

Pit Wahl / Ulrike Lehmkuhl (Hg.)



Kunst und Psyche - Berührungspunkte und Begegnungen



Beiträge zur Individualpsychologie

Band 41: Pit Wahl/Ulrike Lehmkuhl (Hg.)
Kunst und Psyche – Berührungspunkte
und Begegnungen

Pit Wahl/Ulrike Lehmkuhl (Hg.)

Kunst und Psyche – Berührungspunkte und Begegnungen

Vandenhoeck & Ruprecht

Mit 36 Abbildungen

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.

ISBN 978-3-647-45022-3

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus dem Bild: »Zum Teufel – wie schön!«
von Hanni Müller-Kranzhoff (2014), Privatbesitz

© 2015, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG,

Theaterstraße 13, 37073 Göttingen /

Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U.S.A.

www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Produced in Germany.

Satz: SchwabScantechnik, Göttingen

Inhalt

Vorwort	7
<i>Jörg Rasche</i>	
Mutter – Kind – Musik. Psychoanalytische Deutung von Schumanns »Kinderszenen« op. 15	13
<i>Heike Fischer-Heine</i>	
Die Bedeutung des Portraitmalens bei Lucian Freud (1922–2011)	33
<i>Insa Fooker</i>	
Übergangsobjekte, Doppelgänger, Kunst – vom seelischen Mehrwert der Puppen	51
<i>Doris Quiring</i>	
Vom Ertragen des Unaushaltbaren zum Genießen des Unaussprechlichen	80
<i>Josefin zum Felde</i>	
Wer keinen Mut zum Träumen hat, hat keine Kraft zum Kämpfen!	98
<i>Klaus Branscheid</i>	
Scheitern, besser scheitern, weiter scheitern – Samuel Beckett oder der Kampf mit dem primären Objekt	127
<i>Pit Wahl</i>	
Gina Kaus: Teufel in Seide	153

Günter Heisterkamp

Die Großelternsituation in Malerei, Literatur und Film 185

Lutz Krüger und Aleš Vápenka

Film und Container: Drei leere Container – Film als Container 214

*Hermann Stöcker*Der Einfluss von Kunsterleben, gesellschaftlichen und
persönlichen Beziehungen in Nazifizierung und
Demokratisierung von Georg, Jg. 1929 239*Tilmann Moser*Familienszenen – eine psychoanalytische Deutung
von Gemälden 267*Elisabeth Fuchs-Brüninghoff und Doreen Röseler*Menschen in der DGIP. Interview mit Ulrike Lehmkuhl,
Gerd Lehmkuhl und Ronald Wiegand 274

Die Autorinnen und Autoren 293

Personenverzeichnis 296

Stichwortverzeichnis 303

Vorwort

Wer kennt das nicht? Beim Lesen belletristischer Literatur, beim Hören eines bestimmten Musikstücks, beim Betrachten eines Gemäldes oder einer Zeichnung, im dunklen Kinosaal beim Anschauen eines Films – ganz unmittelbar verdichtet sich der Eindruck, dass psychische Phänomene in diesen Ausdrucksformen künstlerischen Schaffens so überzeugend, subtil und ganzheitlich eingefangen werden, wie es den »Profis« im Bereich von Psychotherapie und Beratung häufig nur mit viel Engagement und Anstrengung möglich wird. Insofern erschien es dem Planungsteam der individualpsychologischen Jahrestagungen reizvoll, diese beiden Felder, Kunst und Psyche, in einen Dialog zu bringen und in ihren möglichen Berührungspunkten und Begegnungszusammenhängen aufeinander zu beziehen.

Der nun vorliegende Tagungsband ist das Produkt dieses Vorhabens. Hier werden einerseits Kunst und künstlerisch-kreatives Schaffen in ihren »anderen« Formen der Annäherung an seelisches Geschehen in Bezug auf ihre Nutzbarkeit im weiten Feld von Psychoanalyse und Beratung beleuchtet, andererseits wird aber auch gefragt, inwieweit theoretisches Wissen über Seelisches die Kunst wiederum in besonderer Weise begreifen, analysieren und interpretieren kann. Auch wenn in den einzelnen Beiträgen dieses Tagungsbands der beiderseitige »Nutzwert« einer solchen Gegenüberstellung von Kunst und Psyche nicht immer explizit angesprochen wird, geht es dennoch um Fragen wie: Welchen Stellenwert haben künstlerische Perspektiven auf die menschliche Psyche für die »professionelle Seelenarbeit«? Ist Kunst die »bessere« Psychologie? Ermöglicht das theoretische Wissen über die Dynamik des Seelischen einen besseren Deutungszugang zum Verständnis von Kunstwerken? Lässt sich künstlerisches Gestalten psychotherapeutisch anwenden? Ist psychoanalytische Praxis eine Kunstform?

Die Beiträge dieses Bandes, die weitgehend den Schriftfassungen der Vorträge entsprechen, die auf der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Individualpsychologie 2014 in Berlin gehalten wurden, charakterisieren das oben skizzierte Spannungsfeld in jedem Fall als ein konstruktives Miteinander. Die Zusammenführung von Kunst und Psyche zeigt, dass es sich um eine höchst inspirierende, wechselseitige Bezogenheit für beide Themenbereiche handelt, die gerade in der Konfrontation, im Widerspruch, in der Irritation und selbst in der Provokation ein ungemein innovatives Potenzial besitzt. Die Beiträge setzen sich mit ganz unterschiedlichen Kunstgattungen und dem psychischen Gehalt der jeweiligen Werke auseinander: mit Musik, Malerei, bildender Kunst, Literatur und Film. Lässt man sich darauf ein, stellen sich häufig überraschend neue Erkenntnisse über seelisches Geschehen und seine Determinanten und Auswirkungen ein.

