

Sebastian Leikert (Hg.)
Zur Psychoanalyse ästhetischer Prozesse in Musik, Film und Malerei

IMAGO

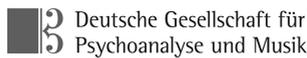
Sebastian Leikert (Hg.)

Zur Psychoanalyse ästhetischer Prozesse in Musik, Film und Malerei

Eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für
Psychoanalyse und Musik

Mit Beiträgen von Ulrich Bahrke, Moshe Bergstein,
Joachim F. Danckwardt, Anja Guck-Nigrelli, Konrad Heiland,
Sebastian Leikert, Suzanne Maiello, Hartmut Möller,
Gerhard Schneider, Philipp Soldt, Timo Storck und
Mechthild Zeul

Psychosozial-Verlag



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2015 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Vera Gaus: »Ohne Titel«, 2013 ©

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.de

Satz: metiTEC-Software, me-ti GmbH, Berlin

Druck: PRINT GROUP Sp. z o.o., Stettin

ISBN 978-3-8379-2426-8

Inhalt

Vorwort	7
Wonach fragen wir, wenn wir nach dem Ästhetischen fragen? <i>Sebastian Leikert</i>	
Zur zeitlichen Dimension der ästhetischen Erfahrung von Rhythmus und Musik	13
<i>Suzanne Maiello</i>	
Sich einlassen	37
Psychoanalytische Überlegungen zum ästhetischen Erleben in der Musik <i>Anja Guck-Nigrelli</i>	
»Ich liege kompliziert aber flach, am Leintuch haftend. Ich bin mein Stil« (Paul Klee, 1902)	53
Elemente psychoanalytischer Prozessästhetik <i>Joachim F. Danckwardt</i>	
Spielarten der Wahrnehmung	97
Überlegungen zu medienspezifischen Formen ästhetischer Erfahrung von Bild, Film und Musik <i>Philipp Soldt</i>	

In Bewegung denken	119
Prozesseigenschaften des Mediums Musik im Vergleich zu Bild und Film	
<i>Sebastian Leikert</i>	
Das nachtragende Kunstwerk	139
Fort/Da in Malerei, Film und (Pop-)Musik	
<i>Timo Storck</i>	
Der Wunsch nach Vernichtung im Liebestod als Zusammenbruch des Bedürfnisses nach Anerkennung in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	175
<i>Moshe Bergstein</i>	
Kult und Ekel – David Lynchs <i>Eraserhead</i>	199
Die Ästhetik des Kultfilms in einer psychoanalytisch-seduktionstheoretischen Perspektive	
<i>Gerhard Schneider</i>	
Comment commencer?	227
Kino der Overtüren	
<i>Konrad Heiland</i>	
Multimediale Spiegelwelten	253
Die Performances der Rockgruppe The Doors aus musikwissenschaftlicher und psychoanalytischer Sicht	
<i>Ulrich Bahrke & Hartmut Möller</i>	
<i>The Big Rock Candy Mountain</i>	281
Das Kino als das Höhlenhaus der Träume	
<i>Mechthild Zeul</i>	
Autorinnen und Autoren	297
Abbildungsnachweise	301

Vorwort

Wonach fragen wir, wenn wir nach dem Ästhetischen fragen?

»Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir [...] zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist [...]. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysos, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildner, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysos, besteht: beide so verschiedenen Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander [...] bis sie endlich, [...] mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.«

Nietzsche, 1872, S. 25f.

Mit diesen Worten beschreibt Friedrich Nietzsche im Jahr 1872 den Gegenstand des vorliegenden Buches und den Horizont unserer Fragestellung. In seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* stellt er in klarer Weise die Frage nach den Grundkategorien der ästhetischen Erfahrung. Das Feld der Musik, das Feld des Bildes, das Feld der Verschränkung dieser Grundlinien in der Tragödie – bzw. heutzutage im Film. Können wir aber heute, etwa 140 Jahre nach Nietzsches Schrift etwas aussagen, das sich am Erkenntnisstand Nietzsches messen kann? Können wir überzeugend interpretieren, was Nietzsche damals schrieb? Können wir psychoanalytisch beschreiben, was das Spezifische an der ästhetischen Wirklichkeit ist? Können wir die psychischen Vorgänge beschreiben, die von den verschiedenen künstlerischen Medien gestaltet werden?

Diese Fragen stellen eine große Herausforderung an die psychoanalytische Forschung dar. Es ist mir eine große Freude, nun eine Sammlung von Arbeiten der Öffentlichkeit zu übergeben, die sich dieser Herausforderung stellt. Das vorliegende Buch basiert auf den Beiträgen des fünften Symposiums der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik, das 2013 in Heidelberg stattfand. Durch Einwerben weiterer nationaler und internationaler Autoren erheblich erweitert, ist im Folgenden eine stolze Zahl hochkarätiger Beiträge versammelt.

