

Bernd Oberhoff (Hg.)

Psychoanalyse und Musik

I M A G O
Psychosozial-Verlag

Bernd Oberhoff (Hg.)

Psychoanalyse und Musik

Eine Bestandsaufnahme

Psychosozial-Verlag

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Psychoanalyse und Musik : eine Bestandsaufnahme /
Bernd Oberhoff. -
Gießen : Psychosozial-Verl., 2002
(Imago)
ISBN 3-89806-145-0

© 2002 Psychosozial-Verlag
Goethestr. 29, D-35390 Gießen,
Tel.: 0641/77819, Fax: 0641/77742
e-mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte, insbesondere das des auszugsweisen Abdrucks
und das der fotomechanischen Wiedergabe, vorbehalten.

Satz: Katja Kochalski, Mirjam Juli
Umschlagabbildung: Max Klinger:
»Brahmsphantasien (Opus XII)/Evocation«, 1890–1894
Printed in Germany
ISBN 3-89806-145-0

Inhalt

Einleitung

Bernd Oberhoff

Psychoanalyse und Musik –

Ein Forschungsbereich in der Entwicklung 9

I. Die triebpsychologische Periode 1910–1950

Max Graf

Die innere Werkstatt des Musikers

(1910) 29

Frieda Teller

Musikgenuss und Phantasie

(1917) 47

Sigmund Pfeifer

Musikpsychologische Probleme

(1923) 57

A. van der Chijs

Über das Unisono in der Komposition

Beitrag zur Psychoanalyse der Musik

(1926) 65

Desiderius Mosonyi

Die irrationalen Grundlagen der Musik

(1935) 73

Richard Sterba

Die Problematik des musikalischen Geschehens

(1939) 95

II. Die ichpsychologische Periode 1950–1975

Heinz Kohut und Siegmund Levarie

Über den Musikgenuss

(1950) 105

Heinrich Racker

Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik

(1951) 127

Erich Haisch

Über die psychoanalytische Deutung der Musik

(1953) 157

Heinz Kohut

Betrachtungen über die psychologischen Funktionen der Musik

(1957) 169

Stanley M. Friedman

Ein Aspekt der Musikstruktur. Eine Studie über regressive
Transformation musikalischer Themen

(1960) 189

Heinrich Racker

Psychoanalytische Betrachtungen über die Musik und den Musiker

(1965) 211

Martin L. Nass

Hören und Inspiration im Prozess des Komponierens von Musik

(1975) 233

III. Die »präverbale Kommunikation« Periode 1975–heute

Ruth-Gisela Klausmeier

Musik-Erleben in der Pubertät

(1976) 253

Ludwig Haesler

Sprachvertongung in Robert Schumanns

Liederzyklus *Dichterliebe* (1840).

Ein Beitrag zur Psychoanalyse der musikalischen Kreativität

(1982) 277

Bernd Nitzschke

Frühe Formen des Dialogs. Musikalisches Erleben – Psychoanalytische Reflexion

(1984) 307

Udo Rauchfleisch

Psychoanalytische Betrachtungen zur musikalischen Kreativität

(1990) 333

Sebastian Leikert

Diskurs der Musik und Einschreibung des Vaternamens im
Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach

(1996) 363

Ludwig Haesler

Psychoanalyse und Musik

(1997) 389

Bernd Oberhoff

»Orpheus und Eurydike« von Christoph Willibald Gluck.

Eine psychoanalytische Opernanalyse

(1999) 421

Dieter Tenbrink

Musik als Möglichkeit zum Ausdruck und zur
Transformation präverbaler Erlebnismuster