Eröffnet wurde die Tagung mit einem musikalischen Vortrag des Psychoanalytikers und Jungianers *Jörg Rasche*, der anhand der »Kinderszenen« von Robert Schumann unmittelbar hörbar machen konnte, warum keine Kunstform nonverbale seelische Bewegungen so einzigartig erfahrbar und nachvollziehbar machen kann wie die Musik. Neben der inhaltlichen Erläuterung und tiefenpsychologischen Analyse des Werks von Schumann wird im Beitrag deutlich gemacht, wie im klanglichen Ausdruck und melodischen Gehalt dieser musikalischen Miniaturen bedeutsame primäre Beziehungserfahrungen seelisch nachgezeichnet und abgebildet werden.

In ihrem Beitrag »Die Bedeutung des Portraitmalens bei Lucian Freud« befasst sich die Psychoanalytikerin *Heike Fischer-Heine* mit den Beziehungen, die der höchst eigenwillige und exzentrische Künstler Lucian Freud zu seinen Modellen aufbaute und pflegte. Neben der Skizzierung seiner Persönlichkeit und seiner Leidenschaft für den Blick auf alles Menschliche werden biografische Hintergründe und Bezüge ausgeleuchtet und das Schaffen des Künstlers in den Kontext primärer Beziehungserfahrungen gesetzt: zur Mutter, zum Vater und auch zu seinem berühmten Großvater Sigmund Freud. Trotz bekundeter Gleichgültigkeit gegenüber der Psychoanalyse taucht Lucian Freud malerisch tief in die Eigenarten seiner Modelle ein. Aber auch umgekehrt erlaubt die psychoanalytische Betrachtung der Bilder einen erhellenden Einblick in die biografischen Bezüge und das Gesamtwerk des Künstlers.

Die Entwicklungspsychologin *Insa Fooker* betrachtet in ihrem Beitrag »Übergangsobjekte, Doppelgänger, Kunst – vom seelischen Mehrwert der Puppen« Puppen als einzigartige anthropomorphe Artefakte, die seit Menschengedenken über alle Kulturen hinweg als Begleiter menschheitsgeschichtlicher Entwicklung fungieren. Neben der Funktion von Puppen als Übergangsobjekte, Doppelgänger, Spiegel für Prozesse der Selbstwerdung und Projektionsfläche für Wünsche und Befürchtungen werden Puppen nicht zuletzt auch als Kunstobjekte betrachtet – in Malerei, Plastik, Literatur und Fotografie. In diesen künstlerischen Ausdrucksformen können Puppen existenzielle Formen des Menschseins zum Ausdruck bringen, menschliches Erleben in einzigartiger Weise transzendieren und gleichzeitig den Menschen wiederum auf sich selbst zurückwerfen.

In ihrem klinisch-psychotherapeutischen Beitrag »Vom Ertragen des Unaushaltbaren zum Genießen des Unaussprechlichen« beschäftigt sich die Pädagogin *Doris Quiring* mit Entwicklungsprozessen in der analytischen Kinder- und Jugendlichenpsychotherapie. Anhand von drei Fallbeispielen zeichnet die Autorin den schöpferischen Prozess in der gestaltenden Arbeit mit Tonerde nach. So kann sie darlegen, wie in der kreativen, künstlerischen Bearbeitung – jenseits von Worten – unbewusste Erfahrungen emotional fassbar und für den therapeutischen Prozess nutzbar gemacht werden können und die so stattfindenden Transformationsprozesse Wege zur Selbstheilung, zur Selbstwerdung und zur heilsamen Verwandlung eröffnen.

Josefin zum Felde bezieht sich in ihrem Beitrag »Wer keinen Mut zum Träumen hat, hat keine Kraft zum Kämpfen!« auf dem Hintergrund ihrer beruflichen Erfahrungen als individualpsychologische Beraterin und Supervisorin auf migrationsspezifische Probleme sowie auf Überlegungen zur Integration gesellschaftlicher Randgruppen. Dabei beschäftigt sie sich mit den Möglichkeiten, auf inneren und äußeren Reisen mittels Kreativität und Phantasie auch unter schwierigen Umständen zu mehr Selbstentfaltung und Selbstbestimmung zu gelangen. Unter Bezugnahme auf das grimmsche Märchen »Die Bremer Stadtmusikanten« zeigt sie auf, wie Geschichten und Mythen helfen können, Ängste und Zweifel zu überwinden und neue Perspektiven zu eröffnen.

Der Psychoanalytiker *Klaus Branscheid* arbeitet in seinem Beitrag »Scheitern, besser scheitern, weiter scheitern – Samuel Beckett oder

der Kampf mit dem primären Objekt« heraus, wie sich die Kenntnis des Werks von Samuel Beckett für das Verständnis (früher) Spaltungsprozesse und schizoider Verarbeitungsmodi auch im Rahmen psychotherapeutisch-psychoanalytischer Arbeit als außerordentlich hilfreich erweisen kann. So hat sich kaum ein Schriftsteller im Rahmen seines Schaffens so eindringlich mit dem Misslingen vornehmlich primärer Beziehungen und dessen Folgen auseinandergesetzt wie Beckett. Dementsprechend wird in Becketts literarischem Werk immer wieder die Sinnhaftigkeit der menschlichen Existenz infrage gestellt und die Thematik des Scheiterns aufgeworfen.

Mit seinem collagenartig, unter Nutzung von Bilddokumenten und Filmausschnitten aufbereiteten Beitrag »Gina Kaus: Teufel in Seide« macht der Psychoanalytiker *Pit Wahl* auf eine bemerkenswerte Schriftstellerin und Künstlerin aufmerksam, die in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts erfolgreich Novellen, Theaterstücke und Romane verfasste, in denen implizit und explizit individualpsychologische Themen behandelt werden. Nach ihrer durch die Nazis erzwungenen Emigration in die USA war Gina Kaus als Drehbuchautorin in Hollywood tätig, geriet aber weitgehend in Vergessenheit. Dennoch wurde ihr 1940 im Exil publizierter Roman »Der Teufel nebenan« im Jahr 1956 unter dem Titel »Teufel in Seide« mit Lilli Palmer und Curd Jürgens in Deutschland verfilmt. Der Vergleich von Schrift- und Filmfassung dieses Werkes wird dabei auch herangezogen, um den zahlreichen Wechselfällen in Leben und Werk von Gina Kaus nachzuspüren.

