

Rosemarie Tüpker
Musiktherapie in Praxis, Forschung und Lehre

Schriften zur Habilitation
Dortmund 2005

- BAND 1** **BEITRÄGE ZUR PSYCHOLOGIE DER MUSIK**
- BAND 2** **BEITRÄGE ZUR THEORIE UND PRAXEOLOGIE
DER MUSIKTHERAPIE**
- BAND 3** **BEITRÄGE ZU FORSCHUNGSMETHODIK UND
WISSENSCHAFTSTHEORIE**
- BAND 4** **BEITRÄGE ZUR LEHRE**
- BAND 5** **LEXIKONARTIKEL**

BAND

1

BEITRÄGE ZUR PSYCHOLOGIE DER MUSIK

- | | | |
|------------|--|-----------|
| 1.1 | Musik – eine Zaubermacht? Kritische Untersuchung zur Bedeutung der Musik im Märchen | 5 |
| | Musiktherapeutische Umschau Band 20/3, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1999, 23-248 | |
| 1.2 | Zum Musikbegriff der musiktherapeutischen Improvisation | 21 |
| | In: Einblicke, Heft 12, 2001, 44-69 | |
| 1.3 | Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören? | 43 |
| | In: Oberhoff, B. (Hg.): Das Unbewusste in der Musik. Psychosozial-Verlag, Gießen 2002, 75-102 | |
| 1.4 | Selbstpsychologie und Musiktherapie | 64 |
| | In: Oberhoff, B. (Hg.): Die Musik als Geliebte. Psychosozial-Verlag, Gießen 2003, 99-138 | |
| 1.5 | Musikhören als Gestalt | 95 |
| | Zur Veröffentlichung angenommen in: Frohne-Hagemann (Hg.): Theorie und Praxis der Rezeptiven Musiktherapie, L. Reichert Verlag, Wiesbaden 2004 | |

BAND

2

BEITRÄGE ZUR THEORIE UND PRAXEOLOGIE DER MUSIKTHERAPIE

- | | | |
|-------------|---|------------|
| 2.1 | Musiktherapie in der Psychosomatik | 5 |
| | In: Deutsche Krankenpflege-Zeitschrift, Heft 10/1990, Kohlhammer, Stuttgart 1990, 730-733 | |
| 2.2 | Vergewaltigung und sexueller Mißbrauch. Kein Thema für die Musiktherapie? | 11 |
| | In: Einblicke, Heft 2, Deutscher Berufsverband der Musiktherapeuten, Berlin 1990, 52-66 | |
| 2.3 | Musik und Sprache als Mittel in psychologischer Behandlung und Forschung | 25 |
| | In: Spielen und Sprechen in der Musiktherapie. Materialien zur Musiktherapie und Morphologie, Heft 5, IMM, Zwesten 1992, 7-44 | |
| 2.4 | Zur Bedeutung künstlerischer Formenbildung in der Musiktherapie | 48 |
| | In: Spiele der Seele. Hrsg.: H.-H. Decker-Voigt, Trialog-Verlag, Bremen 1992, 121-144 | |
| 2.5 | Musiktherapie: Hören und Verstehen | 66 |
| | In: Psychosomatische Gynäkologie und Geburtshilfe. Hrsg.: Petersen/Fevers-Schorre/Schwerdtfeger. Springer, Berlin/ Heidelberg/New York 1993, 105-112 | |
| 2.6 | Blickpunkt Musiktherapie: Tötungsphantasien heute und 'Euthanasie' im 'Dritten Reich' | 75 |
| | In: Vor 50 Jahren ... Gedenkveranstaltungen der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster zum 8. Mai 1945. Hrsg.: Ruth-Elisabeth Mohrmann, LIT Verlag, Münster 1996, 101-119 | |
| 2.7 | Nichts ist ohne Grund. Musiktherapie bei funktionellen Störungen | 89 |
| | In: Tüpker, R. (Hg) Konzeptentwicklung musiktherapeutischer Praxis LIT Verlag, Münster 1996, 8-37 | |
| 2.8 | Musiktherapie als Erweiterung des Behandlungsangebotes oder: Warum braucht die Psychiatrie die Kunst? | 111 |
| | In: 'therapie kreativ'. Zeitschrift für kreative Sozial- und Psychotherapie, Heft 21. Affenkönig-Verlag, Neukirchen-Vluyn 1998, 3-23 | |
| 2.9 | Morphologisch orientierte Musiktherapie | 127 |
| | In: Schulen der Musiktherapie. Hrsg. Hans-Helmut Decker-Voigt, Ernst Reinhard Verlag, München/Basel 2001, 55-77 | |
| 2.10 | Musik bis ins hohe Alter | 146 |
| | In: Musik bis ins hohe Alter. Fortführung, Neubeginn, Therapie (Hg. mit Hans Hermann Wickel), LIT Verlag, Münster 2001, 6-19 | |
| 2.11 | Musiktherapeutische Konzepte mit alten Menschen | 156 |
| | In: Musik bis ins hohe Alter. Fortführung, Neubeginn, Therapie (Hg. mit Hans Hermann Wickel), LIT Verlag, Münster 2001, 87-142 | |
| 2.12 | Einigung in Differenz. Zum Behandlungsauftrag der Musiktherapie | 194 |
| | In: Einblicke, Heft 14, Berlin 2003, 124-140 | |

BAND

3

BEITRÄGE ZU FORSCHUNGSMETHODIK UND WISSENSCHAFTSTHEORIE

- | | | |
|-----|---|----|
| 3.1 | Wissenschaftlichkeit in kunsttherapeutischer Forschung
In: Musiktherapeutische Umschau 1990 Band 11/1 Bochinsky Verlag, 11-20. Sowie mit dem Titel „Auf der Suche nach angemessenen Formen wissenschaftlichen Vorgehens in kunsttherapeutischer Forschung“ in: Ansätze kunsttherapeutischer Forschung. Hrsg. P. Petersen, Springer-Verlag, Berlin/Heidelberg/New York 1990, 71-86 (Neuaufgabe in Petersen 2002) | 5 |
| 3.2 | Leitfaden zur Protokollierung musiktherapeutischer Behandlungen
In: Einblicke, Heft 4, Deutscher Berufsverband der Musiktherapeuten, Berlin 1993, 43-67 | 18 |
| 3.3 | Forschen oder Heilen. Kritische Betrachtungen zum herrschenden Forschungsparadigma
In: Peter Petersen (Hg.): Forschungsmethoden Künstlerischer Therapien. Mayer Verlag, Stuttgart 2002, 34-72 | 50 |
| 3.4 | Morphological Research (mit Eckhard Weymann)
Zur Veröffentlichung vorgesehen in: Barbara Wheeler: Music Therapy Research, 2 nd edition | 79 |

BAND

4

BEITRÄGE ZUR LEHRE

- | | | |
|-----|--|----|
| 4.1 | Supervision im Erleben von Studierenden der Musiktherapie
In: Einblicke, Heft 7, Deutscher Berufsverband der Musiktherapeuten, Berlin 1996, 53-80 | 5 |
| 4.2 | Supervision als Unterrichtsfach in der musiktherapeutischen Ausbildung
In: Musiktherapeutische Umschau 3-4/Band 17, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen/ Zürich 1996, 242-251 | 33 |
| 4.3 | Reflexion seelischer Verhältnisse in der musikalischen Improvisation
In: Wege zur musiktherapeutischen Improvisation. (Hrsg. mit Martin Lenz), LIT Verlag, Münster 1998, 135-203 | 41 |
| 4.4 | Lehrmusiktherapie im veränderten Berufsfeld
In: Musiktherapeutische Umschau 2/Band 20, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen/Zürich 1999, 114-122 | 87 |

BAND

5

LEXIKONARTIKEL

- | | | |
|-----|--|----------------------|
| 5.1 | „Musiktherapie“ (mit Manfred Kühn)
In: Bühring/Kemper (Hg.): Naturheilverfahren und unkonventionelle medizinische Richtungen. Loseblattsammlung 9, 1-20, Springer-Verlag, Berlin/Heidelberg/New-York, 1997 | 5 |
| 5.2 | In: Decker-Voigt (Hg.): Lexikon Musiktherapie. Hogrefe, Göttingen 1996, zu den Stichworten
"Leiden-Können" (ebd. S. 194-197)
"Methodisch-Werden" (ebd. S. 217-220)
"Anders-Werden" (ebd. S. 13-15)
"Bewerkstelligen" (ebd. S. 65-67) | 18
20
22
24 |
| 5.3 | "Forschungsmethodik" (ebd. S. 102-104) | 27 |
| 5.4 | "Sexueller Mißbrauch" (ebd. S. 336-339) | 30 |

BAND

1

**BEITRÄGE
ZUR
PSYCHOLOGIE DER MUSIK**

Musik – eine Zaubermacht?

ZEITSCHRIFTEN-
ARTIKEL

1.1

Kritische Untersuchung zur Bedeutung der Musik im Märchen¹

Music's Magical Powers?

A Critical Analysis of the Significance of Music in Fairy-tales

Zusammenfassung Anhand von 66 europäischen Märchen wird die Frage nach dem Musikbegriff der Märchen auf der äußeren Erzählebene wie auf der psychologischen Ebene untersucht. Als durchgängig zeigt sich, daß uns Musik in den Märchen insgesamt als etwas Verbindendes begegnet. Im einzelnen werden vier Typen herausgearbeitet, in denen Musik dargestellt wird als Bewegende, als Zeugin, als Verbindende zwischen zwei Welten und als das Begehrte. Musik als Heilmittel im Sinne einer direkt wirksamen Wundermedizin konnte in den untersuchten Märchen hingegen kaum gefunden werden.

Summary Based on a study of 66 European fairy tales the question of their musical concept is gone into on both the external story-telling and the psychology levels. It was possible to prove in general that music in fairy-tales has a connecting type of function. On a more detailed plane, four categories were developed, in which music was found to be representable as something moving, as a witness, as a link between two worlds and as an object of desire. However, the role of music as an effective medical remedy was hardly evident in the fairy-tales examined.

Keywords Fairy-tales, concept of music, psychological function of music

¹ In: Musiktherapeutische Umschau 3/Band 20, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen/Zürich 1999, 231-248

Musik alleine genügt (meist) nicht

„Musik ist eine göttliche Kunst, und ihre Ausübung gehört zu den Kulturtechniken, die den Menschen von den Göttern verliehen wurden. Viele Märchen erzählen von dieser übernatürlichen Herkunft der Musik und ihrer damit verbundenen magischen Kraft, die Zauber zu lösen und böse Mächte zu bannen vermag.“ Diese Sätze finden sich im Kommentar des Herausgebers einer Sammlung von „Musikmärchen“ (1, S. 159ff), die in der Reihe „Märchen der Welt“ erschienen ist. Und geben sie nicht auch das wieder, was wir von der Verbindung „Musik, (Mythen), Märchen“ glauben erwarten zu dürfen: als Reservat einer vergangenen – besseren – Welt, von der wir uns nur zu gerne erzählen lassen, daß sie in uns allen verborgen und noch wirksam sei? Können wir uns als MusiktherapeutInnen mit Hilfe der Märchen vielleicht auf dieses alte Wissen um die „wohlthätige Wirkung und die Macht der Musik“ berufen?

In diesem Band sind – laut Einleitung – europäische Märchen zusammengestellt, in denen die Musik ein „konstituierendes Element“ ist, also nicht nur nebenbei vorkommt, sondern „als »Movens« eine für die Handlung wesentliche Rolle spielt“. Schon auf dieser Ebene sieht sich allerdings der Leser des Bändchens mit einer verblüffend anmutenden Differenz konfrontiert, denn bestenfalls für gut ein Drittel der insgesamt 29 aufgeführten Märchen ist diese Aussage einigermaßen haltbar. In den übrigen zwei Dritteln finden sich z.B. Märchen, in denen die Hauptperson zwar Musiker von Beruf ist, die Musik aber ansonsten kaum eine Rolle spielt; in denen ein – eigentlich nur ironisch als Musik bezeichnetes – Krachmachen zum Verschrecken dient (Die Bremer Stadtmusikanten), oder in denen Musik zu spielen zwar kurz weiterhilft, aber offensichtlich bei weitem nicht ausreicht, um das Glück zu erlangen:

Denn dazu muß man auch noch furchterregende Nächte durchstehen, drei Jungfrauen erlösen, ein Schloß mit großen Reichtümern erwerben, mit Hilfe von drei Superman-Gestalten die Schulden des Königshauses eintreiben und mit einer merkwürdigen Jagdtechnik drei Rehe fangen (Der Geiger und seine drei Gesellen). Oder man muß auch töten können (Das Zauberspiel der Geige), drei Teufel austricksen und sich deren Macht aneignen (Der Prinz mit der Flöte), seine Frau gut behandeln (Der Maultrommelspieler). Oder man braucht neben einer Drehorgel (in der Funktion eines Trojanischen Pferdes) auch ein Schiff, das zu Lande und zu Wasser fahren kann (Der Königssohn in der Drehorgel).

In vielen Märchen sind es, neben den musikalischen Künsten – und zumeist mehr noch – die (märchen)üblichen Eigenschaften, die man zum Weiterkommen braucht: Beherztheit, Unerschrockenheit, Treue, Klugheit, Mildtätigkeit oder auch Raffinesse, ein gehöriges Stück Börsartigkeit oder einfach Glück und den Beistand hilfreicher Geister.

Bedeutsam für die Frage nach der Musik ist dabei die Tatsache, daß man diese Eigenschaften meist nicht durch die Ausübung oder das Hören von Musik erwerben oder steigern kann.

Einige Märchen scheinen gar die Idealisierung der „Musik als Gottesgabe“ selbst zu verspotten, wenn etwa von einem Soldaten erzählt wird, der Musik machen beim Teufel in der Hölle erlernt hat (Des Teufels rußiger Bruder) oder wenn uns in „Der musikalische Pope“ eine Figur begegnet, deren „Musikalität“ mit Habgier und gotteslästerlichem Spott gleichgesetzt wird und zu dem Ergebnis führt, daß der Pope und sein Diakon „aus dem geistlichen Stand ausgestoßen“ werden.

Auch in dem rheinländischen Märchen „Die Wundergeige“ wird unsere Erwartung auf die wunderbare Wirkung der Musik herbe enttäuscht: Ein Bäcker inszeniert mit und an seiner Frau einen fingierten Mord und dann ihre ebenso fingierte Wiedererweckung durch das Spiel auf seiner Geige. So zur Wundergeige avanciert, kann er das ihm offensichtlich nicht sehr wichtige Instrument gewinnbringend an seinen Nachbarn verkaufen, der – auf ihre Zauberkraft vertrauend – im Streit mit seiner Frau nun endlich auf die Beherrschung seiner Wut verzichten zu können glaubt, seine Frau totschießt und sie vergeblich zur Besinnung zu geigen versucht: „je länger er geigte, desto weniger stand sie auf.“

Wie hier ist selbst die irdischere Behauptung, es handle sich beim Musizieren um eine Kulturtechnik, manchmal schwer aufrechtzuerhalten: etwa angesichts eines verstorbenen Dudelsackpfeifers, der posthum mit seinem Pfeifen nacheinander fünfzig Mädchen ermordet, damit der aufgrund seines schlechten Ansehens abgewiesene Sohn doch noch zu einer Frau kommt. (Der alte Dudelsackpfeifer). Als die Erwählte dann immer noch nicht will, läßt er sie drei Mal tödlich erkranken, bis sie endlich einsieht, daß es wohl besser ist, bei dem ungeliebten Mann zu bleiben. Was, fragt man sich verwundert, soll die „Botschaft“ dieses Märchens über die Musik sein? Etwa: Schläge einem Musiker nichts ab, sonst wird seine Musik mörderisch, seine Rache grenzenlos?

Folgen wir beim Lesen der „Musikmärchen“ der Aussage, daß sie etwas davon wiedergeben, was „die Völker schon in der Frühzeit“ als das „Wesen und die Wirkung der Musik auf Menschen und Tiere ... empfunden haben“ (1, S. 3), so finden wir uns mit einer Sichtweise unserer Altvorden konfrontiert, die sich nicht sonderlich zur Idealisierung von Musik eignet, dafür aber einen teilweise erfrischenden Realismus aufweist, und dann auch einige psychologisch interessante und unerwartete Hinweise zum Musikverständnis gibt. Die Erfahrung mit den hier skizzierten Differenzen führte mich zu der Fragestellung: Was sagen die europäischen Volks- und Zaubermärchen tatsächlich über die Musik aus, über die Auffassung des märchenerzählenden „Volkes“ von der Musik und den Musikern?

Zur Untersuchung dieser Fragestellung wurden über die genannte Sammlung hinaus weitere 37 Märchen hinzugezogen, so daß insgesamt 66 Märchen untersucht wurden. Dabei wurde die Eingrenzung Petzoldts auf Märchen im engeren Sinne (also unter Ausschluß von Mythen und Sagen) und den europäischen Erzählraum beibehalten, da auf diese Weise eine Vergleichbarkeit herstellbar war, eine Beliebtheit oder Überfülle des Materials vermieden werden konnte und die Herausarbeitung von durchgängigen Motiven und ihren Varianten möglich wurde. Trotz dieser Eingrenzungen kann in dem hier gegebenen Rahmen nur ein Teil der Ergebnisse dieser Untersuchung wiedergegeben werden. Eine vollständige Auflistung der untersuchten Märchen (deren Titel im Text jeweils kursiv erscheinen) findet sich am Schluß des Textes. Die jeweilige Nummerierung verweist auf die nachfolgenden Quellenangaben.

Musik und Instrumente jenseits der Höfe

Auf einer auch dem historischen „Außen“ angehörenden Erzählebene geben die Märchen – quasi ergänzend zur Musikgeschichte der Höfe und der Kirchen – Auskunft über die Instrumente, die ‚im Volk‘ gespielt wurde und die Art der Musik, die den Menschen der sozialen Schicht bekannt war, aus der die Märchen kommen. In den 66 untersuchten Märchen finden wir erwähnt:

1.1 MUSIK IM MÄRCHEN

21 x	Geige, Fiedel
16 x	Flöte, (Rohr-)Pfeife
12 x	Gesang (von Menschen, Tieren, „von irgendwo“, u.a.)
4 x	Dudelsack
1 – 3 x	Drehorgel, Laute, Maultrommel, Harfe, Horn, Trommel, Trompete

Nicht immer sind Herkunft und Herstellung der Musik benannt. Überraschend ist der Gesang im Märchen: Von den zwölf hier untersuchten Märchen, in denen im weitesten Sinne vom Singen oder vom Gesang die Rede ist, bezieht sich dies nur knapp zur Hälfte auf menschlichen Gesang. Bisweilen kommt der Gesang unbestimmt aus einer anderen Welt (z.B. Der Gesang im Schloß), manchmal handelt es sich um den Gesang von Vögeln (Der Gesang des Phönix; Der Mönch und das Vöglein; Von dem Machandelboom), was uns an die bekannte Streitfrage erinnert, ob Vogelgesang Musik sei oder nicht. Im Märchen singen aber auch andere Tiere oder gar ein Baum (Das singende klingende Bäumchen) oder ein Kuchen (Käferchen und der junge König). In dem Zigeunermärchen „Berzebukk“ ist auch das Instrument selbst märchenhaft: Berichtet wird von einem ziemlich gruseligen „Blashorn“ mit 100 echten (!) einzusetzenden Zungen, die zuvor den 100 abgeschlagenen Köpfen des besiegten „einhundertmännerstarken Kämpen“ zu entnehmen sind. In einem erst in neuerer Zeit aufgezeichneten Märchen „Der eifersüchtige Schmied“ hören wir von einer Ultraschallgeige, deren Töne man zwar nicht hört, die aber Gefängnismauern sprengt – und den eisernen Schlüpfen der begehrten Frau.

Im Hinblick auf die Frage nach dem Wesen einzelner Instrumente, welches sich ja anhand des Zusammenhangs von bestimmten Instrumenten mit bestimmten psychologischen Motiven oder Erzähltypen aufzeigen ließe, versagen sich die Märchen derlei Erwartungen: Bei gleichen Motiven tauchen unterschiedliche Instrumente auf, bei gleichen Instrumenten verschiedene Motive. Ein solcher Zusammenhang ist also nicht gegeben. Eher gibt es Hinweise, daß die Märchen eine Austauschbarkeit von Symbolen kennen, der Zusammenhang des Gemeinten sich also weniger aus einzelnen Elementen als vielmehr nur aus dem jeweiligen Gesamtzusammenhang erschließen läßt.

Auskunft über die dem Volk bekannte Musik geben auch zwei auffällig häufig anzutreffende Kombinationen: Musik und Tanz und Musik in Verbindung mit Sprache in Form des Liedes. Während wir die Verbindung von Musik und Text gesondert ansprechen würden, scheint das im Märchen eher umgekehrt erwähnenswert zu sein, so heißt es z.B. von der Sprache der Vögel, diese sei gewesen wie „Musik ohne Worte“. (Der Zaunkönig aus 4) Auch wenn sich historisch die Aufzeichnung der Märchen und die uns bekannte Musik des Barock, der Klassik usw. längere Zeit überschneiden haben, machen uns die Märchen mit diesen Tatsachen darauf aufmerksam, daß das, was wir oft zentral mit Musik meinen, entweder „dem Volk“ soziokulturell gar nicht zugänglich war oder aber zumindest keinen Eingang in die Märchen als weitererzählte Lebenserfahrung gefunden hat. Das gleiche gilt für die gesamte Kirchenmusik, die in den untersuchten Märchen nicht ein einziges Mal Erwähnung findet.

Musik als Beruf – immer schon eine zwiespältige Geschichte

Viele Märchen geben auf dieser äußeren Erzählebene eine nur zu deutliche Auskunft über die sozial schlechte Stellung der Berufsmusiker, sowohl finanziell als auch im Sinne der Wertschätzung. Sie ziehen durch die Lande und spielen auf der Kirmes, bei Tanzfesten und Hochzeiten. Bisweilen gefällt ihre Kunst im Königshaus, ihre Stellung dort ist oft der des Hofnarren vergleichbar. In einigen Märchen ist der Musikerberuf als kennzeichnendes Attribut gleichbedeutend mit der Armut des Helden erwähnt. Bisweilen ist es der scheinbar typische Beruf der Verkrüppelten, Ausgestoßenen oder des Mißachteten.

In dem irländischen Märchen „Eine probate Kur“ dient der über dem Bett aufgehängte Dudelsack der Entlarvung eines „Wechselbalgs“. Der Dudelsack wird über das Bett des kranken Richard gehängt, wenn man ihn auf demselben wird spielen hören, so kann man sich sicher sein, daß es sich um ein solches – von Zwergen oder anderen bösen Geistern untergeschobenes, häßlich-böses – Kind handelt. (Eine ähnliche Bedeutung hat der Dudelsack in „Der kleine Sackpfeifer“.)

Bisweilen scheinen sich die Schuldgefühle gegenüber den so Mißachteten in Rachephantasien zu spiegeln: Dann rächen sich die Musiker mit der Zaubermacht der Musik und lassen ihre Mitmenschen tanzen, bis sie tot umfallen.

Hinsichtlich der Wertschätzung der Musik müssen wir ernüchternd feststellen, daß viele Märchen auch nicht anders klingen als die Mahnungen bürgerlicher Eltern, wenn eines der Kinder Musiker werden will.

Ein schönes Beispiel ist das griechische Märchen „Die Wetten des Flötenspielers“, in dem der Beruf des Musikers als der Inbegriff der Faulheit auftaucht und durch die Kunst des Zockens ergänzt wird. (Weil's so schön ist: „Es war einmal ein Faulpelz, dessen Beruf war es, Flöte zu spielen. In seiner großen Faulheit spielte er sie auf der Nase liegend.“) Faulheit und Spielsucht erweisen sich hier allerdings als eine durchaus lebensstüchtige Kombination: Durch Zocken gewinnt der Flötist sein zunächst verlorenes Vermögen zurück – geht nach Hause, schlägt seine Frau (die Vertreterin der Moral) tot, setzt sich zur Ruhe „und freut sich seines Lebens“.

Ähnlich jenseits aller Idealisierungen schön ist das Märchen „Der Gesang im Schloß“:

Drei arme Söhne eines armen Vaters können sich dem Zauber des Gesangs aus einem Schloß – trotz der Warnung ihres steinreichen Arbeitgebers – nicht entziehen, verlieren dadurch einer nach dem anderen die Arbeitsstelle und durch weitere Dummheit auch noch jeweils den zum Trost mitgegebenen Lohn. Der Reihe nach kehren sie arm wie zuvor zu ihrem armen Vater zurück. Aber es scheint hier etwas Besseres zu geben als Reichtum: Sie fangen an, über ihre Dummheit und ihr Schicksal zu lachen, „und wenn sie zu lachen nicht aufgehört haben, lachen sie heute noch fort“.

