielleicht nur einer kurzen Schlafzeit entsprechen, so kann auch Musik kurze Gefühlsaufwallungen oder drängende Situationen „entzeitlichen“ – d.h. emotional einschneidende oder dramatische

Erlebnisse werden wie durch eine Lupe oder ein Mikroskop auf zeitlicher Ebene „verbreitert“. So hängt man in der Musik zuweilen wie der Schneider in den Märchen aus Tausend-und-einer-Nacht durch Zauberkraft in der Luft (Walter, 1957, zit n. Moritz, 1992). Zeitlosigkeit ist eine der hervorstechenden Eigenschaften des Unbewussten - Musik ist zwar nicht komplett ‚zeitlos‘, aber sie nähert sich dieser Eigenschaft stark an.

Die *Widerspruchslosigkeit* und permanente Gegenwärtigkeit von Musik spricht auch Maeillo an, wenn sie postuliert, dass Wörter wahr oder unwahr sein können, Klänge aber nicht. „Klänge sind weder wahr noch unwahr, sie *sind*.“ (Maeillo, 1999, S.147)

Und wie das Unbewusste scheint Musik seit Anfang unserer Existenz unser Begleiter zu sein, implizit bekannt zu sein. Musik ist nämlich etwas, dass man nicht neu kennenlernen muss, sondern immer schon zu kennen glaubt (Moritz, 1992). Es geht also beim Musikhören und –produzieren eher darum, etwas Verborgenes, grundsätzlich Bekanntes, *wiederzuentdecken*.

So schreibt Kaiser über die Melodien in Schuberts ‚Erlkönig‘: „Sie klingen wie ein Märchen, sie hallen wie eine bereits vor dem Erwachen der Vernunft erlebte, präexistente Ballade durch unser schlafbefangenes Bewusstsein.“ (Kaiser, 1982, zit n. Moritz, 1992).

Ein weiterer Punkt betrifft das Phänomen, daß man sich der Wirkung von Musik durch bewusste Anstrengung nur schwerlich entziehen kann. Selbst bei Konzentration auf ganz andere Dinge kann Musik, die im Hintergrund abläuft, gänzlich unerwartete emotionale Reaktionen auslösen. Auch hier scheint, wie oben beschrieben, die rationale Verstandestätigkeit durch unbewusste Prozesse unterwandert zu werden.

Ich möchte an dieser Stelle also als erstes Fazit festhalten: Musik und das Unbewusste sind eng miteinander verwoben. Musik tritt mit dem Unbewussten des Hörers in Kontakt und löst Prozesse aus, die bewusst nicht steuerbar sind.

Musik selbst weist auffällige Analogien zu den genannten Merkmalen des Unbewussten auf. Dies legt die Vermutung nahe, dass Musik im Prozess der Erzeugung zu einem Teil von unbewussten Strebungen und Prozessen beeinflusst und geformt wird. Aus dieser Sicht „beinhaltet“ Musik Unbewusstes des Produzenten und ist so in der Lage, mit dem Unbewussten des Hörers in Kontakt zu treten. Die Frage, in welchem Ausmaß dies geschehen kann, ist sowohl von der Gestalt des Musikstückes abhängig (und damit von der Frage, ob im Prozess der Erzeugung der Musik durch den Produzenten unbewusste Inhalte eine Rolle gespielt haben), als auch von der inneren psychischen Organisation (und damit ist v.a. die Abwehrorganisation gemeint, vgl. Tenbrink, 2003a) des Hörers. In diesem Sinne wird verstehbar, daß es „Abwehrmusik“ geben kann (Tenbrink, 2000), die verhindern soll, dass es auf unbewusster Ebene zu einem „Lockern“ der Abwehrstruktur kommt. Der unbewusste Vorgang, der in der Musik möglich ist, ist somit immer abhängig von den beiden Seiten

„Gestalt und Form der Musik“ und „Gestalt und Form der Abwehrorganisation bzw. der inneren psychischen Organisation des Hörers“. So kann es also Musik geben (und das ist die entscheidende These für den zweiten Teil dieser Arbeit), die durch ihre besondere Gestalt stärker vom „Unbewussten durchdrungen“ ist als andere Musik.

Und je stärker dieses Durchdrungen-Sein ausgeprägt ist, desto schwieriger dürfte es für den Hörer sein, sich auf diese Musik einzulassen - da der „Andrang“ durch unbewusstes Material stärker wird, muss die Stärke der Abwehr erhöht werden, damit das Ich nicht durch eigene, möglicherweise bedrohende Inhalte aus dem Unbewussten überflutet wird. Dies würde sich dann auf bewusster Ebene als Abneigung einer bestimmten Musikform bemerkbar machen. (was umgekehrt nicht heißen soll, dass die Abneigung eines Musikstils oder -stücks stets und ausschließlich durch die Abwehrorganisation erzeugt wird).

Analog dazu: wenn die Abwehrorganisation des Hörers bereits sehr stark ausgeprägt ist, um psychische Ich-Stabilität zu erreichen, dürfte dies (auf unbewusster Ebene) generell zu einer verminderten „Bereitschaft“ oder „Fähigkeit“ führen, sich Musik hinzugeben. Jener Hörer wird dann vermutlich eher an „ungefährlicher“ Musik Gefallen finden, deren unbewusstes Potenzial eher gering ist, oder sich im allgemeinen weniger aus Musik machen.

Ich sage damit nicht, dass Musik nicht auch auf rein rationaler Verstandesebene produziert als auch rezipiert und analysiert werden kann. Die Bedeutung der unbewussten Ebene aber, wird, da sie nicht direkt zugänglich ist, in der Regel völlig unterschätzt.

2.2. Historischer Überblick zur psychoanalytischen Theoriebildung über Musik

Oberhoff (2002b) und Rauchfleisch (1990) bestimmen drei historische Hauptphasen der psychoanalytischen Beschäftigung mit bzw. Erforschung der Musik. Reister (1995) kommt in seiner Literaturdurchsicht zu übereinstimmenden Ergebnissen. Die grundsätzlichen Erklärungsrichtungen bzw. Verständniskonzepte der drei Perioden möchte ich im folgenden kurz zusammenfassen.

2.2.1 Triebpsychologische Periode (1910-1950)

In der Anfangsphase der Psychoanalyse wurde Musik hauptsächlich als Sublimierung und Ausdruck von Triebkräften verstanden (Überblick bei Haisch, 1953). Oberhoff (2002b, S.10) nennt deshalb die Phase von etwa 1910 bis 1950 „Triebpsychologische Periode“. Die sexuelle Triebdynamik steht hier inhaltlich eindeutig im Vordergrund. Für die damalige Zeit bedeutete das eine Emanzipierung von der vormals vorherrschenden Ansicht, Kreativität und Schöpferkraft seien Kräfte, die quasi vom Himmel fallen, also dem Menschen von göttlichen

Mächten eingehaucht würden. Der Bezug auf die unbewusst wirkenden Triebe machte deutlich, dass „künstlerische Objektivationen“ (Lorenzer, 1986), also künstlerisch-kreative Produkte des Menschen rein menschengemacht sind, sozusagen von „unten“ aus ihm selbst (aus dem Unbewussten) und nicht von „oben“ (von den Göttern) stammen.

Die frühen Psychoanalytiker (z.B. Graf, 1910) verstanden Musik als Ergebnis von inneren Kämpfen zwischen den wilden, unbezähmbaren Triebkräften auf der einen und dem rationalen Verstand auf der anderen Seite. Der Komponist sei aufgrund seiner besonderen Begabung in der Lage, die Triebkräfte in eine musikalische Form zu transformieren. Der Hörer könne nun in dieser Musik (auf unbewusster Ebene) verdrängte Inhalte erspüren, was ihm eine Art von imaginiertes Ersatzbefriedigung verschaffe. Musik „funktioniert“ nach diesem Ansatz also ähnlich wie der Traum oder ein neurotisches Symptom: sie ist verwandelter Ausdruck von verdrängten Triebkräften aus dem Unbewussten, die zum Schutze des Ichs nicht ins Bewusstsein gelangen dürfen (vgl. auch Teller, 1917).

Einem weiteren, aber auch auf der Triebdynamik fußenden Ansatz (Mosonyi, 1935) zufolge steht Musik in starker Beziehung zu sexuellen Spannungen. Dies bedeutet, dass durch das Hören von Musik (und dem Ausagieren über motorische Bewegungen, die durch Musik initiiert werden) innere Triebspannungen reduziert werden können und somit drängende Triebkonflikte für eine Weile gemildert werden. Der Sexualtrieb brauche motorische Abfuhr, und dies könne ersatzweise auch über den Musikgenuss geschehen.

Hier erscheint also der Drang, Musik zu hören, auf der Grundlage von ersehnten Lustbefriedigungen, Musik als regressiv-irrationale Möglichkeit der Ersatzbefriedigung.

Bardas (1917, zitiert nach Reister, 1995) Zitat bringt diesen Sachverhalt auf den Punkt: „Die Freude an ihr (der Musik) muss in Lustgefühlen wurzeln, die nicht aus verfeinerter ästhetischer, sondern nur aus ganz primitiver, und daher allen Menschen gemeinsamer, triebhafter Instinktbefriedigung entstehen können.“ Ähnlich argumentiert auch Pfeifer (1923), wenn er Musik rein biologisch als autoerotische Selbstbefriedigung klassifiziert, durch die die Libidospannung des Organismus vermindert werden könne, welcher aber zur reifen Objektsexualität noch gar nicht vorgedrungen sei.

Musik steht nach dieser Auffassung also in engstem Kontakt zur Sphäre des „ES“, ist letztlich ein Es-Abkömmling (Reister, 1995), und dient primär dem Lustgewinn durch motorische Abreaktion und sexuelle Ersatzbefriedigung. Die Triebkräfte erscheinen in der Musik in weniger angsteinflößender Form, bilden keine Gefahr für das Ich. Oberhoff (ebd.) betont, dass die Ansätze aus dieser Periode einen wesentlichen Aspekt der Musik richtig einordnen, nämlich die enge Verbindung zwischen Körper und Musik.

Es steht sicher außer Frage, dass es eine enge Verbindung zwischen dem „Körper-Selbst“ und Musikempfinden gibt. Und sicher gibt es Musikgattungen, die eine Ersatzbefriedigung im hier

beschriebenen Sinne deutlicher nahelegen als andere. Allerdings kann ein solcher Ansatz den vielfältigen musikalischen Empfindungsmöglichkeiten nicht gerecht werden und würde als alleinige Erklärung viele Fragen aufwerfen, wie z.B.:

- Ist Musikhören an sich pathologisch oder unreif, als narzisstisch-autoerotische Ersatzbefriedigung anzusehen?
- Kann auch ein sexuell befriedigter Mensch den Drang verspüren, Musik zu produzieren oder zu hören?
- Wie ist es vorstellbar, dass Musik die eher sedierend wirkt (traurige, entspannende, ruhige oder sehnsuchtsvolle Musik), zur Triebabfuhr verhilft?

Wenig verstehbar wird aus dieser Sicht auch die für viele Musikliebhaber fast schon magisch zu nennende Anziehungskraft und existenzielle Bedeutung der Musik. Die Funktion der reinen Triebabfuhr vermag solche ausufernden und kaum in Worte zu fassenden Emotionen von Transzendenz und Ergriffen-Sein, wie sie Musikhörer erleben, meines Erachtens nicht hinreichend zu erklären.

Oberhoff (ebd). vermutet, dass die Fixierung der Arbeiten aus dieser Zeit auf die ödipale Triebdynamik mit einer moralischen Abwertung der frühkindlichen prä-ödipalen und narzisstischen Welt zu tun haben könnte, die damals der Sicht der psychoanalytischen Forschergemeinschaft entsprachen. Womit man wieder beim Thema „Freud und die Musik“ angekommen wäre.

In der Tat macht der hier beschriebene triebdynamische Ansatz bei aller Berechtigung die Notwendigkeit einer erweiterten Sichtweise erst deutlich.

2.2.2 Ich-psychologische Periode (1950-1975)

Nach dem zweiten Weltkrieg waren nicht nur alle Psychoanalytiker, die sich vor dem Krieg zum Thema Musik geäußert hatten, im Exil, es gab auch einen thematischen Wechsel in den nun folgenden Publikationen: Die wenigen Artikel, die in dieser Zeit erschienen, standen auf Ich-psychologischer Basis, gingen also von der Organisation und den Bewältigungsmöglichkeiten des Ich aus (Oberhoff, ebd.). Hier sind v.a. die Arbeiten von Heinz Kohut zu nennen. Eine Grundidee von ihm ist, Musik als äußeren Stimulus zu betrachten, den das Ich zunächst einmal bewältigen muss. In einer Studie von 1950 stellen Kohut und Levarie fest (Kohut u. Levarie, 1950), dass das Ich mit Angst auf Töne reagiert, die es zu überfluten drohen. Das Ich meistert die akustischen Stimuli durch aktive Organisation und Interpretation, was wiederum die Basis für den Musikgenuss darstelle (vgl. Reister, 1995).

Besonders am Anfang des Lebens (wenn das Ich noch nicht voll entwickelt ist) stellten Geräusche für das Kleinkind eine bedrohliche Gefahr dar. Später, wenn das Ich vollständig

gereift sei, könne diese Angst überwunden werden (wenngleich laute, unerwartete Geräusche lebenslang als Gefahr gedeutet würden, wie jeder aus Erfahrung wisse), was durch die formalen Aspekte der Musik geschehe, also Erkennen von Struktur und Form. Die Fähigkeit zur Regression (während gleichzeitig die Ich-Funktionen arbeiten) und die intellektuelle Bewältigung der Geräusche – darin liegt für Kohut die Grundbedingung für den Musikgenuss überhaupt. Später konzentriert sich Kohut (1957) stärker auf die Beziehung der Musik zum Es und Über-Ich, wobei er drei Aspekte nennt, unter denen Musik betrachtet werden sollte:

- Primär- und Sekundärprozess (Unterscheidung der grundlegenden, „primitiven“ Strukturen in der Musik auf der einen und der hochentwickelten, kompositorischen Elemente auf der anderen, und ihre Beziehung zum Primär- und Sekundärprozess der Psychoanalyse),
- Psychologische Entwicklungszustände, die hierarchisch geordnet sind (und ihre Entsprechung in der Musik finden können) - also frühe psychische Organisation, z.B. Zu- und Abnehmen von Spannungszuständen; und spätere psychische Organisation, z.B. das differenzierte Rezipieren von musikalischen Strukturen,
- die zeitlich begrenzte Möglichkeit zur Regression (welche als kreativer Übergangszustand fungieren kann, der höhere kognitive Funktionen ermöglicht oder motiviert).

Kohut legt dar, wie Musik gleichermaßen Bedürfnisse des Ich, des Es und des Über-Ich befriedigt und ist damit nach Reister (1995) der einzige Autor, der sich bis dato mit der Bedeutung des Über-Ich für die musikalische Aktivität auseinandergesetzt hat (Kohut 1950, 1957).

Auch andere Ansätze dieser Zeit basieren auf Ich-psychologischen Vorannahmen (Nass, 1975; Racker, 1951 u. 1965), wobei die Beiträge von Racker z.T. weit darüber hinausgehen. Racker versteht die Funktion der Musik vor allem als Abwehrmittel gegen eigene destruktive Impulse und sieht das Schreien des Säuglings als Ursprung der Musik, welche in ambivalenter Weise aggressive und libidinöse Regungen gleichzeitig zu sublimieren vermag.

Oberhoff (2002, S. 17) kommt in seiner Bewertung dieser Periode zu dem Ergebnis, dass die „Funktionalisierung der Musik zu Zwecken psychischer Abwehr... ein sicherlich nicht zu unterschätzender Aspekt im Verständnis der musikalischen Aktivitäten der Menschen“ darstelle. Aber: „Wird dieser Aspekt verabsolutiert, so verleitet er jedoch dazu, den Umgang mit Musik sehr technisch und funktional aufzufassen, bei dem das Begeisternde, Leidenschaftliche und Anrührende im Erleben von Musik aus dem Blickfeld gerät.“

Wie auch bei der triebpsychologischen Periode scheint es hier eher um

Teilaspekte des Musikerlebens bzw. der Funktion des Musikhörens zu gehen, ohne dass der tiefe innerpsychische Ursprung wirklich aufgedeckt werden konnte. Dies führt uns wieder vor Augen, wie komplex und unzugänglich die Musik ist, wenn sie erst verklungen ist und zum Erkenntnisgegenstand wird.

2.2.3 „Prä-verbale Kommunikation“-Periode (1975-heute)

Dass Musik ihren Ursprung im Vorsprachlichen und Vorlogischen (also prä-ödipal) haben dürfte, ist eine bereits frühzeitig auftretende und oft anklingende These (z.B. Eissler, 1967; Janssen, 1982; Haesler, 1991), die aber von den früheren Autoren wenig konkretisiert werden konnte. Der Artikel „Musik-Erleben in der Pubertät“ von Ruth-Gisela Klausmeier (1976) läutete lt. Oberhoff (2002b) eine neue Phase in der psychoanalytische Herangehensweise an das „Rätsel Musik“ ein. Hier deutete sich an, was in späteren Arbeiten zum zentralen Gesichtspunkt wird: „... der Blick auf die Musik als eines interaktiven Geschehens aus der präverbalen Zeit der Mutter-Kind-Beziehung...“ (Oberhoff, ebd., S.18). Das Wesen der Musik wird nunmehr abseits von Triebabfuhr und Ich-Funktion aufgefasst als „Ausdruck einer spezifischen affektiven Kommunikation, die eine hohe Affinität zur frühen Mutter-Kind-Beziehung aufweist“ (ebd.).

Laut Klausmeier, die jugendliche Beatmusik-Hörer untersuchte, kann es beim Hören von Musik zu Reaktivierungen des „grandiosen Selbst“ (Kohut, 1966) kommen, wobei gleichzeitig eine phantasierte Verschmelzung mit idealisierten Personen (z.B. dem Sänger einer Rockband) auftrete. Hier geht es also v.a. um die interaktiven Erfahrungen mit der Mutter in der prä-verbale Entwicklungsphase. Musik scheint demnach Ausdruck einer spezifischen affektiven Kommunikation aus dieser Zeit zu sein, die nachträglich verarbeitet werde (somit also eine Form der Konfliktverarbeitung darstelle). Dahinter steckten unbewusste Phantasien von der Fusion mit der Mutter, von einem Schutzraum und einer geschützten Beziehung. Diese Phantasien könnten, so Klausmeier, als Kräfte gegen eine einsetzende psychische Dekompensation fungieren.

Die „archaische Erfahrungsdimension“, die hier angesprochen wird, verweist auf zweierlei (Oberhoff, 2002b):

- 1) Die ganz frühe narzisstische Phase menschlicher Existenz, inklusive der Zeit vor der Geburt, der pränatalen Seinsweise.
- 2) Die spezifische Qualität der interpersonalen Kommunikation aus dieser Phase, die hauptsächlich auf dem Austausch von Emotionen beruht.

Ich möchte mich in dieser Arbeit primär auf Ansätze aus dieser dritten Periode beziehen, da sie mir für meine Fragestellung am fruchtbarsten erscheint. Denn die in dieser Phase entstandenen Artikel lassen sich nicht unter *eine* vorherrschende psychoanalytische

Konzeptualisierungstendenz subsumieren, sondern vereinigen verschiedene psychoanalytische Ansätze und weisen vielfältige Querverweise zu neueren Erkenntnissen aus Säuglingsforschung, psychoanalytischer Entwicklungspsychologie und Pränatal-psychologie auf.

Im folgenden möchte ich deshalb einige Ansätze ausführlicher vorstellen (siehe 2.4), zunächst aber einige grundlegende Erkenntnisse der genannten Forschungsbereiche zusammenfassen.

2.3 Forschungserkenntnisse verschiedener Disziplinen zur Fundierung der Fragestellung : Empirische und theoretische Befunde aus psychoanalytischer Entwicklungspsychologie, Säuglingsforschung, und Pränatalforschung- und psychologie

Bevor ich im einzelnen auf die verschiedenen psychoanalytischen Beiträge zur Musikentstehung eingehe, möchte ich einige grundlegende Annahmen und Erkenntnisse der psychoanalytischen Entwicklungspsychologie, der empirischen Säuglingsforschung und der Pränatalforschung und –psychologie darstellen, die für das Verständnis der zu erklärenden Ansätze wichtig sind. Diese drei Bereiche hängen, wie sich zeigen wird, eng miteinander zusammen und sind zum Teil kaum voneinander zu trennen.

2.3.1 Psychoanalytische Entwicklungspsychologie

Im folgenden skizziere ich, basierend auf Müller-Pozzis anschaulicher Darstellung (1995), mit Ergänzungen aus Tyson & Tyson (2001), kurz die derzeitig vorherrschende psychoanalytische Vorstellung von der innerpsychischen Entwicklung des Säuglings, beginnend mit der pränatalen Existenz. Die verschiedenen Erfahrungsdimensionen bis zur Subjektwerdung beinhalten auch entscheidene psychoanalytische Konzepte und Ideen, ohne die eine Diskussion der Ansätze aus der „Präverbale Kommunikation“-Periode und die Interpretation der experimentellen Geräuschkultur in Teil II nicht auskommt.

Nach Müller-Pozzi (ebd.) sind die Bausteine der Struktur der inneren Welt die „verinnerlichten Objektbeziehungen“⁸. In der Entwicklung der Vorstellungs- und Repräsentanzwelt des Säuglings nennt er die drei Grundsituationen **Dyade, Trennung-Triangulierung-Individuation** und **ödicale Situation**. Die beiden erstgenannten Existenzweisen werden im folgenden näher beschrieben, auf die genaue Ausgestaltung der

⁸ Mit Objektbeziehung ist in der Psychoanalyse die innerpsychisch repräsentierte Beziehung zu einem äußeren Objekt gemeint. Dies ist in der Regel ein Mensch, kann aber auch ein unbelebtes Objekt sein (z.B. ein Übergangsobjekt). Entscheidend ist die Bedeutung und Funktion des Objekts als Repräsentanz des Subjekts, und nicht die objektiv wahrnehmbare Bedeutung oder Funktion.

ödipalen Situation muss ich aus Platz- und Relevanzgründen verzichten (der Beginn und die Bedeutung der ödipalen Situation wird aber bereits in der zweiten Subphase deutlich).

2.3.1.1 Die Dyade

Mit der „Dyade“ ist die früheste Interaktions-Einheit von Mutter und Kind gemeint, die Phase der „Objektlosigkeit“, aus der sich heraus Selbst und Objekt erst entwickeln. Der Begriff Dyade geht auf Rene Spitz (1967) zurück, der damit die allerfrüheste objektlose bzw. präobjektale Entwicklungsstufe benennt. Andere Bezeichnungen für dieses Konzept sind „primärer Narzissmus“ (Freud, 1914b; Jacobson, 1973; Kohut, 1973, zur Kritik dieses Begriffes: Balint, 1968), oder „Symbiose“ (Mahler, 1975, zur Kritik: Dornes, 2002). Wegen der Umstrittenheit und Infragestellung der beiden letztgenannten Konzepte möchte ich im folgenden von Dyade sprechen.

In der Dyade kann man lt. Müller-Pozzi (ebd.) die Überschneidung zweier Existenzweisen erkennen, der intrauterinen Existenz (im Mutterleib) und der frühesten objektalen Existenz (in der Welt der Objekte). Müller-Pozzi beschreibt eindrucksvoll die intrauterine Seinsweise des Fötus: „Optimaler Reizschutz, konstante Ruhehaltung, kontinuierliche Wärme- und Nahrungszufuhr prägen den intrauterinen Zustand. Der Fötus lebt grenzenlos, jenseits von Zeit, Raum und Kausalität. Er schwimmt schwerelos im körperwarmen Fruchtwasser und ist durch Nabelschnur mit allen lebenswichtigen Organen der Mutter verbunden. Es gibt keinen Wunsch, weil Bedürfnisse befriedigt werden, bevor ein Wunsch auch nur entstehen könnte. Die intrauterine Existenz ist biologisch ein Zustand totaler, automatischer und kontinuierlicher Versorgung und wunschloser Befriedigung.“ (Müller-Pozzi, 1995, S.125)

Ich möchte bereits an dieser Stelle deutlich darauf hinweisen, dass auch in der intrauterinen Dyade massive Störungen und Beeinträchtigungen auftreten können, die die weitere psychische Entwicklung des Säuglings zu beeinflussen vermögen (dazu mehr in Abschnitt 2.3.2).

Innerpsychisch ist die dyadische Beziehung durch eine spezifische affektive Wahrnehmung und Kommunikation geprägt, für die Spitz (1967) den Begriff „**coenästhetische Organisation**“ bzw. „Tiefensensibilität“ benutzt. Die coenästhetische Organisation ist als besondere Wahrnehmungs- und Empfindungsform bereits mit der Geburt vorhanden und unterscheidet sich grundlegend von der später auftauchenden „diakritischen Organisation“ und Perzeption. Das coenästhetische System arbeitet ganzheitlich und unbewusst und reagiert auf nichtverbale, nichtgerichtete Signale, die folgenden Kategorien angehören (Spitz, 1967, S.153): „Gleichgewicht, Spannungen (der Muskulatur und andere), Körperhaltung, Temperatur, Vibration, Haut- und Körperkontakt, Rhythmus, Tempo, Dauer, Tonhöhe, Klangfarbe, Resonanz, Schall und wahrscheinlich noch eine Reihe anderer, die der

Erwachsene nicht bemerkt, und die er gewiß nicht in Worte fassen kann.“ Die coenästhetische Wahrnehmung ermöglicht das gegenseitige, intuitiv ablaufende Aufeinander-Einstellen von Mutter und Kind, welches die Mutter befähigt, die Bedürfnisse ihres Kindes „schlafwandlerisch“ zu befriedigen (Spitz spricht auch von affektiver „Mutter-Kind-Reziprozität“, worauf sich auch Tyson & Tyson berufen, die diese früheste Phase in der Entwicklung von Objektbeziehung mit „primärer Reziprozität“ bezeichnen (Tyson & Tyson, 2001, S.107). Mutter und Säugling regulieren und stabilisieren gemeinsam den Schlaf- und Wachzyklus sowie Hunger und Sättigung und halten so ein homöostatisches Gleichgewicht aufrecht. In diesem Zustand ist der Säugling „absolut abhängig“ (Winnicott, 1971) und erlebt sich gleichzeitig als omnipotent (omnipotente Abhängigkeit), d.h. er bemerkt seine Abhängigkeit selbst nicht einmal, denn es gibt für ihn nichts außerhalb seiner Selbst. Dementsprechend dürften auch die frühesten Phantasien des Säuglings aussehen, es sind solche „der Unerschöpflichkeit, der Unendlichkeit und Unzerstörbarkeit“.⁹

Dies sind keine Bilder, die der Säugling im Kopf hat, sondern grundlegende Körpersensationen, die als real erlebt werden, ohne dass sie bewusst gespeichert werden könnten (vgl. auch Hinshelwood, 1994).

Wesen der dyadischen Periode ist nun einerseits dieses „Urgefühl“ der Unerschöpflichkeit in allmächtiger Selbstversorgung, andererseits aber auch die allmähliche Infragestellung dieser Phantasie. Denn mit der Abnabelung wird die automatische und totale Versorgung beendet, der Organismus muss funktionieren und das orale Triebgeschehen in seiner Abfolge von Spannung und Entspannung, Triebwunsch- und Befriedigung wird in Gang gesetzt. Die Triebwünsche stellen also die Omnipotenzphantasien des Säuglings radikal in Frage. Während dieser Zeit, mit Einsetzen der Trennung von Selbst und Objekt, übernimmt die Mutter Ich-Funktionen für ihr Baby (v.a. bindet sie die primitiven, destruktiven Liebesimpulse des Säuglings).

Überhaupt muss in der Dyade grundsätzlich die Bereitschaft und Fähigkeit der Mutter vorliegen, Interesse von ihrem eigenen Selbst abzuziehen und es dem Baby zuzuwenden: Dies schafft eine enge affektive Verbindung und ermöglicht affektive Kommunikation, die die Grundlage des menschlichen Affektlebens ist. Winnicott nennt diese Voraussetzung „**primäre Mütterlichkeit**“ (Winnicott, 1956). So entsteht ein affektives Feedback-System als „intime, exklusive Form der Kommunikation“ (Tyson & Tyson, ebd., S. 108), in dem sich z.B. Schauen und Erregung, Stimme und Bewegung, Stimme und direkter Gesichtskontakt, in gegenseitigem Austausch und entsprechender Verknüpfung manifestieren.

⁹ Auch die Existenz solcher frühesten Phantasien bzw. die Phantasiefähigkeit ist von der Säuglingsforschung (wie die Existenz einer frühen autistischen und symbiotischen Phase) (vgl. Dornes, 1993) in Frage gestellt worden. Man sollte sich jedoch klarmachen, dass solche unbewussten Phantasien aus kleinianischer Sicht nicht mit Erwachsenenphantasien zu vergleichen sind – sie sind eher als Repräsentanzen von Triebkräften zu verstehen, die jegliche psychische Tätigkeit erst ermöglichen (vgl. Spillius, 2002).

Mit „**primärer Identifizierung**“ wiederum ist die früheste identifikatorische Gefühlsbindung gemeint (Müller-Pozzi, S.93), die jeder Objektbeziehung vorausgeht. Sie ist Grundlage von Gefühlen wie Sicherheit, Wohlbefinden, Überschwang und Glück. Erst im Zustand verlässlicher Identifikation kann das Kind körperliche Spannung und Erregung als Triebwunsch psychisch organisieren und im Raum der Beziehung als lustvolle Stimulierung (also libidinös) erleben. Hier liegt auch das Fundament für ein realitätsangemessenes Selbstwertgefühl des Kindes (Tyson & Tyson, 2001).

Es ist für das weitere Vorgehen sinnvoll, hier festzuhalten, dass es noch vor der Entstehung von Triebwünschen zu Bindung und Kommunikation zwischen Mutter und Kind kommt. Ein Objekt, welches zur Triebabfuhr dient (also vom Selbst psychisch getrennt ist), hat eine völlig andere Bedeutung als Objekt in primärer Identifikation, welches als Teil des Selbst erlebt wird. Die Dyade schafft für den Fötus v.a. Gefühle von Abhängigkeit und das Bedürfnis geliebt zu werden, nicht das Bedürfnis nach Triebbefriedigung, da sich in dieser Phase die Triebwünsche erst beginnen herauszudifferenzieren.

Tyson & Tyson (2001) betonen in diesem Zusammenhang die selbstregulatorischen Fähigkeiten des Säuglings, der kein passiver und hilfloser Empfänger von äußeren Einflüssen ist, sondern über angeborene Funktionen verfügt, die ihn zum aktiven Gestalter seiner eigenen Entwicklung machen. D.h., der Säugling ist bereits bei der Geburt mit Fähigkeiten zur Interaktionsgestaltung ausgestattet, die Ausgestaltung und Entwicklung dieser Interaktion ist wiederum primär vom affektiven Verhalten der Mutter abhängig. „...das Interaktionsgeschehen gilt letztlich als entscheidender Bestimmungsfaktor individueller Entwicklung“ (ebd., S.38).

Auch pränatal sind bereits vielfältige Aktivitäten und Interaktionen des Fötus beobachtbar, wie unten noch deutlich werden wird (siehe Abschnitt 2.3.2.2.).

Der auf gegenseitiger Tiefensensibilität beruhende dyadische Beziehungsmodus zeigt sich (für den Säugling) später in Form von Empathiefähigkeit und Einfühlungsvermögen (Müller-Pozzi, ebd.).

Die dyadische Phase dauert lt. Tyson & Tyson (ebd.) bis zum Alter von etwa 4 oder 5 Monaten an. Unbewusst dürfte die Seinsweise der dyadischen Existenz jedoch das gesamte weitere Leben als gelebter Erfahrungsmodus gespeichert bleiben und auch das Beziehungsverhalten mitbestimmen. Reziproke Interaktionsmuster und solche der Selbstregulation bleiben bis in die Adoleszenz und darüberhinaus manifest, wie Studien zeigen konnten (Brody, 1982, zit. n. Tyson & Tyson, 2001).

2.3.1.2 Trennung – Triangulierung – Individuation

Auf dem Höhepunkt der Dyade wird der Prozess der Loslösung, Triangulierung und Individuation eingeleitet: Der Säugling löst sich im Alter von etwa 4-6 Monaten entsprechend

seiner motorischen Fähigkeiten aus der unmittelbaren physischen Nähe der Mutter (von M. Mahler (1975) als „Ausschlüpfen“ bezeichnet, zit.n. Tyson & Tyson, 2001). In diesem Prozess geht es darum, die Objekte als Objekte im eigentlichen Sinn zu erkennen und affektiv zu besetzen, und die ersten Objektbeziehungen aufzubauen. Der Säugling muss sich, damit er ein Individuum werden kann, aus der Dyade lösen und zum Dritten (i.d. R. der Vater) in Beziehung treten. Mit „**Triangulierung**“ ist sowohl die äußere Hinwendung zum Dritten als auch die Errichtung einer innerpsychischen Repräsentanz eines dritten Objekts gemeint. Hier fangen auch Realitätssinn und **Realitätsprüfung** an, sich zu entwickeln. Die „psychische Geburt“ ist lt. Mahler (1975) erst vollendet, wenn der Mensch sich aus der Dyade gelöst hat und eine relativ stabile Objekt- und Selbstkonstanz (s.u.) gewonnen hat. Die Triangulierung könnte deshalb, so Müller-Pozzi (ebd., S.128), die „vielleicht größte Umwälzung in der Entwicklung des Menschen“ sein. Im triangulären Dreieck „Kind-Mutter-Vater“ werden komplexe Beziehungsaspekte betrachtbar. So ist die Triade die erste Gruppe im Leben eines Menschen und damit Vorläufer aller späteren Gruppen. Das Gemeinschaftsgefühl wurzelt in der Triade. Entscheidend ist die Aneignung der Fähigkeit, mit mehreren Personen gleichzeitig unterschiedliche Beziehungen haben zu können und trotzdem alle als Gemeinschaft wahrnehmen und erleben zu können. Wenn das Kind sich von der Mutter wegbewegt, gewinnt diese verstärkt die Konturen eines vom Selbst getrennten Objekts, welches die omnipotenten Unabhängigkeitsphantasien des Kindes massiv beeinträchtigt und zu psychischem Notstand führt. In dieser Phase taucht der Vater auf und wird zum Repräsentanten der „Nicht-Mutter-Welt“, einer letztlich unbegrenzten Wirklichkeit. Das Kind beginnt, die Außenwelt zu erforschen, deren Vertreter der Vater ist, und eine von der Mutter unabhängige Beziehung zu ihm aufzunehmen. Die Vater-Imago erschließt dem Kind gänzlich neue Befriedigungsmöglichkeiten (v.a. libidinöse und aggressive). Der Vater ist das erste Objekt, das das Kind als ein von ihm getrenntes Objekt wahrnimmt, wird also zur ersten echten Objektbeziehung und zum Prototyp aller später folgenden Objektbeziehungen. Er ist also einerseits derjenige, der das Kind aus der Dyade vertreibt, andererseits bietet die beginnende Realisierung seiner Existenz viele neue Möglichkeiten. Zum Beispiel wird er zur Projektionsfläche für die an der Realität gescheiterten Allmachtsphantasien („Auf Allmachtsphantasien verzichtet der Mensch nur widerwillig oder gar nicht“ - Müller-Pozzi, ebd., S.130), und wird in der Phantasie zum Idealobjekt. Gleichzeitig mit der Verinnerlichung des idealisierten Vater-Imagos schafft sich das Kind „**Übergangsobjekte**“ (Winnicott, 1951)¹⁰, die ihm helfen, den Übergang von dyadischer zur objektalen Existenz zu erleichtern. Das Übergangsobjekt ist für das Kind gleichzeitig Teil seiner selbst und der äußeren Realität. Es

¹⁰ Übergangsobjekte können Stofftiere, die Lieblingsdecke o.ä. sein, die eng mit der mütterlichen Präsenz verbunden sind (Tyson & Tyson, 2001). Voraussetzung für die Verwendung von Übergangsobjekten ist die

dient als Übungsobjekt für den bevorstehenden Umgang mit den Trennungs- und Abhängigkeitsängsten. Auch zur Mutter wird eine völlig neue Beziehung aufgebaut, ausgelöst durch die dialektische Bewegung von ihr und wieder auf sie zu. Die Erfahrung aus der nicht-dyadischen Beziehung mit dem Vater wird auf die Mutter übertragen (d.h. innerpsychisch wird die Mutter zu einem neuen Objekt). Die Loslösung aus der Dyade ermöglicht die Relativierung der absoluten Abhängigkeit von der Mutter, wobei gleichzeitig auch die vorher vorherrschende absolute Anpassung der Mutter gelockert wird. Im Separationsprozess beginnt sich der Körper des Kindes vom Körper der Mutter abzugrenzen (Aufbau eines Körperbildes) und das Kind fängt an, seine Sinnesorgane zu gebrauchen und die Mutter mit anderen Objekten zu vergleichen („Muster des Nachprüfens“ bei Mahler, 1975). Nicht mehr jedes fremde Gesicht wird angelächelt, da das Kind ein inneres Bild der Mutter geschaffen hat und wiedererkennen kann. Dieses innere Bild überdauert Trennungsphasen von der Mutter, die Fähigkeit zur **Objektkonstanz**¹¹ setzt ein. Das Kind kann nunmehr anfangen, die Umwelt aktiv und lustvoll zu erforschen. Diese Phase kennzeichnet sich durch das Beherrschen des aufrechten Stehens und Gehens, was Mahler (ebd.) auch als „Übungsphase“ bezeichnet, die zwischen dem 15. und 18 Monat endet. Es folgt ein ständiges Wiederannähern an die Mutter als Rückversicherung, mit baldigem erneuten Wegbewegen. Mit fortschreitender Etablierung von relativer Autonomie im Umgang mit der Welt (und Strukturierung der inneren Welt) wird das Kind letztlich die „Mutter neu erschaffen“ (Winnicott), um sie objekta zu besetzen, d.h. sie wird zunehmend Objekt der libidinösen Wünsche und auch aggressiver Angriffe. In der Zwischenphase zwischen dyadischer und objektaer Existenz, die wochen- bis monatelang andauert, führt der gleichzeitige Wunsch nach Einssein mit der Mutter und Unabhängigkeit von ihr zu einem starken innerpsychischen Konflikt: der Wunsch nach Verschmelzung weckt Angst vor Abhängigkeit (verbunden mit Ich-Verlust), der Wunsch nach Unabhängigkeit weckt Trennungsangst (Angst vor Objektverlust). Diese Krise aus Wegstoßen und dem Wieder-Anklammern nennt Mahler „**Wiederannäherungskrise**“ (ebd., Beginn ca. 16-18. Lebensmonat): „Die Konflikthaftigkeit der Wiederannäherungsphase hinterlässt in jedem von uns ihre Spuren, da wir alle das Bedürfnis nach Getrenntheit und Nähe, nach Autonomie und Abhängigkeit gleichermaßen in uns tragen.“ (Kramer & Akhtar, 1988). „Inwieweit und auf welche Art und Weise der Wiederannäherungskonflikt (auf)gelöst wurde, lässt sich am späteren Umgang mit diesen grundlegenden menschlichen Dilemmata und der daran gebundenen Angst ablesen.“ (Tyson & Tyson, ebd., S114). Der Vater kann in der

Schaffung eines Übergangsraums zwischen Realität und Phantasie („potentieller Raum“). Dieser ist quasi die Verbindung zwischen narzisstischem Zustand und Objektbeziehung (vgl. Ogden, 1997; Rauchfleisch, 1990).

