

Sebastian Leikert

Vom trojanischen Pferd des Klanglichen in der Sprache

Intervention zu Otto Brusattis Vertonung „Freud deutet Träume“*

Ein musikalische Hommage an Freud, eine Vertonung der *Traumdeutung*: Zum Jubiläumsjahr der *Traumdeutung* wagte das Sigmund Freud Museum eine Veranstaltung zur unmöglichen Begegnung von Freud und der Musik. Wer jedoch ein musikalisches Werk erwartete, das den Versuch unternimmt, innerhalb der musikalischen Textur den Bruch nachzuvollziehen, den Freud mit der *Traumdeutung* in unser Sprach- und Selbstverständnis einführt, sah sich zunächst getäuscht.

Die rezipierten Textpassagen in Brusattis Hörstück – Collagen aus der *Traumdeutung*, mythologischen und lyrischen Texten – sind mit eher als Hintergrund wahrgenommenen Geräuschen und einer anspielungsreichen aber konventionell gehaltenen Klavierstimme unterlegt. Die Struktur des musikalischen Diskurses bleibt damit hinter Schönberg zurück, der als Erster auf dem Feld der Musik den Bruch vollzog, wie er sich in den anderen Künsten, etwa bei Kandinsky und Joyce, zeigen lässt. Interessant für die Psychoanalyse ist dieser Diskurswechsel insofern, als Freud mit der *Traumdeutung* zeitgleich einen homologen Bruch in der Selbstbesinnung des Subjekts vollzieht und aus diesem Bruch eine neue Form der Selbstbezüglichkeit des Menschen – die psychoanalytische Kur – schöpft. Pichler hat darauf hingewiesen, dass eben in diesen Koinzidenz zwischen einer neuen „epistemologischen Metapher“ im Feld des Ästhetischen und der freudschen Entdeckung im Feld der Wissenschaft die „moderne Seele festgeschrieben“ wird.¹

Gemeinsam ist diesem Diskurswechsel in allen Bereichen die Suspension einer Herrschaftsfunktion: die Aufgabe des tonalen Zentrums bei Schönberg, die Aufgabe des realitätsorientierten Gestaltprinzips bei Kandinsky, die assoziativ diskohärente Schreibweise bei Joyce und schließlich die analytische Situation und die freie Assoziation bei Freud.

Nicht in dieser Richtung können wir in der recht konventionellen Textur von Brusattis Vertonung der *Traumdeutung* suchen, was wir an Neu-

* Soirée im Sigmund Freud Museum am 7. November 2000

em über unseren eigenen Bereich erfahren können. Vertonung lässt sich jedoch noch in einem anderen Sinne verstehen: als einen anderen, vom tönend musikalischen herkommenden Umgang mit dem Text selbst. Als eine Relektüre der *Traumdeutung* unter der Perspektive des musikalischen Genießens. Zwei formale Parameter sollen hierzu befragt werden: die Funktion von Textwiederholung und der Umgang mit Klangreihen im Wortmaterial selbst. Daneben soll noch ein inhaltlicher Aspekt, nämlich die Akzentuierung des Vorgeburtlichen im Brusattis Hörstück, zum Thema gemacht werden.

Wiederholung

Interessant ist Brusattis Umgang mit Wiederholungen. So wird zum Beispiel der Ödipusmythos, in unterschiedlicher Länge, insgesamt viermal rezitiert. Hier scheint ein strukturierendes Prinzip auf, das sich nicht von einer Informationsübermittlung oder einer sprachlich-dramatischen Form herleitet, sondern allein auf die strukturierenden Prinzipien der musikalischen Komposition zurückgeht. Wie in der Aufteilung von Exposition, Durchführung, Reprise und Koda erscheinen und wiederholen sich Textteile und erhalten allein durch die neue kontextuelle Einbindung und durch die Verschiebungen in der inneren Anordnung neue Sinnakzente.