Aber nicht immer sympathisiert das Märchen mit den Dummen, Faulen und Musikliebenden:

„Hondidldo“ heißt der jüngste und dümmste von drei Bauernsöhnen, von denen sowieso „der eine dümmer als der andere“ war. Er kann mit seiner Fiedelmusik magische Kunststückchen vollbringen: größer und kleiner machen. Damit könnte man ja im Grunde weit kommen, und üblicherweise sind diese Jüngsten und Dümmersten in den Märchen ja durchaus erfolgreich und finden ihr Glück. Musik scheint aber auch hier nicht als förderlich für eine solche Entwicklung angesehen zu werden: Hondidldo erweist sich als so

1.1 MUSIK IM MÄRCHEN

dumm, daß er alles verliert, zum Schluß auch noch seine Fiedel, worüber er aus Gram verstirbt. Keine „glücklich und zufrieden“-Wendung beschließt das Märchen, sondern eine ernüchternd banale Formel: „De G'schicht is' aus. Dort läuft a Maus. Hot a rot's Rockerl an. Jetzt fongt a andrer zun erzähl'n an.“

Daß die Märchen auch auf der Erzählebene des historischen „Außen“ gelesen werden können und müssen, wird m.E. an der deutlich positiveren Einschätzung der Musik und des Musikerseins in den sog. Zigeunermärchen erkennbar sowie auch an der Aufnahme aktueller Realitäten in den späteren Niederschriften dieser Märchen. (Neben der Ultraschallgeige werden z.B. Radio und Fernsehen erwähnt, Sozialarbeiter und die Begebenheit, aufgrund unehelicher Kinder Alimente zahlen müssen.) Auch gehört dieser Ebene an, daß die umherziehenden Musiker in den Märchen immer Männer sind. Frauen können sich zwar, wenn sie ermordet werden, in ein Musikinstrument verwandeln, aber sie spielen fast nie Instrumente:

Nur in zwei der untersuchten Märchen wird erwähnt, daß eine Frau singt und dazu Harfe spielt (Der Königssohn in der Drehorgel; Die singende Besenbindertochter); einmal spielt eine Königin Flöte (die sich aber eigentlich alleine spielt.); einmal ist die schöne Singstimme der (ebenfalls später ermordeten) Protagonistin Zeichen ihrer Schönheit und ihres Gut-Seins (Die singende Geige); einmal singt eine Frau während sie ihren Mann mit dem Pastor betrügt (Das Lied vom alten Hildebrand).

Musik als Bewegende

Daß die äußere Erzählebene und die Ebene der psychologischen Mitteilung an das Unbewußte wiederum nicht gleichzusetzen sind, läßt sich an den beiden Märchen „Des Teufels rußiger Bruder“ und „Die ewige Geige“ verdeutlichen: Im ersteren, bereits erwähnten, dient ein „abgedankter Soldat“, das heißt einer, der weder Geld noch sonstige für das zivile Leben brauchbare Fähigkeiten hat, sieben Jahre dem Teufel in der Hölle. Auf der psycho-logischen Ebene werden Teufel und Hölle hier spürbar als die erfolgreiche Auseinandersetzung mit den eigenen Schattenseiten, deren Integration dann auch zur Lebenstauglichkeit des Helden führt. Obwohl es zuvor gar nicht erzählt wurde, findet sich der Wandlungsprozeß des Protagonisten symbolisiert in der Bemerkung am Schluß des Märchens: Er „ging herum und machte Musik; denn das hatte er beim Teufel in der Hölle gelernt“ und in der Tatsache, daß dies zur Wertschätzung durch den König und damit zum Gewinn der jüngsten Königstochter und des Königreiches führt.

Im Gegensatz dazu wird im zweiten Märchen die Geige einem Handwerksburschen für Mildtätigkeit vom zunächst unerkannten Herrgott persönlich geschenkt, verbunden mit der erwünschten Macht, „daß alle Leut tanzen müssen, wann ich geigen tua“. Aber das Märchen idealisiert eben gerade nicht: die Gottesgabe wird erst zur Erlangung von Reichtum und Macht gebraucht, dann zum Spaß am ‚Tanzen-lassen-bis-zum-Tod‘ mißbraucht. Und so steht denn auch das „Ewige“ im Titel für den Erhalt des Bösen in der Welt, indem der Protagonist sich geigend dem Galgen zu entziehen weiß. Zugleich finden wir in diesem Märchen ein erstes wiederholt auftauchendes Motiv: Musik als ein Mittel, andere zu bewegen.

Musik als bewegende Kraft finden wir zum einen in der bodenständigsten (und häufigsten) Fassung, daß Musik Menschen zum Tanzen bringt:

„Dieser Spielmann fiedelte so, daß alles tanzen mußte, wenn er aufzuspielen begann. Sogar die Toten erwachten auf ihren Bahren. Lustig tummelten sie sich im Reigen“. (Die sechs Faulpelze und Prinzessin Goldhaar)

In der Unwillkürlichkeit, mit der dies stets der Musik allein zugeschrieben wird, scheinen Wille und Subjektivität des Einzelnen außer Kraft gesetzt, so als verspüre nicht erst einer eine Lust zu tanzen, und tue es dann, sondern als fahre die Musik unmittelbar in die Glieder und bewege die Menschen wie intentionslose Marionetten – bis hin zum eigenen Erschöpfungstod. Wie zur Steigerung oder Bestätigung dieser Vorstellung können sich selbst die Tiere und die Toten diesem Bewegt-Werden nicht entziehen. Diese häufig von guten Geistern (oder von Gott s.o., oder vom Teufel, wie in „Die Teufelsflöte“) als Belohnung verliehene Gabe wird bisweilen „positiv“ genutzt (z.B. zum Reich-Werden), oft aber eben auch ausgesprochen böseartig. (Weitere Beispiele für diesen Typus sind: Der Mönch und der Junge; Der Flötenspieler; Der Liebste Roland.)

Für uns als MusiktherapeutInnen ist in dieser Vorstellung ein Musikbegriff erkennbar, dem wir auch heute mit der vielleicht vergleichbaren Ambivalenz von positiver Erwartung und befürchtigtem Mißbrauch sowohl bei PatientInnen als auch in der Wissenschaft begegnen: Musik als ein mächtiges Mittel, welches jenseits von Subjektivität und Beziehung hilft oder eben auch schadet. (Stichwort: Musik-Medizin)

Sehr viel seltener finden wir die uns vermutlich näherstehende Vorstellung der Musik als bewegend im emotionalen Sinne. Am schönsten und deutlichsten dargestellt findet sich diese uns vertraute Erfahrung mit Musik in dem Zigeunermärchen „Die Erschaffung der Geige“ (1), in der die verarmte Welt bloßen Reichtums, in der es nichts Neues mehr gibt, dadurch bereichert wird, daß einer sich der Verzweiflung des (eigenen) Kerkers stellt und von dort die Fähigkeit mit sich bringt, Affekte in anderen zu bewirken.

Psychologisch können wir die Geschichte des Jünglings, der von der Fee Matuya im Kerker eine Kiste und ein Stäbchen erhält, ihr einige Haare ausreißen muß – woraus die Saiten und die Bogenbespannung werden – und ihr Lachen und ihr Weinen geschenkt bekommt – wodurch das alles erst zur Geige wird – als Überwindung der „anal“ Phase verstehen, in der die Weltbeschränkung bloßen Besitzens und Behalten-Wollens durch die Neues schaffende Fähigkeit verwandelt wird, im anderen eine Emotion – ein Begehren – zu erzeugen. Oder wir können mit Daniel Stern (1992, S. 198ff) Musik hier verstehen als Symbolisierung des Bereichs des „subjektiven Selbst“ und der „subjektiven Bezogenheit“ als einer Sphäre, die den Austausch, die Kommunikation von Affekten und „inneren“ Bewegtheiten ermöglicht.

Als Beispiel für das, was ich mit dem „erfrischenden Realismus“ der Märchen meine, kann hier als dritte Form des Bewegens erwähnt werden, daß man Musik auch benutzen kann, um andere zu vertreiben:

Neben den bekannten Bremer Stadtmusikanten wird da im Rheinland von einem Trompeter erzählt, der sich vor einem Wolf auf einen Baum geflüchtet hatte und – nachdem anderes nicht half – schließlich zu seinem Instrument griff und „so jämmerlich spielte, daß selbst den Wolf das Heulen ankam“ und er ihn so vertreiben konnte. (Der Trompeter auf dem Baum) Auch in dem Rom-Märchen „Die zwölf Kinder“ kann mit Trommeln die Bärin für eine Weile ferngehalten werden.

Musik als Zeugin

Eine von zwei eifersüchtigen Schwestern lockt die jüngste und schönste der Mädchenschar an eine gefährliche Klippe, versetzt ihr einen Schlag und stößt sie, die in harmloser Unschuld nach der rettenden Hand der Schwester greift, endgültig in den Tod. Die Suche nach der Verschwundenen bleibt vergeblich, die Tat unerkannt und ungesühnt. Aber der Wacholderzweig, den die Stürzende mit in die Tiefe riß, schlägt Wurzeln und wächst zu einem stattlichen Baum heran „und wenn der Wind durch die Zweige wehte, ertönten seltsame, klagende Laute, der Klage einer Geige ähnlich ...“ Ein junger Zigeuner sitzt gerne an diesem Baum, verliert seine Geige, die er meisterhaft zu spielen weiß. Er erfährt träumend von dem geschehenen Unrecht und hört aus der Tiefe eine Stimme, die ihn auffordert, sich aus dem Wacholder eine neue Geige zu schnitzen. Zunächst im Traum – dann auch in Wirklichkeit – spielt diese Geige ganz von selbst und singt zugleich dazu und entlarvt so das Verbrechen. (Die singende Geige)

Musik erscheint hier als Bewahrerin oder Wiederbeleberin der Erinnerung, die in der Lage ist, das Unaufgedeckte und der Verdrängung anheim Gegebene zu bezeugen und damit zu integrieren. Dieses Motiv der Musik als Zeugin, die oft erst nach Jahren in die Wirklichkeit tritt und gehört wird, war ein für mich überraschendes Motiv, insbesondere auch in der variativen Häufigkeit, in der es in den Märchen auftaucht. Nicht immer wird dieses Motiv – wie hier – so weitergeführt, daß die Ermordete dadurch wiedererweckt wird, manchmal geht es um das Wiederherstellen der rechten Verhältnisse durch die Entlarvung und Bestrafung der Täter.

In „Das klagende Lied“ z.B. hört der Schwesternmörder die ihn anklagende Musik „von ungeheurem Grauen durchrieselt“ – und während sich in dem von der gemeinsamen Mutter gespielten Flötensolo das Geschehene entlarvt, entsinkt das Zepter seiner Hand, die Krone rollt von seinem Haupt, er stürzt vom Thron, stöhnt und wimmert und windet sich schließlich in Todeszuckungen. Die Trauer schließlich ist es, die hier einen Abschluß der offen gebliebenen Gestalt ermöglicht: „Die alte Königin aber weinte und betete noch bis Mitternacht – dann verlöschte sie selbst die letzte Kerze und zerbrach die Flöte, auf daß niemand mehr das klagende Lied vernehme.“

Eng verbunden mit der Wahrung der Erinnerung ist das Motiv des Knochens als des Teiles (des Körpers), der am längsten überdauert.

Wurde in „Das klagende Lied“ aus den Gebeinen der Toten eine Flöte, so fertigt in „Vom singenden Dudelsack“ (in dem zwei Brüder den Jüngsten erschlagen haben) ein Schäfer, der das Verbrechen gesehen hat, aus Knochen und Haut des Ermordeten einen Dudelsack. In „Die Wunderblume Rominae“ wird aus dem Haar des ermordeten Bruders ein Schilfrohr, dieses dann zur Flöte. In „Der singende Knochen“ erscheint einem Hirten ein zufällig gefundenes Knöchelchen als Mundstück für sein Horn geeignet.

Wie dies häufiger zu finden ist, spielt hier das Instrument ohne Wissen und ohne Zutun des Musizierenden von sich aus das entlarvende Lied, was in diesem Fall zur Bestrafung des Täters und zur anständigen Bestattung des Opfers führt.

So auch in dem Rom-Märchen „Der verlorene Bruder will die eigene Schwester heiraten“, in dem die zur Geige gewordene tote Jolanka selbst-singend die wahren Familienverhältnisse aufdeckt, so den drohenden Inzest zwischen Bruder und Schwester verhindert – und nach vielen weiteren Verwandlungen wieder lebendig und des Prinzen Frau wird.

Während es in den bisher genannten Märchen immer um Geschwistermord (aus Rivalität) geht, wird in dem bekannteren Grimm'schen Märchen „Von dem Machandelboom“ ein Junge von der Stiefmutter ermordet und Vater und Schwester als Speise vorgesetzt. In diesem Fall ist es ein Vogel, der die auflösende Nachricht singt. Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang an das ebenfalls von den Gebrüdern Grimm aufgezeichnete Märchen „Die Gänsemagd“, so finden wir hierin zugleich eine Art Übergang vom Musikmärchen zum Tiermärchen.

Hier ist es das in Versen sprechende Pferd, welches die falsche Braut enttarnt. Zur Erinnerung: „O du Falada, da du hangest. O du Jungfer Königin, da du gangest, wenn das deine Mutter wüßte, ihr Herz tät' ihr zerspringen.“

Wir erkennen darin m.E. wiederum die Flexibilität der Märchen. Den Wünschen nach einer Eins-zu-Eins-Symbolik werden sie eher nicht gerecht: Musik begegnet uns als Zeugin und Kündlerin der verdrängten Schuld, ein sprechendes Pferd tut es aber auch, in anderen Märchen übernehmen Steine diese Funktion.

Und eine andere Einschränkung ist m.E. ebenfalls zu berücksichtigen, die wiederum einer Überhöhung der Bedeutung der Musik entgegenwirken kann. Auch dort, wo die Instrumente in ihrem Spiel von dem geschehenen Unrecht künden, finden sich im Märchen selbst stets Texte berichtet: Die Flöte, die Geige, der Dudelsack, sie scheinen einen Text zu spielen oder zu „singen“. Es ist also hier immer ein Verbund von Musik als Wiederbelebung und der Konkretisierung in Sprache, dessen es bedarf, damit das Verdrängte in Erscheinung treten und integriert werden kann.

Nur erwähnt werden können hier zwei Varianten, in denen es nicht um Mord geht, aber die Bedeutung der Musik als Kündlerin des Verborgenen ebenfalls auftaucht: „Die singende Besenbindertochter“ und „Der Prinz mit den Eselsohren“. Im letzteren vertraut ein Barbier das Geheimnis, welches er unter Todesgefahr nicht preisgeben darf, woran er aber zu schwer zu tragen hat, auf den Rat eines Weisen hin einer einsamen Erdgrube an. Als er geht, ist ihm leicht ums Herz wie schon lange nicht mehr und er hat ein Lied auf den Lippen. Doch auch die Erde kann das Geheimnis nicht bewahren: Ein Schilfrohr wächst über der Grube – und wie kann es anders sein: Die Hirten machen eine Flöte draus und bald ertönt das gar seltsame Lied „Unser Prinz hat Eselsohren, Eselsohren hat unser Prinz.“ (Übrigens verhilft hier der Verrat des Barbiers dem Prinzen, dem die Eselsohren von einer Fee als Patengeschenk vermacht worden waren, auf daß er nicht dem Hochmut anheimfalle, zur Akzeptanz seiner Unvollkommenheit und damit zur positiven Annahme des zunächst merkwürdig anmutenden Geschenkes. Wodurch denn auch der Barbier nicht sterben muß.)

Musik als Heilmittel?

Für uns als MusiktherapeutInnen liegt die Frage nahe, ob wir in den Märchen Hinweise auf die Erfahrung einer heilsamen Wirkung von Musik finden. Während wir im vorigen Abschnitt Musik durchaus als Beitrag zum Heil-Werden im Sinne der Integration ungeliebter Anteile beschrieben finden, suchen wir Hinweise auf die Heilkraft der Musik im Sinne einer „Musikmedizin“ fast vergebens. Es sei denn, man führt die Befreiung vom Buckel als Lohn für das musikalische Assistieren bei Elfen und kleinen Männchen als Heilung durch Musik an. Vereitelt wird eine solche Interpretation dieses häufiger vorzufindenden Motivs (z.B. Der Musikant mit dem Buckel; Die zwei buckligen Musikanten) einmal dadurch, daß nicht die Musik selbst das ist, was hier heilt: Weder heilen

1.1 MUSIK IM MÄRCHEN

diese Berufsmusiker mit Musik, noch wird ihnen eine Heilung durch Musik zuteil. Vielmehr ist die Begegnung mit der Welt der Elfen und Zwerge, der Lohn für rechtes Handeln, das, was hier zur Befreiung von belastender Verkrümmung führt. Eine Motivik, der wir in vielen anderen Versionen begegnen, in der die Musik keine Rolle spielt. Sie kann daher nur schwerlich als konstitutiv für das Märchen angesehen werden. Zum anderen vergällt uns die gleichzeitig dargestellte Unzuverlässigkeit des Heilmittels die Freude an der Beweisführung:

Bei den zwei buckligen Männchen nämlich wird der eine als Lohn für musikalische Ergänzung von seiner Last befreit, der zweite, der es ihm nachtun will hingegen bekommt die des ersten noch obendrauf. Und es ist hier nicht wie bei Goldmarie und Pechmarie, die ja für ihr jeweils unterschiedliches Handeln belohnt und bestraft werden, nein, beide Musiker sind gleich gut und spielen in gleicher Art mit, nur machen die kleinen Männlein sich beim zweiten Mal eben einen Jux, lassen ihn seinen Wunsch nicht zu Ende aussprechen, sondern interpretieren den begonnenen Satz: „Ach mein Buckel ...“ in schlicht bössartiger Weise und „brachten den Buckel seines Kameraden und hefteten ihn auf seinen Rücken ... und das Gekicher der Männchen hallte ihm noch aus der Ferne nach.“

In den untersuchten Märchen habe ich nur einmal von Menschen gespielte Musik als Heilmittel in diesem engeren Sinne gefunden. Und dies ausgerechnet in einem Zusammenhang, der darauf angelegt scheint, uns diese Vorstellung endgültig zu verleiden, denn Musik „heilt“ hier sehr unheilvoll:

In dem serbischen Märchen „Wie sich die Tochter eines Kaisers in ein Lamm verwandelt“ überantwortet die sterbende Mutter ihre gerade heiratsfähige Tochter dem Vater zum inzestuösen Mißbrauch, indem sie ihm auf dem Sterbebett einen Ring überläßt mit der Anweisung, er dürfe nach ihrem Tode nur die Frau heiraten, der dieser Ring passe. Nachdem alle Frauen des Reiches sich per Ringtest als nicht gemeint erwiesen haben, spielt die Tochter zufällig mit dem Ring und siehe da: Sie ist es, die die Mutter als ihre Nachfolgerin im Sinn hatte. Zwar zeigt der kaiserliche Vater zunächst eine Spur von Gewissen, indem er für einen halben Tag in Ohnmacht fällt, aber dann will er der Verlockung doch nicht standhalten, sondern überläßt die Wahrung des Tabus der Tochter. Als diese sich mit seinem Messer (!) suizidiert, kommt die Musik ins Spiel: Flöte spielend holt er sie heilend-unheilvoll ins Leben zurück. Und dieses Märchen endet wirklich ohne Heilung. Die Tochter kann zwar den Inzest verhindern, aber unter endgültiger Preisgabe ihrer Entwicklung zur Frau. Nachdem auch das Abschlagen der linken und Verbrennen der rechten Hand wieder „geheilt“ werden (diesmal mit Kräutern) und so nicht helfen, verwandelt sie sich in ein Lämmchen, „war immer bei ihm und sprang und blökte an seiner Seite“. Nur unter dieser Selbstaufgabe des Kindes wird der Vater wieder zum Vater: „und er fütterte und pflegte es wie sein Kind“.

Es mutet schon makaber an, wenn ein Herausgeber dieses Märchen der Sparte „Märchen von Krankheit und Heilung“ (und der Untergruppe „Heilende weise Frauen“) zuordnet, denn daß hier eine Krankengeschichte ohne Heilung berichtet wird, ist – wie aus den Kommentaren zu ersehen ist – nicht gemeint (2). Als solche ist sie allerdings sehr eindrucksvoll und psychopathologisch durchaus lehrreich: Kennen wir nicht diese „Lämmchen“, die re-infantilisiert scheinbar nur „herumspringen“ und „blöken“, und wie lange dauert es oft – wenn es denn überhaupt gelingt – bis wir vielleicht auf eine ähnliche Geschichte stoßen, die dieses von allen belächelte Verhalten als letzte heldenhafte Rettung verstehbar werden läßt. (Es ist dies übrigens nicht das einzige Märchen, welches sich mit Inzesterfahrungen auseinandersetzt.)

Einzig in dem Märchen „Der Gesang des Phönix“ ist von der Heilung der Blindheit des Königs durch Gesang die Rede. Aber auch hier ist es eine m.E. offene Frage der Interpretation, ob die Kraft der Erneuerung, die es hier über verschiedene Schritte zu entwickeln gilt, mit dem Gesang des Phönix in „Musik“ symbolisiert wird oder doch nicht eher durch eine mythische Tiergestalt. (Dieses sehr schöne und psychologisch interessante Märchen ist zu komplex, um diese Frage hier anhand einer genaueren Darstellung diskutieren zu können.)

Musik als Verbindende zweier Welten

Antworten auf die Frage danach, welche Erfahrung mit Musik sich in den Märchen spiegelt, sind nicht notwendig daran gebunden, daß die Musik den Hauptstrang der Erzählung darstellt. So finden wir bei ansonsten unterschiedlicher Motivik immer wieder Musik als Verbindung zwischen zwei Welten. Als Beispiel sei hier das isländische Märchen „Der Maultrommelspieler“ aufgeführt.

Gleich mehrmals verbindet das Maultrommelspiel des Protagonisten die unterirdische Welt der „Huldren“ mit der Welt der „Christenmenschen“. Der Held spielt nach dem Abendessen allein zu seiner eigenen Unterhaltung den „Thomasglockenreigen“ (eines der eher seltenen Märchen, in denen sich nähere Angaben dazu finden, was oder daß überhaupt etwas Bestimmtes gespielt wird). Doch noch im Spiel – „mit dem Instrument im Munde“ – schläft er ein. Er erwacht wieder – und dann wird klar: Er ist in eine andere – die unterirdische, unchristliche – Welt hinein erwacht. Zunächst scheint er dem Geschehen in dieser Welt nur als unerkannter Zuschauer beizuwohnen, dann greift er wieder zum Instrument und auch diesmal gelingt die Verbindung: Er spielt einen ausgelassenen Tanz, und die zunächst erschrockenen Huldremädchen kommen zurück und tanzen dazu. Als sie durch eine Un(ge)schicklichkeit des Helden wieder verschwunden sind, gelingt die Wiederherstellung des Kontaktes ein drittes Mal. Dem Spieler fällt ein bestimmtes Stück ein, die „Blaue Weise“, ein Stück, welches er von einem Spielmann kennt, der es in alten Zeiten von den Unterirdischen gelernt hat. (Der musikalische Austausch zwischen der heidnisch-unterirdischen Welt und der „Christenwelt“ scheint also auf eine gewisse Tradition zurückgreifen zu können.)

Die Kenntnis des anderen, die Fähigkeit, die Musik des anderen spielen zu können (wir nennen das auch das „Iso-Prinzip“), bringt die beiden Mädchen zurück und es kommt nun zu einem wechselseitigen Kulturaustausch, in dem die Mädchen die Blaue Weise lernen und dem Helden dafür ein leckeres Lakritzrezept verraten. Die durch die Musik ermöglichte Verbindung geht hier in eine dauerhafte Verbundenheit (Ehe) über, und wieder scheint uns der weitere Verlauf des Märchens zu bestätigen, daß Musik alleine nicht reicht, denn es gilt noch viele Proben zu bestehen, bis die unterirdische Welt (die Welt des Es, des Schattens, der Nebenfiguration...) so mit der „Christenwelt“ (als Symbol der Kultur, des (Über-)Ichs, der Hauptfiguration...) versöhnt ist, daß eine Synthese ohne Repression möglich ist. (Übrigens ein Beispiel dafür, daß durchaus nicht alle Märchen mit der Hochzeit enden.)

Recht deutlich finden wir dieses Motiv auch in „Der Prinz mit der Flöte“, der als dritter Sohn nur dank seiner Flöte die weiterführende Prüfung besteht und den Übergang in die zweite, unsichtbar wirksame Welt in der Welt findet. (Vgl. auch: Dat Erdmänneken.)

Aber es gibt auch angedeutete Fassungen, etwa in „Der treue Johannes“, der auf dem Bug des Schiffes sitzend „Musik macht“ (eine nähere Differenzierung gibt es hier nicht) und während er dies tut, kommen drei Raben geflogen und er „horchte, was sie miteinander

1.1 MUSIK IM MÄRCHEN

sprachen, denn er verstand das wohl“. Auch wenn hier sprachlich keine Kausalität zwischen dem Musik-machen, dem Erscheinen der Raben und dem Verstehen der Rabensprache hergestellt wird, überzeugt die Interpretation von Grunder (1983, S. 62), auch diesen Brückenschlag der Verfassung des Musizierens zuzuschreiben.