Alle Autoren sind ausgewiesene Fachleute in ihrem Bereich und stehen in lebhaftem Austausch mit den dort anzutreffenden gedanklichen Konstrukten und theoretischen Traditionen.

Einheit und Vielheit in der Kunst

Im vorliegenden Buch wird der Frage nach der Einheit und der Vielheit in der Kunst nachgegangen. Was kann die Psychoanalyse heute an Differenziertem über die Funktion des Ästhetischen und über die Verschiedenheit seiner Felder sagen? Was bedeutet Einheit, was Vielheit in der Kunst? Sind wir heute weitergekommen in unserem Fragen? Können wir mehr, als in unklaren Verallgemeinerungen von *dem* Schönen, *der* Kunst zu sprechen und ihr Geheimnis zu beschwören, statt es mit Freud'scher Sachlichkeit zu analysieren?

Bereits im Jahr 2011 hatten wir in unserer Veröffentlichung *Der Tod und das Mädchen. Psychoanalyse und Musikwissenschaft im Gespräch* den Dialog mit der Musikwissenschaft gesucht. Heute geht es unter dem Titel »Zur Psychoanalyse ästhetischer Prozesse in Musik, Film und Malerei« darum, die Strukturen der Musik weiter zu befragen – dies aber vor allem im Vergleich zu weiteren künstlerischen Bereichen und im Dialog mit anderen psychoanalytischen Erkenntnisfeldern. Innerhalb der Psychoanalyse haben sich zu den unterschiedlichen Medien bekanntermaßen verschiedene Forschungstraditionen entwickelt. Im Symposium wurde der Versuch unternommen, diese Denklinien miteinander in Austausch zu bringen. Um dabei die Kapazitäten eines Symposions nicht zu überlasten, wurde die Auseinandersetzung mit sprachlichen Strukturen ausgeklammert. Sie wird an anderer Stelle zu führen sein. Aus dem innerpsychoanalytischen Dialog zwischen Musik, Film und Malerei sind dabei sechs Arbeiten entstanden, welche sich einem spezifischen Medium widmen: zwei Arbeiten situieren sich zwischen Musik und Film und drei Arbeiten versuchen explizit aus dem Vergleich der Medien heraus, das Spezifische des jeweiligen Mediums zu formulieren.

Das vorliegende Buch respektiert in der Anordnung der Arbeiten die von Nietzsche vorgegebene Linie. Wir beginnen mit den Arbeiten zu den dionysisch-musikalischen Fragestellungen: *Suzanne Maiello* verfolgt die ästhetische Form differenziert bis in die vorgeburtlichen Erlebensstrukturen zurück und *Anja Guck-Nigrelli* erforscht die Strukturen des rezeptiven Prozesses beim Musikhören. Im Anschluss untersucht *Joachim F. Danckwardt* in seiner Arbeit zum Bildnerisch-Apollinischen differenziert die projektiven und introjektiven Prozesse in der Kreation und Rezeption von Malerei. Es folgen drei Arbeiten von

Philipp Soldt, Sebastian Leikert und Timo Stork, welche aus verschiedenen Blickwinkeln die Befragung der drei verschiedenen Medien vorantreiben. Die sich daran anschließenden Arbeiten befassen sich mit Werken, in denen Musik und Bild miteinander verflochten sind: *Moshe Bergstein* (übersetzt von Anja Guck-Nigrelli) analysiert Tiefenstrukturen der Wagner-Oper *Tristan und Isolde*, *Gerhard Schneider* durchdringt aus seduktionstheoretischer Perspektive einen Film von David Lynch, *Konrad Heiland* beschäftigt sich mit der spezifischen Rolle der Filmmusik im ästhetischen Gesamtgeschehen von Filmen und *Ulrich Babrke und Hartmut Möller* erkunden den Raum zwischen Popmusik und deren medialer Inszenierung. Der Beitrag von *Mechthild Zeul*, die ihre Vorstellungen zum Film als Höhlenhaus der Träume aktualisiert, schießt den Band.

Psychoanalyse und Ästhetik

In den letzten Jahren hat in der Psychoanalyse eine verstärkte Beschäftigung mit Fragen der Ästhetik eingesetzt. Worum aber geht es dabei? Welches ist die Frage, die hinter der Beschäftigung mit der Ästhetik steckt? Wofür interessieren wir uns, wenn wir uns für Kunst interessieren?