¹¹ Das Konzept der Objektkonstanz (vgl. Tyson & Tyson, 2001) geht auf Hartmann (1927) zurück und meint eine Entwicklungsstufe, bei der Triebimpulse nicht mehr zur Zerstörung oder Beeinträchtigung der frühen Objektbeziehung zur Mutter führen können, d.h. eine überdauernde kognitive Repräsentanz der Mutter entsteht. Mit der vollen Etablierung der libidinösen Objektkonstanz verschwindet der Gebrauch von Übergangsobjekten.

Wiederannäherungskrise dem Kleinkind helfen, den Konflikt zu meistern, indem er sich als weitere, unabhängige Identifikationsfigur zur Verfügung stellt.

Mit der Verinnerlichung der Objektbeziehungen schafft es dann das Kind, sich von der Mutter trennen zu können und sich gleichzeitig (als verinnerlichtes Bild = Objekt Konstanz) ihrer Präsenz zu versichern. Mit der Trennung von Selbst und Objekt verbunden ist auch die Unterscheidung von Außenwelt und Innenwelt. Somit erscheinen Separation und Triangulierung als zwei Aspekte des gleichen Prozesses. Mit dem Erreichen der Objekt Konstanz wird das Kind zudem fähig, Gefühls-Ambivalenzen zu ertragen, d.h. gegensätzliche Affekte (Hass und Liebe) können für dasselbe Objekt empfunden werden. Das Kind kann aggressiv sein, ohne unerträgliche Angst zu spüren, damit die Objektbeziehung zu zerstören. Liebe gibt es nur auf dem Hintergrund des Hasses. Mit diesem Prozess verbunden ist die beginnende **Selbstkonstanz**, d.h. ein Gefühl für das eigene Selbst wird aufgebaut (Aufbau und Aufrechterhaltung einer einheitlichen Selbstrepräsentanz), welches die gegensätzlichen Erfahrungen und Affekte durchzieht.

Ein weiterer wichtiger Beziehungsaspekt ist die phantasierte Beziehung zwischen Mutter und Vater, welche Phantasien über die „Urszene“ enthält.¹² Mit Urszene werden Phantasien über den Geschlechtsakt der Eltern gemeint, wobei es nicht um den konkreten Ablauf geht, sondern um die Tatsache des Intim-Seins von Mutter und Vater. Diese Phantasien erzeugen im Kleinkind Gefühle des Ausgeschlossenenseins, und damit verbunden sind Neid, Wut und Hass. Die Bewältigung dieses Ausschlusses aus der Urszene ist für das Kind „ein Markstein seiner psychosexuellen Entwicklung.“ (Müller-Pozzi, S.136). Bei guter Entwicklung wird das Kind im Ausgeschlossenensein die Fähigkeit zum Alleinsein entdecken (Winnicott, 1958). Die noch schwach ausgeprägten Fähigkeiten zur Objekt- und Selbstkonstanz werden hierbei auf die Probe gestellt.

Schließlich lohnt es sich, einen Blick auf die Objektbeziehung des Kindes zu sich selbst zu werfen. Das Selbst des Kindes ist hier Subjekt der Objektbeziehung, also **Selbstobjekt** (Kohut, 1973). Die „Selbstobjekt-Beziehung“ (ab 3. Lebensjahr) dient dem Aufbau und der Erhaltung eines kohärenten Selbstbildes. Neben den dargestellten Triebwünschen verlangt das Kind bei der Etablierung erster Objektbesetzungen auch nach Erfüllung seiner narzisstischen Wünsche, nämlich solcher nach Bewunderung und Bestätigung seiner Phantasien von Unabhängigkeit, Kompetenz, Erhabenheit und Größe. Die Idealisierung des eigenen Selbst und jene der primären Bezugspersonen hat Kohut „Konfiguration des Größenselbst“ und „Konfiguration der idealisierten Elternimago“ (Kohut, ebd.) genannt – sie bilden die Pole bei der Bildung des prä-ödipalen Kernselbst. Es ist von großer Bedeutung, dass die Triebobjekt-

¹² Für Freud neben den Phantasien über das intrauterine Leben, über Kastration und Verführung Bestandteil der „Urphantasien“ des Menschen (Freud, 1915a, S.242), deren Existenz aber wegen der lamarckistischen Grundlage bis heute umstritten ist.

und Selbstobjekt-Beziehung in ausgewogenem Verhältnis zueinander stehen. Beides sind Aspekte ein und derselben Sache, sie dürften nicht zu weit auseinanderklaffen, da sonst eine spätere psychische Störung droht.

Am Ende dieser Phase steht der Beginn der infantil-genitalen Sexualität und damit die Etablierung von triadischen Objektbeziehungen mit der Ausbildung von männlicher und weiblicher Geschlechtsidentität im Rahmen der ödipalen Dynamik.

Sinn dieser Darstellung im Kontext meiner Fragestellung ist neben der Einführung von Basiskategorien und –begriffen auch, grundsätzliche Erfahrungsdimensionen zu verdeutlichen, die im späteren Leben sprachlich-bewusst nicht mehr zugänglich sind, obgleich sie eine herausragende Rolle für die psychische Entwicklung des Individuums spielen. Die hier beschriebenen Seinsweisen, so macht uns die psychoanalytische Theorie klar, sind auf unbewusster Ebene im weiteren Leben weiterhin präsent, ein „Niederschlag“ erfolgte auf einer sprachlich nicht zugänglichen Ebene.

2.3.2 Pränatal-Psychologie und -Psychoanalyse und Ergebnisse der empirischen Säuglings- und Fötusforschung

Ich möchte nun auf wichtige Befunde der empirischen wie theoretischen psychologischen und psychoanalytischen Säuglings- und Pränatalforschung eingehen, die bedeutsame Daten für die weitere Analyse und die nachfolgenden Ansätze liefern.

2.3.2.1 Otto Ranks „Trauma der Geburt“ und die Psychoanalyse der pränatalen Lebenszeit

Die psychoanalytische Würdigung und Erforschung der vorgeburtlichen Lebenszeit fand über viele Jahrzehnte kaum bzw. eher im Verborgenen statt (Janus, 2000). Der Grund dafür dürfte neben der schwierigen Erforschbarkeit dieser für lange Zeit nicht direkt beobachtbaren Entwicklungsphase - in der Wirkung von Otto Ranks umstrittenem Werk „Das Trauma der Geburt“ (1924) zu finden sein. Rank hatte hier erstmals die mögliche fundamentale Bedeutung des Geburtstraumas für die Entwicklung der Psyche des Menschen herausgearbeitet.¹³ Im Prinzip wurden hier von Freud vorher eingeführte Konzepte (primärer Narzissmus, Geburtsangst) „konsequent zu Ende gedacht und systematisiert“ (Janus, 2000, S.13). Für Freud war die Veröffentlichung von „Das Trauma der Geburt“ (1924) zunächst ein regelrechter Schock, nach einigen Monaten würdigte er aber die Bedeutung der Rank'schen Erkenntnis. Zu einer Ablehnung kam es von Seiten Freuds nach vielen Diskussionen

¹³ Rank erklärt die Entstehung der Psyche selbst als Verarbeitung des Geburtstraumas, und begründet diverse Phänomene von der Psychopathologie über Religion, Philosophie bis hin zum künstlerischen Schaffensdrang aus diesem Zusammenhang heraus.

schließlich, um sein eigenes Theoriegebäude nicht zu gefährden und die bereits mehrfach gespaltene psychoanalytischen Gemeinschaft nicht noch stärker zu fragmentieren (Kramer, 1999; Janus, 2000). Zu viele fundamentale Widersprüche waren aufgetaucht: Die Ätiologie der Neurosen hätte praktisch neu geschrieben werden müssen, und auch die Auswirkungen auf die psychoanalytische Behandlungstechnik wären immens gewesen - nämlich eine Akzentverschiebung von „Erinnern und Einsicht“ hin zu „Wiederholen und kreativer Neuerfahrung“ (Janus, ebd.), hätte man Ranks Vorstoß versucht, zu integrieren.

Kramer (1999) stellt ausführlich dar, dass Otto Rank der erste Analytiker war, der die Beziehung des Kindes zur Mutter in der Vordergrund gestellt hat und damit die alles beherrschende Stellung des Ödipuskomplexes relativierte. Rank vertrat die Auffassung, dass sämtliche positive wie negative Gefühle des Kindes ursprünglich auf die Mutter gerichtet seien – erst später erfolge eine Verschiebung auf die Geschwister, den Vater, oder andere Menschen. Der Ursprung aller Angsteffekte liege demnach in der psychologischen Trennungsangst bei der Geburt. Für Rank war die Mutter mit der Geburt nicht nur das erste „gute“, sondern auch das erste „böse“ Objekt. Die Angst vor der Mutter sei als Prototyp der Angst psychisch im Säugling verankert und verhindere so die Fixierung an die Mutter – eine Fixierung, die ein „ozeanischer Tod“ sein würde, ein Leben ohne Ambivalenzen. (Kramer, ebd.). Freud dagegen konzeptualisierte den Säugling als komplett von den Außenwelt-Reizen ausgeschlossen (Reizschranke oder „Reizschutz“; Freud, 1920), erst der „kastrierende“ Vater bedrohe das Kind während des ödipalen Konflikts. Diese Angst liege laut Rank tiefer, nämlich in der ambivalenten Einstellung zur trennenden Urmutter. Sinn der Psychotherapie sei es demnach, die unbewusste Mutterfixierung an die Mutter-Imago aufzulösen. Kramer (ebd., S.182) : „Der Säugling beginnt sein Leben mit dem Gefühl einer ‚Urambivalenz‘ gegenüber dem verlorenen Urojekt der Mutter.“ Kramer sieht Freuds Fixierung auf den Ödipus-Konflikt in seiner eigenen, nicht aufgearbeiteten unbewussten Angst vor der mächtigen Mutter und der damit verbundenen Idealisierung. Gleichermaßen argumentiert Janus, er geht jedoch noch weiter, wenn er die Trennung von Rank damit in Verbindung bringt (ebd., S.69): „Wenn man der Anschauung zustimmt, dass Freud sich in tiefer Weise mit Ödipus identifiziert hat, sich im Schicksal des Ödipus wiedererkannte, dann gälte dies auch für die Verstrickung des Ödipus mit seinen Söhnen, die seine Schande der Mutterfixierung mit angesehen hatten und denen er beiden den Tod wünschte, was sich dann auch realisierte.“ Es kam zum Bruch mit Rank und zur langjährigen Verleugnung seiner fundamentalen Erkenntnisse in der psychoanalytischen Gemeinschaft, obgleich allmählich Konzepte entstanden, die sich im Prinzip auf Ranksches Denken bezogen (z.B. aus der Kleinianischen Psychoanalyse und Objektbeziehungstheorie).

Inzwischen wird die Bedeutung der Geburt als kurzfristige, aber traumatische Zerstörung der frühen Mutter-Kind-Einheit und damit auch der pränatalen Phase der absoluten Mutterfixierung wieder auf breiter Ebene diskutiert. Ludwig Janus, zur Zeit wohl der Wortführer der pränatal forschenden Psychoanalytiker im deutschsprachigen Raum, hat in vielen Publikationen kasuistische Belege und Hinweise zusammengetragen, die die Bedeutung der prä- und perinatalen Dimension für das alltägliche Erleben und Lebensgefühl verdeutlichen sollen, aber auch den vielgestaltigen Einfluss auf menschliche Kultur und Kunstwerke (den umfassendsten Überblick zur Historie und momentanem Stand der psychoanalytischen Pränatal-Forschung gibt Janus, 2000). Janus kommt zu dem Schluss, „dass die frühe Erfahrung als eine Art Hintergrundfilm beständig fördernd oder hemmend gegenwärtig ist.“ (Janus, 1997, S. 41). Dieser Hintergrundfilm bestehe nicht aus konkreten Erinnerungen an die vorgeburtliche Existenz und die Geburt, sondern aus mächtigen, subjektiv nicht erklärbaren Grundgefühlen und Verhaltens- und Wahrnehmungsdispositionen. Zum Beispiel können traumatische Schwangerschafts- und Geburtserfahrungen demnach zu einem Lebensgefühl des „Nicht-Geboren-Seins“ oder „Nicht-Gewollt-Seins“ führen, zu unerklärbarer innerer Leere und Ausweglosigkeit, oder ein „Fremdsein, als wäre es ein Unrecht zu leben“, erzeugen (Janus, ebd.). In Belastungssituationen können frühe Notzustände, die im Hintergrund des Erlebens und des Selbstgefühls virulent bleiben, „anfluten“ und ins Erleben vordringen.

„Die entscheidende neue Annahme der pränatalen Psychologie ist, [...] dass das Erleben des Kindes vor und während der Geburt im Hintergrunderleben des Erwachsenen erhalten bleibt.“ (Janus, 1997, S.48).

Janus geht sogar soweit, zu behaupten, die gegenwärtige Entfremdung des Menschen von der Natur habe ihren Ursprung auch in vorgeburtlichen Lernprozessen wurzeln, und postuliert die Notwendigkeit einer Verbesserung der emotionalen Beziehung zwischen Eltern und Kind während der Schwangerschaft: „Wer in der primären Beziehung zu seinen Eltern integriert war, kann sich auch später in die Ökologie der Welt integrieren.“ (Janus, 1997, S. 50).

Selbst in der „Mainstream-Psychologie“ bestätigt sich heute das neue Interesse von Psychologie und Psychoanalyse an der pränatalen Existenz (Geuter, 2003). Geuter führt eine Reihe von Untersuchungsergebnissen auf, die die wachsende Bedeutung der pränatalen Psychologie für Therapie und Theoriebildung verdeutlichen (dazu mehr in den nächsten Abschnitten).

Was kann die pränatale Psychologie und Psychoanalyse nun beitragen zur Erhellung meiner Fragestellung? Welches sind die gesicherten Erkenntnisse oder zumindest allgemein akzeptierten Theorien zur pränatalen Existenzweise, die weitere Rückschlüsse auf das Musikentstehen zulassen?

2.3.2.2 Empirische Befunde der Pränatalforschung

Die empirische Pränatalforschung (Übersicht bei Chamberlain, 1997; Piontelli, 1996, die sich auf vielfältige Einzeluntersuchungen beziehen) konnte zeigen, dass der Fötus bereits im Mutterleib zu selbstinitiiertem Verhalten, Emotion und Interaktion fähig ist und nicht als rein reflexhaft reagierendes Wesen zu sehen ist. Dazu exemplarisch zunächst einige Befunde der empirischen Pränatalforschung zu Aktivitäten des Fötus:

- Saugen tritt erstmals um die 9.te Woche auf (an Händen, Füßen, Fingern und Zehen).
- Ab der 10. bis 12. Schwangerschaftswoche kommt es zu eigenständigen, nicht-reflexhaften Bewegungen und Verhalten des Fötus (eigenständige Motilität tritt sogar früher auf als induzierte!).
- Schlucken und Zungenbewegungen beginnen vor der 14. Woche (bevor die Geschmacksknospen ausgereift sind).
- Erektionen wurden schon vor der 16.Schwangerschaftswoche beobachtet
- Atembewegungen treten ab der 24.Woche in Impulsen auf, die in der Folgezeit dann allmählich periodischer und einheitlicher werden.
- Der Fötus hat ein sehr aktives Traumleben (begleitet von ausgeprägter Körpersprache und Mimik): In der 30.Woche soll der prozentuale Anteile der Träume am Schlaf bei nahezu 100% liegen. Er sinkt dann bis zur Geburt auf ca. 30 Prozent ab. Die schnellen Augenbewegungen, die auf REM-Schlaf hinweisen, sind erstmals in der 23. Schwangerschaftswoche feststellbar.
- Ultraschallbeobachtungen von Zwillingen im Mutterleib belegen deren Interaktionsfähigkeit bereits in der 20. Schwangerschaftswoche.

Piontelli (1996, S. 60ff) führt eine Reihe von weiteren Daten zur Entwicklung fetaler Sinnesfunktionen auf: Hautberührung, Schmerzrezeption, Reaktion auf Geräusche, Geruchssinn, Gleichgewichtssinn, Chemorezeption, Funktion der Geschmacksknospen, Registrierung von Temperaturveränderungen. Sie macht deutlich, dass der Fötus seine Umwelt auf komplexe Weise zu registrieren in der Lage ist, und darauf auch selbstinitiiert reagieren kann.

Die empirische Pränatalforschung zeigt weiterhin die emotionale Verbundenheit von Mutter und Embryo. Für Chamberlain ist die Gebärmutter ein Ort kontinuierlicher Interaktion, „in der die Beziehungen eher ‚duo‘- als egozentrisch sind.“(Freeman, 1987, zit. n. Chamberlain, 1997, S.33). Der Fötus und seine Mutter sind demnach niemals getrennt, sondern „essen, schlafen, bewegen sich, rauchen, nehmen Medizin und haben Unfälle – gemeinsam“ (ebd.). Über die Nabelschnur ist der Blutkreislauf des Fötus direkt mit dem der Mutter verbunden, was die enge Bindung auch physiologisch verdeutlicht.

Einige Beispiele für die enge emotionale Bindung:

- Bei Störungen des intrauterinen Schutzraumes (z.B. durch die Amniozentese¹⁴ oder intrauterine Bluttransfusionen) kommt es zu vielfältigen Reaktionen, die auf emotionales Erleben hinweisen, wie z.B. Erstarren, Herschlagfrequenzzunahme, Verringerung der Atembewegungen, Anstieg von Stresshormonen (Chamberlain, ebd.).
- Wenn eine (Zigaretten rauchende) schwangere Frau nur an die nächste Zigarette denkt (ohne sie zu rauchen), verschnellert sich als Stress-Reaktion der Herzschlag des Fötus (Geuter, 2003).
- Die emotionalen Reaktionen der Mutter auf einen verstörenden Fernsehfilm wirken sich unmittelbar als auch langfristig auf den Fötus aus (Correia, 1994, zit. n. Chamberlain, 1997).

Der Fötus registriert aufs sensibelste die emotionale Befindlichkeit seiner Mutter und wird davon selbst beeinflusst. Die starke emotionale Bindung zur Mutter hat also augenscheinlich bereits in utero ihren unbewussten Ursprung. Diese Daten bekräftigen psychoanalytische Theorien zur Musikgenese, die ich im Abschnitt 2.4 vorstellen werde.

2.3.2.3 Kontinuität zwischen prä- und postnatalem Leben und die Frage nach der „psychischen Geburt“

Die Frage, wann psychisches Leben tatsächlich beginnt, lässt sich z.Zt. nicht sicher klären bzw. kommt es auf Definition psychischen Lebens an. Die italienische Psychoanalytikerin Alessandra Piontelli (1996) kommt nach Einzelfallstudien, in denen sie prä- und postnatales Verhalten von Fötus, Säugling und Kleinkind ausführlich studierte, zu dem Ergebnis einer auffallenden Kontinuität zwischen prä- und postnatalem Leben. So gibt es bestimmte basale pränatale Verhaltensweisen (z.B. grundlegende Aktivität & Passivität, Lutschen an der Plazenta, Festhalten an der Nabelschnur), die auch postnatal als übergreifendes Charaktermerkmal zutage treten. Besonders aufschlussreich sind hier Piontellis Zwillingstudien, da beobachtbare individuelle Unterschiede und charakteristische Beziehungsmuster zwischen den Zwillingen über die Geburt hinaus erhalten bleiben.

Interessanterweise hat auch schon Freud in „Hemmung, Symptom und Angst (Freud, 1926, S.169, zit. n. Maiello, 1999) diese Kontinuität betont, obgleich er auf keinerlei empirische Daten zurückgreifen konnte: „Intrauterinleben und erste Kindheit sind weit mehr ein Kontinuum, als uns die auffällige Caesur des Geburtsaktes glauben lässt.“

Dies zeigt neben der Betonung von anlagebedingten, konstitutionellen Persönlichkeitsfaktoren auch die Wichtigkeit der unbewussten pränatalen Seinsweise: Man

¹⁴ Einführung einer Nadel in die Gebärmutter und Entnahme von Fruchtwasser.

kann davon ausgehen, dass traumatische Störungen in dieser Phase und im Übergang zur postnatalen Existenz diese Kontinuität beeinträchtigen oder gar aufheben können.

„Auch wenn die Kinder ihre intrauterinen Erfahrungen und ihre Geburt vermutlich nicht ‚erinnern‘, legen die Ergebnisse meiner Beobachtungen und psychoanalytischen Behandlungen doch nahe, dass sie solche Erfahrungen im Laufe ihres Wachstums und ihrer Entwicklung immer wieder durchleben und Neubearbeiten.“ (Piontelli, 1996, S. 319-320).

Diese grundlegenden Erfahrungen scheinen sich später in einer Art Grundeinstellung im Leben zu manifestieren.

Piontellis Ergebnis stützt die Annahme, dass frühestes unbewusstes prä- und postnatales Dasein (was auch das Hören im Mutterleib und weitere coenästhetische Erfahrungen miteinschließt) eine grundlegende Erlebnismatrix darstellt, die für die Musikgenese und das spätere Musikerleben eine entscheidende Basis bildet. So argumentiert auch Bernd Nitzschke bereits 1984, wenn er den affektiven Dialog mit der Mutter als Wurzel der Musik betrachtet, welcher im Mutterleib beginnt: „Soweit keine angeborenen Schädigungen vorliegen, dürfen wir annehmen, dass das Kind nach der Geburt seine Kommunikation mit der Mutter fortsetzt, die bereits pränatal stattfand.“ (Nitzschke, 1984, S. 316). Zu Nitzschke im Detail siehe unten (Abschnitt 2.4.1).

2.3.2.4 Der affektive Säugling

In den letzten zwei bis drei Jahrzehnten kam es zu vielen erstaunlichen Erkenntnissen in der empirischen Säuglingsforschung, die auch für die psychoanalytische Theorie und Praxis zu weitreichenden Implikationen führten (vgl. Lichtenberg, 1983; Stern, 1985; Dornes, 1993). Einige Grundannahmen der Psychoanalyse wurden dadurch widerlegt oder zumindest in Frage gestellt bzw. revisionswürdig, so Margaret Mahlers Konzepte der frühen autistischen Phase, der Symbiose, und die Vorstellungen einer frühen Symbolisierungsfähigkeit, aber auch die Annahme frühester, angeborener unbewusster Phantasien sowie die klassisch-psychoanalytische Affekttheorie. Die genaue Darstellung der strittigen Punkte würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen – ich werde aber, wo es mir wichtig erscheint, auf den Diskurs später zurückkommen.

Wichtig für die weitere Fundierung der in 2.4 darzustellenden Ansätze erscheint mir hier v.a. die verstärkte Bedeutung und Konzentration auf eine aktive und selbstinitiierte Affektinteraktion zwischen dem neugeborenen Säugling und seiner Mutter (Lichtenberg, 1983) (siehe auch Tyson & Tysons „primäre Reziprozität“, 2001): „Aus diesen Ergebnissen folgt, dass beide, der Säugling und die Mutter, von Anfang an darauf vorbereitet sind, an einer sozialen Interaktion teilzunehmen. Sie handeln nicht als zwei Individuen, die vereinzelte Mitteilungen aussenden. Ihre Bindung aneinander beruht auf Reziprozität.“ (Lichtenberg, ebd.

S.16). Affekte dienen in dieser Sichtweise also weniger der Abfuhr von Es-Impulsen, also der Triebabfuhr, sondern sind notwendige Signale in der Entwicklung der dyadischen Kommunikation im Interaktionssystem „Mutter-Säugling“. So lässt sich das Schreien des Säuglings auch als starkes soziales Signal, welches die Mutter herbeiruft, interpretieren, und nicht nur als Triebabfuhr aufgrund eines Mangelzustands. Schreien ist sowohl Affektausdruck als auch Kommunikation (ebd., S.21).

Säuglinge sind darum bemüht, eine optimale affektive Interaktion mit der Mutter herzustellen. Dies wird durch wechselseitig auftretende Verhaltensweisen erreicht (so z.B. Blickkontakte, Vokalisierungen, Berührungen, Imitationen), die verlässliche Interaktionsspiralen in Gang setzen. Diese laufen zeitlich genau abgestimmt ab und die einzelnen Verhaltensweisen greifen ineinander über. „Es entsteht der Eindruck eines Zwiegesprächs, in dem die gezeigten Verhaltensweisen kommunikative Handlungen sind: Einer spricht, und der andere antwortet. Diese Struktur des frühen Dialogs ist in der Literatur vielfach in Begriffen wie Reziprozität, Mutualität, Responsivität und ähnlich beschrieben worden“ (Dornes, 1993, S.66). Auch ohne Worte gibt es also ein Art affektiven Ur-Dialog, ein wie in wiederkehrenden Schwingungsmustern auftretendes Miteinander, das stark mit Körperlichkeit, Gebärden und akustischen Signalen zusammenhängt.

Nicht Spannungsreduktion und Reizschutz sind demnach die beherrschende psychischen Prinzipien des Neugeborenen, sondern die aktive Suche nach Stimulation und der Dialog mit der Mutter. Der Säugling ist *aktive*, nicht passive Kraft in der dyadischen Interaktion (so gibt es Untersuchungen, die belegen, dass mehr als die Hälfte der beobachtbaren Interaktionen zwischen Säugling und Mutter vom Säugling initiiert wurden, vgl. Tyson & Tyson, 2001).

Die Säuglingsforschung macht deutlich, dass es im Säugling von Geburt an einen starken Drang geben muss zur Gestaltung der affektiven Beziehung zur Mutter. Dieser Drang, mit der primären Bezugsperson eine optimale, „fließende“ Affektsituation herzustellen, begegnet uns im Ansatz von Bernd Nitschke wieder und könnte auch als zentrale „Triebkraft“ in der Musik gegenwärtig sein. Auch dazu mehr im Abschnitt 2.4.

2.3.2.5 Zur Hörfähigkeit und Klangwelt des Fötus und des Säuglings

Das Hörorgan ist das erste Sinnesorgan des Menschen, welches im Mutterleib voll funktionstüchtig ist, und es ist als einziges Organ bei Geburt komplett einsatzfähig (Krens, 2001). Bereits im Mutterleib, nach nur 5 Monaten, ist das Innenohr „vollständig erwachsen“, nach 5 bis 6 Monaten ist die Cochlea (die Schnecke) komplett ausgereift (Gellrich 1997; Maiello, 1999). Die entscheidende Frage ist also weniger, ob der Fötus physiologisch in der Lage ist, im Mutterleib zu hören, sondern ob und wie der Fötus im Mutterleib seine

Hörfähigkeit auch sinnvoll einzusetzen vermag und ob in irgendeiner Art und Weise ein Niederschlag des Rezipierten im Organismus erfolgt.¹⁵

Die vielen Untersuchungen der medizinisch-psychologischen Pränatal- und Säuglingsforschung belegen eindrucksvoll: Der Säugling bzw. Fötus hört nicht nur aus Zufall, sondern er nutzt seine Hörfähigkeit tatsächlich - er ist sogar im Mutterleib in der Lage, aufgrund seiner Hörerfahrungen zu lernen.

An dieser Stelle seien zusammenfassend nur einige Beispiele und gesicherte Erkenntnisse genannt (vgl. Gellrich, 1997; Parncutt, 1997; Lecanu, 1995; Geuter, 2003, Fassbender in Bruhn, Oerter, Rösing, 1993; Chamberlain, 1997; Lichtenberg, 1983; Dornes, 1993; Maiello, 1999, Leikert, 2003):

- Bereits nach 24 Wochen beginnt der Fötus, auf Schallreize und das abrupte Abbrechen von kontinuierlichen Schallreizen mit Herzschlagfrequenzänderungen und mit Augenblinzeln zu reagieren.
- Man kann im letzten Drittel der Schwangerschaft deutliche motorische Reaktionen beobachten, die durch Schallreize ausgelöst werden.
- Föten reagieren auf das Lachen der Mutter mit Bewegungen.
- Im Mutterleib werden erste sogenannte „Hörwahrnehmungsmuster“ ausgebildet. Damit sind Präferenzen für bestimmte wiederkehrende Schallereignisse gemeint. So lässt sich nachweisen, dass Neugeborene auf „richtige“ Sprache stärker reagieren als auf sinnlose Tonfolgen.
- Töne mit niedriger Frequenz haben eher eine beruhigende Wirkung und verlangsamen die motorische Aktivität des Fötus, Töne in höheren Frequenzbereichen wirken gegenteilig und beleben den Fötus. Dies deckt sich mit den Wirkungen, wie sie der Erwachsene kennt.
- Neugeborene, die den auf Band aufgenommenen Herzschlag der Mutter hören, schlafen besser und schreien weniger.
- Neugeborene reagieren selektiv und aktiv auf Schallfrequenzen im Bereich der menschlichen Stimmlage, d.h. sie bemerken einen Unterschied zwischen synthetisch erzeugten Geräuschen und der menschlichen Stimme.
- Neugeborene geben der Mutterstimme gegenüber anderen Stimmen den Vorzug, „kennen“ diese also bereits.

¹⁵ Zur wichtigen Frage von Niederschlag und Memorisierung von unbewusst erlebten Erfahrungen komme ich in einem gesonderten Abschnitt zurück. Hier nur so viel: Es gibt inzwischen auch aus positivistisch-naturwissenschaftlicher Sicht (z.B. Trauma- und Emotionsforschung, vgl. z.B. Damasio, 1994; LeDoux, 1998) viele Hinweise darauf, dass nicht nur das Gehirn des Menschen, sondern sein ganzer Körper als Gedächtnisspeicher dient.

- Die meisten neugeborenen Säuglinge hören innerhalb kurzer Zeit (20 bis 28 Sekunden) mit dem Schreien auf, wenn sie mit einer intrauterinen Geräuschkulisse konfrontiert werden.
- Neugeborene können die Richtung von Schallquellen bereits identifizieren. So recken sie sich nach Gegenständen, die sie hören, aber nicht sehen können.
- 30 Tage alte Säuglinge reagieren irritiert, wenn sie ein sprechendes Gesicht sehen und die Stimme, die sie hören, nicht aus dem betreffenden Mund kommt, sondern von der Seite.
- Babys reagieren bereits positiv auf Musik (Beschleunigung der Gewichtszunahme, Verbesserung des Verhaltenszustands von aufgeregten Babys).

Fassbender (1993) kommt zu dem Schluss: „Viele Untersuchungen haben in den letzten zehn bis 20 Jahren gezeigt, wie enorm sensitiv Neugeborene und Säuglinge gegenüber Sprachparametern und musikalischen Strukturen sind. Es ist unwahrscheinlich, dass all diese auditiven Fähigkeiten angeboren sind, vielmehr scheint die pränatale Hörerfahrung eine wichtige Grundlage dafür zu sein. Die Geburt ist nicht der Beginn der musikalischen und sprachlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen.“ (Fassbender, 1993, S.273).

Das frühzeitige Hören macht also Sinn – vermutlich um über diesen Sinneskanal, der den ganzen Körper in Schwingung versetzt, eine möglichst frühe Bindung zur Mutter zu gewinnen, die ja in den ersten Lebensmonaten das Überleben des Säuglings sichern muss.

Maßgeblich ist auch, dass der Fötus schon ab dem 7. Monat in der Lage ist, Bewegungen und Lageveränderungen im Zusammenhang mit Schallereignissen wahrzunehmen. Er kann mütterliche Klänge wie Atmen, Sprechen, Singen, Laufen mit entsprechenden Bewegungsmustern verbinden. Klang und Körperlichkeit (der Mutter) können also schon hier zu einer Einheit verschmelzen: Körperlichkeit, Bewegung und Klang gehören eng zusammen. Das Zusammenspiel von emotionalem Ausdruck und korrespondierenden Geräusch- wie Bewegungsmustern nimmt der Säugling demnach bereits in seiner allerfrühesten Seinsweise wahr.

Maiello (1999, S.139) beschreibt die Situation des Fötus im Mutterleib in ähnlicher Weise als einen „Zustand fusionaler Suspendierung mit einer wohl zum Teil verschwommenen Mischung von Berührungs- und Hörempfindungen; ein fließendes Dasein inmitten von Bewegung, Geräuschen und vokalen Tönen in einer Welt ohne klare Grenzen. In diesem ‚Klangkörper‘ – so können wir uns vorstellen – befindet sich die noch unreife Psyche (mind) des Fötus mehr in einem Zustand des Teilhabens als des Wahrnehmens.“

Zur Klangwelt des Embryos:

Es wird davon ausgegangen, dass der Embryo Schallereignisse ungefähr so hört wie Erwachsene im Schwimmbad unter Wasser. Das heißt, Geräusche aus dem Mutterleib und dem Körper der Mutter sind wesentlich lauter als Töne und Geräusche von außerhalb des Körpers. Dabei hat das Ohr in dieser Phase eine besondere Sensibilität für hohe Frequenzen, was das Hören der Stimme der Mutter erleichtert. Tiefe Frequenzen werden erst später gut gehört. Geräusche von außen gelangen nur mit einer Lautstärke von 20 db an das Ohr des Fötus, die Stimme der Mutter erreicht 35 db Schalldruck. Piontelli (1986) berichtet, dass das Pulsieren der mütterlichen Bauchorta das Geräusch ist, das der Fötus am häufigsten hört, gefolgt von der mütterlichen Stimme. Der Fötus hört alles also als allererstes das kontinuierliche rhythmische Pulsieren des Herzmuskels der Mutter, und deren diskontinuierlich auftauchende belebende Stimme, ein Wechselspiel von Kontinuität und Diskontinuität.

Die Ergebnisse machen deutlich, dass der Fötus im Mutterleib bereits Hörerfahrungen macht und diese – auch in Form von sog. kreuzmodaler Wahrnehmung, d.h. in Verbindung mit anderen Sinnesmodalitäten - speichern kann.

2.3.2.6 Pränatale Erfahrung und musikalische Grundstrukturen

Im Zusammenhang mit der pränatalen Hörwelt möchte ich in diesem Abschnitt auf einen interessanten Ansatz von Richard Parncutt (1997) eingehen. Parncutt stellt die These auf, dass bestimmte, kulturübergreifende Merkmale von Musik – nämlich rhythmische, melodische und harmonische Elemente - auf pränatale Ursprünge zurückgehen. Diese Ursprünge sind demnach die Geräusche des Kreislaufsystems, der Stimme und der Bewegungen der Mutter. Rhythmus, Melodie und Harmonie (inkl. Tönen und Klängen als Basismaterial) werden in der Regel als Grundelemente von Musik betrachtet (Ziegenrucker, 1997)¹⁶:

Der **Rhythmus** erzeugt einen gleichmäßigen Takt oder Impuls, wobei Umfang und Verteilung der Frequenzen starke Ähnlichkeiten mit menschlichem Herzschlag und Schrittgeschwindigkeit aufweisen.

Mit **Melodie** ist bekanntermaßen die an- und abschwellige Tonhöhe einer einzelnen Stimme gemeint. Interessanterweise entsprechen Umfang und Verteilung der Tonhöhen in der Regel derjenigen in nichtmusikalischen Äußerungen, v.a. von Sprache.

