

Frühkindliche Angstsituationen im Spiegel
künstlerischer Darstellungen
(1929)

Übersetzt von Elisabeth Vorspohl.

Dies ist die erste von drei Arbeiten, in denen Melanie Klein literarische Stoffe behandelt – 1955 schreibt sie in »Identifizierung« über eine Novelle Julien Greens, und 1963 erschienen postum ihre »Reflexionen über die Oresteia«. Hier nun dienen ihr Colettes Libretto zu Ravels Oper Das Zauberwort sowie Karin Michaelis' Artikel »Der leere Fleck« zur Illustration jener Angstsituationen, die sie im Vorjahr in »Frühstadien des Ödipuskonfliktes« beschrieben hatte.*

Zum erstenmal zeigt Melanie Klein den Zusammenhang zwischen der Kreativität und tiefen, frühen Ängsten auf; ihrer Ansicht nach wurzelt der Schaffensdrang in dem Impuls, das durch einen destruktiven Angriff verletzte Objekt wiederherzustellen und neuerschaffen. Einige Jahre später gewinnt diese Überlegung für ihre Theorie der depressiven Position einen wichtigen Stellenwert, und tatsächlich deuten sich im vorliegenden Beitrag bereits eine Reihe künftiger theoretischer Entwicklungen an. Um ein Beispiel zu nennen: Die Aussage, daß die Angst vor einer angreifenden Mutter im Laufe der Entwicklung der Angst vor dem Verlust der realen, liebenden Mutter weicht (S. 339), weist unmittelbar auf Melanie Kleins spätere Erklärung der beim Übergang von der paranoid-schizoiden zur depressiven Position erfolgenden Modifizierung des Angstinhaltes voraus.

In einem späteren Werk, Neid und Dankbarkeit (1957b), beschäftigt sich Melanie Klein erneut, allerdings unter anderer Perspektive, mit dem Problem der Kreativität. In diesem Buch gelangt sie zu dem Ergebnis, daß das erste Objekt, das als kreativ wahrgenommen wird, die nährenden Brust sei, und exzessiver Neid den kreativen Fähigkeiten entgegenwirke.

Eine überarbeitete Version erschien 1931 unter dem Titel »Frühe Angstsituationen im Spiegel künstlicherischer Darstellungen« auf deutsch (1931b, in diesem Band). Vgl. die Erläuterungen dort. (Ruth Cycon)

* Maurice Ravel: »L'enfant et les sortilèges« (1924).

Ich möchte mich zunächst mit einem psychologisch hochinteressanten Stoff beschäftigen, der einer in Wien gerade wiederaufgeführten Oper von Ravel zugrunde liegt. Meine Inhaltsangabe ist nahezu wörtlich einem Feuilleton von Eduard Jakob im *Berliner Tageblatt* entnommen.

Ein sechsjähriges Kind sitzt vor seinen Schulaufgaben, arbeitet jedoch keineswegs. Es beißt an seinem Federhalter und zeigt jenes höchste Stadium der Faulheit, wo der *ennui* schon zum *cafard* wird. »Hab' keine Lust zur dummen Arbeit!« jault es in angenehmem Sopran. »Möcht' gern im Park spazierengeh'n! Am liebsten äße ich sämtliche Kuchen ... Oder zöge die Katze am Schwanz und rupfte kahl den Papagei! Hätte Lust, auszuschimpfen alle Leute! Noch lieber stellte ich Mama in die Ecke hin!« Jetzt öffnet sich die Tür. Da alle Gegenstände sehr groß sind – um die Kleinheit des Kindes zu betonen –, sehen wir von der Mutter nichts als den Rock, die Schürze und eine Hand. Ein Zeigefinger stellt sich auf, und eine Stimme fragt liebevoll, ob das Kind auch gearbeitet habe. Trotzköpfig rutscht es in seinem Stuhl und streckt der Mutter die Zunge heraus. Die Mutter entweicht. Wir hören nur ein Röckerauschen und die Worte: »Bitteren Tee, trockenes Brot sollst du haben!« Die Wut bricht los. Das Kind springt auf, donnert an die Tür, fegt Teekanne und Tasse vom Tisch, daß sie in tausend Scherben brechen. Es klettert auf die Fensterbank, öffnet den Käfig und versucht, das Eichhörnchen mit der Feder zu stechen. Das Tier entflieht durch das offene Fenster. Das Kind springt von der Fensterbank und packt die Katze. Es brüllt und schwingt die Ofenzange, mißhandelt das Feuer im offenen Kamin und stürzt mit seinen Händen und Füßen den Wasserkessel in die Stube. Eine Wolke von Asche und Dampf entweicht. Es schwingt die Ofenzange als Schwert und beginnt, die Tapete zu zerreißen. Dann öffnet es das Gehäuse der Standuhr und erbeutet das kupferne Pendel. Die Tinte gießt es auf den Tisch. Schreibhefte und Bücher fliegen durch die Luft. Triumph! ...

