

International Psychoanalytic University Berlin

**Zur Bedeutung der Musik in der frühen Mutter-Kind-Interaktion  
unter Berücksichtigung psychischer Transformationsprozesse**

**Masterarbeit**

Zur Erlangung des Grades eines  
Master of Arts Psychologie

Vorgelegt von

**Johanna Lilian Klinge**

Matrikelnummer: 2880

Erstgutachterin: Prof. Dr. Benigna Gerisch

Zweitgutachterin: Dr. Jasmin Spiegel

Berlin, den 17.09.21

## **Zusammenfassung**

Ein Großteil der aktuellen, psychoanalytischen Literatur teilt die Auffassung, dass die Wirkungsweise von Musik mit der affektiven Kommunikation zwischen Mutter und Kind in der präverbalen Phase zusammenhängt. Die Art dieses Zusammenhangs soll in der vorliegenden Literaturlarbeit entlang zentraler Konzepte Winnicotts (Holding, Omnipotenz erleben, Übergangsobjekt und Möglichkeitsraum), Bions (Containment und Symbolbildung), Sterns (Abstimmungsprozesse und Vitalitätsformen) und Beebes (Rhythmus des Dialogs) untersucht werden. Dabei wird jedes Konzept dahingehend eingeordnet, ob die zugrunde liegenden Interaktionsprozesse zwischen Mutter und Kind tatsächlich über musikalische Prozesse vermittelt werden oder ob es sich in dessen musikbezogener Auslegung um Analogien und Parallelen bezüglich musikalischer Strukturen handelt. Aufbauend darauf wird die These diskutiert, dass Musik zu psychischen Transformationsprozessen von präverbalen Erlebensmustern beitragen kann, wodurch sie auch in der klinischen Psychoanalyse an Stellenwert gewinnt.

## **Abstract**

A large part of the current psychoanalytic literature shares the view that the effects of music are related to the affective communication between mother and child in the preverbal phase. The present literature work investigates the nature of this relationship along central concepts of Winnicott (holding, experience of omnipotence, transitional object and space of possibility), Bion (containment and symbolization), Stern (affective attunement and forms of vitality) and Beebe (rhythms of dialogue). Each concept will be classified according to whether the underlying interaction processes between mother and child are actually mediated by musical processes or whether their music-related interpretation is best described in terms of analogies and parallels regarding musical structures. Based on these results, the thesis is discussed that music can contribute to psychological transformation processes of preverbal patterns of experience. This might underscore the significance of music for clinical psychoanalysis.

## Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung .....	4
2.	Was ist Musik? .....	11
2.1	Ursprung der Musik .....	12
2.2	Musiksysteme in verschiedenen Kulturen.....	15
2.3	Musik und Sprache.....	17
2.4	Musik und Emotion.....	19
2.5	Musik und Psychoanalyse .....	21
3.	Musik in der frühen Interaktion zwischen Mutter und Kind.....	25
3.1	Der musikalische Säugling.....	27
3.2	Ammensprache und mütterliches Singen.....	29
3.3	Holding und Omnipotenz erleben .....	31
3.4	Übergangsobjekt und Möglichkeitsraum .....	36
3.5	Containment und Symbolbildung.....	38
3.6	Abstimmungsprozesse und Vitalitätsformen.....	43
3.7	Rhythmus des Dialogs.....	49
4.	Psychische Transformationsprozesse durch und mit Musik .....	54
4.1	Musik hören.....	56
4.2	Die analytische Situation.....	62
4.2.1	Musikerlebnisse von Analysandin und Analytikerin .....	62
4.2.2	Transformationsprozesse im therapeutischen Setting .....	65
5.	Fazit.....	72
	Literaturverzeichnis.....	77
	Eidesstattliche Erklärung.....	88

## 1. Einleitung

Über Musik zu schreiben bedeutet immer schon die Abstraktion ihres Wesentlichen, welches nur in ihrer unmittelbaren Erfahrung zu suchen ist. Denn Musik ist weniger ein Begriff als sie eine Kunst ist, je nach Betrachtungsweise sogar die höchste unter den Künsten. Viele Literatinnen<sup>1</sup>, Poetinnen und Wissenschaftlerinnen haben bereits versucht, die Bedeutung und Wirkung der Musik in Worte zu fassen. Eine besonders eindrückliche Beschreibung, die zugleich die Schwierigkeit offenbart Musik anders zu beschreiben als durch sich selbst, findet die russische Dichterin Marina Zwetajewa in ihrer Autobiografie *Mutter und die Musik*:

Und weil die Chromatik – das sage ich jetzt – einer Seelenverfassung entspricht, die die meinige ist. Und weil die Chromatik das Gegenteil der Grammatik ist – nämlich Romantik. Und Dramatik. Diese Chromatik sitzt mir noch heute im Mark. Mehr noch: die chromatische Tonleiter ist meine Wirbelsäule, eine lebendige Leiter, auf der alles, was in mir nach spielerischem Ausdruck verlangt, sich austobt. Und wenn es spielt, spielt es auf meinen Wirbeln.  
(Zwetajewa, 1992, S. 17f)

Dieser Abschnitt ist nur zu verstehen, wenn man dabei innerlich die chromatische Tonleiter hört, von der Zwetajewa spricht. Gleichzeitig vermittelt dieses innere Hören der Chromatik etwas über die Seelenverfassung der Autorin, was durch das reine Lesen ihrer Autobiografie nicht greifbar wäre. Das Zitat verdeutlicht neben der auditiven auch die körperlich-sinnliche Dimension der Musik. Die Sprache kann auf diese Dimensionen nur verweisen, denn sie liegen jenseits des verbal Ausdrückbaren.

Aufgrund dieser Tatsache ist es kaum verwunderlich, dass innerhalb der psychoanalytischen Literatur die Wirkung der Musik zunehmend mit der präverbalen Phase in Verbindung

---

<sup>1</sup> Im gesamten Text wird das generische Femininum verwendet. Ausnahmen bilden wörtliche Zitate oder Bezeichnungen von einzelnen natürlichen Personen.

gebracht wird, also den ersten Lebensjahren eines Menschen, in denen er noch nicht sprachlich kommunizieren kann. Es ist die Phase der ersten Erfahrungsbildung, die sich überwiegend in eben jener körperlich-sinnlichen Dimension abspielt und von vielen musikalischen Prozessen begleitet wird, wie es diese Arbeit herausarbeiten wird.

Die Autobiografie Zwetajewas ist als einführendes Beispiel nicht zufällig gewählt, verweist sie doch auf eine Person, die auch in der vorliegenden Arbeit titelgebend ist: die Mutter. Diese wird spätestens nach Winnicotts paradigmatischer Feststellung „there is no such thing as a baby“ (Winnicott, 1953, S.98) als fester Bestandteil des Säuglings angesehen, dessen schwaches Ich durch die Ich-Funktionen der Mutter gestärkt werden muss, damit sich aus dem leiblichen Organismus die Psyche erst entwickeln kann. Somit nimmt die Interaktion zwischen einer Mutter und ihrem Kind eine zentrale Rolle in der präverbalen Phase ein.

Bevor jedoch die Fragestellung, der Aufbau und das methodische Vorgehen näher ausgeführt werden, muss die Rolle der Mutter, die ihr von Winnicott und weiteren Psychoanalytikerinnen zugeschrieben wird, vorab kritisiert werden. Auch in dieser Arbeit wurde die Formulierung der Mutter-Kind-Interaktion für den Titel gewählt, welche nahelegt, dass es eine spezifische Interaktion gibt, die nur zwischen einer Mutter und ihrem Kind stattfindet. Diese Sichtweise ist einerseits richtig und andererseits ist sie es nicht. Viele der psychoanalytischen Konzepte, die in dieser Arbeit aufgegriffen werden, basieren auf umfassenden, empirischen Untersuchungen der Interaktionen von Säuglingen und ihren Müttern. Vergleichbare Untersuchungen oder theoretische Konzepte für Väter oder andere wichtige Bezugspersonen in der präverbalen Phase des Kindes liegen de facto nicht vor. Das bedeutet jedoch nicht, dass es sie nicht geben könnte. Es könnte sich darin Ähnliches oder Verschiedenes zu der Mutter-Kind-Interaktion offenbaren – doch zum jetzigen Zeitpunkt ist darüber keine Aussage möglich. Es macht für diese Arbeit daher wenig Sinn, von der ersten Fürsorgeperson zu sprechen, um einer Rollenzuschreibung der Geschlechter vorzubeugen, wenn die empirische Basis der Arbeit sich

nicht auf diese bezieht. Dennoch möchte sich die Autorin an dieser Stelle von der traditionellen Sichtweise abgrenzen, die Mutter aufgrund ihres Geschlechts per se als primäres Liebesobjekt zu bezeichnen, deren Interaktion mit dem Kind vor allem von Versorgung geprägt ist. Durch die gesellschaftlichen Veränderungen der heutigen Zeit ist es zunehmend der Fall, dass auch Väter oder Nicht-Mütter primäre Fürsorgepersonen von Kindern sind, deren Interaktionen es jeweils zu untersuchen gilt.

Es wurde bereits angedeutet, warum die Wirkung von Musik häufig mit der präverbalen Phase in Verbindung gebracht wird. Doch auch in die andere Richtung gehend lässt sich fragen, was die präverbale Phase mit Musik zu schaffen hat. Denn, auch wenn der Säugling noch nicht über Sprache verfügt, kommuniziert er bereits mit seiner Umwelt und diese mit ihm – auf, wie sich zeigen wird, musikalische Weise. Diese Arbeit wird anhand einer umfassenden Literatursichtung untersuchen, inwiefern musikalische Prozesse an der frühen Mutter-Kind-Interaktion beteiligt sind. Aufbauend auf diesen Ergebnissen wird die These diskutiert, dass Musik zu psychischen Transformationsprozessen von präverbalen Erlebensmustern beitragen kann, wodurch sie auch in der klinischen Psychoanalyse an Stellenwert gewinnt.

Da sich die Arbeit mit dieser Fragestellung in den Bereich der Transdisziplinarität begibt, muss die ihr zugrunde liegende wissenschaftliche Haltung definiert werden. Diese orientiert sich an dem transdisziplinären Ansatz, der jüngst im Gespräch zwischen der ehemaligen Interims-Präsidentin der International Psychoanalytic University Berlin, Prof. Dr. Lilli Gast, und dem derzeitigen Präsidenten, Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz, diskutiert wurde. Während beide den transdisziplinären Impuls der Psychoanalyse als ihre besondere Stärke herausstellen, erkennt Gast darin auch eine Gefahr. Mit Verweis auf entsprechende Episoden in der Geschichte der Psychoanalyse warnt sie davor, die transdisziplinäre Psychoanalyse in einer Hybridis münden zu lassen und sie als ein „Passepartout zur Welterklärung“ (IPU Berlin, 2021, 14:05) misszuverstehen. „Zum Beispiel die Tradition der psychoanalytischen

Literaturinterpretation, beginnend mit Freuds Zeiten, war im Grunde genommen eine Zumutung für jeden Literaturwissenschaftler“ (ebd., 14:33). Vergleichbare Beispiele gibt es auch für die psychoanalytische Auseinandersetzung mit Musik, die Rauchfleisch (1986) und Bolterauer (2006) in ihren Aufsätzen darlegen. Stattdessen mahnt Gast (IPU Berlin, 2021) zu Selbstbescheidung und Dialog mit Nachbarwissenschaftlerinnen. Ergänzend führt Olbertz aus, dass es ein Merkmal jeder ordentlichen Wissenschaft sei, „nicht Deutungshoheiten zu beanspruchen, sondern perspektivenoffen zu sein und Perspektiven, die auf denselben Gegenstand aus anderer Richtung geworfen werden, als Bereicherung und als Anregung zu empfinden und nicht als Anlass zur Abwehr“ (IPU Berlin, 2021, 16:55).

In diesem Sinne beginnt die vorliegende Arbeit mit der Frage danach, was Musik ist, um die Perspektiven der Evolutionspsychologie, der Kognitionswissenschaften, der Neurowissenschaften, der Musikpsychologie und der Musikwissenschaften zu Wort kommen zu lassen und anschließend in den Dialog mit der psychoanalytischen Perspektive zu bringen. Da der Begriff der Musik bis heute einer einheitlichen Definition entbehrt, erscheint es ohnehin geboten, seine Facetten anhand dieser Forschungsdisziplinen zu beleuchten. Diese begriffliche Auseinandersetzung bildet einen unabdingbaren Teil des Arbeitsprozesses ab und gibt anregende Denkanstöße, die im Verlauf der Arbeit wiederholt aufgegriffen werden. Darüber hinaus soll dieses Kapitel Leserinnen mit unterschiedlichen Hintergründen den Einstieg in die Thematik erleichtern. Die Literaturrecherche für diesen Teil der Arbeit erfolgte über die online verfügbaren Datenbanken der International Psychoanalytic University Berlin und der Humboldt-Universität zu Berlin im Zeitraum April bis Juni 2021. Es wurden deutsch- und englischsprachige Artikel berücksichtigt, die bei der Suche mit den Schlagwörtern music, definition, brain, language, emotion, psychology, development erschienen. Aufgrund des dazu nötigen Zeitaufwandes war es nicht möglich, alle Artikel einem einheitlichen Screening- und Selektionsverfahren zu unterziehen. Stattdessen wurden diejenigen Artikel ausgewählt, die

aufgrund ihrer Titel eine inhaltliche Nähe zur Fragestellung aufwiesen. Zudem wurden deren Literaturverzeichnisse auf Überschneidungen geprüft, um so die zentralen Musik-Debatten der jeweiligen Fachrichtungen zu ermitteln und deren Argumentationsstrukturen kohärent wiederzugeben. Dieses Vorgehen wurde angesichts der Tatsache, dass es sich um ein fachfremdes Einführungskapitel handelt, als angemessen erachtet.

Das nächste Kapitel bildet den theoretischen Kern der Arbeit und setzt sich mit der Bedeutung der Musik in der frühen Mutter-Kind-Interaktion auseinander. Zu Beginn wird ein Blick auf die musikalischen Fähigkeiten des Säuglings geworfen, da diese eine Prämisse für die Fragestellung darstellen. Daran anknüpfend werden empirisch-experimentelle Ergebnisse aus der teils psychoanalytisch geprägten Entwicklungspsychologie vorgestellt, welche die Kommunikation zwischen Säugling und Umwelt anhand der nahezu universell verbreiteten Praktiken der Ammensprache und des mütterlichen Singens veranschaulichen. Die Interaktionen, die in diesen Abschnitten dargestellt werden, werden anschließend einer spezifisch psychoanalytischen Betrachtung unterzogen. Hierzu werden nacheinander Konzepte aufgegriffen, welche die frühe Mutter-Kind-Interaktion betreffen und zum Teil bereits von anderen Autorinnen in Bezug zur Musik gesetzt wurden. Die spezifische Fragestellung, welche in diesem Teil der Arbeit theoretisch ausgearbeitet wird, lässt sich aus einer Beobachtung während der Literaturrecherche herleiten. Diese umfasste vorrangig folgende Sammelbände: *Musik und Psychoanalyse hören voneinander* (Picht, 2013; Picht, 2015), *Zum Phänomen der Rührung in Psychoanalyse und Musik* (Nohr & Leikert, 2016), *Psychoanalyse und Musik: eine Bestandsaufnahme* (Oberhoff, 2006), *Musik und das ozeanische Gefühl: eine Expedition ins Innere der Musik* (Oberhoff, 2015) sowie die bisher erschienenen vier Bände des *Jahrbuchs für Psychoanalyse und Musik* der Deutschen Gesellschaft für Psychoanalyse und Musik e.V. (Leikert & Niebuhr, 2017; Jekat, Schlüter & Sommer-Frenzel, 2018; Leikert & Bauer, 2019; Bahrke et al., 2020). In den einzelnen Arbeiten der jeweiligen Autorinnen ist es häufig so, dass bereits



existierende psychoanalytische Konzepte, die sich auf die präverbale Phase beziehen, auf eine bestimmte Weise mit Musik in Verbindung gebracht werden. Dabei findet in den meisten Fällen eine Verflechtung von verschiedenen zeitlichen Ebenen statt, wodurch die historisch gegebene präverbale Phase mit dem daraus resultierenden impliziten Unbewussten ver schwimmt, welches lebenslang dynamisch wirksam bleibt. Dies ist unvermeidbar, wenn man sich dem Gegenstand des Unbewussten nähern will. Ohne die Richtigkeit und Relevanz dieser Aussage in Frage zu stellen, bleibt sie jedoch in einigen Punkten indifferent, wenn Oberhoff (2002) Musik als Ausdruck einer „spezifischen, affektiven Kommunikation, die eine hohe Affinität zur frühen Mutter-Kind-Beziehung aufweist“ (S.18) bezeichnet. Um welche spezifische, affektive Kommunikation geht es dabei? Ebenso kann die hohe Affinität auf verschiedene Weise ausgedeutet werden – geht es hierbei um Identitäten, Analogien oder Parallelen? An diesen Fragestellungen wird sich diese Arbeit orientieren. Zu ihrer Beantwortung werden diejenigen Konzepte ausgewählt, die sich auf die präverbale Lebensphase beziehen und innerhalb der oben genannten Literatúrauswahl eine musikbezogene Auslegung erfahren. Dazu zählen *Holding* und *Omnipotenz erleben* nach Winnicott (1953, 1960b), *Übergangsobjekt* und *Möglichkeitsraum* nach Winnicott (ebd.), *Containment* und *Symbolbildung* nach Bion (1962; 1963; 1967; 1992), *Abstimmungsprozesse* und *Vitalitätsformen* nach Stern (1985, 2010) sowie *Rhythmus des Dialogs* schwerpunktmäßig nach Beebe (2014). Es soll geprüft werden, ob die Interaktionsprozesse zwischen Mutter und Kind, die diesen Konzepten zugrunde liegen, tatsächlich über musikalische Prozesse vermittelt werden oder ob es sich in ihrer musikbezogenen Auslegung vielmehr um Analogien und Parallelen bezüglich der Wirkungsweise oder Struktur von Musik handelt. Beispielsweise wird untersucht, ob das Holding (Winnicott, 1960b) einer Mutter tatsächlich über musikalische Prozesse vermittelt wird oder ob Holding Analogien und Parallelen zur Wirkungsweise oder Struktur von Musik aufweist. Ziel der

Arbeit ist es also, für die jeweiligen Konzepte eine entsprechende Einordnung vorzunehmen und dies anhand von Beispielen aus der psychoanalytischen Literatur zu belegen.

Im dritten und letzten Teil der Arbeit werden die Ergebnisse hinsichtlich ihrer Bedeutung für psychische Transformationsprozesse diskutiert, die sich auf präverbale Erlebensmuster beziehen. Dadurch soll ein Ausblick auf die Anwendungsfelder des gewählten Themas gegeben werden. Der Begriff Transformationsprozesse wird im weitesten Sinne als Veränderung und Entwicklung definiert, da es nicht darum geht, die Diskussion auf eine bestimmte Problemstellung einzuengen. Vielmehr dient dieser Begriff dazu, das Potential zu explorieren, welches in einer stärkeren Beachtung der Musik für psychodynamische Prozesse liegen kann. Da sowohl Musik als auch psychische Transformationsprozesse immer als komplexe, intra- oder intersubjektive Konstellationen gedacht werden können, ist es schwierig, dabei eine klare Einteilung zu treffen. Die Diskussion wird zunächst erläutern, inwiefern das Hören von Musik psychisch transformative Wirkungen entfalten kann. Danach wird der Blick auf die analytische Situation gelenkt, in der sich Aspekte des Zuhörens und des Musizierens, oder auch des Erlebens und Praktizierens beider Akteurinnen vermengen. In diesem Teil geht es weniger um eine theoretische Vertiefung als um eine Exemplifizierung von Musikerlebnissen, die im therapeutischen Geschehen auftreten und nutzbar gemacht werden können. Der Großteil der diskutierten Literatur entstammt den bereits genannten Sammelbänden. Abschließend erfolgt eine Einordnung in den größeren Forschungskontext, der eine kurze Betrachtung zweier wissenschaftstheoretischer Paradigmenwechsel innerhalb der Psychoanalyse umfasst und die damit einhergehenden klinischen Implikationen hervorhebt. Keinen Eingang in diese Arbeit finden die Themenfelder der Musiktherapie und der psychodynamischen Prozesse beim Musizieren, da diese über den Rahmen der Arbeit hinausreichen.

## 2. Was ist Musik?

Jede Beschäftigung mit der psychischen Bedeutung, Wirk- oder Funktionsweise von Musik ist auch eine Beschäftigung mit der Frage, was Musik ist. Es handelt sich hierbei um einen Diskurs, auf den keine letzte Antwort gegeben werden kann. Picht (2013) bezeichnet die Musik als ein Medium, in dem etwas in Erscheinung tritt. Weder das Medium noch das Erscheinende können unabhängig voneinander untersucht werden. Diese Formulierung erinnert an Hegels (1988) Kritik der kantianischen Erkenntnistheorie, dass eine Trennung von Erkenntnismittel (Medium) und dem zu Erkennenden (Erscheinenden) eine Konstruktion sei, die eine unmittelbare Erfahrung der ‚reinen Wahrheit‘ verhindert. Ebenso fordert auch Picht (2013), nicht nach einem „hinter“ der Musik“ (S. 22) zu suchen, da sich eine solche Konzeption selbst ad absurdum führen würde. Es sind die Autorinnen, die entscheiden, welche Phänomene sie als musikalisch betrachten. Diese Entscheidung ist je nach Vorgehensweise Resultat oder Ursache der jeweiligen Fragestellung. Somit spiegelt sich auch in der Fragestellung jeder Forscherin der implizit oder explizit verwendete Musikbegriff wider. Über die Geschichte, Kulturen und verschiedenen Forschungsdisziplinen hinweg hat sich dieser Begriff ebenso wie die Musik selbst immer wieder gewandelt. Dieses Kapitel dient dazu, einen kurzen Einblick in ausgewählte, aktuelle Debatten aus den Bereichen der Evolutionspsychologie, der Kognitionswissenschaften, der Neurowissenschaften, der Musikpsychologie und der Musikwissenschaften zu geben. Auf diese Weise ist es möglich, den Begriff Musik zu veranschaulichen, ohne ihn in seiner Bedeutungsvielfalt und Komplexität zu reduzieren. Abschließend werden verschiedene psychoanalytische Perspektiven auf den Musikbegriff vorgestellt, in denen sich nachweislich das Intersubjektivitätsparadigma und das Repräsentationsparadigma niederschlagen.

## 2.1 Ursprung der Musik

Um Musik zu definieren, ist es sinnvoll mit ihrem Ursprung zu beginnen, denn dieser gibt Aufschluss über ihre Funktion. Während die meisten Forscherinnen in diesem Punkt übereinstimmen scheinen, scheiden sich bezüglich des Ursprungs der Musik die Geister. Dennoch oder vielleicht auch deswegen gehört sie zu einer der meistdiskutierten Fragen über verschiedene Disziplinen der Musikforschung hinweg und eignet sich somit als Ausgangspunkt dieses Kapitels. Darüber hinaus verdeutlicht sie die existenzielle Bedeutung der Musik für die Menschheit und kann zeigen, warum eine wissenschaftliche und transdisziplinäre Auseinandersetzung mit Musik nicht nur lohnenswert, sondern auch notwendig ist.

Die Frage nach dem Ursprung der Musik ist schwierig zu beantworten, denn Musik war schon immer da, in jeder uns bekannten Kultur und Epoche (Weinberger, 2004; Levitin, 2008). Aufgrund dieser Universalität wird der Ursprung der Musik häufig in der Evolution gesucht. Besonders prominent ist in diesem Zusammenhang die Aussage des Psychologen und Kognitionswissenschaftlers Pinker (1997), der Musik als „auditory cheesecake“ (S. 534) bezeichnet. Seiner Ansicht nach ist Musik nur ein glücklicher Zufall der Evolution. Sie kitzele unser Gehirn auf angenehme Weise, bringe jedoch sonst keinen evolutionären Nutzen im Vergleich mit Sprache, Sehvermögen, sozialer Vernunft oder physischem Wissen. Auch ohne Musik würde sich an unserem Lebensstil nahezu nichts ändern (ebd.). Blicke man an dieser Stelle stehen, wäre jede wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik müßig.