(2000) 453

Ruth Mätzler

Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption

(2002) 471

Quellennachweis 495

Bibliographie »Psychoanalyse und Musik« 497

Einleitung

Psychoanalyse und Musik – ein Forschungsbereich in der Entwicklung

Bernd Oberhoff

Es ist bis heute ein unentschlüsseltes Geheimnis, warum Musik eine so eindringliche und bewegende Wirkung auf den Menschen haben kann. Da es offensichtlich die unbewusste Psyche ist, die durch Musik in Schwingungen versetzt wird, ist die Erforschung des Musikerlebens eigentlich eine genuin psychoanalytische Aufgabe. Umso mehr muss es verwundern, dass sich die Psychoanalyse in den 100 Jahren ihres Bestehens vergleichsweise wenig mit Musik auseinandergesetzt hat. Angefangen mit Sigmund Freud haben sich viele Psychoanalytiker als nicht zuständig erklärt, da ihnen auf musikalischem Gebiet die Kompetenz bzw. die Erlebnisfähigkeit ermangele. Musik ist in der Tat ein verbal nur schwer fassbares Phänomen und man mag geneigt sein, anzunehmen, dass viele Forscher sich von Äußerungen haben entmutigen lassen, in denen die Meinung vertreten wird, dass »Sprache [...] nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach außen kehren kann« (Nietzsche 1872) oder dass »Musik in Schichten derartiger archaischer Intimität durchdringt, dass jeder Versuch des Übersetzens in eine rationale Syntax fehlschlagen muss« (Eissler 1967). Vielleicht verbirgt sich hinter dieser forschersichen Zurückhaltung aber auch ein jeweils persönlich motivierter unbewusster Widerstand gegen ein zu tiefes Sich-Einlassen auf diese archaische »Sprache des Gefühls«, um eigene konflikt-hafte Erfahrungen aus der präverbalen Frühzeit vor einem Wiederauftauchen zu schützen, wie Nitzschke es für die Person Sigmund Freuds vermutet? Oder ist vielleicht noch ein ganz anderer Widerstand am Werke, der von der Musik selbst ausgeht, die zwar gespielt, gehört und genossen, nicht aber »verstanden« werden will?

Da der Mensch unentwegt nach Erkenntnis strebt, wird er gewiss nicht davon ablassen, auch das Geheimnis der affektiven Wirkung der Musik auf den Menschen zu ergründen. Ohne Frage wird auf diesem Erkenntnisweg der Psychoanalyse eine besondere Rolle zufallen, und es hat den Anschein, dass gerade in den letzten Jahren im Feld der Psychoanalyse diesbezüglich eine positive Entwicklung zu beobachten ist, die sich allein schon an der beeindruckenden zahlenmäßigen Zunahme an publizierten Beiträgen zur

psychoanalytischen Musikforschung ablesen lässt (s. dazu die Bibliographieübersicht am Ende dieses Buches).

Dieses erwachende Interesse an einer psychoanalytischen Musikforschung lässt es angeraten sein, eine Bestandsaufnahme der bisherigen Arbeiten zu diesem Themenbereich vorzunehmen. Der vorliegende Band bietet einen Überblick über nahezu 100 Jahre Forschung im Feld von Psychoanalyse und Musik an Hand von ausgewählten Aufsätzen in einschlägigen Fachzeitschriften im deutsch- und englischsprachigen Raum. Für viele Fachgebiete wäre diese Einschränkung auf Zeitschriftenartikel problematisch, weil wesentliche Erkenntnisse in Büchern niedergelegt sind. Dies gilt für die psychoanalytische Erforschung der Musik nicht. Die bislang zu dieser Thematik erschienen Bücher lassen sich an zwei Händen abzählen. Man gewinnt den Eindruck, dass es sich bei den publizierten Beiträgen überwiegend um Gelegenheitsarbeiten handelt, in denen Psychoanalytiker, die gleichzeitig Musikliebhaber sind, ihre Gedanken und Hypothesen zum Wesen der Musik zu Papier gebracht haben. Systematisch ist dieser Bereich bislang nicht beforscht worden. Aber es ist in diesen Arbeiten bereits eine Fülle an Erkenntnismaterial zusammengetragen worden, das im Grunde darauf wartet, einer eingehenderen Sichtung, Überprüfung und Weiterentwicklung unterzogen zu werden.