Die mißhandelten Dinge beginnen zu leben. Ein Fauteuil will das Kind nicht mehr setzen lassen, kein Kissen hergeben für seinen Schlaf. Tisch, Sessel, Bank und Kanapee heben plötzlich die Arme hoch und rufen: »Fort mit dem schmutzigen Knirps!« Die Uhr hat schreckliche Bauchschmerzen und fängt an, wie toll die Stunden zu schlagen. Die Teekanne beugt sich über die Tasse; sie beginnen chinesisch zu sprechen. Alles ist fürchterlich verwandelt. Das Kind ist an die Wand gewichen und schaudert vor Furcht und Verlassenheit. Das Kaminfeuer spuckt eine Garbe nach ihm. Das Kind verbirgt sich hinter Möbeln. Die Lappen der zerfetzten Tapeten beginnen sich wehend aufzurichten und Hirtenmädchen und Schafe zu zeigen. Herzbrechend beginnt die Schalmel zu klagen; der Tapetenriß, der Corydon von seiner Amaryllis trennt, er ist zum Weltenriß geworden! Aber das wehmütige Märchen versinkt.. Unter dem Einbanddach eines Buches, wie aus einer Hundehütte, kommt ein graises Männchen hervor. Seine Kleidung besteht aus Zahlen, seine Kopfbedeckung gleicht einem Pi. Es trägt ein Zentimetermaß und klappert auf kleinen Tanzschritten. Es ist der Geist der Mathematik, der das Kind zu prüfen beginnt: Millimeter, Zentimeter, Barometer, Trillion. Acht und acht ist vierzig. Dreimal neun ist zweimal sechs. Ohnmächtig stürzt das Kind zu Boden!

Halberstickt flieht es in den Park, der das Haus umgibt. Aber auch hier ist die Luft ein Schrecknis, Insekten, Frösche, jammernd in stumpfer Terz, ein wunder Baumstamm, aus dem Harz in langsamen Baßnoten ausblutet, Libellen und Oleanderschwärmer stoßen auf den Ankömmling los. Uhus, Katzen und Eichhörnchen kommen in ganzen Scharen herbei. Der Streit, wer das Kind jetzt beißen darf, führt unter allen zum Handgemenge. Ein gebissenes Eichhörnchen stürzt schreiend neben dem Kind zu Boden. Das Kind nimmt instinktiv sein Halstuch und verbindet die Pfote des Tieres. Große Betroffenheit der Tiere, die sich zögernd im Hintergrund sammeln. Das Kind hat leise »Mama« gesagt. Es ist in die humane Welt der Hilfsbereitschaft, der »Güte«, zurückgekehrt. »Es ist gut, das Kind – es ist sehr artig«, singen die Tiere in tiefem Ernst, als sie zu den sanften Klängen eines Marsches – dem Finale – die Bühne verlassen. Einige von ihnen können nicht anders, sie rufen ebenfalls »Mama«.