Die folgenden Ausführungen zeigen jedoch, dass dem nicht so ist, denn Pinkers These hat seit ihrer Formulierung in verschiedenen Disziplinen der Musikforschung breiten Widerspruch erfahren. Der Musikpsychologe Levitin (2008) sieht Pinkers These bereits durch die allgemeine Verbreitung (ubiquity) sowie das Alter der Musik (antiquity) widerlegt. Ein evolutionärer Unfall könne diese beiden Kriterien nicht erfüllen. Er verweist darauf, dass Musikinstrumente zu den ältesten materiellen Artefakten zählen, und auch heute Musik eine

regelmäßige Begleiterscheinung von menschlichen Zusammenkünften ist (Levitin, 2008). Darüber hinaus erkennt der Evolutionspsychologe Miller (2000) in der Musik die klassischen Kriterien einer komplexen menschlichen Anpassung. Dazu zählen unter anderen die hohen ausgeprägten musikalischen Fähigkeiten des Menschen, Melodien zu lernen, sie wiederzugeben und musikalische Darbietungen anderer zu genießen, sowie sein spezialisiertes Melodiengedächtnis und die Aktivierung verschiedener kortikaler Areale mit spezifischen Funktionen beim Verarbeiten von Musik. Auch die Fähigkeit der Musik, starke Emotionen hervorzurufen, gilt als Evolutionskriterium. Musik bringe außerdem einen evolutionären Vorteil in der sexuellen Selektion mit sich. So seien viele musikalische Fähigkeiten Indikatoren für wichtige Eigenschaften. Tanzen zeuge von Fitness, Koordination, Stärke und Gesundheit, während Singen auf Selbstbewusstsein, Extraversion und Status verweise. Rhythmus könne zudem die Gehirnkapazität für die reliable Sequenzierung von komplexen Bewegungen und die generelle Effizienz und Flexibilität der zentralen Mustergenerierung des Gehirns offenbaren (Miller, 2000).

Anknüpfend an Millers Thesen hebt die Musikpsychologin Trehub (2006) die biologische Signifikanz mütterlichen Singens hervor. Dieses könnte unter schwierigen Bedingungen die Überlebenschancen von Babies verbessert haben, da mütterliches Singen Babies nachweislich beruhigt und ihre Aufmerksamkeit besser bindet als mütterliches Sprechen (Trehub, 2006). Diese These ist für die vorliegende Arbeit besonders bedeutsam, denn sie hebt die existenzielle Bedeutung der musikalischen Mutter-Kind-Interaktion hervor. An dieser Stelle kann zudem darauf hingewiesen werden, dass auch psychoanalytische Konzepte, wie beispielsweise die *primäre Mütterlichkeit* nach Winnicott (1960a), in ähnlicher Weise als evolutionär bedeutsam ausgelegt werden können. Diese sei ein Zustand erhöhter Sensibilität für die Bedürfnisse des Kindes, welcher bei den meisten Müttern gegen Ende der Schwangerschaft automatisch einsetze und bis einige Wochen nach der Geburt noch anhalte (Winnicott, 1960a).

Aufgrund dieses Automatismus‘ ist es möglich, in der primären Mütterlichkeit eine biologische Prädisposition mit evolutionärem Ursprung zu vermuten. Um diese These zu belegen, ist jedoch weitere Forschung erforderlich. Zudem ist dabei eine kritische Haltung gegenüber biologisch begründeten Rollenzuschreibungen in der Gesellschaft einzunehmen, denn es ist nicht auszuschließen, dass auch Väter und Nicht-Mütter zumindest postnatal in einen vergleichbaren Zustand der primären Mütterlichkeit gelangen können.

Auch neurowissenschaftliche Forschungsergebnisse sprechen für die Annahme einer menschlichen Prädisposition zur Musik. Anders als zunächst vermutet, gebe es kein nachweisbares Musik-Zentrum im Gehirn, vielmehr aktiviere Musik viele verschiedene Hirnregionen, sowohl im Stammhirn als auch im Neokortex (Weinberger, 2004; Spitzer, 2002). Diese Erkenntnisse führen einige Forscherinnen zu der Annahme, dass Musik nicht ein Zufall, sondern ein Motor der Evolution gewesen sein könnte. Spitzer (2002) verweist auf die These, dass sich das große menschliche Gehirn nicht primär durch Jagd- und Kampftechniken, sondern durch Luxus-Aktivitäten wie Musik und Tanz entwickelt habe, welche wiederum als Indikatoren für Gesundheit und überschüssige Energie wichtig gewesen seien. Auch Levitin (2008) erkennt in der Musik eine Aktivität, die prä-humane Vorfahren auf die sprachliche Kommunikation und die kognitive, begriffliche Flexibilität im Zuge der Menschwerdung vorbereitet haben könnte. Solche Annahmen können durch Ergebnisse der frühkindlichen Entwicklungsforschung gestützt werden, in denen das Musikalische als Grundlage des Sprachlichen erscheint (Nikolsky, 2020). Weiterhin spricht für diese These, dass sich die holistischen akustischen Kommunikationssysteme von Tieren deutlich von den partikularen Systemen von Musik und Sprache unterscheiden (Patel, 2007), da in letzteren diskrete Elemente von kleiner inhärenter Bedeutung (Töne oder Phoneme) zu Formstrukturen kombiniert werden, die eine große Diversität an Bedeutung haben (Merker, 2002). Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse gewinnt

die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik ein zusätzliches Gewicht, das über die Betrachtung der augenscheinlichen rein ästhetischen Funktion von Musik weit hinaus reicht.

## **2.2 Musiksysteme in verschiedenen Kulturen**

Nachdem der Ursprung der Musik kurz umrissen wurde, ist ein nächster Schritt in der Definitionssuche die Betrachtung der Musik selbst. Auch wenn ein Großteil der Forschungsliteratur, insbesondere die psychoanalytische, einen eurozentristischen Bias aufweist, wird schnell erkennbar, dass Musik über unzählige kulturelle Ausformungen verfügt. Diese machen eine universell gültige Definition von Musik kaum möglich (Nettl, 2000). Ein solcher Versuch würde Patel (2007) zufolge lediglich zu der trivialen Erkenntnis führen, dass Musik irgendetwas mit Klang beinhaltet. Ein Beispiel für eine solche Definition findet sich bei Rodriguez (1995, zitiert nach Dowling, 2001) der Musik als „sound organized in time, intended for or perceived as, aesthetic experience“ (S. 470) definiert.

Stattdessen muss von verschiedenen Musiksystemen die Rede sein, welche im 19. und 20. Jahrhundert zunehmend erforscht wurden (Pantaleoni, 1985; Reck, 1997; Titon, 1996). Der Musikwissenschaftler Nikolsky (2020) zählt zu diesen Systemen die westliche Tonalität (tonality), die Modalmusik (modality) und die Klangfarben- oder Timbralmusik (timbre). Ihre Unterschiede definiert er über die Art und Weise, wie Spannung und Entspannung erzeugt werden. In der westlichen Tonalität oder auch Tonhöhenmusik entstehen diese durch die Beständigkeit oder Unbeständigkeit der hierarchischen Unterordnung von diskreten Musiktönen unter eine dominante Tonhöhe (Tonika) (Nikolsky, 2020; Krumhansl, 1990). In der Modalmusik werden Spannung und Entspannung nicht in Referenz zur Tonika erzeugt, sondern durch Stabilität oder Instabilität des gesamten Modus (Tsougras, 2010). Mit Modus oder Modalität meint Nikolsky (2020) die melodische Beziehung von Tonhöhen, die heterarchisch

koordiniert werden<sup>2</sup>. In der Klangfarbenmusik hingegen werden Spannung oder Entspannung durch harmonische oder inharmonische Klangkontraste erzeugt. Wichtige Parameter sind dabei Änderungen der Rauheit, der spektralen Streuung oder der spektralen Absenkung (Nikolsky, 2017). Ein solches Musiksystem ist beispielsweise bei indigenen Musikerinnen in Tuva vorherrschend (Levin & Suzukei, 2006). Bereits in der frühen Kindheit unterhalten Kinder sich dort durch die Wiedergabe natürlicher Klänge aus ihrer Umgebung oder durch kreative Rekombinationen. Auch Ethnien wie Inuit oder australische Aborigines scheinen Musik mehr über die Klangfarbe und weniger über ihre Frequenz bzw. Tonhöhe zu definieren, da sie keine Wörter für die Unterscheidung von Melodie und Vokalklangfarbe besitzen (Walker, 1997).

Nikolsky (2020) kritisiert, dass sich ein Großteil der Musikforschung an westlicher Tonalität orientiert. Dabei werden diskrete Tonhöhen als strukturelles Kriterium für Musik betrachtet, was wiederum andere Formen von Musik in nicht-westlichen Gesellschaften als unmusikalisch disqualifiziert (Brown, 2017). Nikolsky (2020) fordert daher eine Definition von Musik, die nicht lediglich auf strukturellen, sondern auch auf funktional semiotischen Kriterien gründet. Auf diese Weise möchte er dem Anspruch gerecht werden, Musik darüber zu definieren, was Menschen als Musik verstehen und wahrnehmen. Da die Auffassungen hierbei in verschiedenen Kulturen divergieren, müsse eine Methode gefunden werden, die diese verschiedenen Formen von Musik vereint. Diese Methode sieht Nikolsky in der *tonalen Organisation* des Komponisten und Musikkritikers François-Joseph Fétis (zitiert nach Nikolsky, 2020) verwirklicht. Hierbei werden Musiktöne entsprechend der Sensibilität ihrer Nutzerinnen zusammengefügt. Das bedeutet, dass die Entscheidung, was Musik ist und was nicht, davon abhängt, nach welcher eigenen Sensibilität eine Musikerzeugin Musiktöne zusammengefügt, also tonal organisiert. Diese Sichtweise erinnert an die eingangs zitierte These

---

<sup>2</sup> Für ein besseres Verständnis der Modalmusik lohnt es sich entsprechende Klangbeispiele im Internet anzuhören, zum Beispiel das Stück Kantemir No. 189 von Çargah Pesrev (Modal Music, 2020)



Pichts (2013), dass Musik ein Medium sei, in dem etwas erscheine – in diesem Fall das musikalische Empfinden der Musikerin, welches ihrem kulturellen Hintergrund entspringt. In dem System der tonalen Organisation können verschiedene Musiksysteme nebeneinander bestehen. Eine Untersuchung und Gegenüberstellung der Musiksysteme, die nach Tonhöhe oder Klangfarbe organisiert sind, sowie ihr Bezug zum auditorischen System findet sich zum genaueren Nachlesen bei Patel (2007).

## 2.3 Musik und Sprache

Bereits in der Einleitung dieser Arbeit wurde deutlich, dass Musik und Sprache in einem komplexen Verhältnis zueinanderstehen. So einfach es ist, auf Basis augenscheinlicher Merkmale zu behaupten, dass sie sich unterscheiden, so schwer ist es zu definieren, worin dieser Unterschied besteht. Vor allem in den Neuro- und Kognitionswissenschaften ist die historisch vorgeprägte Debatte hochaktuell. Auch für diese Arbeit ist die Unterscheidbarkeit von Musik und Sprache eine wichtige Prämisse, setzt sie sich doch mit musikalischen Prozessen in der präverbalen Phase auseinander.

Ein erstes Unterscheidungsmerkmal erkennt Nikolsky (2020) darin, dass musikalische Klangeinheiten in der Regel komplexer miteinander verknüpft sind als sprachliche Klangeinheiten. Um sie in sinnvolle Einheiten zu bringen, müssen Musiktöne entsprechend einer gleichzeitigen Schätzung der Änderungen von Rhythmus, Takt, Tonhöhe/Register, Dynamik und Artikulationsstil angeordnet werden. Eine sinnvolle Einheit entsteht Nikolsky zufolge dann, wenn jeder Klang mit dem vorherigen Klang verwandt ist und ihre relative Spannung gradientenbasiert schätzbar wird.

Die Abgrenzung von Sprache ist zudem maßgeblich für Nikolskys (2020) Definition von Musik als „*such tonal organization that entrains listeners and performers and transposes performers intentions in order to emotionally stir the listeners by vocal and/or instrumental performance*“ (S. 145, Herv. i. O.). Das Mitreißen (Entrainment) charakterisiert Musik als Teil

eines sozialen Bindungseffektes, der bei interpersoneller Synchronizität zwischen Musikerinnen und Zuhörerinnen auch beim passiven Zuhören eintritt (Tarr et al., 2014). Diesen Effekt können beim Sprechen nur wenige Äußerungen wie zum Beispiel Lachen hervorrufen (Nikolsky, 2020). Die emotionale Ansteckung sei einzigartig für Musik und zeige sich am deutlichsten in dem Phänomen der sogenannten Chill-Reaktion (Gänsehaut) auf Musik (ebd.), welche von Altenmüller und Kolleginnen (2013) umfassend erforscht wird. Die Übertragbarkeit der Intention sei vor allem evident in den verschiedenen Musik-Genres (Nikolsky, 2020). Als Beispiel dafür gelten Schlaflieder, die über verschiedene Kulturen hinweg vergleichbare strukturelle Merkmale aufweisen (Trehub et al., 1993) und vermutlich aufgrund ihrer Schallpräferenzen Babies nachweislich besser beruhigen können als mütterliches Sprechen (Nakata & Trehub, 2004).

Der Kognitionspsychologe Patel (2007) beschreibt in seiner Monografie *Music, Language, and the Brain* die Unterschiede von Sprache und Musik hingegen auf neurowissenschaftlicher Ebene und stellt fest, dass sich diese bereits zum Zeitpunkt der Geburt nachweisen lassen. Jedes Baby werde mit zwei distinkten Klangsystemen geboren, von denen das eine der sprachlichen und das andere der musikalischen Verarbeitung diene. Vokale, Konsonanten und Tonhöhenkontraste der Muttersprache seien Teile des Sprachsystems, während Klangfarbe und Tonhöhen der Musik der eigenen Kultur Teile des Musiksystems seien. Die grundlegenden Lernprozesse, um Klang zu kategorisieren, scheinen bei sprachlichem und musikalischem Lernen jedoch dieselben zu sein, auch wenn es sich um zwei Domänen handelt, die ihre primären Klangkategorien nach verschiedenen Klangeigenschaften ordnet (Patel, 2007; Nikolsky, 2020). Diese Schlussfolgerungen gehen unter anderem auf Studien mit bildgebenden Verfahren zurück, in denen gezeigt werden konnte, dass Musik- und Sprachverarbeitung überlappende Bereiche im frontalen Kortex aktivieren (Patel, 2003).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich Musik und Sprache auf phänomenologischer Ebene unterscheiden lassen und dass dieser Unterschied auch auf neuronaler Ebene repräsentiert wird. Ebenso lassen sich auf beiden Ebenen auch Gemeinsamkeiten beziehungsweise Überschneidungen nachweisen, was auf ein komplexeres Verhältnis von Musik und Sprache verweist, als es an dieser Stelle diskutiert werden kann. Es liegen auf Basis aller zuvor geschilderten Forschungsergebnisse lediglich Indizien vor, dass diese Gemeinsamkeiten unter anderen in den kommunikativen und entwicklungsbezogenen Anteilen von Sprache und Musik liegen könnten.

## **2.4 Musik und Emotion**

Um der Warnung des kognitiven Neurowissenschaftlers Zatorre (2003) nicht zu entsprechen, den hervorstechendsten und womöglich wichtigsten Aspekt der menschlichen Reaktion auf Musik zu vernachlässigen, wird der Blick nun auf die affektiven Aspekte der musikalischen Erfahrung gelenkt. Die emotionale Wirkung wird auch von Weinberger (2004) als zentrales Merkmal der Musik hervorgehoben. Dabei stößt man zwangsläufig auf die Herausforderung, die jeder Emotionsforschung immanent ist, etwas messen zu wollen, was zu großen Teilen subjektiv ist. So ist es denkbar, dass zwei Personen zwar angeben, Musik zu genießen, dabei aber ganz unterschiedliche Empfindungen haben.

Blood und Zatorre (2001) haben zu diesem Zweck einige Experimente mit bildgebenden Verfahren durchgeführt und konnten zunächst nachweisen, dass die emotionalen Effekte der Musik durch dieselben neuronalen Areale vermittelt werden, wie es bei anderen Stimuli der Fall ist. Musik kann das Belohnungssystem auf vergleichbare Weise aktivieren wie Drogenkonsum, Nahrungsaufnahme oder sexuelle Stimulation (Zatorre, 2003). Bemerkenswert ist dabei, dass Musik im Gegensatz zu den anderen Stimuli weder pharmazeutische Eigenschaften besitzt noch überlebensnotwendig ist, wodurch das Ausmaß der Aktivierung erklärt werden könnte (ebd.).

Dieses Ergebnis steht im Widerspruch zur Einteilung Scherers (2005), der *utilitaristische* Emotionen, die dem Überleben dienen, von *ästhetischen* Emotionen abgrenzt, die zweckfrei sind und durch Musikhören ausgelöst werden. Zu letzteren zählen unter anderen Gefühle von Schönheit, Faszination, Freude, Vitalität, Rührung, Nostalgie, Verwirrung, Ärger oder Langeweile (Treber, 2017). Wenn Musik jedoch vergleichbare Aktivierung wie überlebensnotwendige Stimuli auslösen kann, könnte man sie aufgrund dieser Wirkung auch den utilitaristischen Emotionen zuordnen – auch ohne das Wissen darum, *warum* Musik überlebensnotwendig ist. Indizien dafür, dass Musik für die Menschheit überlebensnotwendig gewesen sein könnte, wurden im Zusammenhang mit ihrer Rolle in der Evolution bereits erläutert. Dort wurde ersichtlich, dass das mütterliche Singen womöglich die Überlebenschancen von Babies erhöhen konnte, musikalische Fähigkeiten einen Vorteil in der sexuellen Selektion bedeuteten und Musik als Indikator für überschüssige Energie sogar ein Motor der Evolution gewesen sein könnte.

Innerhalb der psychoanalytisch geprägten Literatur stechen die empirisch-experimentellen Arbeiten Altenmüllers (2016) besonders hervor, die sich der Untersuchung von starken Emotionen beim Musikhören (SEM) widmen. Diese starken Emotionen sind deswegen für eine empirisch-experimentelle Untersuchung geeignet, weil sie von messbaren Reaktionen des autonomen Nervensystems begleitet werden. Zu diesen Musikerlebnissen zählen beispielsweise Chill-Reaktionen, Tränen, Kloßgefühle im Hals, Flattern im Bauch und Herzrasen. Entgegen Altenmüllers Annahme konnte jedoch kein Reiz-Reaktionsmuster zwischen bestimmten harmonischen Progressionen, Klangfarben, Stimmen oder Lautstärkeverläufen und Chill-Reaktionen gemessen werden (Nagel et al., 2007). Dennoch zeigte sich eine große interindividuelle Variabilität in Reaktionen. So hatte eine Testperson 88 Chills während eines Musikstücks, während manche Teilnehmerinnen keine hatten (Altenmüller & Bernatzky, 2015).

Förderliche Faktoren für die Auslösung von Chill-Reaktionen seien die Vertrautheit und individuelle Assoziationen mit dem gehörten Stück sowie eine musikalische Biografie (ebd.).

Juslin und Sloboda (2001) haben in ihrem Herausgeberwerk *Music and Emotion: Theory and Research* eine ausführliche Übersicht der verschiedenen Emotionstheorien und der verschiedenen Quellen von Emotionen in Musik erstellt. Innerhalb der Emotionstheorien heben sie die Vitalitätsaffekte von Stern (1985) besonders hervor, da diese trotz ihrer vagen Begrifflichkeit womöglich dem Forschungsgegenstand der Musik angemessener seien als distinkte Emotionsqualitäten, wie sie beispielsweise in der Theorie der Basisemotionen von Ekman (1992) beschrieben werden. Vitalitätsaffekte bezeichnen keine Emotionen, sondern sind vielmehr abstrakte Formen von Gefühlen. Sie unterscheiden sich in Intensität, Form, Kontur und Bewegung, wodurch sie vor allem anhand musikalischer Begriffe der Dynamik (crescendo, diminuendo usw.) beschrieben werden können. Sie können begleitet werden von einer konkreten Emotion, treten aber auch in der Abwesenheit von Emotionen auf. Juslin und Sloboda (2001) erkennen hierin die Perspektive der Philosophin Langer wieder, welche in der Musik eine Repräsentation der dynamischen Formen des emotionalen Lebens und nicht spezifische Emotionen an sich findet (Langer, 1965). So sei es beispielsweise möglich, dass bestimmte musikalische Formen sowohl einer traurigen als auch einer fröhlichen Interpretation zugänglich seien (ebd.). Die Vitalitätsaffekte von Stern erhalten nicht zuletzt aus diesem Grund einen eigenen Platz im anschließenden Teil der Arbeit.

## **2.5 Musik und Psychoanalyse**

Auch die gemeinsame Geschichte von Musik und Psychoanalyse beginnt mit einem Gefühl, welches von Freud als ozeanisch bezeichnet wird. Ebenso wie er kein Verständnis für dieses aufbringen kann, bezeichnet er sich als „in der Musik [...] fast genußunfähig“ (Freud, 1914, S. 172), da er sich dagegen sträubt, „daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin, und was mich ergreift“ (ebd.). Viele Analytikerinnen geben diese Textstelle

als Grund dafür an, dass die Erforschung der Musik mit psychoanalytischen Methoden lange Zeit vernachlässigt worden ist. Bolterauer (2006) führt Freuds Problem auf den speziellen Charakter der Musik zurück, die „ihrem Wesen nach die Gefühlswelt anspricht, sich aber zugleich dem Zugriff durch das gesprochene Wort und damit der sprachgebundenen Analyse entzieht“ (S. 1175). Leikert (2005) geht noch einen Schritt weiter, indem er die Grenze zwischen Sprache und Musik mit der Grenze zwischen Wissen und Ergriffensein beziehungsweise der Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem gleichsetzt. Hier muss jedoch einschränkend erwähnt werden, dass diese Gegenüberstellung nicht mit den zuvor ausgeführten Befunde Patels (2003; 2007) vereinbar ist, wonach sich zwar die neuronalen Repräsentationen von Musik und Sprache, nicht aber deren Lern- und Verarbeitungsprozesse unterscheiden, welche als Bestandteil eines dynamischen Unbewussten immer mitgedacht werden müssen.

Anknüpfend an Rauchfleisch (1986) verweist Bolterauer (2006) ironisch auf die zahlreichen Spekulationen, die psychoanalytische Betrachtungen der Musik hervorgebracht haben, die den Wesensunterschied zwischen Musik und Sprache nicht berücksichtigen. Unter anderem sei Musik als das Eindringen des Männlichen in das Weibliche (Germain, 1928) begriffen oder das Erleben von Dur und Moll mit dem Kastrationskomplex in Verbindung gebracht worden (Montani, 1945). Unter Ausschluss dieser Beispiele, die Bolterauer (2006) zufolge sowohl von einem Missverständnis der Musik als auch psychoanalytischen Wissens zeugen, kann die Psychoanalyse nach Freud inzwischen auf drei Phasen ihrer Musikforschung zurückschauen. Diese teilt Oberhoff (2002) analog zur klinischen Psychoanalyse in die Periode der Triebpsychologie (1910-1950), die Periode der Ichpsychologie (1950-1975) und die Periode der präverbalen Kommunikation (1975-heute) ein. Allen Analytikerinnen gemein ist dabei die Annahme, dass Musik das Unbewusste ‚zum Klingen bringe‘ beziehungsweise ‚in Bewegung setze‘. Je nach Periode unterscheiden sie sich vorrangig darin, auf welche Weise dies geschieht, welche Teile des Unbewussten dabei involviert sind und welche theoretischen

sowie klinischen Implikationen damit verbunden sind. Dementsprechend variieren auch die zugrunde gelegten Definitionen von Musik, von denen aus Gründen des Umfangs nur ein ausgewählter Teil vorgestellt werden kann.