Das psychoanalytische Nachdenken über das Musikerleben hat sich in den vergangenen 100 Jahren an dem jeweils vorherrschenden fachwissenschaftlichen Zeitgeist und dessen thematischen Schwerpunkten orientiert. Solche inhaltlichen Schwerpunkte waren in den Arbeiten von 1910 bis 1950 die *sexuelle Triebdynamik*; in der Zeit von 1950 bis 1975 die *Bewältigungsmechanismen des Ichs*; und von 1975 bis heute die *präverbalen Kommunikationsprozesse der frühen Mutter-Kind-Dyade*. Diese zeitgebundenen thematischen Präferenzen sind ausgeprägt genug, um sie als eine sinnvolle Gliederung für die Aufsätze dieses Sammelbandes zu verwenden und von drei entsprechend definierten Perioden auszugehen.

Die triebpsychologische Periode 1910–1950

Eröffnet wird dieser Reader durch den überaus poetischen Beitrag von *Max Graf* (»Die innere Werkstatt des Musikers«, 1910), der das einzige Buchzitat in diesem Sammelband darstellt. Es liegt über diesem Text noch die Begeisterung der ersten Stunde der noch jungen Psychoanalyse. Max Graf, ein Musikwissenschaftler, gehörte der sog. »Mittwoch-Gesellschaft« an, einem auserlesenen Kreis von Ärzten, Künstlern, Literaten, Journalis-

ten und Politikern, die sich regelmäßig mit Sigmund Freud trafen, um über die Bedeutung und die Anwendungsmöglichkeiten der neuen Wissenschaft vom Unbewussten zu diskutieren. Max Graf hatte sich der Aufgabe zugewandt, die Psychologie großer Musikerpersönlichkeiten und speziell den Prozess des Komponierens mit Hilfe der Psychoanalyse zu untersuchen. Die Faszination der Psychoanalyse wird für ihn darin gelegen haben, dass die Wissenschaft vom Unbewussten für die göttliche Eingebung des Künstlers eine neue Topographie anzubieten hatte. Die Macht, die von Göttern und Dämonen ausging, die sich der Seele des schöpferischen Künstlers bemächtigten, eine Vorstellung, die von der Antike bis ins zwanzigste Jahrhundert hineinreichte, wurde durch die Psychoanalyse als eine Projektion entlarvt. Nicht im Olymp und nicht in der Unterwelt unter der Erde sind die Quellen menschlicher Kreativität und Schöpferkraft zu suchen, sondern sie befinden sich im Innern des Menschen selbst. Die musikalischen Schöpfungen sind nach Graf: »Seelenschöpfungen des Menschen, Produkte seines Geistes, Stimmen seines Innern. Was dem Menschen so oft als von außen kommende Eingebung erscheint, ist aus den tiefsten Seelengründen emporgestiegen und erscheint nur deshalb als etwas Fremdes, weil in jene Tiefen kein Licht des bewussten Denkens fällt.« Entsprechend versucht Graf diese innere Werkstatt im musikalischen Genie zu erkunden, und er erlebt sie als ein »Schlachtfeld«, in der einbrechende eruptive Naturkräfte aus dem Unbewussten durch die entgegenstehenden Bewusstseinskräfte gebändigt und mit Hilfe eines handwerklichen Könnens des Komponisten in ästhetische Formen umgewandelt werden. Vor allem an der Person und dem Kompositionsstil Beethovens sieht er »furchtbare Affektmassen durchbrechen und wie der Künstler alle Energie aufbieten musste, um das Formlose zu bezwingen.« Und dabei wird Max Graf gewahr, »dass die großen Tonkünstler auch das Affektleben ihrer Kindheit aufbewahren« und der Künstler »auch als reifer Mann seine Kinderseele unversehrt erhält. Sie ist der Gott, der Dämon, das unsterbliche Wesen, das in ihm wohnt ... Die Seele der großen Musiker wie aller anderen Künstler ist eine Kinderseele.«

Verbleibt der Musikwissenschaftler Graf bei seiner Beschreibung des Ringens zwischen den »unterirdischen Seelenregungen« und der »oberirdischen Bewusstseinsarbeit« bei der Verwendung poetischer und naturhafter Bilder, so gehen die ärztlichen Psychoanalytiker dazu über, ihre psychopathologischen Erkenntnisse und Begrifflichkeiten auf die Musik anzuwenden. So beschäftigt sich *Frieda Teller* (»Musikgenuss und Phantasie«, 1917) in ihrem Aufsatz mit der kathartischen Wirkung des Musikhörens: Indem Musik die psychische Zensur aufhebt, wird den verdrängten