Ich möchte nun die Einzelheiten näher untersuchen, in denen sich die Zerstörungslust des Kindes ausdrückt. Sie scheinen mir die früh-

kindliche Situation darzustellen, die ich in meinen neueren Beiträgen beschrieben habe. Dabei bin ich zu dem Erlebnis gelangt, daß sie sowohl für die neurotische als auch für die normale Entwicklung des Jungen von grundlegender Bedeutung ist. Ich meine den Angriff auf den Mutterleib und den in ihm befindlichen Penis des Vaters. Das Eichhörnchen im Käfig und das aus der Uhr gerissene Pendel sind deutliche Symbole des Penis im Körper der Mutter. Daß es sich aber dabei um den Penis des *Vaters*, und zwar während seines Koitus mit der Mutter, handelt, darauf deutet »der Riß in der Tapete« hin, der »Corydon von seiner Amaryllis trennt« und von dem der Autor sagt, »daß er dem Knaben zum Weltenriß geworden« sei. Mit welchen Mitteln aber wird der Angriff auf die vereinigten Eltern unternommen? Die auf den Tisch gegossene Tinte, der entleerte Wasserkessel, aus dem eine Wolke von Asche und Dampf entweicht, stellen die Angriffswaffen dar, über die das kleine Kind verfügt: nämlich die Beschmutzung und Zerstörung durch die Exkreme.

Das Zerschlagen, Zerreißen, die Ofenzange als Schwert stellen die übrigen dem Kinde zur Verfügung stehenden Mittel des primären Sadismus dar, das sich der Zähne, Nägel, Muskeln usw. bedient.

In meinem Vortrag auf dem letzten Kongreß* und auf anderen Veranstaltungen unserer Gesellschaft habe ich diese frühe Entwicklungsphase beschrieben, deren Inhalt der mit allen Mitteln des Sadismus geführte Angriff auf den Mutterleib ist. Nun aber kann ich diese frühere Feststellung ergänzen und exakter zeigen, an welcher Stelle sich diese Phase in das von Abraham entwickelte Schema der Sexualentwicklung einfügt. Meine Beobachtungen veranlassen mich zu der Schlußfolgerung, daß die Phase, in welcher der Sadismus in all den Bereichen, aus denen er sich herleitet, seinen Höhepunkt erreicht, der früheren analen Stufe vorausgeht und besondere Bedeutung durch den Umstand erlangt, daß in dieser Phase auch die ersten ödipalen Strebungen zutage treten. Der Ödipuskomplex setzt demnach unter der vollen Herrschaft des Sadismus ein. Meine Annahme, daß die Über-Ich-Bildung unmittelbar auf den Beginn der Ödipusstrebungen folgt, daß also das Ich schon so früh unter den Druck des Über-Ichs gerät,

* Beim 10. Internationalen Psychoanalytischen Kongreß in Innsbruck hatte Melanie Klein die »Frühstadien des Ödipuskonfliktes« (1928a) vorgetragen.