Die **Harmonie** bezeichnet den Zusammenklang mehrerer Stimmen, bei dem neue Klangfarben entstehen. Durch die Verschmelzung entsteht subjektiv der Eindruck, dass die Anzahl der Stimmen geringer ist als die tatsächliche Anzahl (vgl. Parncutt, 1997).

¹⁶ Ergänzt durch Dynamik und Klangfarbe.

Die emotionalen Aspekte der Musik wiederum basieren Parncutt zufolge auf der vorgeburtlichen Beziehung zwischen Mutter und Fötus. Als kulturübergreifende Ähnlichkeiten der Musik nennt er die ubiquitäre Verbreitung und Wichtigkeit von Musik in so gut wie allen Kulturen und Gesellschaften, die Verbindung zwischen spezifischen Anlässen (sowie dazugehörenden Emotionen) und entsprechender Musik, und das universal mögliche Auffinden und Bestimmen von Rhythmus, Melodie und Harmonie in fast allen existierenden Musiken. Die pränatale Geräuschwelt des Fötus weise eine „bemerkenswerte Ähnlichkeit“ mit musikalischen Strukturen auf, weshalb davon auszugehen sei, dass bereits intrauterin eine Vertrautheit mit solchen Strukturen erworben werde. Als Bestätigung seiner Thesen wertet Parncutt Experimente, in denen nachgewiesen werden konnte, dass Säuglinge bereits über eine weitreichende Sensibilität für elementare musikalische Strukturen verfügen, was die Differenzierungsfähigkeit von verschiedenen Tempi, Tonhöhenkonturen und harmonischen Tonintervallen betrifft (Trehub, 1987, zit.n. Parncutt, 1997).

Die rhythmische Sensibilität ist demnach die Folge der pränatalen Konfrontation mit den Geräuschen des Herz-Kreislauf-Systems und den Schritten der Mutter, die harmonische und melodische Sensibilität hat ihren Ursprung in der mütterlichen Stimme.

Parncutt führt weitere Hinweise dafür auf, dass musikalische Elementarstrukturen (Rhythmus, Melodie, Harmonie) bereits pränatal „gelernt“ werden:

- Akustische Rhythmen werden als auffälliger empfunden als visuelle. Dies hängt vermutlich mit der viel früher stattfindenden akustischen Prägung im Mutterleib zusammen.
- Der Taktschwerpunkt in der Musik liegt eher auf tiefen als auf hohen Tönen. Dies weist auf die Nachempfindung des pränatalen Herschlags hin.
- Die Prosodie (Lauteigenschaft bzw. Sprachmelodie) von Sprache ist für den Säugling von elementarer Bedeutung, um etwas über den emotionalen Zustand der Mutter zu erfahren (starke Abhängigkeit vom emotionalen Zustand der Mutter). Es ist also sehr wahrscheinlich, dass der Säugling auf diese Weise sehr sensibel für sprachliche Intonation wird.
- Es gibt eine starke Korrespondenz von menschlichem Atem und musikalischer Phrasierung (Musik wird fast immer phrasiert wahrgenommen).
- Säuglinge haben kein Problem damit, die Tonhöhe der menschlichen Stimme zu verfolgen. Dies interpretiert Parncutt so, dass schon im Mutterleib die Fähigkeit zum Erkennen der Tonhöhe über die Tonhöhenmuster der hörbaren Teiltöne wahrgenommen wird (diese Analysefähigkeit des Ohres gilt als Grundlage des Harmonieempfindens in der Musik).

Moritz (1992), so lässt sich hier ergänzen, geht darüber hinaus davon aus, dass auch die Vibrationen des Herzschlags, die über die Haut des Fötus zu Sinneseindrücken führen, die spätere Empfindsamkeit für rhythmisches Pulsieren bestimmen (dies verweist bereits auf die mögliche Bedeutsamkeit von akustischen Sinneseindrücken für das Entstehen einer psychischen Hülle oder Begrenzung, worauf ich v.a. in Abschnitt 4.3. weiter eingehen möchte).

Parncutt kommt zum Schluss, dass die zahlreichen therapeutischen, emotionalen und spirituellen Aspekte musikalischen Erlebens in der pränatalen Bindung an die Mutter liegen müssen: „Diese Bindung ist zweifellos die stärkste und intimste, die zwischen zwei Menschen möglich ist.“ (ebd, S. 236). Ermöglicht also Musik den Kontakt zur pränatalen Erfahrung? Den Kontakt zum *verlorenen Paradies*?

Parncutts Hinweise lassen jedenfalls die Möglichkeit einer pränatalen Grundierung musikalischer Elementarstrukturen als durchaus wahrscheinlich erscheinen.

2.3.2.7 Präverbales Bewusstsein und Musikerleben

Zur Verdeutlichung der Sphäre, in der Musikgeschehen stattfindet, möchte ich an dieser Stelle mit Bezugnahme auf H. Crisan den Unterschied zwischen non- oder präverbaler und verbaler Existenz verdeutlichen.

Crisan (1999) hat die besondere Qualität der präverbalen Daseinsform eindrucksvoll beschrieben und charakterisiert. Mit Bezugnahme auf den Neuropsychologen Edelmann (1992, vgl. auch Kennel, 1998) unterscheidet er zwischen nichtsprachlichem Bewusstsein, dem **Primärbewusstsein** („primary consciousness“), welches auch Tieren zu eigen ist, und dem darauf aufbauenden **Sekundärbewusstsein** („secondary consciousness“), welches auf Sprache basiert und nur von Menschen vollständig entwickelt wird.

Diese Kategorisierung erinnert an Freuds Begriffe Primär- und Sekundärprozess (Freud, 1900), bezieht sich hier aber primär auf Denken, Wahrnehmen und Affekte, nicht auf die Triebabfuhr von Libido bzw. dessen Hemmung und Aufschiebung (Lust- und Realitätsprinzip).

Auf der Stufe des Primärbewusstseins verfügt das entsprechende Lebewesen (und auch der noch nicht sprechen könnende Säugling) nur über ein **rekognitives Gedächtnis** (auch „konzeptuelles Gedächtnis“ oder „Wert-Kategorien-Gedächtnis“ genannt), d.h. aufgrund von Wahrnehmungserfahrungen sind in Korrelation mit gegenwärtigen sensorischen Impulsen spezifische Reaktionsweisen in der Gegenwart möglich. Planvolles, Selbst-bewusstes Zukunftsdenken und -handeln kann es auf dieser Stufe jedoch noch nicht geben. Das Primärbewusstsein bedeutet, in „erinnerter“ oder „ewiger Gegenwart“ zu leben.

Das Sekundärbewusstsein schiebt sich nun quasi im Laufe der Entwicklung mit Etablierung der Sprache „über“ das Primärbewusstsein als eine andere und neue Art, die Welt zu erfahren und in ihr zu sein. Dies bedeutet aber nicht, dass das Primärbewusstsein nicht mehr vorhanden oder unwirksam wäre. Das Sekundärbewusstsein baut vielmehr auf dem Primärbewusstsein auf und ist ohne dieses nicht denkbar, obgleich es sich von diesem zu emanzipieren versucht: „Die Sprache als Funktion kann nicht von der Struktur getrennt werden, Gedanken existieren nur ‚verkörpert‘ (embodied).“ (Crisan, 1999, S.68)

Die primärbewusste Ebene erscheint also als stark körperorientiert und ist der bewussten Erinnerung im allgemeinen nicht zugänglich - in besonderen, bewusstsensverändernden Settings (durch Psychotherapie, Meditation, halluzinogenen Drogen) kann sie allerdings bei gleichzeitiger „Ausschaltung“ des Sekundärbewusstseins auftauchen und erfahrbar werden.

Crisan weist darauf hin, dass zu Anfang der Bewusstseinsentstehung Bilder nicht in für uns üblichen Muster gespeichert werden, weshalb z.B. Dornes (1993) von „Schemata“ spricht. Ein Schema ist eine sensomotorisch-perzeptuell-affektive Einheit und umfasst damit viel mehr als ein Abbild - hier verbinden sich sinnliche und emotionale Informationen zu einer noch nicht trennbaren Einheit. Diese Einheiten oder „Handlungs-Wahrnehmung-Affekt-Muster“ können in der Frühphase der Existenz zwar nicht bewusst abgerufen werden, gleichwohl darf man davon ausgehen, dass sie gespeichert werden (Crisan, 1999, S.73). Immer nur im *unmittelbaren* Kontakt können Objekte oder Bilder eine Reaktion auslösen (bis ca. 1 _ Jahre) – erst dann entsteht ein **evokatives Gedächtnis** mit der Fähigkeit zum beliebigen Abrufen eines Gedächtnisinhaltes, werden bewusstes Fantasieren und Objektpermanenz möglich. Jetzt können innere Bilder eindeutig an Sprache gebunden werden.

Der potentiell unendlichen Erweiterung des Bewusstseinraumes durch die Etablierung des Sekundärbewusstseins steht auf der anderen Seite die Einschränkung der Wahrnehmung entgegen: das sprachlich verankerte Ich sieht immer nur das, was es weiß, was es benennen kann. Das, wofür es keinen Namen gibt, existiert nicht. Die frühen vorsprachlichen, präsymbolischen Erfahrungen existieren für das Sekundärbewusstsein nicht, können nicht symbolisiert werden. Die präverbalen Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen werden also überlagert, bilden aber weiter die unbewusste Basis des Denkens und Fühlens.

Aus dieser Sicht enthält der „neue“ Zustand des Sekundärbewusstseins noch „Echos“ der präverbalen Zeit – und diese Echos werden u.a. wieder „greifbar“ in der Musikerfahrung:

„Die sprachfreien, instinkthaften Bewusstseins Ebenen und Wahrnehmungsmodalitäten bleiben auch nach dem Auftreten des höheren Bewusstseins erhalten – unter dem Dach eines sprachlich zentrierten, führenden Ich. Gefühl, Musik, propriozeptive Signale sind

bewusstseinsfähig, wenn auch schwer in Worte zu fassen. Sie haben die Qualität der ewigen Gegenwart des Primärbewusstseins.“ (Crisan, 1999, S.69).

Hier lassen sich interessante Parallelen zum Musikerleben ziehen: Auch Musik ist nur im Augenblick des Hörens vollständig präsent und wirksam, und von ihr ausgelöste Affektzustände sind in der Regel auch nur während der Gegenwart der Musik möglich.¹⁷ Wenn Musik erklingt, so scheint es, muss das präverbale Gedächtnis, das Primärbewusstsein also, angesprochen oder aktiviert werden, oder die Musik bleibt emotional bedeutungslos bzw. kann dann nur intellektuell erfasst und analysiert werden. *Musik erschafft demnach im Augenblick des Erklings eine intensive Gegenwärtigkeit von vergangenen, sprachfreien Zuständen und Empfindungen.*

Musik scheint also auf engste mit dem präverbalen Primärbewusstsein verknüpft zu sein, sowohl was ihre Entstehung betrifft, als auch im Ablauf ihrer Rezeption durch den Menschen.

2.3.2.8 Zur Frage des Niederschlags von frühen Erfahrungen: Der Körper als Gedächtnisorgan

Ich möchte hier ergänzend noch einige Bemerkungen zur Frage der Speicherung von frühen Erfahrungsbildungen machen, die die in diesem Abschnitt bisher genannten Ergebnisse stützen: Inge Krens (2001) weist darauf hin, dass das klassische „Speicher“-Modell von Gedächtnisinhalten heute keine Gültigkeit mehr besitzen sollte, denn „Gedächtnis“ ist nicht mit nur einem einzigen Organ (dem Gehirn) verbunden. Vielmehr dient der gesamte Organismus als Gedächtnisspeicher, im gesamten Körper schlagen sich Ereignisse nieder. Gedächtnis, so Krens, ist alles, was vorherige Erlebnisse widerspiegeln kann – was auch prä-verbale, prä-repräsentative, prä-symbolische und prä-natale Lebensereignisse beinhaltet. Auch in der recht neuen Wissenschaftsdisziplin „Embodied Cognitive Science“ (vgl. Leuzinger-Bohleber, 1998a und b) geht man davon aus, dass Gedächtnis eine Funktion des gesamten Organismus darstellt. Gedächtnis ist demnach ein „komplexer, dynamischer, rekategorisierender und interaktiver Prozess, der immer auf aktuellen sensomotorisch-affektiven („embodied“) Erfahrungen basiert und sich im Verhalten des Organismus manifestiert...“ (Leuzinger-Bohleber, 2002, S.225). Winnicott hat dies als einer der ersten Psychoanalytiker schon früh erkannt und postuliert, wie Auchter (1994a, S.14) bemerkt: „Für Winnicott ist der Säugling schon immer *kompetent*, und zwar nicht erst nach der Geburt. Das Sammeln (Registrieren und Katalogisieren) unverlierbarer (Körper)-Erfahrungen beginnt schon im Mutterleib.“

¹⁷ Auch im späteren Wiedererinnern an Musik, das starke Gefühlswallungen auslösen kann, ist Musik ja *gegenwärtig* im Bewusstsein vorhanden. Das aktive Wiedererinnern selbst jedoch ist ein höherer kognitiver Prozess und damit dem Sekundärbewusstsein zuzurechnen. Vielleicht erklärt sich hieraus die Schwierigkeit, sich nur über das Wiedererinnern ein Musikstück für längere Zeit im Bewusstsein zu halten.

Das gleiche meint auch Crisan, wenn er mit Bezug auf Dornes das Zustandsabhängige Gedächtnis charakterisiert (Crisan, 1999, S.95): „Zustandsabhängiges Gedächtnis auf Primärebene bedeutet nur rekognitive Erinnerung, nicht symbolische, und es wird als Reaktion kontextuell ausgelöst.“ Damit ist gemeint, dass es auf vorsymbolischer Ebene vom Bewusstseinzustand abhängige Gedächtnisinhalte gibt (state-dependent-memory), welche als gegenwärtiges affektives Wiedererleben auftreten, aber nicht bewusst abgerufen werden können. Was bedeutet, dass auch nach dem Entstehen des symbolischen Bewusstseins das Primärbewusstsein weiterhin aktiv ist (wenn es auch überlagert wird). Wir nehmen stets auch „primär“ wahr und reagieren stets auch unbewusst.

Diese Gedächtnisvorstellung, und das ist das Entscheidende und Richtige dieses Ansatzes, basiert nicht auf einer bereits etablierten Symbolisierungsfähigkeit, die vorliegen muss, und schliesst unbewusste Niederschläge mit ein.

Musik spricht den Körper als ganzes an, und verweist so auf die frühkindliche, stärker ganzkörperlich ausgerichtete Existenzweise. Silber (2003, S.37) ist sich sicher: „Insofern ist das Gehirn auch nicht gleichzusetzen mit dem erfahrenden Selbst, sondern der ganze Leib ist Wahrnehmungsorgan. Die spezifischen Schwingungen von Musik erreichen Bereiche unseres Gehirns, unseres Leibes und unserer Psyche, die dem rational-analytischen Denken primär vorenthalten bleiben.“

2.3.2.9 Fazit: Im Mutterleib lernen wir die Melodie des Lebens

Die in diesem Abschnitt zusammengetragenen Ergebnisse machen deutlich, dass das Neugeborene bei der Geburt alles andere als eine „tabula rasa“ ist, die noch beschrieben werden müsste. Vielmehr verfügt der Säugling bei Geburt bereits über eine individuelle (wenn auch nicht willentlich abrufbare und bewussteinfähige) „Lebensgeschichte“ und über ein Spektrum von Erfahrungen. Die Daten legen nahe, dass es ein Kontinuum von pränatalem und postnatalem Verhalten gibt, und das Leben nicht erst mit der Geburt beginnt. Chamberlain (1997, S.35) fasst dies zusammen: „Früher, als Beobachtung so gut wie unmöglich war und die Spekulation blühte, hielt man pränatales Leben für vegetativ, ohne jede kognitive und affektive Dimension. Die heutige Forschung zeigt dagegen, dass es schon vor der Geburt Schmerz, Vorlieben, Interessen, Lernen, Erinnerung, aggressives Verhalten, Furcht, Weinen, Lächeln und Zuneigung gibt.“, und Crisan vermerkt entsprechend zur Frage der Reaktivierungsmöglichkeit prä- und perinatalen Erlebens: „Interessanterweise wird die Annahme einer Erinnerung, also einer möglichen Reaktivierung des Geburtserlebens und des Erlebens in utero von der akademischen Forschung eher in den Bereich des Esoterischen verwiesen. Wenn aber Säuglingserleben mit automatisierter Verdrängung Weichen für die Gestaltung des späteren psychischen Apparats stellt, warum sollte das in seiner Umwelt auch

„kompetent“ agierende Ungeborene für die spätere Entwicklung eine Art tabula rasa sein?“ (Crisan, 1999, S. 88).

Der Uterus ist kein abgeschlossener, reizloser Raum, sondern ein Raum der Interaktion zwischen Mutter, Kind und Umwelteinflüssen. Die dargestellten Forschungsergebnisse und theoretischen Erwägungen zeigen, dass jegliche Störungen dieser Interaktionseinheit auf unbewusster Ebene traumatisierend wirken können. Es gilt als gesichert, dass die Qualität der Mutter-Kind Bindung das Fundament für die spätere psychische Strukturbildung des gesamten Lebens bildet. So können Abtreibungsversuche dramatische Wirkungen auf die später Entwicklung der Psyche verursachen. Dazu noch einmal Piontelli (Piontelli, 1996, S.61): „Die herkömmliche und weitverbreitete Vorstellung, dass die intrauterine Umwelt einen dunklen, warmen und stillen Raum darstelle, in dem der Fötus abgeschirmt von der Außenwelt und gegen nahezu jegliche Stimulation geschützt heranwachse, einen Hort der Konstanz, Homogenität, der Behaglichkeit und Sicherheit, wurde mittlerweile durch unzählige verschiedenartige empirische Untersuchungen radikal revidiert. Heute wissen wir, dass die intrauterine Welt alles andere als ein statisches, gleichförmiges Universum bildet. Sie ist mannigfachen Veränderungen unterworfen, und sogar ihre wichtigsten konstanten Komponenten - die Plazenta, die Nabelschnur und die extraembryonalen Membranen - weisen unzählige individuelle Variationen auf. Zahllos sind auch die individuellen Unterschiede zwischen einzelnen Schwangerschaften.“ Diese Erkenntnis widerspricht bzw. ergänzt die Annahme von einem optimal „eingestellten“ intrauterinen Ruheraum, in dem der Fötus „wunschlos befriedigt“ (s. 2.3.1.1) im Fruchtwasser schwebt. Das „Paradies“ im Mutterleib existiert auf jeden Fall nicht durchgehend und nicht ohne Störungen. Es ist eher davon auszugehen, dass jeder Mensch in seiner intrauterinen Entwicklung sowohl den optimalen Zustand erlebt als auch die Gefährdung und Aufhebung dieses Zustands.

Und diese Erlebnisse (sowie die frühen dyadischen Erfahrungen nach der Geburt) schlagen sich, so beweist die Pränatal- und Säuglingsforschung, auf körperlich-affektiver Ebene präsymbolisch nieder. Sie gehen nicht verloren, sondern beeinflussen als emotionale Basiserfahrungen das weitere Lebensgefühl, die „Einstellung zur Welt“.

„Prenatal experience is not something far away, something that has not anything to do with adult life. On the contrary: it is the basis of our life, it is the ‘source’ of our emotional life.“ (Krens, 2001, S.28). Diese Quelle des emotionalen Lebens liegt in der pränatalen und präverbalen Lebenszeit. Dazu noch folgendes Zitat (Berentzen in einem Kurzartikel über Kriegsbabies und deren künstlerische Kompensation von pränatal vermittelten Emotionen und Traumata): „Dass frühe emotionale Prägungen des Fötus bereits im Mutterleib stattfinden, wird zunehmend weniger bestritten. Und dass so mancher Künstler Gefühle ausdrücken mag,

die ihre Wurzeln im vorgeburtlichen Leben haben, ist somit ebenfalls anzunehmen.“ (Berentzen, 1993, S.14).

Die empirische Säuglingsforschung mit ihrer Betonung auf dem selbstinitiierten Interaktionsverhalten des Säuglings zur Herstellung optimaler Affektivität zwischen Mutter und Kind ergänzt und bestätigt die Annahme einer allerfrühestens hergestellten tiefen Bindung, die von entscheidender Wichtigkeit für die spätere psychische Strukturbildung ist.

Zusammenfassend: Die hier aufgeführten Daten belegen die frühe emotionale Verbundenheit und Interaktion zwischen Mutter und Fötus bzw. Säugling sowie dessen Hörfähigkeit. Dies sind die empirischen Voraussetzungen für die die nachfolgend dargestellten psychoanalytischen Ansätze.

Die entscheidende These hieraus ist: Musikalität und Musikempfinden sind zu einem sehr wichtigen Teil von Einflüssen aus pränataler Zeit und der sehr frühen Kindheit geprägt. Die im nächsten Abschnitt 2.4 dargestellten psychoanalytischen Theorien, die ihren Fokus auf die Mutter-Kind Beziehung legen, erhalten also von medizinischer, empirisch-psychologischer und biologischer Seite Bestätigung.

2.4 Einzelne psychoanalytische Theorieansätze aus der „Präverbale Kommunikation“-Periode

Nach diesen vorbereitenden Bemerkungen komme ich nun auf die mir am fruchtbarsten erscheinenden neueren psychoanalytischen Theorien aus der „Präverbale Kommunikation“-Periode (Oberhoff, 2002) zu sprechen, auf die ich mich dann später im zweiten Abschnitt der Arbeit zum Teil beziehen möchte, wenn es um den Spezialfall „experimentelle Geräuschkunst“ geht.

2.4.1 Musik als Ausdruck prä-verbaler, archaischer Kommunikation und der Sehnsucht nach Verschmelzung. Der Ansatz von Bernd Nitschke

In seinem Artikel „Frühe Formen des Dialogs. Musikalisches Erleben – Psychoanalytische Reflexion“ von 1984 stellt Bernd Nitschke Musik zunächst einmal in grundsätzlichen, engen Zusammenhang mit dem „archaischen Erleben“ (damit ist der frühest-kindliche Erfahrungsraum gemeint), dem Es, dem Primärprozess und dem Unbewussten. In Musik liegt, so seine These, ein geheimer Wunsch, nämlich die Sehnsucht nach regressiver Fusion – der Wunsch, die eigenen Emotionen mit denen einer anderen Person zu vereinigen. Es gehe darum, die Ich-Grenzen zumindest für einen gewissen Zeitraum aufzulösen, und eine Einheit des „Ich und Du“ zu erfahren. Nitschke sieht hier auch einen engen Zusammenhang mit dem Gefühl

„Liebe“ und mystischen Erfahrungen. Auch dem Verliebten, darauf wies schon Freud hin, gingen die Ich-Grenzen verloren, wenn er sich regressiven Verschmelzungsphantasien und –gefühlen hingabe (Freud, 1930). Dieser Wunsch „nach Rückkehr zu einer archaischen Erfahrung“ (Nitschke, S. 318) ist im musikalischen Genuss vorübergehend zu befriedigen, aber auch im Zustand des Verliebtseins, in der genitalen Vereinigung, im Rausch und in der Mystik.¹⁸

Für Nitschke beginnt mit dem wortlosen affektiven „Ur-Dialog“ zwischen Mutter und Kind (und auf ihm basierend) die menschliche Persönlichkeitsentwicklung (abseits von dem genetischen Erbe von angeborener Affektivität): „Und mit dem Ausdruck *Harmonie* bezeichnen wir nicht etwa nur ein musikalisches Phänomen, sondern eben auch den Gleichklang zweier Menschen, die sich gut ‚verstehen‘. Der Körper selbst, so scheint es, war einst das erste ‚Musikinstrument‘.“ (ebd., S.314). Von Anbeginn der menschlichen Existenz, also mit der Geburt und darüber hinaus auch pränatal, gibt es ein affektives „Einstellen“ (attunement) zwischen Mutter und Kind, eine gegenseitige emotionale Oszillation, welche einen zyklischen Prozess zwischen beiden konstituiert. Nitschke spricht auch von „emotionaler Dialektik“ (ebd., S.317). Diese Mutter-Kind-Symbiose, gemeint ist das Verschmelzen der Emotionen zweier Menschen, beinhaltet auch starke körperliche Reaktionen und schafft die innerste emotionale Kern-Identität des Menschen. Körperrhythmen zwischen Mutter und Kind werden auf subtilen Wegen aufeinander abgestimmt.

Persönlichkeitsstörungen, so Nitschke, sind vor diesem Hintergrund zu verstehen als Störungen dieser archaischen Kommunikationsprozesse. Im Endeffekt handelt es sich also bei diesen Beeinträchtigungen um Beziehungsstörungen.

Der Wunsch des Wiedererlebens der ursprünglichen „Ich und Du“-Fusion bleibt unbewusst in uns wirksam, auch nach der erfolgreich erfolgten Differenzierung (Subjekt – Objekt-Trennung) und Separation von der Mutter und der Organisation eigenständiger Subjekt-Repräsentanzen. Von Beginn der Mutter-Kind-Beziehung werden im Kind zwei gegenläufige Tendenzen wirksam, Nitschke nennt sie mit Bezug auf Rene Spitz (1959) „zentrifugale“ (zur Mutter hin) und „zentripetale“ (von der Mutter weg) Kräfte. Das Verhältnis von Nähe und Distanz zwischen Mutter und Kind muss wieder und wieder verhandelt werden, und Nitschke sieht dies als das grundlegende Verhältnis aller emotionaler Dialektik zwischen menschlichen Wesen überhaupt. Symbiose und Individuation existieren von Anfang an als gleichberechtigte Tendenzen nebeneinander.¹⁹

¹⁸ Auch Witte (2003) verweist auf die Verwurzelung religiöser und mystischer Empfindungen in der frühen, prägenitalen Objektbeziehung, was die Quellen der Mystik in die Nähe derer der Musik rückt.

¹⁹ Man mag bei diesen Grundtendenzen menschlicher Emotionalität an das Persönlichkeitskonzept von Michael Balint (1960) denken (Oknophilie versus Philobatismus), an Stavros Mentzos intrapsychischen Grundkonflikt „Autonomie versus Abhängigkeit“ (1976), oder an Thea Bauriedls Beziehungsanalyse (1984). Ich denke, sie alle berichten von den gleichen menschlichen Grundmotivationen.

Entscheidend für den Ablauf dieser frühen affektiven Kommunikation ist das Verhalten der Mutter: sie muss hinreichend gut in der Lage sein, die Affekte des Säuglings zu verarbeiten und zu bewältigen. Verhält sie sich so, dass sich im Kind Gefühle von Sicherheit und Vertrauen etablieren können? Sie selbst muss zur Regression in der Lage sein, um den unbewussten non-verbalen Dialog mit dem Säugling entwicklungsfördernd gestalten zu können. Diese Rückkehr zur coenästhetischen Empfindungsfähigkeit nennt Winnicott (wie oben bereits beschrieben) „primäre Mütterlichkeit“ (Winnicott, 1974).

Innerhalb dieses frühen Dialogs beruht das Wahrnehmungsvermögen des Säuglings hauptsächlich auf coenästhetischen, psychosomatischen Wahrnehmungsformen, und der Körper des Säuglings kann als ein Gesamtorgan angesehen werden für die Registrierung und Aufnahme folgender Parameter: „Ton- und Klangfarbe der Stimme der Mutter, Muskelspannungen, Körperrhythmen, Körpertemperaturunterschiede, Gestik und Mimik der Mutter, Berührungen, Geruchsempfindungen, Sprechtempi- und -dauer.“ (Nitzschke, 1984, S.321).

Die Integration all dieser Parameter erfolgt innerhalb des affektiven Dialogs und führt zu ersten fundamentalen Konstruktion der Realität. Notwendig wird hierbei wie gesagt aber auch eine Regression der Mutter. Es ist offensichtlich, dass der phonetische Austausch zwischen Mutter und Kind einen essentieller Teil dieses Ur-Dialogs darstellt (als eine Art primitiver Sprechgesang, der bestimmten Regeln folgt, die weder Mutter noch Kind bewusst sind). Eine der Wurzeln menschlicher Musikalität könnte in diesem Ur-Dialog liegen.

Menschliche Verbal-Sprache geht auf einen ursprünglichen musikalischen Ausgangspunkt zurück. Davon zeugen Begriffe wie *Sprachrhythmus*, *Wortklang*, *Tonfall* und *Satzmelodie*. Diese „Sprache in der Sprache“, also der affektive Gehalt der Sprache, der auch ohne Semantik auskommt, scheint eine enge Verwandtschaft mit Musik aufzuweisen.

Dazu passen die Vitalitätsaffekte, die Haesler (1992) in Bezugnahme auf Stern (1985) erwähnt: Mit Vitalitätsaffekten sind die neben den „klassischen“, vermutlich angeborenen Affekten (genannt werden meist Freude, Trauer, Angst, Zorn, Ekel, Überraschung, Interesse und Vertrauen), besondere dynamisch-kinetische Prozesse im affektiven Austausch mit der Mutter gemeint, die Bewegungen und expressive sowie gestische Muster umfassen. Haesler (1992) nennt mit Bezug auf Stern: aufwallend, nachlassend, Klang und Wechsel des Klangs, Dialog mit wechselndem Klang und wechselnder Färbung des Klangs, Explosivbewegungen, Crescendo, Decrescendo, etc., die wiederum über verschiedenen Modi (z.B. kurz-lang, auf-ab, rhythmisch diskontinuierlich-kontinuierlich, fließend, verlangsamt und beschleunigend) miteinander verbunden werden. Im Aufeinanderabstimmen von Säugling und Mutter, dem *affective attunement*, werden solche affektiven Prozesse kommuniziert gemäß verschiedener Kriterien wie absolute Intensität, Intensitätskontur, Rhythmus, Dauer, Differenz, Gradient, Form, etc.. Solche affektiv-kommunikativen Prozesse erlangen allmählich spezifischen Sinn

und Bedeutung, eine interpersonal-individuelle semantische Qualität, und das noch lange vor dem Erlernen von verbal vermittelbarer Semantik.

Das affective attunement kann also ganz verschiedenartige, sehr individuelle Ausdruckformen annehmen, die stets mit körperlichen Prozessen verbunden sind – mit solchen vielgestaltigen Ausdrucksmustern lassen sich offensichtlich auch musikalische Prozesse gut charakterisieren und beschreiben: „In dieser Weise zeigen die quasi musikalischen dynamischen Elemente und Charakteristika der präverbalen affektiven Modi der Kommunikation und die dynamischen Elemente und Charakteristika der musikalischen Modi der Kommunikation gleiche, isomorphe, analoge oder identische Strukturen. Affektive Kommunikation und musikalische Kommunikation erwachsen aus *einer* Matrix, die beiden gemeinsam ist.“ (Haesler, 1992, S.9). Musik also wurzelt, so Nitzschkes These, in dem Erleben dieses dyadischen Ur-Dialogs und dem Drang zur affektiven Verschmelzung mit dem primären Objekt. Dabei spielen frühe Lautäußerungen und viele andere körperlich-affektive Empfindungen dieser Zeit eine große Rolle, sodass der eigene Körper als Klangorgan betrachtet werden kann. Dieses „Erklingen“ des gesamten Körpers wird später in Musik transformiert oder ausgedrückt. Bei Nitschke zeigt sich die enge Verwobenheit von Musik und Körperlichkeit, von körperlich-sinnlicher Emotionalität, deren Erleben sich in Musik verwandeln kann.

2.4.2 Musik als Ausdruck und Transformation prä-symbolischer Erfahrungsbildung und der kreative Umgang mit subjektiven Objekten. Die Theorie von Dieter Tenbrink

Ich möchte den Gedanken von Dieter Tenbrink einen breiten Raum einräumen, da sie meines Erachtens für die Fragestellung von besonders wichtiger Bedeutung sind. Zudem wird es unumgänglich sein, an dieser Stelle einige basale Konzepte von Winnicott einzuführen.

Dieter Tenbrink konzeptualisiert Musik in seinen Artikeln „Musik als Möglichkeit zum Ausdruck und zur Transformation präverbaler Erlebnismuster“ (2000) und „Musik, primäre Kreativität und die Erfahrungsbildung im Bereich der Beziehung zu subjektiven Objekten“ (2002) als Folge von nachträglichen Symbolisierungsprozessen. Damit ist gemeint, dass der Mensch versucht, präverbal gemachte Erfahrungen (die also noch vor dem Erwerb sprachlicher Symbolisierungsfähigkeit liegen) später zu verarbeiten.

„Wenn wir davon ausgehen, dass die Symbolisierungsfähigkeit des Säuglings bzw. Kleinkindes erst im 2. Lebensjahr eine gewissen Effektivität erlangt und sich damit das Erleben grundlegend verändert (Stern, 1985; Lichtenberg, 1983), können wir ebenfalls davon ausgehen, dass in jedem Menschen – in der Zeit bis zu dieser Grenzlinie, die allerdings unscharf ist – ein schier unermessliches Potential an Erleben auf der Grundlage präsymbolischer Modi der Erfahrungsbildung angesammelt und assimiliert wurde, das also

keiner direkten oder unmittelbaren Symbolisierung unterworfen worden ist (Ogden, 1989)²⁰.“ (Tenbrink, 2000, S. 454).

Dabei sind es laut Tenbrink es vor allen Dingen Erfahrungsmuster, die nicht für die Bildung von Selbststruktur verwendet werden konnten, die den Kern des Unbewussten ausmachen (dies sind v.a. solche Erfahrungen, die außerhalb des phasengemäßen Omnipotenzlerlebens geblieben sind).

Musik bietet *eine* Möglichkeit dazu²¹, diese nicht-fassbaren, aber als nicht-verbales „Wissen“ vorhandenen Erfahrungen in eine bewusst zugängliche Form (im Erfahrungsraum, den die Musik öffnet) zu bringen. Der Mensch strebt sein ganzes Leben unbewusst danach, so Tenbrinks These, den präverbalen Erlebnismustern über kreative Prozesse Ausdruck zu verleihen, um sich sozusagen an das eigentlich nicht-Erinnerbare zu erinnern: „...wir suchen unbewusst, durch unsere präverbalen Erlebnismuster gesteuert ständig nach symbolischen Formen, um diesen Mustern und Erfahrungen nachträglich einen fassbaren Ausdruck zu verleihen oder ihnen eine symbolische Form zu geben.“ (ebd., S. 455). Dies bedeutet, wie auch schon Langer (1942) festgestellt hat, dass Symbolisierung eines der wesentlichen Grundbedürfnisse des Menschen darstellt.

Tenbrink betont, dass besonders *traumatische* Erfahrungen aus frühester Existenz danach „drängen“, nachträglich symbolhaft transformiert zu werden.

Dazu passt ein Zitat von Dornes, wenn er schreibt (1993, S. 192): „Was nicht symbolisiert wurde, muss wiederholt werden.“ Dies kann sich in der (möglicherweise pathologischen) Wiederholung kindlichen Verhaltens äußern, oder aber in nachträglichen kreativen Symbolisierungsversuchen im Sinne Tenbrinks.

Wichtig bei der Verarbeitung von traumatischem präverbalem Material ist, dass sie in zwei Schritten erfolgt: Der Ausdruck von präverbalen Erfahrungen ist noch nicht gleichzusetzen mit der *Transformation* derselben. Mit Transformation ist also eine geglückte nachträgliche und dauerhafte Symbolisierung gemeint, die strukturelle Veränderungen im Selbst verursacht bzw. für den Aufbau von Selbststruktur verwendet werden kann, während der flüchtige Ausdruck eher einer Katharsis gleicht und damit nur der Abfuhr von Spannungen dient, die in präverbalen Mustern gebunden sind.

Ein gelingener Transformationsprozess hat zum einen die aktive Beteiligung des Selbst zur Voraussetzung, zum anderen das besondere „Gehalten-Werden“ („Holding“ bei Winnicott, 1974) während des Prozesses, damit die nicht-symbolisierten Erfahrungsmuster „nachträglich in den Bereich des Omnipotenzlerlebens“ (Tenbrink, 2000, S.456) hineingeholt werden können. Tenbrink hat dies an anderer Stelle (Tenbrink, 1997) für die analytische Situation

²⁰ Im Literaturverzeichnis dieser Diplomarbeit: Ogden, 1995.

²¹ Eine weitere Möglichkeit ist die Visualisierung z.B. im Horrorfilm, was Tenbrink ausführlich beschreibt, worauf ich hier aber aus Platzgründen nicht weiter eingehen kann.

ausführlich geschildert. Dazu ist zunächst die Schaffung eines Übergangsraumes notwendig („potential space“ bei Winnicott, 1971), in dem die Abwehrorganisation (in der Regel mit Hilfe der Holdingfunktion des Therapeuten) gelockert werden kann, damit frühe Traumatisierungen nachträglich ins Selbst integriert werden.

Auch ein in diesem Sinne geglückter nachträglicher Transformationsprozess kann allerdings die „Verwundung“ auf der Ebene der Grundstörung (Balint, 1968) nicht völlig aufheben, sie bestenfalls „entschärfen“ (Tenbrink, 2000, S. 457). Die nachträgliche Symbolisierung bietet so etwas wie einen Schutz für das traumatisierte Kern-Selbst – ein Schutz, der durch entsprechende Retraumatisierung aufbrechen kann.