Überraschend ist hier die Parallele, zwischen der ästhetisch musikalischen Form und dem klinischen Prozess des Durcharbeitens, die durch die eigenartige Doppelausrichtung des Brusattischen Hörstücks aufscheint. In der Kur findet sich – wenn auch nicht ästhetisierend konzentriert – ein ähnlicher Vorgang des Aussprechens, Durchleidens und Sich-Lösen-Könnens von bestimmten Themen oder subjektiven Überzeugungen. Der Abschluss einer „tranche“ der analytischen Kur wäre dann parallel zum Abschluss der musikalischen Form.

So führt uns die Beschäftigung mit Brusattis Hörstück zu der Frage, ob die Art wie die psychoanalytische Kur fortschreitet, von ästhetischer Seite nicht so sehr nach Art literarischer Entwicklungen – Kriminalroman, Drama – verstanden werden kann, sondern eher parallel zu musikalischen Prozessen der Variation, der Dramatisierung, der Formanalyse (Durchführung) vor sich geht. Die Funktion des Wiederholens wäre dann die eines langsamen Umschreibens im Sinne einer durch den Formprozess geänderten motivischen Tiefenstruktur wie zum Beispiel der Musikwis-

senschaftler Reti sie für die Transformation innerhalb der thematischen Entwicklung einer Symphonie nachweist².

Zentral ist hier tatsächlich das Moment der Wiederholung und die Frage, ob sich das Subjekt in der Wiederholung von der quälenden Insistenz bestimmter lebensgeschichtlicher Erfahrungen lösen kann oder ob umgekehrt der Wiederholungszwang sich mit quasi anorganischer Macht gegen die Möglichkeit durchsetzt, die lebensgeschichtlichen Motive zu transformieren. Wie ein Musikstück durch unendliche Wiederholung seinen Sinn verliert, so kann eine misslingende Psychoanalyse insofern eine zusätzliche Belastung hervorbringen, als sie durch Deutung und Klärung die Insistenz des Wiederholungszwangs verstärkt. Gelingt es nicht, in der Analyse selbst zu einer neuen verändernden Erfahrung zu kommen, so verstärkt sie damit das sinnentleerende Gewalt des Immergleichen.

Klangreihen

Ein weiteres Prinzip der Komposition Brusattis ist der Gebrauch von Klangähnlichkeiten einzelner Worte als assoziatives Band und als Bindemittel eines Wortfeldes. Vier Sprecher rezitieren, teils antwortend, teils überlagernd mit kleinen aber distinkten Sinnverschiebungen Passagen, die jeweils ein sehr divergentes Bedeutungsspektrum aufspannen. Der geschmeidige und polyphone Gebrauch dieses Prinzips lässt sich in der immer auf die strikte Diachronie verwiesene Schrift nicht zitieren. Freud selbst hat jedoch in seiner Arbeit über den Witz auch die Bedeutung dieser Klanglichkeit als assoziatives Band analysiert.

Der „Klangwitz“ ist zunächst eine feste Kategorie der freudschen Unterteilung der Witze.³ Freud sieht in der Zuwendung zum Witz eine Abwendung vom realitätsorientierten und logisch dominierten Umgang mit Sprache hin zu einem lustsuchenden kindlich nach innen orientierten Sprachspiel. Den klangdominierten Umgang mit Sprache setzt er in Zusammenhang mit einer Rückkehr zu den „ursprünglichen Wortlustquellen“⁴, welche stets die logische Ordnung der Sprache mit einer „Entfesselung des Unsinn“⁵ bedrohen. Dieser Nicht-Sinn ist aber nur vom Standpunkt der Logik aus Un-Sinn. Für das Subjekt handelt es sich lediglich um eine Akzentverschiebung hin zu einem musikalischen Gebrauch des Signifikanten, der allerdings zum Genießen ein anderes Verhältnis unterhält als die zum bloßen Bedeutungsübermittler degradierte Sprache.

Sabbeth hat herausgearbeitet, wie parallel bei genauerer Analyse die Mechanismen des Lustgewinns in Musik und Witzarbeit sind.⁶ Uns interessiert aber weniger das Phänomen des Witzes, sondern das hier mitbehandelte grundsätzliche Verhältnis von Sprache und Genießen, das heißt die Verbindung des Symbolischen und des Realen.

