

Weiter im Schatten

Nach wie vor im Schatten von Mozart und Beethoven steht *Joseph Haydn*: Auch *Karl Böhm* mit seiner Aufnahme der *Symphonien 88 und 89* (DGG 2530 343; 25 Mark) ändert daran nichts. Im Gegenteil: Wenn man die harmlose Behaglichkeit hört, mit der die *Wiener Philharmoniker* musizieren, kommt einem unwillkürlich das Bild von „Papa Haydn“ in den Sinn. Böhms langsame Tempi wären nur dann sinnvoll, wenn sie zu einem Mehr an Klarheit führten — Verdeutlichung aber ist hier Böhms Sache nicht. So hilft es auch wenig, daß er eine kritische Partitur-Ausgabe benutzt, weil er im übrigen auf sein Renommee und seinen Mozart-Ton vertraut. Böhm läßt „schöne“ Musik spielen — nicht mehr. Die auf glättende Harmonisierung bedachte Stereo-Aufnahmetechnik tut das ihre, aus der Aufnahme einen schlackenlosen Konsumartikel zu machen.

Weniger glatt wirken die meisten Aufnahmen *Otto Klemperers*: sie waren beispielhaft für einen musikalisch sinnvollen Gebrauch stereophoner Mittel. Seine letzte Aufnahme der *8. Symphonie Anton Bruckners* mit dem *New Philharmonia Orchestra London* (Electrola 1 C 191-02259/60; 2 LP; 34 Mark) — mit fragwürdigen Strichen im 4. Satz — macht dagegen den Eindruck des Unfertigen. Indessen war Perfektion nie das Ziel dieses Dirigenten. Klemperer sieht bei Bruckner von aller Weihe und nebulösen Feierlichkeit ab — bezeichnend, daß er die häufige Vorschrift „markig“ unbeachtet läßt. So macht die Aufnahme auch deutlich, wie wenig es auf die Realisierung derart teutonischer Anweisungen ankommt.

Alte Elixiere

Die innerhalb der *Toscanini*-Edition der RCA vorgelegte Aufnahme von *Beethovens „Eroica“* (AT 121 RCA; 10 Mark) — sie geht auf ein Konzert der NBC von 1953 zurück — zeichnet sich durch weitgehenden Verzicht auf Schönklang aus: Der Mitschnitt wirkt wie ein heilsames Elixier gegen den verweichlichenden Stereo-Luxus,

weil der trockne, gleichsam ungeschminkte Klang der Aufnahme sie in hohem Maße durchsichtig macht. *Toscanini* spielt das Werk energisch und intensiv, dabei äußerst spröde, ja grell — das aber mit einer Genauigkeit gegenüber der Partitur, die selten ist.

Die gleiche Geduld und Fähigkeit konzentrierten Zuhörens sind bei der Aufnahme von *Beethovens 5. Symphonie* mit den *Berliner Philharmonikern* unter *Arthur Nikisch* (Electrola 1 C 053-01466; 16 Mark) nötig: Die Produzenten haben darauf verzichtet, die akustische Aufnahme von 1913 zu verschönen. Die Platte ist kein bloßes Dokument, sondern wirkt als Kritik an vielen späteren Aufnahmen, weil die unaufdringliche Musizierweise wie das unpolierte Klangbild den so oft gepriesenen Aufnahme-



Dirigent Böhm: Haydn im Mozart-Ton

technischen Fortschritt relativieren. In Nikischs Aufnahme erscheint Beethoven noch nicht, wie später so oft, als chromblitzender Klassiker.

Protzen mit Potenz

Die quadrophonische Aufnahme der *Symphonie Fantastique* von *Hector Berlioz* mit dem *ORTF-Orchester Paris* unter *Jean Martinon* (Electrola 1 C 063-12512; 25 Mark) wird ihren hohen technischen Ansprüchen nur teilweise gerecht. Fortschritt — das ist hier nur eine erhöhte Präsenz des Klanges, der aufdringlich mit seiner Potenz imponieren will. Quadrophonie hilft nichts, solange Dirigenten wie Martinon die eigentümliche Orchesterpolyphonie nicht zu wirklichen suchen, sondern lediglich Themen aneinanderhängen und undifferenzierte Lärm-Orgien veranstalten.

Egon Voss

Analyse des Analytikers

Sigmund Freud habe seine Todestrieblehre nur deshalb entworfen, weil er mit dem Problem des eigenen Todes nicht fertig wurde, behauptet Freuds Arzt Max Schur in seinen jetzt veröffentlichten Aufzeichnungen.

Vor mehr als einem halben Jahrhundert überraschte Sigmund Freud seine Freunde und Feinde in der Schrift „Jenseits des Lustprinzips“ mit der Behauptung, der Mensch werde nicht nur von Eros, dem Lebenstrieb, sondern auch von Thanatos, dem Todestrieb, beherrscht.