Es stellt sich für mich an dieser Stelle die Frage, ob es ein nicht-traumatisiertes Kern-Selbst überhaupt geben kann, oder ob bestimmte traumatische Erfahrungen oder Konstellationen (in verschiedenen Abstufungen) unumgebar sind, wie dies auch Winnicott stets betont hat. Hier offenbaren sich interessante Parallelen zu Grunbergers „narzisstischer Wunde“ (Grunberger, 1976) und der Symbolisierung des primären Objektverlusts bei Leikert (siehe nächster Abschnitt). Auch Tenbrink geht (s.u. und in Abschnitt 4.4.) davon aus, dass eine wie auch immer geartete menschliche Entwicklung immer auch pathologische Einflüsse beinhaltet.

Unabhängig von dieser Frage formuliert Tenbrink die mögliche positive Einflussnahme von Musik auf unser Selbst so: „Insofern (gemeint ist die Möglichkeit des sich In-Kontakt-Bringens mit präverbalen Erlebnismustern durch Musik, S.K.) kann sie unsere Bemühungen um eine Vertiefung unserer Selbstwahrnehmung und unseres Uns-Selbst-Gewahr-Werdens auf eine ganz besondere Weise fördern, und zwar auf einer Ebene, auf der Worte und Beziehungserfahrungen mit objektiv wahrnehmbaren Objekten im Sinne Winnicotts noch nicht greifen. Und sie kann in besonders günstigen Augenblicken dazu beitragen, dass wir – im Dienste der Stärkung unseres wahren Selbst²² – etwas von den unzähligen abgespaltenen präverbalen Erfahrungen in uns zurückgewinnen und in Selbststruktur umwandeln können.“ (ebd., S. 465-466).

Neben der Bedeutung von nachträglichen Symbolisierungsmöglichkeiten hat sich Tenbrink Gedanken zur Subjektivität des Musikempfindens gemacht (Tenbrink, 2002), die sich der Winnicottschen Begriffe der „primären Kreativität“ und des „subjektiven Objekts“ bedienen (Winnicott, 1971, 1974). Ein subjektives Objekt ist ein (psychoanalytisches) Objekt, welches innerpsychisch als zum Selbst zugehörig repräsentiert wird. So wird eine Gitarre, die für einen Nicht-Musiker etwas „fremdes“ darstellt (in Winnicottscher Terminologie ein „objektiv wahrnehmbares Objekt“) für einen Musiker nach einiger Zeit zum subjektiven Objekt, d.h. die

²² Gemeint ist das „Wahre Selbst“ im Sinne Winnicotts, welches sich bei optimalen Rahmenbedingungen (Holding, Anwesenheit eines Freiheits-Spiel-Raums) aus dem Kern-Selbst heraus entfalten kann, und sich in „spontanen Gesten“ äußert. (vgl. Auchter, 1994b).

Gitarre verschmilzt innerpsychisch mit dem Subjekt, wird zu einem Teilselbst. Um aber mit einem objektiv wahrnehmbaren Objekt überhaupt in Beziehung treten zu können, bedarf es einer besonderen Fähigkeit. Als Voraussetzung hierfür müssen nämlich *vorher* entsprechende (d.h. hinreichend gute) Erfahrungen mit subjektiven Objekten gewonnen worden sein. In der kindlichen Entwicklung stellt die Erfahrung, ein Objekt sei von einem selbst erschaffen worden, eine entscheidende Sequenz dar und ist Grundlage für kreative Prozesse.

In der Beziehung zum Instrument nun lassen sich zwei Möglichkeiten der „Beherrschung“ unterscheiden: das Spielen eines Instruments kann „Arbeit“ sein, d.h. es ist ein objektiv wahrnehmbares Objekt, welches beherrscht wird (im Sinne von Machtausübung); das Spielen kann aber auch „Spiel“ sein, wenn das Instrument subjektives Objekt geworden ist (das Instrument wird um der kreativen Nutzung willen „beherrscht“) - das Musizieren stellt dann keine Arbeit mehr dar, sondern wird zur quasi selbstverständlichen Seinsweise. Dieses Phänomen lässt sich für alle kreativen Prozesse beobachten. Am Ende wird das Instrument, das benutzt wird, als eine Art „Verlängerung des Selbst“ empfunden. Mit ihm ist dann emotionaler Ausdruck genau so gut möglich wie mit der eigenen Stimme oder mit eigenen Gesten (Tenbrink, 2002).

Für das Kleinkind, so führt Tenbrink weiter aus, stellen natürlich die primären Bezugspersonen die ersten subjektiven Objekte dar. Hinreichend gute Erfahrungen mit diesen ersten subjektiven Objekten befähigen zur Erfahrungsbildung mit objektiv wahrnehmbaren Objekten. Erst dann hat das Subjekt später die Möglichkeit, die Erfahrungsbildung mit objektiv wahrnehmbaren Objekten in Richtung subjektives Objekt zu transformieren. Die Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten ist also das zwar ursprünglichere Erfahrungsmuster, trotzdem lässt sich diese Art des Erlebens später nicht ohne weiteres herstellen. Denn die Fähigkeit zur Erfahrungsbildung mit objektiv wahrnehmbaren Objekten muss ausreichend gut herausgebildet worden sein, und das wiederum hängt von ausreichend guter Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten ab! Diese beiden Arten der Erfahrungsbildung sind also wechselseitig aufeinander bezogen, bedingen einander und machen einander erst möglich. Für Tenbrink ist dies ein zentraler Aspekt der Entwicklung von Abhängigkeit in Richtung Unabhängigkeit, ohne sie jedoch jemals ganz erreichen zu können. Bei der Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten geht es um *Objektbeziehung* und sie impliziert eine symbiotische Beziehungsform zu dem anderen Objekt. Bei der Erfahrungsbildung mit objektiv wahrnehmbaren Objekten geht es um *Objektverwendung*, das andere Objekt ist dann „eigenes“ Objekt, ein Teil des Nicht-Ich.

Gemäß Winnicotts Konzeption (1971, 1974) gibt es neben der Phase der Beziehung zu subjektiven Objekten („Phase der absoluten Abhängigkeit“) und der Phase der Beziehung zu objektiv wahrnehmbaren Objekten („Phase der Entwicklung in Richtung auf

Unabhängigkeit“) eine Zwischenphase der *relativen* Abhängigkeit mit sogenannten „Übergangsobjekten“ (s. 2.3.1). Übergangsobjekte sind, wie oben dargestellt, äußere Objekte, die innerpsychisch gleichzeitig sowohl als Teil der äußeren Realität wie auch als Teil des Selbst repräsentiert werden. „Das Übergangsobjekt ist das Kind (die omnipotent hergestellte Erweiterung des Selbst) und zugleich nicht das Kind (ein Objekt, von dem es entdeckt hat, dass es außerhalb seiner omnipotenten Kontrolle liegt).“ (Ogden, 1997, S. 7).

Nun lautet Winnicotts Annahme, dass der Säugling nur dann eine gesunde und kreative Beziehung zur Welt herstellen kann, wenn er sie im Bereich der Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten selbst erschaffen kann, d.h. er erlebt, dass er sich die Befriedigung seiner Bedürfnisse selbst ermöglichen kann. Aus der Perspektive des Säuglings gibt es zunächst keinen „Nicht-Ich“-Bereich, dieser wird komplett zu einer Verlängerung des Selbst. Dies ist notwendig, damit der Säugling nicht zu früh einer Realität ausgesetzt ist, die er noch nicht bewältigen kann. Erst allmählich wird die Fähigkeit zur Objektbeziehung durch Objektverwendungsmöglichkeiten ergänzt. Die Ebene der Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten wird aber niemals vollständig verlassen - als ständige Grundlage menschlichen Erlebens ist sie bis zum Tod vorhanden. Nun umfasst die frühe Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten aber ein ganzes Spektrum von Erfahrungen, von entwicklungs-fördernden bis pathologischen, die die Qualität der Symbiose ausmachen.

Verläuft die Symbiose nicht hinreichend förderlich, kann später eine paradoxe Situation entstehen: die Sehnsucht nach dieser Art der Erfahrungsbildung kann nicht aufgegeben werden, aber eine massive Abwehr gegen die wiederbelebende Erfahrung ist entstanden, die dann oft zu Verhaltensstörungen führen kann (z.B. Auslebung in der Phantasiewelt oder an unbelebten Objekten: Sucht, Essstörungen, etc.).

Die „unbewusste Sehnsucht nach Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten“ (Tenbrink, 2002, S. 18) ist also im Subjekt grundsätzlich das ganze Leben lang vorhanden, tritt aber bei gesunder Entwicklung in den Hintergrund bzw. ist weniger drängend präsent. Unsere Abwehrorganisation schützt uns vor der mit Angsteffekten verbundenen Wiederbelebung.

Tenbrink geht davon aus, dass „wir alle natürlich in mehr oder weniger großem Ausmaß in diesem basalen Dilemma stecken“ (ebd, S. 18), da keine seelische Entwicklung völlig frei von pathologischen Zügen ist. Die Frage ist, wie wir Zugang zu dem Bedürfnis nach Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten erlangen können, ohne unsere Abwehr aufgeben zu müssen. Musik bietet hierfür eine Chance.²³

²³ Ich denke, aus dieser Sicht heraus wird deutlich, daß das ganze Leben des Menschen i.d.R. voller Tätigkeiten steckt, die genau diese basale Erfahrungsbildung immer und immer wieder anstreben: sobald eine Erfahrung oder Tätigkeit die Bedeutung „Verlängerung des Selbst“ erhält, findet eine – mehr oder weniger intensive – Reaktivierung statt (man denke an Arbeit, Sexualität und verschiedenste Formen der Freizeitgestaltung, aber auch jeglichen kreativen Ausdruck mit Hilfsmitteln wie Film, Malerei, Literatur; selbst vordergründig banale Dinge wie eine e-mail zu schreiben oder das Fahrrad zu reparieren können zum kreativen „Spiel“ werden, wo die

Primäre Kreativität (auch ein Begriff von Winnicott, 1971) bezeichnet nun genau jene Aktivität, die zur Transformation von objektiv wahrnehmbaren Objekten in subjektive Objekte führt. Die Beziehung zu subjektiven Objekten ist allerdings sehr zerbrechlich: wenn das subjektive Erlebnis der Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten „objektiviert“ (also einer Realitätsprüfung unterzogen wird), wird es zerstört, denn es verwandelt sich in eine Aufgabe (=Arbeit), die zu lösen ist, der „Spiel“-Charakter geht verloren. Entsprechendes gilt für Musik: Musik ist erst dann „wirklich“ Musik, wenn sie als „subjektives Objekt gesucht und erlebt wird“ (Tenbrink, 2002, S. 19). Musik muss also Verlängerung des Selbst sein, um Musik sein zu können. Balint (1968) bezeichnet den spezifischen seelischen Zustand, aus dem heraus die primäre Kreativität wirksam werden kann, als „Bereich des Schöpferischen“ (siehe auch 4.1 dieser Arbeit). Der Übergang von der objektiven Realität hinein in diesen Bereich, so betont Tenbrink, lässt sich nicht „machen“, er kann sich nur „einstellen“, was an der Art und Stärke der persönlichen Abwehrorganisation liegt. Musik ist somit als Einladung in die „komplexe innere Welt der präsymbolischen Erfahrungsbildung“ anzusehen“ (ebd., S.25), eine Erfahrungswelt, die uns auch immer wieder im Alltag begegnet.

Tenbrink formuliert eine Definition von Musik aus psychoanalytischer Sicht, der ich folgen möchte. Musik kann „...*Einladung zu einer Regression auf die Ebene der Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten auf der Grundlage des Kontaktes mit der eigenen primären Kreativität*“ darstellen (ebd. S. 30).

Der Musiker muss also (über die reine handwerkliche Objektverwendung hinaus, die natürlich Voraussetzung zum Musizieren ist) mit seiner eigenen primären Kreativität in Kontakt sein, damit er anderen (Zuhörern) die Reaktivierung von Erfahrungsbildungen aus der Zeit subjektiver Objektbeziehung ermöglichen kann.

Natürlich ist der Zugang zur Regression auch abhängig von der emotionalen Bedürfnislage des Rezipienten, d.h. die Musik muss über ausreichende Synchronizität zur (präsymbolischen) Seinsverfassung des Hörers verfügen – ein Zustand, den Balint mit dem Ausdruck „*harmonischer Verschränkung*“ (1968) charakterisiert hat. Musik ermöglicht dann den Zugang zu präsymbolisch gespeicherten Erfahrungen, sie kann diese Erfahrungen ausdrücken, und im besten Falle erfolgt eine nachträglich symbolisierende Verarbeitung bzw. Transformation dieser präsymbolischen Niederschläge. Die Frage, ob sich Musik tatsächlich so erschliessen lässt, hängt von der Art und Stärke der eigenen Abwehrorganisation ab (siehe auch Abschnitt 4.4 dieser Arbeit).

Tenbrink stellt nun die offene Frage, wie die Struktur der Musik und jene des Selbst miteinander korrespondieren können, und versucht, einige Beispiele (verschiedene

Tätigkeit nicht als Arbeit / äußerer Zwang erlebt wird, sondern innerem Gestaltungswillen entspringt). Immer geht es darum, objektiv wahrnehmbare Objekte in einer besonderen Kreativitäts-Sphäre zu subjektiven Objekten zu verwandeln.

Musikrichtungen wie Marschmusik, Jazz, Blues) zu nennen, wobei für ihn aber feststeht: die Beziehung der Hörers zu „seiner“ Musik ist einzigartig wegen der Einzigartigkeit der Erfahrungsbildung auf der Ebene subjektiver Objektbeziehung. „Musik ist dann und nur dann Musik, wenn sie sich als eine Manifestation des Spielens i.S. Winnicotts (1971) ereignet und nicht im Sinne einer Arbeit gemacht werden muss“ (ebd., S.34). Dieser Satz enthält, so Tenbrink, praktisch schon alle hier genannten Schlussfolgerungen.

Zusammenfassend noch einmal: Tenbrink zeigt mit seiner besonderen Bezugnahme auf das Selbst und Symbolisierungsprozesse das Wurzeln der Musik (wie auch generell anderer kreativer Betätigungen bzw. der Kreativität selbst) in nicht-symbolisierten präverbalen Erfahrungsmustern, die Möglichkeit zur tatsächlichen Veränderung der Selbststruktur durch nachträgliche Symbolisierung unter bestimmten Voraussetzungen, und die Notwendigkeit bzw. Fähigkeit, Musik als subjektives Objekt wahrnehmen zu können, damit sie überhaupt Musik sein kann.

Besonders wichtig erscheint mir auch die Holding-Funktion von Musik, deren Funktion Tenbrink betont. Holding meint ja das sichere „Getragen-Werden“ durch musikalische Grundstrukturen (meist rhythmischer und melodiöser Art). Bei Musik, wo eine solche durchgängige Grundstruktur nicht vorhanden ist (wie z.B. bei free Jazz oder atonaler Neuer Musik, und, ich darf hinzufügen, insbesondere bei Geräuschkombinationen wie sie in Teil II geschildert wird), kann es vor allen Dingen zur Konfrontation mit traumatischen Erfahrungen kommen, die bisher nicht kompensiert werden konnten. Tenbrink nennt die Wurzel des Bedürfnisses nach Holding – sie liegt in der dyadischen Beziehung von Säugling und primärer Bezugsperson: „Musik kann insbesondere jenen Erlebnismustern Ausdruck verleihen und u.U. zu ihrer Transformation beitragen, die sich auf den Zustand und das Erleben der harmonischen Verschränkung von Säugling und Bezugsperson (Balint, 1968) in der Zeit der präverbalen Erlebnisverarbeitung beziehen (in der ein Holding gegeben ist, das trägt, ohne einzuschränken), oder aber jenen vorsymbolischen Erfahrungsmustern eine Form anbieten, die sich auf die Entgleisung dieser Verschränkung beziehen – entweder in Richtung auf Erdrücktwerden vom Objekt (Übergriff) oder aber in Richtung auf vom Objekt Fallengelassenwerden (fallen, verloren gehen, im Chaos versinken).“ (Tenbrink, 2000, S. 461).

Hier zielt der Fokus also weniger auf das schonungslos positive „verlorene Paradies“ der frühen Mutter-Kind-Dyade, dessen Verschwinden verschmerzt werden muss – die prä-ödipale Zeit beinhaltet auch traumatische Erfahrungen, die nach späterer Kompensation verlangen. Die Dyade ist bei Tenbrink nicht mehr von vornherein nur mit positiven ozeanischen

Gefühlen verbunden, sondern es werden sowohl präsymbolische Erfahrungen und Erlebnisse aus dem Bereich der harmonischen Verschränkung mit subjektiven Objekten als auch die Störung und Zerstörung der harmonischen Verschränkung reaktualisiert. Dieses Detail wird für die spätere Betrachtung der Erfahrungsbildung bei experimenteller Geräuschkunst im zweiten Teil dieser Arbeit sehr wichtig sein.

2.4.3 Präsenzsuggestion und Symbolisierung des primären Objektverlustes in der Musik bei Sebastian Leikert

Sebastian Leikert, der bereits in einem 1996 veröffentlichten Artikel das *Wohltemperierte Klavier* von J.S. Bach psychoanalytisch (mit starkem Lacan-Bezug) interpretiert hat, legt 2001 in seiner Deutung des Orpheusmythos (Leikert, 2001) quasi nebenbei eine Theorie zur Musikerfahrung vor, die meines Erachtens sehr gut als Bestätigung und Erweiterung der Ansätze von Nitschke und Tenbrink anzusehen ist, wobei er sich dem Thema von einer ganz anderen Seite nähert.

Bezugnehmend auf die Verlusterfahrung des tragischen Helden Orpheus im berühmten Mythos (z.B. Kerényi, 1960) geht Leikert der Frage nach, in wie weit durch Regressionsprozesse beim Musikhören bzw. in der Musik der erste Objektverlust (also der Verlust der Einheit mit dem primären Objekt, der Mutter) symbolisiert wird.

Dazu stellt er die Differenz zwischen den Symbolisierungsformen Musik und Sprache heraus: Musik bezieht sich nicht auf gesehene Objekte (Objektvorstellungen) wie Sprache, sondern auf erlebte Körperspannungen. Ihre Bedeutung erhält Musik durch die Symbolisierung von „subjektiv erfahrenen Spannungszuständen“ (Leikert, 2001, S. 1296) und nicht durch Zeichen und Vorstellungen. Die *Stimme* in der Musik (der Gesang oder die Solo-Stimme) verweist genetisch auf früheste pränatale Erfahrungen im Mutterleib, auf das allererste Protoobjekt. Für das Kind ist die Mutter zunächst nur Stimme, die erste fassliche Gestalt, die in das relativ gleichförmige intrauterine Leben Diskontinuität hereinbringt (Maiello, 1999). In der Musikerfahrung manifestiert sich eine „primäre Bejahung“, die sich nicht von einer bewussten Entscheidung ableitet - ein ‚Ja‘ das kein ‚Nein‘ kennt; eine Bejahung, bei der es keine Wahlmöglichkeit zwischen Zustimmung und Ablehnung gibt. Der Wirkung von Musik kann man nur entkommen, indem man der Musik entflieht, sie „lässt sich nicht durch ein Wissen bannen“ (Leikert 2001, S. 1298). Denn Musik ist „genetisch weit vor der sprachlich-reflexiven Ebene verkankert“ (ebd.).

Die *Sprachlichkeit* der Musik dagegen zeigt sich für Leikert im Schriftsystem der Musik, also den Noten. Diese verfügen wie Sprache über eine begrenzte Anzahl von Grundelementen, die frei kombinierbar sind. Eine Parallelität zu den Worten und Sätzen der Sprache lässt sich auch für die Themen und Phrasen der Musik behaupten. Andererseits, so betont Leikert, ist die

innere Organisation der Musik vollkommen anders als bei der gesprochenen Sprache. So fehlt der Musik die grammatikalische Satzstruktur von Subjekt, Prädikat und Objekt. Und diese Unmöglichkeit der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt in der Musik verweist auf jene des frühesten, pränatalen Erlebens. Während der pränatalen Existenzweise ist die Beziehung zum Objekt (so es denn für den Fötus eines gibt) noch nicht vom *Sehen* bestimmt (bzw. das Sehen als Wahrnehmungsform existiert ja noch nicht) – aber erst das Sehen schafft überhaupt die Möglichkeit, Abstand und Trennung von anderen Objekten wahrzunehmen und damit Subjekt und Objekt zu unterscheiden. Die Subjekt-Objekt-Trennung wiederum ist die Voraussetzung zur Sprachentwicklung (Maiello, 1999, vgl. auch Hamburger, 2002).

In Musik nun finden wir die „reale Strukturiertheit der akustischen Umwelt des Ungeborenen“ (Leikert, 2001, S. 1300) wieder, d.h. Parallelen zwischen musikalischen Ordnungsmustern und der biologisch determinierten akustischen Umwelt des Fötus im Mutterleib (Parncutt, 1997; vgl. 2.3.3.6). In der diskursiven Ordnung der Musik verbirgt sich also quasi die ursprüngliche primäre Einheit mit der Mutter: „Musik transzendiert die erlebte körperliche Einheit mit der Mutter, weil sie ihre Parameter aufgreift und in ein Sprachsystem einschreibt, das ebensowenig wie das frühe Erleben selbst die Unterscheidung von Subjekt und Objekt kennt.“ (Leikert, 2001, S.1300).

Der Unterschied zwischen Musik und Sprache, nämlich die inhärente Objektlosigkeit, verweist im Ursprung also direkt auf die pränatale Existenzform.

Leikert schlägt für diese nicht-verbale, imitierende Sprachlichkeitsform der Musik den Begriff „mimetische Symbolisierung“ vor. Mimesis bedeutet „Nachahmung“, und Leikert meint damit im Sinne Adornos die in Kunstwerken implizite Zielvorstellung der Vorwegnahme einer Aufhebung der Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen „dem einzelnen und dem anderen“ (Adorno, 1970, S.198, zit. n. Leikert, 2001). Musik wird in besonderem Maße von diesem „mimetischen Sog“ erfasst, da schon ihre Sprachform selbst auf dieser Aufhebung der Subjekt-Objekt-Trennung basiert.

Aber auch in der Repräsentanzfähigkeit von Musik als Sprachform liegt eine scheinbare Objektlosigkeit verborgen, die einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen Musik und verbaler Sprache markiert: Musik repräsentiert nicht, wie verbale Sprache, Objekte in Form von Vorstellungsbildern: „Musik ist eine Sprache vor der Objektrepräsentanz. Sie ist deshalb aber nicht ohne Objekt, das Objekt ist lediglich ein anderes, und die Darstellung des Objekts unterscheidet sich von der in der Sprache.“ (Leikert, 2001, S.1300). Deshalb spricht Leikert von „scheinbarer Objektlosigkeit“. Denn das Objekt „Klang“ bzw. „Stimme“ wird in der Musik nicht durch ein anderes Medium (wie bei Vorstellungen durch die Sprache) symbolisiert, sondern durch den Klang selbst. Bezeichnetes und Bezeichner, Signifikat und Signifikant, bedienen sich also des gleichen Mediums, und in jeder Form der Musik bleibt die

mimetische Symbolisierung erhalten, wird das Klangobjekt durch Klänge dargestellt. Auf diese Weise „suggeriert Musik durch ihre sirenenhafte Verlockung die Präsenz des ursprünglichen Objekts. Sie sucht die Lücke zwischen dem realen und dem symbolischen Objekt zu schließen“ (Leikert, 2001, S. 1301). Dies nennt Leikert die „Präsenz suggestion in der Musik“, die sich von der bekannten Objektrepräsentanz der Sprache unterscheidet, und in dieser Suggestion, „liegt das magische Element der Musik begründet“ (ebd., S.1301). Hier scheint also die besondere Wirkmächtigkeit von Musik und ihr polarer Charakter auf psychoanalytischer Ebene verstehbar zu werden: Sie suggeriert einerseits die Präsenz des primären Objekts und „berichtet“ andererseits von dessen Verlust. So kann sie gleichzeitig besänftigen und Möglichkeit zum betrauern geben, oder, um es einmal ganz banal auszudrücken: sie kann traurig und glücklich zugleich machen.

Leikert beschreibt eindrucksvoll diese „doppelte Bewegung“ der Musik: „In einer plötzlichen Ergriffenheit ist es, als spüre man die Nähe des Verlorenen, in die Evidenz des Wiederfindens mischt sich jedoch der Schmerz des sicheren Verlusts.“ (ebd., S.1303)

In der Musik ist, wie in Orpheus glücklosen Versuchen, Eurydike wiederzugewinnen, das Scheitern bereits unausweichlich verankert. Gemeint ist das Scheitern, die primäre Seinsweise, das primäre Ichgefühl, wiederherstellen zu können. In der Welt des Sehens, welche die Welt der dyadischen Beziehungsform ist, ist die monadisch erfahrene Mutter unwiderruflich verloren. Dieses Scheitern markiert also auch die Grenze zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen der Welt des Hörens und der Welt des Sehens.

Leikert geht aber noch weiter, wenn er der Musik entwicklungsfördernden Charakter zuschreibt: „Die Musik erlaubt hier das Äußerste, was Sprachlichkeit für das Subjekt zu leisten vermag: sie steuert den ursprünglichen Objektverlust an und gibt ihm eine symbolische Form, die es erlaubt, ihn zu genießen. Damit leistet sie eine Vorbereitung für eine wirkliche Internalisierung des Objekts. Diese Introjektion vollzieht sich aber erst mit Hilfe des Spiels von Vorstellung und Sprache. Zu diesem Bereich bildet die Musik eine Brücke...“ (ebd., S.1303).

Demnach könnte Musik also eine therapeutische Hilfsfunktion zugeschrieben werden, wenn es um die Verarbeitung von frühkindlicher Trennung und Individuation geht.

Das Gesagte soll aber nicht zu dem Eindruck führen, dass nur der Frühgestörte Leidenschaft für Musik entwickelt. Musik betrifft, so Leikert, „einen generellen Ausschluss“, „den aufzuheben ein allgemeines Interesse ist“. Denn jeder neuer Objektbezug (narzisstisch, ödipal) lässt frühere Libidopositionen offen. „Musik vermittelt eine Entlastung von der Begrenztheit späterer, individualisierender Identifizierungen und suspendiert sie zeitweise zugunsten der Zuwendung zur universalen Sprachlichkeit der Musik.“ (ebd. S. 1304). Dies

liefert eine gute Erklärung für die Richtigkeit auch der früheren Ansätze zur psychoanalytischen Musikbetrachtung (s. 2.2.).

Leikert kommt also über seine Betrachtung der Unterschiedlichkeit von Musik und Sprache (Hören und Sehen) zur basalen unterschiedlichen Symbolisierungsfähigkeit beider Medien, nämlich Präsenzsuggestion durch mimetische Symbolisierung in der Musik, und Objektrepräsentation durch abstrakte Symbolisierung in der verbalen Sprache.

Dies verweist auf die Objektlosigkeit des Mediums selbst, die in der pränatalen Erfahrung der primären Mutter-Kind-Einheit wurzelt. Da der reale Verlust aber auch durch das symbolische Nachahmen niemals aufgehoben werden kann, bleibt ein Paradox in der Musik bestehen, welches erst ihre Fähigkeit zur Erzeugung besonders leidenschaftlicher Emotionalität und Spannung im Hörer begründet. Dieser polare oder Doppelcharakter von Musik ist es, der gleichzeitig zu Tränen rührt und überaus glücklich machen kann.

2.4.4 Zur Tiefengrammatik von Traum und Musik. Der Ansatz von Ruth Mätzler

Als letzte neuere Theorie zur Musik stelle ich den kleinianisch geprägten Ansatz von Ruth Mätzler vor, den sie in ihrem Artikel „Zur unbewussten Tiefengrammatik von Musik und Traum“ (Mätzler, 2001) umrissen hat. Auch sie vertritt die These, dass mit Musik an Erlebnisweisen angeknüpft werden kann, die bereits vor der Geburt im Körper der Mutter beginnen, so z.B. wie bereits genannt Stimmenmelodie, Körpergeräusche, Herzrhythmus. Dabei betont sie, dass der emotionale Ausdruck in der Musik mit dem Erleben des Zuhörers im Einklang stehen muss, damit sie „identifikatorisches Glück“ (ebd., S.84) spenden kann. Dies erinnert an die „Container-Contained“-Konzeption bei Bion (1962): die noch unverarbeiteten „Unsicherheitswolken“ (beta-Elemente) suchen einen „Container“, welche in dyadischer Interaktion in etwas „Verdauliches“ transformiert werden (alpha-Elemente). Diese dyadische Interaktion ist bei der Komposition von Musik, so Mätzlers Annahme, immer bewusst oder unbewusst bereits antizipiert.

Bezogen auf Morgenthaler schlägt Mätzler vor, das strukturelle Erscheinungsbild der Musik, also ihre „Grammatik“, zu untersuchen. Wie bei Morgenthaler, der formale und strukturelle Elemente von Träumen losgelöst von ihrem manifesten Erscheinungsbild analysierte (Morgenthaler, 1986), müsste es möglich sein, auch bei der Musik mit dieser Methode unbewusste Gehalte aufzudecken.²⁴ Desweiteren sei es sinnvoll, das Übertragungsgeschehen beim Musikhören zu berücksichtigen, also in der Gegenübertragung das zu betrachten, was die Musik im Analytiker bzw. Zuhörer induziert (was zwar problematisch erscheint - da ein Dialog fehlt – aber, so Mätzler, nicht unmöglich ist).

²⁴ Auch Haisch (1953) betonte übrigens schon früh, daß Musik analytisch mit dem Traum vergleichbar sei.

Zum Vergleich der tieferen „Grammatik“ von Traum und Musik ist es wichtig, sich über die Entstehung des Denkens und dessen sprachliche Symbolisierung klarzuwerden (Bion, 1962, im Anschluss daran Meltzer, 1988): Meltzer und Bion gehen nämlich, anders als noch Freud, davon aus, dass das Träumen eine eigenständige Weise des Erlebens ist²⁵ - Affekte liegen ontogenetisch gesehen noch *vor* Vorstellungsinhalten, und Musik korrespondiert mit diesen noch nicht in feste gedankliche Form gegossenen Affekten. Eine Musik, die als „traumanalog“ oder „traumlogisch“ bezeichnet werden kann, richtet sich nicht nach äußeren Normen, sondern weist eine Gestalt auf, die auf einer Logik basiert, wie sie die Prozessualität des Traumes aufweist (Stenzl, 1991).²⁶

Mätzler glaubt, dass Bions Theorie des Denkens die fehlende Verknüpfung zum Verständnis der Wirkungsweise von Musik bilden könnte. Laut Bion (1962) gründet Denken in körperlichen und frühen emotionalen und objektbezogenen Vorgängen: Die Mutter ist in der Lage, undifferenzierte Unlustgefühle (Bion: „beta-Elemente“, z.B. Hunger) „denkend“ in gute Gefühle zu transformieren („alpha-Elemente“), quasi als prototypische Urerfahrung. Das „böse Objekt“ wird so in ein befriedigendes Objekt verwandelt, welches zwar nicht da ist, dessen Wiedererscheinen aber erwartet werden kann. Diese „Alpha-Funktion“ der Mutter lässt auch Raum und Zeit für das Kind entstehen, und ist die Grundlage für die Entwicklung eines Apparates zum Denken von Gedanken (aus der Paarung der Erwartungen mit der Realität entsteht letztlich eine Konzeption, aus der sich Vorstellungen entwickeln). Dieser Vorgang, auch „Containment“ genannt, meint also, dass die Mutter durch „projektive Identifizierung“²⁷ eine Teil-Ich-Funktion für das Kleinkind übernimmt und noch nicht bewältigbare Vorgänge in Bewältigbares transformiert. Dies schafft überhaupt erst eine Basis, auf der Gedanken entstehen können.

Meltzer (1988) bezieht sich nun auf Bion, wenn er auch die Fähigkeit zu träumen in dieser ganz frühen Mutter-Kind-Interaktion angelegt sieht: die Umwandlung von beta- in alpha-Elemente, die in der Mutter abläuft, wird in das Kind introjiziert (Alpha-Funktion), das Kind kann somit den eigenen emotionalen Erfahrungen Bedeutung verleihen und sie auch kreativ

²⁵ Für Freud existieren Traumgedanken bereits vor dem Traum. Affekte im Traum wiederum sind Abkömmlinge von Vorstellungsinhalten, sie sind als solche keine psychischen Erlebnisinhalte. (Mätzler, 2001).

²⁶ D.h. eine a-logische, a-kausale, primärprozesshafte Form, wie sie für die Funktionsweise des Unbewussten charakterisierend ist.

²⁷ Bei der „projektiven Identifizierung“ (des Grundkonzept dieses basalen Abwehrvorganges führte Melanie Klein ein) wird (in der Phantasie) ein gefährdender Aspekt des Selbst in einen „Empfänger“ verlegt, der dadurch von innen heraus kontrolliert werden kann. Dieses „Empfänger-Objekt“ wird vom Selbst als nur teilweise getrennt wahrgenommen und dient so dem innerpsychischen Spannungsabbau. Zum Beispiel werden im Empfänger unbewusst aggressive Gefühlszustände ausgelöst, die eigentlich zum Selbst gehören: eine Art der Kommunikation und Objektbezogenheit, die komplett unbewusst abläuft. (Ogden, 1995). Es werden also Selbstanteile von der Selbstrepräsentanz auf die Objektrepräsentanz projiziert, wobei ein äußeres Objekt dahingehend manipuliert wird, die unerträglichen inneren Zustände zu erleben, wo sie dann identifikatorisch miterlebt werden können. Die Bewältigung destruktiver Triebimpulse ist dabei zentral (Reich, 2002a).

ausdrücken. Für Meltzer beruhen alle schöpferischen Akte auf der ästhetischen Dimension, die sich durch das „Wirken“ der Alphafunktion in der Psyche etabliert.

Für Meltzer sind Träume „Tiefenmusik“, bezogen auf die traumanaloge Form bzw. Grammatik von Musik. Auch Musik (ähnlich wie Träume) ist eine Sprache der Emotionalität und Ausdruck unbewusster Phantasien, sie korrespondiert aber zusätzlich noch mit inneren Objekten der Zuhörer. Auch Musik weist „Zweischichtigkeit“ auf (d.h. es gibt eine „Oberflächenlogik“, also die äußere Struktur, und eine innere Logik oder Grammatik).

Es gibt Formen von Musik, die „aus den Tiefen des Unbewussten wirkt, um durch projektive Identifizierung Seelenzustände hervorzurufen“ (Meltzer, 1988, zit. n. Mätzler, S.101).

Musik steht also als „Container“ zur Verfügung und kann den inneren, „unfertigen“ Affekten transformierend und synthetisierend eine Form geben. Dieser gelungenen Symbolisierung auf der „ästhetischen Ebenen des Erlebens“ steht aber die autistische Form entgegen: Musik kann auch der Abwehr von Beziehung dienen, und destruktiv innere Ängste erst noch potenzieren („destruktiver Container“) (Bion, 1962). In ihrer Fähigkeit, unbewussten Phantasien eine Form zu verleihen, ähnelt Musik dem Traum.

Dieser, ohne Vorwissen in Kleinianischer Psychoanalyse bzw. Bion'schem Denken, nicht ganz einfach zu verstehende Ansatz verdeutlicht, dass Musik eine versteckte „Tiefengrammatik“ innewohnt, die der Traumstruktur ähnelt. Musik kann wie die Mutter quasi „Alpha-Funktion“ übernehmen und noch nicht verarbeitete „beta-Elemente“ verwandeln. Dies erinnert, obgleich von einer ganz anderen Richtung kommend, sowohl an Leikert (Präsenssuggestion des primären Objekts = die Musik IST die Mutter) als auch an Tenbrink (nachträgliche Symbolisierung von Nicht-Symbolisiertem).

Ich denke, es ist interessant zu sehen, dass auch aus der hier explizierten Kleinianischen Sicht die Transformation von unbewusstem Material durch Musik in den Vordergrund rückt. Dies vervollständigt das Bild von Musik, die Unbewusstes enthält und vermittelt, aber quasi auch einen Raum für das Unbewusste des Rezipienten anbietet. In der Sphäre der Musikerfahrung wird also zwischen Musik und Hörer ein Raum des Unbewussten geschaffen, in dem vielfältige Prozesse stattfinden können. In diesem Sinne „kommuniziert“ nicht das Unbewusste in der Musik mit dem Unbewussten des Hörers, sondern die Sphäre des Unbewussten im Hörer wird durch die Musik ergänzt und erweitert, kann sich sozusagen in ihr ausbreiten.

2.4.5. Fazit: Das Unbewusste und der Klang. Kann der Verstand Musik wirklich verstehen?

Die vier hier vorgestellten Ansätze machen deutlich, dass es zur Zeit trotz der unterschiedlichen Herangehensweisen und Beeinflussungen durch bestimmte psycho-

analytische Schulen (die genannten Ansätze fußen z.T. auf der Narzissmustheorie, britischer Objektbeziehungstheorie, Lacanscher Psychoanalyse und Neu-Kleinianischer Psychoanalyse) große Überschneidungen und Gemeinsamkeiten in der psychoanalytischen Erklärung des Musik-Phänomens gibt. Bestimmte Kern-Gedanken tauchen immer wieder auf. Trotzdem erscheint es schwierig, die vielschichtigen und z.T. mit vielen psychoanalytischen Begriffen hantierenden Ansätze zu so etwas wie einer „Gesamt-Theorie“ zu vereinheitlichen.