Eine weitere Fassung solcher Verknüpfungen finden wir in dem Rufen der hilfreichen Geister mittels eines von ihnen geschenkten Instrumentes (z.B.: Der Fischer und die Urmi). Hier zeichnet sich aber zugleich wieder ein Übergang ab, bzw. die Flexibilität der Märchen in der Wahl der Symbole, denn wohl jede/r erinnert sich an die diversen anderen Geschenke (wie Ringe, Stäbe, Kugeln, Teppiche, Lampen, Töpfe etc.), die ebenso geeignet zu sein scheinen, die hilfreichen Geister herbeizuzaubern, wenn sie denn nur von ihnen zu diesem Zwecke überreicht wurden.

Psychologisch finden wir in dieser Motivik m.E. den Hinweis auf eine Erfahrung, die auch wir als MusikerInnen durchaus kennen und die wir auch in der Musiktherapie nutzen. Musizieren als Tätigkeit – wie auch das Musik-Hören – kann uns in andere psychische Verfassungen versetzen, in denen wir offen sind für „Einfälle“ (einmal wörtlich genommen) aus den unterschiedlichen seelischen Schichten: Während die Märchen hier von den Unterirdischen, den Trollen, kleinen Männchen, Huldren usw. sprechen oder Tiere auftauchen lassen, nennen wir es heute – je nach psychologischer Ausrichtung – Triebe, Es, Schatten, Kind-Ich, Archetypen, Nebenfiguration, usw. Diese Unterschiede können und sollen hier nicht weiter diskutiert werden. Gemeinsam dürfte die Erfahrung sein, daß Musik unbewußte Bilder in uns wachrufen, uns Zeit- und Raumverschiebungen der unterschiedlichsten Art erleben lassen, uns aus einer anderen Schicht heraus (musikalisch) handeln lassen kann. Deshalb erleben wir z.B. oft so etwas wie eine andere „Fassung“ unserer PatientInnen, wenn wir mit ihnen Musik machen, als wenn wir mit ihnen sprechen und auch sie erleben oft uns in der Musik anders. Peter Sloterdijk beschreibt dieses Dazwischen der musikalischen Verfassung („Wo sind wir, wenn wir Musik hören?“) als sich gegenseitig erzeugende dialektische Gebärden von Ausfahrt und Heimkehr. (1993, S. 301)

Als eine Variante des hier dargestellten Motivs können wir daher die aus Heiligenlegenden bekannte Verschiebung des Zeitempfindens verstehen, die ja auch auf den Übergang in eine andere Bewußtseinssebene verweist.

In dem Märchen „Der Mönch und das Vöglein“ ist es die Faszination des Gesangs der Nachtigall, die dreihundert Jahre zu einem Moment hat werden lassen. In „Die wunderbare Musik im Jenseits“ gerinnen einem Schneider durch die „wunderliebliche Musik“ dreihundert Jahre zu drei Stunden.

Verstehen wir die hier charakterisierte Erfahrung mit Musik als eine besondere psychische Verfassung, die uns quasi ein Transzendieren voraus und zurück, zum Licht und zum Schatten hin, ein Hinausgehen und Heimkehren ermöglicht, so ließen sich auch die Beispiele hier einordnen, in denen Musik und Rauscherfahrung in Verbindung gebracht werden, wie z.B. in dem Märchen: „Die Nachtschwärmerin“ und den bereits genannten Beispielen erzwungenen rauschhaften Tanzen-Müssens durch Musik.

Musik als das Begehrte

In dem vielstufigen Entwicklungsmärchen „Das singende, klingende Bäumchen“ kommt die Musik zwar äußerlich betrachtet nur kurz vor, in diesem Fall aber in durchaus zentraler Bedeutung.

Prinzessin Gabriele ist eine allzu schöne Frau, deren gute Eigenschaften durch Eitelkeit, Hochmut, Willkür und Bössartigkeit bis zur Unkenntlichkeit „verdunkelt“ sind. Das, was die Geschichte, die mehrfach im Desaster zu enden droht, wendet, ist ihr Begehren, welches von „Tönen einer sehr lieblichen, nie zuvor gehörten Musik“ entfacht wird, die sie halb schlummernd aus der Ferne zu vernehmen glaubt. Die unstillbare Sehnsucht nach der Musik des Baumes wird hier – wie wir dies z.B. vom Symbol der „verbotenen Tür“ her kennen – „offiziell“ mit einem Tabu belegt, dessen Übertretung erst in immer größeres Unglück führt aber dann dort hindurch zur Wandlung.

Entwicklungspsychologisch gibt uns dieses sehr komplexe Märchen durch alle moralisierenden Überlagerungen hindurch zu erkennen, wie eine ödipale Verstrickung überwunden wird und die Prinzessin reif wird, „eine glückliche Mutter ihres Volkes“ zu werden. Fragen wir bei diesem Märchen nach der Bedeutung der Musik, so steht sie für die Art des Begehrens, welche in der Lage ist, als das Neue im Alten in die ödipale Liebe hineinzuragen und die darin Gefangene quasi an der Hand ihres eigenen Begehrens aus dieser Sackgasse herauszuführen.

Varianten des Motivs der Musik als das, was Sehnsucht und Verlangen auslöst, finden sich z.B. in: „Der Gesang im Schloß“, sowie in: „Die singende Besenbindertochter“ und all den Märchen, in denen der schöne Gesang, das schöne Spiel gefällt und dadurch die Nähe des Spielenden ersohnt wird.

Sehr häufig finden wir das Motiv eines Tieres, welches von der schönen Musik so angelockt wird, daß es darüber alle Vorsicht und Vernunft vergißt – und von dem entsprechenden Musiker überwunden (sprich erschlagen, in einen Schraubstock gezwängt etc.) werden kann.

So kann ein geigender Vater die Füchse, die seinen kleinen Sohn geraubt haben, überlisten und erschlagen (Das Zauberspiel der Geige), ein einsamer Geiger lockt auf der Suche nach Gesellschaft (versehentlich) durch sein Spiel erst einen Wolf, dann einen Fuchs und schließlich einen Hasen an, die er dann alle nicht will und ziemlich rüde behandelt. (Der wunderliche Spielmann)

Als eine Steigerung des von der Musik angeregten und auf sie bezogenen Wunsches können wir hier verstehen, daß alle drei Tiere gerne das Geigenspiel erlernen möchten. Das ist es auch, was ihnen letztlich zum Verderben wird, wie ganz gleichartig einem Bären in „Vom klugen Schneiderlein“ und dem Teufel in „Wie der Teufel das Geigenspiel lernte“.

Da die Tiere in diesen Märchen meist weder etwas Böses tun, noch als böse Figuren eingeführt werden, fällt es uns heute vermutlich schwer, die unverblühte Grausamkeit, die hier der Arglosigkeit der Tiere gegenübersteht, so richtig zu genießen. (Zumindest geht es mir so.) Vielleicht liegt das daran, daß uns die Projektion des menschlich „Schlechten“, der zu überwindenden Triebe oder Eigenschaften in die Tiere heute nicht mehr in gleichem Maße inne ist, wie dies vielleicht zur Erzählzeit der Märchen der Fall war. So ist in bezug auf diese Motivik zwar die psychologische Interpretation naheliegend, daß hier die Überwindung der „tierischen“ Eigenschaften durch die Musik, die Kontrolle des Triebhaften im weitesten Sinne, geschildert wird. Ob uns dies heute auch in der

1.1 MUSIK IM MÄRCHEN

Empfindung nachvollziehbar ist, muß vielleicht gerade hier offen bleiben. Eine zweite Aussage zur Musik, die sich hieraus erschließen läßt, ist die, daß Musik menschlich ist, der Wunsch der Tiere, sie zu erlernen, von daher auch für die Unangemessenheit von Wünschen steht, die „bestraft“ wird. Oder anders formuliert: Musik-machen heißt Menschwerdung – und hier müssen wir dann natürlich die Umwandlung des Triebhaften in „Kultur“ im weitesten Sinne wiederum mitdenken.

Für diese Sichtweise sprechen insbesondere die beiden Märchen „Das lautenspielende Eselein“ und „Hans, mein Igel“. Hier können die Tiere – deren Eltern allerdings Menschen sind – das erwünschte Instrument lernen – und sich zugleich über diesen Weg als Menschen in Tiergestalt erweisen und die „Tierhaut“ abstreifen.

Wie aus beiden Unterabschnitten ersichtlich ist mit der Formulierung „Musik als das Begehrte“ hier einerseits nicht Begierde im Sinne des „Animalisch-Sexuellen“ gemeint, sondern gerade das Begehren, welches eine „Höherentwicklung“ im menschlichen Sinne anstößt, aber eben in den Märchen dennoch deutlich als ein Begehren, Verlangen, unbedingtes Haben-Wollen auftritt. Gewählt wurde dieser Begriff auch deshalb, weil gerade hierin vielleicht eine psychologisch tiefer wirksame Bedeutung der Musik zutage tritt: Vielleicht gelingt ihr (bzw. uns mit ihr), die Dichotomie von hier animalische (aber lustvoll-süße) Sexualität und dort menschliche (aber unlustvoll-moralinsaure) Kultur zu überwinden und Kultivierung zum Begehrten – und zur Lust zu machen. Auch dies könnten wir als eine Potenz der Musik verstehen, die in der Musiktherapie – wie im musikalischen Alltag – von Bedeutung sein könnte.

Der „Musikbegriff“ der Märchen und die Musiktherapie

Abschließend ist es mir zum einen wichtig zu betonen, daß es hier nicht um die psychologische Ausdeutung einzelner Märchen ging, sondern lediglich darum, durch die Zusammenschau einer größeren Anzahl von Märchen dem nachzuspüren, was sie uns zur Musik mitteilen und welche Erfahrung mit Musik ihren Niederschlag in den Märchen gefunden hat.

Um den Rahmen dieses Artikels nicht zu sehr auszuweiten, wurde deshalb auch auf die Diskussion der verschiedenen Methoden der Märchendeutung verzichtet, sowohl die der unterschiedlichen psychologischen Zugangsformen als auch die der Märchenforschung im engeren Sinne.

Methodisch standen vielmehr der Vergleich im Vordergrund, die Frage nach der Wiederkehr von Motiven, die Suche nach Entsprechungen wie nach unterscheidbaren Bedeutungen und Zusammenhängen. Gefragt wurde so danach, welche „Konzepte“ von Musik in den Märchen sichtbar werden, welchen „Musikbegriff“ die Märchen aufweisen, d.h. wie und als was in ihnen Musik begriffen wurde. Damit ist, so hoffe ich, zugleich deutlich, daß es hier um nichts Absolutes geht, daß auch der Musikbegriff der Märchen nicht notwendig „wahrer“ ist, sondern kulturabhängig, menschengemacht, historisch, Niederschlag menschlicher Erfahrung einer bestimmten Zeit – und hier eines bestimmten Kulturraumes.

Daß sich aus diesem Vergleich eine Art Typologie ergeben hat, war vorher nicht absehbar, sondern ergab sich im Verlauf der Untersuchung.

Dabei gab es nur zwei Märchen, die mit dieser Typologie m.E. nicht angemessen erfaßt werden konnten („Der kleine Sackpfeifer“ und „Der Sohn, der mit dem Vater kämpfte“). In beiden steht die Musik im Zentrum der Erzählung in einer – jeweils unterschiedlichen – Bedeutung, die so speziell ist, daß mir hier tatsächlich nur eine Einzeldeutung angemessen erscheint. Diese sehr reizvolle Aufgabe muß notwendigerweise auf einen anderen Rahmen verschoben werden.

Zum anderen soll zum Schluß noch der Frage nachgegangen werden, ob sich quer zur dargestellten Typologie hinsichtlich der gefundenen Aussagen zur Musik eine Gemeinsamkeit im angetroffenen Musikverständnis herausarbeiten läßt. Vergleicht man die vier Positivaussagen, so läßt sich als durchgängiges Charakteristikum extrahieren, daß Musik immer eine Verbindung herstellt: „Musik als Bewegende“ schafft eine Verbindung zwischen zwei (oder mehr) Menschen, ohne die das hier beschriebene Bewegen nicht möglich wäre. (Da es sich nicht um ein mechanisches Anstoßen handelt, welches hier eine Bewegung auslöst, müssen wir das Entstehen eines seelischen Zwischenraumes prädisponieren, um dieses Bewegt-Werden denken zu können.) In dem Typus „Musik als Zeugin“ stellt die Musik eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart her bzw. eine Verbindung zum Verdrängten, Abgewehrten. In umgekehrter Richtung schafft die „Musik als das Begehrte“ eine Verbindung zwischen Gegenwart und Zukunft, im Sinne des Entwicklungsimpulses, des Folgens einer Vision, des Verfolgens einer Passion – und bisweilen geht dies in der Darstellungsform der Märchen mit der Herstellung einer Verbindung zwischen zwei Menschen einher. „Musik als Verbindung zweier Welten“ hat diesen Fokus selbst zum Thema. Musik als etwas Verbindendes läßt sich so als Hauptaussage der untersuchten Märchen herausstellen.

Es wäre zum einen reizvoll, dies einmal mit weiteren Märchen, insbesondere denen anderer Kulturräume, zu vergleichen. Zum anderen erscheint mir dieses Musikverständnis auch für die Musiktherapie von Interesse, und wir könnten einmal fragen, ob der Musik auch in der Behandlung eine solche Funktion zukommt, und in welchen verschiedenen Facetten und Ausformungen dies von Bedeutung sein kann. Wie auch bei den zuvor erwähnten gedanklichen Verbindungen zur Musiktherapie sollten wir aber m.E. das, was wir aus den Märchen oder auch aus Mythen und anderen Überlieferungen über Musik erfahren können, nie unmittelbar – und zumindest nicht unkritisch – als ableitende Begründung für die Musiktherapie gebrauchen, sondern eher als Anregung zur Reflexion, als Einladung zum erneuten Hinhören.

Quellen der untersuchten Märchen

- 1) „Musikmärchen“ (Hrsg. Leander Petzoldt) Fischer TB, Frankfurt a.M. 1995
- 2) „Märchen von Krankheit und Heilung“ (Hrsg. Stephan Marks) ebd. 1996
- 3) „Jugoslawische Märchen“ (Hrsg. Joseph Schütz) ebd. 1972
- 4) „Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm“, 3 Bd. Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1984
- 5) „Zigeunermärchen aus aller Welt“, 4 Bd., (Hrsg. Heinz Mode) Insel Leipzig, 1983
- 6) „Singende Geigen“ (Hrsg. Marie Vorisková), Dausien Verlag, Prag 1966
- 7) „Russische Volksmärchen“, Diedrichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1955
- 8) „Märchen aus Mallorca“ (Hrsg. F. Karliner u. U. Ehrgott), ebd. 1968
- 9) „Englische Volksmärchen“ (dt. Uta Schier), ebd. 1970
- 10) „Französische Märchen“ (Hrsg. Jan Vladislav), Dausien Verlag, Hanau/M., 1970
- 11) „Spanische Märchen“ (dt. I. Kondrková), ebd. 1973
- 12) „Rheinische Märchen“ (Hrsg. Paul Weitershausen), Greven Verlag, Köln 1970

1.1 MUSIK IM MÄRCHEN

Liste der untersuchten Märchen:

Berzebukk (5)	Das klagende Lied (1)
Das lautenspielende Eselein (1 und 4: „Das Eselein“)	Das Lied vom alten Hildebrand (1 und 4)
Das singende klingende Bäumchen (2)	Das Zauberspiel der Geige (1)
Dat Erdmänneken (4)	Der alte Dudelsackpfeifer (1)
Der beherzte Flötenspieler (1)	Der eigersüchtige Schmied (5)
Der Fischer und die Urmi (5)	Der Flötenspieler (12)
Der Geiger und seine drei Gesellen (1)	Der Gesang des Phönix (1)
Der Gesang im Schloß (1)	Der Jude im Dorn (4)
Der kleine Sackpfeifer (1)	Der Königssohn in der Drehorgel (1)
Der König und der arme Chavo (5)	Der Liebste Roland (4)
Der Maultrommelspieler (1)	Der Mönch und das Vöglein (1)
Der Mönch und der Junge (9)	Der musikalische Pope (1)
Der Musikant mit der Buckel (12)	Der Prinz mit den Eselsohren (11)
Der Prinz mit der Flöte (1)	Der Sohn kämpft gegen der Vater (5)
Der treue Johannes (4)	Der Trommler (4)
Der Trompeter auf dem Baum (12)	Der verlorene Bruder will die eigene Schwester heiraten (5)
Der wunderliche Spielmann (1 und 4)	Der Wunderring (5)
Des Teufels rußiger Bruder (4)	Die Bremer Stadtmusikanten (1 und 4)
Die drei Musikanten (1)	Die Erschaffung der Geige (1)
Die ewige Geige (1)	Die Nachtschwärmerin (3)
Die probate Kur (2)	Die sechs Faulpelze und Prinzessin Goldhaar (10)
Die singende Geige (6)	Die singende Besenbindertochter (1)
Der singende Knochen (4)	Die Teufelsflöte (7)
Die Wetten des Flötenspielers (1)	Die wunderbare Musik im Jenseits (1)
Die Wunderblume Rominae (8)	Die Wundergeige (1)
Die zwei buckligen Musikanten (1)	Die zwölf Kinder (5)
Glück und Unglück eines Chavo (5)	Hans mein Igel (4)
Hans Pfannkuch, der die Prinzessin nicht zur Frau genommen hat (10)	Hadelumpumpum (1)
Hondidldo (1)	Käferchen und der junge König (11)
König Drosselbart (4)	Leben und Tod der unvorsichtigen Maus (11)
Prinzessin und Bauernbursche (5)	Vom klugen Schneiderlein (4)
Vom singenden Dudelsack (1)	Von dem Machandelboom (4)
Wie der Teufel das Geigenspiel lernte (1)	Wie sich die Tochter eines Kaisers in ein Lamm verwandelte (2)

SONSTIGE LITERATUR

- Grunder, Katja (1983): Musik im Märchen, Dipl.-Arbeit, Fachhochschule Musiktherapie Heidelberg
- Scherf, Walter (1995): Das Märchenlexikon, 2 Bd., Beck Verlag, München
- Sloterdijk, Peter (1993): Weltfremdheit. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.
- Stern, Daniel (1992): Die Lebenserfahrung des Säuglings, Klett-Cotta, Stuttgart

Zum Musikbegriff der musiktherapeutischen Improvisation²

ZEITSCHRIFTEN-
ARTIKEL

1.2

On Music Concepts of Music Therapeutic Improvisation

Zusammenfassung Zu diesem Vortrag wurde untersucht, welchen (impliziten) Musikbegriff wir mit der musiktherapeutischen Improvisation und ihrer Lehre vertreten. Verglichen werden dazu verschiedene Musikbegriffe aus Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Musiktherapie. Mit einem gesellschaftskritischen Exkurs über das Konzept des Humankapitals und der Verwertbarkeit von Menschen wird nach dem affirmativen oder kritischen Potential des jeweiligen Musikbegriffs gefragt. Als Ergebnis der Untersuchung wird dem verengten Werkbegriff der Musikwissenschaft ein Musikbegriff der musikalischen Improvisation gegenüber gestellt, der Musik als direkte Kommunikation zwischen Menschen in den Mittelpunkt rückt. Im Improvisationsunterricht in der Musiktherapie lernen die Studierenden Musik als Beziehungsgestaltung zwischen Menschen und als Mit-Teilung von Empfindungen und Selbst- und Welterleben kennen. Sie erfahren Musik als Prozess und Ereignis, als Ausdruck und Reflexion seelischer Verhältnisse, als Erkenntnismittel. In der Musiktherapie lernen sie Musik kennen als ein Medium, in dem sich Lebenserfahrung widerspiegeln kann, welches sie als TherapeutInnen in das Erleben des anderen hineinziehen, und welches durch die Möglichkeit der Neu- und Umgestaltung eine umwandelnde Verinnerlichung im Sinne einer heilsamen Verwandlung ermöglichen kann.

Summary This paper examines the (implicit) concept of music that we advocate when we practise and teach therapeutic improvisation. To this end, various music concepts stemming from musicology, music education and music therapy are compared. In a social critical section on the concept of human capital and of the utility of people, the paper discusses the affirmative or critical potential of various music concepts. In conclusion, the study confronts the narrow musicological concept of music in terms of the musical opus with a concept in terms of musical improvisation, which brings music into focus as direct communication between people. When they learn improvisation in music therapy, the students encounter music as a way of structuring relationship between people and as sharing feelings and the experience of oneself and the world. They experience music as a process and event, as an expression and reflection of inner states, as a medium of knowledge. In music therapy, they come to know music as a medium in which life experience can be reflected, as a potential for reformation and transformation, which can make a transforming internalisation in the sense of healing transformation possible.

Keywords improvisation, music therapy, affirmative and critical music concept, musicology, human capital

² In: Einblicke, Heft 12, 2001, 44-69

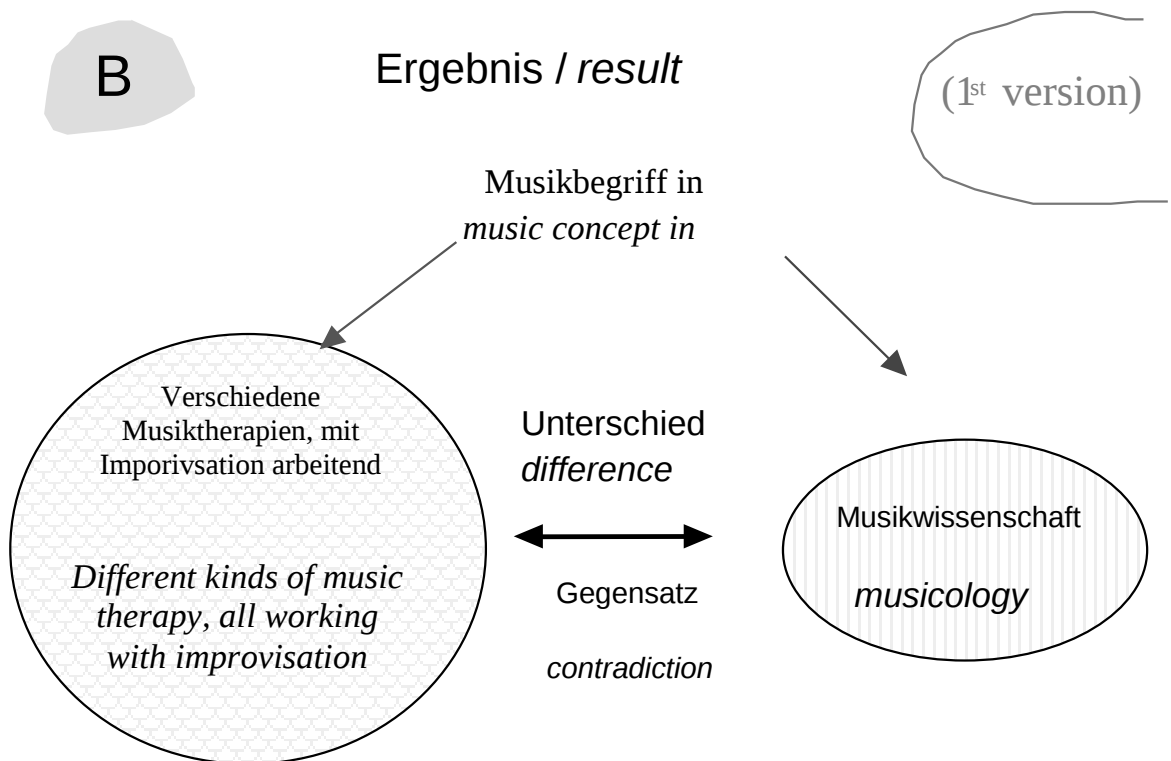
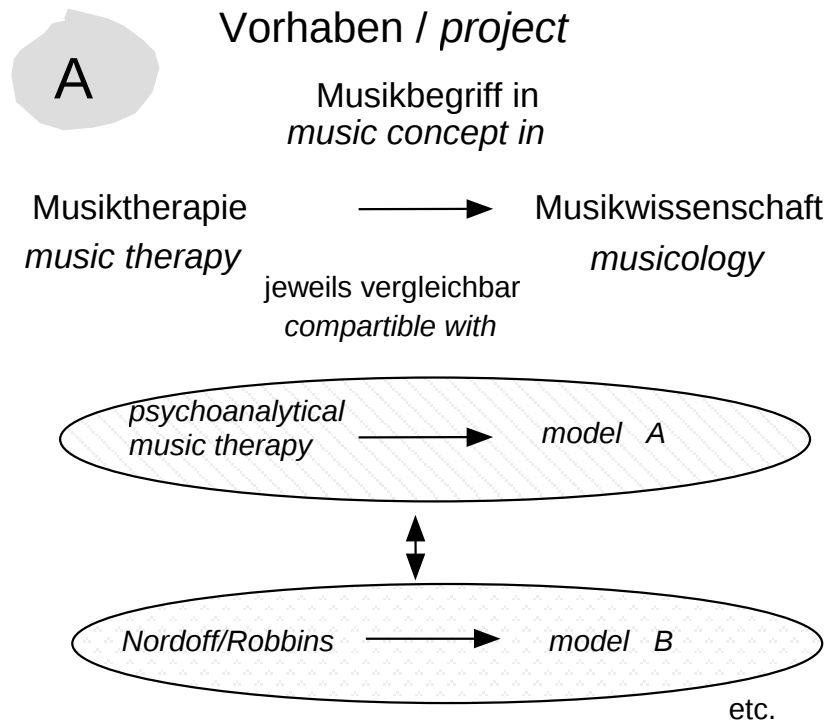
1.2 ZUM MUSIKBEGRIFF

Während wir alle unmittelbar ein gemaltes Bild von einem gesungenen Lied, einen gesprochenen Text von einem erklingenden Musikstück unterscheiden können, ist die Frage danach, was wir unter Musik verstehen – will man es in Worte fassen – durchaus nicht einfach zu beantworten. Was ist Musik? Lässt sich das überhaupt so fragen? Als was verstehen wir Musik? Was fassen wir als Musik auf? Als was legen wir Musik aus? Und wie kommen wir darauf? Auf welchen Musikbegriff berufen wir uns, wenn wir sagen: „Das ist doch keine Musik mehr!“ oder „Das ist Musik in meinen Ohren.“

Die Frage nach dem Musikbegriff ist dabei durchaus keine rein akademische Frage, sondern reicht weit hinein in den kulturellen Umgang mit Musik. Der Musikbegriff bestimmt, wen Musik erreicht, wem was zugänglich und verfügbar ist. Das können wir uns leicht an dem Phänomen des Ausgrenzens der „Unmusikalischen“ vergegenwärtigen. Die Frage danach, wie wir Musik begreifen, ist auch keine rein nachträgliche Frage, sondern eine die immer schon maßgebend beteiligt ist, wenn wir komponieren, üben, unterrichten, Werke gemäß historischer Aufführungspraxis aufführen oder nach neuerem Gusto, und wenn wir mit Musik behandeln. Nachträglich ist höchstens die Reflexion über den impliziten Musikbegriff, mit dem wir so oder so immer schon umgehen. Dass eine solche Reflexion notwendig ist, gerade auch für die Musiktherapie und noch einmal mehr für uns als Lehrende, wollte ich mit diesem Vortrag aufzeigen.