Bereits in der *Traumdeutung* maß Freud dem Aspekt des Wortklangs eine große Bedeutung zu. Wurde die sogenannte „oberflächliche Verbindung“ zweier Assoziationen durch Assonanz oder Wortzweideutigkeit in der Psychologie vor Freud als „untrügliches Zeichen der von Zielvorstellungen freien Assoziation“⁷ und damit als Symptom geistigen Abbaus gewertet, so sieht Freud gerade in dieser Freiheit vom der bewussten logischen Verknüpfung den direkten Hinweis auf eine Nähe zu unbewussten Vorstellungen und Wünschen.

Hier taucht im Text der *Traumdeutung* der Vektor des Klanglichen als ein Hinweis auf das unbewusste Begehren auf. Wenn die freie Assoziation Verdichtungen auflöst, indem sie klangbasierte Wortreihen auffächert, nutzt sie dabei ein Verfahren, von dem auch Brusattis in seiner Arbeit Gebrauch macht. Wir werden gewahr, dass Freud in der *Traumdeutung* das unbewusste Begehren durch einen quasimusikalischen Vektor erschließt, der erst im Sprechen, in der Verlautlichung des Traumes entsteht und bei der nicht nur die der imaginären Ebene des Traum-Bildes verblasst, sondern bei der auch „die Orthographie weit hinter den Wortklang zurücktritt“⁸. Der Signifikant wird damit zum Träger des Genießens und nicht allein zum Überbringer einer Botschaft.

Betrachten wir ein Beispiel. Der erste von Freud gedeutete Traum, der „Irmatraum“, enthält eine klangbasierte Assoziationskette. Als sinnliches Zentrum des „Irmatraumes“ arbeitet Freud die Assoziation „Trimethylamin“ aus, dessen Formel er im Traum „fett gedruckt“ vor sich sieht, „als wollte man aus dem Kontext etwas als ganz besonders wichtig herausheben“⁹. Inhaltlich verweist er auf das Trimethylamin als ein „Produkt des Sexualstoffwechsels“¹⁰ und damit auf Freuds Assoziation des sexuellen Moments bei der jugendlichen Witwe Irma. Für uns ist interessant, dass dieses und nur dieses manifeste Traumelement in der Kette der freien Assoziation in einer nicht logisch sondern bloß klanglich verbundenen Assoziationsreihe umspielt wird – „Propylpräparat, Propylen, Propionsäure, Amyl, Methyl Propyl, Trimethylamin“, – wobei die auf das Zentralelement des Trimethylamins hinführende Kette bis auf den berausenden „Fuselgeruch“ eines Likörs ohne weitere assoziative Ergänzung bleibt.

Wir finden hier den Vektor des Klanglichen als Hinweis auf das ausgeschlossene und untersagte Genießen. Das Klangliche bildet quasi einen Kompass für das rätselhaft unerreichbare Zentrum des Traumes.

Die unauflösliche Kluft zwischen dem Wunsch und seiner Artikulation hat Freud zur der Metapher vom „Nabel des Traumes“ geführt. Freud spricht davon, dass auch der bestgedeutete Traum ein rätselhaftes Zentrum enthält: „Dies ist dann der Nabel des Traums, die Stelle, an der er dem Unerkannten aufsitzt“¹¹. Zwar konzipiert Freud das, was sich der Deutung widersetzt, als ein „Knäuel von Traumgedanken (...), der sich nicht entwirren will“¹². Mit Lacan lässt sich jedoch weiterfragen, ob dieses Entzogene nicht ebenso über die Sprache hinausweist wie die Musik. Wird nicht dieses undeutbare Gravitationszentrum der *Traumdeutung* von der Verlautlichung in der freien Assoziation ebenso angesteuert wie von dem so rätselhaft verschwiegenen Genießen der Musik?

Freilich machen Musik und Verlautlichung ebenso wenig wie diese oder jene Interpretation eines Traumes das radikal entzogene Genießen dingfest. Inmitten der gedeuteten Welt, in der wir nie ganz zu Hause sind, richtet der Vektor des Klanglichen in der freien Assoziation ebenso ein Anderes auf, wie die Musik selbst. Das Klangliche ist ein Mittel der Sprache, über sich selbst hinauszudeuten.