Der Psychoanalytiker und Körpertherapeut *Günter Heisterkamp* fokussiert die Generationseinheit der Großeltern und nähert sich auf diese Weise in seinem Beitrag »Die Großelternsituation in Malerei, Literatur und Film« dem Thema Kunst und Psyche. Er beschreibt unterschiedliche Konstellationen von Großeltern und Enkelkindern, untersucht, wie diese in ausgewählten Kunstwerken dargestellt werden und wie sie in einen psychologischen Austausch gebracht werden können. Dabei akzentuiert er in besonderer Weise die Frage, was sich – tiefenpsychologisch betrachtet – auf der Beziehungsebene an psychischem Geschehen zwischen Großeltern und Enkelkindern abspielt und worin förderliche bzw. hinderliche Entwicklungsbedingungen für beide Generationen liegen.

In ihrem Beitrag »Film und Container: Drei leere Container – Film als Container« erörtern die beiden Psychologen *Lutz Krüger* und

Aleš Vápenka die Möglichkeiten des Films als künstlerisches Medium. Dabei geht es zum einen um die räumliche Dimension eines psychoanalytischen Konzepts, das sich der Metapher des »Containers« bedient. Hier wird mit dem Gedanken gespielt, wie dessen diskursiv besetzte Leere im kulturellen Kontext der Galerie oder des Kinos wiedererkannt und vergleichend zu einem weiteren Verständnis angereichert werden kann. Zum anderen werden mit dem Bild des »Films als Container« die Möglichkeiten untersucht, das Konzept des Containers im Sinne der Funktion einer »hinreichend guten Mutter« für eine psychoanalytische Filmbetrachtung nutzbar zu machen, veranschaulicht am Beispiel des Nachkriegsfilms »Die Mörder sind unter uns«.

In seinem Beitrag »Der Einfluss von Kunsterleben, gesellschaftlichen und persönlichen Beziehungen in Nazifizierung und Demokratisierung von Georg, Jg. 1929« greift der Psychoanalytiker *Hermann Stöcker* eine psychologische Entwicklungsthematik unter Bezug auf zeit- und kulturhistorische Rahmenbedingungen auf. Ausgehend von einem biografischen Bericht sowie einigen lebensgeschichtlichen Dokumenten eines 1929 in Bremen geborenen Mannes wird der Prozess der (individuellen) Nazifizierung bis 1945 und der späteren inneren Umorientierung bis 1960 dargestellt und verstehbar gemacht. Dabei werden familiäre Bedingungen und die Erziehung in den nationalsozialistischen Jugendorganisationen sowie persönliche Kunsterlebnisse und Entwicklungsangebote im Rahmen der amerikanischen und deutschen »Reeducation« in besonderer Weise reflektiert.

Der Psychoanalytiker und Körpertherapeut *Tilmann Moser* setzt in seinem Beitrag »Familienszenen – eine psychoanalytische Deutung von Gemälden« die Prämisse, dass psychoanalytische Arbeit ohne Assoziationen, Metaphern und die Verwendung innerer Bilder nicht vorstellbar und praktizierbar ist. Darüber hinaus verweist er darauf, dass es nicht nur Phantasien oder Einfälle von Patienten sind, die als projektives Material von Bedeutung sind, sondern auch die Bilder, die sich real im Behandlungsraum des Therapeuten befinden. Unter Rückgriff auf eine psychoanalytische Interpretation der Bilder »Frühstück im Atelier« von Eduard Manet (1868) und »Die Begegnung« von Edgar Ende (1933) wird erläutert, wie sich mithilfe von Werken aus der bildenden Kunst (konfliktvolle) Familienbeziehungen verstehen und deuten lassen.

Im letzten Beitrag dieses Tagungsbands sind Teile eines Interviews abgedruckt, das *Elisabeth Fuchs-Brüninghoff* und *Doreen Röseler* mit drei Personen geführt haben, die sich in besonderer Weise für die Sache der Individualpsychologie im deutschsprachigen Raum verdient gemacht haben: *Ulrike* und *Gerd Lehmkuhl* sowie *Ronald Wiegand*. Als Zeitzeugen und über Jahre hinweg ehrenamtlich Engagierte, die in ganz unterschiedlichen Funktionen die individualpsychologische Bewegung national und international mitgeprägt haben, stellen sie sich den Fragen einer langjährigen Mitstreiterin und individualpsychologischen Beraterin und einer Kollegin, die erst kürzlich ihre Ausbildung zur individualpsychologischen Psychotherapeutin und Psychoanalytikerin abgeschlossen hat. Wir hoffen, mit der Wiedergabe dieses Gespräches einen Beitrag zu leisten zur aktuellen Geschichtsschreibung der DGIP und zur Identitätsbildung aller derjenigen, die sich mit der individualpsychologischen Bewegung verbunden fühlen.

Wir wünschen all denjenigen, die an der Tagung teilgenommen haben, mit diesem Band eine gute »Nachlese« und denjenigen, die nicht dabei waren, aber Interesse an der Begegnung von Kunst und Psyche haben, viele bereichernde und anregende Erkenntnisse.

Pit Wahl und Ulrike Lehmkuhl

Jörg Rasche

Mutter – Kind – Musik

Psychoanalytische Deutung von Schumanns

»Kinderszenen« op. 15

Mother – child – music. Psychoanalytic interpretation of Schumann's »Scenes from childhood« op. 15

No other art form allows such a unique experience and emotional comprehension of nonverbal emotional and psychic movements like music. The following contribution refers to Robert Schumann's »Kinderszenen« (»Scenes from childhood«) and illustrates how vivid and intense tonal and melodic aspects of these musical miniatures picture and trace the experience of significant primary relationships.