Die innere Werkstatt des Musikers

Max Graf
(1910)

1. Grundlagen des musikalischen Schaffens

Es ist der Glaube naiver Völker, dass im Schaffen der Künstler außerweltliche Gewalten wirksam seien. Ein Gott spreche aus dem Künstler. Ein Dämon bemächte sich seiner Seele, erfülle sie mit Bildern, verzückten Reden, Klängen und Melodien. Wie der Priester, der Wahrsager, der Verzückte sei der Künstler ein Gefäß zur Aufnahme überirdischer Offenbarungen, ein Werkzeug himmlischer Mächte. Diese Anschauung hat lange nachgewirkt. Was frommen Griechen Glaube geworden ist, haben die Philosophen des frühen Christentums übernommen, und wenn in Klosterkirchen aus ungefügten Kehlen die mächtigen Klänge gregorianischer Melodien emporstiegen, so ehrten die frommen Mönche diese Kompositionen, in denen der Geist einer neuen Zeit gewaltig zu den Herzen sprach, als Eingebungen der göttlichen Gewalten, die die Welt regierten. Uralter Volksglaube hat sich mit solchen Anschauungen in Zeiten hinübergerettet, die weniger naiv, weniger gläubig waren, mit den Werkzeugen der Wissenschaft die Welt und den Menschen zergliederten, und wenn neuere Epochen vom holden Wahnsinn des Dichters sprachen, so war es eigentlich derselbe alte Glaube, der sich der Sprache einer neuen Zeit bediente.

Eine solche Anschauung, die viele Generationen überdauert, muss tief im Menschen verankert sein. In der Tat empfindet der Künstler sein Schaffen als eine von außen kommende Eingebung. Als etwas, was ihn beherrscht, unterjocht. Die produktive Stimmung überfällt ihn, er weiß nicht wie. Vor seinem geistigen Auge erscheinen Gestalten, in seinem Ohr klingt es, er weiß nicht woher. Seine Seele ist in Erregung; in ihm gärt es und der Tumult, seines Inneren legt sich nicht, bevor nicht das Werk geschaffen ist. Er kann den Prozess des Schaffens nicht beschleunigen, nicht hemmen. Er muss schaffen, und oft genug tritt ihm seine Schöpfung, wenn die Glut ausgekühlt ist, als etwas Fremdes entgegen. Allein der künstlerische Schaffensprozess verliert viel von seiner Besonderheit, wenn man an seelische Stimmungen und Schöpfungen denkt, die auch dem nüchternsten Alltagsmenschen nicht fremd sind. Man kann noch so verknöchert sein, und es kann geschehen, dass man von unerklärlichen Gemütsstimmungen überfallen wird, die man nicht beherrschen, nicht zurückdrängen kann. Man ist Ahnungen, Anwandlungen von Melan-

chollen unterworfen, ja man hört im Ohre Stimmen erklingen oder bemerkt, dass man vor sich hinredet. Während man einen Geschäftsbrief niederschreibt, ertappt man sich, dass man in ehrgeizigen Phantasien sich ergeht, man sieht sich reich, hat den Haupttreffer gewonnen und fährt, die Geliebte an der Seite, vierspännig, während die Leute tief den Hut ziehen. Rasch vorüberfliegende Halluzinationen sind wohl niemandem fremd. Alle diese Stimmungen, Phantasien, Bilder und Gestalten legen dafür Zeugnis ab, dass im Seelenleben des Menschen Kräfte tätig sind, die vom bewussten Denken nicht beachtet, plötzlich über den Menschen Gewalt erlangen können. Und eine andere wichtige Tatsache: Während des Schlafes steigen in der Seele Bilder auf, die, wenn auch wirr und widerspruchsvoll, dennoch davon Zeugnis ablegen, dass im Menschen geistiges Leben ist, welches der Kontrolle durch das bewusste Denken sich entzieht und erst, wenn das Bewusstsein eingeschläfert ist, aus dunklen Tiefen sich hervorwagt, den Menschen schreckend und erfreuend. Die Stimmungen, welche den Menschen überfallen, die Phantasien und Bilder, die er plötzlich sieht, die Träume, sie alle treten dem wachen Bewusstsein als etwas Fremdes entgegen, wie die Phantasiearbeit dem Künstler, der sie gewiss verwandt sind, denn sie alle sind Seelenschöpfungen des Menschen, Produkte seines Geistes, Stimmen seines Inneren. Was dem Menschen so oft als von außen kommende Eingebung erscheint, ist aus den tiefsten Seelengründen emporgestiegen und erscheint nur deshalb als etwas Fremdes, weil in jene Tiefen kein Licht des bewussten Denkens fällt. Die Wissenschaft nennt jene Region des Seelenlebens, die der Herrschaft des bewussten Denkens entzogen ist, das Unbewusste, das *second life*, und im Unbewussten wurzelt auch alles künstlerische Gestalten. »Der Künstler ist der Wissende des Unbewußten«; mit diesen Worten hat Richard Wagner das Wesen des Künstlers klar und knapp charakterisiert.