scheint mir auch das Problem zu erklären, warum dieser Druck ein so überwältigender ist. Denn der mit allen Mitteln des Sadismus unternommene Angriff auf die Objekte löst, wenn diese Objekte introjiziert werden, die Angst vor dem analogen Angriff der äußeren sowie der verinnerlichten Objekte aus. Ich habe dem Leser diese von mir entwickelten Konzepte noch einmal in Erinnerung gerufen, weil ich von diesen Annahmen aus eine Brücke zu einem Konzept Freuds herstellen kann, nämlich zu seinem Postulat einer frühkindlichen Angst- oder Gefahrensituation, das er in *Hemmung, Symptom und Angst* (1926d) formuliert hat. Ich halte dieses Konzept für eine seiner wichtigsten neuen Entwicklungen. Es scheint mir die analytische Arbeit auf eine noch fester umschriebene Basis zu stellen und unseren Methoden damit eine noch deutlichere Richtung zu geben, als sie vorher hatten. Meiner Ansicht nach weist es der Analyse aber auch eine neue Aufgabe zu. Freud postuliert eine infantile Gefahrensituation, die im Laufe der Entwicklung Modifizierungen durchläuft und die Quelle des Einflusses bildet, der von einer Reihe von *Angstsituationen* ausgeübt wird. Die neue Aufgabe des Analytikers besteht nun darin, diese Angstsituationen konsequent aufzudecken und bis auf die früheste Angstsituation zurückzuverfolgen. Diese Forderung nach einer *vollständigen* Analyse geht Hand in Hand mit der von Freud im Anschluß an die »Geschichte einer infantilen Neurose« (1918b) erstmals erhobenen Forderung, daß eine vollständige Analyse die Urszene aufdecken müsse. Dieses Ziel ist nur in Verbindung mit meinen soeben formulierten Überlegungen wirklich zu realisieren. Wenn es dem Analytiker gelingt, die infantilen Gefahrensituationen aufzudecken, an ihrer Auflösung zu arbeiten und in jedem individuellen Fall die Beziehungen zwischen den Angstsituationen und der Neurose einerseits sowie der Ich-Entwicklung andererseits zu klären – dann wird er das vorrangige Ziel der psychoanalytischen Therapie, die Behebung der Neurose, vollständig realisieren können. Deshalb scheint mir alles, was zur Klärung und exakten Beschreibung der infantilen Gefahrensituationen beizutragen vermag, nicht nur unter theoretischem, sondern auch unter therapeutischem Blickwinkel von großem Wert zu sein.

Freud nimmt an, daß sich die infantile Gefahrensituation letztlich auf den Verlust der geliebten (ersehten) Person reduzieren lasse. Beim Mädchen sei der Objektverlust, beim Knaben die Kastration die füh-

rende Gefahrensituation. Meine Arbeit hat mir gezeigt, daß diese Gefahrensituationen schon das Resultat einer Modifizierung sind. Ich habe festgestellt, daß die Angst des Jungen, vom Vater kastriert zu werden, mit einer ganz bestimmten Situation im Zusammenhang steht, die wir meiner Ansicht nach als früheste Angstsituation überhaupt betrachten können. Ich habe erwähnt, daß der Angriff auf den Mutterleib, der in der Phase der Höchstblüte des Sadismus unternommen wird, auch den Kampf mit dem Penis des Vaters in der Mutter beinhaltet. Diese Gefahrensituation erhält eine besondere Intensität durch den Umstand, daß es sich dabei um die Vereinigung beider Eltern handelt und daß ferner auf Grund des schon aufgerichteten sadistischen Über-Ichs diese vereinigten Eltern überaus grausame und gefürchtete und auch verinnerlichte Angreifer sind. Die Angstsituation der Kastration durch den Vater wäre also schon eine im Verlaufe der Entwicklung erfolgte Modifizierung noch früherer Angstsituationen.

Die in dieser Situation ausgelöste Angst scheint mir aber auch deutlich aus dem Inhalte des Operntextes, von dem ich bei diesen Ausführungen ausging, hervorzugehen. Im Zusammenhang mit meiner Erläuterung des Librettos bin ich auf eine *bestimmte* Phase – nämlich die des sadistischen Angriffs – bereits näher eingegangen. Betrachten wir nun, was geschieht, nachdem das Kind seiner Zerstörungslust freien Lauf gelassen hat.