Kommen wir zunächst zur Frage der Ästhetik und versuchen wir sie in ihrer Beschaffenheit zu verstehen. In die Struktur dieser Frage möchte ich mit Gedanken zu Freuds Traumdeutung vorstoßen. Es geht um die Frage von Form und Inhalt. Psychoanalytiker deuten heutzutage oft nur den unbewussten Inhalt von Kunstwerken. Das ist aber nicht das, was Freud in der Traumdeutung geleistet hat. Natürlich deutet Freud darin den *Inhalt* von Träumen. Aber die Traumdeutung ist vor allem deshalb grundlegend, weil Freud rekonstruiert, *auf welche Weise im Traum Bedeutung hergestellt wird*. Er fragt, wie Bedeutung erzeugt und transformiert wird, er rekonstruiert die Mechanismen der Traumarbeit – Verschiebung und Verdichtung – und *schließt von Form, das heißt der Art dieser Mechanismen, auf die Struktur des psychischen Apparates*.

Nun könnte man sagen, und implizit tun das die meisten Psychoanalytiker, Verschiebung und Verdichtung sind die Mechanismen des Unbewussten, die zugrunde gelegt werden und die Basis der interpretativen Arbeit bilden. Aber so einfach ist es nicht, denn Freud untersucht den Traum hauptsächlich hinsichtlich einer bestimmten, nämlich der sprachlichen Perspektive.

»Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhalts in zwei verschiedenen Sprachen [...]. Der Trauminhalt ist gleichsam in

einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte« (Freud, 1900, S. 283).

Der Bildwert wird also aus der Betrachtung ausgeklammert und die Zeichenbeziehung, also der sprachliche Anteil, wird analysiert.

Wenn wir bis an diesen Punkt zurückgehen, erkennen wir, worum es geht und warum es uns so schwer fällt, verschiedene Bereiche klar voneinander zu unterscheiden. Der Traum ist ja ganz offenbar ein Phänomen, das nicht allein mit Sprache zu tun hat, sondern auch mit *Sinnlichkeit*, mit *Wahrnehmung* mit einer suggestiven halluzinatorischen Intensität der Erfahrung. Genau diese Aspekte aber werden von Freud nicht ins systematische Denken übernommen. Die Fragen zum sinnlichen Anteil des Traums und zur inneren Organisation der sinnlichen Erkenntnis überhaupt aber sind die Fragen, der sich eine psychoanalytische Ästhetik zu stellen hat.

Mit dieser Klärung hat sich nun die Eingangsfrage gewandelt und geklärt. Wonach fragen wir, wenn wir nach Kunst fragen? Wir fragen nach dem nicht-sprachlichen Anteil des Kunstwerks und des psychischen Geschehens. Das heißt, wir richten unseren Blick in Bereiche des psychischen Geschehens, die bisher noch unzureichend erforscht und begrifflich kartografiert sind.

Aber, so wird man einwenden, so stimmt das doch nicht. Die Psychoanalyse hat doch längst begriffen, dass das Präverbale eine große Rolle spielt. Das Baby-Watching, Sterns Untersuchungen zu den Vitalitätsaffekten, wir wissen doch, dass nonverbale Affektssignale von großer Bedeutung sind. Und genau hier liegt das Problem: Wir haben begriffen, dass das Nonverbale eine wichtige Rolle spielt. Aber welche genau? Wie hängen die frühen Affektdialoge mit der Frage des Ästhetischen zusammen? Welche Grammatik hat dieser Bereich? Haben wir hier auch Grundmechanismen analog zu den Prozessen der Verschiebung und Verdichtung in der Sprache?

Dies ist die Aufgabe, die vor uns liegt, wenn wir das Ästhetische erforschen. Die Größe dieser Aufgabe wird deutlich, wenn wir uns klar machen, dass wir nicht einmal einen positiven Begriff für diesen Bereich haben. Der psychoanalytische Sprachgebrauch spricht vom *Präverbalen* oder vom *Nonverbalen*. Darin wird aber gerade die Problematik deutlich. Wir haben keinen positiven Begriff für das Feld des Ästhetischen. Es ist anders als die Sprache, es ist nonverbal. Aber was bedeutet »anders«? Wo liegt der Ursprung dieser Verschiedenheit?! Können wir den Begriff des Ästhetischen umstandslos in die Psychoanalyse transpor-

tieren und vom Gegensatz zwischen ästhetischen und sprachlichen Strukturen sprechen?

Treten wir noch einmal aus der Psychoanalyse heraus und blicken von der Philosophie her auf unsere Fragestellung. Die Frage nach der Ästhetik meint die Frage nach der sinnlichen Erkenntnis im Gegensatz zur sprachlichen Erkenntnis. Seit Baumgartens *Aesthetica* (1750) hat die Frage der sinnlichen Erkenntnis in der *philosophischen Ästhetik* Konjunktur. Ereignet sich innerhalb der Psychoanalyse im gesteigerten Interesse an nicht-sprachlichen Feldern eine parallele Bewegung? Konsolidiert sich gegenwärtig das von Beginn an bestehende Interesse der Psychoanalyse an der Kunst zu einem eigenständigen Bereich einer *psychoanalytischen Ästhetik*?