Besondere Tradition hat die These, analog zur Kunsttheorie der Psychoanalyse, dass Musik mit dem Unbewussten ihrer Schöpferin zusammenhänge. Lorenzer (1972) definiert dementsprechend Musik als Symbolik der Szenen des un- und vorsprachlichen Unbewussten, die durch das Ich nach musikalischen Regeln gestaltet werden. Eine damit verwandte Annahme lautet, dass Musik dem Ausdruck und dem Erzeugen von Gefühlen diene. Langer (1965) fokussiert dabei den unmittelbaren Charakter der Musik: „Die wahre Macht der Musik besteht darin, daß sie, was das Gefühlsleben anlangt, auf eine Weise ‚lebenswahr‘ ist, wie die Sprache es niemals zu sein vermag; denn was ihre sinnhaltigen Formen – im Gegensatz zu den Worten der Sprache – auszeichnet, ist gerade die Ambivalenz des Inhalts“ (S. 238). Die daran anknüpfenden Debatten, inwiefern der Affekt in der Musik tatsächlich enthalten sei oder durch die musikalische Form bei der Zuhörerin ausgelöst wird, werden unter anderem bei Bolterauer (2006) und Trapp (2016) näher erläutert.

Picht (2013) hingegen kritisiert die Vorannahme, dass Musik wesentlich Affekte ausdrücke. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels geschildert wurde, betrachtet er die Musik als ein Medium, in dem etwas erscheint. Auch die Psychoanalyse sei nicht selbst Ausdruck, sondern lasse Phänomene im Medium der Beziehung zwischen Menschen erscheinen, während sie zugleich bestrebt sei, diese zur Sprache zu bringen. Anstatt nach einem ‚hinter‘ der Musik zu fragen, könne man vielmehr danach fragen, inwiefern die in den unterschiedlichen Medien erscheinenden Phänomene miteinander zu tun haben (Picht, 2013). Mit Blick auf die Musikgeschichte, die von einem Ausbrechen aus der Verbindlichkeit musiksprachlicher Tradition gekennzeichnet sei, müsse man sagen, „Musik besteht nicht mehr aus Tönen, auch nicht aus Klängen, sie ist überhaupt nicht auf akustische Phänomene beschränkt, sondern umfasst als

Gesamtphänomen je nach Situation vieles mehr“ (Picht, 2013, S. 20f). Je weniger die Musik selbst also den Anspruch hat, symbolisch Affekte auszudrücken, wie dies beispielsweise in der Affektenlehre der Barockmusik der Fall war, desto weniger kann sie heute als reine Symbolik betrachtet werden (Trapp, 2016). Besonders berühmt ist in diesem Zusammenhang das Stück 4‘33“ von John Cage, bei dem die Komponistin die Zuhörerinnen in das Stück einbindet, ohne selbst im traditionellen Sinne musikalisch tätig zu werden, also Klänge zu erzeugen.

Eine weitere Definition, die stärker den kommunikativen und funktionalen Aspekt der Musik hervorhebt, stammt von Altenmüller (2016): „Musik ist die bewusst gestaltete, zeitlich strukturierte Ordnung von akustischen Ereignissen in sozialen Kontexten“ (S. 36). Neben den bereits ausgeführten evolutionären Aspekten greift Altenmüller hierin auch musikalische Verhaltenssynchronisationen, zum Beispiel beim Militär, und die gruppenbindende Funktion des Tanzes, zum Beispiel zur Abgrenzung von anderen Primaten, auf. Diese Definition weist Ähnlichkeiten mit dem zuvor erläuterten Ansatz Nikolskys (2020) auf, der Musik darüber definiert, was Menschen jeweils aufgrund ihrer kulturellen Sozialisation unter Musik wahrnehmen und verstehen. Andererseits erinnert sie auch an Patels (2007) Einwand, dass eine zu breite Definition keine differenzierten Aussagen über Musik mehr ermöglicht. Angesichts dieser Entwicklung wird die Aussage Wellmers (2009) verständlich, dass sich mit der Neuen Musik die Grenze der Musik zur Nichtmusik aufgelöst habe.

Im Ringen um eine angemessene Musikdefinition innerhalb der Psychoanalyse zeigt sich auch der paradigmatische Wandel zur Intersubjektivität. Während den Analytikerinnen früher die Musik noch als reines Objekt, geschaffen aus der Psyche der Komponistin, galt, so ist sie inzwischen zu einem Geschehen geworden, an dem verschiedene Akteurinnen teilhaben. Die Komplexität dieses Geschehens bringt Haesler (2006) auf den Punkt:

Beim Musik-Machen handelt es sich um einen kommunikativen Vorgang, der ursprünglich vom Komponisten erlebt und innerlich gehört, dann formuliert



und ausgesprochen wurde, vom Interpreten vermittelt und schließlich vom Hörer aufgenommen wird. Daraus ergibt sich, dass Musik in außerordentlich vielfältigen Möglichkeiten inter- und intrasubjektiv Wirkungen entfalten und vermitteln kann, auf allen Ebenen und bei allen Partnern des musikalischen Kommunikationsprozesses. (S. 395)

Umgekehrt ist es auch möglich, die psychische Entwicklung sowie das analytische Gespräch unter musikalischen Aspekten zu betrachten. Picht (2013) vergleicht die ästhetische Erfahrung des Kunstwerks beziehungsweise der Musik mit der Erfahrung des Anderen in der analytischen Situation: „Nuancen der Agogik und des Anschlags, die für ästhetisch spürbare Unterschiede sorgen, werden immer unvoraussagbar bleiben. [...] Es gehört zum Wesen von Musik, dass jeder Augenblick in ihr neu, einmalig, unvoraussagbar, unwiederholbar und flüchtig ist“ (S. 24). Ähnlich verhalte es sich mit der analytischen Rede, die sich durch den Dialog mit der Musik ihrer poetischen und prozessualen Qualität bewusst werden könne (Picht, 2013).

### **3. Musik in der frühen Interaktion zwischen Mutter und Kind**

Der paradigmatische Wandel zur Intersubjektivität ist das verbindende Element zwischen der Erforschung der frühen Interaktion zwischen Mutter und Kind einerseits und der psychoanalytischen Auseinandersetzung mit Musik andererseits. Während die Intersubjektivität mitunter ein Resultat der empirischen Säuglingsforschung darstellt, ist sie das Paradigma der letzteren geworden. Es verwundert nicht, dass die dritte Phase der psychoanalytischen Musikforschung vor allem die präverbale Phase der psychischen Entwicklung fokussiert. Hinzu kommt als Zwischenglied die klinische Psychoanalyse, die sowohl Triebfeder als auch in ihrer modernen Form Ergebnis der intersubjektiven Wende ist. Präverbale Phase, Musik und klinische Psychoanalyse – sie alle sind miteinander verbunden: So wie Säuglinge spätestens nach Winnicott (1960a) immer in Bezug zu ihrer Mutter gesetzt werden, oder die Situation zwischen Analytikerin und Analysandin hinsichtlich ihrer unbewussten

Interaktionsprozesse erforscht wird, so lässt sich auch Musik nicht ohne die verschiedenen Akteurinnen der Komponistin, Interpretin und ZuhörerIn denken. Je nach Konstellation geht es um Dyaden oder Triaden, sodass einfache Übertragungen in die eine oder andere Richtung nicht möglich sind. Spätestens unter der Hinzunahme der Umwelt, des analytischen Dritten oder musikalischer Artefakte (Noten, Instrument) wird es unüberschaubar komplex. Nichtsdestotrotz können sich die verschiedenen Perspektiven gegenseitig befruchten, indem sie sich hinsichtlich ihrer Identitäten, Parallelen und Differenzen befragen lassen. Aufgrund des dazu nötigen Umfangs ist es nicht möglich in dieser Arbeit, verschiedene Theorien der Intersubjektivität, wie sie beispielsweise bei Bohleber (2013) beschrieben werden, in Bezug zu den folgenden Inhalten zu setzen – es wird jedoch empfohlen, diese beim Lesen mitzudenken.

Ein weiteres Paradigma, das an dieser Stelle Erwähnung finden muss, ist das Repräsentationsparadigma, welches den Blick auf das implizite Unbewusste lenkt. Dieses ist ebenfalls Resultat früher Beziehungserfahrungen, wobei der Fokus nicht auf dem Intersubjektiven liegt, sondern auf der Form, in der die Informationen dieser Lebensphase psychisch gespeichert sind. Diese Form ist nicht sprachlich, sondern körperlich-sinnlich, da sie aus einer Zeit stammt, in der noch keine psychische Struktur zur Verfügung stand, die diese Erfahrungen bewusst verarbeiten konnte (Dantlgraber, 2008). Es geht also nicht um verdrängte Bewusstseinsinhalte, sondern um per se Nicht-Repräsentierbares. Eine Arbeit, die sich mit der frühen Mutter-Kind-Interaktion befasst, befasst sich daher immer auch mit diesen Inhalten. Eine weitergehende Reflexion beider Paradigmen erfolgt am Ende der Arbeit, wenn die Ergebnisse in den größeren Forschungskontext eingebettet werden.

Die spezifische Fragestellung dieser Arbeit basiert auf der Beobachtung während der Literaturrecherche, dass es bei vielen musikbezogenen Auslegungen von psychoanalytischen Konzepten, die sich auf die präverbale Phase beziehen, zu einer Verflechtung verschiedener zeitlicher Ebenen kommt. Daher soll geprüft werden, ob die Interaktionsprozesse zwischen

Mutter und Kind, die den jeweiligen Konzepten zugrunde liegen, tatsächlich über musikalische Prozesse vermittelt werden oder ob es sich in ihrer musikbezogenen Auslegung um Analogien und Parallelen bezüglich der Wirkungsweise und Struktur von Musik handelt. Zum Beispiel soll geprüft werden, ob das Holding (Winnicott, 1960b) einer Mutter tatsächlich über musikalische Prozesse vermittelt wird oder ob Holding Analogien und Parallelen zu musikalischen Strukturen aufweist. Da, wie sich zeigen wird, beides möglich ist, zielt diese Arbeit darauf ab, eine detaillierte Einordnung für die untersuchten Konzepte vorzunehmen. Zu diesen zählen Holding und Omnipotenz erleben nach Winnicott (1953, 1960b), Übergangsobjekt und Möglichkeitsraum nach Winnicott (ebd.), Containment und Symbolbildung nach Bion (1962; 1963; 1967; 1992), Abstimmungsprozesse und Vitalitätsformen nach Stern (1985, 2010) sowie Rhythmus des Dialogs schwerpunktmäßig nach Beebe (2014). Der Untersuchung der psychoanalytischen Konzepte werden zusätzlich zwei Abschnitte vorangestellt, die sich mit den musikalischen Fähigkeiten von Säuglingen sowie den nahezu universell verbreiteten Praktiken der Ammensprache und des mütterlichen Singens befassen.

### **3.1 Der musikalische Säugling**

Eine Prämisse für die Fragestellung dieser Arbeit ist, dass Säuglinge Musik als solche wahrnehmen und verarbeiten können. Viele Studien legen dies nahe und verweisen darüber hinaus auf die zentrale Bedeutung von musikalischer Kommunikation in den ersten Lebensjahren. Die Autorinnen Trehub (2001) sowie Trevarthen und Malloch (2002) bezeichnen Babies aus diesem Grund als essentiell musikalische Wesen.

Erste musikalische Differenzierungsfähigkeiten lassen sich schon pränatal und unmittelbar nach der Geburt nachweisen. So konnte beispielsweise Hepper (1991) in zwei Experimenten zeigen, dass sowohl Föten als auch Neugeborene signifikant anders auf Musikstücke reagieren, die ihre Mutter während der Schwangerschaft regelmäßig gehört hatte, als auf Musikstücke, die sie postnatal zum ersten Mal hörten. Auch schlafende Neugeborene reagieren

bei einer Elektroenzephalografie nachweislich auf Rhythmus und Tempo von Tonsequenzen (Háden, Honing & Török, 2015). Ebenso scheinen sie bereits ein Gespür für den Taktschlag zu haben, da sie auf die Unterlassung von wichtigen Tönen einer Rhythmus-Sequenz reagieren (Winkler et al., 2009).

In ihren ersten Lebensmonaten bauen sich die musikalischen Fähigkeiten von Säuglingen weiter aus: Sie können die melodische Kontur und rhythmischen Muster von Klangsequenzen erkennen, unabhängig davon, ob es sich dabei um Musik oder Sprache handelt (Trehub, 2001). Diese Fähigkeiten können auch in Verhaltensstudien nachgewiesen werden, in denen Kinder im Alter von zwei bis vier Monaten Veränderungen in Tempo und Rhythmus voneinander unterscheiden (Baruch & Drake 1997) und im Alter von sieben bis neun Monaten bereits Rhythmus-Muster über verschiedene Tempi hinweg wiedererkennen (Trehub & Thorpe, 1989). Auf diese Weise können sie auch Melodien kategorisieren, die sich in ihrer Metrik unterscheiden (Hannon & Johnson, 2005).

In diesem Zusammenhang heben Cirelli und Kolleginnen (2018) die besondere Wahrnehmungsflexibilität von Kindern für metrische Unterscheidungen hervor. So können 12 Monate alte Kinder Veränderungen in kulturell fremden Metrik-Strukturen entdecken, während Erwachsenen dies nicht gelingt (Hannon & Trehub, 2005). Bis zum fünften Lebensjahr bleibt diese Wahrnehmungsflexibilität evident (Gerry, Faux & Trainor, 2010).

An dieser Stelle kann die Definition der Musik nach Nikolsky (2020) aufgegriffen werden, wonach Musik immer diejenige tonale Organisation sei, welche die jeweilige Musikerin aufgrund ihrer kulturellen Sozialisierung als Musik empfinde. Bis zum fünften Lebensjahr scheint es hier jedoch noch keine Unterscheidung oder Festlegung zu geben, da für Kinder jede kulturelle Ausformung von Musik gleichermaßen neu ist. Die Veränderung der Wahrnehmungsflexibilität von Kindern verweist demnach auch auf die komplexen Lernvorgänge, die an der Entwicklung eines musikalischen Empfindens beteiligt sind. Cirelli und

Kolleginnen (2018) verweisen darüber hinaus auf den Zusammenhang zwischen Musikwahrnehmung und sozialer Kognition. Da Kinder Musik normalerweise im Rahmen von sozialen Interaktionen mit anderen erleben, zum Beispiel in Form von Singen oder rhythmischem Schaukeln, sei es möglich, dass die dabei erlebte interpersonelle Synchronizität die sozialen Präferenzen und das prosoziale Verhalten von Kindern beeinflusse.

Abschließend soll das psychobiologische Modell der frühen musikalischen Verhaltens- und Bewegungsweisen von Flohr und Trevarthen (2007) Erwähnung finden, welches von einer angeborenen *kommunikativen Musikalität* ausgeht. In ihren Studien zeigen sie, dass die spontanen vokalen Ausdrücke und das Genießen von musikalischem Klang von Vorschulkindern mit dem Wachstum von allem expressiven Ausdruck und Gestik verwoben sind. Ebenso stehen sie in Beziehung mit Emotionen und kognitiven Prozessen der Exploration und des Entdeckens sowie mit jeder Form des kulturellen Lernens.

### **3.2 Ammensprache und mütterliches Singen**

Die musikalische Kommunikation zwischen Säuglingen und ihrer Umwelt fällt besonders unter dem Aspekt der sogenannten *Ammensprache* (englisch *motherese* oder *baby talk*) ins Auge, welche in allen Kulturen verbreitet ist (Weinberger, 2004). Noch bevor Babies selbst sprechen können, modifizieren Erwachsene die prosodischen Charakteristika ihrer Sprache, wenn sie sich diesen zuwenden. Sie gebrauchen große Tonhöhenkonturen, hohe Tonlagen, rhythmische Muster, langsames Tempo sowie größere Pausen zwischen Äußerungen und ziehen wichtige Inhaltswörter in die Länge (Rock, Trainor & Addison, 1999; Fernald & Mazzie, 1991, Papousek et al., 1987). Viele Studien legen nahe, dass alle Eltern und Geschwister über nahezu alle Sprachen hinweg diese ausgedehnten Tonhöhenkonturen nutzen (Fernald et al., 1989; Grieser & Kuhl, 1988; Papousek et al., 1987; Papousek et al., 1991). Nicht nur ihre weite Verbreitung, sondern auch die Reaktionen von Babies auf musikalische Elemente der Kommunikation sprechen für den wertvollen Nutzen der instinktiven Ammensprache. So

bevorzugen Babies höhere Stimmen gegenüber tieferen Stimmen und höheres Singen gegenüber tieferem Singen (Gardner & Goldson, 2002; Trainor & Zacharias, 1998). Doch nicht nur die Artikulation der Stimme ist Teil der Ammensprache. Der emotionale Gehalt von Vokalisationen, die sich an Babies richten, kommen durch eine Kombination von Tonhöhe, Gesichtsausdruck, Gesten und Berührung zustande (Trevvarthen & Aitken, 2001; de l'Etoile, 2006; Dissanayake, 2000; Stern, Jaffe, Beebe & Bennett, 1975). Diese Erkenntnis ist besonders relevant für das Konzept der Vitalitätsaffekte nach Stern (1985), welches sich unter anderem auf die Sichtweise stützt, dass Kinder multisensorisch und multimodal wahrnehmen.

Einen besonderen Stellenwert in der musikalischen Kommunikation mit Säuglingen nimmt das Singen ein. Cirelli und Kolleginnen (2018) bezeichnen die primäre Fürsorgeperson eines Babies als seine erste musikalische Mentorin. Das Ritual des Singens sei dabei für beide Seiten wichtig: Eltern berichten von einer Steigerung ihres Wohlbefindens, ihres Selbstwerts und der gegenseitigen Eltern-Kind-Bindung (Fancourt & Perkins, 2017), während Kinder durch Singen beruhigt werden und ihren Stress reduzieren können (Gerry, Unrau & Trainor, 2012). Die Wechselseitigkeit der Interaktion beim Singen wird auch durch eine Studie von Balkwill & Thompson (1999) belegt. Demnach scheinen Babies ihre Mütter beim Singen zu bestärken. Zuhörerinnen konnten bei verschiedenen Aufnahmen einer singenden Mutter unterscheiden, ob ihr Kind dabei anwesend war oder nicht. Dieser Effekt zeigte sich auch, wenn die Zuhörerinnen den Gesang in einer fremden Sprache hörten. Nakata und Trehub (2004) konnten zudem zeigen, dass sechs Monate alte Babies mehr Aufmerksamkeit auf audiovisuelle Präsentationen ihrer Mutter richten, wenn diese ihnen zugewandt singt, als wenn sie zugewandt spricht. Die Autorinnen nehmen an, dass die Stereotypie und Repetition der Mutter beim Singen die Erregungslevel der Babies moderiert, sodass diese ihre Aufmerksamkeit länger ausrichten können.

Die vorgestellten Studienergebnisse unterstreichen die wichtige Rolle der musikalischen Kommunikation zwischen Säuglingen und ihrer Umwelt. Wie sich zeigen wird, handelt es sich dabei zum Teil um dieselben Interaktionsprozesse, die im Folgenden aus psychoanalytischer Perspektive untersucht werden.

### **3.3 Holding und Omnipotenz erleben**

Insbesondere im mütterlichen Singen spiegelt sich die Ausrichtung der Mutter auf die Bedürfnisse des Kindes wider, die maßgeblich für Winnicotts (1960b) Konzept des Holdings ist. Im Folgenden wird dieses Konzept sowie die daran anknüpfenden Termini des Omnipotenz erleben, des wahren und des falschen Selbst vorgestellt, da diese in einigen psychoanalytischen Arbeiten zur Musik (Tenbrink, 2006; König, 2015) aufgegriffen werden und für die spätere Beschäftigung mit psychischen Transformationsprozessen von Bedeutung sind. Anschließend wird untersucht, ob musikalische Prozesse an Holding und Omnipotenz erleben beteiligt sind, oder ob es sich in deren musikbezogener Auslegung stattdessen um Analogien und Parallelen zur Wirkungsweise und Struktur von Musik handelt.

Holding beschreibt die erste Lebensphase eines Babies, in der es sich in einer Einheit mit der Mutter befindet (Winnicott, 1960b). Der Begriff des Holdings oder Haltens beschreibt nicht nur den physikalischen Akt, sondern die gesamte Umweltsituation des Säuglings, der sich in einer absoluten Abhängigkeit von seiner Fürsorgeperson befindet. Ob das Holding gelingt, hängt dabei von der Fähigkeit der Mutter ab, sich mit ihrem Baby zu identifizieren und dessen Bedürfnisse ausreichend gut zu befriedigen. Der Säugling selbst verfügt noch nicht über ein eigenes Ich, sondern bedarf der Stütze durch das starke Ich der Mutter. Wenn das Holding gelingt, kann er sein noch nicht ausgebildetes Ich schrittweise zu einer Einheit integrieren. Dadurch wird das Kind zu einem Individuum.

Zeitgleich wird der Säugling dazu befähigt, Angst vor Desintegration zu empfinden, die erst als Gegenstück zur wachsenden Integration entstehen kann. Wenn sich der Säugling

gesund entwickelt, wird er zwar unintegrierte Zustände wiederholt erfahren, aber zugleich durch eine ausreichend gute Mutter versorgt oder bildet erste Erinnerungen an diese Versorgung aus, die ihm beim Aushalten solcher Zustände helfen.

Ausreichend gutes Holding ermöglicht dem Kind ein phasenweises Erleben von Omnipotenz – denn alles, was es sich halluzinatorisch herbeiwünscht, wird wie auf magische Weise von der Mutter direkt bereitgestellt. Dadurch kann das Kind den Glauben entwickeln,

that the world can contain what is wanted and needed, with the result that the baby has hope that there is a live relationship between inner reality and external reality, between innate primary creativity and the world at large which is shared by all (Winnicott, 1953, S. 99)

Das illusorische Moment der Omnipotenz kann im Laufe der Entwicklung durch Spielen und Vorstellungskraft graduell erkannt werden und ermöglicht später die Fähigkeiten zur Symbolbildung sowie zum Aufbau echter Objektbeziehungen (Winnicott, 1960b).

Mit Holding und Omnipotenz erleben entstehen auch, was Winnicott (1960b) als wahres und falsches Selbst bezeichnet. Das wahre Selbst kann wachsen, wenn die Mutter durch ausreichend gutes Holding ihrem Kind für eine kurze Zeit die Illusion von omnipotenter Kontrolle ermöglicht. Passt sich die Mutter ihrem Kind nicht ausreichend gut an, muss sich das Kind stattdessen an die Mutter anpassen. Diesen Vorgang bezeichnet Winnicott (1960b) als *compliance*, welche zudem „the earliest stage of the False self“ (S. 164) darstellt. Das Kind reagiert auf die Ansprüche der Umwelt und akzeptiert diese scheinbar. Es erlebt dabei jedoch keine kontinuierliche Phase von Omnipotenz und kann folglich auch keine Verbindung zwischen externen Stimuli und seiner inneren Welt herstellen, wie sie im obigen Zitat beschrieben wird. Anstelle echter Objektbesetzung wird es falsche Beziehungen entwickeln, indem es Introjekte seiner frühen Bezugspersonen aufnimmt. Die Funktion des falschen Selbst ist, das wahre Selbst zu verbergen. Denn dieses ist nicht compliant mit seiner Umwelt, was für einen



Säugling mit einer unzureichend guten Mutter eine existentielle Bedrohung darstellen würde. Die Ausprägungsgrade des falschen Selbst können jedoch variieren. Auch ein gesundes, wahres Selbst verfügt über Anteile eines falschen Selbst im Sinne der wichtigen Fähigkeit, sich an die Umwelt anzupassen. Von klinischer Bedeutung sind vielmehr Fälle, in denen eine starke Spaltung zwischen wahren und falschem Selbst besteht. Denn wenn das wahre Selbst abgewehrt bleibt, treten an die Stellen von Spontanität und Kreativität Gefühle von Unlebendigkeit und Sinnlosigkeit (Winnicott, 1960b). Die Konzepte des wahren und falschen Selbst werden an späterer Stelle wichtig, wenn es um die psychisch transformative Wirkung von Musik geht.