Ein erster Fragekomplex, den ich hier nur anschnitten und zur Diskussion stellen kann, ohne ihm weiter nachzugehen, bezieht sich auf die Gemeinsamkeiten und Differenzierungen der Auffassungen von Musik innerhalb der Musiktherapie. Welchen Musikbegriff vertritt eigentlich *die* Musiktherapie? Gibt es einen Musikbegriff des Improvisierens? Oder unterscheiden sich die verschiedenen musiktherapeutischen Richtungen im Hinblick auf unterschiedliche Auffassungen von Musik? Könnten evtl. verschiedene Musikbegriffe der Musiktherapien verglichen werden mit bestimmten historisch anzutreffenden Auffassungen von Musik? Gibt es Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den in Musikwissenschaft und Musikpädagogik üblichen Musikbegriffen? Wie prägen sie den Umgang mit der Musik in der Behandlung und in der Lehre?

Daran knüpft sich ergänzend die Frage an, welchen Musikbegriff wir in den verschiedenen Schulen und Ausbildungen im Improvisationsunterricht lehren, sei es nun explizit, unbemerkt oder „heimlich“. Ist es ein affirmativer Musikbegriff, der bestehende Verhältnisse bestätigt und (ver-)festigt oder ist es ein „kritischer“ Musikbegriff? Was bedeuten die Kategorien einer kritischen Ästhetik für die Praxis und Lehre der musiktherapeutischen Improvisation? Lassen sich diese Kategorien der kritischen Theorie (Adorno) anwenden auf die Frage, inwieweit die Art, wie wir das musikalische Improvisieren als Lehrende der Musiktherapie vermitteln, eher eine Affirmation, ein Gleitmittel für bestehende kulturell-gesellschaftliche Verhältnisse ist, auf dass sie noch etwas besser in unveränderter Form funktionieren? Oder stellen wir uns quer? Inwieweit ist unser Musikbegriff in der Musiktherapie, in der Improvisation etwas Neues? Impliziert er eine kritische Haltung? Hat er ein kritisches Potential? Setzt er zu kritisierenden Tendenzen der gesellschaftlich-kulturellen Entwicklung etwas entgegen?



1.2 ZUM MUSIKBEGRIFF

In bezug auf den ersten Fragekomplex erlebte ich bei der kursorischen Lektüre die Überraschung, dass mir die Differenz zwischen dem Musikverständnis der meisten MusiktherapeutInnen und dem in der Musikwissenschaft Üblichen wesentlich mehr ins Auge sprang, als dass es möglich war, Parallelen zwischen jeweils vergleichbaren Verständnissen in den verschiedenen musiktherapeutischen Schulen und in der Musikwissenschaft und -geschichte vorzufinden.

Nun ist dieser Eindruck vermutlich kein endgültiger und es würde sicher durchaus Sinn machen, noch einmal mehr zu lesen – vor allem auch musikwissenschaftliche Texte – und vielleicht käme dann doch einiges zu dem heraus, was Sie hier in der Skizze A angedeutet sehen. Ich muss zugeben, dass mir dazu dann die rechte Lust fehlte und es mir wesentlich interessanter schien, in nicht ganz so geordneter Form das herauszustellen, was sich mir als eine grundsätzliche Differenz (Skizze B) aufdrängte, da an den hier herausgestellten Gegensätzlichkeiten die Musiktherapie als ein Bereich des Musiklebens erkennbar wird, welcher auch im Hinblick auf übergreifende Fragen eine eigene Sichtweise beizutragen hat, die über den Behandlungskontext hinaus auch kulturell-gesellschaftliche Bedeutung hat.

Beispiele zum herkömmlichen Musikbegriff

Den in der Musikwissenschaft vorherrschenden – und meiner Erfahrung nach auch in der Musikausbildung weitgehend vertretenen Musikbegriff – möchte ich nun an drei Beispielen aufzeigen. Es handelt sich dabei durchaus um keine exotischen Beispiele. Sie stellen vielmehr das ganz normale musikwissenschaftliche Denken dar (zumindest trifft dies auf die deutsche Musikwissenschaft zu) und sind mir relativ zufällig – auf der Suche nach Texten zum Musikbegriff – begegnet.

**Beispiel 1:
Casimir, Torsten (1991):
Musikkommunikation
und ihre Wirkung.
Eine
systemtheoretische
Kritik**

Sowohl vom Titel als auch vom Untertitel her erschien die neuere Dissertation Torsten Casimirs der Schwerpunktsetzung der Musiktherapie nahe liegend. Verblüffend war dann zunächst die Auffassung bezüglich dessen, was hier unter musikalischer Kommunikation verstanden wird. Vieles ließe sich erwarten: die Kommunikation zwischen den Musikern beim Proben, Aufführen oder privaten Musizieren, in Abgrenzung dazu die vermutlich andersartige Kommunikation beim Improvisieren – in verschiedenen Stilen und

Zusammenhängen, vielleicht die Kommunikationsformen im Instrumentalunterricht, vielleicht eine Kritik bezüglich der Entfremdung in der Kommunikation zwischen Aufführenden und Publikum, Komponisten und Interpreten etc. Doch nichts von alledem kommt überhaupt in den Blick.

Trotz kritischer Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kommunikation allgemein (vor allem nach Luhmann) folgt die Arbeit in ihrem Verlauf der unausgesprochenen Einschränkung, dass unter Musikkommunikation das Rezipieren (Hören) von komponierter und aufgeführter, bzw. über Medien vermittelter Musik verstanden wird. Das geschieht unversehens – ohne weitere Definition, Erklärung oder Begründung. Es ist keine reflektierte Auswahl, sondern man merkt, dass der Autor – und man muss vermuten auch die Betreuer der Arbeit – gar nicht auf die Idee gekommen sind, dass der Inbegriff

musikalischer Kommunikation nicht gerade darin besteht, dass da einer an seinem CD-Player sitzt und sich ein Stück anhört – gespielt vor längerer Zeit an einem anderen Ort – gedacht, gefühlt und aufgeschrieben von einem Menschen, der zumeist längst schon verstorben ist. Es ist einfach (fast) nie die Rede von etwas anderem.

Das macht sich dann auch an einer Stelle bemerkbar, wo es um Musiktherapie geht (ebendort S. 273-284). Musiktherapie wird hier dargestellt als „ein Fallbeispiel“ für das Thema „Psychische Folgen von Musikkommunikation“. Es folgt eine Darlegung einiger älterer Musiktherapietexte, die einer Auswahl folgt, durch die der begrenzte Begriff musikalischer Kommunikation nicht in Frage gestellt wird. Auch hier scheint der Autor überhaupt nicht zu bemerken, dass in der Musiktherapie meist eine ganz andere Art von Kommunikation geschieht als das Nachvollziehen eines anderenorts längst abgeschlossenen Prozesses. Nein, auch im Fallbeispiel Musiktherapie macht er sich lediglich – ziemlich spekulative – Gedanken zu den anzunehmenden „Wirkungen“ des Musikhörens und bezeichnet dies als „Musikkommunikation“.

**Beispiel 2:
Wolf, Rainer (1986):
Zur objektiven
Erkenntnis von Musik.**

**Musikwissenschaftliche
Dissertation
1986. Universität Freiburg i.**

Dass Musik eine Kulturerscheinung ist, somit ein Phänomen im Bereich des Menschlichen, scheint mir unter MusiktherapeutInnen weitgehend selbstverständlicher Konsens zu sein. Wir wissen um die Subjektivität des Musikerlebens und haben zugleich erfahren, dass es darüber hinaus auch intersubjektive Gemeinsamkeiten im Erleben und in der Auffassung von Musik gibt. Einige von uns nehmen an, dass diese Gemeinsamkeiten kulturgebunden sind, andere vermuten daneben Archetypisches – jenseits der subjektiven und

kulturellen Erfahrung. Und auch wenn wir uns daran gewöhnt haben, dass für diese intersubjektive Übereinstimmung gerne fälschlicherweise der Begriff des Objektiven gebraucht wird, erscheint uns ein Titel wie der der „objektiven Erkenntnis von Musik“ doch eher etwas rätselhaft – oder aus einer anderen Zeit stammend. Oder man würde vielleicht eine kritische Reflexion über die Illusion objektiver Erkenntnis gerade im Zusammenhang mit Musik erwarten.

Letzteres findet sich in der Dissertation von Rainer Wolf am allerwenigsten. Hier wird tatsächlich „bewiesen“, dass und wie „objektive Erkenntnis von Musik“ möglich ist. Etwas vereinfacht (und zugegebenermaßen etwas ironisch zugespitzt) ist eine solche für den Autor des Werkes schlicht dann gegeben, wenn die verschiedenen Autoren, die über ein bestimmtes Stück mal irgendwas geschrieben haben, alle in etwa dasselbe geschrieben haben.

In Kurzfassung geht dieser Beweis so: Mit einer schier unglaublichen Verdrehung unternimmt es der Autor zunächst, die erkenntnistheoretische Position Kants (mit den Kategorien a priori) mit Hilfe von Konrad Lorenz auszuhebeln: Da wir (Menschen) mit diesen Verstandeskategorien (Raum, Zeit, Kausalität) die Evolution überlebt haben, müssen diese nun der „objektiven Welt“ (im Sinne von Außenwelt im Gegensatz zu den Verstandeskategorien) angehören.³ Auf diese Art jede auch nur annähernd

³ Die damit indirekt vertretene Auffassung, dass der, der überlebt, Recht hat, erscheint daneben eine politisch nicht ganz ungefährliche Position.

konstruktivistische oder erkenntniskritische Bescheidenheit aushebelnd, (wobei der Konstruktivismus und andere erkenntnistheoretische Positionen nach Kant vorsichtshalber unerwähnt bleiben) kommt Wolf in großem Schwung dahin, dass der Mensch somit also doch zur objektiven Erkenntnis der Wirklichkeit in der Lage ist. Und daraus ergibt sich für ihn folgerichtig, dass auch die „verbale Musikrezeption“ objektiv ist – und zwar dann, wenn die Autoren in der Darstellung übereinstimmen.

Was um Himmels willen, fragte ich mich an dieser Stelle, ist „verbale Musikrezeption“? Das scheint dem Autor wiederum etwas so Selbstverständliches zu sein, dass er nur in einem kleinen Nebensatz der Einleitung darüber Auskunft erteilt: Es ist die „sich im Schrifttum unterschiedlichster Art niederschlagende Rezeption eines Komponisten.“ (ebendort, S. 1) Wenn Sie also ein Stück hören und dann etwas dazu veröffentlichen, dann ist das „verbale Musikrezeption“ – noch dazu die „Rezeption des Komponisten“.

Worauf das Ganze hinaus soll? Das versteht man, wenn man die Unanfechtbarkeit dessen, was dann folgt, nämlich eine ganz normale Debatte über Gustav Mahler in Auseinandersetzung mit Adorno, endgültig besiegelt findet mit den Worten: „Dem vorangegangenen Kapitel fiel vor allem die Aufgabe zu, über diejenigen naturwissenschaftlich begründbaren und somit weitgehend zweifelsfreien erkenntnistheoretischen Voraussetzungen (Prämissen) Auskunft zu geben, die zu der hier vertretenen Auffassung führten, (...)“ (ebendort S. 39 ⁴, Hervorhebung RT) Mit anderen Worten: Anstelle erkenntniskritischer Reflexion geht es allein um den (unglücklichen⁵) Versuch, die eigene Auffassung so durchzusetzen, dass jede abweichende Auffassung und Kritik unterbunden werden soll. Warum das für uns dennoch von gewissem Interesse ist? Das, worüber wir uns hier wundern, was uns vielleicht skurril oder als extreme Ausnahme erscheint, ist innerhalb der Musikwissenschaft eine ganz normale Dissertation, über deren Inhalt und Gestus sich kaum ein Musikwissenschaftler weiter verwundern wird. Insofern wird m. E. eben in dem Fremdheitsgefühl, welches vermutlich die meisten MusiktherapeutInnen bei einer solchen Arbeit überfällt, die Andersartigkeit eines Musikbegriffes spürbar, der sich in der Musiktherapie durch den anderen Umgang mit Musik herausgebildet hat, ohne dass wir dies vielleicht selbst als etwas Besonderes erlebt haben.

**Beispiel 32:
Klöckner, Dieter
(1989):
Instrumentalunterricht
für Erwachsene**

Als letztes möchte ich ein Beispiel dafür geben, welche Auswirkungen diese so selbstverständliche Auffassung von Musik hat, deren Wesen quasi jenseits der psychologisch-menschlichen Kategorien angenommen wird. Musizieren wird von Klöckner als eine Tätigkeit beschrieben, deren Sinn „in der Wirkung auf die ‘eigene Natur’ des Menschen“ liegt (ebendort S.104). Da vermutet man zunächst eine gewisse Verwandtschaft zu unserem Musikbegriff.

⁴ Der Satz geht weiter: „... daß die verschiedenen Subjekte verbaler Musikrezeption durchaus in der Lage sind, das jeweilige Rezeptionsobjekt als das anzusprechen, was es tatsächlich auch ist: nämlich letztlich nichts anderes als ein Teil oder ein ‘Ding’ der außersubjektiven Wirklichkeit.“

⁵ Man weiß wirklich nicht, was einem nun unglücklicher vorkommt, zu glauben, dass die dargestellte Beweisführung naturwissenschaftlich sei, dass Erkenntnistheorie als Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt naturwissenschaftlich sein könne oder schlicht die menschliche Durchsichtigkeit des Vorhabens, einen weiteren Diskurs im Vorhinein zu unterbinden und somit in Sachen Gustav Mahler das letzte Wort haben zu wollen.

Zur Frage nach den Beweggründen des Musizierens Erwachsener wird aber dann unterschieden zwischen den quasi wahren und den eher niederen: „Hierbei spielen dann neben direkt auf die Musik, die praktische Beschäftigung mit ihr und das bessere Verstehen von musikalischen Zusammenhängen ausgerichteten Wünschen auch solche Gründe eine Rolle, bei denen die Musik mehr als Medium zur Verwirklichung anderer Bedürfnisse gesehen wird (S. 104, Hervorhebung RT):

(Nicht wahr, man erwartet jetzt irgendwie etwas Unanständiges oder Ehrenrühriges, eine Art Musikmissbrauch. Stattdessen kommt aber:)

„Suche nach Sinnerfüllung des eigenen Lebens und vor allem die Suche nach sozialen Kontakten.“ (ebendort)

(Für uns wäre es das doch:
Ein sinnerfülltes Leben im sozialen Kontakt mit anderen.
Das hat im Musikbegriff der Musiktherapie offensichtlich
eine völlig andere Konnotation als hier.)

Ergänzt werden muss an dieser Stelle, dass dieser Autor durchaus einen uns nahestehenden Impetus hat, der dem Musizieren erwachsener Laien einen persönlichkeitsfördernden Wert zumisst. Hier zeigt sich eher gerade im Kontrast zum gewollten Impetus die Wirksamkeit eines Musikbegriffs, der zwischen „der Musik“ als dem „Eigentlichen“ und dem doch irgendwie anrühenden „Sonstigen“ unterscheidet, wie dies weitgehend unbemerkt unsere gesamte Musikpädagogik, insbesondere auch die Instrumentalausbildung durchzieht. In der Ausbildung zur Musik hin ist nicht primär die Musik für die Kinder da, sondern die Kinder werden für die Musik selektiert, zurechtgestutzt, hergerichtet oder, wenn sie ein bestimmtes Ideal nicht mehr erfüllen, als unbrauchbar verworfen. Die Frage einer solchen Musikpädagogik lautet nicht: braucht dieses Kind die Musik, sondern: kann die Musik dieses Kind gebrauchen. (Im kleineren Maßstab z.B. Es fehlt noch eine Bratsche, dieses Kind kann gut hören, also wird den Eltern gesagt: „Bratsche wäre das richtige Instrument für Ihr Kind.“ Zwanzig Jahre später erzählt das ehemalige Kind, dass es immer schon lieber Klavier lernen wollte.)

Eine wie ich finde entlarvende Formulierung dieses Musikbegriffs formulierte Arnold Schering: „Die Geschichte der Musik ist nichts anderes als die Geschichte des Strebens, der gestalteten Tonwelt immer stärkere Geistigkeit einzugeben“. Hier gibt es eine Welt, die – wie die platonische Ideenwelt – außerhalb des Menschen existiert und die von den Menschen bedient werden muss, denen sich die menschlichen Interessen (die damit zugleich zu niederen Interessen degradiert werden) unterzuordnen haben. Aus diesem Geist heraus sind wir es z.B. in der klassischen Musikausbildung gewohnt, die (in der Bewertung edleren) Interessen, die sich auf „die Musik“ „als solche“ ausrichten, hervorzuheben und uns der angeblich „außermusikalischen“ Interessen (wie Sinnsuche, soziales Miteinander, bildhaftes Erleben oder gar sinnliche Erfahrungen beim Musizieren) zu schämen. Den Niederschlag dieser musikalischen Sozialisation finden wir in vielen Facetten bei unseren Studierenden.

In einer ersten Version möchte ich nun die Differenz zwischen diesem herkömmlichen Musikbegriff der Musik(-wissenschaft) und dem der Musiktherapie mit folgender Skizze verdeutlichen:

1.2 ZUM MUSIKBEGRIFF

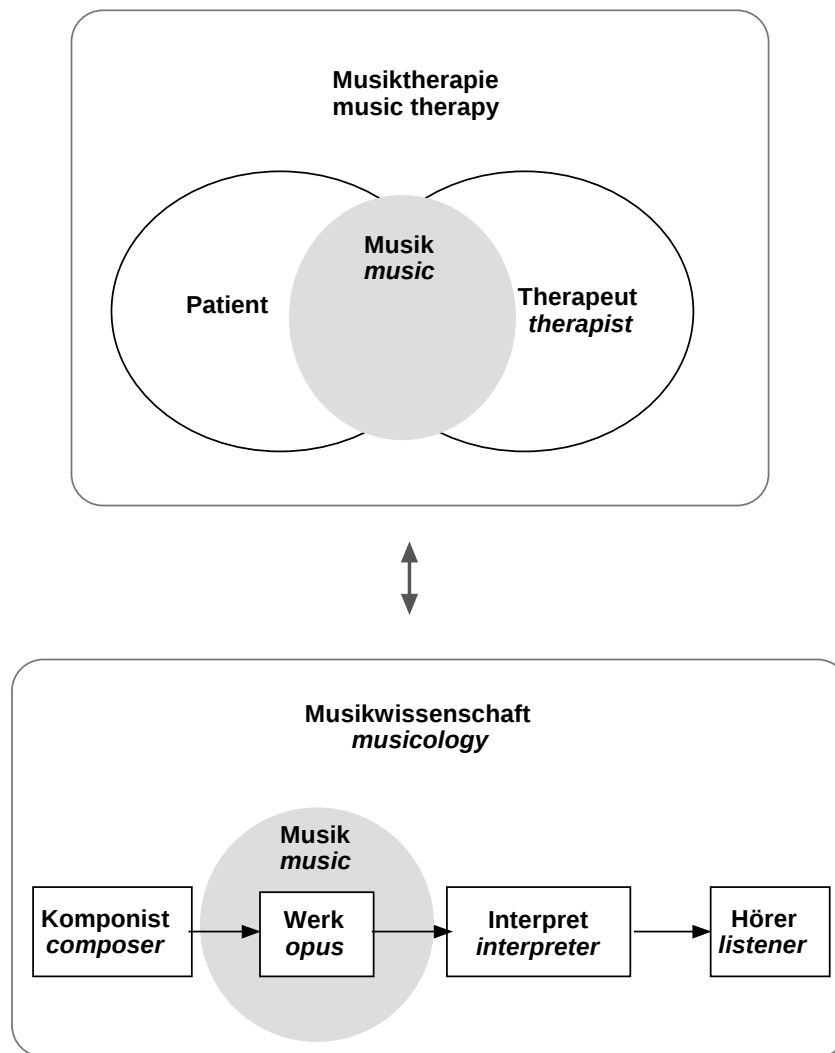


Abb. 1

Im Mittelpunkt des herkömmlichen Musikbegriffs steht das (autonome) Werk, welches als komponiertes, aufgeführtes und rezipiertes analysiert, eingeordnet, erkannt oder verfehlt wird. Hingegen sehen wir in der Musiktherapie Musik als ein Geschehen an, welches sich zwischen Menschen (im engeren Sinne zwischen PatientIn und TherapeutIn) ereignet. Die nachfolgende Skizze versucht einige spezifischere Ausprägungen beider Bereiche aufzuzeigen, auf die ich später zurückkommen werde.

Das lässt sich auch noch einmal psychologisch formulieren: Der einseitig ausgeprägte Werkbegriff in der Musik birgt die Gefahr, Musik zu verdinglichen. Sie als ein Objekt außerhalb unserer selbst anzusiedeln. Sie erscheint als erratischer Block: eben als *die* Musik. In diesem Objekt – als dem uns nicht mehr Innewohnendem, sondern Gegenüberstehenden – glauben wir dann das zu finden, was wir an Schöner, Edler und Gutem im Alltag nicht verwirklichen können. So wird Musik zum externalisierten Selbst-Ideal, dem wir uns dann zu unterwerfen haben, indem wir uns z. B. als ausübende Musiker einem bestimmten Aufführungsideal nähern oder als Hörer dem Adornoschen Ideal des „strukturellen Hörens“. Zugleich aber entbindet uns das so „feiertäglich Ausgegliederte“ von der Mühe der Selbstverwandlung in Richtung unserer Ideale. Die idealisierte Geistigkeit der Musik verkeehrt sich in ihre Verdinglichung, indem sie nicht mehr Teil

unseres (alltäglichen) Lebens ist. Das Ergebnis dieser Spaltung scheint sich mir in dem beliebten Filmmotiv widerzuspiegeln, in dem der Mörder nach getaner Tat klassische Musik auflegt, der Grundstückspekulant am Tage die Schlägertrupps gegen arme Mieter ausschickt und abends am Flügel sitzt und Chopin spielt.