In der Philosophie wird der Bereich des Ästhetisch-Sinnlichen, ich komme noch einmal auf Nietzsche zurück, als ein bedeutender erkannt, »denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt« (Nietzsche, 1872, S. 47). Nietzsche legt die Latte hoch an. Wer das Ästhetische nicht erklären kann, kann das Dasein nicht erklären, denn es ist nur durch das Ästhetische gerechtfertigt.

Damit bin ich am Ende des kurzen Aufrisses der Fragestellung angelangt. Die Frage hat die Autoren herausgefordert und zur Formulierung von Einsichten geführt, die in vieler Hinsicht über das bisher Festgehaltene hinausführen und neue Räume der psychoanalytischen Forschung erkunden. In vielerlei Hinsicht bieten die folgenden Beiträge überzeugende Antworten auf die Frage, warum Kunst uns so tief berührt und wie Kunst den lebendigsten Teil der psychischen Erfahrung artikuliert.

Saarbrücken, August 2014
Sebastian Leikert

Literatur

- Freud, S. (1900). Die Traumdeutung. In ders. *GW II/III*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Leikert, S. (Hrsg.). (2011). *Der Tod und das Mädchen. Musikwissenschaft und Psychoanalyse im Gespräch*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Nietzsche, F. (1872). Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik. In ders., *Kritische Studienausgabe* (Bd. I).

Zur zeitlichen Dimension der ästhetischen Erfahrung von Rhythmus und Musik

Suzanne Maiello

»Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön.«

Johann Wolfgang von Goethe

»Es gibt nur Momente des Glücks.«

Ludwig Hohlfeld

Einführung

Im Spannungsfeld zwischen der Sehnsucht nach Glück und Kontinuität in einem ununterbrochenen Zustand des mit sich und der Welt Einsseins und dem Gewahrwerden von unerbittlich sich meldender räumlicher und zeitlicher Diskontinuität, Begrenzung und Endlichkeit, bewegt sich die menschliche Fähigkeit der ästhetischen Erfahrung. Das subjektive Zeiterleben »einer Sekunde Ewigkeit« (Quinodoz, 2010) lässt den Fluss der Zeit einen Moment lang innehalten.

»Der Schock der Schönheit, der Liebe, bestimmter Momente von Stille, großer Schmerzen, gewichtiger Entscheidungen, von Konfrontation mit dem unendlich Großen oder dem unendlich Kleinen, auch der einer Bewusstwerdung – all dies sind Erfahrungen, die es uns ermöglichen, nicht eine chronologische Zeit ohne Ende, sondern eine *qualitativ andere Zeit* zu empfinden, deren Ablauf nicht linear ist« (ebd., S. 25; Hervorh. im Original).

Der Schock der Schönheit ist ein Augen-Blick: der Blitz einer Erleuchtung, das Aufscheinen einer Erkenntnis, bei welcher das Erkennende und das zu Erkennende kurz eins werden. Es ist Bions (1965) »meeting in O« bzw. das »becoming O«, der Moment der Auflösung der Grenze zwischen sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen und einer nicht erkennbaren Realität.

In seinen letzten Worten versucht der sterbende Faust, die Schönheit des Augenblicks, die ästhetische Erfahrung, festzuhalten. Aber er weiß um seinen nahen Tod. »Dürft ich ...«, sagt Faust, wohl wissend, dass er auf eine Grenze zugeht und dass er *nicht* darf, dass das Verweilen im Augenblick der Schönheit nicht gegeben ist, dass, wie Ingeborg Bachmann schreibt, die Zeit »gestundet« ist.

Eine japanische Edelfrau, Kagerô, überträgt ums Jahr 980 Gedichte, die der um sie werbende Kanaie ihr zukommen lässt, in ihr Tagebuch (Niehans, 1955). Ein Haiku von Kanaie an seine geliebte Kagerô lautet:

»Dir zu begegnen,
weshalb fällt es so schwer mir?
Wie überschreit die
Grenze ich der Begegnung?« (ebd., S. 11)

Der Silberrhythmus des Haiku ist 5-7-5-7. Seine formale Struktur wird nicht wie in der Metrik der westlichen Kultur durch ein rhythmisches Versmaß bestimmt, sondern durch die arithmetische Vorgabe der einzuhaltenden Silbenzahl: eine strenge formale Begrenzung der gerade durch diese ermöglichten kondensierten poetischen Freiheit. Nicht nur die Form, sondern auch der Inhalt des Gedichtes spricht eine Grenze an. Der Autor der deutschen Fassung der in Kagerôs Tagebuch wiedergegebenen Gedichte weist darauf hin, dass in der letzten Zeile des Gedichtes ein Ausdruck mit einem unübersetzbaren Doppelsinn steht: In der japanischen Sprache bedeutet ein und dasselbe Wort sowohl »Grenzwahe« als auch »Begegnung« (ebd. S. 283).