Wie bereits zu Beginn dieses Unterkapitels angedeutet wurde, lassen sich Winnicotts Konzepte und Musik miteinander verbinden. Alle empirischen Ergebnisse, die zuvor in Bezug auf die Ammensprache und das mütterliche Singen vorgestellt wurden, indizieren, dass diese Interaktionen neben anderen Funktionen auch Aspekte des Holdings erfüllen. Dazu zählen zum Beispiel die Fakten, dass Kinder höhere Stimmen gegenüber tieferen Stimmen bevorzugen und dass sie ihre Aufmerksamkeit besser auf singende als auf sprechende Mütter ausrichten können. Somit stellen Ammensprache und mütterliches Singen automatische, vermutlich unbewusste Anpassungsleistungen der Mütter an die Bedürfnisse der Kinder dar. Zwar lassen sich großflächige, quantitativ-experimentelle Studien nicht ohne Weiteres auf Winnicotts Theorie übertragen, da diese nicht auf messbaren Techniken einer guten Fürsorge beruht, sondern die jeweils individuelle Beziehung zwischen Mutter und Kind fokussiert. Das Wissen, wie das eigene Kind zu halten ist, entstammt nach Winnicotts (1960a) Auffassung keinem Lehrbuch, sondern einer Art Intuition der Mütter, die in der Zeit unmittelbar vor und nach der Geburt automatisch in einen Identifizierungsprozess mit ihrem Baby treten. Wenn der Gesang im Sinne des Holdings wirksam ist, dann deswegen, weil er im richtigen Moment kommt und damit das Omnipotenz erleben des Kindes ermöglicht. Es sind auch Situationen denkbar, in denen Mütter singen, ohne dass das Kind dies wünscht. In solchen Momenten findet kein

Omnipotenz erleben statt, und ein Kind kann stattdessen in die compliance gezwungen werden. Holding kann also über Singen vermittelt werden, während nicht notwendigerweise jedes Singen Holding ist. Aufgrund der zuvor berichteten Studienergebnisse ist davon auszugehen, dass Singen oft als Teil des Holdings genutzt wird, wenn das Kind zum Beispiel Beruhigung braucht. Wie später an einem Beispiel bezüglich der Vitalitätsaffekte gezeigt wird, kann der Gesang der Mutter dieselbe Kontur wie ein sanftes Streicheln haben, was den haltgebenden Aspekt des mütterlichen Gesangs veranschaulicht.

Einige psychoanalytische Autorinnen greifen auf die Konzepte des Holdings und des Omnipotenzerlebens zurück, wenn sie die starke Wirkung von Musik im Erwachsenenalter beschreiben oder erklären. Hierbei handelt es sich jedoch häufig um Analogien und Parallelen, wie sich in den Worten Königs (2015) deutlich zeigt:

Verschmelzen wir mit der Musik, gilt die Verbindung zwischen *Musik* und *uns* eigentlich der Verbindung zwischen *uns* und *unserem* Unbewussten, unserem *kindlichen Ich* mit seinen infantilen Bedürfnissen: Als wären wir wieder Kinder in der fürsorglichen Obhut unserer Mutter – *für die Dauer eines Musikstücks!*  
(S. 127, Herv. i. O.)

In Königs Beschreibung wird die Musik zu einer Projektionsfläche, zum Beispiel für das innere Objekt der fürsorglichen Mutter. Über diese Vermittlung kann hingebungsvolles Zuhören die ersehnte Verschmelzung simulieren, die in der Realität im Zuge der eigenen Individualisierung verloren gehen musste. Die Sehnsucht nach dieser Verschmelzung ist das Erbe der Phase des Holdings, welche eine nie wieder erreichte Omnipotenz real ermöglichte. Insofern sind in dieser Auslegung Parallelen zwischen der Wirkung von Musik und der Phase des Holdings festzustellen.

Funke (2015) geht noch einen Schritt weiter als König und spricht von einem ozeanischen Modus des Hörens, in dem die Subjekt-Objekt-Trennung von Ohr und Ton aufgehoben

ist. Auf diese Weise könnten „Basstöne und Rhythmen an den intrauterin ‚gehörten‘ Herzschlag der Mutter erinnern“ (S. 37). Auch hier wird Musik als Zugang zu einer Verschmelzungserfahrung betrachtet. Dieses ganzheitliche auditive Erleben führt Funke auf die neuronalen Umbauprozesse im Gehirn zurück, in denen vorgeburtliche Erfahrungen und die Erfahrungen des Säuglingsalters neu organisiert werden. Das Resultat dieser Umbauprozesse sei das prozedurale oder auch implizite Unbewusste, das im späteren Entwicklungsverlauf im Sinne eines unbewussten Beziehungswissens handlungsweisend wirke und sich häufig in körperlichen Interaktionsformen zeige. Dem kann hinzugefügt werden, dass Tomatis (1999) tatsächlich nachweisen konnte, dass der Fötus bereits hören kann und dabei vor allem die Stimme seiner Mutter wahrnimmt. Dabei passiere mehr als reines Hören: „Der Embryo-Fetus beschränkt sich nicht darauf, passiv Töne zu empfangen; er eignet sich vielmehr Informationen als Erinnerungsbilder (engrammatisch) an, registriert Botschaften, analysiert Situationen, führt einen Dialog mit der Mutter“ (Tomatis, 1999, S. 9). Dabei gehe es nicht um Sprache und Inhalt, sondern um „Liebe, Zuneigung und Emotion“ (ebd., S. 8), weswegen davon auszugehen ist, dass bereits die Geräusche im Mutterleib Einfluss auf die psychische Entwicklung des Säuglings haben. Die Hörerfahrung, die Funke (2015) beschreibt, wird dadurch plausibel.

Funke (2015) betrachtet ein ähnliches Phänomen wie König (2015) und erweitert den Erklärungsansatz mit Erkenntnissen aus der Neurowissenschaft. In beiden Fällen wird jedoch deutlich, dass es um solche Erfahrungen und Empfindungen geht, die ursprünglich von Winnicott in den Begriffen des *Holdings* und der *Omnipotenz* beschrieben wurden. Aus diesem Grund kann argumentiert werden, dass in den gängigen psychoanalytischen Erklärungsansätzen, die sich mit der Wirkung von Musik befassen, Parallelen zu Erfahrungen des *Holdings* und des *Omnipotenz*erlebens hergestellt werden. Auch Tenbrink bedient sich einer vergleichbaren Argumentation, wenn er schreibt: „Musik ist im Kern eine Einladung zu einer Regression auf die Ebene der Erfahrungsbildung mit subjektiven Objekten und damit eine Einladung,

mit der eigenen primären Kreativität in Kontakt zu kommen“ (Tenbrink, 2002, S. 22). Mit dem Begriff der Kreativität verweist er jedoch auch auf weitere Konzepte Winnicotts, die im Folgenden betrachtet werden.

### 3.4 Übergangsobjekt und Möglichkeitsraum

Die Theorie Winnicotts lässt sich auch über die Phase des Holdings hinaus mit Musik in Verbindung bringen. So kann beispielsweise das mütterliche Singen nicht nur als möglicher Bestandteil des Holdings, sondern auch als Übergangsphänomen betrachtet werden. Dabei steht nicht das Erleben von Onnipotenz im Vordergrund, sondern das Erleichtern von zeitweisen Trennungen zum Beispiel durch Schlaflieder beim Einschlafen. Darüber hinaus fördert gemeinsames Singen die eigene Kreativität und ermöglicht Verbindungen mit der kulturellen Welt – beides ist Winnicott zufolge zentral für eine gesunde Entwicklung.

Vor der theoretischen Einbettung sollen zwei Fallbeispiele Bolterauers (2006) illustrieren, wie Musik zu einem Übergangsphänomen werden kann:

Aus dem Bekanntenkreis wird mir über einen kleinen Buben berichtet, der schon mit wenigen Wochen die Mutter durch Strampeln dazu brachte, daß sie immer wieder eine bestimmte Schallplatte auflegte, worauf er sich sofort beruhigte. Er verwendete später Musik als Übergangsphänomen, so sang er intensiv bei jeder Trennungssituation oder wenn er traurig war. Aber er spielte auch selber lustvoll Schallplatte, indem er mit ausgestreckten Armen im Kreis lief und sang. [...] Diese intensive Zuwendung zur Musik trat mit dem 6. Lebensjahr (also dem Ende der ödipalen Phase) in den Hintergrund. Ein anderes Mädchen sang jede Nacht ein ganzes Repertoire an Liedern, bevor sie einschlief. Auch sie beschäftigte sich schon sehr früh intensiv mit Musik und führt selber *Opern* mit ihren Stoffpuppen auf. (S. 1188, Herv. i. O.)

Übergangsobjekte und -phänomene, wie sie in dem Beispiel beschrieben werden, werden von Kindern ab dem vierten bis zwölften Lebensmonat zunehmend genutzt, um Trennungen von der Mutter aktiv zu bewältigen (Winnicott, 1953). Sie sind Objekte oder Aktivitäten, die das Kind selbst wählt, um die Loslösung von der Mutter schrittweise zu bewältigen und Beziehungen zur Umwelt aufzubauen. Dem zugrunde liegt die Fähigkeit des Kindes, ein Objekt als Nicht-Ich zu erkennen. Diese Fähigkeit ermöglicht die Entstehung des *intermediären Raums* oder Möglichkeitsraums, der einen Zwischenraum zwischen innerer und äußerer Realität darstellt und als ursprüngliche Quelle von Inspiration und Kreativität gilt. Auch das Übergangsobjekt ist weder ein inneres Objekt, noch ist es aus Sicht des Kindes ein äußeres Objekt: „[It] is never under magical control like the internal object, nor is it outside control as the real mother is“ (Winnicott, 1953, S. 94). Mit dem Übergangsobjekt beginnt folglich die sukzessive Aufhebung der Omnipotenz (Winnicott, 1953). Um seine Definition des Übergangsobjekts zu veranschaulichen, verweist Winnicott (1953) in ähnlicher Weise wie Bolterauer auf musikalische Aktivitäten von Kindern:

By this definition an infant's babbling or the way an older child goes over a repertory of songs and tunes while preparing for sleep come within the intermediate area as transitional phenomena, along with the use made of objects that are not part of the infant's body yet are not fully recognized as belonging to external reality. (S. 89)

Die Funktionen des Übergangsobjektes sind zahlreich: Es muss instinktives Lieben (Kuscheln), Hassen und gegebenenfalls auch Aggressionen überleben und dem Kind durch Wärme oder Textur die eigene Vitalität und Realität zeigen. Ein wahres Übergangsobjekt tröstet nicht nur über die Abwesenheit der Mutter hinweg (comforter), sondern kann das Kind erfolgreich beruhigen (soother) und wird wichtiger als die Mutter selbst, „an almost inseparable part of the infant“ (Winnicott, 1953, S. 92). Der Junge aus dem ersten Beispiel nutzt

schon als strampelnder Säugling Musik als soother, da sie ihn sofort beruhigen kann. Im Laufe der Entwicklung verliert das Übergangsobjekt seine Bedeutung, da sich zahlreiche Übergangsphänomene in der Zwischenwelt von innerer Realität und Außenwelt ausbreiten, womit das Kind wiederum in die kulturelle Welt eintritt (Winnicott, 1953). Auch bei dem Jungen tritt die Beschäftigung mit der Musik ab dem sechsten Lebensjahr in den Hintergrund.

Aus den Ausführungen geht hervor, dass Musik selbst zum Übergangsobjekt werden kann und es sich dabei nicht um eine begriffliche Parallele oder Analogie zwischen musikalischer Wirkung und psychoanalytischem Konzept handelt. Ihre Bedeutung geht jedoch nicht nach der präverbalen Phase verloren, auch wenn der Junge aus dem Fallbeispiel seine Fixierung auf die Musik verliert. Vielmehr findet sie ihren Platz wie alle kreativen Tätigkeiten im Möglichkeitsraum, der über die gesamte Lebensspanne als Zwischenraum von innerer und äußerer Welt dient.

### **3.5 Containment und Symbolbildung**

Die Theorien Winnicotts sind sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich ihrer Entstehungszeit eng mit den Theorien Bions verknüpft. Dies spiegelt sich auch in der psychoanalytischen Sekundärliteratur wider, innerhalb derer Musik oft im gleichen Zuge als ein Container für schwer aushaltbare musikalische Zustände bezeichnet wird (Trapp, 2016; Ehl, 2019).

Der Begriff des Containments geht auf das Container-Contained-Modell von Bion (1962) zurück, welches einen Austausch zwischen Subjekt und Objekt beschreibt, der die Entwicklung des Denkprozesses ermöglicht. Dementsprechend lässt sich dieses Modell sowohl auf die Beziehung zwischen Mutter und Kind als auch zwischen Analytikerin und Analysandin beziehen. Der Container ist ein physischer oder psychischer Raum, der das zu Containende, welches ebenfalls physisch oder psychisch ist, in sich aufnehmen kann. Auf diese Weise kann etwas Drittes entstehen, das die verschiedenen psychischen und sozial-kommunikativen Vorgänge mit Bedeutung versieht (Lüders, 1997). Zur Beschreibung dieses Vorgangs

führt Bion in seiner Monografie *Elements of Psycho-Analysis* (1963) die Begriffe *Beta-Elemente*, *Alpha-Elemente* und *Alpha-Funktion* ein. Beta-Elemente definiert Bion als

the earliest matrix from which thoughts can be supposed to arise. It partakes of the quality of inanimate object and psychic object without any form of distinction of the two. Thoughts are things, things are thoughts; and they have personality. (Bion, 1963, S. 23)

Lüders (1997) stellt heraus, dass Beta-Elemente immer mit Katastrophengefühlen verbunden sind, da sie als Erfahrung nicht identifizierbar seien. Sie müssen auf heftige Weise abgeführt werden, zum Beispiel durch Strampeln und Schreien beim Säugling oder durch ununterbrochenes und unverständliches Reden bei Patientinnen.

Um diese Beta-Elemente nicht nur abzuführen, sondern auch benennbar zu machen, also in Alpha-Elemente zu verwandeln, ist Alpha-Funktion im Sinne einer geistigen Transformationstätigkeit notwendig. Durch sie kann das nicht Benennbare oder Unverdauliche in Benennbares oder Verdauliches gewandelt werden. Alpha-Elemente sind „the outcome of work done by  $\alpha$ -function on sense impressions. They are not objects in the world of external reality but are products of work done on the sensa believed to relate to such realities” (Bion, 1963, S. 23).

Der Prozess, über den Beta-Elemente des Subjekts in einen Container gelangen, ist die *projektive Identifizierung*. Ursprünglich von Klein (1946) als Abwehrmechanismus beschrieben, erkennt Bion darin eine frühe Form der Kommunikation. Lüders (1997) schreibt dazu:

Das Kind, das ein Bedürfnis hat, in irgendeiner Not ist, findet eine Mutter, die für diese Bedürfnislage aufnahmebereit ist und sich durch das in sie Projizierte derart verändern läßt, daß sie die Not fühlt und mit einer adäquaten Reaktion beantwortet. In der Mutter-Kind-Interaktion beobachten wir, daß die Mutter sich dem Kind zuwendet, es vielleicht aufhebt und das Geschehen meist auch

mit Worten begleitet. Das Kind erlebt eine Mutter, die seine angstmachende Notlage in etwas Erträgliches wandelt, die Notlage benennt, dem Gefühl einen ‚Namen‘ gibt. (S. 91).

Das Containment ist folglich ein Prozess, in dem Beta-Elemente des Säuglings oder der Patientin durch projektive Identifizierung von Mutter oder Analytikerin aufgenommen, durch Alpha-Funktion verstanden, benannt und somit in Alpha-Elemente transformiert werden. Diese sowie das mit Alpha-Funktion befähigte Objekt kann der Säugling oder die Patientin anschließend reintrojizieren.

Um sich als Mutter oder Analytikerin für die projektive Identifizierung des Säuglings oder der Patientin zu öffnen, wird die Fähigkeit zur *Rêverie* benötigt. Sie ist eine Form der Introjektion und des unbewussten Denkens (Lüders, 1997). Es ist das träumerische Ahnungsvermögen der Mutter, die sich auf diese Weise für die Selbst-Empfindungen des Säuglings wahrnehmend öffnen kann (Bion 1967). Eine Mutter ohne diese Fähigkeit konfrontiert ihr Kind mit Unaussprechlichem und lässt es mit namenloser Angst zurück. So wird das Kind nicht nur die eigenen, unverdauten Projektionen, sondern auch ein Objekt reintrojizieren, welches nicht zum Containment befähigt ist. Der Container selbst wird durch die Fähigkeit zur *Negative Capability* zur Verfügung gestellt (Lüders, 1997). Diese Fähigkeit schafft einen inneren Raum, in dem das repräsentiert werden kann, das noch ungewiss ist (Bion, 1992). Das Ungewisse erzeugt dabei jedoch keine Unsicherheit. Anstatt schnell nach Gründen und Tatsachen zu suchen, kann innegehalten und beobachtet werden.

Die Containment-Theorie Bions (1962) ist Teil seiner *Theory of Thinking*, da sie die Entstehung der Bedeutung gebenden Denkfähigkeit erklärt. Das psychische Leben entstehe aus einem Zusammenspiel der inneren Welt der Mutter und des Säuglings (Bion, 1962). Daraus ergeben sich die benötigten Instrumente der *Rêverie* und der *Negative Capability*, welche von Analytikerinnen zur Transformation der oft unerträglichen emotionalen Erfahrungen der



Analysandinnen genutzt werden können (ebd.). Diese Instrumente sind jedoch kein Wissen, sondern Erfahrungen, woran Bions bekannte Forderung ‚no memory – no desire‘ anknüpft.

Bion selbst hat seine Theorie nach aktuellem Kenntnisstand nicht mit Musik in Verbindung gebracht. Inzwischen gibt es jedoch einige Autorinnen, die diesen Vergleich führen. Böhme-Bloem (2013) analysiert mithilfe von Bion ein kurzes Fallbeispiel, in dem die musikalische Fähigkeit der Mutter Teil von Alpha-Funktion ist: Das Kind will mit einem Bauklotz spielen und streckt sich danach. Träumerisch eingefühlt kann die Mutter die Affektwolke des Kindes aufnehmen, verdauen und in den passenden langgezogenen ‚Uuh‘-Laut verwandeln. So transformiert sie die Beta-Elemente des Kindes im mütterlichen Container in Alpha-Elemente. „Das Kind spürt, dass etwas, was es vorher entäußert hat, nun aus der Mutter zurückkommt in anderer Form, quasi in einer lautlich-musikalischen Metapher. [...] Sein Tun hat jetzt einen Namen.“ (Böhme-Bloem, 2013, S. 77f). Darüber hinaus verweist die Autorin auf die stattfindende Verdichtung und Verschiebung, die Teil eines spielerischen Übergangsraums im Sinne Winnicotts darstellen, welcher zuvor bereits erläutert wurde: Die Szene sei ein Schöpfungsakt, in dem die gemeinsame Choreographie des Schiebegesangs entstehe (Böhme-Bloem, 2013).

Trapp (2016) führt einen ähnlichen Vergleich wie Böhme-Bloem, jedoch geht es ihm nicht um die musikalischen Fähigkeiten der Mutter, sondern um die Musik selbst. Er nimmt an, dass Musik aufgrund ihrer Grammatik und ihrer Gestaltungsmittel implizit unbewusste, also aus der präverbalen Phase stammende, innere Szenen (Lorenzer, 1972) formulieren kann. Dadurch sei sie einerseits *wie* eine verstehende und mitfühlende Mutter, die die Befindlichkeit der Zuhörerin spiegele, und biete andererseits Containment und Begleitung durch überfordernde Situationen an (Trapp, 2016). Trapp (2016) stellt fest: „Manchmal ist Musik für jemanden das erste und vielleicht gar das einzige Medium, in welchem ganz früh erlebte, gefürchtete und ersehnte (Beziehungs-)Erfahrungen in gestalteter Form aufbewahrt, gespiegelt

und *contained* sind.“ (S. 160, Herv. i. O.). Dieser Satz ist deswegen so bedeutsam, weil hier ganz bewusst die zeitlichen Ebenen von präverbaler Phase und späterer Entwicklung verschwimmen. Die Musik wird darin zu einer Art Ersatzmutter für die echte Mutter, die kein Containment bieten konnte. Während Trapp hierbei an die ZuhörerIn denkt, lässt sich dieser Gedanke auch auf die Komponistin und die Interpretin übertragen. Es ist vorstellbar, dass Musik für die Komponistin ein Container ist, in den unerträgliche Gefühle projiziert und durch musikalische Vertonung verwahrt, verarbeitet und klanglich benannt werden könnten. Die Klangfarbe der Instrumente, der Rhythmus, die Tonhöhe, die Harmonie usw. stellen Alpha-Funktion zur Verfügung. Die Komposition ist demnach ein Alpha-Element, in dem die Beta-Elemente auf klangliche Weise verarbeitet sind. Ebenso ist es denkbar, dass Interpretinnen in der Wahl ihrer Dynamik, ihres Anschlags, ihrer Agogik usw. auf musikalisch-sinnliche Weise eigene Beta-Elemente verarbeiten, sofern sich ihre Spielweise nicht auf reine Technik begrenzt, sondern von einer eigenen inneren Bewegtheit getragen wird. Trapp (2016) stellt treffend fest: „Musik führt in (traumatisierende) Gefühle hinein und wieder hinaus“ (S.160).

Trapps Vergleich von Musik mit einem Container stößt jedoch an seine Grenzen. Denn anders als die Bion'sche Mutter ist die Musik nicht selbst aktiv oder verfügt über eine eigene Psyche. Man könnte zwar argumentieren, dass jede Komposition das Produkt einer menschlichen Psyche ist und somit indirekt auch subjektive Eigenschaften besitzt. Dennoch wäre nicht das kreative, spontane Moment gegeben, das bei der träumerisch eingefühlten Mutter ihr Containment ermöglicht. Zudem ist die Argumentation, ein Kunstwerk auf die Psyche ihrer Schöpferin zu reduzieren, schon viele Male gescheitert. Ohnehin kann sie nicht der Psyche der Komponistin allein zugeordnet werden, da sie als Medium, wie Picht (2013) es nennt, bereits zur Verfügung steht und eine eigene Geschichte mit zahlreichen Ausformungsmöglichkeiten, Regeln und Strukturen bereithält. Es ist weder möglich, die Musik als vollfunktionalen Container zu betrachten, noch sie auf ein Introjekt der containenden Mutter zu reduzieren. Trapp (2016)

erkennt dieses Problem, denn er verweist darauf, dass die Begleitung durch Musik zu schwach sein kann und auch beim Musikhören reale Begleiterinnen benötigt werden können.

Ein Ansatz, der diese Widersprüche aufgreift und analysiert, findet sich bei Ehl (2019). Er sieht in der Musik eine diskursive Struktur, die wie eine Objektrepräsentanz wirken und über ihre Spiegelfunktion Halt geben und somit Ich-Funktionen stärken kann. „[G]leichzeitig kann sie als Symbol erlebt werden, wenn das zu Symbolisierende mit seiner unbewussten schmerzlichen Geschichte von Verlust, Zerstörung und Wiedergutmachungsversuchen [...] transformiert [und] emotional verstanden wird (Ehl, 2019). Die Bedeutung von Ehls Sichtweise für psychische Transformationsprozesse wird später ausführlich erläutert.

Es lässt sich zunächst festhalten, dass Musik Teil von mütterlichem Containment sein kann, wenn musikalische Elemente im Sinne von Alpha-Funktion genutzt werden. Weiterhin hat sich gezeigt, dass Musik nicht dasselbe ist wie ein mütterlicher Container, da sie selbst nicht aktiv ist. Beiden gemeinsam ist jedoch die benötigte Fähigkeit zur Rêverie, die es ermöglicht, sich träumerisch auf Unvorhersehbares einzulassen. Das gilt für die containende Mutter ebenso wie für Komponistin, Interpretin und Zuhörerin. Auch König (2015) stellt heraus, dass das symbolische Potential der Musik immer auf der Bereitschaft der Rezipientin basiert, die Musik in sich eindringen zu lassen.