Zu Beginn seiner Besprechung erwähnt der Verfasser, daß sämtliche Gegenstände auf der Bühne sehr groß seien und die Kleinheit des Kindes dadurch noch betont werde. Die Angst des Kindes aber läßt Dinge und Menschen in seinen Augen – weit über den wirklichen Größenunterschied hinaus – gigantisch erscheinen. Zudem erleben wir etwas, was wir in jeder Kinderanalyse beobachten können: Gegenstände repräsentieren Menschen und werden deshalb zu Angstobjekten. Der Rezensent schreibt: »Die mißhandelten Dinge beginnen zu leben.« Das Fauteuil, die Kissen, der Tisch, die Bank usw. greifen das Kind an, verweigern ihre Dienste, weisen es hinaus. Wir finden aber in Kinderanalysen ganz allgemein, daß Tisch-, Sitz- und Liegegelegenheiten ebenso wie das Bett die beschützende und liebevolle Mutter symbolisieren. Die Lappen der zeretzten Tapete entsprechen dem zerstörten Innern des Mutterleibes, das greise Männchen, das aus dem Buchdeckel hervortritt, ist der richtende, durch seinen Penis vertre-

tene Vater, der nun über den ihm angetanen Schaden und die Beraubung des Mutterleibes mit dem Kinde abrechnen will. Sobald das Kind in die Natur flieht, sehen wir diese die Rolle der angegriffenen Mutter übernehmen. Die feindlichen Tiere stellen eine Vielzahl des angegriffenen Vaters und der im Mutterleib vorausgesetzten attackierten Kinder dar. Wir sehen die Ereignisse, die zuvor im Zimmer stattgefunden hatten, nun in größerem Umfang, in einem breiteren Raum und in größerer Anzahl, neuinszeniert. Die in den Mutterleib verwandelte Welt feindet das Kind an und verfolgt es.

In der ontogenetischen Entwicklung erfolgt die Überwindung des Sadismus durch die Entwicklung zur genitalen Stufe. Je stärker diese hervortritt, um so mehr wird das Kind zur Objektliebe fähig, und um so eher vermag es den Sadismus durch Mitleid und Einfühlung zu überwinden. Auch diesen Entwicklungsschritt zeigt uns der Ravelsche Operntext; als der Junge Mitleid mit dem verwundeten Eichhörnchen empfindet und sich seiner hilfreich annimmt, verwandelt sich die feindselige Welt in eine freundliche. Das Kind hat lieben gelernt und glaubt an Liebe. Die Tiere stellen fest: »Es ist gut, das Kind – es ist sehr artig.« Die tiefe psychologische Einsicht, die Colette, die Dichterin des Operntextes, besitzt, zeigt sich auch darin, wie dieser Umschwung im Kinde herbeigeführt wird. Das Kind hat, als es sich des verletzten Eichhörnchens annahm, leise »Mama« gesagt. Die Tiere ringsum wiederholen dieses Wort. Nach diesem erlösenden Worte ist die Oper »Das Zauberwort« genannt. Wir erfahren aber auch aus dem Text, welches Moment fördernd auf den Sadismus des Kindes eingewirkt hatte. Es sagt: »Möcht' gern im Park spazieren geh'n! Am liebsten äße ich sämtliche Kuchen!« Die Mutter aber droht mit bitterem Tee und trockenem Brot! Die orale Versagung, die die gewährende »gute Mutter« in eine »böse Mutter« verwandelt hat, stimuliert seinen Sadismus.

Nun scheint mir aber auch verständlich, warum sich das Kind, statt friedlich seine Schulaufgaben zu machen, in so unerquickliche Situationen verwickelt hat. Es *musste* so kommen, weil der Druck der alten, nie verwundenen Angstsituation es dazu genötigt hatte. Die Angst befördert den Wiederholungszwang, und das Strafbedürfnis verstärkt den (nun erheblich intensivierten) Zwang, sich in der Realität eine Strafe zu verschaffen, um durch diese, die immer noch milder ist als

die aus den Angstsituationen heraus erwarteten furchtbaren phantastischen Angriffe, eine Beruhigung der Angst herbeizuführen. Daß Kinder ungezogen sind, weil sie Strafe wünschen, ist uns geläufig, es scheint mir aber wesentlich zu ermitteln, welchen Anteil die Angst an diesem Strafbedürfnis hat und welche Inhalte dieser treibenden Angst zugrunde liegen.