Fällt dem Liebenden die Begegnung mit der Geliebten so schwer, weil er weiß, dass seiner Sehnsucht nach Einswerdung die Endlichkeit der Begegnung von Anfang an innewohnt? Weil er weiß, dass auf das Eins-Gewordensein unerbittlich die Wieder-Ent-Zweigung folgt? Oder fürchtet er sich vor der Einswerdung an sich, vor der Gefahr des Verschlungenwerdens, vor dem Sturz in die Tiefen des Anderen, in den Abgrund des Identitätsverlustes, wenn die Grenze fällt und aus Zweien Eins wird?

Grenze und Begegnung bedingen sich gegenseitig. Ohne Grenze, ohne Anerkennung der eigenen Getrenntheit, gibt es keine Begegnung. *Be-geg-nung*, *ren-contre*, *in-contro*, *en-counter*: das *Gegenüber* ist angesprochen, das *Anderer*, die grundlegende *Andersheit* des *Anderen*. Ist die Verbindung und die an einem inneren unbewussten Ort ersehnte und erfüllte Wahlverwandtschaft bis hin zur Verschmelzung und Eins-Werdung mit diesem Anderen das, was wir »ästhetische Erfahrung« nennen? Dieses Andere, dem ich in unendlich variierbaren Formen

begegnen kann: Es kann ein Mensch sein, eine Landschaft, eine Blume, eine Bewegung, ein Bild, eine Skulptur, ein Rhythmus oder eine Melodie.

Im Bereich des Rhythmus ist die ästhetische Erfahrung in der körperlich erlebten »Synrhythmie« (Trevvarthen, 2005) des Tanzes verwurzelt, und auf der melodischen Ebene im Unisono oder im Akkord, in der Übereinstimmung im Sinne einer tiefen Ein-Stimmung und Harmonie. Wo liegt dieser tiefe innere Ort, an welchem sich rhythmische und melodische Elemente vereinen und auf einer protosymbolischen Ebene die Erfahrung von »song-and-dance« (Meltzer, 1986) ermöglichen? Und wann entstehen die allerersten »Realisierungen« (Bion, 1962a, 1962b) dieser existenziellen Grundbereitschaft?

Die frühe Erfahrung einer rhythmisch-musikalischen Welt

Rhythmen im Mutterleib und in der nachgeburtlichen Begegnung

Die Studien der pränatalen Wahrnehmungen des ungeborenen Kindes haben gezeigt, dass schon am Anfang des vierten Schwangerschaftsmonats das Gehör des Kindes bereit ist, die vom mütterlichen Organismus produzierten Niederfrequenzgeräusche wahrzunehmen. Dabei scheinen die rhythmischen Geräusche (der mütterliche Herzschlag und ihr Atemrhythmus, im Unterschied zu den unregelmäßigen Verdauungsgeräuschen) eine besondere Rolle zu spielen. Dank ihrer Kontinuität könnten die rhythmisch wiederholten Töne dem geräuschvollen Universum des Mutterleibes eine auf der Zeitachse vom Kind unbewusst wahrgenommene Struktur geben. Diese Rhythmen sind nie starr, sondern stets lebendig variiert, scheinen jedoch mit ihrem konstanten Grundtenor dem vorgeburtlichen Kind ein Gefühl von Kontinuität zu geben. Dieser wiegende Grundrhythmus verschwindet im Moment der Geburt. Mütter scheinen dies spontan zu wissen und legen ihr weinendes Baby, wenn nicht an die Brust zum Trinken, in der Herzgegend auf ihren Körper. Zur ersten Begegnung mit der Mutterbrust: Die Trennung von Mutter und Kind ist soeben vollzogen worden, die nährenden Nabelschnur entzweit. Die Nahrung erreicht das Kind nicht mehr kontinuierlich und ohne sein Zutun. Es muss von jenem Moment an das seine beitragen, damit die Begegnung zustande kommt: Der Mund schließt sich um die Brustwarze und der Saugreflex tritt in Funktion. Es geschieht die erste Wieder-Einswerdung nach der Trennung von Mutter und Kind. Was erfährt das Neugeborene dabei? Was bedeutet ihm dieses Saugen und Gehenlassen, Saugen und wieder Gehenlassen, die Begegnung zwischen dem Saugrhythmus und dem Rhythmus des Milchflusses?

ses? Zwei Rhythmen stimmen sich aufeinander ein, müssen aufeinander hören und harmonieren, damit es zu einer beseligenden Erfahrung kommen kann, der Erfahrung einer wenn auch immer nur zeitweiligen kreativen Gemeinsamkeit. Gleichzeitig mit der taktil-kinetischen Erfahrung geschieht die Begegnung auch auf der visuellen Ebene: Aug in Auge, zwei Blicke, die sich ineinander verlieren und gleichzeitig finden, im für das Kind identitätsstiftenden Prozess des »mirroring« (Winnicott, 1971). Die entspannte Heiterkeit im Gesichtchen des Neugeborenen nach einer gegenseitig beglückenden Begegnung mit der Mutter, ihrer Brust, ihrer Stimme und ihrem Blick, zeugt nicht nur vom gestillten Hunger, sondern auch vom Nachklingen einer mit rhythmischen Elementen durchwirkten Erfahrung, die ich ohne Zögern ästhetisch nennen möchte und deren kinetische und akustische Vorläufer ins vorgeburtliche Leben zurückreichen.