Zusammenfassung

Keine Kunstform kann nonverbale seelische Bewegungen so einzigartig erfahrbar und nachvollziehbar machen wie die Musik. Im folgenden Beitrag wird anhand von Robert Schumanns »Kinderszenen« veranschaulicht, wie lebendig und intensiv klanglicher Ausdruck und melodischer Gehalt dieser musikalischen Miniaturen bedeutsame primäre Beziehungserfahrungen nachzeichnen und abbilden.

In den letzten Jahren ist der frühe Austausch von Mutter, Kind und Vater erneut und vertieft untersucht worden, und im Zusammenwirken mit der Hirnforschung ergeben sich faszinierende Ausblicke auf ein ganzheitliches Verständnis unserer Psyche in unserem Körper und im Geflecht unserer Beziehungen.

In diesem Aufsatz soll veranschaulicht werden, welchen Beitrag das Erleben von Musik und die Analyse von musikalischen Kompositionen zum Verständnis und Nachvollzug dessen bieten können, was das Kind, die Mutter, der Vater in der frühen Zeit erleben. Der Versuch bietet sich schon deshalb an, weil das frühe Erleben ja der Sprache verschlossen ist: Es gibt hier noch kein Gedächtnis für Episoden, die Entwicklung der Mentalisierungsfähigkeit braucht Zeit, und die frühkindliche Amnesie versperrt den Zugang zurück zum Erleben davor. Musik ist jedoch

ein Geschehen, das ohne Sprache auskommt und das eng mit körperlichem und emotionalem Erleben verbunden ist.

In einem Aufsatz kann von Musik allerdings wenig unmittelbar vermittelt werden. Ein Text wie dieser dient eher der Hinführung, verbunden mit der Aufforderung, sich die »Kinderszenen« von Schumann¹ einmal wieder anzuhören² oder sie selbst zu spielen. Ein paar Sätze sollen jedoch einleitend daran erinnern, dass Sprache und Musik einiges gemeinsam haben.

Wenn wir sprechen, benutzen wir eine Sprache mit Wortbedeutungen, einer Syntax und einer Grammatik. Wir bemühen uns, in unserer Sprache Wörter und Wendungen zu verwenden, die für unser Gegenüber verständlich sind, das heißt, wir bewegen uns in einem sprachlichen Kontext, der ziemlich genau definiert ist, was die Sprachebene und verschiedene Konventionen angeht. Wir machen uns selten klar, dass unsere sprachliche Kommunikation von Mitteilungen begleitet ist, die unbewusst sind, von Modulationen der Stimme, von Rhythmen, von Ausdrucksbewegungen oder einer inneren und gegenseitigen emotionalen Dramaturgie, die ebenso wichtig für das Gelingen einer Kommunikation sind wie die reine Semantik. Diese »Sprache hinter der Sprache« scheint, wie wir aus Studien über die Konversationsmuster von Tieren wissen, auch grundlegend zu sein für den Erwerb des Sprechens. Noam Chomsky (1968, dt. 1970) hat in den 1960er Jahren die Hypothese einer »Tiefengrammatik« aufgestellt, der wir unsere Sprachkompetenz verdanken. Sie unterscheidet sich möglicherweise nicht allzu sehr von der (wir können sagen: emotionalen und symbolischen) Basiskommunikation anderer warmblütiger Tiere (insbesondere der Primaten), nur dass diese nicht den Schritt zu einer begrifflichen Sprache gegangen sind – vermutlich weil sie in der Regel den Mund (man sagt: das Maul) brauchten, um etwas anderes, Gegenständliches damit festzuhalten. Bekannt ist die Fabel La Fontaines vom Maître Corbeau, dem Raben mit einem Käse im Schnabel, der ihm hinabfällt zu dem listigen Fuchs, der ihn zum Sprechen verführt. Durch unsere

1 Text und Noten z. B. in der Ausgabe Schumann, R. (1838/2001). Kinderszenen, für Klavier, op. 15 – Urtext. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Peters (siehe auch: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kinderszenen>).

2 Z. B. unter: <https://www.youtube.com/watch?v=QiMFICjD5Hg>

Hände haben wir den Mund frei zum Sprechen – und können die Erfahrung machen, dass Reden manchmal Silber ist und Schweigen Gold.

Musik wirkt auch, wenn wir sie nicht mit Sprache einholen wollen. Und das Sprechen über Musik führt schnell und grundsätzlich an eine Grenze, jenseits derer die meinende Sprache nicht mehr hinreicht. Ich denke, dass diese Begrenztheit der verbalen Sprache evolutionäre Vorteile gebracht hat (Eindeutigkeit, Sparsamkeit der Mittel), aber auch einen Verlust. Besonders seit der weltanschaulichen Revolution der Aufklärung, eines Descartes oder Newton, gilt in unserer Kultur eigentlich nur das, was sich eindeutig mit Worten (am besten sogar mit Versuchsbeschreibungen oder Formeln) beschreiben lässt. Der ganze Reichtum und die Vielfalt von Mitteilungen, die in jener emotionalen oder symbolischen »Basiskommunikation« enthalten sind, die wir mit höheren Tieren – zumindest mit sozialen Säugetieren – gemeinsam haben, sind in unserer sprachbetonten Kultur ausgeblendet. Die elementare Konversation ist es aber, die das enthält, was wir (sprachlich reduziert) als »Beziehungen« oder »Beziehungsmuster« bezeichnen. Heute wissen wir, dass Beziehungsmuster sogar in der Naturwissenschaft entscheidend sind, nicht Gegenstände. »At the basis of matter there is no matter«, sagen Quantenphysiker. In der alten Wissenschaft, zum Beispiel der Alchemie des 16. Jahrhunderts, sprach man von der Sympathie und Antipathie von Elementen, von der Liebe des Phosphors zum Feuer oder von der gemeinsamen Musik der Planeten auf ihren Umlaufbahnen. Hier gab es noch ein Wissen vom Leben der Natur, vom Geflecht ihrer Beziehungen und von der Verantwortung des Menschen als eines Teils eben dieser Natur (vgl. auch Jung, 1944/2011; 1942–1957/2011). Interessanterweise ist in unserer Kultur die Musik umso mehr zum gesellschaftlichen Anliegen geworden, je mehr die Sprache ihre ganzheitliche Dimension verloren hat. Meine These ist, dass sich das alte partizipierende Bewusstsein, die Denkform des vormodernen Menschen, gewissermaßen in die Musik gerettet hat. Dort gilt noch jede einzelne Stimme, es gilt die Polyphonie, das Aufeinander-Hören, das gemeinsame Hervorbringen von lebenden Ordnungen. Wir brauchen Musik, weil wir ohne diese Denkform, ohne diese »emotionale und symbolische Basiskommunikation« nicht leben können. Musik kompensiert die einseitig rationalistische, sprachbetonte Einstellung unserer Kultur.