Freuds Anhänger suchten nach Entschuldigung: Bei der Konstruktion des Todestriebes sei des Meisters Freude an der Spekulation, wenn nicht gar sein Hang zur „Phantastik“ mit ihm durchgegangen. Die Gegner hingegen sahen sich nun endgültig in ihrer Ansicht von der Dekadenz der Freudschen Lehre bestätigt. Rätselhaft blieb Freuds Todestrieblehre für alle.

Jetzt bemüht ein Biograph erstmals Freuds eigene Lehre, um Freud zu begreifen. Die Psychoanalyse des Psychoanalytikers unternahm Max Schur, Freuds Leibarzt in dessen letzten Lebensjahren. Aus unveröffentlichten Briefen und eigenen Kenntnissen rekonstruierte er die Krankengeschichte seines berühmten Patienten und verglich Freuds physischen Leidensweg mit allen erreichbaren Selbstzeugnissen des Seelenarztes zum Thema Krankheit und Tod*.

Das Ergebnis der Schurschen Analyse ist ebenso überraschend wie einst die Konzeption des Todestriebes: Nicht aus theoretischen Erwägungen gelangte Freud zur Überzeugung vom Vorhandensein des Todestriebes, sondern im Gefolge einer ernsthaften Erkrankung. Erst „die Aufdeckung eines Todestriebes“, meint Schur, habe „es Freud buchstäblich erlaubt, mit der Realität des Todes“ zu leben.

Laut Schur erkrankte Freud 1893. Der 37jährige litt unter Herzbeschwerden. Während Ernest Jones, Freuds bedeutendster Biograph, die Ansicht vertritt, die Beschwerden seien „Aspekte von Freuds Psychoneurose“ gewesen, ermittelte Schur, daß Freud damals wirklich krank gewesen sei. Seine Diagnose: „Anfälle von Tachykardie (Steigerung der Herzfrequenz) mit tollster Arrhythmie (unregelmäßige Herzrhythmickeit), Brustschmerzen, die in den linken Arm ausstrahlten, und Dyspnoe (Atemnot)“.

Diese Beschwerden hatten allerdings neurotische Folgen und waren, meint Schur, die Ursache für die damals zum ersten Male bei Freud aufgetretene To-

* Max Schur: „Sigmund Freud. Leben und Sterben“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt; 696 Seiten; 32 Mark.



Freud-Arzt Schur

Enthüllungen aus der Krankengeschichte

desangst. Freud selbst scheint den Zusammenhang geahnt zu haben. Er schrieb im April 1894 an seinen damaligen Arzt, daß „Toten- und Abschiedsmalereien“ die „gangbaren Beschäftigungsdelirien“ ersetzen.

Seit dieser Zeit, so glaubt Schur, sei bei Freud „eine zwanghafte Beschäftigung nicht nur mit dem Tod allgemein“ aufgetreten, „sondern mit dem Sterben in einem ganz bestimmten Lebensalter“. Er begann, seinen eigenen Todestermin zu errechnen, und bediente sich dabei zufälliger Zahlenreihen. Diese Manipulationen machten auf Schur einen „zwanghaften“ Eindruck.

Anfangs glaubte Freud, er werde mit 41 oder 42 Jahren sterben, später war er auf das 51. Lebensjahr fixiert. Im Jahre 1899 sprach er plötzlich davon, er reche damit, 61 oder 62 Jahre alt zu werden, und 1936 setzte er sein Erdenda sein auf 81 Jahre fest.



Seelen-Arzt Freud, Braut

Zahlenspiele mit dem Todesdatum

Freud berechnete jedoch auch andere wichtige Termine seines zukünftigen Lebens mit Hilfe merkwürdiger Zahlen-Operationen. So gelangte er 1899, im Alter von 43 Jahren, zu der Überzeugung, er werde mit 67 Jahren pensioniert werden. Damals hatte er — vermutlich im Spaß — seinem Freund Wilhelm Fließ geschrieben, sein Buch „Die Traumdeutung“ (erschienen 1900) werde „2467 Fehler“ enthalten. Ein Postskriptum laßt erkennen, daß Freud sich nach der Niederschrift Gedanken darüber machte, warum ihm gerade die Zahlen 24 und 67 eingefallen seien.

Er erinnerte sich, mit 24 Jahren einem Oberst begegnet zu sein, an dessen Karriere er seine eigene zu messen beschloß. Als der Oberst im Jahre 1899 in Pension ging, zählte der damals 43 Jahre alte Freud die Zahlen 24 und 43 zusammen und kam so auf sein eigenes Pensionsalter 67.