Die Angst, die ich den frühesten Gefahrsituationen des Mädchens zugrunde liegend fand, will ich nun auch an Hand einer literarischen Arbeit illustrieren.

Karin Michaelis berichtet unter dem Titel »Der leere Fleck« in einem Feuilleton über den Werdegang einer Freundin, der Malerin Ruth Kjaer. Ruth Kjaer besaß einen ungewöhnlichen künstlerischen Geschmack, den sie sich insbesondere bei der Einrichtung ihres Hauses zunutze machte, aber kein ausgesprochenes schöpferisches Talent. Schön, reich und unabhängig, verbrachte sie ihr Leben weitgehend auf Reisen und wechselte sehr häufig ihre Wohnung, auf deren Einrichtung sie stets so viel Sorgfalt und Geschmack verwendet hatte. Zeitweise war sie starken Depressionen unterworfen, deren Charakter Karin Michaelis folgendermaßen beschreibt: »Es gab nur einen dunklen Punkt in ihrem Leben: Sie konnte mitten in der scheinbar so harmonischen Lebensfreude, die zu ihr gehörte, plötzlich in tiefste Schwermut versinken. In selbstmörderische Schwermut. Versuchte sie, das zu erklären, so äußerte sie etwas wie: ›In mir ist ein leerer Fleck, den werde ich nie ausfüllen können!‹«

Als Ruth Kjaer heiratete, schien sie vollkommen glücklich. Aber nach kurzer Zeit kamen die melancholischen Anfälle wieder. Nach Karin Michaelis' Worten: »Der verdammte leere Raum stand wieder leer.« Ich lasse nun die Autorin selbst zu Worte kommen: »Erzählte ich schon, daß ihr Heim eine Galerie moderner Kunst ist? Sie ist durch ihren Mann mit einem der größten Künstler des Landes verschwägert, dessen Bilder ihre Wände schmücken. Vor Weihnachten aber holte dieser Schwager ein Bild, das bis jetzt nur leihweise hier gehangen hatte. Das Bild wird verkauft. An der Wand entsteht ein leerer Fleck, der irgendwie unglücklicherweise mit dem gewissen leeren Fleck in Ruths Innern übereinzustimmen scheint. Sie versinkt in tiefste Traurigkeit. Über dem Fleck an der Wand vergißt sie ihr schönes Heim, ihr Glück, ihre Freunde, alles. Natürlich kann man ein

neues Bild anschaffen, und es wird auch eines angeschafft werden, aber das braucht Zeit, man muß suchen, ehe man das Richtige findet.

Der leere Fleck grinst häßlich herab ...

Mann und Frau sitzen einander am Frühstückstisch gegenüber, Ruths Augen sind dunkel von hoffnungsloser Verzweiflung. Plötzlich aber breitet sich ein verklärtes Lächeln über ihr Gesicht: ›Weißt du was? Ich glaube, ich versuche selbst ein bißchen an der Wand herumzuschmieren, bis wir ein neues Bild bekommen!‹ – ›Tu das, mein Schatz,‹ sagt der Mann. Er ist sicher, daß alles, was immer auch sie hinschmieren wird, doch nicht ganz bestialisch häßlich werden kann.

Kaum ist er zur Tür hinaus, so hat sie auch schon wie im Fieber die Farbenhandlung antelephoniert, um sich auf der Stelle alle die Farben, die ihr Schwager zu benützen pflegt, sowie Pinsel, Palette und alles übrige ›Zubehör‹ schicken zu lassen. Wie sie es angehen soll, ahnt sie selbst nicht. Sie hat noch nie eine Farbe aus einer Tube gedrückt, noch nie eine Leinwand grundiert oder Farben auf einer Palette gemischt. Wie die Sachen kommen, steht sie mit einem Stück schwarzer Kreide vor der leeren Wand und kratzt so ungefähr hin, was sie sich denkt. Soll sie das Auto nehmen und zum Schwager hinüber rasen, um zu fragen, wie man malt? Nein, lieber sterben!