In der Romantik können wir nun beobachten, wie die Entstehung der elementaren Konversation selbst zum Gegenstand der Musik wird. Es war ein langer Weg von Johann Sebastian Bach oder den inneren Dialogen der klassischen Musik bis zur Entdeckung der frühesten Dialoge zwischen Mutter und Kind – und ihrer Gestaltung in musikalischen Kompositionen. Das Schlüsselwerk sind die »Kinderszenen« von Schumann, geschrieben 1838. Es ist schon erstaunlich, zu hören, wie der geniale Robert Schumann, damals 27 oder 28 Jahre alt, diese Basiskommunikation gefunden, im Komponieren erforscht und nachgestaltet hat.

Die Musik beschreibt hier ihr eigenes Wesen. Sie entführt den Hörer (und den Spieler) in eine Welt, die für uns alle lange zurückliegt und die wir doch in uns tragen, als »Sprache hinter der Sprache« und als Erfahrung aus unserer frühesten Kindheit. Zugleich lebt in dieser Musik eine aktuelle, lebensnotwendige Qualität unserer Psyche, unseres seelischen Lebens. Es ist eine Qualität der Bezogenheit. Die früheste Form von Bezogenheit ist die von Mutter, Kind – und Vater. Genau davon handeln, wie ich sie verstehe, die »Kinderszenen«. Unentschieden muss bleiben, wie viel davon Robert Schumann selbst bewusst war, als er die Kinderszenen komponierte – bewusst im Sinne von: verbalisierbar im Wissen seiner Zeit. Er muss über ein ungeheures intuitives Wissen verfügt haben. Er hatte zu dem Zeitpunkt selbst noch keine eigenen Kinder.

Klänge vor der Geburt

Die Hörerlebnisse eines Kindes – also auch unserer Kindheit – reichen lange vor die Geburt zurück. Das Leben beginnt nicht mit der Geburt, weder das des Körpers noch das der Psyche. Das Netz der Wahrnehmungen entwickelt sich schon im Mutterleib, und akustische Ereignisse spielen dabei eine große Rolle. Gegen Ende des vierten intrauterinen Monats ist das Gehör des Embryos fertig. Von diesem Zeitpunkt an hört das Kind den Puls des mütterlichen Herzens, das rhythmische Rauschen der großen Blutgefäße, es hört die Entfaltung der Lunge beim Atmen, es hört Darmgeräusche und es hört die Stimme der Mutter, die mit dem Kind in ihrem Leib oder mit anderen Leuten spricht. Es hört die Stimme des Vaters (die das Baby auch gleich nach der Geburt erken-

nen kann) und die Stimmen der Geschwister. Es nimmt auch Schwingungen wahr, Geräusche und Musik.

Schon im Mutterleib werden die ersten Knoten des psychischen Netzwerkes geknüpft, werden Verbindungen zwischen Ereignissen hergestellt. Möglicherweise beginnt hier schon das, was ich als Basis-kommunikation bezeichnet habe. Das Kind ist bereits intrauterin verschiedenen »Störungen« ausgesetzt, solchen aus dem mütterlichen Körper selbst (z. B. bei Bewegungen der Mutter, wenn sie etwas »Falsches« gegessen oder wenn sie Kummer hat) oder aus der Umgebung der Mutter, und dann versucht die Mutter, indem sie mit sich »selbst« spricht, das heißt dem unruhigen Kind in ihrem Bauch, sich selbst und das Kind zu trösten und zu beruhigen. Gerade die Stimme der Mutter stellt ein Objekt der Stabilisierung für das »Bauchkind« dar, sie ist die erste Manifestation des Selbst im Leben vor der Geburt. Physiologisch gesprochen können wir sagen, dass die frühen Ereignisse mit Frequenzen zu tun haben, mit Rhythmen, mit Spannung und Entspannung, die fest im körperlichen Erleben verankert sind.

Wenn das Kind geboren ist, wird der gemeinsame Körper nach und nach von Formen der Bezogenheit abgelöst, die vermittelt sind über die Pflege des Säuglings, die Ernährung, die Berührung. Alle Sinne sind daran beteiligt, dass ein gemeinsamer Tanz entsteht, aus dem heraus sich Kind und Mutter letztlich voneinander entfernen. Es entsteht eine Dynamik zwischen Ereignissen, die »fürchten machen« (so der Titel einer der Kinderszenen), und solchen, die das Vertrauen nähren. Es öffnet sich durch die Interaktion von Mutter und Kind der gemeinsame Raum, den Winnicott als Übergangsraum bezeichnet hat (Rudnytsky, 1993). Carl Gustav Jung (1928/2014) beschreibt ihn als den Raum, in dem gemeinsame Erfahrungen möglich sind, den Raum eines gemeinsamen (kollektiven) Unbewussten, den zunächst zwei Menschen miteinander teilen. Es entstehen Elemente eines partizipierenden, geteilten Bewusstseins: die Abstimmung der Gefühle (affect attunement) zwischen Mutter und Kind schafft immer wieder einen sicheren Raum für das Erleben der Welt: des »Dritten«.