Eine Studie (Salk, 1973) hat gezeigt, dass Neugeborene, denen in regelmäßigen Zeitabständen eine Aufnahme des Herzschlags eines erwachsenen Menschen zu hören gegeben wird, weniger weinen und rascher an Gewicht zunehmen als die einer Kontrollgruppe. Geschieht auch hier eine wenn auch virtuelle Wiederbegegnung nach einer Trennung? Ein sinnliches wieder Auferstehen des rhythmischen Ur-Universums? Wenn das Neugeborene beim Hören des von außen kommenden Rhythmus eines Herzschlags zu weinen aufhört, muss dieser in seinem Gedächtnis eine *Erinnerung* wachgerufen haben, die emotional beruhigende Erinnerung an eine Kontinuität, die vorgeburtliche *Ver-inner*-lichung des allem Lebendigen zugrunde liegenden Rhythmus. Der Embryo beginnt sein Leben als ein winziges pulsierendes Etwas, und das Leben endet mit dem letzten Herzschlag und dem letzten Atemzug. Dazwischen liegen die Rhythmen alles Lebendigen.

Die Mutterstimme

Am Ende des vierten Schwangerschaftsmonats ist das Gehör des ungeborenen Kindes bereit, auch die mittleren und hohen Tonfrequenzen aufzunehmen. Es *hört* die Stimme der Mutter nicht nur, es *horcht*. Dass es sich aktiv der Mutterstimme zuwendet, haben zahlreiche Studien gezeigt. Im Wachzustand reagiert es auf die Stimme mit vermehrten Bewegungen und gleichzeitig mit der zeitweiligen Verlangsamung des eigenen Herzrhythmus, was auf einen Zustand aktiver Aufmerksamkeit des Kindes hinweist. In seinem vorgeburtlichen Gedächtnis wird nicht nur der einmalige individuelle Klang der Mutterstimme mit ihren ganz persönlichen Eigenheiten aufbewahrt, sondern auch die »tiefe Grammatik« seiner Muttersprache (Chomsky, 1972). Das neugeborene Kind erkennt aus allen an-

deren weiblichen Stimmen ohne Zögern diejenige der Mutter und wendet sich ihr zu, obwohl der Klang ihrer luftgeleiteten Stimme nicht genau dem vorgeburtlichen, über das Fruchtwasser geleiteten Klang entspricht. Dennoch scheint der Grad der Übereinstimmung zu genügen für ein sofortiges Wiedererkennen, eine Wiederbegegnung mit der variierten und dennoch rhythmisch und melodisch mit sich selbst identischen, aus dem vorgeburtlichen Leben herübergeretteten mütterlichen Musik. Eine erste Erfahrung von Objekt Konstanz mitten in der Turbulenz des existenziellen Umbruchs im Moment, in dem das Kind *das Licht der Welt erblickt?* Meltzer schreibt, dass vor der Geburt die Erfahrung der »Schönheit der Welt« nicht im visuellen Bereich lag (Meltzer & Harris Williams, 1988). Schon vorhanden jedoch war die feste Grundlage eines rhythmisch pulsierenden Seins und, damit verwoben und gleichzeitig davon abgehoben, das Leuchten von Mutters lebendiger und belebender Vokalmusik.

Am Rande sei erwähnt, dass nicht alle Mutterstimmen lebendig sind und die für das Kind lebensnotwendige emotionale Nahrung spenden. Eine psychische Labilität der werdenden Mutter, eine schwere Depression, ein emotional unverarbeiteter Trauerfall, eine psychotische Störung finden unweigerlich ihren Ausdruck im Duktus ihrer Sprache und ihrer Stimmqualität. Rosenfeld (1987) betont, dass das ungeborene Kind hilf- und wehrlos dem »osmotischen Druck« der mentalen und emotionalen Zustände der Mutter ausgeliefert ist.