Obwohl Schur den Hang seines Patienten zur Zahlenmystik als neurotisches Symptom erkannte, vermerkte er erstaunt, daß Freud genau mit 67 Jahren — 1923 — an Krebs erkrankte. Freud sah darin eine Bestätigung seines 24 Jahre zuvor errechneten „Pensionsdatums“ und verhielt sich, wie Schur berichtet, denn auch angesichts seiner Krebserkrankung „ungewöhnlich fatalistisch“.

Die Wurzel der Freudschen Anfälligkeit für die Kabbalistik sieht Schur in Freuds jüdischer Herkunft. In der Tat gab es in der kulturellen Umwelt des osteuropäischen Judentums „typische Aberglauben in bezug auf bestimmte Zahlen“, die aus der Benutzung des hebräischen Alphabets als Zahlensystem erwachsen waren.

Danach kann zum Beispiel die Zahl 17 auch als das hebräische Wort für „gut“ gelesen werden, die Zahl 52 als das Wort für „Hund“. Freud wählte als Knabe die Zahl 17 als Glückszahl und verlobte sich an einem 17ten. In einem Brief an Jung, in dem Freud eine seiner Episoden intensiver Spekulation über sein Todesdatum schilderte, bemerkte er selbst: „Sie werden ... die spezifisch jüdische Natur meiner Mystik bestätigt finden.“

Verstärkt wurde Freuds Präokkupation durch die Freundschaft mit dem Berliner Hals-Nasen-Ohren-Arzt Wilhelm Fließ. Der Facharzt glaubte nämlich, ausgehend von der Periodizität als dem kosmischen Grundprinzip alles Organischen, die „kritischen Daten“ im Leben des Menschen berechnen zu können.

Zwar hat Freud später die These von Fließ, alles Organische unterliege einer berechenbaren kosmischen Periodizität, als Wahnvorstellung verworfen, doch der Gedanke an die Wirksamkeit einer anders zu definierenden Periodizität, einer dämonischen Determination zum Tode, ließ ihn nicht mehr los.

Außerdem war ihm in der Freundschaft mit Fließ das Todesproblem von

Bitte schicken Sie umgehendst den Sonderkatalog FH 2000 an:

Name: _____

Anschrift: _____

Tel.: _____

Den Coupon bitte einsenden an:



HUF, 5419 Hartenfels

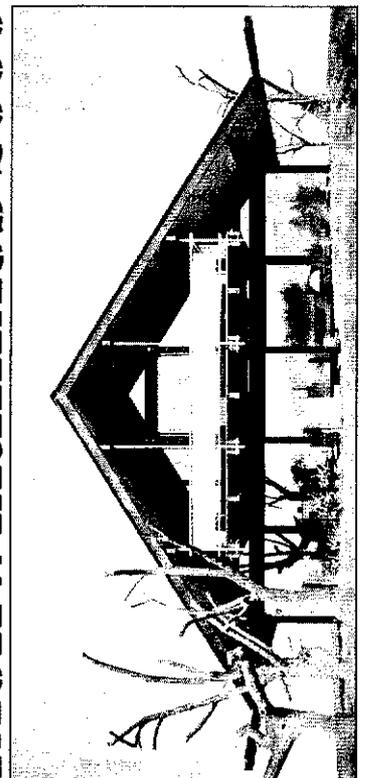
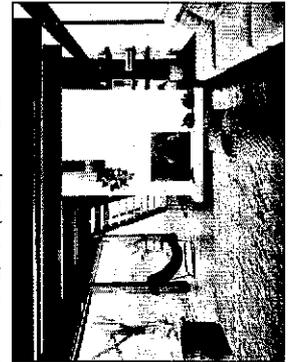
FACHWERKHAUS 2000 der HUF IDEAL-HAUS KG

Ein **außergewöhnliches Haus**, das höchsten Ansprüchen in jeder Beziehung gerecht wird. Ein Haus, das **Repräsentation und wohliche Geborgenheit** in idealer Weise vereint.

Musterhäuser stehen in: Heppenheim, Tel. (0 62 52) 40 26, und Dortmund, Tel. (0 23 1) 77 06 12.

Wir bauen das **FACHWERKHAUS 2000** mit Wohnflächen von **173 qm** (Satteldach) und **120 qm** (Flachdach).
Preis ca. **DM 1460,-** pro qm ab Oberkante Kellerdecke.

Lassen Sie sich in unseren Musterhäusern beraten, oder fordern Sie den Sonderkatalog an (DM 6,- zuzügl. Nachnahme).



einer anderen Seite deutlich geworden. Als Freud auf der Suche nach einem therapeutischen Instrument zur Heilung neurotischen Verhaltens auf die Technik der Traumdeutung stieß, analysierte er auch seine eigenen Träume. Dabei entdeckte er, daß sein Verhältnis zu Fließ in höchstem Grade widersprüchlich war: Im Traum wünschte er diesem den Tod, im Wachen erwies er ihm die höchste Verehrung bis hin zur Selbstverleugnung.