### **3.6 Abstimmungsprozesse und Vitalitätsformen**

Ungefähr zwei Jahrzehnte nach den zentralen Schaffensphasen Winnicotts und Bions erscheint Sterns (1985) Hauptwerk, *The Interpersonal World of the Infant: a View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, worin er die Ergebnisse jahrelanger Säuglingsforschung präsentiert und den Begriff der Vitalitätsaffekte einführt. Dieser Begriff wurde bereits in einem früheren Teil dieser Arbeit kurz umrissen, welcher den Zusammenhang von Musik und Emotionen behandelt. Die Vitalitätsaffekte oder, wie sie später von Stern umbenannt werden, Vitalitätsformen, nehmen in Bezug auf die Bedeutung der Musik in der

präverbalen Phase eine besondere Stellung ein. Denn anhand der Vitalitätsformen ist beobachtbar, inwiefern musikalische Prozesse an der Subjektwerdung beteiligt sind.

Eine der zentralen Beobachtungen Sterns (1985) ist, dass die Mutter ab dem circa sechsten Lebensmonat die emotionalen Ausdrücke des Kindes nicht mehr nur imitiert, sondern dass sie ihren eigenen affektiven Zustand und den des Kindes in eine kreuzmodale Passung bringt. Dazu kann das bereits verwendete Beispiel aufgegriffen werden, in dem sich das Kind angestrengt nach dem Spielzeug streckt und die Mutter dazu passende ‚Uh‘-Geräusche macht. Der sensomotorisch geäußerte Affekt wird durch eine lautlich-musikalische Metapher aufgegriffen. Diese Szene wurde bereits unter dem Aspekt des Containments von Böhme-Bloem (2013) analysiert, während bei Stern (1985), der in seinem Werk ein ähnliches Beispiel schildert, der Prozess der Abstimmung im Vordergrund steht. Denn dieser bereite den Weg für das Erleben des eigenen Selbst und eines Anderen als gegenüberstehendes Subjekt.

Zunächst muss erläutert werden, welche affektiven Zustände zwischen Mutter und Kind in Abstimmung gebracht werden. Dabei handelt es sich nicht lediglich um kategoriale Affekte wie Freude, Traurigkeit, Wut oder Anstrengung. Von größerer Bedeutung sind die Vitalitätsaffekte, die in Verbindung mit oder ohne solche kategorialen Affekte auftreten können. Vitalitätsaffekte sind

dynamic, kinetic qualities of feeling that distinguish animate from inanimate and that correspond to the momentary changes in feeling states involved in the organic processes of being alive. We experience vitality affects as dynamic shifts or patterned changes within ourselves or others. (Stern, 1985, S. 156)

In seinem späteren Werk *Formen der Vitalität* arbeitet Stern (2010) sein Konzept weiter aus. Er begrenzt die Vitalität nicht auf den Affekt, sondern bezeichnet sie als Form aller Erfahrung.

Vitalität ist ein Ganzes. Sie ist eine Gestalt, die aus den theoretischen separaten Wahrnehmungen von Bewegung, Kraft, Zeit, Raum und Intention hervorgeht.

Sie wird ebenso wenig Stück für Stück bewusst analysiert, wie wir ein vertrautes Gesicht analysieren, obgleich man jedes einzelne Element für sich betrachten und isoliert von allen anderen untersuchen könnte. (Stern, 2010, S. 14)

Vitalitätsformen bezeichnen also nicht das *Was* oder *Warum* eines Aktes, sondern das spezifische *Wie*. Sie sind nicht das Gefühl oder der Gedanke selbst, sondern die Form seines Erscheinens auf der „Bühne des Geistes“ (Stern, 2010, S. 167). Stern sieht sich selbst der Schwierigkeit ausgesetzt, das *Dynamische* der Vitalitätsformen zu beschreiben, da sich dieses als psychisches, subjektives Phänomen nicht mit physikalischen Begriffen definieren lässt. Als Beispiele für dynamische Vitalitätsformen nennt er Wörter wie explodierend, aufwallend, akzelerierend, anschwellend, eilend, mitziehend, aufgereggt, schmelzend, schwebend, stockend, stillhaltend oder gestrafft (Stern, 2010, S. 17). Durch diese Formen, die jede Aktivität begleiten und zu ständigen Veränderungen in Bewegungen, Gedanken und Gefühlen führen, entsteht Stern zufolge das Empfinden von Lebendigkeit und das von Winnicott (1971) beschriebene Gefühl des fortwährenden Seins. Ohne die Vitalitätsformen wären einzelne Bewegungen und Äußerungen roboterhaft und könnten den Eindruck von Unlebendigkeit erzeugen.

An dieser Stelle wird die Analogie zum musikalischen Zeichensystem deutlich, auf die Stern (2010) selbst hinweist. Auch hier werden Intensität, Dauer und Kontur der musikalischen Phrase durch spezifische Anweisungen modelliert, die wiederum den Bewegungsfluss und die Ausdrucksweise der Musikerinnen steuern oder anregen. Während die Bezeichnungen *piano* (leise) und *forte* (laut) bereits auf eine bestimmte Lautstärke verweisen, steigt die Intensität durch ein *crescendo*, während sie durch ein *decrescendo* abklingt. Ein *accelerando* beschleunigt den Spielfluss, während ein *ritardando* ihn verzögert. Ein *sforzato* bricht plötzlich herein, beim *staccato* hüpfen die Töne und beim *legato* fließen sie ineinander über. Zudem gibt es Anweisungen zum Tempo, die zugleich auf eine bestimmte Spielweise verweisen. Ein schnelleres *allegro* wird lebhaft gespielt, während das *andante* wortwörtlich langsam

voranschreitet. Zur weiteren Veranschaulichung bietet sich an dieser Stelle ein kurzer, literarischer Exkurs zur Autobiografie Zwetajewas (1992) an, welche bereits in der Einleitung als Beispiel herangezogen wurde:

Das Erniedrigungszeichen erschien mir stets als heimlicher Wink; als ob die Mutter, in Anwesenheit von Gästen, die Braue höbe und schnell wieder senkte und etwas von mir in die tiefste Tiefe verdrängte. Durch das Senken der Braue über dem Zeichen des Augs. Das Auflösungszeichen [...] indes war völlig leer: ein Zeichen dafür, daß etwas nicht zählte, Verkörperung des Verschwindens, und es selbst zählte nicht, es selbst existierte nicht, und ich behandelte es herablassend, wie einen Dummkopf. (S. 18)

In diesem Beispiel vergleicht Zwetajewa das erstgenannte Erniedrigungszeichen mit einer Geste und einer zugehörigen Bewegung im Gesichtsausdruck der Mutter (das Heben und Senken der Braue), während das Auflösungszeichen das Verschwinden verkörpert – in beiden Fällen geht es also auch um die Form der Vitalität, in deren Hinsicht Zeichen und Bewegungen übereinstimmen. Auch Böhme-Bloem (2013) verweist auf die Analogie zwischen den dynamischen Vorgängen in der Musik und den Vitalitätsaffekten, die beide multimodal, also mit allen Sinnen wahrgenommen werden.

Stern (1985) geht davon aus, dass Säuglinge zu Beginn ihres Lebens grundsätzlich multimodal oder multisensorisch wahrnehmen. Damit schließt er sich (trotz einiger kritischer Anmerkungen) der konstruktivistischen Sichtweise an, dass Säuglinge auch die menschliche Gestalt zunächst nur als eine von verschiedenen Gruppierungen körperlicher Stimuli wahrnehmen, die sich nicht wesentlich von anderen Gruppierungen (Fenster, Bauklotz, Mobile) unterscheidet. Erst durch die Wahrnehmung einzelner Aspekte über alle Sinnesmodalitäten hinweg können Bestandteile einer Stimulusgruppe allmählich zu einer Einheit integriert werden. Während die Modalitäten für den Säugling also indifferent sind, kann er jedoch Sterns

Einschätzung nach bereits Vitalitätsformen unterscheiden, da diese sich auch über verschiedene Modalitäten hinweg gleich oder unterschiedlich anfühlen können. Auf diese Weise können die Vitalitätsformen dabei helfen, ein Empfinden des auftauchenden Selbst und des auftauchenden Anderen zu entwickeln, also aus den verschiedenen Stimuli eine menschliche Subjektivität zu einer Einheit zu konstruieren. Damit seien Vitalitätsformen zentraler Bestandteil des impliziten Beziehungswissens, das bereits vor dem Erlernen der Sprache aufgebaut wird (Stern, 1985).

Ein Beispiel dafür beschreibt Stern (1985) anhand der Aktivierungskontur von Vitalitätsaffekten, also dem Ablaufmuster der auftretenden Aktivierung oder Erregung: Wenn eine Mutter ihr Kind mit den Worten ‚Ist ja gut, Ist ja gut...‘ tröstet, dabei die erste Silbe betont und die Lautfolge zum Ende hin ausklingt, könne diese Szene eine ähnliche Aktivierungskontur aufweisen wie sanftes Streicheln am Kopf. Dies sei der Fall, wenn das Lautäußerungs-Pausen-Muster absolut und relativ der Dauer der gleich konturierten Streichelbewegung sowie der Pausen zwischen den einzelnen Bewegungen entspreche. Der Säugling könne dann bei verschiedenen Beruhigungsmaßnahmen ein und dieselbe Mutter als auftauchende Andere erkennen, anstatt zwei unterschiedliche Mütter zu erleben, von denen die eine ‚Ist ja gut‘ sagt und die andere ihn streichelt, was eine wichtige Leistung in der Konstruktion menschlicher Subjektivität darstelle (Stern, 1985).

Ähnlich verhält es sich mit dem eingangs beschriebenen Abstimmungsprozess, bei dem die Mutter den Affekt des Säuglings passend markiert und zugleich eine Differenz durch die verschiedenen Sinnesmodi zulässt. Während im Beispiel des vorigen Absatzes dieselbe Vitalitätsform zu zwei Zeitpunkten auftritt und dem Säugling so die Konstruktion der Mutter als Subjekt über ihre spezifische Ausdrucks- und Bewegungsweise ermöglicht, wird in diesem Beispiel dieselbe Vitalitätsform gleichzeitig von zwei verschiedenen Subjekten geäußert. Dabei geht es nicht um die Konstruktion der Mutter, sondern um das gleichzeitige Erleben des

eigenen Affekts, indem die Mutter diesen markiert, und das Erleben der Mutter als eine Andere, indem sie dazu eine andere Sinnesmodalität nutzt.

Vitalitätsformen weisen eine besondere Beziehung zur Musik auf. Wichtig ist hierbei zu unterscheiden, ob man Musik als Stimulus, als Teil der akustischen Modalität oder als gesamte Kunstform begreift. Im ersten Beispiel nutzt die Mutter die akustische Modalität, um diese mit der motorischen Modalität des sich streckenden Kindes in eine kreuzmodale Passung zu bringen. Welche Modalität sie dazu nutzt, ist nicht so wichtig wie die Tatsache, dass sie eine *andere* Modalität für ihren vitalen Ausdruck benutzt als das Kind. Gleichzeitig offenbart sich hier die mangelnde Trennschärfe des Begriffs Modalität, da an jeder akustischen Äußerung oder Reizverarbeitung auch motorische und physiologische Prozesse beteiligt sind.

Die Lautmetapher der Mutter ist insofern ein musikalischer Stimulus, da die Mutter ihn komponiert, indem sie ihn hinsichtlich seiner Intensität, Dauer und Kontur des Lautes spontan gestaltet. Böhme-Bloem (2013) verweist auf die wechselseitige Beeinflussung von Mutter und Kind: „Das Kind regt mit seinem sensomotorischen Affekt die Poetik der Mutter an; sie schöpft den Gesang und greift dabei auf ihre Lebenserfahrung, ihre kulturelle Eingebundenheit zurück“ (S. 78). Diese Szene lässt sich auch mit den zuvor geschilderten Ergebnissen in Verbindung bringen, in denen gezeigt wurde, dass der Gesang der Mutter durch die Anwesenheit des Kindes insofern modifiziert wird, dass er lebhafter und fröhlicher klingt (Balkwill & Thompson, 1999).

Für den dritten Teil dieser Arbeit ist auch die Verbindung von Vitalitätsformen und Musik als gesamter Kunstform relevant. Beide sind wesentlich durch die Zeit und die darin stattfindende Bewegung bestimmt, wodurch Analogie zwischen den Vitalitätsformen und dem musikalischen Zeichensystem plausibel wird, die bereits aufgezeigt wurde. Eine weitere Gemeinsamkeit, worauf auch die verschiedenen Definitionsversuche von Musik verweisen, liegt im kommunikativen Aspekt von Vitalitätsaffekten und Musik. Denn insbesondere die



Synchronizität macht einen großen Teil des musikalischen Erlebens aus, so wie auch die Vitalitätsaffekte aufs Engste mit multimodalen Abstimmungsprozessen verbunden sind. Plassmann (2019) stellt treffend fest: „Vitalitätsaffekte sind sehr komplexe Gebilde, die sich mit Worten nur begrenzt wiedergeben lassen; es ist eine ähnliche Schwierigkeit wie der Versuch, ein Musikstück oder ein Bild in Worten zu erzählen“ (S. 71). Um an Pichs (2013) Perspektive anzuknüpfen, wird Musik hier zu einem Medium, in dem sich das Phänomen der Vitalitätsformen zeigt. Sie kann dabei helfen, vitalisierende Prozesse zu sehen und zu beschreiben, was sich vor allem in Bezug auf psychische Transformationsprozesse im analytischen Geschehen als besonders fruchtbar erweist. Hierbei ist die Beteiligung der Vitalitätsformen am Aufbau des impliziten Beziehungswissens von zentraler Bedeutung. Dadurch können sie in der Psychotherapie Zugänge zu nicht-bewussten, präverbalen, und auch dissoziierten Erlebnissen eröffnen, wie Stern (2010) in seinem Konzept des Gegenwartsmoments ausarbeitet. Dieser Aspekt wird im dritten Teil der Arbeit unter Berücksichtigung der Arbeiten von Dantlgraber (2008), Knoblauch (2019) und Plassmann (2019) näher betrachtet.

### **3.7 Rhythmus des Dialogs**

Als frühere Mitarbeiterin in Sterns Forschungsteam bewegen sich die Arbeiten Beebes (2014), welche sie in ihrem Aufsatz *My Journey in Infant Research and Psychoanalysis* zusammenfasst und die für dieses Unterkapitel maßgeblich sind, in einem ähnlichen Kontext. Beide teilen die Auffassung, dass präsymbolische Repräsentationen des Selbst und äußerer Objekte auf reziproken, dynamischen Abstimmungsprozessen zwischen Mutter und Kind basieren. Sie gehen also nicht wie Winnicott oder andere psychoanalytischen Theorien davon aus, dass sich Mutter und Säugling zu Beginn in einer symbiotischen Einheit befinden, sondern dass beide ein Zwei-Personen-Feld bilden, in dem sich die Erfahrung des Säuglings organisiert. Während die Mutter zwar über mehr Fähigkeiten und eine größere Reichweite verfügt, ist ihre Antwort auf den Säugling nicht alleinentscheidend. Vielmehr nehmen Beebe und

Stern (1977) an, dass Erfahrungen auf dem Kontinuum von Engagement und Disengagement simultan ko-konstruiert werden. Das bedeutet, dass Mutter und Kind sich gegenseitig affektiv regulieren. An dieser Stelle kann erneut auf die verschiedenen Perspektiven zur Intersubjektivität zum Nachlesen verwiesen werden, von denen das Zwei-Personen-Feld eine mögliche, aber nicht die einzige Variante darstellt (Bohleber, 2013).

Beebe und Lachmann (1988) stellen fest, dass es dabei zu Mustern von *Passung* (matching patterns) oder von *Entgleisung* (derailed patterns) kommen kann. Erstere beinhalten die Abstimmung von Laut- und Bewegungsäußerungen hinsichtlich ihres temporalen Musters, was weiter unten genauer erläutert wird. Letztere werden von Beebe (2014) erstmalig in den 70er Jahren in der Bild-für-Bild Analyse eines achtminütigen Videos beobachtet und als *chase and dodge* (Jagen und Ausweichen) bezeichnet. In dem Video zeigt sich, dass das Chase-Verhalten der Mutter sowohl Auslöser für als auch Reaktion auf das Dodge-Verhalten des Kindes sein kann, während umgekehrt das Kind mit Dodge-Verhalten sowohl die Interaktion beginnen als auch auf die Mutter reagieren kann.

To every maternal overture, the infant could move his body back, duck his head down, turn his head away, or pull his hand out of mother's grasp, exercising a virtual veto power over the mother's efforts to engage him in a face-to-face encounter. This pattern illustrates the infant's role in the interaction. Moreover, rather than tuning out, the infant remained exquisitely sensitive to the mother's every movement, an acute vigilance. At the time I thought of this study as illustrating a new concept of infant coping and ‚defense‘. (Beebe, 2014, S. 11)

In ihrer späteren Forschung erweist sich das Chase-and-Dodge-Muster als signifikanter Prädiktor für die Entwicklung des unsicher-vermeidenden Bindungsstils.

Während zu diesem Zeitpunkt noch die face-to-face Interaktion im Zentrum steht, erweitert sich Beebes (2014) Fokus auf temporale Aspekte der Interaktion unter dem Einfluss ihres Kollegen Jaffe: „Joe considered timing and rhythm to be basic organizing principles of all communication. [...] Joe felt that the words were not enough; he wanted the music” (S.13). In ihrer gemeinsamen Arbeit mit Stern stellen sie fest, dass die zeitliche Organisation von Bewegungsmustern zwischen Mutter und Kind große Ähnlichkeit mit der zeitlichen Organisation von Lautäußerungsmustern zwischen Mutter und Kind aufweisen (Beebe, Stern & Jaffe, 1979). Dabei unterscheiden sie zwischen ko-aktiven und abwechselnden Bewegungen. Ko-aktive Bewegungen beinhalten Überlappungen, in denen Mutter und Kind sich quasi simultan bewegen. Die durchschnittliche Dauer zwischen dem jeweiligen Beginn der Bewegung der einen und der anderen Partnerin liegt bei 0.25 Sekunden. Bei abwechselnden Bewegungen folgt auf den Beginn der Bewegung jeweils ein kurzer Moment des Innehaltens, sodass die durchschnittliche Dauer zwischen dem Beginn der Bewegung der einen und der anderen Partnerin länger ist und 0.5 Sekunden beträgt. Durch die Wiederholung solcher Sequenzen entsteht ein Rhythmus, dessen jeweilige Dauer Ergebnis der Abstimmung zwischen Mutter und Kind ist. Aufgrund der Schnelligkeit dieser Abstimmung schließen die Beebe, Stern und Jaffe (1979) ein Stimulus-Antwort-Modell als Erklärung aus und nehmen stattdessen an, dass Mutter und Kind sich in einem prädiktiven System befinden, das auf Erwartungen aufgrund von früheren Interaktionserfahrungen basiert.

Diese Erkenntnisse stehen im Einklang mit dem Modell der *Rhythms of Dialogue* von Jaffe und Feldstein (1970), welches sich auf den sprachlichen Austausch von Erwachsenen bezieht. Auch hier wird rhythmische Passung durch Lautäußerungs-Pause-Kreisläufe erzeugt, die wiederum auf Erwartungen basieren. Insbesondere die Gestaltung des Sprecherinnenwechsels durch passende Pausendauern beider Partnerinnen gibt Auskunft über Empathie, interpersonelle Anziehung, das Kontinuum von Abhängigkeit zu Unabhängigkeit und die

Neuheit der Partnerin. Bei gegenseitigen Unterbrechungen der Sprecherinnen, wenn also keine Pausen beim Sprecherinnenwechsel gemacht werden, bricht ein effektiver Dialog zusammen.

Aufgrund der Parallelen wenden Beebe und Jaffe dieses Modell auf die Mutter-Kind-Interaktion an, woraus die umfassende Forschungsmonographie *Rhythms of Dialogue in infancy* (Jaffe et al., 2001) hervorgeht. Dabei zeigt sich, dass der Grad, zu dem Mütter und Kinder sowie Fremde und Kinder den vokalen Wechsel (vocal turn taking) koordinieren, die Bindung und Kognition der Kinder im Alter von 12 Monaten vorhersagen kann. Das vocal turn taking wird definiert als „matched durations of switching pauses at the point of the turn exchange“ (Beebe, 2014, S.14). Die Forscherinnen ermitteln, dass ein mittlerer Grad an Koordination optimal für die kindliche Bindung ist: „Midrange coordination leaves more ‚space‘, more room for uncertainty, initiative, and flexibility within the experience of correspondence and contingency—optimal for secure attachment“ (ebd.). Hohe Koordination hingegen entspricht exzessivem Monitoring, was mit gesteigerter Vigilanz und folglich einer besseren Vorhersagbarkeit von Moment zu Moment einhergeht. Beebe erkennt darin eine Bewältigungsstrategie gegenüber Neuem, interaktiven Herausforderungen oder Bedrohungen. Niedrige Koordination wiederum entspricht einer Hemmung im Monitoring oder einem Rückzug. Das so entwickelte *Optimal Midrange Modell* steht nach Beebes (2014) Auffassung in Einklang mit dem Konzept der ausreichend guten Mutter von Winnicott (1965).

Als besondere Leistung Beebes ist hervorzuheben, dass sie auf Basis von lediglich zweieinhalb Minuten dauernden Videos, welche die Interaktion von Müttern und Kindern im Alter von vier Monaten zeigen, deren Bindungsstil im Alter von einem Jahr vorhersagen konnte (Beebe et al., 2010). Sie stellt diesbezüglich fest: „[This] illustrates the fact that relatively small amounts of nonverbal communication carry enormous information“ (Beebe, 2014, S. 16).

In all diesen Studien sind musikalische Prozesse im weitesten Sinne Teil des Untersuchungsgegenstandes, da es um temporale Muster und Rhythmisierung geht. Diese erscheinen als Grundlage oder Bestandteil jeder Form von Wahrnehmung und Kommunikation:

Temporal patterns refer, for example, to rhythm, pausing, simultaneity, and turn taking. All temporal information is embedded in the rich visual, auditory, kinesthetic, multimodal display of communication. Coordinating temporal patterns between partners, such as matching rhythms, or predictably responding within a rapid timeframe, is one critical way in which social relatedness is organized. (Beebe, 2014, S. 13)

Auch hier lässt sich wie bei den Vitalitätsaffekten keine Richtung des Zusammenhangs zwischen Musik und Kommunikation ermitteln. Zunächst ist zwar die Schlussfolgerung naheliegend, dass musikalische Fähigkeiten die Grundlage von Kommunikation bilden, da die Rhythmisierung des Austauschs zwischen Müttern und Kindern als Basis einer gelungenen affektiven Abstimmung fungiert. Umgekehrt wird Musik jedoch von einigen Autorinnen über ihre kommunikative Funktion und ihre Fähigkeit, Synchronisation zwischen Menschen zu erzeugen, erst definiert. Zudem ist Rhythmisierung nur ein Bestandteil von vielen innerhalb des musikalischen Spektrums, ebenso wie sie untrennbarer Bestandteil von Sprache ist. Hier offenbart sich die Schwierigkeit über Forschungsgegenstände zu sprechen, die so eng miteinander verzahnt sind, was einerseits auf das junge Forschungsfeld und andererseits auf die Sache an sich zurückzuführen ist. Diese Schwierigkeit bleibt trotz beeindruckender mikroanalytischer und empirischer Methoden bestehen, da sie letztendlich damit zusammenhängt, was wir unter Musik verstehen. An dieser Stelle tritt die Wichtigkeit des einführenden Kapitels zur Definition von Musik erneut hervor. Denn auch hier kann als einzige Antwort gelten, dass es keine letzte Antwort auf die Frage nach der Art oder Richtung des Zusammenhangs zwischen Musik und Kommunikation oder Interaktion geben kann. Gleichwohl ist nachgewiesen

worden, dass dieser Zusammenhang, insbesondere in der präverbalen Phase, auf vielfältige Weisen existiert.

#### **4. Psychische Transformationsprozesse durch und mit Musik**

Im vorigen Kapitel konnte nachgewiesen werden, dass musikalische Prozesse sowohl Teil der realen, präverbalen Lebensphase sind, als auch dass sich Analogien und Parallelen zwischen psychoanalytischen Konzepten, die sich auf diese Lebensphase beziehen, und der Wirkungsweise von Musik herstellen lassen. Die Ergebnisse sollen an dieser Stelle nur kurz zusammengefasst werden, da sie durch die folgende Diskussion um wichtige Aspekte erweitert und anschließend im Fazit erneut mit Blick auf die Fragestellung eingeordnet werden.