Der künstlerische Produktionsprozess zeigt die Mächtigkeit und Stärke des Unbewussten. Der Künstler muss schaffen. Immer wieder muss er in die Seelentiefen hinabgreifen, Verse, Bilder, Klänge dort erraffen. Unaufhörlich wogt es in ihm. Das Chaos zu formen, gestalten: das ist sein Zwang, sein Schicksal.

Aber nicht nur der Reichtum an Seelenkräften, die im Unbewussten arbeiten, scheidet den Künstler vom nüchternen, klaren, zielsicheren Zweckmenschen. Es ist auch eine gewisse Labilität zwischen Unbewusstem und Bewusstem vorhanden. Beim Zweckmenschen, dem Manne der praktischen Berechnung, des *bon sens*, dominiert das bewusste Denken. Er hasst das Träumerische, Verschwommene, Impulsive der künstlerischen Art. Er will nichts von Stimmungen wissen, gibt ihnen nicht nach, bei ihm herrscht der Verstand, der als energischer Unternehmer protzig und selbstbewusst das Seelenreich

regiert. Ein Einbruch unbewusster Regungen in das Gebiet des bewussten Denkens erscheint ihm als unrationell, als krankhaft. Ganz anders ist es beim Künstler. Im Praktischen ist er unbeholfen, wie ein Kind, er lässt sich treiben, überlässt sich den Stimmungen, Träumereien, dem Spiel der Affekte. Bei ihm ist die Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem verschwommen und Grenzüberschreitungen häufig. Das Unbewusste kann jederzeit überquellen. Das Tor, das zum Gebiet des Bewussten führt, ist nur leicht angelehnt. Dort drängen sich Entwürfe, Bilder, Formen, Melodien. Ein plötzlicher Ruck und es ist aufgetan. Nur, wenn er sich den Phantasien, Träumereien, Stimmungen hingeben kann, fühlt er sich als Künstler. Deshalb erscheint er dem Zweckmenschen so oft als krankhaft. Auch in diesem Punkte tut Klarheit not.