Solche Abstimmungen haben sehr viel mit Klängen, Frequenzen, Rhythmen zu tun, wie sie schon während der Schwangerschaft erlebt wurden. Erstaunlicherweise führt Schumanns Musik bis in diesen Bereich zurück. Die Evidenz eines solchen Erlebens setzt allerdings

voraus, dass man sich ihm öffnen kann. Musik kann ein »Übergangsraum« sein, in dem dargestellt, ausprobiert, gezeigt und erlebt werden kann, was sich der Sprache verschließt oder über sie hinausreicht. Und wie immer ist es eine Frage der Gegenübertragung, was wir letztlich erleben.

Schumann und die Familie Carus

Die Musik der Romantik ist von besonderer Subjektivität und Individualität. Die Epoche der Romantik, als Reaktion und Gegenbewegung zur Aufklärung und Französischen Revolution, hat insgesamt die Entwicklung dessen sehr vorangebracht, was wir heute als unsere Individualität für selbstverständlich nehmen und voraussetzen. Ein Zeichen dafür ist, dass auch die wissenschaftliche Psychologie ein Kind der Romantik ist.

An erster Stelle ist hier Carl Gustav Carus zu nennen, Arzt und Philosoph, Psychiatrieprofessor in Leipzig, Freund von Goethe. Er veröffentlichte 1846 das erste Lehrbuch der modernen Psychologie: »Psyche – zur Entwicklungsgeschichte der Seele« (Carus, 1846/1975). Carus beschreibt hier schon die Ideen des Bewusstseins, des Unbewussten und selbst die des kollektiven Unbewussten. Seine Konzepte des absoluten und relativen Unbewussten sind Vorläufer von Jungs archetypischem kollektiven und des persönlichen Unbewussten. Nach Carus kommen aus der Matrix des Unbewussten die heilenden und kompensierenden Kräfte, welche die Einseitigkeiten der persönlichen Erfahrung und Einstellung ausgleichen. Das entscheidende Medium dafür sind Träume. Carus beschäftigte sich als einer der ersten auch mit der Psychologie von Kindern. Man findet bei ihm sogar schon ein Konzept wie die Anima, nämlich den weiblichen Aspekt der männlichen Psyche. C. G. Jung (der seinen Vornamen Karl wie Carus mit C schrieb) sagte einmal, seine Psychologie habe viel mehr mit der von Carus zu tun als mit der von Freud (Ellenberger, 1973, Bd. 1, S. 294).

Ein anderes Mitglied der Familie Carus war Ernst August Carus, ebenfalls Arzt, Psychiater, Chirurg, Gründer der ersten orthopädischen Klinik in Sachsen. Sein Nachfolger war übrigens jener Professor Schreiber, dessen Sohn unter der schwarzen Pädagogik seines Vaters zu leiden hatte, und dessen Fallgeschichte Freud interpretierte.

Familie Carus hatte nun persönlich einiges zu tun mit Robert Schumann. Die Familien Carus und Schumann waren befreundet. Schumann war 1810 in Zwickau in Sachsen geboren. Sein Vater war Buchhändler, liebte Jean Paul, war mehr ein Dichter als ein Geschäftsmann. Die Mutter Schumanns war eine komplizierte, dominierende Person. Mit drei Jahren gab sie Robert in eine Pflegefamilie, wo er bis zum Alter von fünfeneinhalb Jahren blieb. Eine ältere Schwester von Robert wurde depressiv und nahm sich das Leben, als Robert dreizehn Jahre alt war. Er spielte oft Klavier für sie, um sie zu erheitern. Doch da war Agnes Carus, die Frau von E. A. Carus, die gerne sang, Robert zum Klavierspiel ermunterte, und für die er frühe Lieder komponierte. Robert war ein begabter Junge, der sich später entscheiden musste zwischen Musik und Schriftstellerei. Er wusste nicht, was er tun sollte, und ging nach Leipzig, um Jura zu studieren. Er war ratlos, vielleicht auch melancholisch, und suchte Hilfe bei Carus, der inzwischen hier Professor war. Carus wurde sein Arzt (Rasche, 2004).

Es ging um »Schattenintegration«. Man könnte sagen, dass Schumanns ganzes Werk um die Thematik kreist, Widersprüche und Gegensätze in der eigenen Person zu integrieren. Insofern ist er echter Vertreter der Romantik, er teilte ihre Hoffnungen und ihr Scheitern ebenso wie Novalis, Kleist, Lenau oder Hölderlin. Im Erforschen des Ausdrucks sind die großen Romantiker bis an die Grenzen gegangen oder darüber hinaus. Was sie uns mit ihren Werken schenkten, sind aber gerade deshalb nicht Dokumente einer Pathologie, sondern Protokolle von Erfahrungen, die alle Menschen machen, aber nicht erinnern. Gerade in den »Kinderszenen« gelingt es Schumann, allgemein menschliche, archetypische Erfahrungen festzuhalten und nachzugestalten.

Ich kenne keine Protokolle der Begegnungen von Carus und Schumann. Sicher sprachen sie auch über die Psychologie von Kindern. Vielleicht hat Robert hier erste Anregungen für die »Kinderszenen« bekommen. Im Hause Carus war eines Abends (am 31. März 1828) ein Hauskonzert, auf dem ein neunjähriges Mädchen Klavier spielte. Es war Clara Wieck, die Tochter eines fanatischen Klavierlehrers. Robert verliebte sich in die großen Augen des Wunderkindes, er wurde selbst Schüler von Wieck und zog in dessen Haus. Für Clara schrieb er 1837 die Kinderszenen. Vielleicht wollte er ihr etwas Kindheit schenken, die sie nie hatte haben dürfen. Sie schenkte ihm dafür später sechs Kinder.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melody with various rhythmic patterns, including a triplet in the first system and a fermata in the fourth system. The left hand (bass clef) provides a bass line with chords and single notes. The score includes repeat signs and double bar lines to indicate the structure of the piece.