Für die Konzepte Winnicotts gilt zunächst, dass musikalische Prozesse Teil der frühen Mutter-Kind-Interaktion sein können, aber nicht müssen. Das Singen der Mutter kann Omnipotenz ermöglichen oder auch verhindern, entscheidendes Kriterium ist die Bedürfnislage des Säuglings und die Fähigkeit der Mutter, diese zu erspüren. Darüber hinaus eignen sich die Konzepte des Holdings und der Omnipotenz, um sie mit der Wirkungsweise von Musik zu vergleichen, wenn diese Gefühle von Verschmelzung oder Assoziationen mit Klängen aus der präverbalen Phase auslösen kann. Musik kann auch ein Übergangsobjekt sein und somit Teil daran haben, einen Möglichkeitsraum zwischen innerer und äußerer Welt entstehen zu lassen. In diesem Möglichkeitsraum bleibt sie wie jede Form von Kreativität auch in der späteren Lebensspanne bedeutsam.

Mit Bions Containment-Theorie verhält es sich ähnlich. Musik kann Teil der frühen Mutter-Kind-Interaktion sein, wenn die Mutter ihre musikalischen Fähigkeiten im Sinne von Alpha-Funktion nutzt und dadurch die Beta-Elemente des Kindes in Alpha-Elemente verwandelt. Darüber hinaus wird Musik in der psychoanalytischen Literatur mit einem Container verglichen, was jedoch teilweise infrage zu stellen ist und somit Eingang in die Diskussion findet.

Eine wichtige Parallele zwischen Containment und Musik besteht jedoch darin, dass beide die Fähigkeit zur *Réverie* voraussetzen.

Bezüglich der Konzepte Sterns und Beebes lässt sich insgesamt festhalten, dass musikalische Prozesse Teil der Mutter-Kind-Interaktion sind. Bei Stern wird die Lautmetapher der Mutter zu einem musikalischen Stimulus, über den sie ihren eigenen Affekt in die kreuzmodale Passung mit dem Affekt des Kindes bringt. Bei Beebe wird die Rhythmisierung des affektiven Dialogs zwischen Mutter und Kind zum Prädiktor für die Art des Bindungsstils. Diese Konzepte können keine Parallelen oder Analogien mit Musik aufweisen, da musikalische Prozesse per se in ihnen enthalten sind. Sie können aber auf die analytische Situation übertragen werden und dabei helfen, Analogien zwischen den Interaktionen von Mutter und Kind einerseits und Analytikerin und Analysandin andererseits herzustellen, womit sich der letzte Teil der Diskussion befasst.

Im nun folgenden Teil der Arbeit werden die Ergebnisse hinsichtlich ihrer Bedeutung für psychische Transformationsprozesse, die sich auf präverbale Erlebensmuster beziehen, diskutiert. Dadurch soll ein Ausblick auf die Anwendungsfelder des Themas gegeben werden. Der Begriff Transformationsprozesse wird im weitesten Sinne als Veränderung und Entwicklung definiert und dient dazu, das Potential zu explorieren, welches in einer stärkeren Beachtung der Musik für psychodynamische Prozesse liegen kann. Die Diskussion wird zunächst erläutern, inwiefern das Hören von Musik psychisch transformative Wirkungen entfalten kann. Danach wird der Blick auf die analytische Situation gelenkt, wobei es weniger um eine theoretische Vertiefung als um eine Exemplifizierung von Musikerlebnissen geht, die im therapeutischen Geschehen auftreten und nutzbar gemacht werden können. Abschließend wird das Thema der Arbeit in den wissenschaftstheoretischen Wandel innerhalb der Psychoanalyse eingeordnet, um den größeren Forschungskontext zu verdeutlichen.

## 4.1 Musik hören

Die Wirkungen, die Musik in ihren Zuhörerinnen entfalten kann, sind so zahlreich und individuell, wie es auch unmöglich ist, sie vollständig wiederzugeben. Zu den hervorste- chendsten Reaktionen zählen die bereits erwähnten Chill-Reaktionen, die von Altenmüller (2016) erforscht werden. Während Altenmüller vor allem deren neurobiologischen und evo- lutionären Ursprünge fokussiert, verweist er auch auf ihren Nutzen für Psychotherapie. So zeigte sich beispielsweise in einer Studie von Särkämö et al. (2008), dass sich sowohl die Depressivität von Schlaganfall-Patientinnen signifikant verringerte, als auch deren Aufmerk- samkeit, Wortgedächtnis und Sprachfähigkeiten signifikant gegenüber zwei Kontrollgruppen verbesserte, wenn sie drei Monate lang täglich eine Stunde ihre Lieblingsmusik hörten. Alten- müller (2016) führt diese Effekte auf die Neurohormone Dopamin und Noradrenalin sowie die stressreduzierende und damit auch lernfördernde Wirkung von Musik zurück. Darüber hinaus hebt er ihre Fähigkeit hervor, biografische Erinnerungen und Assoziationen mit wich- tigen Lebensereignissen hervorzurufen, die an glücklichere Tage erinnern. Aus Altenmüllers Arbeiten geht zwar nicht hervor, inwiefern diese Effekte der Musik mit präverbalen Erlebens- mustern zusammenhängen könnten, da er sich in der Erforschung der Chill-Reaktionen auf der neurologischen Erklärungsebene bewegt. Sie finden dennoch Eingang in diese Arbeit, da sie die starke transformative Wirkung verdeutlichen, die Musik haben kann.

Ein weiteres, oft auch körperlich empfundenes Phänomen, das mit Musik häufig in Verbindung gebracht wird, ist die Rührung, welche von Nohr (2016) in ihrem Essay ausführ- lich behandelt wird und einen Übergang zur psychoanalytischen Erklärungsebene schafft. Nohr (2016) schreibt dazu: „Die äußeren Anlässe als Erreger der Rührung sind so vielfältig wie die Menschen, aber die Psychodynamik der Rührung ist immer ähnlich: Dass etwas schmerzlich Vermisstes auftaucht, aber durch den Auslöser als erfüllt miterlebt wird, was den Schmerz mit Beglückung und Hoffnung amalgamiert“ (S. 145). Die Rührung berge daher das



Potential zur Selbsterkenntnis, wenn gefragt wird, „Was ergreift mich hier?“ (Nohr, 2016, S.145).

Die Antwort darauf mag ebenso individuell ausfallen, wie auch der Auslöser der Rührung für jeden Menschen ein anderer ist. Überlegungen dazu, warum bestimmte Musik uns emotional berührt und was sie dabei in uns zum Klingen bringt, finden sich unter anderem bei Tenbrink (2006) und König (2015). Beide erkennen in der Musik ein symbolisches Potential, das den Zugang zu präverbalen Erfahrungsmustern ermöglicht, welche außerhalb des phasengemäßen Omnipotenzlerlebens im Sinne Winnicotts verblieben sind. Damit kann Musik abgewehrte Teile unseres wahren Selbst berühren, wenn wir es zulassen. In Ehls (2019) Worten:

Akustische Phänomene scheinen mitunter zum Erleben von Zerbrechlichkeit beizutragen: Entweder sind es Klangfolgen mit Brüchen, die bereits in der Kompositionsstruktur angelegt sind, oder es sind musikästhetische Eindrücke, die uns auf zunächst nicht bewusst erfassbaren Wegen psychische Fragmentierungen in uns selbst erleben lassen. (S. 35)

An diesem Beispiel zeigt sich, wie Analogien zwischen musikalischen Strukturen und psychoanalytischen Konzepten hergestellt werden können. Nach Ansicht der Autorin muss jedoch darauf geachtet werden, dass solche Analogien immer subjektive Urteile darstellen. Ehls Ansatz setzt sich mit dieser Subjektivität auseinander und wird an späterer Stelle ausführlich diskutiert.

Tenbrink (2006) erkennt den besonderen Mehrwert der Fähigkeit der Musik, abgespaltene Erfahrungsmuster zu berühren, vor allem daran, dass diese „im Alltagsleben niemals in hinreichender Weise einen solchen nachträglichen Transformationsprozess erfährt und damit immerfort unser Erleben und Verhalten mitbestimmt, ohne dass wir eine Chance haben, uns dessen wirklich in seinem vollen Ausmaß innezuwerden“ (S. 455). Spätestens an dieser Wirkung wird das therapeutische Potential von Musik offenbar, zumal die Zugänge zu

präverbalen Erlebensmuster eine besondere Herausforderung der modernen, psychoanalytischen Therapien darstellen (Dantlgraber, 2008). Dieses Potential wiegt umso schwerer, als bei Funke (2015) Musik sogar einen Zugang zu intrauterinen Erfahrungen ermöglicht, deren Bedeutung für die Entstehung psychischer Krankheiten zwar häufig angenommen wird, aber bis heute kaum erforscht sind. Zugleich kommt die Frage auf, wer diesen Zugang schafft: Ist es die Musik selbst, die eine spezifische Form aufweist? Oder ist es die ZuhörerIn, die sich von dieser spezifischen Form berühren lassen kann, weil sie analoge psychische Strukturen aufweist? Die Formulierung dieser Fragen suggeriert bereits, was sich auch in den nächsten Ausführungen bestätigen wird, dass es beide sind, sowohl die Musik als auch die ZuhörerIn.

Zunächst kann weiter gefragt werden, auf *welche* Musik präverbale Erlebensmuster auszudrücken vermag. Tenbrink (2006) unterscheidet dazu zwischen „lebendiger Musik“ (S. 461), die es ermöglicht, präverbales Material nachträglich auszudrücken und/oder zu transformieren, und „Abwehrmusik“ (ebd.), die solche Erlebnismuster abwehren soll. Dabei bezieht er sich auf Winnicott, indem er die erste als Musik des wahren Selbst und die zweite als Musik des falschen Selbst bezeichnet. Während er diesen beiden Kategorien nicht pauschal bestimmte Musikgattungen zuordnen möchte, nimmt er dennoch an, dass es Musikgattungen gibt, in denen deutlich das eine oder das andere überwiegt.

Folgt man dieser Argumentation, lässt sich als nächstes fragen, auf *welche Weise* lebendige Musik präverbale Erlebensmuster ausdrücken kann. Tenbrink (2006) arbeitet dazu drei Thematiken des präverbalen Erlebens aus: (1) die optimale Synchronizität im Sinne eines optimalen Spiels zwischen primärer Bezugsperson und Kind, (2) ein Eingeeengt- und Erdrücktwerden durch das Primärobjekt und (3) der Verlust von Halt. Diese Thematiken bilden sich im Ganzen der musikalischen Darbietung ab, wobei die Thematik in kleinen Musikgruppen (moderner Jazz, Rock oder Kammermusik) häufig durch das Zusammenspiel von

Rhythmusgruppen und Soloinstrumenten akzentuiert werde. Im Falle von optimaler Synchronizität geschehe dies beispielsweise so:

Die Rhythmusgruppe öffnet durch eine gelungene Balance zwischen Halten und Freigeben einen Raum in den hinein sich das Soloinstrument entfalten kann. Dabei oszilliert die Rhythmusgruppe ‚empathisch‘ zwischen notwendiger Strukturvorgabe einerseits und ausreichender reaktiver Anpassung an die Bewegungen des Soloinstrumentes. Die entstehende Choreographie lässt sich beschreiben als ein gegenseitiges Sich-Einander-Annähern und wieder voneinander-Entfernen, Sich-Vorübergehend-Verlieren und rechtzeitiges Wiederfinden oder ein Wechsel von Miteinander und Gegeneinander. (Tenbrink, 2006, S. 462)

In der Beschreibung dieser Thematik greift Tenbrink auf die Konzepte des Holdings und des intermediären Raums nach Winnicott zurück, wie sie bereits im vorigen Kapitel ausgearbeitet wurden. Dementsprechend kann die optimale Synchronizität durch die Thematik des Haltverlustes kontrastiert werden, die Tenbrink (2006) zufolge im Jazz besonders ausgeprägt sei:

Metrum und Rhythmus lösen sich mehr oder weniger auf und es entstehen Chaos, Fragmentierung und das Gefühl von ständigem Fallen und sich dagegen Aufbäumen. Das Soloinstrument schwebt im Raum, ohne Struktur und Orientierung, sich entweder durch Intensivierung der eigenen Aktivität aufbäumend oder aber sich im Fallen resignativ ausliefernd. (S. 463)

Tenbrink (2006) zufolge gibt es die Möglichkeit, dass diese Thematiken sowohl in ihrer sehr archaischen und unvermittelten Form, als auch in einer reiferen und sublimierteren Form in der Musik zur Darstellung gebracht werden können. So wirke die archaische Form häufig verstörend und beunruhigend, während die reifere Form durch die Entschärfung von Dissonanzen und Akzentuierung von Konsonanzen die Gegenübertragungswiderstände bei der

Zuhörerinnen reduzieren könne. Letzteres führe jedoch auch zu einer Milderung der Intensität und Tiefe des präverbalen Erlebens, das musikalisch zum Ausdruck gebracht werde (ebd.).

Während König (2015) sich dieser Argumentation anschließt, spricht Ehl (2019) hingegen davon, dass Musik sich gerade dadurch auszeichnet, verschiedene Ebenen der Symbolisierung in *eine* Form zu bringen. Er nimmt also kein Kontinuum von archaisch zu reif an, sondern erkennt in der musikalischen Form gleichermaßen protomentale als auch diskursive Elemente. Denn für Ehl (2019) ist Musikhören ein Oszillieren zwischen „hautnahe präsensativen Musikerleben einerseits und kognitiv-diskursivem Musikverstehen andererseits“ (S. 50). Letzteres sei das ungefährlichere intellektuelle Musikerleben, welches über die diskursive Symbolik des denkenden Ichs vermittelt wird und Stabilität und Halt vermittelt. Dem gegenüber steht das präsentative Musikerleben, womit Ehl das Potential der Musik meint, etwas darstellen zu können, das ansonsten unsagbar bliebe. Dieses ‚etwas‘, verortet Ehl (2019) in dem Bereich, den Bion mit ‚O‘ bezeichnet. Dieses ‚O‘ sei der unerkennbare Ursprung (origin) der emotionalen Erfahrung, aus der sich Beta-Elemente und Gedanken im Sinne von Manifestationen von O entwickeln (ebd.). Die Fähigkeit der Musik Unsagbares oder ‚O‘ zu vermitteln, liegt Ehl zufolge in ihrer szenisch-präsentativen Symbolik begründet. Dieser Begriff geht wiederum auf Langer (1965) zurück, wonach Musik nicht über eine diskursive oder denotative, sondern eine konnotative Semantik funktioniere. Auf Basis dieser konnotativen Semantik besitzt Musik für Ehl (2019) eine Containerfunktion, die unbewusste Urfahrungen im Bereich von ‚O‘ zur Resonanz bringen kann. Daran anknüpfend schlussfolgert er, dass über wiederholte musikästhetische Erfahrungsprozesse „behutsame Binnendifferenzierungen im ‚O-Bereich‘ erfolgen und zum Erleben von so etwas wie Winnicotts ‚wahrem Selbst‘ beitragen“ (Ehl, 2019, S. 51) können. Insofern stimmt er letztlich mit Tenbrink überein, dass Musik den Zugang zum wahren Selbst eröffnen kann, auch wenn der Weg dorthin ein anderer ist und mehr Voraussetzungen in Bezug auf die Zuhörerinnen, die dieses ‚O‘ ertragen kann, stellt.

Es ist Ehl (2019) zufolge auch möglich, dass die Angst vor dieser Resonanz mit der Musik zu groß ist. Um sich vor der Überschwemmung durch unkontrollierbare Affekte zu schützen, setzten sich manche Menschen berührenden Klängen prophylaktisch nicht aus. Ehl (2019) berichtet von einem Beispiel, in dem diese Kontrolle unterlaufen wird:

In einem Kirchenkonzert zum Jahrestag der Zerstörung Würzburgs 1945, in dem Stücke von Schostakowitsch, Faure und Mauersberger zur Aufführung kamen, wurde ein im Kriegsjahr 1940 geborener Mann so sehr von einem Tränenausbruch geschüttelt, dass er die Kirche verließ und draußen in der Dunkelheit Schutz suchte. Bisher unbewusst gebliebene traumatische Kriegserfahrungen aus seinen ersten Lebensjahren waren hier mobilisiert worden, wie er später berichtete. (S. 47f).

Hier zeigt sich nochmal der Unterschied zwischen Tenbrinks und Ehls Ansatz: Bei Tenbrink ist es die Musik und ihre Form, die darüber entscheidet, wie stark die Erfahrung des präverbalen Erlebens sein kann. Bei Ehl hingegen entsteht eine Überflutung durch einen Kippmoment im Inneren der ZuhörerIn, während die Musik an sich alle Ebenen der Symbolisierung, also der präsentativ-unmittelbaren als auch der kognitiv-diskursiven zur Verfügung stellt. Haesler (2006) argumentiert zwar anders, kommt aber zu derselben Schlussfolgerung wie Ehl: Er ist der Auffassung, dass in der Hörerfahrung ein dynamisches Mischverhältnis aller Modi des psychoanalytischen Strukturmodells (Es, Ich, Über-Ich) besteht. Dadurch könne es „in Augenblicken affektiver Überwältigung immer wieder auch zur Auflassung des aktiven Hörmodus kommen, die mit einer Verschiebung, Umwandlung oder gar Löschung bedeutungshafter Aspekte des Hörens [...] einhergehen kann“ (Haesler, 2006, S. 399). Diese Sichtweise greift implizit auch die Idee einer lebendigen und einer Abwehrmusik auf, erkennt aber anders als Tenbrink die Möglichkeit, dass ein und dasselbe Stück von ein und derselben HörerIn einmal ‚lebendig‘ oder einmal ‚abwehrend‘ erlebt werden kann.

Im Vergleich dieser Ansätze fällt auf, dass es im Grunde um die Frage geht, ob die Phänomene beim Hören von Musik durch die Musik oder durch die Zuhörerin verursacht sind. Keine der Autorinnen legt sich jedoch auf eine Seite fest, denn beide Beteiligten, Musik und Zuhörerin, müssen als Variablen betrachtet werden. Ehl (2019) argumentiert sogar dafür, die Musik als psychoanalytisches Objekt zu betrachten. Die Implikationen dieser These können an dieser Stelle zwar nicht weiter diskutiert werden, es lässt sich jedoch festhalten, dass „Musikerfahrenheit Kenntnis und Erfahrung psychischer Strukturen und dynamischer Prozesse zu bereichern mag“ (Haesler, 2006, S. 393).

## **4.2 Die analytische Situation**

Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich mit der psychisch-transformativen Wirkung von Musik im Rahmen des psychoanalytischen Settings. An das vorige Unterkapitel zur Zuhörerin kann insofern angeknüpft werden, dass einige Analytikerinnen von Patientinnen berichten, die als Material ihre Musikerlebnisse einbringen und dadurch für die Therapie nutzbar machen. Ebenso ist es auch auf Seiten der Analytikerin möglich, dass vergleichbare Musikerlebnisse beim Zuhören während der Sitzung auftreten. Der erste Teil dieses Unterkapitels dient dazu, solche Musikerlebnisse zu veranschaulichen. Der zweite Teil beschäftigt sich aus einer übergeordneten Perspektive mit Transformationsprozessen in der analytischen Situation, die durch solche Erlebnisse oder weitere musikalische Prozesse gefördert werden. Es wird zudem verdeutlicht, warum die Auseinandersetzung mit Musik für die klinische Psychoanalyse besonders reichhaltig und in manchen Fällen sogar notwendig sein kann.

### **4.2.1 Musikerlebnisse von Analysandin und Analytikerin**

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel findet sich in einer Kasuistik Böhme-Bloems (2013), in der alle transformationsfördernden Faktoren direkt oder indirekt mit Musik zu tun haben. Darin wird Musik zu einem lebendigen Medium im Abschiedsprozess um den guten, singenden Vater, der im Leben der Patientin einer sadistischen und distanzierten Mutter

gegenübergestellt ist (ebd.). Nach den Ferien berichtet die Patientin von Musik als einem Schutz, der sie mit Klängen einhülle, was Böhme-Bloem mit der Kindheitserinnerung an den vibrierenden Brustkorb des Vaters in Zusammenhang bringt, der Sonntagmorgens für die dreijährige Patientin beim Kuscheln ein Lied summt. Durch diese „elementare Erfahrung der väterlichen Urmusik“ (Böhme-Bloem, 2013, S. 82) habe sich erst der potenzielle Spielraum in der Therapie eröffnet und Resonanzerfahrungen ermöglicht. Zunehmend können Analysandin und Analytikerin ein „offenes Schwingen im emotionalen Austausch und ein Offen-Sein für Künftiges, gleichsam eine lauschende Haltung“ (Böhme-Bloem, 2013, S. 83) spüren, was die Autorin auf die präsentativen Symbolik der Musik, die immer auf Künftiges ausgerichtet ist, zurückführt.

Ehl (2019) berichtet von einem Patienten, bei dem sich die Entwicklung in der Therapie auch in seinen eigenen Kompositionen niederschlägt. Der hauptberufliche Klavierlehrer und Pianist, der unter Näheängsten und Schlafstörungen leidet, kann sich zunächst nur auf eine Beziehung zum Analytiker einlassen, wenn der Kontakt konsonant und harmonisch ist. Zu Beginn jeder neuen Stunde verhält er sich distanziert, was sich später mit schmerzlichen Erfahrungen von Dissonanz bei Wiederbegegnung in Verbindung bringen lässt, aufgrund derer eine intensivere Kontaktaufnahme mit dem Analytiker vermieden werden muss. Nach einer längeren Zeit der Stabilisierung kann er sich jedoch auf die Beziehung einlassen. Zeitgleich dazu entwickelt er in seinen Klavierkompositionen einen zunehmenden Gefallen an Verläufen, die reich an Reibungen und stabilen Dissonanzen sind.

Auch auf Seiten der Analytikerin kann es zu Musikerlebnissen beim Zuhören während der Sitzung kommen. Besonders anschaulich wird dies bei Dantlgraber (2008) am Begriff des *musikalischen Zuhörens* ausgearbeitet. In einer klinischen Fallvignette stellt er dar, wie sich im Analytiker, der zum *Affekthören* bereit ist, vage erlebbare Tonvorstellungen zu Hörassoziationen verdichten. Diese wiederum weisen Analogien zu musikalischen Tonfolgen auf und

ermöglichen eine zeitliche Strukturierung der Affekte der Patientin, die dem präverbalen Erleben zuzuordnen sind. Zwei Ausschnitte sollen veranschaulichen, welche Transformationsprozesse im Inneren des Analytikers geschehen, nachdem sich zu Beginn einer 25 minütigen Gesprächspause zunächst ein Gefühl des Kontaktabbruchs eingestellt hatte:

Im aktuellen Moment erlebe ich aber, dass auf einer anderen Ebene ein heftiger emotionaler Austausch mit der Patientin stattfindet. Zuerst ergreifen mich Gefühle, mich unbedingt dieser schwer aushaltbaren Situation zu entziehen. In den Vordergrund drängen sich Stimmungen des Sich-Wegbewegens, des Abstandgewinnen-Wollens; ich habe sie wie in einem tranceähnlichen Zustand erlebt. Dieser Zustand wird für mich etwas erträglicher, als sich bei mir ‚quasi-musikalische‘ Eindrücke einstellen, die Weglaufbewegungen entsprechen, also etwas heftig Bewegtes, wie ein wildes Galoppieren, das sich zu einer vagen musikalischen Vorstellung formt. (Dantlgraber, 2008, S.167)

Im Fallbeispiel folgt dann das wiederholte Herausbilden einer affektiven Abfolge von Unruhe, Ängstlichkeit und Desorientierung, welche sich analog immer wieder in einem musikalischen Thema verdichtet, das dann plötzlich abbricht, wieder von Neuem beginnt und dabei an Intensität stetig zunimmt.