Gegen Abend kommt ihr Mann nach Hause, sie läuft ihm entgegen, die Augen glänzen hektisch. Sie wird doch nicht krank sein? Sie zieht ihn mit sich: ›Komm, du wirst sehen!‹ Und er sieht. Kann nicht mehr wegsehen, begreift es nicht, glaubt es nicht, *kann* es nicht glauben. Ruth wirft sich tödlich erschöpft auf einen Diwan: ›Meinst du, daß es so möglich ist?‹

Am selben Abend wird noch der Schwager geholt. Ruth hat Herzklopfen aus Angst vor dem Urteil des Sachverständigen. Der Maler aber bricht sofort los: ›Du wirst mir doch nicht einreden wollen, daß du das gemacht hast! So eine gottverfluchte Lüge! Dieses Bild hat ein alter und routinierter Künstler gemalt. Aber wer ist es nur zum Teufel? Ich kenne ihn nicht!‹

Ruth kann ihn nicht überzeugen. Er glaubt, daß man ihn zum besten hält. Und ehe er geht, sind seine letzten Worte: ›Wenn *du* das gemalt hast, so gehe *ich* morgen hin und dirigiere bei der königlichen Kapelle eine Beethoven-Sinfonie, obwohl ich keine Note kenne!‹

In dieser Nacht kann Ruth nicht viel schlafen. Das Bild an der Wand ist gemalt, das ist sicher – das ist kein Traum. Aber wie ist das zugegangen? Und was jetzt?

Sie steht in Flammen, verzehrt sich in innerer Glut. Sie muß sich selbst beweisen, daß das Göttliche, das unsagbare Glücksgefühl, das sie empfunden hat, sich wiederholen kann.«

Karin Michaelis berichtet weiter, daß Ruth Kjaer seit diesem ersten Versuch noch mehrere hervorragende Bilder gemalt habe, die sie auch ausstellte und so der Kritik und Öffentlichkeit zugänglich machte.

Einen Teil meiner Deutung der mit dem leeren Fleck an der Wand zusammenhängenden Angst hat Karin Michaelis bereits vorweggenommen, indem sie sagt: »An der Wand befand sich nun ein leerer Fleck, der irgendwie unglücklicherweise mit dem leeren Fleck in Ruths Innern übereinzustimmen schien.« Was bedeutet aber nun dieser leere Fleck in Ruths Innern oder vielmehr, um es präziser auszudrücken, das Gefühl, daß etwas in ihrem Körper fehlt?

Hier ist ein Stück des Inhalts jener Angst bewußt geworden, die ich in meinem bereits zitierten Beitrag (Klein 1928a) als die grundlegende – der Kastrationsangst des Jungen äquivalente – Angst des Mädchens charakterisiert habe. Aus der sadistischen, den Frühstadien des Ödipuskonfliktes entstammenden Begierde des kleinen Mädchens, den Körper der Mutter des Inhaltes, und zwar des väterlichen Penis, der Exkreme und der Kinder, zu berauben und die Mutter zu zerstören, entstammt die Angst, durch die Mutter des eigenen Körperinhalts (insbesondere der Kinder) beraubt und körperlich zerstört oder beschädigt zu werden. Ich sehe in dieser Angst, die sich mir in den Analysen von Mädchen und Frauen als tiefste Angst überhaupt erwiesen hat, die früheste Gefahrsituation des kleinen Mädchens. Die Angst, allein zu bleiben, die Angst vor dem Liebes- und Objektverlust, die Freud der infantilen Gefahrsituation des Mädchens zugrunde legt, lernte ich als eine spätere Gefahrsituation, als eine Modifizierung der soeben beschriebenen Angstsituation kennen. Wenn das Mädchen, das den Angriff auf ihren Körper seitens der Mutter befürchtet, diese nicht *sehen* kann, so verstärkt sich die Angst vor ihr. Die Anwesenheit der realen und liebevollen Mutter vermindert die Angst vor der schreckenerregenden introjizierten Mutter-Imago. Auf einer späteren Entwicklungsstufe wandelt die Angst vor der angreifenden Mutter

ihren Inhalt dahingehend ab, daß der Verlust der liebenden realen Mutter und die Einsamkeit und Verlassenheit zur Angstbedingung wird.