Abbildung 1: Notenbeispiel: Von fremden Ländern und Menschen; Quelle: Schumann (1838/2001), vgl. Rasche, 2014, S. 305

Variationen über die Mutter

Die »Kinderszenen« sind nicht, wie man üblicherweise liest, ein loses Bündel hübscher Kinderstückchen. Es sind Variationen über ein Thema, das sich durch alle Stücke zieht und gewissermaßen herbeimusiziert wird. In den Variationen der romantischen Musik steht das Thema nicht fertig am Anfang, sondern wird umkreist wie eine Vision oder ein inneres Bild. »Ich sehe dich in tausend Bildern, Maria, lieblich ausgedrückt, doch keins von allen kann dich schildern, wie meine Seele dich erblickt« (Novalis, 1802/2013). Eine Idee von diesem Thema kann schon das erste der 13 kurzen Stücke geben. Es heißt »Von fremden Ländern und Menschen« (siehe Abbildung 1):

Die Melodie in der Oberstimme zeigt einen Anstieg im ersten und einen Abstieg im zweiten Takt. Es ist eine Urmelodie, die in ihrer Schlichtheit an eine Ausdrucksbewegung erinnert, eine Bewegung der Hände wie beim Streicheln eines Kopfes. Wir können diese Tonfolge tatsächlich in fast allen der 13 Stücke der Kinderszenen in der Oberstimme wiederfinden:

In Nr. 2 »Curiose Geschichte« gibt es einen bewegten Anfang, nachdem im 3. Takt in der Oberstimme die Tonfolge g-fis-e-d das Thema abschließt (siehe Abbildung 2):

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). Above the treble staff, there are seven vertical arrows indicating hand movements: down, up, down, up, down, up, down. The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final cadence in the treble staff.

Abbildung 2: Notenbeispiel: Curiose Geschichte (die Handbewegung des Spielers spiegelt die Gestik des aufgeregten Erzählens); Quelle: Schumann (1838/2001), vgl. Rasche, 2014, S. 312

In Nr. 4 »Bittendes Kind« finden wir die Urmelodie in reiner Form mit einem kleinen Anstieg am Ende, der wie eine Frage wirkt (siehe Abbildung 3):



Abbildung 3: Notenbeispiel: Bittendes Kind; Quelle: Schumann (1838/2001), vgl. Rasche, 2014, S. 315

In Nr. 7, der bekannten »Träumerei«, wird die Urlinie eingeleitet mit einem schwärmerischen Anstieg (siehe Abbildung 4), dann erscheint sie in Takt 2 (transponiert nach f):



Abbildung 4: Notenbeispiel: Träumerei; Quelle: Schumann (1838/2001), vgl. Rasche, 2014, S. 319

Wer die Noten zu Hause hat, möge die Urmelodie in den anderen Stücken selbst suchen.

Dieser melodische Kern der Kinderszenen hat – für mich – einen symbolischen Gehalt. Es ist eine Auf- und Ab-Bewegung. Sie drückt eine Anspannung und Entspannung aus wie ein Atemzug. Für mich als Sandspieltherapeut ist auch evident, dass sie eine Kontur nachzeichnet wie die eines Bauches oder einer Brust. Die Ausdrucksbewegung entspricht der Botschaft. Sie drückt Zärtlichkeit und Zuwendung aus. Sie öffnet einen Raum und schließt ihn wieder. Sie gleicht dem Singsang einer Mutter für ihr kleines Kind: Die Melodie ist wie eine Ausdrucksbewegung in Tönen. Die Symbolik dieser musikalischen Gestalt ist also mehrfach determiniert. Alle ihre Facetten können auf den Archetyp der Mutter bezogen werden. Deshalb nenne ich das Urthema der Kinder-

szenen eine »Mutter-Melodie«. Die Zusammenschau der einzelnen Szenen und die verborgene Dramaturgie ihres Ablaufs werden wie Amplifikationen den Zusammenhang mit der Mutter weiter verdeutlichen.

Zyklen der Entwicklung

Die Kinderszenen tragen Titel, die Schumann nachträglich den Stücken vorangestellt hat. Sie lauten:

1. Von fremden Ländern und Menschen, 2. Kuriose Geschichte, 3. Hasche-Mann, 4. Bittendes Kind, 5. Glückes genug, 6. Wichtige Begebenheit, 7. Träumerei, 8. Am Kamin, 9. Ritter vom Steckenpferd, 10. Fast zu ernst, 11. Fürchtenmachen, 12. Kind im Einschlummern, 13. Der Dichter spricht.

Die 13 Stücke der Kinderszenen lassen sich rein musikalisch in zwei Zyklen oder Spannungsbögen einteilen: Der erste Bogen geht von der 1. Szene »Von fremden Ländern und Menschen« bis zur 5. Szene »Glückes genug«. Die 6. Szene »Wichtige Begebenheit« stellt eine Zäsur dar und eröffnet wie ein Doppelpunkt den zweiten Bogen von Nr. 7 »Träumerei« bis Nr. 12 »Kind im Einschlummern«. Die Nr. 13 »Der Dichter spricht« ist ein Epilog.