Dieser Zustand kulminiert schließlich in einer Hörassoziation: In mir setzt sich dieses ungestaltete Dröhnen in Hörvorstellungen um, die dem affektiven Gehalt entsprechen, wie ich sie – wieder im Nachhinein – den aggressiv-donnernden Akkorden schneller Sätze in Klaviersonaten von Prokofieff subjektiv zuweise. [...] Die Hörassoziation ermöglicht mir, diese Gefühlsqualität ‚bedeutungskonturierter‘ zu erleben: Ich spüre, es ist eine destruktive Wut. Daraufhin empfinde ich die aktuelle Situation in dieser Pause wieder erträglicher, weil meine Hörassoziation mir den Raum eröffnet, nach dieser affektiven Überwältigung



wieder besser auf die Vorgänge in meinem Inneren achten zu können. (Dantlgraber, 2008, S. 168)

Während aus Gründen der Stringenz hier nicht weiter auf die Psychodynamik der Patientin eingegangen werden kann, zeigt sich doch an diesem Beispiel, dass der Analytiker in sich selbst die affektiven Erfahrungen, die die Patientin in ihn projiziert, mithilfe musikalischer Hörassoziationen transformieren kann. Er verhält sich dabei wie eine containende Mutter und nutzt musikalische Assoziationen im Sinne von Alpha-Funktion. Dantlgraber selbst hebt hervor, dass für ihn die Wirksamkeit einer Psychoanalyse nicht davon abhängt, ob die Behandlungstechnik einer bestimmten Theorie folgt, sondern ob sie es schafft, auch den Bereich des Unrepräsentierbaren zu erfassen. Dieser Bereich bezieht sich auf diejenigen Erlebnisse, die sich „der Bedeutungshaftigkeit entziehen, weil es weder Zeit noch genügend psychische Struktur gab, um das erlebte zu repräsentieren“ (Dantlgraber, 2008, S. 161). Insbesondere bei schweren Persönlichkeitsstörungen sei es ausschlaggebend, dass sich dieser Bereich in der analytischen Beziehung entfalten könne, wofür das musikalische Zuhören einen Zugang eröffnet.

#### **4.2.2 Transformationsprozesse im therapeutischen Setting**

Nachdem im ersten Schritt separate Musikerlebnisse von Analysandin und Analytikerin veranschaulicht wurden, soll nun eine übergeordnete Perspektive auf das therapeutische Setting eingenommen werden. Zur Diskussion steht die Annahme, dass es darin zu Transformationsprozessen kommen kann, die von musikalischen Prozessen begleitet, gefördert oder initiiert werden. Um die Perspektive auf das therapeutische Setting theoretisch einzugrenzen, erfolgt zu Beginn ein kurzer Exkurs zu Sterns (2010) Konzepten des *Gegenwarts-* und des *Begegnungsmomentes*. Diese basieren auf seinen Beobachtungen der Interaktionen von Mutter und Kind in der präverbalen Phase und dienen zugleich der Beschreibung von

vergleichbaren Prozessen im therapeutischen Setting zwischen Analytikerin und Analysandin. Aus diesem Grund eignen sie sich in besonderer Weise für die Erörterung der Diskussionsfrage.

Gegenwarts- und Begegnungsmomente treten in der Interaktion von Mutter und Kind auf, wenn diese zum Beispiel miteinander spielen. Sie befinden sich dann nach Stern (2010) in einem *Improvisationsmodus*. Dieser zeichne sich durch ein Vorgehen aus, das heißt eine zielorientierte Bewegung zweier miteinander interagierender Partnerinnen, die zwar ungefähr spüren, wohin sie sich begeben, aber nicht wissen, wie und wann sie dort hingelangen. Stern spricht in diesem Zusammenhang von einem Thema- und Variationen-Format, „in dem sich improvisierte Variationen aneinanderreihen, bis das Thema erschöpft ist und ein neues (in der Regel verwandtes) gefunden wird, das sich dann – gleichfalls mit zahlreichen unvermeidlichen Fehlritten – in seinen Variationen entfaltet“ (Stern, 2010, S.64f). Es kann hier kurz angemerkt werden, dass sich Stern, ganz im Sinne seiner Vitalitätsformen, musikalischer Metaphern bedient, um die Interaktion zu beschreiben. Gegenwartsmomente im freien Spiel bestehen aus Fehlanpassungen, Brüchen und Reparaturen (Tronick, 1989; Tronick & Weinberg, 1997) und stellen Schemata des *Zusammenseins-Mit* dar (Stern, 1995), aus denen implizites Beziehungswissen generiert wird. Dieses Beziehungswissen ist es, welches später zwischen Analysandin und Analytikerin als *unthought known* (Bollas, 2017) oder *nicht-reflexives Unbewusstes* (Stolorow, Atwood & Branchaft, 1994) oder *Vergangenheitsunbewusstes* (Sandler & Fonagy, 1997) zutage tritt. Es ist auch dasjenige Wissen, welches Dantlgraber (2008) in Bezug auf schwere Persönlichkeitsstörungen als besonders relevant herausstellt.

Aus der Reihe der Gegenwartsmomente kann ein „heißer“ Gegenwartsmoment, eine Art affektiv besetzter ‚Augenblick der Wahrheit‘“ (Stern, 2010, S.60) entstehen, den Stern als *Jetzt-Moment* bezeichnet. Ein solcher Moment ist seinem Wesen nach unvorhersehbar und überraschend. Beide Partnerinnen können nun in gewohnte Interaktionsweisen zurückfallen

oder aber sie lassen sich von dem Moment ergreifen und reagieren auf einzigartige und authentische Weise auf den Moment. So kann ein Jetzt-Moment zu einem *Begegnungsmoment* werden, der einen neuen intersubjektiven Zustand ermöglicht, wie Stern (2010) am Beispiel von Mutter und Baby verdeutlicht:

Wenn zum Beispiel, einhergehend mit wechselseitigem längerem Blickkontakt und Vokalisieren, das soziale Lächeln auftaucht, unterhalten Mutter und Baby einander durch ihren mimischen und vokalen Austausch. Sie ‚gehen voran‘. Ganz plötzlich geschieht etwas Unvorhersehbares (zum Beispiel irgendetwas Komisches oder eine unerwartete vokale und mimische Synchronisation, und beide beginnen zu lachen). Die Interaktion wurde auf eine neue und höhere Ebene der Aktivierung und Freude gehoben, die das Baby zuvor vielleicht noch nie erreicht hat und die von Mutter und Kind bislang nie als intersubjektiver Kontext geteilt wurde. (Stern, 2010, S.68).

Was im Fall von Mutter und Kind zu einer neuen intersubjektiven Ebene der Freude wird, kann im Fall von Analytikerin und Analysandin zu einer neuen Ebene des Kontakts werden, der seelisches Wachstum ermöglicht. Wie solche Gegenwarts- und Begegnungsmomente unter Berücksichtigung musikalischer Prozesse in der analytischen Situation entstehen, wird nun anhand der Arbeiten von Plassmann (2019), Dantlgraber (2008) und Knoblauch (2019) diskutiert.

Bei Plassmann (2019) sind Gegenwartsmomente eine mögliche Erscheinungsform von emotionaler Resonanz, die wiederum eine Voraussetzung für Transformationsprozesse darstellen. Resonanz bedeutet bei Plassmann zunächst, dass emotionale Themen und Reaktionen beidseitig von Analytikerin und Analysandin wahrgenommen werden. Nach dieser Wahrnehmung bedürfe es der Regulation, um diese Emotionen zu verarbeiten und zu integrieren. Denkt man an Dantlgrabers (2008) Fallvignette zurück, wird anschaulich, wie überflutend und

eindrücklich emotionale Resonanzprozesse in der Therapie sein können, ohne dass dabei ein Wort gesprochen wird. Plassmann (2019) schreibt weiter: „Wenn nun Regulation gelingt, dann wird man die faszinierende Erfahrung machen, wie etwas beginnt, das wir *Transformationsprozess* nennen können: Worte und Bilder entstehen, neue Perspektiven, Zusammenhänge werden klar, die Geschichte verbindet sich mit der Gegenwart“ (S. 74). Aus diesem Grund vergleicht Plassmann Therapiestunden mit Spontankunstwerken. Diese seien Resultat der intersubjektiven Emotionsregulation zwischen Analytikerin und Analysandin, die gemeinsam die Zeitkonturen, also die Vitalitätsaffekte, gestalten, die das analytische Material in der Stunde annimmt.

Der Begegnungsmoment erstreckt sich für Plassmann nicht nur, wie bei Stern, auf wenige Sekunden, sondern über die ganze Stunde:

Immer gilt aber, dass die Zeitkontur, in der ein Affekt durch die Stunde geht, ausdrückt, wie die Begegnung mit diesem Affekt im jeweiligen Moment der Stunde empfunden wird, als bedrohlich und überwältigend oder mit Erstaunen und Neugier oder vielleicht auch als etwas Normales, der eigenen Person selbstverständlich Zugehöriges (Plassmann, 2019, S. 70).

Die Zeitkonturen des affektiven Materials im Verlauf der Stunde geben wichtigen Aufschluss über die Regulierbarkeit und Integrierbarkeit des Affekts oder können den Ablauf einer traumatischen Situation wiederholen, in der sich das emotionale Material erstmals gebildet hat (ebd.). Genau dieses Phänomen tritt in Dantlgrabers (2008) Fallvignette zutage, in welcher der Analytiker die destruktive Wut der Patientin in einem sich wiederholenden Zirkel von Weglaufen-Wollen, Unruhe, Ängstlichkeit und Desorientierung erlebt und diese durch seine Hörassoziationen und Tonvorstellungen zeitlich zu strukturieren weiß. Auch bei Dantlgraber (ebd.) geht es darum, Resonanz im Sinne eines musikalischen Zuhörens zur Verfügung zu stellen, um Zugang zu impliziten, unbewussten Inhalten zu gewinnen, die aufgrund ihres

traumatischen Gehalts und ihres frühen Ursprungs nicht im bewussten Erleben der Analysandinnen repräsentiert werden können.

Stern (2010) selbst verweist bereits darauf, dass Begegnungsmomente im vokal-lautlichen, nicht-sprachlichen Austausch entstehen können. Ein weiteres Beispiel, wie dies im analytischen Setting geschehen kann, findet sich bei Knoblauch (2019), der Szenen aus der Therapie mit einem Patienten namens Tony schildert:

Unser Dialog spielt sich mehr in den vitalisierenden Aspekten der Affektivität ab. Es ist ein Dialog von Blickwechseln, von sich koordinierenden oder diskordinierenden Atemzügen, von Klang und/oder Akzent und Pausen im Gespräch. In diesen Bewegungen im Bereich des Impliziten bilden Vitalitätskonturen ein subtiles Muster der Kommunikation oder des ‚Mit-Seins‘, die eine wechselseitige Resonanz bilden, die unformuliert, aber emotional lebhaft ist. Während unsere Pause sich ausdehnt, weicht die Farbe aus Tonys Gesicht. Der starre Blick wird weicher und geht nun nach unten. [...]. Tony scheint sich selbst zu besänftigen und ruhiger zu werden. Er wird nicht zerstören oder [...] von mir zerstört werden. Der Raum, der durch die Veränderung und Synkopierung unseres Rhythmus von den sich beschleunigenden Stakkato-Akzenten mit ihrer perkussiven Kraft in eine längere Pause hinein geschaffen wurde, scheint einen Moment der Anerkennung und Selbstwirksamkeit für Tony zu schaffen (S. 28).

Passend zu diesem Beispiel ist die Aussage Plassmanns (2019): „Was an allen emotionalen Regulationsprozessen auffällt, ist die Rhythmizität“ (S.83). Für ihn ist die Wirksamkeit therapeutischer Kernprozesse daran ablesbar, ob sie ihren Eigenrhythmus im jeweiligen Abschnitt der Stunde gefunden haben. Dazu brauche es die Flexibilität auf beiden Seiten, in der Therapiestunde nicht den eigenen subjektiven Rhythmus zu bevorzugen oder dem Gegenüber

abzuverlangen, sondern sich solange der wechselseitigen Regulation zu überlassen, bis der gemeinsame Rhythmus gefunden ist. Diese Rhythmusphänomene können dabei in allen Repräsentanzklassen wahrgenommen und benannt werden, sowohl im Rhythmus der Gedanken wie auch im Sprechrhythmus, in der Emotionsregulation oder in den körperlich-vegetativen Vorgängen, vor allem der Atmung (Plassmann, 2019) – so wie Knoblauch (2019) es auch in Bezug auf seinen Beispielpatienten Tony beschreibt.

Spätestens an dieser Stelle kann der Bogen zu den Arbeiten Beebes (2014) geschlagen werden, die die Bedeutung der Rhythmisierung des Dialogs bereits im Kindesalter hervorheben. Dort gibt die Art der rhythmischen Koordination Aufschluss über den Bindungsstil des Kindes, während im analytischen Setting die rhythmische Koordination von Analytikerin und Analysandin sowohl Zugang zu bestimmten Affekten herstellen als auch Ergebnisse der gemeinsamen Arbeit widerspiegeln kann. Wie bereits in Beebes Fall verschwimmen auch in den Beschreibungen von Rhythmusphänomenen im analytischen Setting die Bereiche von Musik und Sprache. Solange dies eine Reflexion der Definition von Musik mit sich bringt, ist das nicht problematisch. Es ist im Gegenteil sogar besonders aufschlussreich, da es auf Herausforderungen verweist, die sich in den letzten Jahrzehnten in der klinischen Psychoanalyse herauskristallisiert haben: Wie kann eine Disziplin, die sich so stark im Sprachlichen verortet, mit Inhalten befassen, die *an sich* nicht sprachlich repräsentierbar sind, weil sie noch vor dem Vorhandensein einer psychischen im Sinne einer sprachlich-semantischen Struktur entstanden sind? Wie kann über ein Unbewusstes gesprochen werden, das bereits in seiner Entwicklung intersubjektiv strukturiert ist und sich damit einer klaren Teilung von Innen- und Außenwelt beziehungsweise einer sprachlichen Differenzierung entzieht? Es sind diejenigen Herausforderungen, die aus dem wissenschaftstheoretischen Wandel der Psychoanalyse durch das Repräsentationsparadigma und das Intersubjektivitätsparadigmas resultieren, welche zum weiteren Nachlesen bei Küchenhoff (2013, S. 19-39) beschrieben werden.

Auch Poettgen-Havekost (2019) setzt sich mit den therapeutischen Implikationen in der Arbeit mit subsymbolisch verankerten Repräsentationsformen bei Patientinnen auseinander. Sie wirft unter anderem die Frage auf, „wie sich die Verständigung auf den unterschiedlichen Ebenen und den damit verbundenen spezifischen Codierungsformen darstellt und wie die Übergänge in andere Repräsentationsformen hin zu einer bewussteren und auch sprachlich-symbolisierten möglich wird, vor allem, wenn sie erschwert oder blockiert sind“ (Poettgen-Havekost, 2019, S. 90). In diesem Zusammenhang verweist sie auf die Boston Change Process Study Group, der auch Stern angehört und unter deren Mitwirkung sein späteres Werk *Veränderungsprozesse: Ein integratives Paradigma* (Stern, 2012) entstanden ist. Diese stellt fest, dass sich die Zentrierung von einer sprachlichen Verständigung der mentalen Bedeutungsfindung zu Austauschprozessen verschoben hat, die im Körperlich-Sinnlichen und Körperlich-Sprachlichen zu verorten sind. Dies bedeute auch, dass „therapeutische Veränderungen aus impliziten und nicht aus symbolischen Austauschvorgängen“ resultieren „und dass kognitives Verstehen auf Veränderung folgt und sie nicht etwa hervorbringt“ (The Boston Change Process Study Group, 2014, S. 983). Die Beschäftigung mit musikalischen Prozessen im analytischen Geschehen ist eine Möglichkeit, diese impliziten Austauschvorgänge sichtbarer und spürbarer zu machen.

Ein weiterer Ansatz, der die Frage nach therapeutisch wirksamen Austauschprozessen sowohl unter dem Aspekt der Musik als auch aktueller Paradigmen adressiert, findet sich bei Buchholz und Götde (2013). Sie schlagen vor, das Unbewusste nicht anhand der Leitdifferenz innen/außen, sondern anhand der Leitdifferenz sichtbar/unsichtbar zu denken. Musikalische Metaphern wie *Balance*, *Rhythmus* und *Resonanz* eignen sich ihrer Auffassung nach am ehesten, um die intensive Erfahrung der therapeutischen Situation zu beschreiben, welche sie der resonanten Dimension des Unbewussten zuschreiben. Diese stehe der traditionellen, vertikalen Dimension des Unbewussten gegenüber, welche häufig durch räumliche Metaphern wie

beispielsweise das ‚Über‘-Ich im Freud’schen Strukturmodell beschrieben wird. Die vertikale Dimension des Unbewussten „behält ihr Recht in der Rekonstruktion einer Geschichte, hat aber immer eine intersubjektive Aktualgenese (zwischen Analytiker und Patient) hat“ (Buchholz & Gödde, 2013, S. 844). Und diese benötigt neue Metaphern, um sie in Worte fassen zu können und dadurch Unsichtbares sichtbar zu machen.

Die musikalische Metapher ist eine sinnvolle Kompromisslösung, um den Übergangsbereich von Musik und Sprache, Präverbalem und Verbalem, Nicht Repräsentierbarem und Repräsentiertem zu gestalten. Wenn man nun an die Autobiografie Zwetajewas zurückdenkt, die zu Beginn dieser Arbeit zitiert wurde, ist die musikalische Metapher ein vergleichbares Vorgehen: Durch die Sprache wird auf etwas verwiesen, das anders nicht auszudrücken ist. Es erfordert die Erfahrung der Rezipientin, diesen Verweis durch eigene Assoziationen in das zu verwandeln, worauf verwiesen wird und dadurch ‚mehr‘ zu verstehen als sprachlich benannt wird. Es kann daher argumentiert werden, dass die Auseinandersetzung mit Musik für die klinische Psychoanalyse nicht nur reichhaltig, sondern auch notwendig ist. Durch die Kreation der musikalischen Metapher und der Berücksichtigung von Resonanzprozessen im therapeutischen Geschehen wird das psychoanalytische Gespräch selbst zur Kunst und kann sich, wie Picht (2013) es wünscht, seiner poetischen und prozessualen Qualität bewusst werden.

## **5. Fazit**

Zum Abschluss der Arbeit werden die wichtigsten Ergebnisse aus Theorie und Diskussion im Hinblick auf die Fragestellung zusammengefasst. Ziel der Arbeit war es zu prüfen, ob die Interaktionsprozesse zwischen Mutter und Kind, die ausgewählten psychoanalytischen Konzepten zugrunde liegen, tatsächlich über musikalische Prozesse vermittelt werden oder ob es sich in ihrer musikbezogenen Auslegung in der psychoanalytischen Literatur um Analogien und Parallelen bezüglich der Wirkungsweise oder Begrifflichkeit von Musik handelt. Für jedes behandelte Konzept kann nun eine Einordnung vorgenommen werden. Dabei ist zu



beachten, dass Musik nicht als eine konkrete *Sache* definiert werden kann, sondern je nach betrachtetem Konzept in verschiedenen Formen auftritt. Besonders die Debatte um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Musik und Sprache wurde aus diesem Grund immer wieder implizit berührt, wurde jedoch aus Gründen der Stringenz in der Einführung der Arbeit gesondert betrachtet und im weiteren Verlauf der Arbeit zurückgestellt. In der folgenden Zusammenfassung werden auch die Ergebnisse der Diskussion einbezogen, die sich ebenfalls auf die theoretisch behandelten Konzepte stützen.

Für alle erörterten Konzepte Winnicotts (Holding, Omnipotenz erleben, Übergangsobjekt und Möglichkeitsraum) gilt, dass Musik Bestandteil der frühen Mutter-Kind-Interaktion sein kann, aber nicht muss. So ist es möglich, dass Musik, zum Beispiel in Form des mütterlichen Singens, Teil des Holdings ist, wenn es den Bedürfnissen des Kindes im jeweiligen Moment entspricht und dadurch Omnipotenz erleben ermöglicht. Musik kann zudem über verschiedene Formen, zum Beispiel durch Singen, das Hören von Schallplatten oder Simulieren von Opern mit Stoffpuppen, zu einem Übergangsobjekt werden. Darüber hinaus wurde gezeigt, dass es beim Hören von Musik zu Erfahrungen kommen kann, die Assoziationen mit der Phase des Holdings oder des Erlebens von Omnipotenz wachrufen. Dies wird jedoch nicht mit den realen musikalischen Erfahrungen der präverbalen Phase, sondern vielmehr mit einer bestimmten musikalischen Strukturierung der gehörten Stücke in Verbindung gebracht, die solche Interaktionen symbolisieren können, die in der Phase des Holdings vorherrschen. Es wird also nicht per se die singende Mutter erinnert, sondern das Musikstück verarbeitet thematisch das Gefühl, von einer Mutter gehalten und wie magisch versorgt zu werden – wovon das Singen Teil sein kann, aber nicht muss.

Ähnlich verhält es sich mit Bions Konzepten des Containments und der Symbolbildung. Auch hier konnte gezeigt werden, dass Musik, vor allem in Form von nicht-sprachlichen, selbst geschöpften Lautäußerungen, Teil von mütterlichem Containment sein kann.

Musikalische Elemente werden dann im Sinne von Alpha-Funktion genutzt und wandeln die Beta-Elemente des Kindes in Alpha-Elemente um. Weiterhin hat sich gezeigt, dass Musik im Sinne von musikalischen Darbietungen sowohl die Ebene der präsentativ-unmittelbaren als auch der kognitiv-diskursiven Symbolisierung in sich vereint und folglich selbst als Container gelten kann, der geübten Zuhörerinnen erste Explorationen mit unverdauten Affekten oder wahren Selbstanteilen ermöglichen kann. Es wurde jedoch auch deutlich, dass (zumindest gehörte) Musik dabei niemals über dieselbe Art von Aktivität und Spontanität gegenüber der Zuhörerin verfügen kann wie ein mütterlicher Container, und vor allem die inneren Vorgänge der Zuhörerin über ihre Wirkung entscheiden. Zudem konnte erarbeitet werden, dass die Fähigkeit zur *Rêverie* im Sinne dessen, sich träumerisch auf Unvorhersehbares einlassen zu können, sowohl beim Containment als auch beim aktiven Musik hören und Musizieren eine wichtige Rolle spielt.

Die Abstimmungsprozesse und Vitalitätsformen nach Stern haben sich in besonderer Weise geeignet, um zu zeigen, dass musikalische Prozesse Teil der frühen Mutter-Kind-Interaktion sind. Hier wird die Lautmetapher der Mutter zu einem musikalischen Stimulus, über den sie ihren eigenen Affekt in die kreuzmodale Passung mit dem Affekt des Kindes bringt. Durch diese fortlaufenden Interaktionen der AffektAbstimmung kann das Kind ein Empfinden des auftauchenden Selbst und des auftauchenden Anderen entwickeln, indem es aus den verschiedenen Stimuli eine menschliche Subjektivität zu einer Einheit konstruiert. Auch in Bezug auf die Interaktion zwischen Analytikerin und Analysandin nehmen Vitalitätsaffekte eine zentrale Bedeutung ein, da sie den Zugang zu unrepräsentierbaren, impliziten Teilen des Unbewussten ermöglichen. Dies wurde an verschiedenen Beispielen verdeutlicht, in denen Analytikerinnen von Hörassoziationen oder Rhythmusphänomenen in verschiedenen Repräsentanzklassen (Gedanken, Sprechen, Emotionsregulation oder körperlich-vegetativer Vorgänge)

berichten, die im Rahmen von Gegenwarts- und Begegnungsmomenten auftreten und transformativ wirksam werden können.