Trotzdem möchte ich hier versuchen, diese Kernpunkte zusammenfassend noch einmal herauszuarbeiten, um die Thesen gedanklich einfacher miteinander in Beziehung setzen zu können. Wie lässt sich also der derzeitige Stand der hier vorgestellten psychoanalytischen Theoriebildung zur Musik zusammenfassen?:

- Musik ist eine besondere Symbolsprache, die sich fundamental von der Verbalsprache unterscheidet, da sie Objekte nicht repräsentieren kann, sondern deren Präsenz klanglich suggeriert (Langer, Leikert, Mätzler).
- Musik ist nur dann Musik, wenn sie beim Hören oder Produzieren zu einer Verlängerung des Selbst wird, zu einem Übergangsobjekt bzw. zu einem Teil des Selbst im potentiellen Raum (Tenbrink, Winnicott, Ogden).
- Musik weist eine traumähnliche Struktur oder Grammatik auf, so wie sich auch Träume als „Tiefenmusik“ verstehen lassen (Meltzer, Mätzler).
- Musik speist sich aus frühester Mutter-Kind-Beziehung, dem präverbalen Ur-Dialog, und drückt die Sehnsucht nach Einheit mit dem primären Objekt aus bzw. verarbeitet den Verlust desselben. Musik weist deshalb auch eine starke Verbindung zu Körperlichkeit und Körperspannungen auf, zur coenästhetischen Wahrnehmungsweise (Nitschke, Tenbrink, Leikert).
- In der Musik kann Nicht-Symbolisiertes, jenseits von kathartischer Abreaktion, nachträglich symbolisiert werden. In die gleiche Richtung weisen aus Kleinianischer Sicht „beta-Elemente“, die in der Musik einen Container finden, der dieses Material in symbolhaftes verwandelt wie eine Mutter (Tenbrink, Mätzler).
- In der Musik geht es um frühkindlich-basale, innerpsychisch repräsentierte, gute und schlechte Erfahrungen im Entwicklungsbereich von Symbiose und Individuation, Bindung und Autonomie, sowie Abhängigkeit und Objektverlust (Nitschke, Leikert).
- Bereits in der pränatalen Existenzform sind die Wurzeln für das spätere Musikerleben zu finden. Das gilt sowohl für klangliche Erfahrungen als auch für den unbewussten Niederschlag der pränatalen, objektlosen Seinsweise (Leikert, Mätzler).

Es erscheint zunächst etwas schwierig, die genannten Ansätze gedanklich miteinander zu verknüpfen. Ich denke aber, dass sie alle miteinander in Verbindung stehen und sich grundsätzlich nicht widersprechen: Die tiefe Motivation zum Musikhören bzw. deren Kreation wurzelt also in der präverbalen Seinsweise sowohl pränataler als auch postnataler Art, wobei das unbewusste Beziehungsgeschehen zum primären Objekt von entscheidender Bedeutung ist. Musik bietet einen „Container“ zur nachträglichen Symbolisierung des Ungedachten, aber Durchlebten. Der Verlust der ursprünglichen Einheit bzw. der mehr oder weniger vollständigen Symbiose und Objektlosigkeit scheint dabei ein zentraler Fokus zu sein.

Trotz der ermutigenden Zusammenfassung dieser Ansätze bleibt ein Kernproblem bestehen: Dafür, wofür die Musik oft nur wenige Sekunden braucht, wenn sie abgespielt wird (ein sofortiges, intuitives, emotionales „Verstehen“), müssen wir über die Sprache komplizierte theoretische Formulierungen und Denkansätze „erfinden“, die sich nur mit entsprechender intellektueller Anstrengung erschliessen lassen. Und auch dann ist die Lücke zwischen Primär- und Sekundärbewusstsein nicht wirklich schließbar. Ich denke, der besondere erkenntnistheoretische Zugang psychoanalytischen Denkens²⁸ öffnet hier aber Türen, die sich dem rein empirisch vorgehenden Forscher nicht öffnen können.

Musik scheint mit sehr grundlegenden, existentiellen Erfahrungen und ursprünglichen Seinsweisen zu tun zu haben, die verbal nicht ausdrückbar sind. Das, was jeder Musikliebhaber als unerklärliche Anziehungskraft spürt, wird durch den psychoanalytischen Zugang zur Musik greifbarer, verstehbarer, und konkretisierbarer. Das *Erleben* von Musik kann dadurch freilich nicht ersetzt werden.

Wie steht nun das Unbewusste in der Musik mit dem Unbewussten des Hörers in Relation? Die genannten Ansätze gehen implizit davon aus, dass Musik etwas darstellt bzw. etwas beinhaltet, das wir unbewusst „kennen“, weshalb wir uns dessen Einfluss kaum oder gar nicht entziehen können. Dieses „Bekannte“, das die Musik durch sich selbst zu repräsentieren scheint, ist wie ein Stück von fehlender unbewusster Seinsweise bzw. von „guten und schlechten“ Erfahrungen, die nicht symbolisiert werden konnten. Die „konservierte“, sich gesamtkörperlich niedergeschlagen-habende „Erinnerung“ an präverbale Erfahrungsbildung wird durch die Musik re-aktualisiert, verstärkt, und ergänzt. Musik scheint hier wie ein Katalysator unbewusster Erfahrungsdimensionen zu wirken, die im gewöhnlichen Realitätsbezug zwar nicht völlig verschwunden, aber tief verborgen sind. Musik kann also auf unbewusster Ebene nichts gänzlich neues im Hörer erschaffen, sondern nur bereits Durchlebtes wieder emotional präsent werden lassen. Sie öffnet oder vergrößert quasi einen

Raum des Unbewussten im Hörer, der durch die vielfältigen Abwehrleistungen des Ichs blockiert sein kann (vgl. auch Tenbrink, 2003a). In diesem Sinn geht der Rezipient (auf unbewusster Ebene) mit der Musik eine Fusion ein - die Sphäre des Musik-Erlebens schafft *einen gemeinsamen* Raum. Wie oben bereits bemerkt, sollte man deshalb nicht unbedingt von „Kommunikation“ der unbewussten Inhalte mit dem Unbewussten des Hörers sprechen (also von zwei eigenständigen Objekten, die in Beziehung treten), sondern eher von der Schaffung von einer neuen Erfahrungsdimension im Verborgenen, einem kreativen Akt also (den man sich als eine Art unbewussten Übergangsraum im Sinne Winnicotts vorstellen kann). Aus dieser Position heraus (nämlich wenn wir von der Perspektive des Unbewussten ausgehen) wird der Hörer, so unglaublich es klingen mag, tatsächlich zur Musik, und die Musik wird zum Hörer.

TEIL II

3. Experimentelle Geräuschkunst in psychoanalytischer Betrachtung

Im zweiten Teil meiner Arbeit möchte ich nun auf Basis der in Teil I dargestellten Ergebnisse und Theorien eine spezielle Musikrichtung untersuchen, die ich hier als „experimentelle Geräuschkunst“ bezeichne. Mit diesem Begriff subsumiere ich eigentlich mehrere verschiedene Sub-Genres innerhalb eines Geräusch- und Experimentalmusik-Paradigmas, für die es keine einheitliche Bezeichnung gibt, und die bisher meines Wissens im akademischen, insbesondere psychoanalytischen Diskurs, noch nicht untersucht worden ist. Ich werde versuchen zu begründen, warum gerade dieser Musikstil, den viele Menschen gar nicht mehr als „Musik“ wahrnehmen und entsprechend bezeichnen würden, aus psychoanalytischer Perspektive einen hochinteressanten Erkenntnisgegenstand darstellt. Nach einer kurzen Einführung in die Welt der experimentellen Geräuschkunst (3.1) versuche ich einige möglichst deskriptive, objektiv-strukturelle Parameter und Charakterisierungen dieser Musik zu bestimmen (was im Bereich von Musik nur begrenzt möglich ist) (3.2), um anhand dieser Parameter dann eine eigene psychoanalytische Interpretation durchzuführen (3.3.). Anschliessend werde ich im letzten Teil der Arbeit, von meiner Interpretation ausgehend, einige interessante Parallelen und Implikationen zu Konzepten von Balint, Grunberger und Ogden aufzeigen, und die bestehende Interpretation entsprechend stützen und erweitern (4.1 bis 4.3). Am Ende (4.4) steht mit Bezug auf Tenbrink die Frage nach möglichen

²⁸ Angesiedelt zwischen Natur- und Geisteswissenschaft, oder in der Mitte eines Dreiecks zwischen Soziologie, Psychologie und Biologie (Kutter, 2000).

Schlussfolgerungen für die therapeutische Wirksamkeit von Musik im allgemeinen und experimenteller Geräuschkultur im speziellen.

3.1 Auf der Suche nach der Essenz des Klanglichen

Zunächst muss ich einige einschränkende Bemerkungen zu dem jetzt Folgenden machen: Der Musikstil, den ich untersuchen möchte, lässt sich nicht hinreichend aufgrund von allgemein akzeptierten Kategorien und Parametern beschreiben. Ich entwickle deshalb eine eigene Definition des Gegenstandes und eigene, z.T. auf subjektiver Interpretation aufbauende, Beschreibungsparameter. Dies lässt sich meines Erachtens bei dem Versuch, eine kaum erschlossene Musikform zu untersuchen, kaum vermeiden. Strenggenommen handelt es sich hier sogar um einen speziellen Teilbereich der experimentellen Musik, wie unten deutlich werden wird. Zur genauen und notwendigen sinnlichen Verdeutlichung und Veranschaulichung, um welche Musik es hier geht, dient deshalb die beiliegende CD-R mit Klangbeispielen.

Es ist nicht Absicht dieser Arbeit, den vorgestellten Musikstil „experimentelle Geräuschkultur“ kulturell oder soziologisch umfassend zu durchleuchten, mir geht es hier ausschließlich um klangliche und psychoanalytisch relevante Aspekte. Auch möchte ich betonen, dass ich beim Interpretationsversuch nicht um rein spekulative Erwägungen und Schlussfolgerungen herumkomme, die gewisse Vereinfachungen und Verallgemeinerungen beinhalten. Dies ergibt sich, wie oben dargelegt, v.a. aus dem Gegenstand und der Fragestellung selbst, die eine direkt „beobachtende“ empirische Untersuchung verunmöglicht.

Zunächst aber zur Annäherung an den Gegenstand eine grobe Einordnung:

„Zu den wesentlichsten Ergebnissen der avantgardistischen Musikströmungen des zwanzigsten Jahrhunderts gehört die Einbeziehung des **Geräusches** in die Musik. Die **Sound Culture** knüpft seit den achtziger Jahren an diese Entwicklung an und versucht sie mit erweiterten musikalischen Mitteln fortzuführen.“ (Sterneck, 1998, S.147; Hrvb. S.K.). Sterneck verdeutlicht bereits, worum es hier vor allen Dingen geht: um Geräusche.

Die „Sound Culture“, oder, wie ich sie hier nennen möchte, **experimentelle Geräuschkultur**, hat bisher kaum Eingang in die wissenschaftliche Literatur gefunden. Das liegt zum einen an der relativ kurzen Existenz (im nicht-akademischen Bereich ist sie in größerem Ausmaß seit ca. 1975 präsent) und der äußerst marginalisierten Stellung in der gesamten (westlich geprägten) Musikszene, zum anderen sicher auch im gewöhnlich nicht-akademischen Zugang zur Musik sowohl der Produzenten als auch der Hörer (die akademisierte Richtung der „Neuen Musik“ dürfte über nicht wesentlich mehr Hörer verfügen – jedoch wird sie in musikwissenschaftlicher Literatur weitaus präsenter sein).

Damit ist bereits ein wesentliches Merkmal genannt: es handelt sich hier um eine Amateur- oder Laienmusik, für die es keiner kompositorischen Ausbildung bedarf.

Zudem wird mit den über Jahrhunderten tradierten Vorstellungen, was Musik ist, radikal gebrochen. Für Wolfgang Sterneck ist das der Hauptgrund für die Unbekanntheit dieser Musikrichtung:

„Für alle Projekte der Sound Culture, selbst für die bekannteren gilt, dass ihre Veröffentlichungen in herkömmlichen Musikgeschäften nicht erhältlich sind. Zudem werden die Stücke in der Regel nicht im Radio gespielt und weder in Rockmagazinen noch in Zeitschriften erwähnt, die sich mit dem Bereich der Neuen Musik beschäftigen. Die Gründe für diesen Zustand liegen insbesondere in der schweren Zugänglichkeit der Veröffentlichungen, die ein grundlegendes Interesse oder zumindest eine Offenheit gegenüber einer Ausdrucksform voraussetzt, die dem gängigen Musikverständnis völlig widerspricht.“ (Sterneck, 1998, S. 147).

Bisher hat sich auch kein einheitlicher Begriff für diese „Musik der Unbefugten“ (Günter Brus, zit. n. Büsser, 1996) durchgesetzt, man spricht in der Szene neben Geräuschmusik von elektronischer, experimenteller oder atonaler Musik, „Industrial“ und „ambient Industrial“, „Elektro-Akustik“, „dark ambient“, „Drone“, „processed field recordings“, sowie inzwischen mit der erfolgten Digitalisierung auch von „Glitch“, „Microwave“ und vielem mehr. Manchmal ist zusammenfassend wie oben einfach nur von „Sound Culture“ (Sterneck, 1998, Büsser, 1996), oder „Noise Culture“ (Schridde, 1996)²⁹ die Rede. Überschneidungen gibt es auch mit der eher konzeptuell geprägten (i.d.R. im akademischen Diskurs stattfindenden) „Klangkunst“ bzw. „Sound-Art“ (vgl. Akademie der Künste, Berlin, 1996). Um wenigstens eine ungefähre Einordnung und Abgrenzung zu erreichen, möchte ich hier recht allgemein und vereinheitlichend von **experimenteller Geräuschmusik** sprechen, und gemeinsame Merkmale der vielen Sub-Stile herausarbeiten.³⁰ Die experimentelle Geräuschmusik zeichnet sich meines Erachtens durch folgende Charakteristiken aus:³¹

²⁹ Schridde sieht aus philosophischer Perspektive Wurzeln der Noise Culture – Ästhetik bei Günther Anders, Gernot Böhme und T.W. Adorno. Für ihn reift eine neue Ästhetik in der Noise Culture heran, die auf sinnlicher Erkenntnis und Urteilskraft beruht.

³⁰ Der Begriff „experimentelle Geräuschmusik“ ist, das möchte ich deutlich sagen, ein Hilfskonstrukt meinerseits und kein fester Begriff in der entsprechenden Musikszene. Es erscheint gleichwohl verblüffend als auch aufschlussreich, dass sich bisher keine feste Benennung durchgesetzt hat, die diese gemeinsame Herangehensweise an Musik zusammenfassen kann. Ich denke, hier wird deutlich, wie schwer eine sprachliche Einordnung von ungewohnten, experimentellen, strukturauflösenden Geräuschen ist. Das sprachliche Bewusstsein scheint hier doppelt überfordert zu sein. Zum einen mit den einzelnen Geräuschen an sich, die sich nicht wie gängige Musik auf die gewohnte Weise analysieren lassen, zum anderen bei dem Versuch, das Gehörte auf breiterer Ebene linguistisch zu klassifizieren und zu schubladisieren, um dem Phänomen ein sprachliches Konzept überzuordnen.

³¹ Dies sind v.a. Dingen subjektive Erfahrungswerte, da ich mich selbst seit über 10 Jahren in dieser Szene „bewege“. Literatur dazu gibt es nur wenig. Ich möchte hier aber einige Magazine und „Fanzines“ (i.d.R. unkommerzielle Fan-Magazine) nennen, die das Selbstverständnis der Szene implizit verdeutlichen - bereits in der Namensgebung drückt sich häufig das Bewusstsein von Marginalisierung und das Behandeln eines sehr speziellen und mysteriösen Gegenstands aus: AUF ABWEGEN, BAD ALCHEMY, IKONEN, EQUINOXE,

- einem experimentellen Zugang bei der Musikproduktion, d.h. dem Experimentieren mit neuen Möglichkeiten der Musikerzeugung bei zumindest potenzieller Überschreitung jedweder konventioneller Kompositionsregeln;
- dem Einsatz (und der Interpretation) von allen nur vorstellbaren Geräuschen und Klängen als Musik; entsprechend der Einsatz von allen vorstellbaren Instrumenten und Gegenständen sowie auch bereits vorhandener Musik zur Klangerzeugung;³²
- einem in der Regel nicht-akademischen, intuitiv-emotionalem Zugang zur Produktion und Rezeption der Musik. Das Geräusch, der Klang, die Stimmung und Atmosphäre der Musik stehen im Vordergrund und nicht konzeptuelle Erwägungen oder Kompositionsregeln;
- dem DIY („do-it-yourself“)-Prinzip. Es herrscht das Selbstverständnis vor, dass *jeder* Mensch mit Klängen und Geräuschen experimentieren kann. Es gibt nur eine sehr verschwommene Trennung zwischen Hörern, Produzenten, Verlegern und Rezensenten. Sehr häufig sind Hörer auch gleichzeitig Produzenten der Musik, oder anderweitig aktiv. Fast jeder, der diese Musik hört, probiert sich auch irgendwann selbst in der Klangerzeugung;
- einer klaren und bewussten Abgrenzung zu kommerzieller, konventioneller und affirmativer Musik und entsprechend die Bildung von möglichst unabhängigen und autonomen Produktions- und Vertriebsstrukturen;³³
- dem Aufgreifen und Verarbeiten von eher marginalisierten oder tabuisierten Themenkomplexen, insbesondere im sogenannten „Industrial“ (C. Murek, 1990, gibt dazu einen ausgezeichneten Überblick und Interpretation; vgl. auch Vale u. Juno, 1983; Sterneck, 1998).³⁴

Ich möchte hier, wie gesagt, wiederum nur einen *Teilbereich* der experimentellen Geräuschkunst untersuchen, der sich durch hohe Atmosphärenhaftigkeit und einem besonderen Fließcharakter auszeichnet. Dazu unten mehr. Hier möchte ich zunächst eine grobe Einordnung des Gegenstandes leisten.

Woher kommt nun die experimentelle Geräuschkunst?

Als wahrnehmbare und diskussionswürdige Musikrichtung existiert sie ungefähr seit Mitte der Siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts (mit „Erfindung“ des sogenannten „Industrial“)

N.D, ELECTRONIC COTTAGE, ARTEFAKT, ABSURD, DEGENERATE, FEAR DROP, VIAL: DREAMS-NOISE-PARANOIA, etc.

³² Vgl. z.B. Schridde (1992, S.27): „... erklärterweise im Industrial überwindet man die ideologische Bornierung von Eurozentrismus, traditioneller Musikpädagogik und Kulturindustrie.“

³³ Man kann in der Tat davon sprechen, dass die experimentelle Geräuschkunst größtenteils abseits der „Kulturindustrie“ (Horkheimer u. Adorno, 1944) stattfindet, auch wenn dies den meisten Hörern und Produzenten nicht bewusst sein dürfte.

³⁴ „Wir (die Künstler) sind nichts anderes als Diener des Unterbewußtseins der Gesellschaft und jener Menschen, die Opfer dieser Gesellschaft sind.“ (Genesis P.Orridge, einer der zentralen Vertreter der Industrial-Geräuschkunst der 80er Jahre, zit. n. Dittmann, 1998, S.53).

oder, in einer etwas weiteren Betrachtungsweise, seit den frühen Sechzigern des letzten Jahrhunderts mit Aufkommen der Minimal Music und elektronischen Musikexperimenten z.B. im Fluxus (Sterneck, 1998), wobei es hier aber starke Überschneidungen zum akademischen Musikbetrieb gibt. Und schon früher lassen sich Wurzeln finden, z.B. in der Philosophie und Klangästhetik von John Cage, in elektronischer Avantgarde der 50er Jahre, der „Musique Concrete“ eines Pierre Schaeffers, in den cut-up-Experimenten eines W.S. Burroughs, der „musique trouvée“ von Marcel Duchamp und den frühen italienischen und russischen Futuristen. (Mureck, 1990; Schridde, 1992; Sterneck, 1998).

Verbunden damit ist i.d.R., wie bereits angedeutet, eine implizite oder bewusste Abkehr von und Kritik an der populären Massenkultur und „Kulturindustrie“ (Horkheimer und Adorno, 1944)³⁵.

Es ist nicht Sinn und Zweck dieser Arbeit, in dem hier gesetzten Rahmen eine genaue Historie und Analyse der experimentellen Geräuschmusik und -kultur zu liefern. Erste Versuche, die Geschichte der nicht-akademischen Geräuschmusik zu schreiben bzw. sie kulturell, philosophisch und soziopolitisch einzuordnen gibt es bei Schridde (1992), Büsser (1996), Sterneck (1998), und Attali (1999).

Hier soll es nur um die rein klanglichen Aspekte dieses Musikstils gehen, und nicht um sozio-kulturelle Gesichtspunkte. Zur Verdeutlichung der musikalischen Ästhetik soll deshalb beiliegende CD-R dienen, obgleich sie auch nur einen kleinen Ausschnitt aus der existierenden Spannbreite experimenteller Geräuschkunst darstellt. Ich möchte hier bestimmte Aspekte und Tendenzen der experimentellen Geräuschmusik darstellen und analysieren und habe deshalb Musikbeispiele gewählt, die dies besonders gut verdeutlichen mögen.

In der experimentellen Geräuschmusik kann also jedwedes Klangereignis Musik sein oder zur Musik werden. Das hängt hier letztlich nur noch von der subjektiven Einschätzung ab. Wichtig ist dabei, dass es keinerlei Konventionen oder dogmatische Regeln gibt, wie die Musik zu konstruieren ist. Was zählt ist der Klang an sich:

„Das unablässliche Stossen und Hämmern der Gruppe auf die Oberfläche der Musik liess sie zu den Quellen des Klangs durchstossen, zu den unbearbeiteten Quadern des Krachs, den sie entsprechend ihrer eigenen Bedürfnisse meisseln und behauen.“ (Biba Kopf, 1990, S. 78, über die Musik der *Einstürzenden Neubauten*, in den 80er Jahren eine der bekanntesten Gruppen aus diesem Bereich). Das Zitat zeigt das Selbstverständnis vieler Musiker und Hörer der experimentellen Geräuschmusik-Szene: Im Auflösen der Strukturen, im Noise, wird eine neue Dimension von Klanglichkeit sichtbar, welche quasi unter der Oberfläche der Musik liegt. Es

³⁵ Folgendes Zitat zum Industrial mag dies verdeutlichen: „By ‚industrial‘ we mean the grim side of post-Industrial Revolution society – the repressed mythology, history, science, technology and psychopathology...

geht also darum, den „darunterliegenden“, „nicht-sichtbaren“, „verborgenen“ Teil der Musik zu entdecken und zu erfahren. Letztlich geht es um den „reinen Klang“, die Essenz der Musik oder des Klanglichen überhaupt. Es scheint eine starke Motivation zu geben, sich dieser Essenz annähern zu wollen.

Ich zitiere *Voice of Eye*, eine amerikanische Gruppe, die Mitte der Neunziger Jahre aktiv gewesen ist, die diese Klangsuche genau auf den Punkt bringt: „It’s all about perception; to experience the otherness in sound. The abstractness of unrecognizable sound. Within a strange sound exists another, something very foreign that challenge preconceptions. We try to communicate, translate and understand. This dialog alters moods, and perception changes, making it possible to experience different moods of existence.“ (SIAM, 1993, S. 20).

Das „Fremdartige“ in der Musik zu entdecken und zu verstehen und sich so den nicht erschlossenen Realitäten, den unbekannte Existenzweisen im eigenen Selbst anzunähern, wird hier als Sinn und Zweck des Musizierens und Musikhörens ersichtlich. Dieses „Fremde“, das in in der Essenz des Klanglichen zu finden ist, korrespondiert, so behaupte ich, mit dem unbenennbaren Anteil der eigenen frühesten Erfahrungsbildungen in der Entwicklung.

Dazu noch einmal Schridde (1993, S. 14): „Die höchste Form, will sagen die erste Form des Noise ist das Orakel.“ Ist das Orakel nichts anderes als das unbegriffende Lenkende des Selbst - der unbewusste, schicksalhaft (weil nicht zugänglich) erscheinende Urgrund des Seins?

Ich komme nun auf die strukturellen Determinanten der experimentellen Geräuschkunst zu sprechen.

3.2 Strukturelemente der experimentellen Geräuschkunst

„Die Klänge heben uns in andere Räume, als beträte man große feierliche Hallen oder unterirdische Gewölbe, Tropfsteinhöhlen, deren Stille einzig von den Klängen fallender Tropfen und ihrem endlosen Widerhall, von dem leisen Wandern unterirdischer Lüfte und Dämpfe gefüllt wird, und langsam bewegen uns diese Klänge durch die dunklen Gänge dieses Labyrinths, oder noch besser, sie bewegen uns nicht mehr, wir sind sie. Das Purgatorium, ein gewaltig anschwellendes Tosen, als würden diese Höhlen, unsere Köpfe, sich aufblähen bis zum Platzen – und abruptes Ende. Der Schädel wird leergefegt von alltäglicher Lärmverschmutzung, ausgeräumt, um Platz für neue Erfahrungen zu schaffen.“ (Mureck, 1990, S. 143). Diese poetische Beschreibung von der hier behandelten Musik weist – neben der Katharsis-Funktion, die sie einnehmen kann – bereits auf Empfindungen von großer Weite, Monumentalität und Unendlichkeit hin.

Ich muss hier noch einmal darauf hinweisen (obgleich dies die Betrachtung erschweren mag), dass die hier zu untersuchende Musik eine besondere Form der experimentellen

Geräuschmusik darstellt. Eine Form, die insbesondere vom fließenden Charakter und dem Einsatz von durchgängigen und unkonkreten Klängen oder „Drones“³⁶ geprägt ist. Dies wird unten deutlicher werden.

Wie lässt sich nun die experimentelle Geräuschmusik im allgemeinen und die speziell zu untersuchenden Sub-Form derselben näher charakterisieren und objektivierend beschreiben? Lassen sich „äußerlich feststellbare“ Strukturmerkmale feststellen, die sich psychoanalytisch deuten lassen?

Musik lässt sich nach klassischer Auffassung (Grabner, 1966; Ziegenrucker, 1997) durch die Parameter Rhythmus, Harmonie und Melodie beschreiben und charakterisieren.³⁷ Die Musik, von der hier die Rede ist, weist oft eine Abkehr von diesen konventionellen Parametern auf, d.h. allenfalls ließe sich noch feststellen, dass weder Rhythmus, noch Harmonien oder Melodien in der Musik vorhanden sind. Dafür wird das Geräusch an sich zum Kompositionsbaustein: „Geräusche sind definitiv das Andere der Musik gewesen, nämlich das, was in der verabredeten Notation und Musiklehre fremd und störend ist.“ (Schridde, 1993, S. 15). Die Feststellung dieser Abkehr von den Grundelementen der Musiklehre mag durchaus ein erster Schritt der Charakterisierung sein, kann aber noch nicht hinreichend gut verdeutlichen, wie sich die experimentelle Geräuschmusik nun tatsächlich, so weit das beschreibend-objektivierenderweise durch Sprache möglich ist, darstellt.

Ich möchte im folgenden versuchen, neben den klassischen Parametern weitere Begriffe und Charakterisierungen zu bestimmen, die das Wesen der experimentellen Geräuschmusik verdeutlichen. Diese Umschreibungen sind natürlich nur Hilfskonstrukte, und sie lassen sich nur in Relation zu allgemein bereits bekannten Musiken (v.a. klassische Musik und Populärmusik) verstehen. Es lässt sich nicht vermeiden, dass sie zum Teil die rein „objektive“ Beschreibungsebene verlassen und bereits subjektive Interpretationsleistungen meinerseits beinhalten. Oft handelt es sich zudem um tendenzielle Bewegungen in der Musik zu einem „absoluten“ Pol hin. Die einzelnen Charakteristiken sind - das wird bereits während der Beschreibung deutlich – oft miteinander verbunden, treten gemeinsam auf oder sind im musikalischen Geschehen voneinander abhängig oder aufeinander bezogen. Der hier erfolgte Versuch der Differenzierung und Isolierung einzelner Beschreibungsparameter oder –dimensionen darf nicht missverstanden werden als Bestimmung einzelner Faktoren, auf die sich per eingehender Analyse prozentual oder statistisch schließen ließe.

(Vale; Juno, 1983, p.2)

³⁶ Ein „Drone“ ist ein in einer Musik vorhandener, durchgängiger Grundton. „...in music, a sustained tone, usually rather low in pitch, providing a sonorous foundation for a melody or melodies performed at a higher pitch level;“ (Encyclopaedia Britannica, 2001)

Der Begriff geht auf die Charakterisierung des grundsätzlichen Stilmittels traditioneller indischer oder osteuropäischer Musik zurück, und wurde in der 60er Jahren des letzten Jahrhunderts von der sog. Minimal Music aufgegriffen.

Ich denke, dass es trotzdem möglich und sinnvoll ist, diese absoluten bzw. ideellen Determinanten zu bestimmen. Dabei werde ich zwei Ebenen bestimmen: Strukturelemente die für experimentelle Geräuschkunst im allgemeinen gelten und solche, die insbesondere für die speziell hier untersuchte Form massgeblich sind (die auf beiliegender CD-R veranschaulicht wird).

3.2.1 Ebene I : Strukturelemente für experimentelle Geräuschkunst im allgemeinen

- **(1) Amorphe Qualität oder Amorphismus:** Diese Begriffe sollen das Nicht-Vorhandensein von erkennbaren oder allgemein bekannten Formen, Mustern oder Strukturen charakterisieren. Bezogen auf Musik ist damit speziell das Nicht-Vorhandensein von klassischen musikalischen Parametern und Strukturen gemeint (wie oben beschrieben). Experimentelle Geräuschkunst kann durchaus Strukturen und Muster ausbilden, doch lassen sich diese meist nicht mit dem bisherigen Vokabular der Musikwissenschaft beschreiben. Vor allen Dingen lassen sie sich nicht schriftlich fixieren - es fehlen dem sprachlich-analytisch vorgehenden Geist dafür die Begrifflichkeiten. Die amorphe Qualität von experimenteller Geräuschkunst ist recht häufig festzustellen, ohne dass es sich um eine stets vorhandene Eigenschaft handelt. Mit amorpher Qualität lässt sich aber der grundsätzliche Charakter experimenteller Geräuschkunst meines Erachtens gut benennen.
- **(2) Nicht-Tonalität:** Nicht-tonale Musik basiert nicht auf vorher definierten Tönen, wie sie in der Musik gängigerweise anzutreffen sind. Jedes denkbare Frequenzgemisch, vom Sinuston bis zum „weissen Rauschen“³⁸, kann in derartiger Musik Element sein, es gibt keinen Ausschluss. Es bedeutet aber nicht, dass Töne nicht Bestandteil der experimentellen Geräuschkunst sein können. Und auch ist damit keine *atonale* Musik gemeint, da diese ja von den tonalen Gesetzen ausgeht, um diese bewusst zu umgehen. In experimenteller Geräuschkunst, wie sie hier definiert sein soll, lässt sich lediglich die absolute Gleichberechtigung aller denkbaren Töne, Frequenzen und Geräusche, ja sogar Stille feststellen. Die Nicht-Tonalität ist *ein* Bestandteil der oben genannten amorphen Qualität, sie geht darin aber nicht komplett auf.

³⁷ Daneben nennt Ziegenrucker (1997) auch noch Klangfarbe und Dynamik, die aber weitaus schwieriger zu objektivieren sind.

³⁸ Mit „weissem Rauschen“ (engl.: „white noise“) sind Geräusche gemeint, die alle existierenden Frequenzen und Töne des auditiven Spektrums gleichzeitig enthalten. Das klassische Beispiel ist dafür die Meeresbrandung. Definition: „In music, the effect of the complete range of audible sound-wave frequencies heard simultaneously, analogous to white light, which contains all the frequencies of the light spectrum...Just as white light is the combination of all the colours of the rainbow, so white noise can be defined as a combination of equally intense sound waves at all frequencies of the audio spectrum.“ (Encyclopaedia Britannica, 2001)

- **(3) Harmonielosigkeit:** Oft lassen sich in experimenteller Geräuschkunst keinerlei bekannte Harmoniebeziehungen feststellen. Das liegt neben der oben genannten Nicht-Tonalität aber auch an dem generellen, nicht-harmonischen Einsatz von möglicherweise auftauchenden Akkorden oder Klängen – sie stehen dann oft für sich alleine oder in keiner harmonischen Beziehung zu anderen Akkorden. Die Harmonielosigkeit ist ebenfalls Bestandteil der oben beschriebenen amorphen Qualität, sie trägt dazu bei wie die Nicht-Tonalität.
 - **(4) Rhythmuslosigkeit bzw. undefinierbarkeit quasi-rhythmischer Strukturen:** Damit ist das Fehlen von sich wiederholenden, durchgängig vorhandenen und erkennbaren rhythmischen Mustern und einem Metrum gemeint. Rhythmische Muster fehlen entweder komplett, oder die vorhandenen Muster lassen sich mit gängigen Konzeptualisierungen (3/8-Takt, etc.) nicht mehr erfassen. So können rhythmische Muster nur kurz auftauchen, verfremdet (z.B. rückwärts oder verlangsamt) oder nicht eindeutig erkennbar sein. Man kann von a-rhythmischen oder quasi-rhythmischen Strukturen sprechen, oder von dem „Pulsieren“ der Musik, aber die konventionelle Rhythmisierung wird überschritten. Auch dieser Punkt trägt zur amorphen Qualität bei, ohne darin komplett aufzugehen.
 - **(5) Stimmlosigkeit:** In klassischer wie populärer Musik gibt es i.d.R. eine Hauptstimme – entweder als realer Solo-Gesang, oder (bei Instrumentalmusik) als Solostimme eines Instrumentes in einem Orchester. Diese Solo-Stimme fehlt fast durchgängig in experimenteller Geräuschkunst, oder sie taucht nur kurz auf um wieder zu verschwinden; oft ist sie nur zerstückelt, verfremdet, oder effektiert wahrnehmbar. In der experimentellen Geräuschkunst „spricht“ keine realisierbare Stimme mehr durch die Musik. Ich möchte deshalb hier von „Stimmlosigkeit“ sprechen.
 - **(6) Singularisierung akustischer Ereignisse: (damit verbunden: Nicht-Reproduzierbarkeit und Themenlosigkeit)** Singularisierung meint das Vereinzeln von akustischen Ereignissen. Oftmals werden – mit Hilfe elektronischer Mittel – Geräuscheffekte erzeugt, die nur ein einziges Mal in einem Stück ertönen und mitunter auch gar nicht wieder auftauchen oder überhaupt reproduzierbar sind. Das gleiche betrifft ein irgendwie geartetes musikalisches „Thema“, welches möglicherweise einmal auftaucht, aber danach nicht wieder. Viele Stücke aus diesem Genre sind nicht ein zweites Mal in gleicher Form wiederholbar, da die Anzahl & die Kombinationsmöglichkeiten der einge-
-

setzten geräuscherzeugenden Parameter nicht mehr überblickbar sind. Auch dies widerspricht dem ursprünglichen Anliegen klassischer musikalischer Komposition und kompositorischer „Schriftlichkeit“.

3.2.2 Ebene II : Spezifische Strukturelemente für die besondere Form der hier vorgestellten experimentellen Geräuschkunst

- **(7) Fliessqualität (Unkonkretismus):** Gemeint ist hiermit die Tendenz in dieser Form experimenteller Geräuschkunst einen durchgehend erklingenden Schwall von Klang zu erzeugen – eine regelrechte Klangblase also. Brüche oder Stille wären für die angestrebte Fliessqualität kontraproduktiv. Die Musik kennt kein Anhalten und kein Verharren in festen Strukturen, sondern bewegt sich wie ein Strom in der Zeit fort. Diese inhärente Fliessbewegung geht oft einher mit der Abkehr von „konkreten“ Geräuschen, d.h. solchen, die der Alltagserfahrung mit Objekten in normaler Umgebung oder gewöhnlichen Räumen entsprechen. Die Fliessqualität ist das wichtigste Strukturelement der hier untersuchten Form der experimentellen Geräuschkunst und beinhaltet oft die Unbestimmbarkeit der Klangquellen und die Imagination größtmöglicher Räumlichkeit.³⁹
- **(8) Unbestimmbarkeit von Klangquellen:** Verbunden mit dem oft anzutreffenden „nicht-konkreten“ Charakter ist hier auch meist die Unbestimmbarkeit der Klangquellen. Diese werden bis zur Unkenntlichkeit effektiert und verfremdet und sind nur noch als fremdartiges oder mysteriöses „Klangobjekt“ wahrnehmbar. Auch hier scheint wie bei der Fliessqualität die Motivation dahinterzustecken, eine weitestgehende Abstrahierung der Klangwelt zu erreichen, die so mit der akustischen Umgebung des täglichen Lebens größtmöglich kontrastiert. Beide Charakteristiken (7) und (8) liessen sich auch mit „Auflösungstendenzen“ gut beschreiben. aufgelöst werden konkrete Strukturen, zeitschaffende Raster, und wiedererkennbare Muster zugunsten eines amorphen „Klangbreis“.
- **(9) Imagination besonders großer oder nicht-endlicher Räumlichkeit:** In der spezifischen Form von experimenteller Geräuschkunst werden oft Klangräume geschaffen, die besonders groß oder sogar unendlich erscheinen. Dies wird v.a. durch den äußerst großzügigen Einsatz von Hall- und Echo-Prozessoren erreicht und entspricht dann im Ergebnis dem Höreindruck beim

³⁹ Es lassen sich hier Parallelen ziehen zu Büsser's „Musik im Fluß“ oder fliessender Musik, womit er z.B. bestimmte Musiken von Gustav Mahler meint, aber auch experimentelle Geräuschkunst (Büsser, 1998), und dem, was Klausmeier (1976) als „schwimmende Musik“ bezeichnet hat.