Diese Überlegungen werden verständlicher, wenn wir uns ansehen, welche Bilder Ruth Kjaer malte, nachdem sie – als ersten Versuch – den leeren Fleck an der Wand mit der lebensgroßen Komposition einer nackten Negerin ausgefüllt hatte. Sie hat außer einem Blumenstück nur Porträts gemacht, und zwar hat sie zweimal ihre jüngere Schwester porträtiert, die sie zu diesem Zwecke zu sich berufen hatte, ferner ein Porträt von einer alten Frau und nachher eines von ihrer Mutter gemalt. Diese beiden letzteren Porträts beschreibt Karin Michaelis folgendermaßen: »Und jetzt kann Ruth gar nicht mehr aufhören. Das nächste Bild stellt eine alte Frau dar, gezeichnet von den Jahren und ihren Enttäuschungen. Die Haut ist verrunzelt, das Haar ist gebleicht, die sanften müden Augen sind getrübt. Sie sieht mit dem trostlos resignierten Blick des Alters vor sich hin, mit einem Blick, der zu sagen scheint: »Kümmert euch nicht mehr um mich, meine Zeit ist ja so bald um!«

Das ist nicht eben ganz der Eindruck, den man von Ruths letztem Werk erhält: dem Bild ihrer irisch-kanadischen Frau Mama. Diese Dame hat noch lange Zeit, ehe sie den Becher der Entsagung an ihre Lippen führt. Schlank, gebieterisch und herausfordernd, wie sie mit dem mondfarbenen Schal über die Schulter geschlagen dasteht, wirkt sie wie ein prachtvolles Weib aus der Urzeit, das sich jeden Tag mit seinen bloßen Händen auf einen Kampf mit den Kindern der Wildnis einlassen kann. Welch ein Kinn! Welche Kraft in dem übermütigen Blick!

Der leere Platz ist ausgefüllt.«

Es ist nicht zu bezweifeln, daß der Wunsch, wiedergutzumachen, die Verletzung, die der Mutter psychisch zugefügt wurde, zu heilen und auch den eigenen Körper wiederherzustellen, dem zwingenden Bedürfnis, diese Porträts ihrer Verwandten zu malen, zugrunde lag. Das Bild der alten, dem Tode nahen Frau scheint Ausdruck der primären, sadistischen Zerstörungswünsche zu sein. Das Verlangen der Tochter, ihre Mutter zu zerstören, sie alt, verbraucht und entstellt zu sehen, ist die Grundlage des Bedürfnisses, sie nachher im Vollbesitz ihrer Kräfte und ihrer Schönheit darzustellen. Auf diese Weise kann

die Tochter ihre eigene Angst besänftigen und die Mutter mit dem Porträt, das sie von ihr malt, wiederherstellen und neuerschaffen. In der Kinderanalyse stellen wir immer wieder fest, daß Zeichnen und Malen als Mittel der Wiederherstellung zerstörter Objekte dienen, sobald im Anschluß an die Darstellung destruktiver Wünsche reaktive Tendenzen zutage treten. Das Beispiel Ruth Kjaers beweist, daß diese Angst des kleinen Mädchens für die Ich-Entwicklung der Frau von größter Bedeutung ist und einen Antrieb für kreative und konstruktive Arbeit bildet. Andererseits aber kann diese Angst auch zur Ursache gravierender Erkrankungen und zahlreicher Hemmungen werden. Ebenso wie im Falle der Kastrationsangst des Jungen hängen die Folgen der Angst für die Ich-Entwicklung von der Aufrechterhaltung günstiger Bedingungen und einem zufriedenstellenden Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren ab.