Diese Beispiele konnten auch mit den Arbeiten Beebes in Verbindung gebracht werden, in denen unterschiedliche Grade der Rhythmisierung des Dialogs zum Prädiktor für sichere oder unsichere Bindungsstile werden. Auch im analytischen Setting ermöglicht die rhythmische Koordination zwischen Analytikerin und Analysandin den Zugang zu präverbalen Affekten, während sie zugleich den Teil der gemeinsamen Beziehungsarbeit widerspiegelt, der sich ähnlich wie die frühe Kommunikation zwischen Mutter und Kind jenseits oder am Rande des sprachlichen Austausches vollzieht. Das dabei auftretende Problem, den Begriff des Rhythmus weder eindeutig der Musik noch der Sprache zuordnen zu können, wurde zum Ausgangspunkt, um das Themenfeld der Arbeit in den wissenschaftstheoretischen Paradigmenwechsel der Psychoanalyse einzuordnen, der mit der Entstehung des Intersubjektivitätsparadigmas und des Repräsentationsparadigmas in den letzten Jahrzehnten einhergeht.

Das Intersubjektivitätsparadigma zeigt sich darin, dass in der dritten Phase der psychoanalytischen Musikforschung präverbale Erlebensmuster, die auf der Interaktion von Mutter und Kind beruhen, in den Mittelpunkt treten. Konsequenterweise wird in dieser Phase Musik als intersubjektives Geschehen begriffen, in der verschiedene Akteurinnen miteinander in Dialog treten. Manche Autorinnen wie beispielsweise Ehl liefern zudem überzeugende Argumentationen, wie Musik selbst zu einem Objekt, also einem Gegenüber, werden kann. Das Repräsentationsparadigma ist mit dem Intersubjektivitätsparadigma verwoben, bezieht es sich doch auf psychische Inhalte, die im impliziten Unbewussten gespeichert sind und Ergebnis früher Interaktionen darstellen. Der Fokus liegt dabei jedoch nicht auf dem Intersubjektiven, sondern darauf, dass sich diese Inhalte nicht in sprachlich-symbolischen, sondern körperlich-sinnlichen Formen ausdrücken. Erfahrungen, die auf diese Weise psychisch repräsentiert sind, gewinnen in der klinischen Psychoanalyse vor allem in Bezug auf schwere

Persönlichkeitsstörungen zunehmend an Stellenwert. Die Musik ist für die Psychoanalyse deswegen so wichtig, da sie diese Erfahrungen zugänglich machen kann – weil sie selbst intersubjektiv ist und weil sie unmittelbar präsentiert, statt zu repräsentieren. Als eine mögliche Synthese aus diesen Paradigmenwechseln und einer stärkeren Berücksichtigung von Musik in der klinischen Psychoanalyse wurde der Ansatz von Buchholz und Götde vorgestellt. Sie schlagen vor, die intensiven Austauschprozesse zwischen Analytikerin und Analysandin besser durch musikalische Metaphern wie beispielsweise *Balance*, *Rhythmus* und *Resonanz* als durch räumliche Metaphern zu beschreiben, da musikalische Metaphern die resonante Dimension des Unbewussten adressieren.

Eine besondere Herausforderung dieser Arbeit war ihr transdisziplinärer Charakter. Durch das einführende Kapitel zur Definitionssuche von Musik wurden verschiedene Forschungsperspektiven auf den Gegenstand eröffnet. Auf diese Weise wurde versucht, einem transdisziplinären Ansatz der Selbstbescheidung und des Dialogs Genüge zu leisten, wie er von Gast und Obertz im Gespräch anlässlich des Präsidentschaftswechsels an der IPU Berlin diskutiert wurde. Dieses Vorgehen hat sich als besonders wertvoll erwiesen, da in der Bearbeitung der Fragestellung deutlich wurde, dass jede psychoanalytische Betrachtung von Musik einer Reflexion ihres Musikbegriffs bedarf. Das liegt einerseits daran, dass die Probleme des Musikbegriffs sonst unreflektiert in die psychoanalytische Betrachtung übernommen werden und zu Missverständnissen führen können. Andererseits kann die Frage nach dem Begriff der Musik für die Psychoanalyse wegweisend sein, um unbewusste Dynamiken und Repräsentationsformen weiter zu erkunden.

## Literaturverzeichnis

- Altenmüller, E. (2016). Schauer und Tränen beim Musikhören: Woher kommen sie, wozu führen sie? In K. Nohr & S. Leikert (Hrsg.), *Zum Phänomen der Rührung in Psychoanalyse und Musik*. Gießen: Psychosozial.
- Altenmüller, E., & Bernatzky, G. (2015). Musik als Auslöser starker Emotionen. In G. Bernatzky & G. Kreutz (Hrsg.), *Musik und Medizin* (pp. 221-236). Berlin: Springer.
- Bahrke, U., Sackmann, D., & Schoellkopf-Steiger, E. (Hrsg.). (2020). *Vertrautes und Fremdes in Musik und Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial.
- Balkwill, L.-L., & Thompson, W. F. (1999). A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: psychophysical and cultural cues. *Music Perception*, 17(1), 43-64. doi:10.2307/40285811
- Baruch, C., & Drake, C. (1997). Tempo discrimination in infants. *Infant Behavior and Development*, 20(4), 573-577. doi:10.1016/S0163-6383(97)90049-7
- Beebe, B., & Lachmann, F. (1988). The contribution of mother-infant interaction. *Attachment and Human Development*, 12(1-2), 3-141. doi:10.1080/14616730903338985
- Beebe, B., & Stern, D. N. (1977). Engagement-disengagement and early object experiences. In N. Freedman & S. Grand (Hrsg.), *Communicative structures and psychich structures* (pp. 35-55). New York: Plenum Press.
- Beebe, B., Stern, D. N., & Jaffe, J. (1979). The kinesic rhythm of mother-infant interactions. In A. W. Siegman & S. Feldstein (Hrsg.), *Of speech and time: Temporal patterns in interpersonal contexts* (pp. 23-24). Hillsdale, NJ: Erlbaum Associates.
- IPU Berlin. (2021, 13. Juni). *Präsidentschaftswechsel an der IPU Berlin* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dfBLAs12bFc>
- Bion, W. R. (1962). A Theory of Thinking. In W. R. Bion (Ed.), *Second Thoughts*. London: Heinemann.

- Bion, W. R. (1963). Elements of Psycho-Analysis. In C. Mawson (Ed.), *The Complete Works of W. R. Bion* (Bd. 5). London: Karnac Books.
- Bion, W. R. (1967). *Second thoughts*. London: Heinemann.
- Bion, W. R. (1992). *Cogitations*. London: Karnac Books.
- Bohleber, W. (2013). The Concept of Intersubjectivity in Psychoanalysis: Taking Critical Stock. *International Journal of Psychoanalysis*, 94, 799-823. doi:10.1111/1745-8315.12021
- Böhme-Bloem. (2013). Musik als Wegbereiterin der Kreativität. In J. Picht (Ed.), *Musik und Psychoanalyse hören voneinander* (pp. 69-87). Gießen: Psychosozial.
- Bollas, C. (2017). *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. London: Routledge.
- Bolterauer, J. (2006). „Die Macht der Musik“. Psychoanalytische Überlegungen zur Wirkungsweise von Musik und ihren Wurzeln in der frühkindlichen Entwicklung. *Psyche*, 60(12), 1173-1204.
- Brown, S. (2017). A Joint Prosodic Origin of Language and Music. *Frontiers in Psychology*, 8, 1894. doi:10.3389/fpsyg.2017.01894
- Buchholz, M., & Göttsche, G. (2013). Balance, Rhythmus, Resonanz: Auf dem Weg zu einer Komplementarität zwischen "vertikaler" und "resonanter" Dimension des Unbewussten. *Psyche*, 67, 844-880.
- Cirelli, L. K., Trehub, S. E., & Trainor, L. J. (2018). Rhythm and melody as social signals for infants. *Ann N Y Acad Sci*. doi:10.1111/nyas.13580
- Dantlgraber, J. (2008). „Musikalisches Zuhören“. *Forum der Psychoanalyse*, 24, 161-176.
- de l'Etoile, S. K. (2006). Infant behavioral responses to infant-directed singing and other maternal interactions. *Infant Behavior and Development*, 29(3), 456-470. doi:10.1016/j.infbeh.2006.03.002

- Dissanayake, E. (2000). Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Hrsg.), *The Origins of Music* (pp. 389-410). Massachusetts: MIT Press.
- Dowling, W. J. (2001). Music perception. In E. B. Goldstein (Ed.), *Handbook of perception* (pp. 469-498). Oxford: Blackwell.
- Ehl, M. (2019). Musik, ihre Transformationsfunktionen und deren Übertragbarkeit auf psychoanalytische Prozesse. In S. Leikert & S. Bauer (Hrsg.), *Transformationsprozesse in Psychanalyse und Musiktherapie*. Gießen: Psychosozial.
- Fancourt, D., & Perkins, R. (2017). Associations between singing to babies and symptoms of postnatal depression, wellbeing, self-esteem and mother-infant bond. *Public Health*, 145, 149-152. doi:10.1016/j.puhe.2017.01.016
- Fernald, A., & Mazzie, C. (1991). Prosody and focus in speech to infants and adults. *Developmental Psychology*, 27(2), 209-221. doi:10.1037/0012-1649.27.2.209
- Fernald, A., Taeschner, T., Dunn, J., Papousek, M., de Boysson-Bardies, B., & Fukui, I. (1989). A cross-language study of prosodic modifications in mothers' and fathers' speech to preverbal infants. *Journal of Child Language*, 16(3), 477-501. doi:10.1017/S0305000900010679
- Flohr, J. W., Trevarthen, C. (2007). Music learning in childhood early developments of a musical brain and body. In W. Gruhn & F. Rauscher (Hrsg.), *Neurosciences in Music Pedagogy* (pp. 53-99). New York: Nova Biomedical Books.
- Funke, D. (2015). Dimensionen des ozeanischen Gefühls. In B. Oberhoff (Hrsg.), *Musik und das ozeanische Gefühl*. Gießen: Psychosozial.
- Freud, S. (1914). *Der Moses des Michelangelo*. GW X, 172-201.

- Gardner, S. L., & Goldson, E. (2002). The Neonate and the Environment: Impact on Development. . In G. B. Merenstein & S. Gardner (Hrsg.), *Handbook of Neonatal Intensive care* (5 ed., pp. 219-282). St. Louis, MO: Mosby.
- Germain, P. (1928). La musique et la psychanalyse. *Revue française de psychanalyse*, 2(4), 751-792.
- Gerry, D., Unrau, A., & Trainor, L. J. (2012). Active music classes in infancy enhance musical, communicative and social development. *Developmental Science*, 15(3), 398-407. doi:10.1111/j.1467-7687.2012.01142.x
- Gerry, D. W., Faux, A. L., & Trainor, L. J. (2010). Effects of Kindermusik training on infant' rhythmic enculturation. *Developmental Science*, 13, 545-551. doi: 10.1111/j.1467-7687.2009.00912.x
- Grieser, D. L., & Kuhl, P. K. (1988). Maternal speech to infants in a tonal language: Support for universal prosodic features in motherese. *Developmental Psychology*, 24(1), 14-20. doi: 10.1037/0012-1649.24.1.14
- Háden, G. P., Honing, H., Török, M., & Winkler, I. (2015). Detecting the temporal structure of sound sequences in newborn infants. *International Journal of Psychophysiology*, 96(1), 23-28. doi:10.1016/j.ijpsycho.2015.02.024
- Haesler, L. (2006). Psychoanalyse und Musik. In B. Oberhoff (Ed.), *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme* (pp. 389-420). Gießen: Psychosozial.
- Hannon, E. E., & Johnson, S. P. (2005). Infants use meter to categorize rhythms and melodies: Implications for musical structure learning. *Cognitive Psychology*, 50(4), 354-377. doi: 10.1016/j.cogpsych.2004.09.003
- Hannon, E. E., & Trehub, S. E. (2005). Metrical Categories in Infancy and Adulthood. *Psychological Science*, 16(1), 48-55. doi: 10.1111/j.0956-7976.2005.00779.x
- Hegel, G. W. F. (1988). *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner.



- Hepper, P. G. (1991). An Examination of Fetal Learning Before and After Birth. *The Irish Journal of Psychology*, 12(2), 95-107.
- Jaffe, J., Beebe, B., Feldstein, S., Crown, C. L., & Jasnow, M. (2001). Rhythms of dialogue in infancy. *Monographs of the Society for Research in Child Development, Series 264*, 66(2), 1-132.
- Jaffe, J., & Feldstein, S. (1970). *Rhythms of Dialogue*. New York: Academic Press.
- Jekat, F., Schlüter, S., & Sommer-Frenzel, J. (Hrsg.). (2018). *Dazwischen - Die Pause in Musik und Psychoanalyse*. Gießen: Psychosozial.
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (Hrsg.). (2001). *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Klein, M. (1946). Notes on some Schizoid Mechanism. In *The Writings of Melanie Klein* (Bd. 3). London: Hogarth Press.
- Knoblauch, S. (2019). Die Spannungen zwischen Struktur und Fließen. In S. Leikert & S. Bauer (Hrsg.), *Transformationsprozesse in Psychoanalyse und Musiktherapie* (pp. 13-32). Gießen: Psychosozial.
- König, H. (2015). *Kunst und Entfremdung: ein soziologisch-psychoanalytischer Ansatz*. Gießen Psychosozial.
- Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive foundations of musical pitch*. Oxford: Oxford University Press.
- Küchenhoff, J. (2013). *Der Sinn im Nein und die Gabe des Gesprächs: Psychoanalytisches Verstehen zwischen Philosophie und Klinik*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Langer, S. (1965). *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Leikert, S., & Bauer, S. (Hrsg.). (2019). *Transformationsprozesse in Psychoanalyse und Musiktherapie*. Gießen: Psychosozial.

- Leikert, S., & Niebuhr, A. (Hrsg.). (2017). *Von der Musik zur Sprache und wieder zurück*. Gießen: Psychosozial.
- Levin, T. C., & Suzukei, V. (2006). *Where rivers and mountains sing: sound, music, and nomadism in Tuva and beyond*. Bloomington: Indiana University Press.
- Levitin, D. J. (2008). *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. New York: Dutton.
- Lorenzer, A. (1972). *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lüders, K. (1997). Bions Container-Contained Modell. In R. Kennel & G. Reerink (Hrsg.), *Klein - Bion: Eine Einführung*. Tübingen: Fuldaer Verlagsanstalt.
- Merker, B. (2002). Music: The Missing Humboldt system. *Musicae Scientiae*, 6(1), 3-21. doi: 10.1177/102986490200600101
- Miller, G. F. (2000). Evolution of human music through sexual selection. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Hrsg.), *The Origins of Music* (pp. 329-360). Cambridge, MA: MIT Press.
- Montani, A. (1945). Psychoanalysis of music. *Psychoanalytic Review*, 32(2), 22-227.
- Modal Music. (2020, 8. Dezember). *Çargah Pesrev (Kantemir No. 189)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gIVr21ZQSz0>
- Nagel, F., Kopiez, R., Grewe, O., & Altenmüller, E. (2007). EMuJoy: Software for continuous measurement of perceived emotions in music. *Behavior Research Methods*, 39(2), 283-290. doi:10.3758/BF03193159
- Nakata, T., & Trehub, S. E. (2004). Infants' responsiveness to maternal speech and singing. *Infant Behavior & Development*, 27, 455-464. 10.1016/j.infbeh.2004.03.002

- Nettl, B. (2000). An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Hrsg.), *The Origins of Music* (pp. 463-472). London: MIT Press.
- Nikolsky, A. (2020). Emergence of the Distinction Between “Verbal” and “Musical” in Early Childhood Development. In N. Masataka (Ed.), *The Origins of Language Revisited* (pp. 139-215). Berlin: Springer.
- Nohr, K. (2016). Was ist Rührung? Eine essayistische Annäherung an ein wenig beachtetes Thema. In K. Nohr & S. Leikert (Hrsg.), *Zum Phänomen der Rührung in Psychoanalyse und Musik* (pp. 143-151). Gießen: Psychosozial.
- Nohr, K., & Leikert, S. (Hrsg.). (2016). *Zum Phänomen der Rührung in Psychoanalyse und Musik*. Gießen: Psychosozial.
- Oberhoff, B. (Ed.) (2002). *Psychoanalyse und Musik: eine Bestandsaufnahme*. Gießen: Psychosozial.
- Pantaleoni, H. (1985). *On the nature of music*. New York: Welkin Books.
- Papoušek, M., Papoušek, H., & Haekel, M. (1987). Didactic adjustments in fathers' and mothers' speech to their 3-month-old infants. *Journal of Psycholinguistic Research*, 16(5), 491-516. doi:10.1007/BF01073274
- Papoušek, M., Papoušek, H., & Symmes, D. (1991). The meanings of melodies in motherese in tone and stress languages. *Infant Behavior & Development*, 14(4), 415-440. doi: 10.1016/0163-6383(91)90031-M
- Patel, A. D. (2003). Language, music, syntax and the brain. *Nature Neuroscience*, 6(7). doi: 10.1038/nm1082
- Patel, A. D. (2007). *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Picht, J. (Ed.) (2013). *Musik und Psychoanalyse hören voneinander* (Bd 1). Gießen: Psychosozial.

- Picht, J. (Ed.) (2015). *Musik und Psychoanalyse hören voneinander* (Bd. 2). Gießen: Psychosozial.
- Pinker, S. (1997). *How the Mind Works*. New York: W. W. Norton.
- Plassmann, R. (2019). Die Musik der Emotionen und die Technik der Prozessdeutung. In S. Leikert & S. Bauer (Hrsg.), *Transformationsprozesse in Psychoanalyse und Musiktherapie* (pp. 67-86). Gießen: Psychosozial.
- Poettgen-Havekost, G. (2010). „Die Botschaft hör ich wohl...“ Stimme und Hören im psychoanalytischen Dialog. *Forum der Psychoanalyse*, 26, 35-45.
- Rauchfleisch. (1986). *Mensch und Musik*. Winterthur: Amadeus.
- Reck, D. B. (1997). *Music Of The Whole Earth*. Boston: Da Capo.
- Rock, A. M. L., Trainor, L. J., Addison, T. L. (1999). Distinctive Messages in Infant-Directed Lullabies and Play Songs. *Developmental Psychology*, 35(2), 527-534. doi: 10.1037//0012-1649.35.2.527
- Sandler, J., & Fonagy, P. (Hrsg.). (1997). *Recovered memories of abuse: True or false?* New York: International Universities Press.
- Särkämö, T., Tervaniemi, M., Laitinen, S., Forsblo, A., Soinila, S., Mikkonen, M., . . . Hietanen, M. (2008). Music listening enhances cognitive recovery and mood after middle cerebral artery stroke. *Brain*, 131, 866-876. doi:10.1093/brain/awn013
- Scherer, K. (2005). What are emotions? And how can they be measured. *Social Science Information*, 44, 695-729. doi: 10.1177/0539018405058216
- Schultze, B. (2015). Auf der Suche nach der Sphärenmusik. In B. Oberhoff (Ed.), *Musik und das ozeanische Gefühl*. Gießen: Psychosozial.
- Spitzer, M. *Musik im Kopf*. Stuttgart: Schattauer.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalyses and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.

- Stern, D. N. (1995). *The Motherhood Constellation*. London: Routledge.
- Stern, D. N. (2010). *Formen der Vitalität*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
- Stern, D. N., Jaffe, J., Beebe, B., & Bennett, S. L. (1975). Vocalizing in unison and in alternation: two modes of communication within the mother-infant dyad. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 263, 89-100. doi:10.1111/j.1749-6632.1975.tb41574.x
- Stolorow, R. D., Atwood, G. E., & Brandchaft, B. (Hrsg.). (1994). *The intersubjective perspective*. Lanham, MD, US: Jason Aronson.
- Takayuki Nakata, S. E. T. (2004). Infants' responsiveness to maternal speech and singing. *Infant Behavior and Development*, 27, 455-464. 10.1016/j.infbeh.2004.03.002
- Tarr, B., Launay, J., & Dunbar, R. I. M. (2014). Music and social bonding: "self-other" merging and neurohormonal mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 5(1096). doi:10.3389/fpsyg.2014.01096
- Tenbrink, D. (2006). Musik als Möglichkeit zum Ausdruck und zur Transformation präverbaler Erlebensmuster. In B. Oberhoff (Ed.), *Psychoanalyse und Musik: Eine Bestandsaufnahme* (pp. 453-470). Gießen: Psychosozial.
- Titon, J. T. (2008). Knowing Fieldwork. In G. Barz & T. J. Cooley (Hrsg.), *New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Tomatis, A. (1999). *Klangwelt Mutterleib*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.
- Trainor, L. J., & Zacharias, C. A. (1998). Infants prefer higher-pitched singing. *Infant Behavior and Development*, 21(4), 799-805. doi: 10.1016/S0163-6383(98)90047-9
- Trapp, J. (2016). GEFÜHL und Musik. In K. Nohr & S. Leikert (Hrsg.), *Zum Phänomen der Rührung in Psychoanalyse und Musik*. Gießen: Psychosozial.

- Treber, A. (2017, 22. Juni). Ästhetische Gefühle messbar machen: Neues Instrument schließt methodische Forschungslücke. <https://idw-online.de/de/news676943>.
- Trehub, S. E. (2001). Musical predispositions in infancy. *Annals of the New York Academy of Science*, 930, 1-16.
- Trehub, S. E., & Thorpe, L. A. (1989). Infants' perception of rhythm: categorization of auditory sequences by temporal structure. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 43(2), 217-229. doi:10.1037/h0084223
- Trehub, S. E., Unyk, A. M., & Trainor, L. J. (1993). Maternal Singing in Cross-Cultural Perspective. *Infant Behavior and Development*, 16, 285-295. doi:10.1016/0163-6383(93)80036-8
- Trevarthen, C., & Aitken, K. J. (2001). Infant intersubjectivity: research, theory, and clinical applications. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 42(1), 3-48.
- Trevarthen, C., & Malloch, S. N. (2002). Musicality and music before three: Human vitality and invention shared with pride. *Zero to three*, 23, 10-18.
- Tronick, E. Z. (1989). Emotions and emotional communication in infants. *American Psychologist*, 44(2), 112-119. doi:10.1037/0003-066X.44.2.112
- Tronick, E. Z., & Weinberg, M. K. (1997). Depressed mothers and infants: Failure to form dyadic states of consciousness. In L. Murray & P. J. Cooper (Hrsg.), *Postpartum depression and child development*. (pp. 54-81). New York, NY, US: Guilford Press.
- Tsougras, C. (2010). The application of GTTM on 20th century modal music: Research based on the analysis of Yannis Constantinidis's "44 Greek miniatures for piano". *Musicae Scientiae*, 14, 157-194. doi:10.1177/10298649100140s108
- Walker, R. (1997). Visual metaphors as music notation for sung vowel spectra in different cultures. *Journal of New Music Research*, 26, 315-345.

- Weinberger, N. M. (2004). Music and the Brain. *Scientific American*, 291(5), 88-95.  
doi:10.1038/scientificamerican1104-88
- Wellmer, A. (2009). *Versuch über Musik und Sprache*. München: Hanser.
- Winkler, I., Háden, G. P., Ladinig, O., Sziller, I., & Honing, H. (2009). Newborn infants detect the beat in music. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 106(7), 2468-2471. doi:10.1073/pnas.0809035106
- Winnicott, D. W. (1953). Further Thoughts on Babies as Persons. In L. Caldwell & H. Taylor-Robinson (Hrsg.), *The Collected Works of D. W. Winnicott* (Bd. 3, pp. 97-100). New York: Oxford University Press.
- Winnicott, D. W. (1960a). Primäre Mütterlichkeit. *Psyche*, 14(7), 393-399.
- Winnicott, D. W. (1960b). Ego Distortion in Terms of True and False Self. In L. Caldwell & H. Taylor-Robinson (Hrsg.), *The Collected Works of D. W. Winnicott* (Bd. 6, pp. 159-174). New York: Oxford University Press.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and Reality*. London: Tavistock.
- Zatorre, R. J. (2003). Music and the Brain. *New York Academy of Sciences*, 999, 4-14.
- Zwetajewa, M. (1992). *Mutter und die Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere hiermit an Eides Statt, dass ich die von mir eingereichte Arbeit bzw. die von mir namentlich gekennzeichneten Teile selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, sind durch Quellenangaben im Text deutlich kenntlich gemacht. Die Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form bisher noch nicht als Prüfungsleistung eingereicht worden.

Berlin, den 17.09.2021

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. Klinge', written in a cursive style.