Besuchen großer Kathedralen, Schluchten, Tunnel oder Höhlen. Ich halte dies für eine „objektivierbare“ Struktureigenschaft, da i.d.R. jeder Mensch über entsprechende Hörerfahrungen verfügt, um diesen Eindruck teilen zu können.

- **(10) Vorherrschender Einsatz von tiefen Frequenzen:** Im Gegensatz zu konventioneller Musik überwiegen in der hier zu interpretierenden Form von experimenteller Geräuschkunst eindeutig tiefe Frequenzen, was i.d.R. zu Eindrücken und Assoziationen von Dunkelheit und Düsterei führt. Die Musik wirkt wie ein Grollen, ein Erdbeben, ein Vulkanausbruch und erscheint dadurch „schwer“ und lähmend, langsam und schleppend, oft auch devitalisierend und bedrohlich. Sie kann dadurch aber (je nach Klangfarbe, Dynamik und Intensität) auch eher entspannend und einlullend wirken (s.u.).

Vor allen Dingen die Charakterisierungsmerkmale der zweiten Ebene sind von sekundärprozesshaften subjektiven Interpretationsleistungen geprägt. Für die psychoanalytische Interpretation mag das widersprüchlich erscheinen, denn ein Säugling oder Fötus hat natürlich keine *Vorstellungen* von „großer Räumlichkeit“, „Dunkelheit“ oder einem „Fließcharakter“. Es lässt sich hier nur von der Sekundärbewusstseins-Ebene ausgehen und feststellen, dass diese Musik bei den meisten Individuen genau diese Eindrücke, Gefühle und Assoziationen hervorruft. Die hervorgerufenen Empfindungen speisen sich, wie oben dargelegt, z.T. aus unbewussten Niederschlägen der frühesten Existenzweise. Diese Verbindung zwischen den unbewussten, „nicht-gedachten“ Erfahrungen und den durch die Musik induzierten auftauchenden bewussten Phantasien und Empfindungen ist überhaupt die Voraussetzung für die Interpretation. Dass in Musik genau dieser „Transfer“ stattfindet, hat Tenbrink (2000, 2002), wie oben dargelegt, gezeigt.

Die experimentelle Geräuschkunst ist, das möchte ich als erstes Fazit festhalten, v.a. Dingen also dadurch charakterisiert, dass jegliche Konvention gängiger Musik aufgehoben zu sein scheint, somit eine absolute Grenzenlosigkeit der einsetzbaren Mittel, Kompositionsmöglichkeiten und natürlich auch der theoretisch erzeugbaren Klänge vorliegt.

In auffallend ähnlicher Weise äußert sich Rauchfleisch (1990, S.83) über die verwandte, ebenfalls geräuschhafte Material einsetzende, zeitgenössische Musik (gemeint ist sogenannte „Neue Musik“): „Hier besitzen die genannten Strukturierungsmerkmale (*gemeint sind: eindeutige Begrenzung, artikulierte Töne, Tonalität, Rhythmus, Wiederholungen, Satzformen, Einsatz von Instrumenten, S.K.*) keine Gültigkeit mehr. Die Tonalität ist aufgehoben; der Hörer verfügt oft über kein Rezeptionsmodell, das er zum Verständnis der Werke heranziehen könnte; es fehlen oft die bekannten Satzformen; ungewöhnliche Instrumente werden

verwendet; neben Tönen finden sich vielfältige Geräusche; mitunter ist für den Hörer sogar nicht einmal ein eindeutiger Beginn oder ein klares Ende des Stückes erkennbar.“ Diese Ähnlichkeit kommt nicht von ungefähr, da die experimentelle Geräuschkunst ja als nicht-akademische Musikform auch von den Entwicklungen der (akademischen) Neuen Musik beeinflusst wurde.

Meine These ist, dass diese „Grenzenlosigkeit“ auf irgendeine Art und Weise ihre Entsprechung in den Tiefenstrukturen des Hörers finden muss - dass der Hörer also aus bestimmten, z.T. unbewussten Motiven heraus genau diese Musik gesucht und gefunden hat. Zu den unbewussten Motiven gehört, wie oben beschrieben, das Wiedererleben, Kompensieren und nachträgliche Symbolisieren der frühkindlichen Erfahrungsbildung.

Wie lassen sich in diesem Zusammenhang nun die einzelnen Punkte weiter psychoanalytisch deuten und spezifizieren?

3.3 Interpretation: Transition aus der Objektlosigkeit heraus

Die psychoanalytische Interpretation der experimentellen Geräuschkunst ist nicht einfach durchzuführen und kaum ohne Widersprüche und Spekulationen zu bewältigen. Ich meine aber, dass durch die genannten Beschreibungsdimensionen deutlich geworden ist, dass die Wurzeln dieser Musik in äußerst frühen symbiotischen Erfahrungsbildungen zu suchen sind, und zwar in jenen des frühesten oder archaischen Narzissmus bzw. in prä-objektaler Zeit. Die Charakterisierungen decken sich zudem zu einem auffallend großen Teil mit den in Teil I beschriebenen Eigenschaften des Unbewussten. Hier scheint in Musik der absolut frühestmöglich konzeptualisierbare Beginn des Unbewussten wiederaufzutauchen, der „Kern des Unbewussten“ (Mollon, 2000).

Ich möchte zunächst versuchen, die einzelnen Strukturmerkmale einzeln zu interpretieren, um dann zu einer Gesamtinterpretation der hier vorgestellten Form von experimenteller Geräuschkunst zu kommen:

(1) Amorphismus / amorphe Qualität: Die Abkehr von gewohnten Strukturen lässt sich psychoanalytisch deuten als Aktivieren und Intensivieren von regressiven unbewussten Phantasien⁴⁰ oder Erfahrungsbildungen in Richtung der **Auflösung der Subjekt-Objekt-Differenzierung (Objektlosigkeit)**, bzw. der **prä-objektalen Existenzform**. Objekte tauchen

⁴⁰ Auf die weitreichende Problematik des Begriffes „unbewusste Phantasie“ kann ich hier nicht detailliert eingehen. Mit Spillius (2002) und Hinshelwood (1994) möchte ich aber betonen, dass unbewusste Phantasien nicht ausschließlich an innere Bilder und Sprache gebunden sind, sondern hier die nicht-sprachliche und körperliche Komponente herausheben: „Die frühesten und tiefsten unbewussten Phantasien sind körperlich, und erst nach und nach, in der Folge von Reifungsprozessen und sich entwickelnder Erfahrung durch Introjektion und Projektion erhalten einige von ihnen eine sprachliche Form.“ (Spillius, 2002, S. 104). „Unbewusste Phantasien werden zunächst als Körpersensationen erlebt, später als plastische Bilder und dramatische Sensationen und schließlich in Worten.“ (Hinshelwood, 1994, S. 54)

hier nicht mehr auf bzw. sind nicht erkennbar, alles verschwimmt zu einem „großen Ganzen“. Damit verbunden dürften unbewusste **Omnipotenz- und Allmachtsphantasien** eines grenzenlosen Selbst sein. Ein weiterer Punkt ist die sich durch den Amorphismus ergebende **mangelnde Holding-Funktion** der Musik, die auf die Re-Aktivierung von Ängsten und traumatischen Erfahrungen des Nicht-Gehaltenwerdens und des Fallens in einen bodenlosen Raum verweisen bzw. auf eine Zeit, bevor die Holding-Funktion der Mutter überhaupt eine Rolle gespielt haben mag.

(2-4) Nicht-Tonalität, Harmonielosigkeit, Rhythmuslosigkeit: Das Nicht-Vorhandensein der musikalischen Elementarelemente weist auf die Auflösung von erworbenen Strukturen hin, oder auf eine Zeit *vor* der Erwerbung von Strukturen. Die Grundparameter von Musik, die im affektiven Zusammenspiel von Mutter und Kind in der Dyade erworben werden, sind nur isoliert oder verzerrt enthalten oder fehlen völlig. Dies könnte mit einem **gestörten affektiven Mutter-Kind-Dialog** bzw. mit nicht hinreichend guter **primärer Mütterlichkeit** zu tun haben, oder ebenfalls mit der Intensivierung und Re-Aktualisierung von Erfahrungen aus einer **objektlosen, omnipotenten Phase**.

(5) Stimmlosigkeit: In der experimentellen Geräuschkunst spricht keine „Stimme“ zum Hörer, die als nachträgliche Symbolisierung eines primären Objekts (Mutterstimme) gedeutet werden könnte. Dieses hier fehlende erste Liebesobjekt verweist ebenfalls auf die **prä-objektale Existenz** oder auf **traumatische Erfahrungen**, die durch das fehlende oder nicht hinreichend verlässlich vorhandene Primärobjekt entstanden sind. Hier manifestiert sich in der Interpretation ein Spannungsfeld zwischen der „Abwesenheit des primären Objekts“ und der „prä-objektalen Existenzweise“.

(6) Singularisierung / Nicht-Reproduzierbarkeit: Hier wird ebenfalls das Fehlen von verlässlichen Strukturen und haltender Umgebung deutlich. Es könnten nicht-planbare und „unerwartete“ Erfahrungen und Ereignisse in der Dyade eine Rolle spielen (**Traumatisierung bzw. unsichere neue Erfahrungsbildung in der Dyade**). Die Erfahrung der Bedrohung bzw. In-Frage-Stellung der allerersten primitiven Selbststrukturen durch Unbekanntes wird hier in der Musik möglicherweise unbewusst übermittelt.

(7) Fliessqualität: Einerseits verweist das Auflösen der Strukturen wieder auf eine Tendenz in Richtung **Objektlosigkeit** und eine **fehlende Holding-Funktion**.

Andererseits aber vermag dieses ständige „Hintergrundsummen“ alte Erfahrungen von einer gewissen sicheren „Hülle“ und Begrenzung präsent werden lassen,⁴¹ die auf eine **beginnende**

⁴¹ Ich denke, auch Musik kann wie ein schützende Hülle wirken, v.a. wenn man an Anzieus Konzeption eines primären Selbstgefühls durch das „Haut-Ich“ denkt (Anzieu, 1991). Gerade Musik, die weite, endlos scheinende, objektlose Räume entwirft, die ohne Anfang und ohne Ende erscheinen, kann dieser Sehnsucht nach uteriner Umhüllung oder nach schützender Monade (Grunberger, 1976) entsprechen. Diese wird vorstellbar als Hülle, die zwar schützt, aber niemals einengt. Ich werde darauf in Abschnitt 4 noch ausführlicher eingehen.

Subjekt-Objekt-Differenzierung hinweist. Je nach Art des Hintergrundrauschens aber könnten hier auch „unendlich viele Stimmen gleichzeitig“ präsent werden, was eher an **Allmachts- und Omnipotenzphantasien** denken lässt. Damit verbunden sind auch mögliche Erfahrungen von **Zeitlosigkeit**. Auf dieses uneinheitliche Bild werde ich noch zurückkommen.

(8) Unbestimmbarkeit von Klangquellen: Die hier wie oben geschildert vorliegende „grösstmögliche Abkehr vom Alltagshören“ interpretiere ich als Verweis auf die **Verwurzelung in pränataler Erfahrung** (im Mutterleib klang alles undeutlicher und unkonkret), aber auch als mögliche Bedrohung durch erfahrene Realität (Wunsch nach Beendigung bzw. Flucht). Wie bei (1-5) und (7) wird hier aber auch das **Fehlen von konkreten Objekten** direkt offensichtlich.

(9) Imagination großer Räumlichkeit: Die Imagination großer Weite und unendlicher, unbegrenzter Räume steht in direktem Zusammenhang mit **Omnipotenerfahrungen** und verweist wieder auf einen Zustand von Struktur- und **Objektlosigkeit** und **Entkörperlichung**.

(10) Vorherrschender Einsatz von tiefen Frequenzen: Hier bieten sich drei Interpretationsmöglichkeiten an, die je nach Klangfärbung und atmosphärischer Stimmung variieren: Einerseits möchte ich die erzeugte dunkle Grundstimmung und die damit verbundene Atmosphäre von latenter Bedrohung und Lähmung als innerliches, quasi-reflexhaftes „Totstellen“ interpretieren, welches durch **traumatisierende Erfahrungen** und Eingriffe erzeugt wird. Hier herrscht dann ein Zustand permanenter Anspannung, eine Unsicherheit und Ungewissheit der Existenz. Andererseits kann der dunkle, schwere Klang auch wie eine umhüllende, **aurale „Schutzhülle“** im Sinne eines Proto-Haut-Ichs (s.o.) oder der autistisch-berührenden Positions Ogdens (s. 4.3) sein, die eher entspannenden und stützenden Charakter hat.

Zusätzlich verstärkt der schwere und schleppende Charakter der Musik den Eindruck von **Entzeitlichung**, es ist also eine Tendenz in Richtung **Zeitlosigkeit** festzustellen.

Transition aus der Objektlosigkeit heraus:

Zusammenfassend lässt sich für mich hier eine eindeutige Tendenz in Richtung Objektlosigkeit und Entgrenzung bzw. prä-objektale Existenz feststellen (wozu auch die Allmachts- und Omnipotenzphantasien passen), aber nicht im Sinne eines „ozeanischen Gefühls“ (Freud 1930, S. 422) oder einem pränatalen Paradies, sondern verbunden mit Störungen dieser Existenzform bzw. mit der bereits spürbaren Infragestellung und Auflösung dieses Zustands in Richtung beginnender Subjekt-Objekt-Differenzierung in der Dyade (mangelnde Holding-Funktion, traumatisierende Ereignisse). Diese Phase liegt (je nach Autor oder Sichtweise) in

ihren Anfängen bereits in pränataler Zeit, beginnt mit der Geburt, oder wird erst später erreicht bzw. ist als wiederkehrendes Übergangsstadium und nicht als konkret bestimmbarer Punkt verstehbar. *Wo* genau in der Entwicklung diese Übergangsphase der allmählichen „Zerstörung“ der Objektlosigkeit liegt, ist für die Interpretation der Geräuschkultur gar nicht so entscheidend. Entscheidend ist vielmehr, dass es im unbewussten Lebenshorizont jedes Menschen diese Übergangserfahrungen gab, die eine einschneidende Umwälzung bedeuten haben - wo aus absoluter Omnipotenz, Objektlosigkeit und Undifferenziertheit ein Übergang zu Begrenzung, Abtrennung und Differenz stattgefunden hat. So spricht auch Winnicott von einer Übergangsphase der Selbst-Objekt-Ununterschiedenheit hin zur Abgrenzung zwischen Selbst und Nicht-Selbst (Entwicklung vom SEIN zum ICH-BIN), die im „potentiellen Raum“ stattfindet. Aus Omnipotenzäußerungen des Säuglings müssen hier sukzessive „Kompetenzerfahrungen“ werden (Winnicott 1971, 1974, vgl. Aucter, 1994b); ein Vorgang, der kaum ohne Störungen vorstellbar ist und der für sich alleine genommen schon als schwieriger und belastender Übergang angesehen werden muß, der sich in das unbewusste Primärbewusstsein einschreibt.

Diese bedrohliche „Transition“ spiegelt sich meiner Meinung in der unbewusst vorhandenen Dimension der experimentellen Geräuschkultur wieder, womit gesagt werden kann: **der Ursprung des Klanges verweist auch auf den (unbewussten) Ursprung der Existenz.**

Diese Analogie bedeutet: Je weiter sich Musik in Richtung Strukturlosigkeit, Auflösen des Konkreten, etc. in Richtung „weisses Rauschen“ bewegt, desto ursprünglicher und entwicklungsgeschichtlich früher liegen auch die damit verbundenen Erfahrungsbildungen bzw. unbewussten Erfahrungsschemata, die hier wohlmöglich re-aktiviert und intensiviert werden können. Und dort, wo der Klang sich endgültig in weisses Rauschen verliert, verliert sich auch die Existenz in nicht mehr näher bestimmbarer Objekt- und Subjektlosigkeit. Es gibt also quasi eine Isomorphie von Klangstruktur und damit gekoppelten unbewussten Niederschlägen, die sich in Richtung der Auflösung des Fassbaren, Begrenzten und Konkreten bewegt.

Interessanterweise spricht auch Mollon (2000) von einem tiefsten Punkt des Unbewussten, wenn er das Verdichtungsprinzip auf einen Extrempunkt hin auflöst: Es ist der Punkt der „ultimate condensation“ im Unbewussten, wo sich theoretisch, in Analogie zur Urknall-Theorie, ursprünglich das gesamte „Gedanken-Potenzial“⁴² des Menschen befunden haben müsste: „Prior to the Big Bang, all matter would be condensed into a point containing all potential forms and manifestations of matter and energy. We could picture the deepest unconscious mind as like this ‚point‘, continually pouring out explosions of emotional meaning which then increasingly expand and differentiate as they manifest in consciousness.“

⁴² Mit Bion (1962) sollte man hier vielleicht besser von noch ungedachten „beta-Elementen“ reden.

(Mollon, 2000, S.37). Auch Musik enthält emotionale Bedeutungs-“Verdichtungen”, wie oben gezeigt. Je weiter sich nun die Musik von erkennbaren Strukturen und Mustern entfernt, desto verwischter und undifferenzierter wird die mögliche konkrete Bedeutung für den Hörer. Das „White Noise“ (weisse Rauschen) der Geräuschmusik, das reine Rauschen also, das alle Frequenzen enthält, entspricht aus dieser Sichtweise heraus dem letzten und ursprünglichen Verdichtungspunkt des Unbewussten.⁴³ Je weiter man sich musikalisch dem reinen Rauschen annähert, umso näher rückt der unbewusste Gehalt der Musik auch diesem Ursprungspunkt.

In diesem Sinne (in ihrem Potenzial, spezifische unbewusste Inhalte „erschliessen“ zu können) darf man sich Musik vorstellen als ein Kontinuum mit einem Pol von totaler Strukturiertheit auf der einen Seite und einem gegensätzlichen Pol von totaler Unstrukturiertheit auf der anderen. Das heißt, auf der einen Seite extrem durchgeplante, vorhersagbare, aufeinander abgestimmte musikalische Grundparameter, auf der anderen Seite das Auflösen aller Strukturen, mit dem reinen weissen Rauschen, das alle Frequenzen enthält, als Endpol.

Die eine Seite lässt sich verbinden mit Begriffen und Phantasien wie extremer Begrenztheit, Eingengtheit, und Starrheit, die aber auch grosse Sicherheit, Voraussagbarkeit und Konzentration von Energie bietet.⁴⁴

Die andere Seite wird begleitet mit Eindrücken von Unbegrenztheit, Weite, freiem Fliesen, die wiederum gleichzeitig von Unsicherheit und Unvorhersagbarkeit geprägt sein muss.⁴⁵

Ich denke, die experimentelle Geräuschmusik liegt auf diesem Kontinuum so nahe in Richtung des zweiten Pols wie kaum ein andere Musik. Den angenehmen, „positiven“ Konnotationen von Unbegrenztheit, Weite und freiem Fliesen stehen als Kehrseite wie beim Autonomie-Abhängigkeitskonflikt immer die bedrohlichen Unsicherheitswolken entgegen. Genau das spiegelt sich in der experimentellen Geräuschmusik: Das Wiegen im freien Fall, das Wunschlos-Glücklich-Sein im Absturz, mit der bereits heraufziehenden Bedrohung, Infragestellung und Zerstörung des ursprünglichen Zustands. Dies macht den polaren Charakter der experimentellen Geräuschmusik aus, das Wunschlose Schweben im objektlosen

⁴³ Wobei angemerkt werden muss, dass das „weisse Rauschen“, ein Begriff aus der optischen Physik, eine metaphorische Idealisierung darstellt, da es streng genommen nicht existieren kann: „Eine Sonderform des Rauschens ist das aus der optischen Physik entlehnte weiße Rauschen oder auch white noise im englischen. Es dient in vielen Fällen als Metapher für Phänomene des ‚völlig Gestaltlosen, Unbestimmten und Hintergründigen‘ (Sanio, 1995, S.51) [...] Es markiert den Zustand der größten Gleichwahrscheinlichkeit aller Frequenzen innerhalb eines bestimmten Spektrums und symbolisiert dadurch nichts anderes als den Zustand perfekter Unordnung (Moles, 1966, S.81). Diese ihm zugeschriebene Perfektion und der Charakter des völlig Undifferenzierten sind verantwortlich dafür, daß das weiße Rauschen metaphysische Aspekte der Existenz konnotiert (Safranski, 1995, S. 43ff). Da Wahrnehmen unterscheiden heißt, verweist das Ununterscheidbare und absolut Gleichförmige auf den Tod, die Nicht-Existenz.“ (Piccici, 2001, S. 22-23). Hier wird das weisse Rauschen also direkt mit einem subjektlosen Zustand analogisiert, was große Ähnlichkeit mit meiner psychoanalytischen Interpretation aufweist.

⁴⁴ Ich denke, dass z.B. Marsch- und Militärmusik oder sehr strenge klassische Musikformen diese Vorgaben annähernd erfüllen.

⁴⁵ Piccici (2001, S.16) bemerkt in seiner kulturwissenschaftlichen Arbeit über die Bedeutung des „Rauschens“ in der Informationgesellschaft, die sich auch auf innerpsychische Vorgänge bezieht: „Die Bedrohung setzt sich aus

Raum, die „fließende Existenz“, findet in dunkler, bedrohender Atmosphäre statt. Etwas „zieht herauf“, so scheint es, etwas „liegt in der Luft“, das weder benennbar noch erkennbar wäre.

Ich möchte nun, basierend auf dieser Interpretation, noch einige weitere damit verbundene psychoanalytische Ideen und Konzepte anfügen, um die hier nahegelegte Deutung noch theoretisch zu untermauern, und abschließend zur Frage der möglichen therapeutischen Wirksamkeit von Musik Stellung nehmen.

4. Verknüpfung der Interpretation mit psychoanalytischen Konzepten der frühesten narzisstischen Existenzform

Die Dimension oder Ebene der Objektlosigkeit, auf die die experimentelle Geräuschkunst hinweist, lässt einige interessante Verknüpfungsmöglichkeiten mit Konzepten von Michael Balint, Bela Grunberger und Thomas H. Ogden zu. Mit diesen Querverbindungen und eher spekulativen Anmerkungen und Schlussfolgerungen zur therapeutischen Wirksamkeit von Musik bzw. zur „Psychopathologie des Klangs“ (insbesondere zur Frage der innerpsychischen Abwehr) möchte ich diese Arbeit abschließen, wobei ich mich wieder auf Gedanken von Dieter Tenbrink beziehe.

4.1 Objektlosigkeit in der „Ebene des Schöpferischen“ bei Michael Balint

Michael Balint (1968) definiert drei Ebenen oder Bereiche des Psychischen: den Bereich des Ödipuskonflikts (die eigentliche Konfliktebene, in der neben dem Subjekt immer zwei weitere Objekte vorhanden sind), die Ebene der Grundstörung (der prä-ödipale, primitivere Bereich, charakterisiert durch eine Zweierbeziehung, die die Konfliktebene noch nicht erreicht hat und im Vorsprachlichen liegt), und schließlich der **Bereich des Schöpferischen**. Diese letzte Ebene ist gekennzeichnet durch die Abwesenheit weiterer Objekte und durch das Bestreben des Subjekts, etwas aus sich selbst heraus zu erschaffen. Auf dieser schwer zugänglichen unbewussten Ebene siedelt Balint kreative Prozesse jedweder Art an. Auf Basis der schöpferischen Kräfte, die in dieser Sphäre wirksam sind, entstehen lt. Balint Kunstwerke, aber auch mathematische oder philosophische Erkenntnisse; ebenso laufen hier Transformationsprozesse bei psychischer oder körperlicher Genesung und Krankheit ab.

Die Ebene des Schöpferischen erinnert stark an Winnicotts Konzept des „potentiellen Raums“, wie Ogden (1997) gezeigt hat. Auf der Ebene des Schöpferischen gibt es noch keine

der Angst vor dem Namenlosen und Formlosen zusammen; das nicht Definierte, das eine bestehende Ordnung durcheinander bringt.“

Objektbeziehungen und damit auch keine Übertragungsphänomene, die in der Analyse deutbar wären.

Diese „Objektlosigkeit“ begegnet uns, wie die Interpretation gezeigt hat, auch als wesentliches Charakterisierungsmerkmal in der experimentellen Geräuschkunst, wenn ein unendlich großer, omnipotenter Raum geschaffen wird (die Musik muss ja zunächst als subjektives Objekt „erschaffen“ und zu einem Teil des Selbst gemacht werden, was für sich genommen ja schon ein kreativer Akt ist), der keine oder kaum fassbare, „konkrete“ Klangereignisse (Objekte) enthält, mit denen eine Beziehung eingegangen werden müsste oder könnte.⁴⁶ Ich werte dies als weiteres Indiz für die Übereinstimmung der Tiefendimension der experimentellen Geräuschkunst mit der allerfrühesten prä-objektalen Existenform, dem narzisstischen „Lebensgefühl“. Der Hörende in dieser Musik „ist“ einfach, er existiert in einem phantastischen, selbst geschaffenen Kosmos in völliger Unabhängigkeit, ohne sich etwas anderes vorstellen zu können, da noch keine Differenzierung möglich ist.

Es ist eine Welt jenseits der bekannten Welt, eine „**Welt jenseits der Objektbeziehungen**“, wie dies auch schon Heinrich Racker vor mehr als 50 Jahren benannt hat, ohne diesen Gedanken ausführlicher zu explizieren: „Vom entwicklungspsychologischen Standpunkt aus betrachtet, muss es sich dabei um den narzisstischen Zustand im Mutterleib und möglicherweise ein paar vorübergehende Zustände inneren Friedens aus ihrem ersten Lebensabschnitt handeln, ...“ (Racker, 1951, S. 143).

Balints Ebene des Schöpferischen meint diese erlebte, sich niedergeschlagen-habende, aber nicht bewusst erinnerbare oder zugängliche objektlose Seinsweise, aus der heraus Neues geschaffen werden kann. Eine Art Urgrund der Kreativität, der sich in der noch ungeschliffenen, unfertigen und amorphen experimentellen Geräuschkunst zu offenbaren scheint. Bei Grunberger findet sich nun eine weitere Differenzierung dieses frühesten narzisstischen Bereichs.

4.2 Elation, narzisstische Wunde und Monade bei Bela Grunberger

Bela Grunberger hat in seinem Werk auf die fundamentale Bedeutung der narzisstischen Dimension hingewiesen, die er als zweite große dynamische Kraft neben den Trieben sieht.

Seine Hauptthese ist, dass der Narzissmus die Genese der psychischen Struktur entscheidend prägt, und nicht nur ein Entwicklungsstadium oder eine Abwehrformation darstellt (Grunberger, 1976; vgl. auch Kammerer, 1999).

⁴⁶ Balint spricht aber von dem Paradox, dass es auf dieser Ebene zwar keine Objekte im eigentlichen Sinne gibt, aber der betreffende Mensch trotzdem meistens nicht alleine ist. Dieses „Etwas“, das anwesend ist, ist mit menschlicher Sprache nicht beschreibbar. Balint nennt es, um überhaupt darüber reden zu können, „Prä-Objekt“. Ein Prä-Objekt ist also das „Etwas“, aus dem durch schöpferische Arbeit schließlich ein ganzes Objekt werden kann. Ähnliches findet sich in der experimentellen Geräuschkunst, wenn klangliche Ereignisse auftreten, die zwar nicht fassbar oder einzuordnen sind, aber trotzdem eine beginnende Differenzierung darstellen.

„**Elation**“ bezeichnet bei Grunberger das Gefühl bzw. die Daseinsform der „erhebenden Erhabenheit“ der narzisstischen Entwicklungsphase, die im Mutterleib ihren Ursprung hat: „Wie wir hervorgehoben haben, beruht unsere Hypothese auf dem Postulat eines erhebenden pränatalen Zustands als Quelle aller Varianten des Narzissmus.“ (Grunberger, 1976, S.25).⁴⁷

Der Mensch strebt demnach unbewusst sein Leben lang danach, das Erlebnis der pränatalen Existenz zu wiederholen. Hier scheint es eine direkte Verbindungslinie zu Rank (1924) zu geben. Grunberger betont dabei die grundsätzlich traumatische Beendigung dieses Zustands, die jeder Mensch durchlaufen muss: „Das Erlebnis (und nicht das ‚Unbelebte‘), das der Mensch zu wiederholen versucht, ist seine pränatale Existenz, eine Situation, aus der er auf traumatische Weise vertrieben wurde und die er sein Leben lang wiederzufinden versucht. Dieser fundamentale Wunsch ist die Basis unserer Narzissmus-Hypothese.“ (Grunberger, 1976, S.22).

Der Fötus lebt in der Regel, vor Ausprägung eines irgendwie gearteten triebhaften Wunsches, in einem Zustand eines „bestimmten Wohlbefindens“, welches das „Urbild tiefer Harmonie“ erzeugt, nach dem der Mensch später „ruhelos suchen wird.“ (ebd. S.32). Diese „Erinnerung“ an höchste Harmonie und Allmacht bildet für Grunberger den „narzisstischen Kern“ als besondere psychische Energiequelle, die pränatal erworben wird und von Geburt bis zum Tod unbewusst aktiv bleibt.

Ich möchte ergänzen, dass diese pränatale Ur-Harmonie mit Sicherheit auch Störungen ausgesetzt sein kann, die sich ebenfalls im narzisstischen Kern niederschlagen dürften.

Der narzisstische Ur-Zustand muss nun später in das beginnende Triebleben, ausgelöst durch Versagung und Mangel, integriert werden. Dieses Erleben des „doppelten Traumas“, bestehend aus der Erschütterung der Grundfeste des „erhabend-erhebenden Universums“, der Elation also, und dem Zwang, das beginnende Trieb- und Objektleben zu meistern (ebd., S.35), scheint in dem polaren Charakter experimenteller Geräuschkunst bereits als dunkel-apokalyptische Färbung enthalten zu sein: Sie hat sowohl das „Wissen“ von omnipotenter Allmacht in sich als auch die nicht aufzuhaltende Gewissheit von der Störung und Vernichtung dieses Zustands, sie ist höchste narzisstische Illusion und grausame Realität zugleich, beinhaltet also sozusagen beide Seiten der narzisstischen Medaille.

Mit „**narzisstischer Wunde**“ nun meint Grunberger genau dieses doppelte Trauma, d.h. den Konflikt, der sich aus dem Aufeinandertreffen zwischen Narzissmus und den Anforderungen der Realität ergibt: „...so legt Grunberger die dem Menschen inhärente Wunde frei, die er

⁴⁷ Kaminer (1999) spricht hierbei auch von einem körperlos erlebten Zustand im Mutterleib, der auf „pränataler Koenästhesie“ beruhe, und nennt dies das „körperlose Selbst“, welches bei starken Regressionen in Extremsituationen (Nahtodererfahrungen, Extremtraumatisierung, aber auch als körperloser Selbstanteil bei Magersuchtpatienten) wieder spürbar und erfahrbar wird.

durch den Sturz aus seiner subjektiven Vollkommenheit in seine tatsächliche Erbärmlichkeit beim Eintritt in die Welt erlitten hat.“ (Kaminer, 1999, S.111).

Der narzisstische Idealzustand wird infolgedessen in das Ich-Ideal projiziert und sorgt fortan für narzisstischen Leidensdruck, der sich nur lindern lässt durch das Anerkennen der eigenen Unvollkommenheit oder durch die tatsächliche Verringerung der Spanne zwischen Ich und Ich-Ideal. Die ewige narzisstische Wunde ist also bildhaft gesprochen genau so groß wie der Abstand zwischen Ich und Ich-Ideal.

Seiner Meinung nach haben auch Phantasien von Ewigkeit, Unendlichkeit, Zeitlosigkeit und Unverletzlichkeit ihre Wurzeln in der pränatalen Existenz. Omnipotente Merkmale also, die wie ich beschrieben habe sowohl Eigenschaften des Unbewussten per se charakterisieren, aber auch als Beschreibungsdimensionen für die hier untersuchte experimentelle Geräuschmusik taugen. Diese auffällige Übereinstimmung möchte ich als weiteren Hinweis für die Richtigkeit meiner These werten, dass diese Musik sich aus psychoanalytischer Perspektive v.a. aus unbewussten Niederschlägen der narzisstischen Entwicklungsphase nährt.

Zusätzlich folgt aus Grunbergers Konzeption, dass in der experimentellen Geräuschmusik das Verarbeiten des narzisstischen Verlusts bzw. der „narzisstischen Wunde“, eine größere Rolle spielen könnte als in anderen Musiken, diese Musik also eher in der Lage sein dürfte, diese Traumatisierung nachträglich (im Sinne von Tenbrink) zu symbolisieren. Hierzu passt die Deutung von Branfman (1955, zit. n. Reister, 1995), der nach Schilderung zweier klinischer Fälle zur Ansicht gelangt, dass Musik eine Art „autarke Abwehr“ im Sinne eines „Sich-Selbst-Fütterns“ sei. Die Mutter wird somit entbehrlich gemacht, die Abhängigkeit von ihr geleugnet. Musik erscheint so als Mittel, die narzisstische Leere zeitweilig zu füllen.

Ein weiterer Begriff von Grunberger ist die „**Monade**“ (vgl. Kaminer, 1999). Die Monade bei Grunberger hat wenig gemein mit der philosophischen oder soziologischen Verwendung bei Leibniz oder Adorno. Es geht hier um eine streng psychoanalytische, innerpsychisch repräsentierte Kategorie: Mit Monade meint Grunberger die „doppelte Einheit“ der Mutter-Kind-Konstellation nach der Geburt, eine Art Zwischenstadium zwischen Verschmelzung und Beziehung. Die Monade schafft einen „virtuellen Raum“, in dem gleichzeitig Einschluss in die narzisstische Welt und die Auflösung dieser Welt betrieben wird - dies erinnert wiederum an den „potentiellen Raum“ bzw. „Übergangsraum“ bei Winnicott bzw. Ogden (vgl. Ogden, 1997).

Die Monade löst sich mit zunehmender Triebentwicklung des Kindes langsam auf, wird aber später auf die Gesamtfamilie und schließlich auf die gesamte Kultur übertragen.

Eine hinreichend gute Monade, so Grunberger, könnte sich intrapsychisch als Grundgefühl einer Hülle von Ganzheit und Kontinuität niederschlagen. Fehlt diese Monaden-Hülle oder

wird sie unzulänglich aufgebaut, kann eine unbewusste lebenslange Suche oder Sehnsucht danach die Folge sein. Die Neigung zu schützenden Räumen, die allen Menschen zu eigen ist, hat schon Freud beschrieben: „Das Wohnhaus ist ein Ersatz für den Mutterleib, die erste, wahrscheinlich noch immer ersehnte Behausung, in der man sich sicher war und sich so wohl fühlte.“ (Freud, 1930, S.450).

Die in dieser Arbeit vorgestellte Subform der experimentellen Geräuschkunst lässt sich in ihrer Tiefendimension genau in diesem Übergangsbereich ansiedeln. Um mit Grunbergers Worten zu sprechen, handelt es sich also um „Monaden-Musik“. Die Idee des Grundgefühls einer schützenden Hülle taucht nun bei Ogden in seiner Konzeption der „autistisch-berührenden Position“ wieder auf.

4.3 Die autistisch-berührende Position Thomas Ogdens, die Lauthülle bei Didier Anzieu und möglichen Implikationen für das individuelle Musikerleben und die experimentelle Geräuschkunst

„Das Ich ist vor allem ein körperliches Ich... d.h., das Ich wird letzten Endes von körperlichen Empfindungen abgeleitet, und zwar hauptsächlich von jenen, die an der Körperoberfläche ihren Ausgang nehmen.“ (Freud, 1923, S. 253).

Der „autistisch-berührende Modus der Erfahrungsbildung“ (oder auch kürzer: „**autistisch-berührende Position**“) ist ein Konzept von Thomas H. Ogden (Ogden, 1995), welches die Vorstellungen der britischen Objektbeziehungstheorie (Klein, Bion) zur frühkindlichen psychischen Organisation um eine entscheidende Erfahrungsdimension erweitert. Mit der autistisch-berührenden Position ist die primitivste psychische Struktur gemeint, die sich noch vor den bekannten kleinianischen Konzepten der „**depressiven Position**“ und der „**paranoid-schizoiden Position**“ bildet: „Darunter verstehe ich einen sensorisch dominierten, vorsymbolischen Erlebnisbereich, in dem die primitivste Form von Bedeutung auf der Grundlage der Organisation von Sinneseindrücken, besonders auf der Hautoberfläche, erzeugt wird.“ (ebd, S.4).