Die Beispiele sind gewiss zahlreich, dass Künstler der Geisteskrankheit verfielen. Gogol verbrannte sich in einem Anfall religiösen Wahnsinns. Dostojewski war ein Epileptiker, Leopardi ein schwerer Melancholiker. Robert Schumann und Smetana endeten, wie Nietzsche und Maupassant, in geistiger Umnachtung. Durch die Labilität zwischen Unbewusstem und Bewusstem, die die Grundlage künstlerischen Schaffens ist, werden die Künstler für geistige Erkrankungen besonders prädisponiert, denn Geisteskrankheiten sind, wie die neuen medizinischen Forschungen lehren, ein Durchbruch des Unbewussten ins Bewusste, eine Überwältigung des bewussten Denkens durch die unbewussten Seelenvorgänge. Dennoch besteht ein wesentlicher Gegensatz zwischen der Seele des künstlerisch Schaffenden und des Geisteskranken. Der Künstler besitzt die Gabe, Regungen des Unbewussten, sobald sie die Bewusstseinschwelle überschreiten, oder die Grenze durchbrechen, zu organisieren. Er wandelt sie zu Formen, Gestalten, Melodien. Er macht sie sich nutzbar, lenkt die gewaltigen Ströme auf seine Geistesmühlen. Der Kranke ist dem Unbewussten widerstandslos preisgegeben, wird von ihm ganz unterjocht. Der Fall ist gar nicht selten, dass von zwei Brüdern dem einen das schwierige Werk der künstlerischen Bändigung seines Unbewussten gelingt, dem anderen jedoch misslingt. Die Brüder Grillparzer sind das beste Beispiel. Während es Franz Grillparzer gegeben war, das elementarische Leben des Unbewussten in künstlerisches Bilden umzuwandeln, wurde Adolf Grillparzer durch das Unbewusste überwältigt. Auch er hatte Versuche unternommen, durch künstlerisches Schaffen das Gleichgewicht seiner Seelenkräfte herzustellen und in seinem Nachlass fand sich ein Fragment *Sodenberg, der Leidende oder die Erlösung*, ein Ritterschauspiel in vier Aufzügen. Allein diese Versuche misslangen. Vergeblich waren seine Bemühungen, die Fluten seines Inneren einzudämmen. Weniger dichterisch begabt als sein Bruder, musste er, ein Selbstmörder, untergehen.

Das künstlerische Schaffen ist eben ein stets wiederholter Versuch, das Innere zu organisieren, von dem Druck der unbewussten Seelenregungen zu entlasten, neue Formeln, Bilder, Ausdrucksweisen zu finden für das alte, aus Seelentiefe immer neu zutage drängende Problem. Hebbel hat einmal in sein Tagebuch geschrieben: »Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahr vor den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer größeren Darstellung. Für so mancherlei, das in mir wogt, bedarf ich eines Gefäßes, wenn nicht alles, was sich mir aus dem Innersten losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll.« Und noch schärfer hat er denselben Gedanken in der Vorrede zu *Maria Magdalena* ausgedrückt, wo es heißt: »Eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann ebenso gut wie eine leibliche die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke [...] an Lenz, an Hölderlin, an Grabbe.«

Tatsächlich schafft der Künstler unter steter Lebensgefahr. »Könnst' ich einen (Stoff) nicht aufs Papier bringen, ich glaube, es kostete mein Leben.« (Otto Ludwig) Niemals vermag der Künstler vorherzusagen, ob das Einströmen der Feuergluten seines Inneren in die künstlerische Form gelingen, ob der Glockenguss misslingen werde. Mit jedem neuen Werke kämpft er um seine geistige Existenz. Daher der Zwang seines Schaffens, die Qualen des Kreisenden, der Tumult seines Inneren, der Wechsel zwischen verzweifelter Ermattung und seelischem Hochgefühl.

Sehr wenig vermag die Wissenschaft heute über die besonderen Bedingungen des künstlerischen Schaffens zu sagen.

Was bewirkt, dass der eine den Sprachstoff formt, der andere nach Pinsel und Palette greift, der dritte Notenpapier mit Noten bedeckt, wenn er die Erregung seiner Seele ableiten will? Darüber kann nur ganz Allgemeines bemerkt werden. Wie der Maler, nach Albrecht Dürers Wort, innerlich voller Figur, ist der Musiker innerlich voller Klänge, Tonverbindungen, Harmonien. Sein ganzes Denken und Fühlen nimmt den Weg übers Ohr. Diese Hörlust ist schon frühzeitig sehr stark; die Grundbedingung musikalischen Schaffens ist eine leichte Erregbarkeit der Hörsphäre, die schon in der ersten Jugend festgestellt werden kann. Musikalische Spielfreude und musikalische Hörfreude sind bei den großen Musikern im Kindesalter überaus lebhaft gewesen, der Drang, aus Instrumenten Töne herauszulocken und der Drang, Töne zu kombinieren. Die Lust des Kindes, zu phantasieren, die sich zuerst im Spiele äußert, mit dem das Kind die Welt der Erwachsenen nachschafft, strömt hier ganz den Tönen zu. Von Händel erzählt Chrysander:

»Er lebte und webte von Kindesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach und fing von selber an zu musizieren, als er kaum seiner Glied-