Vorgeburtliches

Neben den formalen Aspekten soll eine inhaltliche Akzentuierung im Werk Brusattis zum Gegenstand gemacht werden. Zwar geht Freud in der *Traumdeutung* auch auf Träume ein, die Mutterleibsphantasien zum Inhalt haben. Sie sind jedoch sämtlich erst in späteren Ausgaben hinzugefügt und gehen weitgehend auf den Einfluss Otto Ranks zurück, den er zwischen 1909 und 1919 auf Freud ausübte. So stammen nur zwei der vier geschilderten Träume aus der klinischen Arbeit Freuds und hier maskiert das vorgeburtliche Element jeweils eine sexuelles beziehungsweise ein Übertragungsmoment des Traumes. Die eigentlichen Geburtsträume und die entsprechenden theoretischen Positionen stammen von Rank, Jones und Abraham und werden eher referiert, denn als eigene Positionen eingeführt¹³. Nach einigem Zögern konnte sich Freud nicht entschließen die Rankschen Positionen in sein Denken zu integrieren, es kam zum Bruch zwischen Freud und Rank.

In Brusattis Hörstück spielt das Vorgeburtliche dagegen eine sehr dominante Rolle und durchzieht das Stück von Beginn bis Ende. Die Metaphorik des Wasser und der ozeanisch-meerseitig Weiblichen bildet ein inhaltlich und musikalisch ausgestaltetes Leitmotiv des Werkes. Diese stärkere Gewichtung der vorgeburtlichen Thematik erscheint mir nicht zufällig, sondern als inhaltliche Widerspiegelung der Lektüre der *Traumdeutung* aus der Perspektive des musikalischen Genießens.

Die Beziehung zur Stimme und zur Musik hat pränatale Wurzeln. Der fusionelle Modus der pränatalen Beziehung ist zudem im Musikerleben insofern aufgehoben, als die Musik selbst ein präreflexives Medium ist. Die syntaktischen Struktur der Musik kennt keine Unterscheidung von Subjekt und Objekt und reißt dadurch auch im Erlebenden die Schranke zwischen Subjekt und Objekt ein.¹⁴ Musik zu hören, heißt Musik zu sein, von ihr umfassen und, mit oder ohne Zustimmung, von ihr fortgetragen zu werden. Freuds Reserviertheit gegen diesen Effekt einer vorreflexiven Aneignung des Subjekts durch die Musik ist bekannt.¹⁵

Sicherlich kann man Freud heute inhaltlich in Richtung auf perinatale Erlebensstrukturen ebenso ergänzen wie hinsichtlich linguistischer Aspekte, bei denen er die Sprache auf die Ebene der Bedeutung reduzierte. Erst Lacan konnte systematisch zeigen, wie dem Signifikanten auch die Möglichkeit inhäriert die Bedeutung in Richtung auf das Genießen zu überschreiten¹⁶. Das klangbasierte Moment der freien Assoziation und die in ihr aufscheinende Wesensverwandtschaft mit dem Genießen der Musik ist jedoch ein Punkt des reichen Denken Freuds, das über seine Grenzen ins unabgegrenzte Genießen und die von ihm nicht zureichend erfassten frühesten Erlebensformen vorweist.

Auf überraschende Weise kann Brusattis Vertonung der *Traumdeutung* neue Aspekte erschließen. Brusattis hat einen ästhetischen Prozess gestaltet, der einem analytischen Prozess in manchen Punkten entspricht und gezeigt, dass das unabgegrenzt meerseitige Genießen der Musik stets bereit ist, in den Mauern der Sprache die Herrschaft zu übernehmen.