Dem ließe sich von den Erfahrungen der Musiktherapie und der Improvisation – als einer direkten musikalischen Kommunikation – ausgehend, ein Konzept gegenüberstellen, welches Musik als ein Mittel zur Selbstkultivierung und zur Kultivierung unserer Beziehungen versteht. Dabei wäre nicht das Werk und nicht die brillante Aufführung der Mittelpunkt. Dann wäre das Erlernen eines Instrumentes nicht in dem Maße wie es heute der Fall ist zielgerichtet auf den Auftritt – oder das Musikstudium – und all die, die das nicht erreichen, nur der unvermeidliche Rest beim jahrelangen Ausleseprozess der Elite als dem eigentlichen Ziel der Musikausbildung. Dann würde es auch im hohen Alter noch Sinn machen, ein Instrument zu lernen. Dann könnte es auch von Interesse sein, sich damit zu beschäftigen, was eigentlich in all denen vor sich geht, die inzwischen still für sich am Computer sitzen und mit den Musikprogrammen ihre eigene Musik „basteln“. Dann wäre Musiktherapie nur ein Spezialfall der „Selbstbehandlung“ mit Musik. (s. Abb.2)

1.2 ZUM MUSIKBEGRIFF

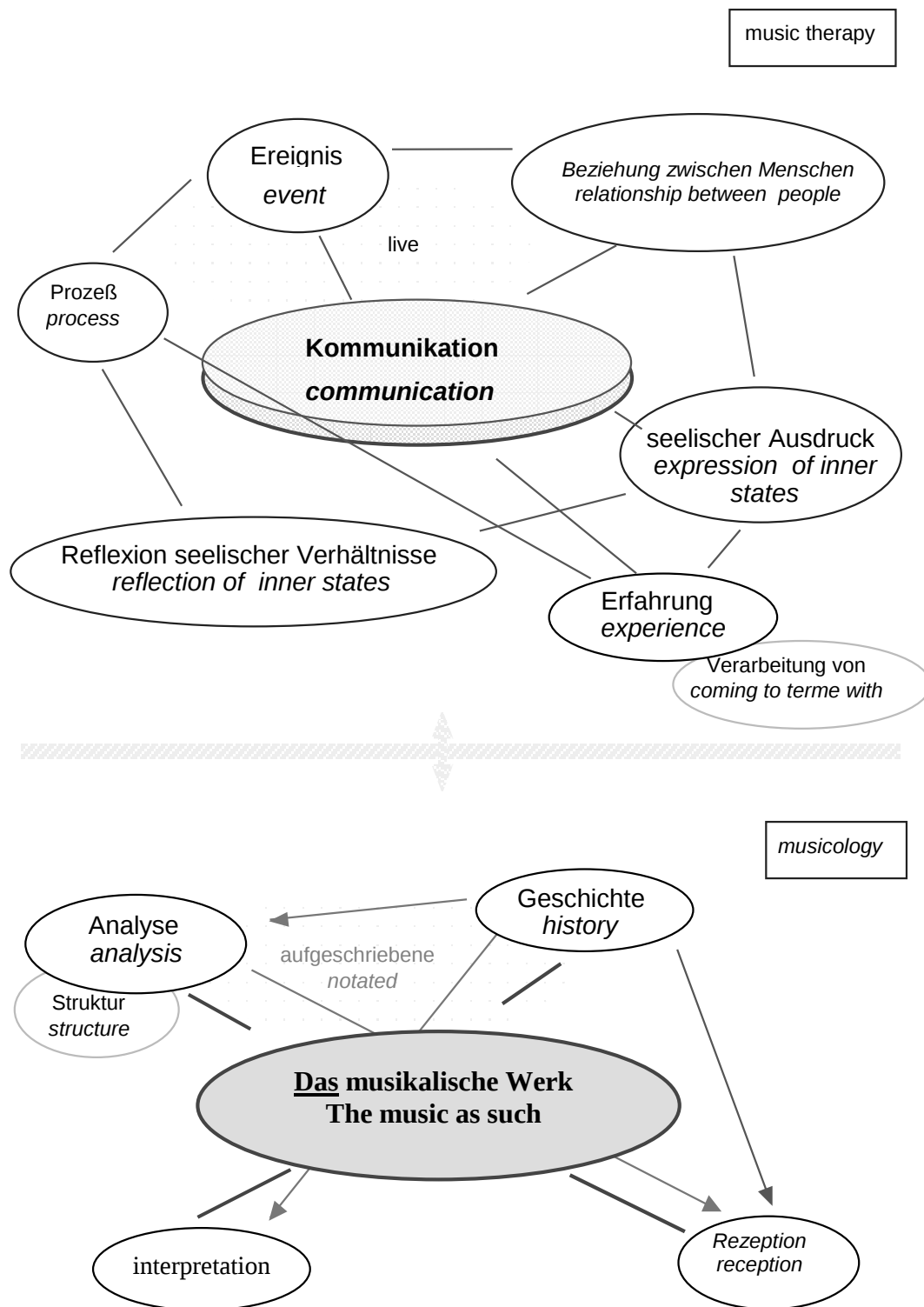


Abb. 2

Intermezzo 1: Unterschiede des Musikbegriffs innerhalb der Musiktherapie

Nicht gänzlich vernachlässigen dürfen wir natürlich die Tatsache, dass es auch innerhalb der Musiktherapie unterschiedliche Auffassungen zur Musik gibt. Da ist am einen Ende das Stichwort „Musikapotheke“ zu nennen. Auffällig ist allerdings, dass eine solche Praxis der medizinähnlichen Verordnung bestimmter Musik gegen bestimmte Störungen oder Leiden von den meisten MusiktherapeutInnen abgelehnt wird, obwohl – oder gerade weil – diese Vorstellung von Musiktherapie im öffentlichen Bild übermäßig präsent ist. Dennoch gibt es ja auch musiktherapeutische Richtungen, die stärker mit musikalischen Werken arbeiten und in denen dann die Beziehungsarbeit mehr im Verbalen stattfindet oder auch an die Mitbehandelnden delegiert wird.



Abb. 3

Aber auch dort, wo die musikalische Improvisation weitgehend im Zentrum des therapeutischen Geschehen steht, unterscheiden sich die Auffassungen. Deutlich ist dies z. B. in der Vorstellung, dass Musik, da sie geordnet ist, ordnend auf Seelenverhältnisse wirkt, die als ungeordnet, chaotisch oder verwirrt angesehen werden. Hier besteht die Vorstellung, dass Musik im Spielenden unmittelbar das bewirkt, was sie ist, bzw. was ihre inneren Strukturen kennzeichnet. Realisiert wird dies innerhalb der improvisatorisch ausgerichteten Musiktherapie etwa in der Vorstellung: Wenn wir als TherapeutInnen durch unser Mitspielen es schaffen, dass die gemeinsame Musik strukturierter wird, dann „geben“ wir dem Patienten damit die ihm fehlende Struktur. Eine Vorstellung, die gerade in bezug auf die Arbeit mit Schizophrenen häufig anzutreffen ist. Sie ist nach meiner Erfahrung oft verbunden mit einem idealisierenden Musikverständnis, in dem Musik als der Inbegriff des Erwünschten erlebt wird. (Und mit einer bestimmten Vorstellung von Schizophrenie, die die beeindruckende Strukturierungsleistung negiert, die im Aufbau einer eigenen (Wahn-) Welt auch zu sehen ist.).

Neuere Tendenzen in der Musikwissenschaft

Ich stimme mit Gary Ansdell (1997) überein, dass es auch in der Musikwissenschaft neuere Tendenzen gibt, die über das bisher Gezeigte hinausgehen. (Allerdings bin ich – vielleicht aus deutscher Sicht heraus – nicht ganz so optimistisch wie Gary Ansdell bezüglich der Frage, ob es wirklich berechtigt ist, schon von der neuen Musikwissenschaft zu sprechen, was ja eine gewisse Durchsetzung dieser neueren Strömungen beinhalten würde. Schaut man sich die Lehrstuhlbesetzungen in Deutschland an, so zeichnet sich eine solche Tendenz eher nicht ab.) Ich möchte einige dieser neueren Positionen kurz darstellen.

1. Jobst Fricke, Köln

Ursprünglich aus der musikalischen Akustik kommend, vertritt Jobst Fricke seit einigen Jahren einen Ansatz, den er als systemische Musikwissenschaft charakterisiert. Eines seiner wesentlichen Anliegen ist die Interdisziplinarität, womit auch der weitgehend fehlende Fachaustausch zwischen den verschiedenen Bereichen innerhalb der mit Musik befassten Fachgebiete (z.B. Musikalische Akustik, Musikpsychologie, Historische Musikwissenschaft, Ethnologie, Musikpädagogik und Musiktherapie) gemeint ist. Als Grundsatz und Zentrum seiner systemischen Musikwissenschaft formuliert Fricke (1991, S. 169): „Jede Betrachtung musikalischer Klangproduktionen sollte explizit oder implizit in dem Bewußtsein erfolgen, daß Musik von Menschen für Menschen gemacht wird. Die menschliche Komponente (...) ist bei einer systemischen Betrachtungsweise einer Kunstform unerlässlich.“

2. Edward W. Said, Jerusalem, New York

Edward W. Said wendet sich gegen die Musik als absolutes, vom Sozialen abgetrennten Bereich: „Musik ist einerseits wie die Literatur in ein soziales und kulturelles Umfeld eingebunden, sie ist andererseits aber auch eine Kunst, die ganz wesentlich von der individuellen Vortrags-, Rezeptions- oder Kompositionsweise lebt.“ (1995, S. 8) Auffällig ist für uns allerdings, dass auch hier improvisierte Musik nicht in den Blick kommt. Dies gilt auch für die Forschungsgebiete, mit denen Said sich beschäftigt. Immerhin aber kommt bei ihm das aktive Musizieren und die subjektive Perspektive in den Blick: „Und ich wage zu behaupten, daß uns letztendlich das Spielen von Musik am meisten befriedigt.“

Saids Fokus ist der Zusammenhang zwischen individueller Erfahrung und öffentlichem Bereich. Er liefert in Anknüpfung und Auseinandersetzung mit Dahlhaus und Adorno interessante sozialkritische Analysen. Auch hier steht aber das musikalische Werk im Zentrum und bestimmt den Musikbegriff.

3. Christian Kaden, Dresden, Berlin

Der Musikwissenschaftler Kaden versteht seine Forschungen als musikologische Lebensforschung und beschäftigt sich tatsächlich auch mit musikalischen Formen, in denen Menschen direkt miteinander kommunizieren, so wie wir es auch in der musiktherapeutischen Improvisation kennen. So liefert er z. B. eine eindrucksvolle Analyse eines „singing-crying“ der Kalali in Papua-Neuguinea (1993). Musik ist für ihn kein „Nachklang (...) des Lebens. Sie stiftet menschliches Miteinander, menschliche Kommunikation, Interaktion. Sie ‚organisiert‘ soziales Leben, verleiht ihm Struktur. Und wenn es gut geht (...) hilft sie, Leben zu fördern und zu bewahren.“ Musik wird hier nicht als externalisiertes Werk gesehen, sondern musikalische Form und Leben formen sich aneinander: „Musik gewinnt aus Lebensprozessen ihre Form – und sie gibt dem Lebendigen Form zurück.“

4. Gary Ansdell, London

Gary Ansdell fasst neuere Entwicklungen in der Musikwissenschaft im angelsächsischen Sprachraum zusammen. Die aufschlussreiche Zusammenstellung scheint tatsächlich ein anderes Bild zu zeigen als sich dies im deutschen Sprachraum aufdrängt.

„Die neue Sichtweise (bezogen auf verschiedene Quellen) sieht Musik:

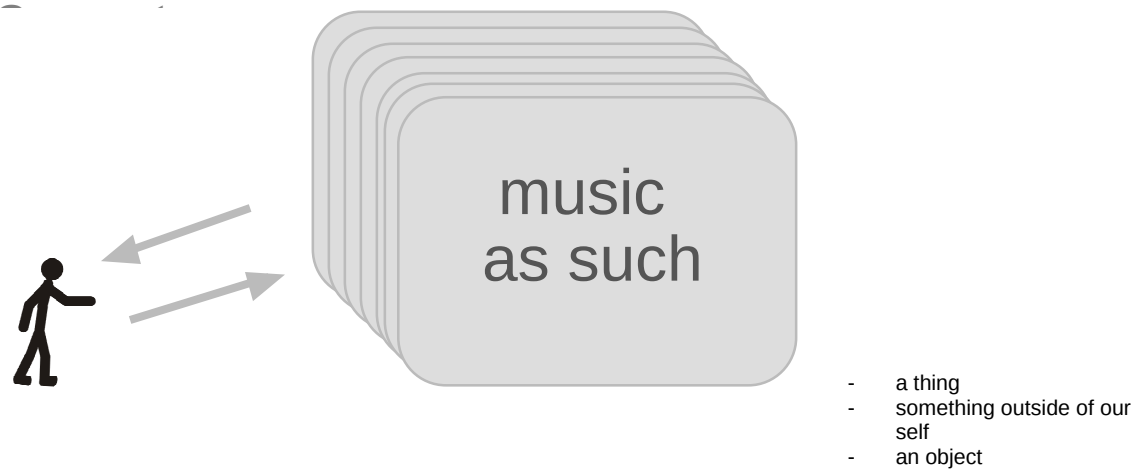
- eher als Prozess denn als Struktur
- als inniger verbunden mit menschlichem Affekt und Bedeutung
- als teilnehmend und von Natur aus sozial
- als bestimmt von Kultur und Kontext
- als aufgeführt, improvisiert und live ebenso wie notiert und reproduziert
- als persönlich, verkörpert (leiblich) und zutiefst menschlich.“ (1997, S. 37, Übersetzung RT)

Aus dem Artikel von Ansdell soll noch ein weiterer Autor hervorgehoben werden. Lawrence Kramer, so Ansdell, kritisiert die Musikwissenschaft für ihre zu starke rationale Herangehensweise, die Neigung zur generalisierten wissenschaftlichen Erklärung und eine unangemessene Subjekt-Objekt-Spaltung. Von der Position der Postmoderne aus betont er für die Musik die Beziehung gegenüber dem eigenständigen Seinscharakter sowie das Primat von Sinn und Bedeutung. Wie Fricke spricht er sich für einen interdisziplinären Ansatz aus und sieht Musik eingebunden in das gesamte Feld des kulturellen und sozialen Lebens (nach Ansdell 1997, S. 39, Übersetzungen RT).

Dennoch erscheint mir die musikwissenschaftliche Forschung bis auf Ausnahmen von den Fragen, die uns in der Musiktherapie von außerhalb unseres eigenen Fachgebietes weiter bringen könnten doch sehr weit entfernt. Auf der Tagesordnung des Forschungsinteresses steht weitgehend das notierte musikalische Werk, „tote Musik“⁶, die musikalische Struktur „an sich“ und die mitteleuropäische Klassik (im Sinne des zusammenfassenden Sprachgebrauchs, also inklusive Barock, Romantik, Neue Musik ...). Letzteres wiederum stützt die Fixierung auf die Gleichsetzung von Musik mit dem autonomen musikalischen Werk ab, da es sonst auffallen müsste, dass wir, um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, etwa mit der klassischen indischen Musik eine musikalische Hochkultur kennen, die in ihrem Formenreichtum, ihrer Bedeutung und ihrer zeitlichen Kontinuität der europäischen Musik wohl kaum nachsteht, und die erstens eine improvisierte Musik ist und zweitens ausschließlich mündlich überliefert wird. Wenn sich der Eurozentrismus in der Musikwissenschaft lichten würde, wären hier Forschungen möglich, die notwendigerweise auch den auf das Werk zentrierten Musikbegriff relativieren müssten und ihn stattdessen vermutlich als eine zeit- und kulturbedingte Spezialerscheinung erkennbar werden ließen.

Was ich sonst noch weitgehend vermisste vonseiten der Musikwissenschaft sind Forschungen zu musikalischen Situationen wie dem Üben, dem Erlernen eines Instrumentes, Erscheinungen wie dem Karaoke etc. sowie eine wirklich psycho-logische Herangehensweise an die Phänomene des Musikerlebens.

⁶ Diese schöne Zuspitzung verdanke ich dem Musikwissenschaftler Gabriel Steinschulte, der diesen Begriff während eines Kolloquiums „Perspektiven und Methoden einer systemischen Musikwissenschaft“ an der Universität Köln 1998 einbrachte und zwar in dem Zusammenhang, dass nur 8% der GEMA-Einnahmen aus „lebender Musik“ (bekannter als Live- Musik) stammten, während der Rest aus Hörfunk, Fernsehen und den verschiedenen Tonträgeraufnahmen stamme. Steinschulte bezeichnete alle diese medial vermittelte Musik konsequent als „tote Musik“, was natürlich heftige Proteste hervorrief.



Musik als externalisiertes Selbst-Ideal, dem wir uns dann unterwerfen.

Music as an externalized ideal of the self, to what we subject ourselves.

music as communication

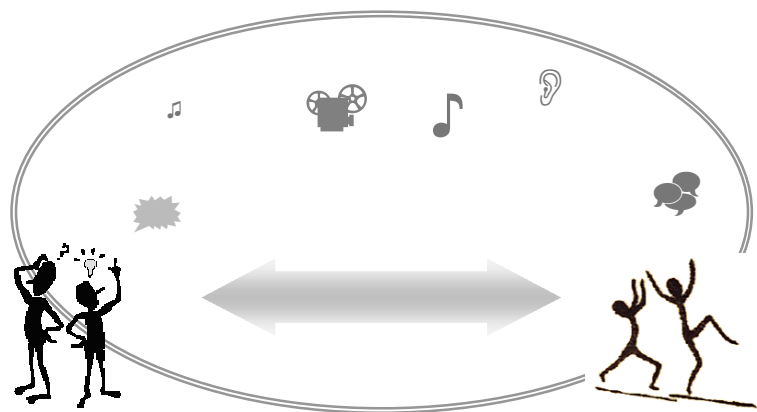


Abb. 4

Musik als eines der Mittel zur Selbstkultivierung und zur Kultivierung unserer Beziehungen

Music as such a medium for cultivating ourselves and our relationships

Intermezzo 2: Affirmativer und kritischer Musikbegriff heute

Die Rede vom affirmativen Musikbegriff oder von einer „affirmativen Musikkultur“ setzt implizit immer ein Unbehagen an der Kultur voraus. Es setzt voraus, dass der, der so redet, der Meinung ist, dass an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen etwas zu kritisieren sei. Es unterstellt, dass es so, wie es zur Zeit läuft, nicht weiterlaufen sollte und geht davon aus, dass ein Künstler, eine Musikerin, ein Musiktherapeut daran (auch) mit der Musik etwas ändern möchte. Oder er impliziert – dialektischer gedacht – dass notwendigerweise jede Gesellschaft ihre Widersprüche hat und dass Kunst entweder die Funktion haben kann, diese Widersprüche im schönen Schein zu verbergen oder sie gewahr werden oder spürbar werden zu lassen. Wer mit seiner Musik die bestehenden Verhältnisse bejaht oder keine Widersprüche spürt, macht sich für gewöhnlich keine Gedanken über diese Unterscheidung. Da die Kultur und die gesellschaftlichen Verhältnisse sich wandeln, ist notwendigerweise ebenfalls für jede Zeit (und in verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnissen unterschiedlich) zu definieren, wie wir den Bezug zwischen Musik(begriff) und Gesellschaft ansehen.

Durch die Beschäftigung mit der Frage danach, ob wir im Improvisationsunterricht in der Musiktherapie ein affirmatives oder kritisches Musikverständnis lehren, geriet ich bei der Vorbereitung des Vortrages immer wieder an Fragen, die mich sowieso bedrängen, die aber nur am Rande mit Musiktherapie zu tun (zu) haben (scheinen), und es ist mir nicht wirklich gelungen, diese Differenz zu überbrücken und eine stringente Verbindung herzustellen. Und ich muss zugeben, dass diese allgemeineren Fragen mich schon seit längerer Zeit wesentlich mehr beschäftigen als musiktherapeutische Fachfragen. Ich habe daher während des Symposions meine Fragen nach dem Unbehagen an der Kultur, an den derzeitigen gesellschaftlichen Verhältnissen, an der politischen Situation in einer sehr persönlichen Art mitgeteilt, ohne jeglichen Anspruch an eine wissenschaftliche Analyse, aber in der Hoffnung, dass die KollegInnen meine Sorgen teilen. Ich habe dazu über einige persönliche Erlebnisse berichtet, an denen sich das, worum es mir geht, jeweils gebrochen hat. Ich habe dies nun auch in der schriftlichen Fassung beibehalten und würde mich auch auf diesem Wege über persönliche Mitteilungen und Beiträge anderer freuen, wie dies auch während des Symposions entstand.

Eine Zentrierung ergab sich für mich durch einen Artikel des derzeitigen (inzwischen damaligen) Rektors „meiner“ Universität in einer universitätsinternen Zeitschrift. Mit Stolz schrieb er über die Bemühungen der philosophischen Fakultät um ein moderneres Profil, eine bessere Zusammenarbeit mit der Wirtschaft etc. und benutzte dabei den Begriff des Humankapitals: Wir, die Universität, die philosophische Fakultät, sind kein Elfenbeinturm, nein, wir sind wertvoll, wichtig, nützlich, denn wir produzieren Humankapital. Das lässt sich verwerten, das kann man verkaufen, das ist für Deutschland ein wichtiges Kapital, das kann man in der Weltwirtschaft (statt Öl, Diamanten oder Kaffee) auf den Markt werfen. „Nein,“ dachte ich empört, „da mach’ ich nicht mit. Das ist nicht meine Universität.“ Nun gut, der Mann ist Volkswirtschaftler, dachte ich, aber trotzdem: Begriffe reflektieren und schaffen Wirklichkeit und auch wenn es vielleicht Fachbegriffe aus einem anderen Fach sind, muss es erlaubt sein, sie kritisch zu hinterfragen.

Was heißt das: die Universität als Produktionsstätte von Humankapital? Je länger ich darüber nachdachte, desto mehr habe ich mich darüber aufgeregt und desto deutlicher

1.2 ZUM MUSIKBEGRIFF

schien mir, dass das kein zufällig gewählter nebensächlicher Gedanke ist, sondern vielleicht wirklich ein Fokus.⁷

Dazu ein kleiner Umweg: Heidegger beklagte, dass unsere Erkenntnismöglichkeiten z.B. des Waldes dadurch verstellt sind, dass der Wald sich in der Moderne aufgelöst hat in Beständlichkeit. Wir sehen nicht (mehr) den Wald, sondern Waldbestände: Wald als zu verkaufendes Holz, als Naherholungsgebiet, als touristische Attraktion... In der Rede vom Humankapital löst sich der Mensch nun selbst auf in seine Verwertbarkeit, in Kapital, in nutzbaren Mehrwert.⁸ Die Frage nach dem, was ein Mensch ist, impliziert m.E. eine Aufgabe, der sich jede Gesellschaft immer wieder neu stellen muss. Wird diese Frage nicht auf diese Weise endgültig verstellt? Das geht über ein Ausnutzen von Menschen durch andere Menschen auch zu Profitzwecken weit hinaus.

Es scheint mir ein Drehpunkt zu sein, der die Welt endgültig ad absurdum führt. Es ist zu beklagen, dass die Menschen schon lange oder immer schon, das weiß ich nicht, dazu neigten, sich die Welt, das heißt die äußere Natur, untertan, zu Nutze zu machen. Die praktischen Folgen der Naturzerstörung brauche ich hier nicht aufzuzählen. Das hat philosophisch, die Erkenntnismöglichkeiten betreffend, aber eben auch die Folge, wie ich sie mit dem Heidegger-Beispiel angerissen habe, dass nämlich das Sein, das Wesen der Natur sich für uns aufzulösen beginnt in Nutzbarkeit, in Kapital, in Mehrwert. Trotz der unübersehbar zerstörerischen Folgen schickt sich die Menschheit – statt endlich umzukehren – als Steigerung dessen nun auch noch an, sich selbst aufzulösen. Oder praktisch gesprochen: Sollen wir als Lehrende aus den uns anvertrauten Menschen möglichst reibungslos verwertbares Humankapital machen? Nicht für die Studierenden, ihre Bedürfnisse, ihre Sehnsüchte, ihre Ziele, ihre Lebensmöglichkeiten, ihre Verwirklichung sollen wir da sein? Nicht der Förderung ihrer Freiheit als Menschen sollen wir uns widmen, sondern, falls sie noch als halbwegs freie Wesen in die Universität hineinkommen, sie als nutzbare Sklaven des Marktes entlassen? Denn, wenn es eine solche Sicht auf den Menschen schon einmal gegeben hat, dann jeweils zu Zeiten und im Zusammenhang der Sklaverei oder im Feudalismus, wenn z. B. Fürsten ihre „Landeskinder“ bei Geldnot an fremde Armeen verkauften.