Schur glaubt nun, daß Freuds ständige krankhafte Beschäftigung mit dem Todesproblem schließlich zu der Formulierung der Thanatos-These des Jahres 1920 führte. Damals entwarf Freud in „Jenseits des Lustprinzips“ einen dem Triebverhalten generell zugrunde liegenden „dämonischen Todestrieb“ — ohne theoretisch zwingenden Grund und im Zirkelschluß, wie nicht nur Schur behauptet.

Mit der Konzeption des Todestriebes hat Freud, wie sein Arzt meint, seine zwanghafte Beschäftigung mit dem Tod nur rationalisiert und zum universalen Mythos erhoben, der zu einem „Credo einer wissenschaftlichen Weltanschauung“ werden sollte, weil er anders das Problem des Todes nicht hätte ertragen können.

Schur beruft sich auf Freud selbst, der einräumte, vielleicht sei auch die Idee des Todestriebes „nur eine der Illusionen, die wir uns geschaffen haben, um die Schwere des Daseins zu ertragen“.

KUNST

Elvis im Wunderland

Englands Pop-Maler Peter Blake, der Andy Warhol um Jahre voraus war, hat seine erste große Ausstellung in Deutschland.

Auftritt des Malers: Den Blick der blauen Augen sanft geradeaus gerichtet, steht der junge Mann ein wenig linkisch da. Eine Hand steckt in der Jackentasche seines übergroßen Jeansanzugs (Ärmel und Hosenbeine sind umgeschlagen), die andere zeigt ein Fan-Heft „Elvis“ vor.

Auch eine große Plakette am Jackett huldigt Elvis Presley, und überhaupt bietet der Herr in Jeans dem Betrachter recht bekennenderisch die Brust. Sie ist von Ansteckknöpfen übersät, die etwa für „Mäßigkeit“ oder „Pepsi Cola“ werben, die behaupten „Adlai ist o.k.“ und die Pfadfinder-Parole ausgeben: „Jeden Tag eine gute Tat!“ Dem Knopf-Träger ist zuzutrauen, daß er sich daran hält.

Es handelt sich um Peter Blake, einen Hauptvertreter der englischen Pop Art, der sich 1961 so auf einem „Selbstporträt mit Buttons“ vorgestellt hat.

* „Selbstporträt“, „Alice“-Illustration, „Spind“.
** Bis 27. Januar, Katalog 68 Seiten; 11 Mark.

Das Gemälde, damals in Liverpool mit einem „Juniorenpreis“ belohnt, macht programmatisch klar, was Pop für diesen Briten vom Jahrgang 1932 zuallererst bedeutete: nicht Apotheose der Reklamewelt wie in den USA, auch nicht Reflexion auf die Bildmedien wie bei Blakes älterem Landsmann Richard Hamilton, sondern eine geradezu romantische Anteilnahme am Idolkult der schlichten jungen Leute.

Entsprechend liebevoll — im Gegensatz zum Schablonenstil Warhols oder Lichtensteins — sind Blake-Bilder wie das „Selbstporträt“ gepinselt. Diese nuancenreiche malerische Manier (Blake: „Ziemlich mühsam“) hindert den Künstler auch an Massenproduktion



Künstler Blake, Werke*: Glückliche Rückkehr



und hat so dazu beigetragen, daß dem deutschen Publikum erst jetzt eine größere Blake-Ausstellung zu Gesicht kommt: Der Kunstverein in Hamburg zeigt gegenwärtig rund 80 Arbeiten aus den Jahren 1951 bis 1972**.

Die Auswahl schließt einen Kreis. Auf einem der frühesten Werke, einem Aquarell von 1952/53, posiert Blake selbst, noch geradezu kindlich (und ebenso großäugig frontal wie später mit den Buttons) in Harlekinhosen und vor Zirkusplakaten. Von einem 1972er Blatt grinst ein Clownsgesicht: „Chipperfields Zirkus“.

Aus der Kinderwunderwelt der Artisten, in die auch „Loelia, am reichsten tätowierte Frau der Welt“ (1955) und Schauringkämpfer wie „Baron Adolf Kaiser“ (1961/63) gehören, hatte sich Blake nur zeitweilig beurlaubt. Nur auf Widerruf teilte er Rockmusik- und Filmstars die Schaustellerrolle zu.

Am Anfang ist alles ein Kinderspiel. 1954 malt Blake einen Jungen und ein Mädchen bei der Comics-Lektüre, 1955 deutet er den „Einzug in Je-