Das Klangobjekt

Die Gesamtheit der im vorgeburtlichen Gedächtnis aufbewahrten pränatalen auditiven Erfahrungen habe ich als »Klangobjekt« bezeichnet (Maiello, 1993), wobei der rhythmische Anteil des Klangobjektes als der archaischere und der stimmlich-musikalische Anteil als der entwicklungsmäßig komplexere betrachtet werden kann. Es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den rhythmischen mütterlichen Körpergeräuschen und der Mutterstimme: erstere sind kontinuierlich, während die Stimme kommt und geht, ohne Rücksicht auf das im Mutterleib horchende Kind. Aus dieser Überlegung heraus betrachte ich die Begegnung mit der Mutterstimme, die abwechselnd spricht und schweigt, als früheste Erfahrung des Wechselspiels von Anwesenheit und Abwesenheit. Gerade durch die Diskontinuität ihrer Verfügbarkeit könnte die Mutterstimme, das ist meine Hypothese, die protomentale Aktivität und damit eine rudimentäre, von Anbeginn von Emotionen durchwirkte introjektive Fähigkeit des pränatalen Kindes stimulieren.

Ich wage es, die Gesamtheit dieser rhythmisch-musikalischen pränatalen Erinnerungsspuren im psychoanalytischen Sinne als »Objekt« zu bezeichnen und meine damit den eigentlichen Kern des sich nachgeburtlich allmählich in der Interaktion mit der Mutter zunächst auf der Teilobjekt- und später auf der Ganzobjektebene entwickelnden inneren mütterlichen Objekts. Dies setzt voraus, dass schon vor der Geburt proto-mentale Prozesse mit einer introjektiven Funktion angebahnt werden. Mancina (1981) zögert nicht, in psychoanalytischen Begriffen über die vorgeburtlichen Erfahrungen nachzudenken, mit welchen das Kind auf die Welt kommt.

»Nur wenn wir davon ausgehen, dass das Ich des Neugeborenen schon vor der Geburt von außen kommende Reize verarbeitet und innere Vorstellungen gebildet hat, können wir seine Bereitschaft und Fähigkeit erklären, den Objekten der Realität, in erster Linie der Brust, zu begegnen« (ebd., S. 354).

Und jede mentale Verarbeitung, so Bion (1962b) – und hier liegt der Grundstein der menschlichen Fähigkeit zur ästhetischen Erfahrung – ist mit Emotionen verbunden. Meltzer (1988) schreibt dazu:

»In den letzten Monaten des intrauterinen Lebens entwickelt der Fötus [...] ein lebhaftes, wenngleich begrenztes mentales Leben. [...] Er nimmt seinen Container wahr (und zwar vorwiegend im akustischen und kinästhetischen Modus), er hört den Klang der mütterlichen Stimme [...]. Seine wachsende Aufmerksamkeit für den eigenen Körper und dessen Fähigkeiten nehmen eine symbolische Form im Modus von Gesang und Tanz an. Dabei ist der Rhythmus von überragender Bedeutung« (Meltzer in Meltzer & Harris Williams, 1988, S. 90).

Pränatale synrhythmische Begegnungen – Song-and-dance

Meltzer beschreibt mit poetischer Einfühlung, wie das ungeborene Kind, im Gehen der Mutter gewiegt, wie eine kleine Robbe zur Mutterstimme tanzt, welche sich über die Synkopierung der beiden Herzrhythmen erhebt (Meltzer & Harris Williams, 1988). Der Autor hat an dieser Stelle nicht den Anspruch auf eine wissenschaftliche Aussage. Er nimmt vielmehr die Poesie zu Hilfe im Versuch, sich der Erfahrung des Kindes zu nähern. Die Mutterstimme als *cantus firmus* über dem *basso continuo* zweier Herzschläge? Meltzer (1986) geht davon aus, dass das Kind nicht erst nach der Geburt protoästhetischen Erfahrungen begegnet. Er

bezeichnet diese protosymbolische mentale Ebene als Ebene des *song-and-dance*, Gesang und Tanz, welche in sich den Keim der symbolischen Dimension und Funktion bereits enthält. Er zitiert dazu die amerikanische Philosophin Susanne K. Langer (1951), welche schreibt: »Die Fähigkeit, einen Sinn zu errahnen, geht wahrscheinlich der Fähigkeit, ihn auszudrücken, voraus« (ebd., S. 110). Meltzer (1992) schreibt in diesem Zusammenhang nicht als Poet, sondern als beobachtender und erfahrener Psychoanalytiker, wenn er postuliert, dass

»emotionale Erfahrungen sowie rudimentäre Formen von Symbolbildung und Denken bereits in den letzten Monaten der Schwangerschaft auftreten und den Hintergrund abgeben, vor dem die Erfahrung mit der äußeren Welt – insbesondere die ersten Begegnungen mit Körper und Psyche der Mutter – ihre entscheidende Wirkung ausüben« (ebd., S. 78).