Die Steigerung ins Absurde besteht allerdings darin, dass bisher wohl kaum eine Kultur vor uns blöde genug war, ein Programm zu entwickeln, mit dem ausgerechnet die eigenen Söhne und Töchter, und noch dazu die jeweilige intellektuelle Elite, zu Sklaven gemacht wurden. Ohne daran etwas beschönigen zu wollen: In den vergangenen Formen der Sklaverei waren immerhin die einen Menschen anderen Menschen als Sklaven unterstellt. Das ist zwar böse, machte aber noch einen gewissen Sinn – zumindest für die einen. Und

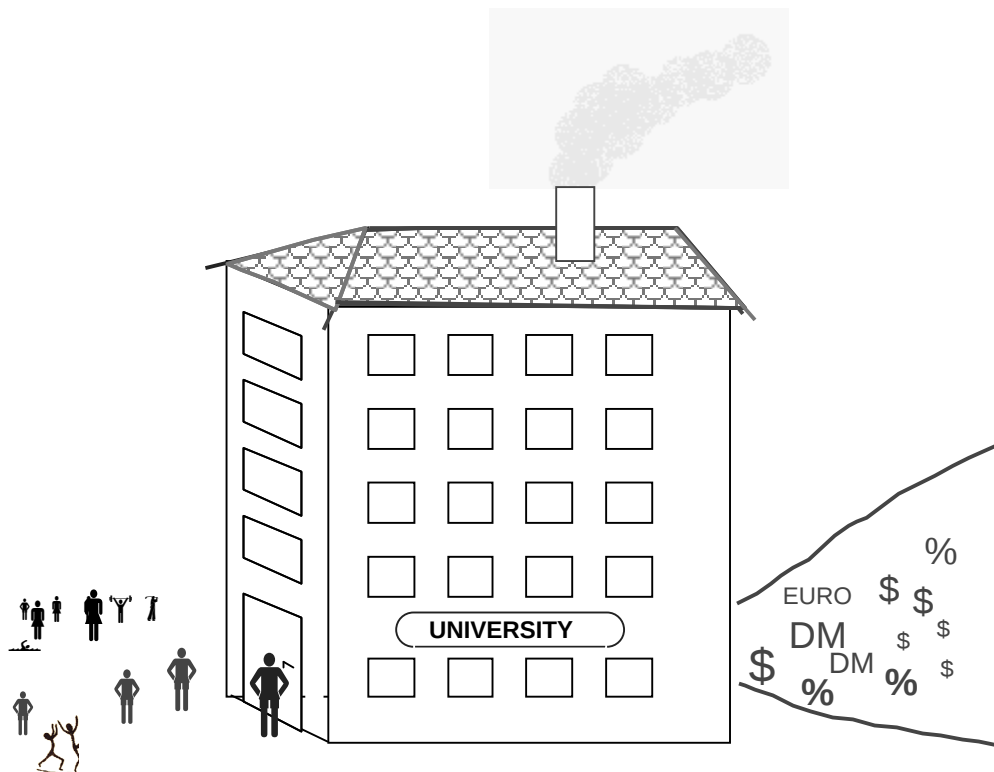
⁷ Einige KollegInnen des Symposions meinten in der Diskussion freundlich: Er habe das bestimmt nicht so gemeint. Das glaube ich allerdings nicht. Kürzlich mussten alle Institute unserer Universität Formulare für den sog. Strukturplan ausfüllen. Die Daten darüber, wie viele junge Menschen in welchen Studiengängen studieren, Examen machen, wie viele Lehrende dem gegenüberstehen etc. sind anzugeben unter den Überschriften „Ist-Output“, „Ist-Input“, „Soll-Input“ etc. Von der sprachlichen Grässlichkeit dieser Wortschöpfungen einmal abgesehen: Ist und Soll sind Begriffe, die wir üblicherweise für Geldbeträge benutzen und nicht für Menschen. Und auch Input und Output sind rein merkantile Begriffe. Sie bezeichnen die für einen Produktionsprozess eingesetzten Produktionsmittel und die ausgestoßenen Güter/Waren. Von einem öffentlichen oder nur hochschulinternen Protest über diese Begrifflichkeit ist mir nichts bekannt.

Anmerkung 2005: Inzwischen wurde der Begriff Humankapital zum Unwort des Jahres 2004 gekürt und einer öffentlichen Kritik unterzogen.

⁸ Ein neueres Buch, welches – ganz im Gegensatz zur Diskreditierung unentgeltlicher Tätigkeiten durch Zuschreibungen wie „Helfer-Syndrom“ – zur Übernahme von ehrenamtlichen Tätigkeiten motivieren möchte, trägt entsprechend „zeitgemäß“ den Titel: „Der Mehrwert des Guten“ (Luks, Allan; Payne, Peggy 1998)

für die anderen wurde ein Ziel möglich: Entweder selbst vom Sklaven zum Sklavenhalter zu avancieren oder die Sklaverei für alle abzuschaffen. Mit der Rede vom Humankapital gehen wir einen Schritt weiter: Wir schicken uns an, uns selbst, als Mensch an sich, dem Markt zu unterstellen.

Das führt notwendigerweise zu der Frage: Was ist das, der Markt? Hat er eine eigene Existenz ohne uns Menschen? Mit dem Begriff Humankapital verkehrt sich etwas ins Absurde: Der Mensch bringt sich selbst auf den Markt, verkauft sich selbst. Aber an wen? An den Markt? Das heißt, an etwas, was er einst selbst geschaffen hat (um sich zu erhalten), an etwas, was ohne ihn nicht ist. Der Markt, dem das moderne Universitätsmanagement sich stellen zu müssen glaubt, ist so gesehen ein Phantom. Der Markt hat ohne den Menschen kein Sein. Wenn also der Mensch sein Sein an etwas veräußert, was ohne ihn nicht ist, löst er sich selbst auf.



"Wir schaffen das Humankapital für unser Land"

"We create human capital for our country"

?

What about the rest?

Abb. 5

1.2 ZUM MUSIKBEGRIFF

Nun ein weiterer Gedanke: Wenn die einen Humankapital sind, und wir berechnen, was sie kosten und was sie „ihrem Land“ einbringen, was ist dann mit denen, aus denen ein Land, eine Gesellschaft kein Kapital schlagen kann? Was sind sie dann? Ein Kostenfaktor, den wir uns in guten Zeiten vielleicht leisten können? Und was ist in schlechten Zeiten? Was wäre, wenn das Geld einmal wirklich knapper würde? Wenn die einen Humankapital sind, werden die anderen dann Ballastexistenzen?

Beim Mittagessen hörte ich kürzlich einem Gespräch zweier Soziologen oder Politologen zu, die klug und engagiert an einem Vortrag zur Problematik der Arbeitslosigkeit arbeiteten. Neben anderem ging es auch um das Erleben der Arbeitslosen, darum dass die sich überflüssig fühlten (was sie oft auch krank mache, was dann auch wieder Kosten verursache) – und dann kam – eher geflüstert: „Und das Problem ist – objektiv gesehen – sie sind es ja auch.“

Das brachte mich erneut ins Grübeln. Was ist das Bezugssystem, von dem aus Menschen überflüssig sind? Es muss eines sein, welches diesen beiden, durchaus nicht zynischen, sondern engagiert wirkenden Kollegen immerhin so selbstverständlich ist, das es ihnen als das Objektive schlechthin erscheint. Auch hier wird wieder deutlich, dass wir uns an einem fatalen Drehpunkt befinden und dass der Mensch dem Markt unterstellt ist. Während in der Ökologiebewegung die übliche Nutzen/Schaden-Verrechnung von Tieren und Pflanzen in die Kritik geraten ist – als anthropozentrisch und insofern der Natur keine eigene Seinsberechtigung zubilligend – sind wir munter dabei, diese auf den Menschen selbst anzuwenden und uns damit unsere Seinsberechtigung selbst abzusprechen.

Indem ich hierbei von „wir uns selbst“ spreche, mache ich unwillkürlich eine andere Drehung, indem ich davon ausgehe, dass es entweder eine Seinsberechtigung gibt, die sich auf das Menschsein als solches und an und für sich bezieht oder keine. Diejenigen, die das Bezugssystem der Kosten/Nutzen-Rechnung vertreten, scheinen hingegen eher zu hoffen, dass jeweils sie selbst verschont bleiben. Aber schon in der Angst, selbst einmal herauszufallen aus dem Verdikt der Verwertbarkeit, sind sie davon betroffen. Durch diese Angst richtet sich diese Sichtweise gegen die Freiheit des Menschen – und zwar die Freiheit aller.

Für den Fall, dass Ihnen das alles etwas übertrieben vorkommt, noch einige Beispiele: Vor einigen Monaten gab es einen kleinen Skandal bei der Arbeitslosenstatistik, der dann aber wieder unter den Teppich gekehrt wurde. Es war nämlich aufgefallen, dass man bei der monatlichen Statistik all die nicht mitgerechnet hatte, die gerade krank waren, da die ja nicht der Vermittlung zur Verfügung stünden. Auch alle über 56-jährigen hatte man „herausgerechnet“, da sie erwartungsgemäß sowieso nicht mehr zu vermitteln seien. Hätte man die beiden Gruppen mitgezählt, wäre die politisch unverträgliche Grenze von 5.000.000 weit überschritten gewesen, während es so „nur“ rund 4.600.000 waren. Was heißt das? Auslöschung? Selbst in der sowieso unerträglichen Reduzierung auf eine Zahl in der Statistik!? ⁹

Von einem Kollegen erfuhr ich, dass die Suchtkliniken auch deshalb einen Mangel an PatientInnen haben, weil sich für die über 50-jährige AlkoholikerInnen keine Finanzierung der Behandlung als Rehabilitation mehr durchsetzen lässt. Begründet wird dies damit, dass

⁹ Das war September 1998. Inzwischen (Juni 2001) haben sich zwar die Arbeitslosenzahlen etwas verringert, aber die kürzlich ausgerechnet von einem sozialdemokratischen Kanzler in die öffentliche Debatte geworfene „Faulheitsdiskussion“ spricht für sich. Sie ist nur zu verstehen als Versuch einer Ausgrenzung der „nicht mehr Verwertbaren“ bei gleichzeitig mitgelieferter Gewissensentlastung.

diese Menschen ja erfahrungsgemäß sowieso nicht mehr in den Arbeitsprozess rückführbar sind. Was heißt das anderes als: Sollen sie sich doch totsaufen, das ist billiger. Und wenn wir das weiterdenken, fragt man sich natürlich überhaupt, warum Geld dafür ausgegeben werden sollte, Kranke wieder fit für den Arbeitsmarkt zu machen, wo da doch sowieso schon zu viele sind (s.o.).

Sind wir zu viele?¹⁰ Das stimmt natürlich nicht ganz, denn platt gesagt, braucht der Markt ja auch Konsumenten. Aber wie ist das mit dem Gleichgewicht der Kosten dafür, dass wir Menschen leben lassen, damit sie als Konsumenten den Markt erhalten? Noch scheint es eine Schamgrenze zu geben. Deshalb wird dieses Denken auch zunächst an einer Gruppe wie den Alkoholikern ausprobiert. Ihre Anerkennung als Kranke ist noch relativ neu und sie scheinen sich für den Test, ob es Empörung geben wird oder nicht, besonders gut zu eignen, weil man sich darauf verlassen kann, dass viele denken werden, die sind doch selber schuld.

Aber es gibt auch in anderen Bereichen deutliche Anzeichen, wenn auch etwas schwerer zu erkennen. In der Alzheimer-Gesellschaft ist derzeit Unruhe ausgebrochen, weil Prof. Dr. Bruder sich in seiner Funktion als Vorstandsmitglied und im Namen von 600.000 Alzheimerkranken und ihrer Angehörigen für die Unterzeichnung der sogenannten Bioethik-Konvention ausgesprochen hat. Warum ist das ein Skandal? In dieser Konvention – und übrigens auch in Bruders Texten – wird das Interesse der medizinischen Forschung über das Recht der Unverletzlichkeit und Würde des Menschen, in diesem Fall „nicht-einwilligungsfähiger Personen“, gestellt. Denn es wäre dann erlaubt, sogenannte „fremdnützige Forschung“ an geistig Behinderten, dementen, altersverwirrten und psychisch Kranken, die alle ihre Einwilligung nun einmal nicht mehr geben und sich dem nicht verweigern können, durchzuführen. Fremdnützige Forschung heißt: medizinische Experimente, die für den Betroffenen selbst keinen therapeutischen Nutzen haben, sondern lediglich „dem medizinischen Fortschritt“ nutzen (bzw. dem, was wer auch immer als solchen definiert). Natürlich liest man in den entsprechenden Begründungen nichts von den Karriereinteressen der Mediziner, die das vertreten, sondern das Leid z.B. der Alzheimerkranken und ihrer Angehörigen wird geschickt in Szene gesetzt und dann mit dem Interesse zukünftiger Generationen an der Verhinderung solcher Krankheiten argumentiert.

Was heißt das anderes als die Auffassung zu vertreten, dass in einem makaberen Generationenvertrag die derzeit lebenden Kranken, wenn sie denn schon so viele Kosten verursachen, sich doch wenigstens als Forschungsleiber nützlich machen können. Das wird auch darin deutlich, dass es nur scheinbar einschränkend heißt, dass auf diese Personengruppe nur dann zurückgegriffen werden soll, wenn sich keine anderen freiwilligen Versuchspersonen finden lassen. Was werden das für Versuche sein? Ein Skandal aus Schweden lässt Böses ahnen: Wer anderes als nichteinwilligungsfähige geistig Behinderte, wäre bereit gewesen, sich monatelang mit Süßigkeiten voll stopfen zu lassen, um auszutesten, wie Karies entsteht und wie sie sich unbehandelt weiterentwickelt?¹¹

¹⁰ Kurioserweise hat auch hier im Zeitraum von knapp drei Jahren die öffentliche Diskussion eine andere Färbung bekommen. Nun scheinen wir eher zu wenig zu sein. Schnelle Wechsel wie Börsenkurse.

¹¹ Eine aktuelle Ergänzung: In dieser Woche sprach sich der Ministerpräsident des Landes NRW Wolfgang Clement, von einer Israelreise zurückkommend, für die „Einfuhr“ von embryonalen Stammzellen aus Israel zur Verwendung durch deutsche Forscher aus. Eine neue Variante des Terminus „Humankapital“? In diesem Fall aus Sicht Israels. Aus deutscher Perspektive angesichts der furchtbaren Experimente der deutschen Medizin im Nationalsozialismus an deutschen Juden darüber hinaus auch eine kaum noch zu übertreffende politische Geschmacklosigkeit.

Ein neuer Musikbegriff?

Zurück zur Frage danach, welchen Musikbegriff wir in der Musiktherapie und speziell in der (Lehre der) musiktherapeutischen Improvisation vertreten. Mit der musikalischen Improvisation, wie wir sie in musiktherapeutischen Studiengängen lehren¹² vertreten wir eine Musikausübung, die Musik als direkte Kommunikation zwischen Menschen in den Mittelpunkt rückt. Wir lehren Musik als Beziehungsgestaltung zwischen (zeitlich und räumlich anwesenden) Menschen und als (oft unbewusst bleibende) Mit-Teilung von Empfindung und Selbst- und Welterleben. Wir lehren Musik als Prozess und Ereignis, auch wenn die Studierenden an anderer Stelle auch ihren Produktcharakter kennen lernen (z. B. bei der nachträglichen Analyse musiktherapeutischer oder anderer Improvisationen). Die Studierenden erfahren Musik als seelischen Ausdruck, als Reflexion seelischer Verhältnisse und zugleich als Mit- und Neugestalterin dieser Verhältnisse.

Sie lernen Musik kennen (in der Lehrmusiktherapie, den Praktika, den Fallbeispielen) als ein Medium, dessen sich das Seelische unvoreingenommen bedient, um „Geschichten über das Leben zu erzählen“, die es in Sprache nicht erzählen kann, die dennoch Geschichte geworden sind im Sinne der weiterhin wirksamen verinnerlichten, also gegenwärtigen Vergangenheit. Und sie können erfahren, wie sich die aus Beziehungen stammenden Strukturen in der musikalischen Beziehung zum einen niederschlagen und sie als TherapeutInnen mit hineinziehen in das Erleben des anderen, aber auch, dass es möglich ist, innerhalb der musikalischen Beziehung neue Erfahrungen zu machen, die zu einer umwandelnden Verinnerlichung werden können. Im Improvisationsunterricht wie in der Supervision nutzen wir Musik darüber hinaus als Erkenntnismittel, z. B. indem wir psychologische Verhältnisse und Fragestellungen musikalisch mit Hilfe des Improvisierens ausloten (vgl. Tüpker 1996 und 1998).

Die Musiktherapie hat damit einen eigenen Musikbegriff ausgeprägt, den weiter herauszuarbeiten sich sicherlich lohnen würde. Er birgt m.E. ein kritisches Potential, welches sich der Tendenz der Verwertungsgesellschaft entgegenstellt.¹³ Er könnte über den musiktherapeutischen Behandlungsrahmen hinaus auch andere Bereiche des Musiklebens befruchten und der Musikwissenschaft wie auch der Musikpädagogik Impulse geben, die zu einer Bereicherung im Umgang mit Musik führen könnten.

¹² In meinem zum Symposium erschienen Aufsatz: „Reflexion seelischer Verhältnisse in der musiktherapeutischen Improvisation“ beschreibe ich konkret meine persönlichen Erfahrungen in der Lehre von Improvisation im Rahmen der Musiktherapieausbildung.

¹³ Wie schwierig hier die Abgrenzungen sind, zeigt die Medienrezeption einer Studie von Hans Günther Bastian. In den Medien hieß es verkürzend und zugleich reißerisch, dass die Forscher nachweisen konnten, dass Kinder, die in ihren Schulen verstärkt Musikunterricht erhielten, intelligenter werden und ein besseres Sozialverhalten zeigen. Bastian selbst hat sich gegen diese Vereinfachung und auch gegen die Umdeutung des Interesses in die Legitimation über Transfereffekte in der Neuen Musikzeitung gewehrt (Nr. 4/01): „Wir wollten mit primär bildungspolitischer Motivation nachweisen, was Kindern in ihrer Persönlichkeitsentwicklung entgeht, wenn der Staat sich vor Musik oder besser noch vor einer erweiterten Musikerziehung drückt.“

LITERATUR:

- Ansdell, Gary (1997):. What has the New Musicology to say to music therapy? In: British Journal of Music Therapy, Volume 11/2
- Bastian, Hans Günther (2000): Musik(erziehung) und ihre Wirkung. Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen. Schott-Verlag, Mainz
- Casimir, Torsten (1991): Musikkommunikation und ihre Wirkung. Eine systemtheoretische Kritik. Deutscher Universitätsverlag Wiesbaden.
- Fricke, Jobst (1991): Die Wechselwirkung von Mensch und Instrument im Zusammenspiel von Physik und Psychologie. In: Enders/Hanheide (Hrsg.): Neuere Musiktechnologie. Vorträge und Berichte vom KlangArt-Kongreß 1991 an der Universität Osnabrück
- Kaden, Christian (1993): Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Bärenreiter Kassel
- Klößner, D. (1989): Instrumentalunterricht für Erwachsene. In: Holtmeyer, G. (Hrsg.). Musikalische Erwachsenenbildung. Schott Mainz
- Kramer, Lawrence (1995): Classical Music & Postmoderne Knowledge. University of California Press
- Luks, Allan; Payne, Peggy (1998): Der Mehrwert des Guten. Wenn Helfen zur heilenden Kraft wird. Herder, Freiburg, 1998
- Said, Edward W. (1995): Der wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik. Carl Hanser Verlag, München/Wien [orig.: Musical Elaborations, Columbia University Press 1991]
- Tüpker, Rosemarie (1996a): Supervision als Unterrichtsfach in der musiktherapeutischen Ausbildung. In: Musiktherapeutische Umschau, Band 17/3-4
- Tüpker, Rosemarie (1996b): Supervision im Erleben von Studierenden der Musiktherapie. (wie 1996 a, aber mit den genaueren Daten der Fragebogenuntersuchung) Einblicke, Heft 7
- Tüpker, Rosemarie (1998): Reflexion seelischer Verhältnisse in der musikalischen Improvisation. In: Lenz/Tüpker: Wege zur musiktherapeutischen Improvisation. LIT-Verlag, Münster 1998
- Wolf, Rainer (1986): Zur objektiven Erkenntnis von Musik. Musikwissenschaftliche Dissertation, Freiburg i. Br.

Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören?¹⁴

BUCHBEITRAG

1.3

Zusammenfassung Musik wird hier als ein Phänomen herausgearbeitet, welches sich im Wirkungsraum zwischen Menschen ereignet und diesen zugleich in besonderer Weise gestaltet. Sie wird im Subjekt als eine Codierung von Beziehungserfahrungen bewahrt, und Beziehungserfahrungen kommen in Musik zum Ausdruck. Grundlage dieser Thesen bilden qualitative Untersuchungen zum Erlernen eines Instruments, zum Üben, zum Verhältnis von Musiker und Instrument, zum Singen, zur Improvisation im Alltag sowie Analysen der Beziehungssituation in der musiktherapeutischen Improvisation. Es kann gezeigt werden, dass Musik Gestaltung und Gestaltet-Werden an der Grenze zwischen zwei Phänomenen ist, so z.B. zwischen Spieler und Hörer, Komponist und Interpret, Musiker und Instrument; ‚Ich und Welt‘, zwischen musikalischer Vorerfahrungen und aktuell gehörter oder gespielter Musik; ferner dass Musik zugleich dieses ‚Dazwischen‘ zu einem sinnlich erlebbaren Wirkungsraum gestaltet. Es wird gezeigt, wie Musik Übergänge und Verbindungen schafft und gestaltet auch zwischen Unbewusstem und Bewusstsein, Körperlichem und Seelischem, Außen‘ und ‚Innen‘. Die Eignung der Musik als therapeutisches wie erzieherisches Medium lässt sich daraus ableiten, dass Musik Beziehungsräume entstehen lässt und zugleich helfen kann, Beziehungen als Strukturen zu verinnerlichen, zu bewahren und wieder auffindbar zu machen.

Keywords musicology, musictherapy, music as communication, qualitative research

Ouvertüre

Die Anregung zu der Frage „Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören?“ kommt von einer anderen Frage, die Sloterdijk formuliert hat: „Wo sind wir, wenn wir Musik hören?“ (1993, S. 294ff) Ein anderer, weniger prominenter Autor, fragte sich nach einigen Jahren musiktherapeutischer Kommunikation mit schizophrenen Menschen: „Wo treffen wir uns, wenn wir uns nicht treffen?“ (Deuter 1996, S. 38ff) Derart seltsame Fragen sollten wir am besten nicht als etwas betrachten, was primär nach Antworten verlangt, sondern als

¹⁴ In: Oberhoff, B. (Hg): Die Musik als Geliebte. Psychosozial-Verlag, Gießen 2003, 99-138

Fahrzeuge, die uns in unserem Denken befördern und uns zu interessanten Orten bringen können: zu Denkwürdigkeiten und Erlebenswürdigkeiten sozusagen. Ziel meines Vortrages, aus dem heraus dieser Artikel entstanden ist, war es daher vorrangig, Prozesse des Nachdenkens und des Austausches über Erfahrungen mit Musik in Gang zu setzen, Vorstellungen und Bilder zu entwickeln, was Musik – psycho-logisch betrachtet – ist. Einige der Gedanken und Anregungen der TeilnehmerInnen wie der anderen ReferentInnen habe ich daher in diese schriftliche Fassung aufgenommen.

Wir sind es gewohnt, von der Musik in den Noten, auf der CD oder der Musik im Radio zu sprechen. Ebenso können Sie, als Leser und Leserin, an dieser Stelle einen kleinen Moment innehalten und versuchen, sich an eine Musik zu erinnern, die sie vor kurzem gehört haben. (Vorausgesetzt, Sie hören nicht gerade Musik, während Sie dies hier lesen. Dann müssten Sie die Musik erst abschalten, um sich dann an sie erinnern zu können.) Jetzt, wenn die Musik schweigt, wo ist sie? Haben Sie die Musik noch im Ohr? Wenn eine Musik Sie besonders berührt hat, würden Sie vielleicht formulieren, dass Sie sie noch im Herzen haben. Eine andere Musik scheint in den Knochen zu sitzen, wieder eine andere wird zum Ohrwurm, den man den halben Tag nicht mehr los wird. Wer viele Tage nacheinander über Stunden ein Stück übt, hat es dann schließlich „in den Fingern“.

Das Schöne daran ist: will man es nach Jahren wieder spielen, so merkt man, dass es – nach einer kurzen Phase der Rekapitulation – dort auch noch ist: Viel Gespieltes scheint als ein „Kapital“ in den Fingern zu bleiben wie Rad-Fahren-Können, wenn wir es einmal konnten. Das Empfinden in einer solchen Situation des Wiederaufgreifens eines intensiv geübten, aber lange nicht gespielten Stückes ist tatsächlich so, dass man – ohne sich bewusst, „im Kopf“, zu erinnern – merkt, dass die Finger noch „wissen“, wie sie sich zu bewegen haben, dass die Finger – schneller als der Kopf – „sich erinnern“, wie ein Lauf, eine Passage weitergeht.

Während wir diese Art der Beschreibungen meist als Metaphern verstehen, wähnen wir uns wissenschaftlich angemessen, wenn wir sagen, die erinnerbare Musik sei „im Kopf“. Damit meinen wir dann das Gehirn, „unsere Schaltzentrale“, und denken insgeheim an unseren Computer. Dort im Kopf, stellen wir uns vor, sei alles „abgespeichert“, Erinnerungen per Mausklick abrufbar, und das Unbewusste erscheint als ein Pool von Dateien, zu denen wir das Passwort vergessen haben. Nur allzu leicht lassen wir uns derzeit von solchen Computermetaphern leiten und glauben, das sei die seelische Wirklichkeit. Aber unser Gehirn ist kein Computer und außerdem denkt nicht das Gehirn, sondern der Mensch (Erwin Straus, 1956) Und für das Hören und Erleben von Musik gilt das auch. (Seltsamerweise taucht in dieser aktuellen Bilderwelt meist zugleich die Gegensatzbildung von „Kopf“ und „Körper“ auf – als sei unser Kopf kein Teil unseres Körpers.)

Wo also ist die Musik, wenn wir sie nicht hören? Und wo ist sie, wenn wir sie hören? Ich will dieser Frage und ihren Ausbuchtungen nachgehen, indem ich einige der „Orte“ aufsuche, an denen wir für gewöhnlich, alltagssprachlich, assoziativ die Musik ansiedeln – jeweils verbunden mit konkreten beispielhaften musikalischen Situationen: Denn ich denke, dass wir nur anhand konkreter „Fallbeispiele“ des Umgangs mit Musik etwas über den psycho-logischen Ort der Musik erfahren können.

Ist die Musik in den Noten?