Zusammenfassung

Angeregt von einer Vertonung der Freudschen *Traumdeutung* geht der Autor einigen Berührungspunkten zwischen freier Assoziation und der Musik nach: Sowohl der Umgang mit Wiederholungen, als auch die Ver-

bindung von Assoziationen durch Gleichklang, sind musikalisch strukturiert. Das klangliche Element der freien Assoziation verweist zudem auf ein sprachjenseitiges Genießen, wie es der Musik durch ihre im Vorgeburtlichen verwurzelten Beziehung zur Stimme eignet.

Summary

Inspired by a setting into music of Freud's Traumdeutung, the author follows some links between free association and music. Both repetition and the connection of associations by sound similarities, seem to be musical principles. The soundbound dimension of the free association, in addition, points to a pleasure beyond speech, which is not without connection to the prenatal roots of the relation to the voice in music.

Anmerkungen

- 1 PICHLER, C. (1989) Annäherungen. Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Der Wunderblock“ S. 30f.
- 2 RETI, R. (1951) The Thematic Process in Music. Maximilian, New York
Reti weist zum einen nach, dass sich sämtliche Haupt- und Nebenthemen aller Sätze der jeweils analysierten Symphonie aus einem zentralen Motiv ableiten lassen, zeigt aber auch, dass sich im Formprozess der Symphonie dieses Motiv von Schritt zu Schritt in seiner Grundstruktur ändert. Dem ausgebreiteten Gestaltungsprozess an der Oberfläche entspricht eine langsame Veränderung der motivischen Tiefenstruktur.
- 3
FREUD, S. (1905) Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. GW Bd. VI, S. 11.
- 4 FREUD, S. Ebenda S. 154
- 5 FREUD, S. Ebenda S. 147.
- 6 SABBETH, D. (1979) Freud's Theory of Jokes and the Liear-Analytic Approach to Music: A Few Points in Common. In: Intern. Rev. Psychoanal. 6, 231–237.
- 7 FREUD, S. (1900) Die Traumdeutung. GW Bd. II/III, S. 535.
- 8 FREUD, S. Ebenda, S. 411.
- 9 FREUD, S. Ebenda, S. 122.
- 10 FREUD, S. Ebenda, S. 122.
- 11 FREUD, S. Ebenda, S. 530.
- 12 FREUD, S. Ebenda, S. 530.
- 13 FREUD, S. Ebenda, S. 404–408.
- 14 LEIKERT, S. (2001) Orpheus und die Symbolisierung des primären Verlusts – genetische und linguistische Aspekte der Musikerfahrung. In: Psyche. Im Druck.
- 15 FREUD, S. (1914) Der Moses des Michelangelo.

Freud schreibt, bezüglich der Musik sei er „(...) fast genussunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, dass ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.“ GW Bd. X, S. 172.

- 16 LACAN J. (1973) Das Seminar, Buch XX, Encore. Quadriga, Weinheim, 1986.
Im Seminar XX reinterpretiert Lacan den Signifikanten vom Gesichtspunkt des Genießens neu. Im Rahmen seiner Analyse des weiblichen Genießens, das er mit der Mystik zusammenbringt, erkennt er den Signifikanten jetzt nicht mehr allein als den Träger einer Bedeutung, sondern auch als den Träger der Lust „Der Signifikant, das ist die Ursache des Genießens“ (S. 28).

Literatur

- FREUD, S. (1900): Die Traumdeutung. GW Bd. II/III
– (1905): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. GW Bd. VI
– (1914): Der Moses des Michelangelo. GW Bd. X
LACAN J. (1973): Das Seminar, Buch XX, Encore. Quadriga, Weinheim, 1986.
LEIKERT, S. (2001): Orpheus und die Symbolisierung des primären Verlusts – genetische und linguistische Aspekte der Musikerfahrung. In: Psyche. Im Druck.
PICHLER, C. (1989): Annäherungen. Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Der Wunderblock“ S. 30f.
RETI, R. (1951): The Thematic Process in Music. Maximilian, New York
SABBETH, D. (1979): Freud's Theory of Jokes and the Lear-Analytic Approach to Music: A Few Points in Common. In: Intern. Rev. Psychoanal. 6, 231–237.

Adresse des Autors

Dr. Sebastian Leikert
Herderstr. 13
D-76185 Karlsruhe