Begegnungen scheinen sich tatsächlich bereits im pränatalen Leben zu ereignen. Eine in New York durchgeführte Studie (D. G. Freedman & N. Freedman, 1969) bestätigt die pränatale Bereitschaft und Fähigkeit des Kindes, sich auf eine Anwesenheit, die Anwesenheit eines *Anderen*, nämlich die Stimme der Mutter, einzustimmen. Im Rahmen der Studie wurden die spontanen Bewegungen von zwei Gruppen von Neugeborenen beobachtet und gemessen. Eine Gruppe bestand aus chinesischen, die andere aus amerikanischen Babys. Die Forscher stellten fest, dass die Bewegungen der chinesischen Neugeborenen signifikant langsamer waren als die der amerikanischen. Eine linguistische Analyse der musikalischen und rhythmischen Eigenheiten der chinesischen bzw. der amerikanischen Sprache zeigte, dass die Unterschiede in Tempo und rhythmischer Form der Spontanbewegungen der beiden Babygruppen spiegelbildlich die Unterschiede in Duktus und Rhythmus der Sprache ihrer Mütter reproduzierten.

Das Kind introjiziert also nicht nur die individuelle mütterliche *Vokalmusik*, sondern auch die der *Muttersprache* eigene melodische und rhythmische Einmaligkeit. Diese findet sich in den Bewegungen des Neugeborenen wieder, das den mütterlichen Sprachrhythmus schon vor der Geburt transmodal in sein eigenes kinetisches Muster umgesetzt hat. Es muss also eine pränatal internalisierte auditive Erfahrung gegeben haben, die das Kind veranlasst hat, seinen Bewegungen diese und keine andere Form, dieses und kein anderes – von Lebovici (1960) als »contour rythmique« bezeichnetes – rhythmisches Muster zu geben.

Golse (Golse & Desjardins, 2004) spricht von den Bewegungen des Babys als einer Form von Erzählung, durch welche es von seinem Erleben und seiner Geschichte berichtet. Diese *Erzählung* zeugt, wie die New Yorker Studie zeigt, von

einer vorgeburtlichen »Abstimmung« (Stern, 1985) zwischen dem Kind und seiner Mutter. Auch Trevarthen (2005) zögert nicht, die Wurzeln der Fähigkeit des Babys zu einer »Synrhythmie« mit der Mutter im pränatalen Leben anzusiedeln. Der *Tanz* des neugeborenen Kindes, das sich *synrhythmisch* zur *singenden* Mutterstimme bewegt, scheint Zeugnis abzulegen für eine vorgeburtliche Begegnung auf der protosymbolischen Ebene von *song-and-dance*.

Auch Leikerts (2008) Begriff der »kinetischen Semantik« schlägt eine Brücke zur ästhetischen Erfahrung:

»Mit dem Begriff der kinetischen Semantik bezeichne ich eine vorsprachliche Form, Bedeutung aus der inneren Organisation sinnlicher Wahrnehmung heraus zu entwickeln. Das kinetische Erleben resultiert aus dem permanent ablaufenden Prozess, Empfindungen der körperlichen Binnenwahrnehmung in Beziehung zu den von außen auftreffenden auditiven, taktilen und visuellen Sinneseindrücken zu setzen und diese, etwa durch *Rhythmisierung* sinnvoll zu organisieren. Die kinetische Semantik steht damit der *ästhetischen Wahrnehmung* mit der ihr eigenen Doppelrichtung von Wahrnehmen und Empfinden nahe« (ebd., S. 17f.; Hervorh. S. M.).

Im Dämmerlicht der pränatalen Behausung ist die visuelle Dimension noch nicht von Bedeutung, aber auditive und taktile Wahrnehmungen sind für die mentale Entwicklung des Kindes von größter Bedeutung. Können wir uns vorstellen, dass Rhythmisierung im Verlaufe des Lebens immer in irgendeiner Weise eine Neuauflage der vorgeburtlichen Rhythmen der mütterlichen Urbehausung beinhaltet, wobei Rhythmisierung nicht identische Reproduktion zu bedeuten braucht, sondern im Verlaufe der Zeit immer mehr auch die Freiheit spielerischer kreativer Variationen bietet?

Nachgeburtliche rhythmisch-melodische Dialoge

Auch die Säuglingsforscherin Mechthild Papousek (1996) sieht in den vorgeburtlichen Erfahrungen des mütterlichen Herzschlags, ihrer Atmung, ihres Gehens und Sprechens kontinuierliche rhythmisch-dynamische Stimulierungen. Sie zeigt anhand einer Untersuchung der Synchronisierung vokaler und kinetischer Verhaltensmuster zwischen Mutter und Kind die Sensibilität des Kindes für rhythmische Interaktionen auf. Eine Analyse des zeitlichen Musters der euphonischen Stimmlaute eines zweimonatigen Säuglings zeigt ferner, dass diese die Frequenz und rhythmische Struktur des Herzschlags eines Erwachsenen haben.