Während der reifste Modus, die depressive Position, durch die Fähigkeiten zur Symbolbildung und Integration von Widersprüchen gekennzeichnet ist (Auftreten ca. ab 1 _ Lebensjahren), „benutzt“ die Psyche im primitiveren paranoid-schizoiden Modus (Auftreten ca. ab dem 1. Lebensjahr) den Abwehrmechanismus der Spaltung⁴⁸ und nimmt die Umwelt durch „symbolische Gleichsetzung“ wahr, d.h. Symbol und Symbolisiertes sind eins, es gibt noch keinen Raum der Interpretation. Im autistisch-berührenden Modus (Auftreten ab Geburt)

⁴⁸ Im Abwehrmechanismus der Spaltung wird Sicherheit dadurch erreicht, daß Gefährdendes vom Gefährdeten innerpsychisch getrennt wird. Auf diesem Grundprinzip beruhen auch die hiervon abgeleiteten Abwehrmechanismen projektive Identifikation, Introjektion, Verleugnung und Idealisierung (Ogden, 1995). Spaltung wird in der Psychoanalyse auch allgemeiner benutzt als „zwei unintegrierte Aspekte des Seelischen, die wechselweise im Vordergrund stehen“ (Reich, 2002b, S.666), wobei einer der beiden unbewusst sein kann.

dagegen sind solche Leistungen noch nicht möglich: er basiert auf sensorischen Wahrnehmungen, dem „Rhythmus der Sinneswahrnehmung“ (Tustin, 1981, zit. n. Ogden, 1995, S. 31), der allererste Anfänge eines Selbstgefühls bildet. Bei diesen Wahrnehmungen handelt es sich v.a. um taktile Sinnesreize auf der Hautoberfläche. „Da der autistisch-berührende Modus des Erlebens ein vorsymbolischer, sensorischer Modus ist, ist es äußerst schwierig, ihn in Worte zu fassen. Rhythmus erleben und das Erleben sensorischer Berührung tragen zur frühesten psychischen Organisation in diesem Modus bei. Sowohl Rhythmus erleben als auch Erfahrungen von Oberflächenberührungen sind grundlegend für die frühesten Beziehungen eines Menschen mit Objekten: die Erfahrung des Stillens und die Erfahrung in den Armen der Mutter gehalten und geschaukelt zu werden, ihre Worte und ihren Gesang zu hören.“ (Ogden, 1995, S.32). Die autistisch-berührende Position heißt so, weil dieser Modus sich einerseits zum Großteil durch Erfahrungen von sensorischer Nähe organisiert, andererseits weil er sich autistischer Abwehrmechanismen bedient, wenn er zusammenbricht. Es handelt sich hier um einen „reflexionsfreien Zustand eines sensorischen Weiterbestehens“ (ebd., S.33), wo eine Oberfläche festgelegt wird, innerhalb der sich später einmal ein Ich formen kann, „...eine Objektbeziehungsmodalität, die den begrenzten sensorischen ‚Boden‘ der Erfahrung bereitstellt“ (ebd., S.46). Diese „Oberfläche“ oder „Hülle“, geschaffen aus Rhythmus und Berührung, beinhaltet keine Gedanken, er ist auch kein Ort im bekannten Sinne, sondern „ein beginnendes Gefühl für einen Platz, an dem Erleben stattfindet.“ (ebd., S. 36). Das Kleinkind in diesem Modus, so betont Ogden, ist kein Subjekt, sondern es *ist* sensorische Erfahrung, und es hört dort auf, wo die sensorische Erfahrung abbricht. Sensorische Eindrücke auf der Haut, die entsprechende Erlebnisinhalte definieren, können nach Tustin (1984, vgl. Ogden, 1995) weich („autistische Formen“) oder hart und eckig sein („autistische Objekte“).

Als spezifische Abwehrform in dieser Position, die auf frühen Störungen der Kontinuität sensorischer Erfahrung basiert, nennt Ogden die „**adhäsive Identifikation**“, ein auf Donald Meltzer (Meltzer et. al, 1975) zurückgehender Begriff. In diesem Abwehrmodus wird versucht, die Bildung einer „zweiten Haut“ herzustellen, das Gefühl einer eigenen kontinuierlich vorhandenen Oberfläche, die abgeschlossen ist. Dazu kann der Körper eines anderen Objekts benutzt werden (d.h. die Oberfläche des Objekts wird so benutzt, als ob es die eigene wäre, oder Teile der Oberfläche des Objekts werden an die eigene geheftet), aber es kommt aber auch zu anderen, bizarr anmutenden Verhaltensweisen.⁴⁹

⁴⁹ Ogden nennt als Beispiele aus psychotherapeutischer Praxis: unablässiger Augenkontakt und unablässiges Plaudern und Schwatzen des Patienten, das ständige Halten eines Objekts, ständiges Summen oder Wiederholen von bestimmten Sätzen; aber auch alltägliches Verhalten wie Haaredrehen, Daumenlutschen, oder sich über das Ohrfläppchen streichen dienen aus dieser Sicht der autistischen Selbstberuhigung, auf die jederzeit und mit absoluter Sicherheit zurückgegriffen werden kann – eine Sicherheit und Kontrollmöglichkeit, die kein äußeres Objekt jemals bieten kann.

Jedenfalls soll das „Porös-Werden“, das Sich-Auflösen der schützenden Oberfläche, um jeden Preis verhindert werden, da daraus unerträgliche Gefühle des „Leckens und des Fallens in einen formlosen Raum“ ausgelöst werden (Ogden, 1995, S. 42), letztlich existenzielle Gefühle der Vernichtung und Auflösung in kleinste Partikel.

Als frühester Erfahrungsmodus wirkt diese Erlebnismatrix das ganze Leben lang als Basis aller späteren Zustände fort.

Was nun Musik im allgemeinen betrifft, so denke ich, dass die autistisch-berührende Position eine hilfreiche Konzeption ist, um sich zu vorstellen zu können, dass auch Geräusche (v.a. die Stimme der Mutter) einen „Oberflächenkontakt“ herstellen bzw. dazu beitragen, eine „Hülle“, die auf sensorischer Wahrnehmung basiert, zu erzeugen, wenn man sich Klang als ursprünglichen taktilen Reiz vorstellt. Die autistisch-berührende Position wird sozusagen auch durch Klang und Geräusch mitgeformt: „Die ununterbrochene Gegenwart von Klang ist wichtig als eine ständige Quelle von Reizinput zur Aufrechterhaltung von Struktur...“ (Nass, 1975, S. 235, bezogen auf Analyse-Erfahrungen mit Komponisten). Ähnlich argumentiert auch Anzieu (1991) bei seiner Beschreibung einer „Lauthülle“ und des „Haut-Ichs“, aber er geht noch weiter: Anzieu sieht „unter“ dem von Freud schon postulierten „Körper-Ich“ (der Niederschlag taktiler Empfindungen auf der Körperoberfläche) eine noch ursprünglichere Topik des Selbst: dieses primäre Selbstgefühl entspricht der auditiven und olfaktorischen Hülle, basiert also auf Empfindungen, die bereits aus der intrauterinen Existenz „bekannt“ sind. Sinneskontakte mit akustischen Signalen sind ebenso Bestandteil des sich bildenden, sicheren, begrenzenden Erfahrungsraums wie direkte Hautberührungen. Klausmeier (1976) bemerkt übereinstimmend, dass Anna Freud und Rene Spitz (1963) das frühe Hören von Klang als körperlichen Kontakt konzeptualisieren. Und auch Leikert (2003, S.49) stellt in einem kürzlich veröffentlichten Artikel, in dem er die autistisch-berührende Position als Folie zum Verständnis des „Klangobjekts Stimme“ herbeizieht, fest: „Die auditive Beziehung kann der taktilen an die Seite gestellt werden und geht genetisch sogar noch vor diese zurück in die Zeit des vorgeburtlichen Lebens. Dem autistisch-berührenden Modus steht in diesem Sinne ein auditiver Beziehungsmodus zur Seite, ein Beziehungsmodus, der im Objekt Stimme sein Fundament erhält.“ Ich möchte hier auf Basis der festgestellten „Stimmlosigkeit“ der experimentellen Geräuschkunst eher die Bedeutung des Klangs an sich herausstellen: Musik, losgelöst von Harmoniegesetzen als reine periodische und kontinuierliche Schwingung, Geräusch und Klang gedacht, könnte als verdichtete Form eine ganz ursprüngliche Erfahrung bedeuten, die jeder Mensch als Grundlage seines „in-der-Welt-Seins“ unbewusst kennt. Eine Erfahrung sogar, die letztlich das Erfahren-Können von anderen Erfahrungen erst ermöglicht hat. Dies erinnert an im ersten Teil genannten Ideen von Mätzler und Bion (beta-Elemente), und auch Anzieu sieht hierin eine Basis des Denkens: „Das erste

Problem für die entstehende Intelligenz betrifft die differenzierende Organisation der Körpergeräusche, der Schreie und der Phoneme; die phonischen Verhaltensweisen stellen im Laufe des ersten Lebensjahres einen Grundfaktor der geistigen Entwicklung dar.“ (Anzieu, 1991, S. 217). Diese Idee, auf der Wirkung reiner sensorischer Wahrnehmung basierend, mag möglicherweise bereits ein gutes Stück der tröstenden, haltenden und beruhigenden Wirkung von Musik erklären. Denn in ihr enthalten ist die ursprüngliche Schaffung einer ersten psychischen „Schutzhülle“ aus Klang. Dazu noch einmal ein längeres Zitat von Anzieu (ebd. S. 223-224): „Der Raum der Laute stellt den ersten psychischen Raum dar: Schmerzhaftes – wenn sie plötzlich stark auftreten – äußere Geräusche, beunruhigendes Knurren aus dem Körperinneren, das aber nicht als von innen kommend wahrgenommen wird, das automatische Schreien nach der Geburt, später der Hunger, der Schmerz, die Wut, das Wegnehmen des Objekts, das allerdings begleitet ist von einem aktiven motorischen Bild. Alle diese Geräusche bilden etwas, was Xenakis wahrscheinlich durch die musikalischen Variationen und die Lichtspiele der Laserstrahlen seines ‚Polytops‘ ausdrücken wollte: ein strukturloses Netz in Raum und Zeit, gebildet von primär psychisch wahrnehmbaren Signalen, oder wie der Philosoph Michel Serres es auszudrücken versuchte, des Fließens, der Streuung, der Unordnung der ursprünglichen Wolke, in der Nebel brennen und Spuren hinterlassen [...] Der Raum der Laute hat – um es mit einer Metapher anschaulich zu machen – die Form einer Höhle [...] ein geschützter, aber nicht hermetisch abgeschlossener Raum. Ein Hohlraum, in dessen Innerem Rauschen, Echos und Resonanzen kreisen.“

Die experimentelle Geräuschkunst weist in diesem Zusammenhang widersprüchlichen und paradoxen Charakter auf (was aber in der „Tiefengrammatik“ von Musik, wie oben gezeigt, durchaus angelegt ist): Einerseits stellt sie in ihrer fließenden Komponente eine Art Prototyp dieser Lauthöhle dar – eine Lauthöhle, die bei Anzieu als grundlegender psychischer Raum erscheint, in dem sich das Ich allmählich entwickeln wird. Ein Raum, der wie die direkteste und ursprünglichste Form des Daseins wirkt, der auf Objektlosigkeit basiert (und damit pränatalen Ursprung hat) aber ebenso die Aufhebung der Objektlosigkeit bereits impliziert. Gleichzeitig aber, und damit komme ich auf die autistisch-berührende Position zurück, bilden sich in der experimentellen Geräuschkunst dunkle, unendlich große, bodenlose Räume, die alles zu verschlingen scheinen. Dies erinnert an Ogden, wenn er von der **Angst im autistisch-berührenden Modus** spricht: „Angst im autistisch-berührenden Modus beinhaltet das Erlebnis einer drohenden Disintegration der sensorischen Oberfläche oder des eigenen ‚Sicherheitsrhythmus‘ (Tustin, 1984), die das Gefühl des Leckens, Sichauflösens, Verschwindens oder Fallens in einen formlosen, unbegrenzten Raum zur Folge hat.“ (Ogden, 1995, S. 70). Denn der autistisch-berührende Modus markiert gerade keinen objektlosen

Zustand, sondern kommt durch den sensorischen Kontakt mit dem Objekt zustande, wie auch Leikert (2003) betont.

In der experimentellen Geräuschmusik wird ein formloser, unbegrenzter Raum geschaffen, in den man sich fallen lassen kann, ohne Angst vor der eigenen Disintegration haben zu müssen. Möglicherweise spielt hier ein unbewusster nachträglicher Symbolisierungswunsch (im Sinne von Tenbrink) eine Rolle, die bodenlose Ängste aus der autistisch-berührenden Position nunmehr gefahrlos erleben und verarbeiten zu können. Das Bewältigen der Angst wird angestrebt, da es die Ich-Stärke erhöhen kann (wie Kohut es beschrieben hat).

Dies entspräche aus psychoanalytisch-therapeutischer Sicht der Wiederholung und dem Durcharbeiten von noch nicht integrierten, traumatischen Zuständen in einer geschützten Beziehung mit dem Analytiker. Kann diese Musik also auf vorsymbolischer Ebene ein Stück weit die gleiche Funktion ausfüllen wie der Analytiker in der therapeutischen Zweierbeziehung? Dazu mehr im abschließenden Abschnitt 4.4.

Die experimentelle Geräuschmusik jedenfalls scheint eigentlich widersprüchliche unbewusste Erfahrungen (die aber ursprünglich zusammengehören), zu vereinen: das omnipotente Erleben von Objektlosigkeit und einer schützenden Lauthülle auf der einen Seite, die Bedrohung durch Disintegration in Richtung Vernichtung dieses undifferenzierten Raumes, aber auch durch die Auflösung der Omnipotenz in Richtung Subjekt-Objekt-Differenzierung, auf der anderen Seite.

Dies geschieht meines Erachtens dadurch, dass die experimentelle Geräuschmusik praktisch auf zwei Ebenen stattfindet und Bedeutung erhält: Einmal ist sie selbst durch ihre mimetische Symbolisierung (Leikert) ganz konkret als Klangobjekt präsent (die schützende Lauthülle), zum anderen aber schafft sie eine Suggestion von Unendlichkeit und Objektlosigkeit, die gleichzeitig als Urzustand zu genießen ist, aber auch Defragmentierungs- und Disintegrationsängste einflößen muss.

So lässt sich in der Musik Objektlosigkeit erleben, obwohl die Musik selbst Objekt ist!

Ich möchte an dieser Stelle versuchen, die Verbindungen zwischen meiner Interpretation und den genannten psychoanalytischen Konzepten der frühesten narzisstischen Existenzform grob in ein chronologisches Entstehungsraster einzuordnen - als schematische Übersicht des Spannungsfeldes, in dem sich die experimentelle Geräuschmusik bewegt.

Sie oszilliert in diesem Spannungsfeld zwischen Objektlosigkeit und beginnender Subjekt-Objekt-Differenzierung:

*Objektlosigkeit bzw.
prä-objektaler Zustand / Seinsweise
(p r ä n a t a l)*

*beginnende Subjekt-
Objekt-Differenzierung / Objektbeziehung
(p o s t n a t a l)*

-
- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| - fötaler oder archaischer Narzissmus | - frühkindlicher Narzissmus |
| - Ebene des Schöpferischen | - potentieller Raum (Übergangsraum) |
| - Elation | - autistisch-berührende Position |
| - Lauthülle | - Haut-Ich |
| - Kern des Unbewussten | - Proto-Selbst |

NARZISSTISCHE WUNDE
M O N A D E / D Y A D E

Die „narzisstische Wunde“ Grunbergers reißt in diesem Spannungsfeld auf. Die Begriffe *Monade* und *Dyade* lassen sich nicht eindeutig voneinander abgrenzen und meinen beide die Interaktions-Einheit „Mutter-Kind“ zwischen Verschmelzung und Beziehung. Die „Ebene des Schöpferischen“ überschneidet sich mit dem „potentiellen“ oder Übergangsraum, hat aber ihre Wurzeln im pränatalen Bereich der Objektlosigkeit.

Das mit der experimentelle Geräuschk Musik primär verbundene unbewusste „Material“ speist sich also aus diesem Spannungsfeld.

4.4. Musikhören als unbewusster Selbstheilungswunsch - die Presswehen einer zweiten Geburt oder pathologische Regression? Zur Frage der individuellen Abwehrorganisation und dem therapeutischen Entfaltungspotenzial von Musik

Carla Mureck spricht in ihrem Artikel einen unbewussten Selbstheilungswunsch an, der beim Hören oder Produzieren von Geräuschk Musik deutlich wird: „Musik als Einweihung in das Mensch-Sein; Gebärmutter aus Klang; Ton und Krach als Preßwehen zu einer zweiten Geburt.“ (Mureck, 1990, S.140). In wie weit lässt sich der Drang, eine bestimmte Musik zu hören oder zu produzieren, als Selbstheilungs- oder Therapiewunsch ansehen, und ist es denkbar, dass solche Musik therapeutische Effekte quasi in Eigenregie (d.h. ohne therapeutische Begleitung) hervorruft? Oder wird vielmehr eine Regression befördert, die eher entwicklungs hemmend wirkt und pathologische Selbststrukturen erst recht etabliert und verstärkt?

Die experimentelle Geräuschk Musik, so wie sie hier konzeptualisiert worden ist, scheint durch ihre besondere Struktur (kein oder kaum Holding-Charakter, Hervorrufen von Empfindungen und unbewussten Phantasien von Objektlosigkeit, Zeitlosigkeit, Omnipotenz, etc.) in

besonderem Maße dazu geeignet zu sein, traumatische⁵⁰ oder beeinträchtigende unbewusste Inhalte oder solche eines bedeutenden Übergangs in der beginnenden psychischen Strukturbildung zu re-aktivieren und/oder zu intensivieren. Tenbrink bemerkt entsprechend dazu über Musik, die mit einem Halteverlust konfrontiert (was er mit dem Halteverlust durch die primäre Bezugsperson analogisiert): „... denn diese Musik erhält ihre Wirkung insbesondere dadurch, dass sie uns mit unseren traumatischen Erfahrungen, die nicht in das Omnipotenz erleben integriert werden konnten, konfrontiert.“ (Tenbrink, 2000, S.464).

Andererseits sagt er über eher harmonische und durchstrukturierte Musik: „... die Entschärfung von Dissonanzen und die stärkere Akzentuierung von Konsonanzen (gleiches gilt auch für die rhythmischen Aspekte von Musik) in der dargebotenen Musik mildert im allgemeinen Gegenübertragungswiderstände beim Zuhörer. Zugleich wird auf diese Weise allerdings die Intensität und Tiefe des durch die Musik zum Ausdruck gebrachten (und damit im Zuhörer reaktualisierten) präverbalen Erlebens gemildert.“ (Tenbrink, ebd.).

Also: je einfacher, wohl-strukturierter und harmonischer Musik ist, desto eher wird sich der Hörer darauf einlassen können (sie ist quasi „ungefährlicher“). Gleichzeitig vermindert sich aber das Potenzial dieser Musik, in tiefe und unbewusste Schichten eindringen zu können. Die experimentelle Geräuschmusik, die sich durch Abwesenheit von haltenden Strukturen und chaotischen, atonalen und nicht-vorhersagbaren Ereignissen auszeichnet, wird entsprechend höhere Gegenübertragungswiderstände auslösen, aber auch größere Tiefenwirkung entfalten können. Hier wird ein Faktor ersichtlich, der mitbegründen könnte, warum es nur wenige Hörer dieser „schwierigen“ Musik gibt, diese Hörer aber von besonders tiefer Wirkung und existentiell wichtiger Bedeutung der Musik berichten, und dieses Hören für sie z.T. sogar den Charakter von Grenz- und Gipfelerfahrungen („peak experiences“, vgl. Maslow, 1973) einnimmt. Mureck spricht in diesem Zusammenhang von der experimentellen Geräuschmusik als „Übergangsmusik“ – als „musique des passages“ also, analog zu den „rites des passages“ der Naturvölker (Mureck, 1990, S.143). Sie formuliert den impliziten emanzipatorischen Sinn und Zweck dieser Musik folgendermaßen: „Das Ziel ist, wieder einen Zutritt zu den inneren

⁵⁰ Wenn hier von „Trauma“ die Rede ist, ist damit die strenge psychoanalytische Bedeutung gemeint: Traumatisierung bezeichnet nicht ein einmaliges, schockierendes Ereignis, welches zu einer Belastungsstörung führt, sondern fortwährende Beziehungs- und Ereigniskonstellationen, die eine optimale psychische Entwicklung beeinträchtigen oder verhindern. Ein Trauma ist auch keine feste, in seiner traumatischen Stärke objektiv bestimmbare Größe, sondern es ist immer von den Verarbeitungsmöglichkeiten des Ichs abhängig. Ich folge hier dem psychoanalytischen Traumabegriff, der sich, wie von Tenbrink (2003a) ausführlich dargelegt, von neueren neurophysiologischen Ansätzen deutlich abgrenzt: „In der Regel entsteht aus psychoanalytischer Sicht ein Trauma nicht aufgrund einer einmaligen Konstellation einer Erfahrungsbildung, sondern durch Kumulierung von ähnlich gelagerten Erfahrungen im Verlaufe der Entwicklungsgeschichte des Selbst (vgl. Khan 1963, 1964). Bei dem Begriff ‚Trauma‘ handelt es sich – darauf haben Winnicott (1967, 1988) und Kohut (1971) nachdrücklich hingewiesen – immer um einen relativen Begriff, der sich auf das Verhältnis von Übergriff seitens der Umwelt einerseits und den Verarbeitungsmöglichkeiten seitens des Selbst, das dem Übergriff ausgesetzt ist andererseits, bezieht. Diese Relativität impliziert automatisch, dass das Trauma nur in dem Kontext einer gegebenen seelischen Organisation in ihrer Bezogenheit auf einen Übergriff aus der äußeren Realität konzeptualisierbar und erklärbar ist.“ (Tenbrink, 2003a, S. 274).

Räumen zu gewinnen, anstatt die Außenwelt durch immer weitere Eroberungen gänzlich zu zerstören, die breite Betonstraße des abendländisch-rationalen Denkens durch den Dschungel unseres Gemüts zu verlassen und sich in das verschlungene Netzwerk anderer Denk- und Fühlmöglichkeiten zu begeben...[...] Zu begreifen, daß die Dämonen unserer Außenwelt in uns wohnen, und wir uns mit ihnen anfreunden müssen, um ihnen die Macht und uns die Angst zu nehmen.“ (ebd., S. 147/148). Die „Dämonen der Außenwelt“ – was bei Mureck die negativen Errungenschaften der Zivilisation bezeichnet, wäre aus psychoanalytischer Perspektive der unbewusste Gehalt frühkindlicher Traumatisierungen, die ja auch aus der Interaktion mit der Aussenwelt (= primäre Bezugsperson und Beziehungsklima) resultieren. Der innere Drang, sich mit solchen unbewussten, traumatisierten (d.h. deformierten) Selbst-Anteilen zu konfrontieren, lässt sich interpretieren als Wunsch, nicht hinreichend gut verarbeitete Erlebnisse bzw. deren nicht angemessene innerpsychische Repräsentationen neu zu beleben und – wie auch in der psychonalytischen Therapie – in einen neuen Kontext gestellt, zu bewältigen.

Ob es zu einer solchen Re-Aktivierung und Intensivierung kommt, hängt letztlich von der individuellen Abwehrorganisation des Hörers ab, wie Tenbrink in einem neuem, z.Zt. noch nicht veröffentlichten Artikel (Tenbrink, 2003b⁵¹) darlegt, wobei er die Ausbildung zweier Abwehrformationen (primär und sekundär) unterscheidet: Die **primäre Abwehrorganisation** entsteht in frühester Entwicklungsphase der absoluten und relativen Abhängigkeit (Winnicott, 1974) auf Grundstörungsebene, wenn sich die Umwelt (die primäre Bezugsperson) fehlerhaft oder nicht hinreichend gut an die Bedürfnisse des Säuglings anpasst. In dieser Phase benötigt der Säugling wie oben dargestellt die primäre Bezugsperson im Sinne eines subjektiven Objekts (Verlängerung des Selbst), und muss sich vor den schädigenden Umweltwirkungen wie auch vor den eigenen Schmerz- und Unlustgefühlen schützen. „Er muss sozusagen das Kunststück fertig bringen, sich vor der quälenden Qualität der Beziehung zum primären Objekt zu schützen und zugleich die Beziehung zu ihm aufrechterhalten, da er absolut auf die primäre Bezugsperson und das Fortbestehen einer Beziehung zu ihr angewiesen ist (Fairbairn, 2000; Guntrip, 1969)“ (Tenbrink, ebd.).

Die primäre Abwehr verhindert das Sich-Einlassen des Säuglings auf eine „arglose Abhängigkeit“ von der primären Bezugsperson (Tenbrink, ebd.).⁵²

Solch eine frühe Störung wird sich also in jedem Fall auf die weitere Entwicklung auswirken, Tenbrink spricht von „pathologischer symbiotischer Erfahrungsbildung“, oder „primärer Selbst-Deformation“, wenn die hier betroffenen Aspekte des Selbst abgespalten und

⁵¹ Im folgenden zitiere ich deshalb aus diesem Manuskript ohne Angabe einer Seitenzahl.

⁵² Analog dazu spricht Trimborn (2003, S. 1034f.) von dem „primären Trauma“, welches „als die vorzeitige Vertreibung aus dem Paradies“ anzusehen ist und frühzeitige narzisstische Abwehr auslöst, die sich gegen das Wahrnehmen und das Erleben von Abhängigkeit richtet.

„eingefroren“ werden müssen. Hieraus können pathologische Bindungen an die primären Bezugspersonen und Gefühle der „Nicht-Existenz“ resultieren: „Hier beginnt ein Prozess der unbewussten Selbstverleugnung im Dienste der Aufrechterhaltung der symbiotischen Bindung an das primäre Objekt.“ (ebd.).

Die schmerzhaften Gefühle der Nicht-Existenz müssen ihrerseits abgewehrt werden: die **sekundäre Abwehrorganisation** entsteht.

Das Verhältnis von nicht beeinträchtigten Bereichen des Selbst („Wahres Selbst“ bei Winnicott) und pathologisch verformten Bereichen, die kompensiert werden müssen, bestimmt die Ausformung der konkreten Charakterstruktur des betreffenden Menschen als Manifestation im Erleben und Verhalten. Die aufgrund der primären Abwehr abgespaltenen Teile des Wahren Selbst führen also erst zu den kompensatorischen Bedürfnissen, die die sekundäre Abwehrleistung notwendig machen. Eine *ideale* gesunde Entwicklung sähe die Ausbildung eines wahren Selbst aufgrund gesunder symbiotischer Erfahrungsbildung vor, wobei später archaische Abkömmlinge des wahren Selbst abgewehrt und „entschärft“ werden müssen und so zu einer bestimmten Manifestation im Verhalten und Erleben führen. Dies würde nur *eine* Abwehrebene notwendig machen (Strukturpathologie).

Bei einer frühen Beeinträchtigung auf der Ebene der Grundstörung kommt es bereits zu einer primären Abwehr, *bevor* eine gesunde symbiotische Erfahrungsbildung überhaupt stattfinden kann. Die sekundäre Abwehr richtet sich dann gegen bereits pathologisch verformte Abkömmlinge des Selbst, die die Beeinträchtigung auf der Ebene der Grundstörung kompensieren sollten (Konfliktpathologie).

Nach Tenbrinks Auffassung zeigt die klinische Erfahrung, dass sich in der Regel immer auch eine sekundäre Abwehr bildet, dass also von einer komplett beeinträchtigungsfreien Umwelt bzw. Bezugsperson in der frühesten Erfahrungsbildung nicht ausgegangen werden kann. Je nach Ausformung und Stärke von primärer und sekundärer Abwehrorganisation kommt es zu einer Entlebendigung und Devitalisierung des Selbst. Hier nun setzt die vitalisierende Wirkung von Musik an: Sie ist in der Lage, die sekundäre Abwehrformation aufzulockern und führt so zu einer regressiven Wiederbelebung oder Intensivierung der pathologisch verformten, symbiotischen Erfahrungsbildungen (entsprechendes geschieht natürlich auch für die keiner sekundären Abwehr unterliegenden, „gesunden“ Erfahrungsbildungen aus dieser Zeit).

Damit Musik also therapeutisch wirksam werden könnte (d.h. Erreichen der durch die primäre Abwehr abgespaltenen Teile des wahren Selbst), müssten gleich zwei Abwehrschranken „durchdrungen“ werden. Dies ist jedoch in der Regel nicht möglich, und würde zudem wahrscheinlich zu eher negativen Konsequenzen führen: „Je durchlässiger die sekundäre Abwehrorganisation aber für bestimmte Musik ist (anders formuliert, um so mehr die Musik

die Abwehrorganisation lockern kann), um so tiefer und bedeutsamer wird das Musikerleben, ohne daß dies aber zugleich bedeutet, daß auch der durch die primäre Selbst-Deformation abgespaltete Teil des Selbst völlig ungeschützt in das Musikerleben hineingezogen würde. Anknüpfend an das, was ich zuvor über die primäre und sekundäre Abwehr ausgeführt habe, kann Musik zwar die sekundäre Abwehr partiell durchdringen, aber nur in den seltensten Fällen die primäre Abwehr, die den Kern des zutiefst bedrohten wahren Selbst schützt, überwinden. Der Teil des wahren Selbst, der durch eine primäre Selbst-Deformation geschützt ist, bietet der äußeren Realität in den seltensten Fällen einen direkten Zugang (es sei denn die Wucht der Wirkung der äußeren Realität ist so groß, daß sie die Abwehr zerstört), und falls dies doch geschehen sollte, dann hat dies in der Regel eher einen schwerwiegenden seelischen Zusammenbruch mit Fragmentierungszuständen und der damit einhergehenden Mobilisierung einer noch regressiveren Gestalt der Abwehr zur Folge, als eine heilsame Wirkung.“ (Tenbrink, ebd.).

Hier wird noch einmal sehr deutlich, dass auch die „beste“ Musik (im Sinne ihres Potenzials, auf unbewusster Ebene zu wirken) völlig bedeutungslos bleiben kann, wenn die Struktur der Abwehr dies erfordert.

„Je mächtiger und wirksamer nun aber die sekundäre Abwehrorganisation ist und d.h. auch, je größer der Anteil des Selbst ist, der durch sie vom Kontakt mit der Außenwelt abgeschnitten wird, um so weniger innere Resonanz kann die Musik im Selbst des Betreffenden finden, und um so flacher und banaler wird das Musikerlebnis.“ (ebd.)

Ich glaube, dass besonders sphärische und fließende experimentelle Geräuschmusik in genau dieser Hinsicht zu interpretieren ist: Ihr „unbewusstes Potenzial“ ist sehr hoch, dadurch wächst aber auch die Wahrscheinlichkeit, dass sie die sekundäre Abwehrschranke nicht durchdringen kann und keine Wirkung (außer der Aversion oder Gleichgültigkeit gegenüber den Klängen) entfalten kann. Diese Aversion oder Gleichgültigkeit ist dann eine angemessene und schützende Reaktion der vorhandenen Selbst-Struktur, um das innere Gleichgewicht nicht zu gefährden.

Wenn man sich jedoch auf diese Musik einlassen kann, mag ein unbewusstes Drängen nach Veränderung der Selbststruktur vorliegen. Der Drang, klanglich in die tiefsten Tiefen vorzudringen, entspräche so dem unbewussten Wunsch, dies auch innerpsychisch nachzuvollziehen.

Ich denke, die experimentelle Geräuschmusik kann in besonderem Maße einen Anstoß geben, sich auf das Nicht-Verstehbare, das Un-Benennbare der eigenen Existenz gefühlsmäßig einzulassen, und somit eine Hilfsfunktion in der Psychotherapie einnehmen. Sie kann aber keine eigentliche therapeutische Aufgabe übernehmen oder „heilend“ wirken, d.h. Ich-Struktur aufbauen. Das gilt nach Tenbrinks Überzeugung für Musik im allgemeinen:

„Ich glaube, daß das einfache Hören und Spielen von Musik in der Regel bestenfalls die vorhandenen, durch die Abwehrorganisation mehr oder weniger vom Lebensvollzug abgeschnittenen, aber bereits vorhanden gesunde und auch pathologische seelischen Potentiale in gewissem Maße ansprechen, aber keine neuen seelischen Potentiale erschaffen kann.“ (ebd.).

Auf der anderen Seite kann Musik also auch bereits pathologisch wirksame, deformierte Selbst-Anteile vitalisieren und intensivieren, wie z.B. schizoide Rückzugstendenzen verstärken, pathologische Größenphantasien befördern, bedeutsame Objektverluste leugnen, ein archaisch-destruktives Potenzial mobilisieren, das Gefühl innere Leere und Allein-Seins überdecken (anstatt die Fähigkeit zum Allein-Sein zu fördern), die Unfähigkeit zur Entspannung verschleiern, und letztlich die Verschmelzung mit Objekten unter Ausschaltung von Abhängigkeit (nämlich mit dem Musik-Objekt) ermöglichen, ohne dass die „Sehnsucht nach echter Hingabe an ein Objekt unter Anerkennung von Abhängigkeit“ (ebd.) geweckt werden müsste.

Musik, und insbesondere die experimentelle Geräuschkunst, erscheint unter diesem Gesichtspunkt von einem besonderen ambivalenten oder polaren Charakter geprägt zu sein. Die mögliche Tiefenwirkung von Musik entsteht durch die Konstellation und das Interagieren der Parameter „Stärke und Form des unbewussten Potenzials der Musik“ und „Stärke und Art der unbewussten Abwehrorganisation des Hörers“. Hier lassen sich keine Voraussagen treffen, wie eine bestimmte Musik wirken wird, geht es doch stets um die Entstehung und Manifestation eines individuellen unbewussten Beziehungsgeschehens. Und selbst die Wirkung der gleichen Musik beim gleichen Hörer ist oft unterschiedlich, da sie davon abhängt, von welcher Art der gerade präsente unbewusste Niederschlag ist, auf den die Musik trifft:

„Der Umstand, daß die individuelle Bedeutung eines Musikstückes (bzw. des Hörens oder Spielens eines Musikstückes) durch die jeweilige unbewußte Phantasie, die durch die Musik geweckt oder regressiv intensiviert wird, determiniert ist, macht es fast unmöglich auf einer tiefergehenden Ebene allgemeine Aussagen über die Wirkung eines Musikstückes zu machen. Selbst bei der gleichen Person, wirkt ein bestimmtes Musikstück unterschiedlich, je nach dem, welche unbewußte Phantasie gerade „empfangsbereit“ ist.“ (ebd.).

Nicht die Ratio alleine entscheidet also darüber, welche Musik gehört wird bzw. gehört werden kann oder darf. Das Unbewusste, und speziell sogar einzelne, verschiedene Teilbereiche oder –fragmente des Unbewussten, „entscheiden“ mit.

Letztlich dient Musik, so Tenbrink, „der Aufrechterhaltung und Stabilisierung des Selbst durch archaisch-regressive Muster der Erfahrungsbildung.“ (ebd.).

Musik kann „bekanntes“ Unbewusstes vitalisieren, indem sie Abwehrschranken auflockert, aber sie kann nichts innerpsychisch Neues schaffen. Bereits Vorhandenes wird wiederbelebt, intensiviert, verstärkt: „Musik kann u.U. erstarrtes Seelisches aus der Erstarrung lösen. Ob dies in eine eher gesunde oder eher pathologische Richtung führt, hängt ganz wesentlich von den unbewußten Phantasien ab, die durch die Musik angesprochen und regressiv wiederbelebt oder intensiviert werden. Aber letztlich trägt eine solche Wirkung der Musik in der Regel immer auch zur Selbststabilisierung des Betreffenden bei – entweder in Gestalt einer regressiven Wiederbelebung und Intensivierung von narzißtischen und schizoiden Zuständen, sofern schwerwiegende pathologische unbewußte Phantasien angesprochen werden, oder aber in Gestalt einer regressiven Aktualisierung des bereits vorhandenen gesunden seelischen Potentials zur Selbstwahrnehmung und zur Gestaltung von förderlichen Beziehungen mit der äußeren Realität in dem Kontext der Objektliebe, sofern weniger pathologische unbewußte Phantasien angesprochen werden.“ (ebd.).

Der in dieser Arbeit herausgearbeitete unbewusste Wunsch, sie qua Musik einem prä-objektalen Zustand anzunähern, entspricht unter diesem Gesichtspunkt daher *sowohl* dem Drang der Wiederbelebung von gesunder symbiotischer Erfahrungsbildung als auch dem Drang, pathologisch-symbiotische Erfahrungsbildung zu verstärken. Dies spiegelt sich in dem paradox wirkenden polaren Charakter experimenteller Geräuschkonzerte besonders deutlich wieder (nicht-haltend und einhüllend zugleich). Tenbrinks Konzeptualisierung zweier Abwehrformationen lässt in diesem Zusammenhang verstehbar werden, dass Musikhören keine therapeutische Funktion einnehmen kann, sondern allenfalls einem unbewussten Wunsch entspricht, verborgene Erfahrungsbildungen zu re-aktualisieren, um zu einer Stärkung des Selbst beizutragen und das möglicherweise beeinträchtigte (pathologisch verformte) innere Gleichgewicht wiederherzustellen.

Dass die experimentelle Geräuschkonzerte hier sozusagen mit massiveren Mitteln arbeitet als andere Musiken, hoffe ich in dieser Arbeit herausgearbeitet zu haben.