Vom Blatt spielen

Die enge Verknüpfung, bisweilen fast Gleichsetzung von Musik und Noten ist ein europäisches Phänomen. Sie hat zu tun mit der Bedeutung der schriftlichen Übermittlung von Musik für die Entwicklung der europäischen Musik, die wiederum in wechselseitiger Bedingtheit zur „Erfindung“ und Ermöglichung der komplexen Mehrstimmigkeit (Harmonik wie Kontrapunktik) steht, mit der die Spaltung des Musikers in Komponist und Interpret (und Hörer) und letztlich der Werkcharakter des europäischen Musikbegriffs zusammenhängt (vgl. Tüpker 2001).

Während eine primäre Funktion der Notation in der schriftlichen Fixierung bestand, die von der Notwendigkeit der mündlichen Überlieferung entlastete, kamen andere Aspekte hinzu, wie wir uns unschwer an einer Partitur jedes beliebigen Orchesterwerkes verdeutlichen können: Die Komplexität in der Gleichzeitigkeit des musikalischen Geschehens wäre ohne die Visualisierung des Notentextes kaum denkbar, so dass wir konstatieren müssen, dass die Möglichkeit der Notation eine *conditio sine qua non* für die meisten Entwicklungen der europäischen Musikstile und -epochen seit Beginn der Mehrstimmigkeit waren. Voraussetzung und Folge lassen sich dabei historisch kaum ausmachen. Zugleich lässt sich zeigen, dass die Notenschrift sich in einzelnen musikalischen Bereichen verselbständigen konnte. So hebt Brandstätter hervor: „Im Laufe der Geschichte jedoch erhielt die Notation zusätzliche Funktionen als Träger musikalischer Bedeutung. Sie kann – unabhängig von ihrer klanglichen Realisierung – selbständige Symbolfunktionen erfüllen.“ Wir finden Analysen solcher verselbständigter Symbolsysteme z. B. in Bezug auf Werke J. S. Bachs sowohl aus musikwissenschaftlicher Sicht – z. B. Eggebrechts Analyse der Kunst der Fuge – als auch aus psychoanalytischer Perspektive: Leikert zum Wohltemperierten Klavier (1996). Die Frage, ob wir etwas, was „jenseits der klanglichen Realisierung“ liegt, als musikalisches Phänomen ansehen wollen, wird jede/r vermutlich für sich unterschiedlich beantworten. Für beide möglichen Antworten gibt es treffliche Argumente, die vermutlich ebenso auf unterschiedliche Erfahrungen mit Musik verweisen wie auf den impliziten Musikbegriff.

Dass aber nicht nur Volkslieder oder die Musik sogenannter „Naturvölker“ nicht notiert waren und sind, sondern dass es dem europäischen Entwicklungsgrad durchaus vergleichbare „klassische“ Musikkulturen gibt, die ausschließlich mündlich überliefert werden, wie z. B. die indische Musik, ist vermutlich nur einem kleineren Teil der Musikkenner bekannt.

Die Gleichsetzung von Musik und Noten steckt auch in der immer wieder zu hörenden Formulierung: „Ich bin unmusikalisch, (denn:) ich kann noch nicht einmal Noten lesen.“ In dieser und ähnlichen Selbstbeschreibungen, die nach meiner Erfahrung immer mit einem Anklang der Trauer oder zumindest des Bedauerns ausgesprochen werden, steckt vielleicht eines der tragischsten Überbleibsel einer im wörtlichen Sinne „exklusiven“ (das heißt auf Ausschließung und Selektion ausgerichteten) Musikpädagogik.

So wundert es denn nicht, wenn wir das Empfinden haben, die Musik, wenn wir sie nicht hören, lagere in den Notenregalen. Aber die Musik ist nicht in den Noten. Oder umgekehrt formuliert: die Noten sind nicht die Musik. Noten sind bestenfalls Hinweise auf Musik, die

der verstehen kann, der gelernt hat, solchen Hinweisen zu folgen. (Wozu es übrigens ebenso wenig einer besonderen „Begabung“ bedarf wie zum Lesen lernen der Schrift.)

Das Verfolgen der Hinweise der Notenschrift geschieht aber durchaus auch nicht so wie bei einer Schatzsuche, denn dabei befindet sich ja ein bereits existierender Schatz an einem ebenfalls bereits existierenden Ort, den es lediglich aufzufinden gilt.

Die Musik aber, ist sie überhaupt an einem schon existierenden Ort? Wenn sie nicht in den Noten ist, ist sie dann vielleicht im notenkundigen Spieler? Auch das stimmt ja nicht immer: Beginnen wir z. B. als Notenkundige ein uns unbekanntes Stück nach Noten zu spielen – „vom Blatt“ wie es in der Fachsprache heißt – dann folgen wir gewissen Hinweisen, die die Noten uns geben. *Indem* wir das tun, entsteht Musik, erst in *diesem* Moment. Sie entsteht in einem Raum *zwischen* den Noten und unseren musikalischen Vorerfahrungen, zwischen unserem Kopf und unseren Händen, unserer Stimme, unserem Instrument.

Und wenn bei diesem Vorgang z. B. eine zweite Person heimlich lauscht – dann entsteht die Musik auch in dem Raum zwischen dem Spieler und dieser zweiten Person. Oder, wenn eine Kammermusikgruppe, ein Orchester oder ein Chor ein Stück nach Noten zu proben beginnt, auch zwischen den SpielerInnen oder den SängerInnen und dem Dirigenten.

Was ist das für ein Raum, in dem dies geschieht? Gewiss einer, der nicht gleichzusetzen ist mit dem Zimmer oder dem Saal, in dem dies materialiter geschieht. Natürlich bedarf es auch dieses Raumes. Aber gemeint ist auch der Raum zwischen unseren musikalischen Kenntnissen und den Noten, zwischen den kleinen Hinweisen, die einst der Komponist zu Papier brachte und unseren gesammelten musikalischen Erfahrungen und Kenntnissen, zwischen dem, was bei einem Duo, der eine und der andere spielt, vielleicht ohne die Stimme des anderen mitzulesen – also immer zugleich ein wenig überrascht von dem, was vom anderen kommt. Gemeint ist auch das musikalische Spannungsfeld zwischen dem, was die Orchestermitglieder in den Noten erkennen und dem, was vielleicht der Dirigent für eine Vorstellung entwickelt hat.

Dieser Raum ist ein Beziehungsraum, ein seelischer Raum, der erst im Moment des musikalischen Erkundens entsteht. Es gibt ihn in dieser Ausgestaltung zuvor nicht. Es ist ein Wirkungsraum, *in* dem Musik entsteht und zugleich ist es der musikalische Wirkungsraum selbst.

So führt uns unsere komische Frage, wo die Musik ist, wenn wir sie nicht hören, zunächst einmal zu der Aussage, dass die Musik eigentlich nirgendwo sein kann, weil es den Raum, in dem sie sein könnte, noch gar nicht gibt, bevor sie zu hören ist. Denn es ist ja auch nicht so, dass sie nach Art eines Puzzles zum Teil in den Noten, zum Teil in uns, dem heimlichen Zuhörer etc. ist und dies dann zu einem Bild zusammengesetzt wird. Denn was wäre etwa mit den Puzzleteilen, die im heimlichen Zuhörer sind, wenn es den nicht gibt. Die Musik wird nicht zusammengesetzt.

Wir haben es bei der Musik, die wir vom Blatt spielen also mit einem Schatz zu tun, der nirgendwo ist und dennoch entsteht, wenn wir den Hinweisen folgen, die uns derjenige übermittelt hat, der diese Musik schon einmal gedacht/gehört hat.

Oder ist die bereits notierte, aber noch nicht gehörte/gespielte Musik vielleicht noch im Komponisten? Auch eine komische Vorstellung, denn der ist meist weit weg und oft auch

1.3 WO IST DIE MUSIK, WENN WIR SIE NICHT HÖREN?

schon längst verstorben. Vom Blatt spielen als Telepathie und spiritistische Sitzung? Das scheint es nun auch nicht zu treffen. Und wir spielen ja auch nie – auch nicht, wenn wir denn mehr geübt haben – die Musik, die quasi einst *im* Komponisten war. Immer – auch in der scheinbar „historischsten“ Aufführungspraxis – ist die aus den Noten entschlüsselte und gespielte Musik je schon eine andere, ist ein Kompromiss zwischen dem Komponisten und dem Spieler – oft vielleicht ein unfreiwilliger, gerade aus Sicht des Komponisten – aber damit muss er leben: Wer Musik schreibt, Bilder malt... setzt sich aus. Das Werk wirkt nicht als das „Gemeinte“, schon gar nicht als das Gewollte, denn durch das Werk hindurch wirkt immer schon auch das Unbewusste (des Künstlers). Aber mehr noch: das Werk wird auch befremdet, indem es in der Welt ist und in anderen (den grundsätzlich immer *auch* Fremden) weiter wirkt. Wer das nicht aushalten kann, muss seine Musik für sich behalten.

Aber auch der Interpret setzt sich bezogen auf die Zuhörer diesem mehr oder weniger freiwilligen Prozess der Befremdung des Eigenen aus, der darin besteht, dass die Zuhörer – psychologisch betrachtet – wohl kaum je das hören, was der Interpret spielt, sondern eine Mitteilung, eine Mit-Teilung aus dem Eigen des Interpreten und dem Eigen des Hörers. Genau genommen müssen wir so davon ausgehen, dass die hundert BesucherInnen eines Konzertes hundert verschiedene Musiken hören.

Noch ein weiterer Gedanke soll an diesem ersten Beispiel ergänzt werden: Untersucht man den hier betrachteten Vorgang des Nach-Noten-Spielens genauer, so muss man feststellen, dass es durchaus nicht so ist, wie manche Klavier- oder Geigenlehrer es uns und sich selbst weismachen möchten: dass nämlich der Spieler zuerst die Noten sieht, sie „im Kopf“ in Musik umsetzt, diese „vorhört“ und sie dann quasi vom Kopf aus befehlsgebend in die Finger (Kehle ...) schickt. Das sind alles idealisierende Ungenauigkeiten. In Wirklichkeit ist das alles viel unordentlicher, gleichzeitiger und verwobener. Gerade, wenn es gut läuft, ist es ein einziges Indem, Ineinander und Zugleich. Manchmal lesen wir mit den Fingern, hören erst, was wir schon gespielt haben und sind mit den Gedanken ganz woanders und dennoch mitten in der Musik.

Vom Beispiel des Vom-Blatt-Spielens ausgehend, können wir festhalten, dass die Musik, die wir finden, indem wir den Notenhinweisen folgen, erst in dem Moment entsteht, in dem sich dieses Geschehen vollzieht und dass dieses Geschehen zugleich erst den seelischen Raum, den musikalischen Wirkungsraum und den Beziehungsraum geriert, in dem sich diese Musik entfaltet.

Ist die Musik auf der CD?

Die ungehörte Musik in der Wüste

„Aber wie ist es mit einer Aufnahme eines Stückes auf Tonband, Platte oder CD?“ können wir uns weiter fragen. Dabei bedarf es doch keines Notenkundigen, um Hinweise zu entschlüsseln, keiner weiteren Interpretation. Das kann alles die Technik. Da ist doch alles, was die Musik ausmacht, als Information gespeichert! Man könnte doch einen CD-Spieler einsam und allein per Funk oder mit Zeitschaltuhr in der Wüste in Gang setzen und eine Beethoven-Sinfonie erklingen lassen.

„Aber was wäre das dann?“ müssen wir uns fragen: Musik? Oder wären es lediglich Schalldruckveränderungen in der Wüstenluft? Wird es nicht erst zur Musik, wenn da einer

just in diesem Moment vorbei kommt und das hört? Ist nicht Musik – *als* Musik – an den hörenden, spielenden, an den erlebenden Menschen gebunden?

Ein Tagungsteilnehmer fragte später, ob sich nicht Vergleichbares auch in Bezug auf Bilder (und alle Künste) aussagen ließe? Dem kann ich nur zustimmen. Auch das Bild im Museum gewinnt ja sein Wesen als Kunstwerk, als Bild nur in seinem Gemalt-Werden, Betrachtet-Werden, Erlebt-Werden, Bedacht-Werden, Besprochen-Werden etc. Es löst sich nicht auf in diese Tätigkeiten und setzt sich auch nicht aus ihnen zusammen und ist dennoch das, was es ist, nur im Beziehungsfeld menschlichen Erlebens.

Hängt nicht die Frage, wann ein akustisches Phänomen zur Musik wird, vom Erleben ab? Formulierungen wie: „Das ist Musik in meinen Ohren“, aber auch: „Das ist doch keine Musik mehr!“ zeugen von einem solchen Musikverständnis. Damit ist zugleich eine sehr relative Auffassung von Musik (und den anderen Künsten) gekennzeichnet, denn es beinhaltet, dass dem einen Musik ist, was dem anderen als Lärm erscheint – so wie sich dies ja oft zwischen Eltern und Kindern in der Auseinandersetzung um die jeweils neue Musik einer Zeit artikuliert.

Wir kommen damit zu einem Musikbegriff, der Musik als ein Ereignis in den Blick rückt, als ein seelisches Geschehen im kommunikativen Raum zwischen Menschen. Das stünde einer Auffassung, die in der Musik gerne etwas Absolutes, und quasi Übermenschliches oder jenseits des Menschlichen, sehen möchte, diametral entgegen, ebenso wie dem Musikbegriff des autonomen Werkes.

Zur Idee der absoluten Musik in der romantischen Musikästhetik vgl. Dahlhaus, 1978. Zur neueren Kritik eines weiterhin bestehenden absoluten Musikbegriffs verweise ich auf Kaden 1993 und Said 1995. Einen kommunikativen Musikbegriff in der Musikwissenschaft versucht Fricke mit einer an Watzlawik anknüpfenden „Systemischen Musikwissenschaft“ zu begründen (1991).

Auch eine andere Grenzziehung wäre betroffen. Strawinsky formulierte einmal, dass auch der schönste Vogelgesang nicht als Musik zu bezeichnen sei, weil er nicht das Ergebnis eines menschlichen Gestaltungsvorganges sei (1949). Auch darin steckt ja eine an den Menschen gebundene Auffassung von Musik. Aber könnte man nicht weitergehen und auch dem Musikhörer und nicht nur dem Komponisten zugestehen, dass er Musik erzeugen kann und zwar allein durch die Art des Hörens?

Müssten wir nicht radikal behaupten, dass Vogelgesang zur Musik werden kann, wenn es denn einer so hört? Der ungehörte „Beethoven in der Wüste“ hingegen keine Musik ist.

Niemand wird bezweifeln, dass die Melodien der Vögel Musik geworden sind in den Werken Messiaens. Aber hat nicht vielleicht auch Messiaen Vogelgesang zuerst als Musik gehört, bevor er auf die Idee kam, die „Lieder“ der Vögel in seinen Werken zu zitieren?

Ist die Musik im Subjekt?

Musikalische Er-Innerungen

Bisher deutet ja vieles darauf hin, dass wir die Musik, „innen“ im Subjekt orten können. So kann – durch einen kleinen Anstoß von außen – früher einmal gespielte, gehörte, erlebte Musik – oft in ihrer kompletten musikalischen Gestalt – wieder aus der zuvor unbewussten Erinnerung hervortreten. Sogar mehr als das: In besonders intensiver Weise kann emotional bedeutsame Musik zugleich andere Er-Innerungen aktualisieren, die mit ihr verinnerlicht und in ihr symbolisiert wurden.

Denken (summen) Sie als LeserIn an dieser Stelle nur einmal: „We all live in a yellow submarine, yellow submarine, ...“. Bestimmt taucht es in Ihnen auf, dieses gelbe U-Boot aus der ‚Grüne der See‘ und in das ‚Blau des Himmels‘. Es hat sich niedergelassen in vielen von uns und mit ihm vielleicht ein bestimmtes Empfinden, eine Spur für eine Leichtigkeit des Lebens, in dem jeder von uns hat, was wir alle brauchen („As we live a life of ease; Every one of us has all we need“), sei es nun als Erinnerung oder als Wunsch oder als eine Mischung aus beidem. Und mit ihm ein Gespür für die Introjekte, die die Musik in uns unzerstörbar, potentiell immer verfügbar (er)halten: „And our friends are all on board; Many more of them live next door; And the band begins to play.“

Die durch einen äußeren Anstoß in Erinnerung „gerufene“ Musik zieht einen Hof an Empfindungen, Stimmungen, und Bedeutungen mit sich hoch. Diese haben mit vielem zugleich zu tun: mit dem, was im Sinne einer repräsentativen Symbolik in der musikalischen Formenbildung gefasst ist und zum Ausdruck kommt, bei Liedern natürlich auch verbunden mit dem Text, mit der Lebensempfindung der Zeit, in der wir eine Musik viel gehört haben, mit dem, worauf sie uns ganz persönlich eine „Antwort“ war (und ist), was sie in uns resonierte und in Schwingung brachte, was sie uns gedeutet hatte und was sie uns – auch dadurch – bedeutet.

Auf den besonderen Implikationen der musikalischen Erinnerung basiert oft die musiktherapeutische Arbeit mit alten Menschen (D. Muthesius 1990, 1999, S. Hansen 1997, R. Grümm 1998). Dabei hat sich gezeigt, dass Musik gegenüber bestimmten leiblichen Zerstörungen (wie Alzheimer-Demenz oder auch Schädel-Hirn-Traumen) quasi resistenter ist als anderes, z. B. als Wörter, aber auch als die schwer bestimmbaren Strukturen, die wir zur Orientierung im Alltag brauchen, ohne dass wir uns je darüber Gedanken machen. Auch zeigt sich in der Arbeit mit Menschen in einem komatösen Zustand, dass Musik eine Verbindung in „weit entfernte“ Bewusstseinszustände hinein ermöglichen kann (Gustorff/Hannich 2000).

Auch aus der Säuglings- und Pränataleforschung wissen wir, dass wir im weiteren Sinne Musikalisches (Klänge, Rhythmisierungen, dynamische Strukturen, Stimmtimbre) hören, davon beeinflusst werden und es uns auch „merken“ – lange bevor wir gucken oder denken können. (vgl. u.a. Nöcker-Ribaupierre 1986, Papousek 1997, Parncutt 1997, Schumacher 1998, W. E. Freud 1986, 2000)

Anstelle der vielen Ausführungen zur Verbindung von Musik und „frühen Erfahrungen“, die in diesem Zusammenhang zu erwähnen wären, möchte ich hier verweisen auf die Vorträge der Kollegen S. Leikert (2002) und D. Tenbrink (2002), die von zwei unterschiedlichen Modellen die Verbindung von frühen Erfahrungen

und musikalischer Kodierung bzw. Tätigkeit ziehen, wie auch auf die Analyse des 3. Klavierkonzerts von Rachmaninoff durch B. Oberhoff (2002).

Aber wo bleibt die Musik, wo bleiben die Klangerfahrungen, die wir verinnerlicht haben, die in uns sind und nicht wieder hervorgerufen wird? Sind diese dann weg? Sind sie wirkungslos? Lagern sie im Unbewussten und verstauben wie alte Schallplatten im Regal? Brauchen wir eine tontechnisch manipulierte Mutterstimme á la Tomatis, um die intrauterine Klangwelt nach der Geburt fortzusetzen? Wo ist die „Musik der Kindheit“, die „Musik der Jugend“, all die Jahre, in denen sie nicht wieder ins Leben, ins aktuelle Erleben, gerufen werden?

Wenn wir also zu dem Schluss kommen, dass die Musik, die wir schon gehört oder gespielt haben, im Subjekt siedelt, wofür ja die musikalischen Erinnerung, ihre Unverwüstlichkeit und Langlebigkeit, spricht, so sind damit noch längst nicht alle Fragen beantwortet. Auch stellt sich die spannende neue Frage, in welcher Gestalt denn die Musik sich in uns niederlässt. In ihrer konkreten musikalischen Form oder in einer wie auch immer gearteten Transformierung? Auch hier sollten wir nicht glauben, dass unsere Computermetaphern uns hier eine Antwort geben oder die Forschungen der Gehirnphysiologie.

Psychologisch erschien mir diesbezüglich eher das weiterführend, was S. Leikert über den jungen Punk, Herrn W., berichtete (vgl. Leikert 2002). Dessen Formulierung, die Musik sei sein „emotionales Gedächtnis“ finde ich sehr treffend. Sie wurde bezeichnenderweise auch von einigen anderen Tagungsteilnehmern fast wie ein Fachterminus übernommen. Herr W. scheint aber nicht darauf vertrauen zu können, dass diese Musik in ihm sich niederlassen und dort jederzeit für ihn verfügbar, zur Stelle sein wird, wenn er sie braucht. Er, dessen Musik den meisten von uns so zerstörerisch anmutete, scheint seinerseits befürchten zu müssen, dass diese Musik (und das für ihn gerade nicht Zerstörerische, sondern Wertvolle und Lebensnotwendige an ihr) auf dem Weg vom Ohr ins Dunkel des (scheinbaren) Vergessens zerstört würde oder verloren ginge. Mir schien, dass er sie deshalb immer im Ohr (und als CD-Heiligtum) behalten muss. Es ist als käme sie nicht ins Innen, von wo aus sie als Er-Innerung wieder auftauchen könnte, sondern als bliebe sie auf halbem Wege der Verinnerlichung stecken: im Ohr, welches als Organ ja innen und außen zugleich ist. In schwächerer Form kennen wir aber vielleicht alle ein ähnliches Phänomen, wenn wir an Zeiten denken, in denen wir ein bestimmtes Stück wieder und wieder hören mussten – bis wir es „satt“ waren, was ja vielleicht auch heißt, dass wir nun genug von dem verinnerlicht hatten, was uns dieses Stück war.

Wir könnten daraus folgern, dass wir die Musik vergessen können müssen, damit sie sich in uns niederlassen kann, uns sicher ist und er-innerbar. Aber – so könnte Herr W. fragen – woher wissen wir, dass sie uns erinnerbar sein wird. ‚Wir wissen es nicht!‘ müssen wir zugeben. Wir wissen es nicht zuvor!

Und was ist andererseits mit der Musik, die „uns im Blut liegt“, noch bevor wir sie als Subjekt je gehört haben. Wieso springen wir auf eine bestimmte Art von Musik an und auf andere nicht? Und zwar auch schon vor aller Erfahrung und Sozialisation? Gerade in der Musiktherapie mit geistig Behinderten finden wir eindrucksvolle Berichte, wie eine bestimmte Musik, die einem Kind ganz sicherlich noch nicht begegnet ist, in diesem eine Resonanz auslöst, als „passe“ genau diese Musik zu etwas in seinem Inneren. (Nordoff/Robbins 1983, 1986)

1.3 WO IST DIE MUSIK, WENN WIR SIE NICHT HÖREN?

Wieso fühlen wir uns von einer bestimmten Musik verstanden – schon beim ersten Hören? Wieso finden wir eine Empfindung, ein Erlebnis, eine ganze Lebensverfassung manchmal so vortrefflich in einem Stück ausgedrückt, als hätten wir es selbst erfunden – und uns in ihm gefunden?

Wo also ist die Musik, die wir noch nicht gehört haben und die dennoch schon in uns zu sein scheint? Um dieser Frage weiter nachzugehen, möchte ich mit dem nächsten Beispiel darüber nachdenken, wie und woraus wohl Musik entsteht.

Woher kommt die Musik, bevor sie hörbar wird?

Alltagsimprovisationen

Niemand wird wohl glauben, dass Musik fertig in den Subjekten liegt und gelegentlich als musikalische Idee oder gar fertiges Stück hervortritt. Auch der Kuss der Musen oder die göttliche Eingebung scheinen keine sehr befriedigenden Erklärungen abzugeben. Wie also wird Musik?

Ich möchte die Frage der Entstehung von Musik hier einmal nicht am Schaffensprozess der Komponisten behandeln, sondern an einem Phänomenen des Musik-Werden, wie es sich uns bei Untersuchungen über musikalische Improvisationen im Alltag gezeigt hat. Damit sind spontan entstehende musikalische Improvisationen gemeint, bei denen man sich nicht explizit hinsetzt, um Musik zu machen, sondern die – meist unbemerkt – irgendwo mitten in etwas anderem entstehen – etwa so wie Kritzeleien beim Telefonieren oder in langweiligen Konferenzen.

Als Beispiel seien hier zunächst zwei Beschreibungen solcher Alltagsimprovisationen wiedergegeben. (Aus einer unveröffentlichten Untersuchung mit Studierenden der Universität Münster, RT)

Musik in der Badewanne

Dauer: ca. 10 Minuten

„Da liege ich nun und genieße das warme, dampfende, duftende Nass genauso wie die Ruhe. Kurz vor Mitternacht tut sich in diesem hellhörigen Haus wirklich nichts Geräuschvolles mehr.

Ohne es zu merken, während meine Gedanken noch an dem hinter mir liegenden Tag hingen, übernimmt einer meiner Finger – auf die Wasseroberfläche schlagend – den Rhythmus des tropfenden Wasserhahnes. Nach und nach werden die anderen Finger involviert und es entsteht ein Rhythmus, dessen Grundmetrum noch immer der tropfende Wasserhahn angibt. Inzwischen hat meine Aufmerksamkeit den verlebten Tag verlassen und richtet sich nun auf die entstehende Rhythmik. Da die Tropfen des Wasserhahnes durch das Plätschern und Schlagen meiner Hände nunmehr kaum noch zu hören sind, hebe ich meinen

Fuß aus dem Wasser und verstärke das Grundmetrum indem ich die Fußsohle rhythmisch an die Wand patsche. Ja, das ist besser.