Diese Gliederung in Spannungsbögen entspricht erstaunlich genau einem psychologischen Geschehen zwischen Mutter und Kind. Jedes Mal beginnt der Bogen mit einer Szene des Einvernehmens, der stillen Harmonie (Nr. 1 bzw. 7), worauf eine Entwicklung von größerer Bewegung folgt (Nr. 2 und 3 bzw. 8 und 9), die zu einer Krise führt und einer Bewegung zurück zur ursprünglichen Harmonie. Das entwicklungspsychologische Muster, das sich hier in der Musik wiederfinden lässt, ist früh von Erich Neumann (1949/1974, 1963/1999) und Michel Fordham (1947, dt. 1970) beschrieben worden, später von Margaret Mahler (1969, dt. 1972) oder neuerdings von Daniel Stern (1977, dt. 2000). Es geht um die Entfaltung der Autonomie in der Bezogenheit von Mutter und Kind, um den inneren Prozess von Mutter und Kind in den Lösungs-, Übungs- und Wiederannäherungsphasen. Neumann hat das Geschehen als ersten »Drachenkampf« bezeichnet, der das Kind aus dem allmächtigen Kreis des mütterlichen Selbst herausführt. Das Kind verlässt immer wieder den schützenden und bergenden Schoß oder die Nähe

der Mutter, es geht immer wieder bis an die Grenzen des vertrauten Raumes, bis es umkehren muss, um wieder Nähe zu spüren, »aufzutanken« – und um sich alsbald wieder auf neue Abenteuer zu begeben. Hilfreich bei diesem Reifungskampf ist die Präsenz des Dritten, des Vaters, der das Kind vor Ängsten schützt, die aus der Bindung an die Mutter herrühren und vor denen die Mutter das Kind gerade deshalb nicht selbst schützen kann. Auch die archetypische Rolle des Vaters hat Schumann in seiner Musik genial erfasst.

Vorgeburtliche Musik?

Musik als Kunst mit Tönen, als Gewebe klingender Ausdrucksbewegungen, als künstlerische Gestaltung von »Sprache hinter der Sprache« erfasst verschiedene Ebenen der Wahrnehmung. Musik lebt zum Beispiel vom Rhythmus, so wie unser unbewusstes physiologisches Leben, das Schlagen des Herzens, die Bewegungen des Atmens oder die des Gehens. Musik lebt auch von Gefühlen, genauer gesagt: vom Wechselspiel der Affekte, die mit musikalischen Anspannungen und Entspannungen verknüpft sind. Sie drücken sich aus im An- oder Absteigen von Melodien oder im mehr oder weniger konsonanten, harmonischen Zusammenklang. Musik lebt vom Schicksal geformter melodischer oder thematischer Linien, und sie lebt vom Spiel der Verknüpfung solcher Linien, vom Spiel der Beziehungen, die diese untereinander aufnehmen. All das, was in der »symbolischen und emotionalen Basiskonversation« eine Rolle spielt, ist auch Element der Musik.

Im Mikrokosmos der Kinderszenen Schumanns lassen sich verschiedene Ebenen der Gestaltung und der Wahrnehmung zeigen, die vom physiologischen Erleben bis zum entfalteten symbolischen Geschehen der Ödipus-Phase reichen. So wie der Psychoanalytiker seine Aufmerksamkeit zwischen verschiedenen Ebenen oszillieren lässt, um ein möglichst vollständiges Bild der Übertragungssituation und der archetypischen Konstellation zu erhalten, so kann der Spieler und Hörer von Musik seine Aufmerksamkeit wandern lassen. Er kann in die Musik eintauchen, ohne zu denken. Er kann auch seine Aufmerksamkeit richten auf die physiologischen Rhythmen, die angesprochen werden, auf die Aussage der Ausdrucksbewegungen und wechseln-

den Intervalle, auf die Stimmungen, die in ihm anklingen, oder auf die symbolische Ebene.

Die erste der Kinderszenen, »Von fremden Ländern und Menschen«, ist in diesem Sinne ein erstaunliches Stück, wie es wohl nur die Romantik zuwege bringen konnte. Es übersetzt nämlich direkt ein körperliches Erleben in Musik. Das Stück ist eine Art »Träumerei« wie die Nr. 7, doch zeigt es im Gegensatz zur Nr. 7 eine einfachere rhythmische Struktur. Die Oberstimme öffnet und schließt wie ein Atemzug einen Spannungsraum, wobei die zu- und abnehmende Spannung durch die gegenläufige Bassstimme und die Harmonik der Mittelstimme unterstrichen wird. Die Mittelstimme ist in Triolen geführt.

Das Stück wird am besten so gespielt, dass der Melodiebogen von Takt 1 und 2 einem ruhigen Atemzug entspricht. Dann »atmet« die Musik. Das Thema braucht etwa 5 Sekunden. Ein erwachsener Mensch atmet im Durchschnitt 16 bis 20 Mal in der Minute, in großer Entspannung können es 12 ruhige Atemzüge sein. Beim Erwachsenen kommen auf einen Atemzug etwa 6 Herzschläge, was die normale Herzfrequenz von 72 Schlägen ergibt. Wenn die Rhythmen unseres Stückes nun mit den physiologischen Rhythmen von Atem und Herzfrequenz verglichen werden, stellen wir fest, dass die Mittelstimme mit den Triolen 12 Schläge auf einen Atemzug macht. Das ist die doppelte Herzfrequenz des Erwachsenen.

Tatsächlich ist es die eines ungeborenen Kindes: Im 5. Monat der Schwangerschaft sind es 155, beim Neugeborenen 135 Schläge in der Minute. Wer also entspannt die erste der Kinderszenen anhört, am besten mit geschlossenen Augen, hört den entspannten Atem der Mutter und die Herzschläge des ungeborenen Kindes – und das mag die frühesten, im eigenen Körpergedächtnis gespeicherten Eindrücke wiederbeleben. Wir hören uns selbst, vor unserer Geburt.

Wenn man das Stück selbst spielt und auf den Ausdruck von Spannung und Entspannung der Melodie achtet, atmet man erfahrungsgemäß schneller, nämlich in jedem Takt aus und ein. Das ergibt eine Frequenz von 24 Atemzügen pro Minute – es ist die eines Kindes von vielleicht vier Jahren!

Biologische Rhythmen sind flexibel und passen sich den Erfordernissen an. Man kann das Stück schneller oder langsamer spielen, je nachdem, welche Wahrnehmung wichtig erscheint. Es geht um die