Anhang

CD-R mit Klangbeispielen



Anmerkungen zur beiliegenden CD-R mit Klangbeispielen

Ich möchte hier kurz auf die Musikstücke der beigefügten CD-R eingehen und einige Anmerkungen zu den entsprechenden Komponisten machen.⁵³ Die sechs Stücke der CD-R sollen exemplarisch die in Abschnitt 3.1 und 3.2 angesprochenen Strukturmerkmale experimenteller Geräuschmusik verdeutlichen. Diese Auswahl stellt natürlich nur einen kleinen Ausschnitt aus der Geräuschmusik-Szene dar. Einige weitere Projekte und Komponisten/Musiker, die meines Erachtens für das hier untersuchte Geräuschmusik-Paradigma stehen, seien an dieser Stelle zumindest überblicksartig genannt: ZOVJET FRANCE, LUSTMORD, ORGANUM, BIG CITY ORCHESTRA, NOISE-MAKER'S FIFES, INADE, AMON, DUAL, MIRROR, HERBST9, CHAOS AS SHELTER, Z. KARKOWSKI, F. LOPEZ, und viele mehr.

1. SOLEILKRAAST - „Zoyd Kraast“ (8.33 min) [von der 7“ Vinyl E.P. „Choresonic Preludes to a Dark Cycle“, Drone Records DR-65, Veröffentlichung geplant im Mai 2004]

Ein junger französischer Musiker aus Nantes namens Sandy Ralambondrainy verbirgt sich hinter diesem Namen. Vorher in Reggae-Bands aktiv, hatte er laut eigener Aussage keinerlei Berührung mit Geräuschmusik, bevor er selbst anfang, mit Klängen zu experimentieren.

⁵³ Die Erlaubnis der jeweiligen Musiker für die Benutzung und Vervielfältigung der Musikstücke im Rahmen dieser Diplomarbeit liegt dem Autor schriftlich vor.

Mit seiner Musik verbindet er existenzielle und metaphysische „letzte Fragen“. Die „dunkle Materie“ der Physik steht für ihn als Symbol für das Unwissen der Menschen überhaupt: „Here is the question of this mysterious Dark Matter that science today thinks it recovers more than 90% of the 5% of the known universe... I think my music has something to deal with this strange question. That's why I like to 'qualify' my music as DARKOÏDAL, as '-oïdal' suffixe deals with notions of Time and Space, notions applied to what human doesn't know and see, but maybe is moulded with: darkness.“ (aus einem Brief an den Autor, Januar 2004).

Zu seinem hier vorgestellten Stück ZOYD KRAAST bemerkt er: „ZOYD KRAAST could embody a living immaterial – thus metaphysic – entity, without any origin and any meaning, that could be shooting down into the conscious and unconscious life of human soul.“ (ebd.).

In seiner besonders diffusen, dunklen, und in unendliche Weiten driftenden Musik bestätigt sich dieser unbehagliche Eindruck einer nicht erkennbaren, aber wirksamen Entität auf eindringliche Weise (die ich psychoanalytisch als verborgene prä-objektale Existenzweise deuten würde). Hier wird eine größtmögliche Abkehr von konkreten Gestalten und Objekten in der Musik deutlich.

2. Kozo INADA - "e[3]" (12.13 min) (von der CD „e[]“, Digital Narcis DNCD012, 2002)

Der japanischer Laptop-Musiker Kozo Inada kreiert aus Feldaufnahmen digital-rauschende Klangflächen- und räume, in denen mikroskopische Elemente auftauchen. Das Klangbeispiel hier schafft in ruhigen Wellenbewegungen einen Zwischenraum aus dunklen Flächen und konkreteren, gleissend-digitalen Sounds – wie die Pole eines psychischen Raums zwischen totaler objektloser Entgrenzung und der konkreten Realität.

Interessanterweise spricht Inada selbst von einem „Reich des Unbewussten“, in das er sich und seine Hörer transportieren möchte – seine Musik wirke wie eine Blase, geschützt vor jeglichem bewussten sensorischen Input. Dies lässt an Ogdens autistisch-berührende Position und Anzieus Idee einer auralen Schutzhülle als „Proto“-Begrenzung denken. Inada sucht in seiner Musik eine Harmonie, die es im Alltag nicht gibt – diese Ur-Harmonie ist aber nicht alltagskompatibel und erscheint bedroht von einer nicht-organischen Energie:

"All of my music is ruled by one philosophy. The best way for me to create my music is to ignore all conscious sensory input, which places me in a type of subconscious realm with stillness and motion, giving me a feeling of harmony without perception. Through my music I express and hide all of the elements that bring about this feeling. This sounds like a contradiction, but there is a niche for us to enter where this fine balance exists. After you discover this niche, you will identify a feeling that can totally devastate you afterwards. The feeling I get at that moment comes from an inorganic energy, which controls all things. With the aim if expressing this feeling, I use symbolic and realistic sounds, which are very different from each other, while maintaining harmony. With a computer, utilizing natural rules, I continuously strive to make music that produces a perfect audio stream that will carry the listener to this place of harmony." [entnommen der Presseveröffentlichung des Selektion-Labels zu seiner CD "c[]", 2001].

Seine etwas kryptischen Bemerkungen über die „Nische“, die seine Musik für ihn zu erschaffen vermag, möchte ich deuten als das unbewusste „Wissen“ vom Zusammenbruch des frühen objektlosen Zustands, der durch nicht beeinflussbare Kräfte „von aussen“ beendet wird. In seiner Musik drückt sich auf diese Weise genau dieses Oszillieren zwischen Objektlosigkeit/totaler Entgrenzung und dem Sich-Aufhalten in einer geschützten Hülle und der heraufziehenden Subjekt-Objekt-Trennung aus.

3. YEN POX - "Hell's Gate" (12.00 min) [von der CD „New Dark Age“, Malignant Records tumor12, 2000]

Schon der Name dieses nordamerikanischen Duos („Sehnsuchts-Pest“) verweist auf ein quälendes Gefühl der Sehnsucht, das einen wie eine Krankheit befällt. Der Mangel, der hinter dieser Sehnsucht steckt, erscheint so als wie von „aussen“ induziert - er befällt einen wie eine Pest und ist nicht mehr hinterfragbar. Dies erinnert an die für den Erwachsenen später nicht rational verstehbare „narzisstische Wunde“ Grunbergers und die „Präsenz suggestion des verlorenen primären Objekts“ bei Leikert.

In YEN POX Klangvisionen manifestiert sich eine bedrohliche Atmosphäre aus kaum fassbaren dunklen Klängen und Geräuschen, die trotzdem eine erhabene und einlullende Qualität aufweisen, als wenn Gefahr und Schönheit zusammengehören.

Der Titel, den ich hier ausgewählt habe, zeigt dies meiner Meinung nach auch in der Titelgebung („Hell's Gate“) gut auf: Es ist eine Hölle von magischer Anziehungskraft und Anmut, eine Sehnsucht nach dem „Erhebend-Erhabenen“, die schrecklich und unendlich schön zugleich ist.

4. DANIEL MENCHE - „Vent (part 6)“ (11.48 min) (von der CD „Vent“, OR/Soleilmoon Recordings, hold5, 1998)

Daniel Menche ist ein amerikanischer Musiker, der v.a. seinen Körper als Instrument einsetzt: So benutzt er spezielle Kontaktmikrophone, die er über seine Haut reibt, in den Mund nimmt oder sich an

den Kehlkopf hält, um über Effektierungen einen körperbetonten Maelstrom von „organischem“ Sound zu erhalten. Seine live-Aufführungen haben den Charakter von archaischen Ritualen.

Für Menche geht es v.a. um den Energie-Aspekt von Sound: „The space between the amplified speakers and the listeners ears is my primary focus and how that space can be maximized with sound energy“ (www.esophagus.com/htdb/menche/bio.html).

Um dies zu erreichen, müsse man gegen seine eigene Rationalität angehen und quasi seinem „eigenem Blut“ folgen (ebd.). Sound wirkt hier als organische, energetisch erfüllte Entität. Die Blut-Metapher steht bei ihm auch generell für die eigene Schöpfung Musik: „Music is like ones own blood- so amplify it! As loud as possible – make the speakers bleed.“ (ebd.). Musik wird also als organischer Teil des Selbst gesehen, als subjektives Objekt im Sinne Winnicotts (1971). Im Schaffensprozess wird quasi rohes Blut geopfert, wird reine Lebensenergie umgewandelt, wird gelitten, um etwas Neues zu kreieren. Ich denke, die unbewusste Phantasie, die hier anklingt, verweist auf diesen Opfer- und Umwandlungsvorgang.

Ziel von Menche ist es, „vehement beauty“ zu schaffen – Schönheit, die sich ambivalent zusammensetzt aus Lautstärke, also physischer Gewalt, aber auch aus Subtilität und Anmut.

In der Tat scheint seine Musik beseelt zu sein von untergründiger, dunkler Energie, scheint sich eine Art abgründige Schönheit zu manifestieren. Das namenlose Klangbeispiel hier kommt von der CD „VENT“ und bewegt sich in sehr polyphon-obertonreichen Sphären.

5. COLIN POTTER und PAUL BRADLEY - „Cryptozoology“ (17.43 min) [von der CD „Behind your very Eyes“, ICR 37, 2003]

Der Engländer Colin Potter tritt seit Anfang der 80er Jahre v.a. als Tonstudiobetreiber und Produzent einer der bekanntesten britischen Experimentalprojekte, NURSE WITH WOUND, in Erscheinung. In den letzten Jahren sind von ihm verstärkt Solo-Arbeiten erschienen. Hier ist er zu hören in Zusammenarbeit mit Paul Bradley. Von Colin Potter gibt es selbst kaum Statements zu seiner Musik, er scheint eine Erklärung nicht für nötig zu halten. Die Namensgebung der Alben bzw. der einzelnen Stücke spricht jedoch oft für sich: Der Titel dieses Stückes hier, „Cryptozoology“, lässt an verborgenes organisches oder animalisches Leben denken. Der Albumtitel der CD verweist auf einen besonderen Ort „hinter den Augen“, der von außen nicht erkennbar ist, aber durch die Musik erfahrbar wird.

Colin Potter bezeichnet sich selbst nicht als „Musiker“, sondern als „Geräuschmanipulator“, der das Studio als „Instrument“ benutzt: „Ich kann schon ein paar Sachen spielen, aber nicht richtig gut. Ich interessiere mich mehr für Geräusche und weniger für musikalische Techniken.“ (Interview im Equinoxe Nr.21, 2003, S.6.).

Das fast 18 Minuten lange „Cryptozoology“ umfängt den Hörer mit langen Wellenbewegungen, die von vielen mysteriösen Klängen bevölkert sind, die amorph und undifferenziert wirken. Wieder gibt es hier ein dialektisches Wechselspiel zwischen einer „haltenden Basis“ von Klang und dem Ungewissen, Unfassbaren, Fremden.

6. THE HAFLETRIO - „Extracts from Exercises in Conjunction with the Emotional Responses Incurred during a Performance of ‚BURST‘“ (12.08 min) [von dem 12” Vinyl „Soundtrack to ‚Alternation, Perception & Resistance – A Comprehension Exercise‘“, LAYLAH Records LAY13, 1987. Wiederveröffentlicht 1994 auf der CD „Walk Gently Throgh The Gates of Joy“, The Grey Area of Mute KUT2]

Andrew McKenzie mit seinem Projekt THE HAFLETRIO gehört seit über 20 Jahren zu den intelligentesten und künstlerisch anspruchsvollsten Vertretern der experimentellen Geräuschmusik (eigentlich britischer Herkunft, lebt er inzwischen auf Island).

Die obskure Titelgebung seiner Veröffentlichungen und entsprechendes textliches Beiwerk (Aufsätze und kleine Geschichten oder Aphorismen) tragen oft dadaeske Züge und verweisen auf einen mit Sprache nicht erreichbaren Erkenntnisbereich. Dieser liegt in der Essenz des Klanglichen selbst, da jegliche Materie von Vibration durchdrungen ist, es strenggenommen keine Materie, sondern nur Schwingung gibt, wie die Quantenphysik gezeigt hat (McKenzie, 1991). Da alles Erkennbare und Nicht-Erkennbare von Klang und Schwingung durchdrungen ist, gibt es hier vielfältige Interaktionsprozesse, denen man sich in einem aktiven Prozess öffnen sollte. So sei alles mit allem durch Vibration verbunden: „If we affect ourselves, we affect everyone“ (McKenzie, 1991, p.2). Das heißt für ihn zeitlose Kommunikation abseits von modischen Meinungen und manipulierbaren Überzeugungen des Wahr und Falsch. Vibrationen zu erzeugen, ist somit ein bewusster, verantwortungsvoller Prozess: „Here we reach a point where it can be said that there is a degree of responsibility in the conscious creation of vibrations, and this is where our work starts.“ (McKenzie, 1991, p.2)

Es ist die Suche nach der ursprünglichen, verschütteten „Sprache“ des Menschen, nicht die Suche nach neuen Symbolen: „The world does not, in our opinion, need yet another system of symbols, another language – rather, a re-examination and more direct practice of those that have been used for centuries in an efficient way. Most people, at some time in their lives, have direct contact with the mode that we speak here – that of precise and immediate communication that leaves no doubt, and very often does not require the use of words.“ (McKenzie, 1991, p.3-4).

Diese Klang-Suche ist die Suche nach dem Unbewussten in uns selbst.

Literatur (Primär- und Sekundärliteratur)

Primärliteratur:

- Akademie der Künste, Berlin (1996). Klangkunst. München: Prestel.
- Anzieu, Didier (1991). Das Haut-Ich. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Attali, Jacques (1999). Noise. The Political Economy of Music. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Auchter, Thomas (1994a). Winnicott – oder: Psychoanalyse mit menschlichem Gesicht. In: Winnicott (1994), S. 7-24.
- Auchter, Thomas (1994b). Die Entwicklung des Wahren Selbst und des Falschen Selbst. Ein Beitrag zur Klärung der Terminologie von D.W. Winnicott. Zeitschrift für Individualpsychologie, 19, S.305-317.
- Auchter, Thomas u. Strauss, L.V. (1999). Kleines Wörterbuch der Psychoanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Balint, Michael (1960). Angstlust und Regression: Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Stuttgart: Klett.
- Balint, Michael (1968). Therapeutische Aspekte der Regression. Die Theorie der Grundstörung. Stuttgart: Klett-Cotta, 3. Auflage 2002.
- Bauriedl, Thea (1984). Beziehungsanalyse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Behrendt, Joachim-Ernst (1985). Nada Brahma. Die Welt ist Klang. Reinbek: Rowohlt.
- Berentzen, Detlef (1993). John Lennon: Pränatalmusiker? *Psychologie Heute*, 20(8), S. 12-14.
- Bethge, Philip (2003). Die Musik-Formel. Der Spiegel Nr. 31, S. 130-140.
- Bion, W.R. (1962). Lernen durch Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- Birbaumer, N., Schmidt, R.F. (1996). Biologische Psychologie. Berlin: Springer.
- Bittner, G. (1998). Metaphern des Unbewussten. Eine kritische Einführung in die Psychoanalyse. Stuttgart: Kohlhammer.
- Brenner, Charles (1976). Grundzüge der Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hg.) (1993). Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek: Rowohlt.
- Busch, Hans Joachim (2002). Sprache, Interaktion, Praxis. Alfred Lorenzers Entwurf einer Psychoanalyse als Sozialwissenschaft des Individuellen. *Werkblatt* Nr. 49 (2), S. 11-40.
- Büsser, Martin (1996). The Art of Noise / The Noise of Art. Kleine Geschichte der Sound Culture. In: Büsser, M., Kleinhenz, J., Ullmaier, J. (Hg.): Testcard – Beiträge zur Popgeschichte #3. Themenschwerpunkt: Sound. Oppenheim: Testcard-Verlag, S. 6-19.
- Büsser, Martin (1998). Antipop. Mainz: _-Verlag.
- Chamberlain, David B. (1997). Neue Forschungsergebnisse aus der Beobachtung vorgeburtlichen Verhaltens. In: Janus u. Haibach (Hg.). Seelisches Erleben vor und während der Geburt. S. 23-36.
- Crisan, H. (1999). Das geistige Echo des präverbalen Daseins. Eine entwicklungspsychologische Skizze. *International Journal of Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine* Vol. 11, 1, S. 65-105.
- Damasio, Antonio R. (1994). Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

Davis, M.; Wallbridge, D. (1995). Eine Einführung in das Werk von D.W. Winnicott. Stuttgart: Klett-Cotta.

Dittmann, R. (Hg.) (1998). Bad Alchemy Nr. 32. Würzburg: Bad Alchemy.

Dornes, Martin (1993). Der kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen. Frankfurt a.M.: Fischer.

Dornes, Martin (2002). Symbiose. In: Mertens & Waldvogel (Hg.), S. 690-695.

Eicke, D. (Hg.) (1976). Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Band II: Freud und die Folgen (I). von der klassischen Psychoanalyse bis zur allgemeinärztlichen Psychotherapie. Zürich: Kindler.

Encyclopaedia Britannica (2001). Encyclopaedia Britannica 2001. Deluxe Edition CD. Encyclopaedia Britannica Inc.

Equinoxe Verein i.G. (2003). Eq uinoxe Nr. 21. Neunkirchen.

Fassbender, C. (1993). Hören vor der Geburt. In: Bruhn, H.; Oerter, R.; Rösing, H. (Hg.).

Freud, S. (1900). Die Traumdeutung. GW 2/3.

Freud, S. (1914). Der Moses des Michelangelo. GW X, S. 172-201.

Freud, S. (1914b). Zur Einführung des Narzißmus. GW X, S. 134-170.

Freud, S. (1915a). Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia. GW X, S. 234-246.

Freud, S. (1915b). Das Unbewußte. GW X, S. 264-303.

Freud, S. (1920). Jenseits des Lustprinzips. GW XIII, S. 1-69.

Freud, S. (1923). Das Ich und das Es. GW XIII, 235-289.

Freud, S. (1930). Das Unbehagen in der Kultur. GW XIV, 419-506.

Freud, S. (1933). Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. GW XV.

Gellrich, Martin (1997). Musikalitätsförderung im vorgeburtlichen Stadium und im Kleinkindalter. In: Janus u. Haibach (Hg.). Seelisches Erleben vor und während der Geburt. S. 241-255.

Geuter, Ulfried (2003). Im Mutterleib lernen wir die Melodie unseres Lebens. *Psychologie Heute*, 30(1), S. 20-26.

Grabner, Hermann (1966). Allgemeine Musiklehre. Kassel: Bärenreiter.

Graf, Max (1910). Die innere Werkstatt des Musikers. In: Oberhoff (Hg.). (2002b) S. 29-46.

Grunberger, Bela (1976). Vom Narzißmus zum Objekt. Frankfurt: Suhrkamp.

Gutwinski-Jeggle, Jutta (2003). Netze und Gefäße zum Bergen von Abwesendem und Verlorenem. Gedanken zur Rolle der Sprache im Rahmen einer psychoanalytischen Theorie der Symbolbildung. *Psyche* 57 (11), S. 1057-1085.

Haesler, L. (1991). Zur Psychoanalyse der Musik und ihrer psychodynamischen und historischen Ursprünge. *Jahrbuch der Psychoanalyse* 27, S. 203-223.

Haesler, L. (1992). Musik als Übergangsobjekt. *Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis*, 7 (1), S.4-15.

Haisch, E. (1953). Über die psychoanalytische Deutung der Musik. In: Oberhoff (Hg.) (2002b). S. 157-168.

- Hamburger, A. (2002). Sprache, Sprachentwicklung. In: Mertens & Waldvogel (Hg.), S. 674-679.
- Hinshelwood, Robert D. (1994). Die Praxis der kleinianischen Psychoanalyse. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse, 1997.
- Hoffmann, Andrea; Riemann, Kim (Hrsg.) (1990). Partitur der Träume. Über Musik und Klänge. Konkursbuch 25. Tübingen: Konkursbuchverlag.
- Horkheimer, M.; Adorno, T.W. (1944). Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a.M.: Fischer, 1988.
- Janssen, P.L. (1982). Mal- und Musiktherapie – psychoanalytisch gesehen. *Psyche* 36, S. 541-570.
- Janus, L.; Haibach, S. (Hg.) (1997). Seelisches Erleben vor und während der Geburt. Neu-Isenburg: LinguaMed.
- Janus, L. (2000). Die Psychoanalyse der vorgeburtlichen Lebenszeit und der Geburt. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Kaminer, Ilona (1999). Die intrauterine Dimension in der menschlichen Existenz und in der Psychoanalyse – Hommage an Bela Grunberger. *Psyche* 53, S. 103-135.
- Kennel, Rosemarie (1998). Psychoanalyse bei Klein/Bion und Neuroscience bei Edelman. Mesalliance oder göttliche Verbindung? In: Leuzinger-Bohleber et al. (1998b).
- Kerenyi, K. (1960). Die Mythologie der Griechen, Bd. 2. München: dtv, 1999.
- Klausmeier, Ruth-Gisela (1976). Musik-Erleben in der Pubertät. *Psyche* 30, S. 1113-1136.
- Knapp, G. (1976). Begriff und Bedeutung des Unbewussten. In: Eicke, D., S. 267-289.
- König, H.D. (1997). Tiefenhermeneutik. In: R. Hitzler u. A. Honer (Hg.). Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Opladen: Leske + Budrich.
- Kohut, Heinz; Levarie, S. (1950). On the enjoyment of listening to music. *Psychoanalytic Quarterly* 19, p. 64-87. (Dt.: Über den Musikgenuss. In: Oberhoff (Hg.) (2002b), S.105-126).
- Kohut, Heinz (1957). Observations on the psychological functions of music. *Journal of American Psychoanalytic Association* 5, p. 389-407. (Dt.: Betrachtungen über die psychologischen Funktionen der Musik. In Oberhoff (Hg.) (2002b). S. 169-188).
- Kopf, Biba (1990). Zerstöre die Harmonien. In: Hoffmann, Andrea; Riemann, Kim (Hrsg.) (1990). Partitur der Träume. Über Musik und Klänge. Konkursbuch 25. S. 76-85.
- Kramer, Robert (1999). Einsicht und Blindheit. Zur Aktualität von Otto Rank. In: *Psyche* 53, 2, S. 158-200.
- Krens, Inge (2001). The First Relationship. *International Journal of Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine* Vol.13, 1-2., 9-30.
- Kutter, Peter (2000). Moderne Psychoanalyse. Eine Einführung in die Psychologie unbewußter Prozesse. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Laplanche, Jean (1999). Kurze Abhandlung über das Unbewusste. *Psyche* 53, 12, S. 1213-1246.
- LeDoux, J. (1998). Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen. München: Carl Hanser Verlag.
- Leikert, Sebastian (2001). Der Orpheusmythos und die Symbolisierung des primären Verlusts: Genetische und linguistische Aspekte der Musikerfahrung. *Psyche* 55 (12), S 1287-1306.
- Leikert, Sebastian (2003). Die Stimme als Geliebte – Zur Transformation früher Beziehungsgramme in der Musik. In: Oberhoff, 2003, S. 43-62.
- Leuzinger-Bohleber, M.; Mertens, W.; Koukkou, M. (Hg.) (1998a). Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog. Band 1: Bestandsaufnahme. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse.

- Leuzinger-Bohleber, M.; Mertens, W.; Koukkou, M. (Hg.) (1998b). Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog. Band 2: Folgerung für die psychoanalytische Praxis. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse.
- Leuzinger-Bohleber, Marianne (2002). Gedächtnis. In: Mertens & Waldvogel (Hg.), 2002, S. 221-225.
- Lichtenberg, J.D. (1983). Psychoanalyse und Säuglingsforschung. Berlin u.a.: Springer, 1991.
- Lorenzer, Alfred (1986). Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: H.D. König, Lorenzer u.a. Kultur-Analysen. Psychoanalytische Studien zur Kultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mahler, M.S. et al. (1975). Die psychische Geburt des Menschen. Symbiose und Individuation. Frankfurt a.M.: Fischer, 1978.
- Maiello, S. (1999). Das Klangobjekt. Über den pränatalen Ursprung auditiver Gedächtnisspuren. *Psyche* 53, 137-157.
- Maslow, A.H. (1973). Psychologie des Seins. München: Kindler.
- Mätzler, Ruth (2001). Zur unbewussten Tiefengrammatik von Musik und Traum. Werkblatt Nr. 46, 1 (18), S. 79-109.
- McKenzie, A.M p.p. The Hafler Trio of Newcastle-Upon-Tyne (1991). Plucking Feathers From A Bald Frog. Stockholm: Psychick Release Production Cerebrum & Press.
- Mentzos, Stavros (1976). Interpersonale und institutionalisierte Abwehr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mertens, Wolfgang; Waldvogel, Bruno (Hg.) (2002). Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.
- Mollon, Phil (2000). The Unconscious. Ideas in Psychoanalysis. Duxford: Icon Books.
- Moritz, Annegret (1992). Musik und Psychoanalyse. Eine Annäherung in Tönen, Bildern und Worten. *Psychoanalyse im Widerspruch*, 8, S.131-143
- Mosonyi, Desiderius (1935). Die irrationalen Grundlagen der Musik. In: Oberhoff (2002b), S. 73-94.
- Müller-Pozzi, Heinz (1995). Psychoanalytisches Denken: eine Einführung. 2. Auflage. Bern: Huber.
- Mureck, Carla (1990). „Die Hölle ist da, feiern wir das wärmende Feuer“. Zur Musik der Industrial Culture, Destroyed Music, Krach- und Geräusch-Musik. In: Hoffmann, Andrea; Riemann, Kim (Hg.). Partitur der Träume. Über Musik und Klänge. Konkursbuch 25. S. 128-149.
- Nass, Martin L. (1975). Hören und Inspiration im Prozess des Komponierens von Musik. In: Oberhoff (Hg.) (2002b). S.233-250.
- Nitzschke, Bernd (1984). Frühe Formen des Dialogs. Musikalisches Erleben – Psychoanalytische Reflexion. In: Oberhoff (Hg.) (2002b). S. 307-332.
- Oberhoff, Bernd (Hg.) (2002a). Das Unbewusste in der Musik. Gießen: Psychosozial-Verlag (Imago).
- Oberhoff, Bernd (Hg.) (2002b). Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme. Gießen: Psychosozial-Verlag (Imago).
- Oberhoff, Bernd (Hg.) (2003). Die Musik als Geliebte. Zur Selbstobjektfunktion der Musik. Gießen: Psychosozial-Verlag (Imago).
- Ogden, Thomas H. (1995). Frühe Formen des Erlebens (The primitive edge of experience). Wien, New York: Springer.
- Ogden, Thomas H. (1997). Über den potentiellen Raum. *Forum der Psychoanalyse*, 13, S. 1-18.
- Parncutt, R. (1997). Pränatale Erfahrung und Ursprünge der Musik. In: L. Janus u. S. Haibach (Hg.): Seelisches Erleben vor und während der Geburt. Neu-Isenburg: Lingua-Med. S. 225-240.

- Pfeifer, Sigmund (1923). Musikpsychologische Probleme. In: Oberhoff (Hg.) (2002b). S. 57-64.
- Picicci, A. (2001). Noise Culture. Kultur und Ästhetik des Rauschens in der Informationsgesellschaft. Berliner Beiträge zur Amerikanistik, Bd. 10 (Hg. W. Fluck). Berlin: John F. Kennedy-Institut für Norderamerikastudien.
- Piontelli, A. (1996). Vom Fötus zum Kind. Die Ursprünge des psychischen Lebens. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Racker, Heinrich (1951). Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik (orig.: Contribution to the psychoanalysis of music). In: Oberhoff (Hg.) (2002b). S. 127-156.
- Racker, Heinrich (1965). Psychoanalytische Betrachtungen über die Musik und den Musiker. In: Oberhoff (Hg.) (2002b). S. 211-232.
- Rank, Otto (1924). Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Fischer, 1988.
- Rauchfleisch, Udo (1990). Psychoanalytische Betrachtungen zur musikalischen Kreativität. *Psyche* 44, S. 1113-1140.
- Reich, Günter (2002a). Projektive Identifizierung. In: Mertens & Waldvogel (Hg.), S.573-575.
- Reich, Günter (2002b). Spaltung. In: Mertens & Waldvogel (Hg.), S. 666-669.
- Reister, Gerd (1995). Musikerleben. Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik. In: Tress, W.; Sies, C. (Hg.). Subjektivität in der Psychoanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schridde, Lutz (1992). Über und über Geräusche. In: SIAM – Society for Industrial Arts and Music e.V. SIAM-letter Vol. 5, 2, S. 23–30.
- Schridde, Lutz (1993). Verschiedene Tonträgerrezensionen. In: SIAM e.V. (1993).
- Schridde, Lutz (1996). Noise Culture: Secret Listening. In: Dittmann, R. (Hg.). Bad Alchemy Nr 27. Würzburg, S. 3-12.
- Schopenhauer, A. (1818). Die Welt als Wille und Vorstellung, I-II. Sämtliche Werke. Wiesbaden, 1972.
- Schübler, Gerhard (2002). Aktuelle Konzeption des Unbewussten – Empirische Ergebnisse der Neurobiologie, Kognitionswissenschaften, Sozialpsychologie und Emotionsforschung. *Zeitschrift für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie*, 48, S. 192-214.
- SIAM: Society for Industrial Arts and Music e.V. (1993). SIAM – letter Vol. 6, 1. München.
- Silber, Otto-Heinrich (2003). Klangtherapie – Weg zur inneren Harmonie. Freiburg: Herder.
- Solms, Mark (2002). Unbewusst, das Unbewusste. In: Mertens & Waldvogel (Hg.), S. 771-775.
- Spillius, Elizabeth B. (2002). Der Phantasiebegriff bei Freud und Klein. In: Frank, C.; Weiß, H. (Hg.) Kleinianische Theorie in Klinischer Praxis. Stuttgart: Klett-Cotta, S.85-107.
- Spitz, Rene (1967). Vom Säugling zum Kleinkind. Naturgeschichte der Mutter-Kind-Beziehungen im ersten Lebensjahr. Stuttgart: Klett.
- Stenzl, Jürg (1991). Traum und Musik. In: *Musik-Konzepte* 74, Musik und Traum. München: Ed. Text u. Kritik.
- Stern, Daniel (1985). Die Lebenserfahrung des Säuglings (The interpersonal world of the infant). Stuttgart: Klett-Cotta. 7. Auflage, 2000.
- Sterneck, Wolfgang (1998). Der Kampf um die Träume. Musik und Gesellschaft: Von der Widerstandskultur zum Punk. Von der Geräuschkultur zum Techno. Hanau: Komista (2.Auflage).
- Teller, Frieda (1917). Musikgenuss und Phantasie. In: Oberhoff (2002b), S. 47-56.

Tenbrink, Dieter (1997). Der Übergangsraum in der analytischen Situation. Struktur und Dynamik des analytischen Prozesses auf der Grundlage der Zwei-Personen-Psychologie. *Forum d. Psychoanalyse* 13, S. 38-53.

Tenbrink, Dieter (2000). Musik als Möglichkeit zum Ausdruck und zur Transformation präverbaler Erlebnismuster. *Zeitschrift für Individualpsychologie* 25, S. 243-254.

Tenbrink, Dieter (2002). Musik, primäre Kreativität und die Erfahrungsbildung im Bereich der Beziehung zu subjektiven Objekten. In: Oberhoff (Hg.) (2002a). S. 9-36.

Tenbrink, Dieter (2003a). Das Trauma aus psychoanalytischer Sicht. *Zeitschrift für Individualpsychologie* 28, 3, S. 271-287.

Tenbrink, Dieter (2003b). Musik im Kontext symbiotischer Erfahrungsbildung. Unveröffentlichtes Manuskript (Veröffentlichung voraussichtlich in 2004).

Trimborn, Winfrid (2003). Der Verrat am Selbst – Zur Gewalt narzißtischer Abwehr. *Psyche* 11, 57, S. 1033-1056.

Tyson, P.; Tyson, R.L. (2001). Lehrbuch der psychoanalytischen Entwicklungspsychologie. Stuttgart: Kohlhammer.

Vale, V.; Juno, A. (Ed.) (1983). Re/Search # 6/7: Industrial Culture Handbook. San Francisco: Re/Search Publications, 5th printing 1988.

Winnicott, D.W. (1951). Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. In: Winnicott (1971/1976).

Winnicott, D.W. (1956). Primäre Mütterlichkeit. In: Winnicott (1976).

Winnicott, D.W. (1958). Die Fähigkeit zum Alleinsein. In: Winnicott (1974).

Winnicott, D.W. (1971). Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett, 1973.

Winnicott, D.W. (1974). Reifungsprozesse und fördernde Umwelt. München: Kindler.

Winnicott, D.W. (1976). Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Fischer, 1983.

Winnicott, D.W. (1988). Die menschliche Natur. Stuttgart: Klett-Cotta, 1994.

Witte, K-H. (2003). Psychoanalyse und Mystik. www.khwitte.de

Ziegenrucker, Wieland (1997). ABC-Musik. Allgemeine Musiklehre. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Sekundärliteratur:

Adorno, T.W. (1970). Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.

Bardas, W. (1917/19). Zur Problematik der Musik. *Imago* 5, S. 364-371.

Branfman, T.C. (1955). Psychology of music and musicians: Two clinical examples. *American Imago* 12, p. 3-7.

Brody, S. (1982). Psychoanalytic theories of infant development and its disturbances: A critical evaluation. *Psychoanalytic Quarterly*, 51, p. 526-597.

Correia, I.B. (1994). The impact of television stimuli on the prenatal infant. Dissertation, Univ. of New South Wales, Sidney.

Edelman, G.M. (1992). Göttliche Luft, vernichtendes Feuer. Wie der Geist im Gehirn entsteht. München: Piper, 1995.

Eissler, K.R. (1967). Psychopathology and creativity. *American Imago*, 24, p. 35-81.

Fairbairn, W.R.D. (2000). Das Selbst und die inneren Objektbeziehungen. Giessen: Psychosozial-Verlag.

Freeman, M. (1987). Is infant learning egocentric or duocentric? Was Piaget wrong? *Pre & Perinatal Psychology J.*, 2 (1), p. 25-42.

Freud, S. (1926). Hemmung, Symptom und Angst. *GW XIV*, S. 111-205.

Guntrip, H. (1969). Schizoid phenomena, object-relation and the Self. New York: Intern. Univ. Press., 1981.

Hartmann, H. (1927). Die Grundlagen der Psychoanalyse. Nachdruck. Stuttgart: Klett, 1972.

Jacobson, Edit (1973). Das Selbst und die Welt der Objekte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Jacoby, H. (1926). Muß es Unmusikalische geben? Grundsätzliches über Befreiung und Erhaltung der allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. *Zur psychoanalytischen Pädagogik* 13, 33-38, S. 110-119.

Kaiser, Joachim (1982). Erlebte Musik. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.

Karbusicky, V. (1966). Zur empirisch-soziologischen Musikforschung. In: Dopheide, B. (Hg.)(1975). *Musikhören*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 280-330.

Klein, M. (1952). Über das Seelenleben des Kleinkindes. Einige theoretische Betrachtungen. Stuttgart: Klett-Cotta, 1983.

Kohut, H. (1966). Formen und Umformungen des Narzißmus. *Psyche*, 20, S.561-587.

Kohut, H. (1973). Narzißmus. Eine Theorie psychoanalytischer Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kramer S. & Akhtar S. (1988). The developmental context of internalized preoedipal object relation. Clinical applications of Mahler's theory of symbiosis and separation-individuation. *Psychoanalytic Quarterly*, 57, 547-576.

Langer, S. (1942). Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M.: Fischer (1984).

Lecanuet, J.-P. (1995). L'expérience auditive prénatale. In: Deliege, J.A. Sloboda (Hg.): *Naissance et développement du sens musical*. Paris: Presses Universitaires de France, p.7-38.

Libet, B. (1985). Unconscious cerebral initiative and the role of conscious will in voluntary action. *Behavioral and Brain Sciences*, 8, p. 529-566.

Meltzer, D.; Bremner, J.; Hoxter, S.; Weddel, D.; Wittenberg, I. (1975). *Explorations in autism. A psychoanalytic study*. Hertfordshire: Clunie Press.

Meltzer, Donald (1988). *Traumleben. Eine Überprüfung der psychoanalytischen Theorie und Technik*. München: Verlag Intern. Psychoanalyse.

Moles, Abraham (1966). *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana; London: University of Illinois Press.

Morgenthaler, Fritz (1986). *Der Traum. Fragmente zur Theorie und Technik der Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Campus.

Safranski, R. (1995). In: Sanio, S; Scheib, C. *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke, S.43-49.

Sanio, S. (1995). *Das Rauschen: Paradoxien eines hintergründigen Phänomens*. In: Dies.; C. Scheib: *Das Rauschen*. Hofheim: Wolke, S. 50-66.

Spitz, Rene (1959). *Nein und Ja. Die Ursprünge menschlicher Kommunikation*. Stuttgart: Klett, 1970.

Spitz, Rene (1963). *Das Leben und der Dialog*. *Psyche*, 26. S. 249-264.

Sterba, R. (1946). Toward the problem of the musical process. *Psychoanalytic Review*, 33, p. 37-43.

Trehub, S.E. (1987). Infant's perception of musical patterns. *Perception and Psychophysics*, 41, p. 635-641.

Tustin, F. (1981). *Autistic States in Children*. Boston: Routledge and Kegan Paul.

Tustin, F. (1984). Autistic Shapes. *International Review of Psycho-Analysis*, 7, p. 27-40.

Walter, Bruno (1957). *Von der Musik und vom Musizieren*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1986.

Erklärung zur Diplomarbeit

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit ohne fremde Hilfe angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Bremen, 14.04.2004