Jetzt kann ich lauter rhythmisieren. Irgendwann nehme ich noch den Mund dazu und blubbere an der Wasseroberfläche rhythmische Sequenzen, bis mir das zu anstrengend wird und ich dann doch lieber in leises, luftiges Pfeifen ver falle. Nicht so laut, ich möchte schließlich nicht der nächtlichen Ruhestörung bezichtigt werden.

Nach einer Weile fällt mein Blick erneut auf den Wasserhahn und ich stelle fest, daß die Tropfen inzwischen viel langsamer aus dem Hahn fallen. Mein Rhythmus hat also eine Eigendynamik gefunden. Eine Weile pfeife und plätschere ich noch weiter und genieße dann erneut die Stille und höre nur noch den leisen um mich herum zerplatzenden Schaumbläschen zu ...“

Duett mit einem Schiffsmotor

Dauer: ca.15 Minuten

„Im Morgengrauen sitze ich am Bug der Fähre – Überfahrt in den Kreta-Urlaub. Merke, wie ich einen Ton aus dem dunkel-satten Brummen des Schiffsmotors mitsumme.

Es scheint die Oktav als erster Oberton zu sein, denn meine Stimme kippt ganz leicht in die darüberliegende Quinte und die nächste Oktav. Das Schiffsbrummen ist obertonreich genug, um mir bei jedem neu gefundenen Oberton resonanzgebend zu antworten.

Auf diese Weise langsam eingesungen lasse ich mich in die Terz und die nächste Quinte fallen. Die dort (in der Obertonreihe, RT) zu findende kleine (Ruf)-Terz regt zur Abweichung an: Ich singe eine Weile in der entstehenden Childrens-Tune-Melodik - - - schade, die nächsten Töne darüber sind zu hoch für mich. Ich falle wieder in die Obertonreihe des Schiffsmotor, der haltgebend seinen Klang weiterbrummt.

Singe so noch lange im Duett mit dem Schiff, welches mich zu den noch unbekannten Ufern fährt.“

Vorausgesetzt, dass wir uns überhaupt darauf einlassen können, die hier beschriebenen Phänomene als Musik anzusehen, können wir gerade an solchen Übergangserscheinungen der Frage weiter nachgehen, wo wohl die hier entstehende Musik war, bevor sie hörbar wurde: Im tropfenden Wasserhahn? Im Schiffsmotor? Oder in dem, der da nach Kreta fährt und in der, die nachts noch badet?

Irgendetwas von der entstehenden Musik ist ja, wie wir zugeben müssen schon in dem, was hier von außen zum Zustandekommen beiträgt: Die Obertonreihe im Schiffsmotorbrummen, das Metrum des tropfenden Wasserhahns sind unabweisbar in der konkreten musikalischen Formenbildung nachweisbar. Und ohne diese Phänomene, die den Personen begegneten, wäre die Musik sicherlich nicht entstanden. Anderes hingegen

1.3 WO IST DIE MUSIK, WENN WIR SIE NICHT HÖREN?

würden wir lieber den beteiligten Personen zuschreiben: In ihnen abgelagerte musikalische Erfahrungen (z. B. die möglichen Formenbildungen, die das Gehörte aufgreifen und variieren können), Impulse, die in diesem Moment einen Ausdruck suchen, Strukturen, auf die das, was von außen kommt in einer bestimmten Art und Weise trifft. Dass die hier beteiligten Impulse und Strukturen zwar bewusstseinsfähig, aber in diesem Moment eher unbewusst sind, ist zu vermuten. Selbst der Vorgang solcher Alltagsimprovisationen selbst bleibt, obwohl er in Erscheinung tritt, meist unbewusst – oder zumindest unbemerkt. Manchmal ist es, als „wache“ man dann mitten im Geschehen „auf“, wird sich seines Handelns bewusst – und wundert sich, was man da tut.

Das macht das Beschreiben solcher Vorgänge auch zu einem Balanceakt, wie wir dies in den Beschreibungen selbst immer wieder erwähnt finden. In dem Moment, in dem man sich in einem solchen Geschehen befindet und einem dabei einfällt, dass man die „Hausaufgabe“ hat, eine solche Situation zu beschreiben, besteht die Gefahr, dass das Geschehen sich nicht weiter entwickelt.

Ist also die Musik, die wir noch nicht hören, und die in einem solchen Moment nach außen dringt, *in* unserem Unbewussten und kann durch ein Äußeres, das zufällig begegnet, hervorgehoben werden?

Wir dürfen uns das Unbewusste aber nicht als einen Ort vorstellen. Auch hilft die Betrachtungsweise nicht weiter, erst sei die Musik unbewusst, dann würde sie hörbar und dadurch bewusst. Denn unbewusst ist auch nicht nur eine bloß adjuvante Eigenschaft einer ansonsten selben Sache, vergleichbar etwa einem selben Gegenstand, der einmal im Dunkeln liegt und dann beleuchtet wird. Unbewusst heißt vielmehr immer auch In-einer-anderen-Form-Sein als das, als was etwas im Bewusstsein erscheint. (Das kennen wir vom Traum: Bildsprache des Traumes, latenter Traumgedanke, manifester Traum, primär- und sekundärprozesshaftes Denken.) Wenn aber Musik möglicherweise in einer anderen Form in uns ist, dann können wir nicht wissen, ob diese Form eine musikalische Form ist oder eine Form, die wir als solche bezeichnen würden. Solange wir sie nicht hören, die Musik in uns, können wir nicht wissen, ob sie Musik ist und wenn wir sie hören, ist sie nicht mehr (nur) in uns.

Die Musik, die in diesen beiden Beispielen entstand, war so, wie sie dann wurde und erklang, auf jeden Fall nicht *fertig* in den Subjekten. Sie war nicht lediglich unbewusst und wurde nun bewusst. Vielmehr entstand sie im *Zwischenraum* zwischen etwas aus der Umgebung und dem Subjekt. Ihre musikalische Formenbildung schuf zugleich eine *Verbindung* zwischen etwas, was wir für gewöhnlich im „Außen“ lokalisieren und etwas assoziativ Verwandtem und dennoch gänzlich anderem, welches wir „Innen“ anzusiedeln gewohnt sind. (Dass auch diese Ortungen vermutlich nicht vielmehr als Konventionen, kulturtypische Absprachen sind, können wir neben ethnologischen Erweiterungen unserer Vorstellungen z. B. auch daran erkennen, dass kleine Kinder ihre Träume eher im Zimmer ansiedeln als in sich.) (Vgl. Piaget 1988, S. 90 ff)

Aber noch in einem anderen Zwischenraum entstand die Musik dieser beiden Beispiele, in dem Übergangsraum vom „verlebten Tag“ zur Nacht, vom vertrauten Alltag zu den „noch unbekannten Ufern“. Bei den bisher gesammelten Beschreibungen solcher Alltagsimprovisationen werden auffällig häufig Übergangssituationen geschildert, ebenso wie das Sich-Verbinden mit einem äußeren Phänomen. Auch hier also – wie schon in den Beispielen zuvor – spüren wir die Musik im Dazwischen auf.

Die musikalischen Formen entstehen, indem zweierlei in einem Zwischenraum eine neue Verbindung eingeht. Musikalischer Ausdruck zeigt sich hier als Gestaltung im Moment und an der Grenze.

Sloterdijk bestimmt interessanterweise auch das Musikhören in einem solchen Übergangsraum, genauer als „im Hinweg und im Rückweg“: „... vor der Individuation hören wir voraus – das heißt: das fötale Gehör antizipiert die Welt als Geräusch- und Klangtotalität (...) nach der Ichbildung hören wir zurück – das Ohr will die Welt als Lärmtotalität ungeschehen machen.“ (...) „Musik wäre demnach immer schon die Verbindung zweier Strebungen, die sich wie dialektisch aufeinander bezogene Gebärden gegenseitig erzeugen.“ (1993, S. 301)

Sich-Ausdrücken können wir, wenn wir von diesen Beschreibungen ausgehen, bestimmen als ein An-der-Grenze-sein, im Dazwischen von Innen und Außen, Latentem und Manifestem, Seelischem und Materielem. Form ist hier nicht zuvor, sondern etwas gewinnt Form – im Prozess, an der Grenze, wird zu etwas – in unserem Fall zu Musik. (Womit zugleich angedeutet sein soll, dass sich diese Phänomene vergleichbar auch bei anderen Ausdrucksbereichen aufweisen lassen. Es wäre eine weiterführende Fragestellung, wann etwas zur Musik, zum Bild etc. wird.)

Wir können uns diesen Prozess des Musik-Werdens vielleicht als eine Art Umstülpungsvorgang vorstellen: Aus einem Affekt, einem Impuls, einer Verfassung heraus, die ein gewisses Maß an Sättigung und Zuspitzung erfahren haben, quillt etwas hervor, stülpt sich um und tritt als Musik in die mitteilbare Wirklichkeit des Klanges.

Dass Musik in diesem Transformationsprozess zweierlei – und oft dabei Gegensätzliches verbindet, ist eine Erfahrung, die sich auch in dem niederschlägt, wie Musik in Märchen vorkommt. In einer Untersuchung von 66 europäischen Volksmärchen konnte „Musik als Verbindende zweier Welten“ (neben anderem) als ein häufig vorkommendes Motiv herausgearbeitet werden. (Tüpker 1999)

Sehr eindrucksvoll finden wir das Motiv des verwandelnden Verbindens (und der bindenden Verwandlung) übrigens auch in der Geschichte von der Entstehung der Syrinx (oder Panflöte): Die Syrinx entsteht als Verwandlung der Baumnymphe gleichen Namens in der ungewollten Umarmung des Gottes Pan. Die schöne Hamadryade, die in den Schneegebirgen Arkadien umherstreifte, wollte sich nicht vermählen und war bisher allen Nachstellungen liebeshungriger Götter erfolgreich entkommen. Nun wurde sie von Pan gejagt, der sie an den Ufern des Flusses Ladon zu fassen bekommt, aber zugleich in der sie bindenden Umarmung nur Schilfrohr umfasst, welches sein Seufzen in dem Klang des so entstehenden Instrumentes wiederhallen lässt, so dass Pan in „schmerzlicher Freude“ und vom Zauber des neu entstandenen Klanges getröstet, ausruft: „Wohl denn, verwandelte Nymphe, auch so soll unsere Verbindung unauflöslich sein.“ (vgl. Schwab, in der Ausg. 1979: S. 24)

So gewinnt die volkstümliche Rede „Musik verbindet“ eine mehrschichtigere Bedeutung. Zum einen kann sich in der musikalischen Formenbildung selbst zuvor Getrenntes, Unterschiedenes oder auch Gegensätzliches, manchmal auch Abgespaltenes verbinden. Zum anderen kann die Musik selbst natürlich Menschen verbinden, wie viele Menschen dies von der Erfahrung des Singens im Chor, im Familienkreis, vom Spielen im Kammermusikensemble und Orchester her oder auch von großen Live-Musik-Aufführungen her kennen. Auch in den Beschreibungen der Alltagsimprovisationen finden sich immer wieder Beispiele, in denen Musik zwischen mehreren Personen entsteht und auch diese miteinander verbindet. Hierzu noch ein weiteres Beispiel:

Glasmusik

Dauer: schätzungsweise ca. 20 Minuten

”Wir verbringen unsere Osterferien mit zweien unserer drei Kinder auf Mallorca. Am letzten Abend sind wir mit guten Freunden zum Essen verabredet. Sie kommen mit ihrem jüngsten Sohn und dessen Freund. So sind wir am Tische schon die beachtliche Zahl von acht Leuten. Die vier Buben sitzen sich gegenüber. Ich habe ein von vorneherein mulmiges Gefühl, denn es startet sofort ein lautes Gekicher; ein Geschiebe der Stühle mit viel Lärm bringt die Gläser fast zu Fall.

Wie immer in südlichen Ländern dauert das Essen für die Jungen reichlich lange. Sie fahren fort, dumme Sprüche zu machen. Die Ober haben ihren Spaß. Das recht kleine Restaurant ist bis auf den letzten Platz besetzt. Da erklingt rechts neben mir ein Ton: Hell, schrill, aber ganz gleichmäßig. Mein kleinster Sohn hat sein leeres Limonaden-Glas in Schwingung versetzt. Er steckt sofort eine Ermahnung meinerseits ein. Die drei übrigen Jungen lachen. Kurze Ruhepause, dann wieder ein Ton, diesmal von der anderen Tischseite. Kurz drauf der nächste und dann haben wir alle vier Kinder am schmieren.

Es geht zu wie beim Ballwerfen: Ein Ton erklingt, dann der nächste, dann wieder der erste, dann ein dritter. Zwischendurch wird Mineralwasser dazugeschüttet oder aus einem zu vollen Glas wieder etwas herausgenommen. Dann einigen sie sich alle auf einen Ton. Es dauert mir unerträglich lange bis all die halben, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$ Töne sich zu einem Ton zusammentun. Dann haben die Buben ihren Ton gefunden und dieser klingt durch den ganzen Raum. Plötzlich kommt aus einer Ecke ein zweiter. Benni (in der Schule LK Musik) jauchzt: „Mann, die kennen ja hier auch Beethoven.“ Drei von uns spielen ganz schnell nach kurzer Absprache ihre drei gleichen Töne, aus der Ecke kommt die große Terz und der Anfang der 5. von Beethoven ist perfekt. Aus einer weiteren Ecke ertönt eine Stimme: „Ta - ta - ta - tam“ und der ganze Laden klatscht Beifall. Irgendwoher erklingt dann noch eine kleine Terz. Mein Kleinsten ist erstaunt: „Gibt es hier in Spanien auch einen Kuckuck?“:

Eine Weile schieben sich die großen und die kleinen Terzen durcheinander. Wir Erwachsenen sind völlig platt. Niemand spricht mehr. Es klingen nur die Gläser durch den Raum und nur in Terzen. Die Ober trauen sich kaum, weiter zu bedienen. Irgendwann klatscht ein Ober den entstandenen Rhythmus. Ein paar Spanier nehmen ihn auf. Unsere Kinder sind zunächst ärgerlich, wechseln dann aber auch das 'Instrument'. Es geht eine Weile im Klatschrhythmus durch den Saal.

Irgendwann schreit ein Ober dazwischen: „Wir müssen leider unser Essen servieren.“ Von da an wird wieder gegessen und es entsteht eine muntere Unterhaltung zwischen Deutschen und Spaniern quer über alle Tische hinweg.”

Musik entsteht zwischen Menschen ...

Beispiel aus der Musiktherapie

Für die Musiktherapie, meinem eigentlichen Fachgebiet, ist die improvisatorische Entstehung der Musik zwischen zwei Menschen: Patient und Therapeut – charakteristisch.

An dieser Stelle wurde während des Vortrages ein Klangbeispiel vom Band eingespielt, welches hier ersatzweise in Noten wieder gegeben ist. Die Improvisation entstand in einer der ersten Stunden einer Einzeltherapie mit einer 31-jährigen psychosomatisch erkrankten Patientin (Colon irritabile). Der Psalter, zu dem Frau A. sehr spontan greift, ist ein kleines dreieckig geformtes Saiteninstrument, welches sich zupfen oder mit einem Bogen streichen lässt. Frau A zupft die Töne, sehr deutlich, so dass sie auch gut nachklingen. Die Improvisation ist ungewöhnlich kurz, dabei macht sie einen sehr genau bestimmten, präzisen Eindruck, wirkt dadurch „wie komponiert“.

Tempo rubato

Psalter (Patientin)

Klavier Therapeutin

Auch diese Musik war in der hier hörbaren Gestalt weder in der Patientin noch in der Therapeutin. Weder hatte die Patientin das, was sie spielte, vorher musikalisch im Kopf, noch ahnte ich als Therapeutin, was ich spielen würde. In der Patientin aber muss etwas gewesen war, was in dieser Musik sich fand.

In welcher Form war es, dieses Etwas, zuvor? Das lässt sich nur schwer bestimmen. Unbewusst war es ganz sicher – aber nicht in Bildern, wie wir es vom Traum her kennen. Vermutlich in einer Form, Vorgestalt, die auch dem Leiblichen innewohnt, wenn sie auch nicht mit dem Leiblichen selbst gleichzusetzen ist: Ausgangssituation für diese Musik war nämlich die Erzählung der Patientin über ein heftiges, medizinisch nicht näher erklärbares, Schmerzsyndrom (in der Schulter, als sei diese „zertrümmert“), welches sich später als Encodierung oder Engrammierung eines ungeschlossenen Erlebniskomplexes verstehen ließ.

Sloterdijk bevorzugt in einem vergleichbaren Zusammenhang den Begriff „Tätowierung“ und stellt in Anlehnung an Freuds ‚Wo Es war, soll Ich werden‘ das Motto auf: ‚wo Tätowierung war, soll Kunst werden‘. (1988, S. 17) Seine weiteren Ausführungen beziehen sich hier allerdings nicht auf Musik, sondern auf Poesie. Dennoch: Auch die Vorstellung der Entstehung der Kunst im Dazwischen taucht hier wieder auf, und zwar konkreter als *Differenz* und zugleich als ihre Transformierung: „Menschen wachsen in ihre Individualität nicht anders hinein, als indem sie sich einen Reim auf die Differenz von innen und außen machen lernen“ (1988, S. 25).

1.3 WO IST DIE MUSIK, WENN WIR SIE NICHT HÖREN?

Ich stelle mir solche Engramme als Strukturen vor, die weder konkrete leibliche Strukturen sind, noch Bilder, schon gar nicht Sprache, allerdings auch nicht Musik. Aber – unter günstigen Bedingungen – sind sie sozusagen musikabel: Damit meine ich, dass sie in Musik überführbar, umstülpbar, entwickelbar sind. Sie können in Musik übersetzen, in ihr materialiter (klanglich) in Erscheinung treten. Sie können sich in Musik erkennen und zugleich durch ihr Musik-Werden erkennbar, wahrnehmbar werden: für das Subjekt – und für andere.

Wann solche Engramme dazu neigen, sich in Musik umzusetzen, wann wir uns eher „einen Reim“ machen, wann etwas zum Tanz, zum Bild, zur Plastik, zur Sprache kommen muss, um zur Welt zu kommen, ist bisher wenig erforscht und vermutlich auch schwer erforschbar. Drei (vielleicht auch mehr) Hypothesen sind hier denkbar:

1. Es hängt von der Art der verinnerlichten Erfahrungen ab (etwa: „frühe“ Erfahrungen – pränatale, vorsprachlich, präödpale, ... – werden zur Musik, „spätere“ eher zur Sprache etc.).
2. Es hängt von anderen, jeweils unterschiedlichen „Begabungen“ oder „Neigungen“ eines Menschen ab, zu welcher Kunst- oder Ausdrucksform er greifen wird.
3. Es hängt von dem ab, was einem Menschen aktuell und lebensgeschichtlich an Ausdrucksformen begegnet, was ihm verfügbar (gemacht) wird. Und natürlich könnten wir uns auch ein Zusammenwirken aus diesen drei Aspekten vorstellen. Zumindest lassen sich im Einzelfall für alle drei Hypothese plausible Beispiele finden.

Wir können uns diese Frage dann wiederum auf drei Ebenen stellen: auf der Ebene der Produktion und Rezeption von „Kunst“ im engeren Sinne, auf der Ebene der Selbstbehandlung durch Kunst, wie es sie sowohl bei Künstlern als auch bei Laien gibt (vgl. Meyer 1992, Wachwitz-Homering 1993, Laus 1998), und auf der Ebene der methodischen Behandlung im Sinne der künstlerischen Therapien, die ihrerseits von den beiden erstgenannten Ebenen „lernen“ – im Sinne dessen, was wir in der Morphologischen Psychologie (Salber 1977) und Musiktherapie „Psychästetik“ nennen (Tüpkert 1996, S. 248ff). Untersuchungen der ersten beiden Wirkungseinheiten können von daher wichtige Erkenntnisse dazu beisteuern, wie wir Musik therapeutisch nutzen können, indem wir Methoden entwickeln und dem Seelischen zur Verfügung stellen, die dem Seelischen selbst in seinem künstlerischen Tun und Erleben „abgelauscht“ ist.

Wenn wir Komponisten, improvisierende Musiker als Menschen ansehen, denen Prozesse der Umwandlung von Erfahrung in Musik für sich gegeben sind – und auf eine Art, die dann für andere bedeutsam wird – so können wir Musiktherapie demgegenüber als eine musikalische Situation betrachten, in der die eine Person (Musiker und Therapeut) der anderen (dem Patienten) dabei hilft, in einer bestimmten Leidenssituation ebenfalls solche Transformationsprozesse in Musik, zur Musik hin zu finden, zu vollziehen – und darin eine Hilfe zu finden. Wenn Leikert davon spricht, dass wir Musik u. a. als Repräsentantin von Beziehungen verstehen können, so können wir dies insofern von der Musiktherapie her bestätigen als in der Improvisation von Patient und Therapeut solche verinnerlichten Beziehungen hörbar und strukturell nachweisbar sind.

Das Faszinierende und Geheimnisvolle daran ist, dass solche Prozesse einer bestimmten Form der musikalischen Kommunikation bedürfen: einer Form, die in gewisser Weise eine Aufhebung der üblichen personalen Grenzen beinhaltet. Dies genauer zu beschreiben, wäre ein eigenes – lohnendes – Thema. In der Psychoanalyse finden wir vergleichbare

Phänomene beschrieben, die sich als theoretischer Rahmen für das, was wir in der Musik mit dem Patienten erleben, anbieten, so z. B. der Begriff des Szenisches Verstehens bei Lorenzer (1973), der Situation *in* der Übertragung gegenüber der Arbeit *an* der Übertragung bei Körner (1989) oder auch der Handlungsdialog bei Klüwer (1983). Auch insgesamt bietet das neuere Verständnis des Zusammenwirkens von Übertragung und Gegenübertragung einen geeigneten Verstehenshintergrund auch für die Prozesse der musikalischen Improvisation in der Musiktherapie.

In der Musik sind solche intersubjektiven musikalischen Entstehungsformen allerdings wiederum nicht an therapeutische Situationen gebunden, sondern ereignen sich ebenso in musikalischen Improvisationen unter MusikerInnen in Alltags-, Proben- wie Konzertsituationen.

Für die Patientin Frau A ereignete sich in der zitierten Improvisation etwas für sie und den weiteren Behandlungsverlauf sehr Wichtiges: Eine leidvoll ungeschlossene Gestalt konnte sich schließen: „Sie haben mir geantwortet.“ sagte sie: „Nicht auf eine bestimmte Frage, sondern die richtige Antwort überhaupt.“ Beim Wiederanhören der Musik vom Band konnte sie genau den Ton des Spiels der Therapeutin bestimmen, der für sie diese Antwort war.

Die weiter oben gestellte Frage, wieso wir uns von einem Musikstück verstanden (beantwortet) fühlen, findet vielleicht hier einen Erklärungsansatz. Vielleicht bietet in einem solchen Fall gerade *diese* Mozart-Symphonie, dieser Beatles-Song oder diese Musik aus einer ganz anderen Kultur, einer „musikablen“ Struktur in uns zur Musik-Werdung. Vielleicht findet sich, erkennt sich eine vorgestaltete oder ungeschlossene Gestalt in einem uns begegnenden Stück, wird sich ihrer selbst gewahr. Das würde auch erklärbar machen, wieso wir manchmal, wenn dies besonders gut gelingt, das Erleben haben, ganz in der Musik und zugleich ganz in uns zu sein.

Die „großen Komponisten“ können wir so vielleicht als Menschen ansehen, denen musikalische Formen gelingen, die für viele andere zu einer solchen Antwort werden können, zu einer Entschlüsselung und Deutung musikabler Engramme: Entschlüsselung, weil es um einen durchaus schon vorhandenen unbewussten „Text“ geht. Deutung, weil dieser eingeschriebene Text, diese dennoch nicht geschlossene Struktur durch die Musik eben auch eine *bestimmte* Bedeutung erhält, in eine bestimmte – und uns fortan (mit)bestimmende – Form gebracht wird. Insofern interpretiert nicht nur der, der in der europäischen Musikkultur „Interpret“ genannt wird, die Musik des Komponisten, sondern Komponist und Interpret interpretieren auch seelische Strukturen, ungeschlossene Gestalten, musikale Engramme der HörerInnen. (Der psychoanalytische Begriff der Deutung ist im englischen und französischen Sprachraum mit dem Wortstamm des Wortes Interpretation identisch.)

... und wird im Subjekt bewahrt

Umgekehrt könnten wir uns nun von hier aus auch vorstellen, dass alle Musik, die wir erleben und je erlebt haben, wie auch unsere auditive Umgebung insgesamt, umgeformt wird in Engramme, Einprägungen, die uns insgesamt mit formen, unsere Leiblichkeit, unsere Bewegungsgestaltung, Gesten, Haltung, aber auch unsere Empfindung, die Formen – und damit auch Möglichkeiten und Begrenzungen – unseres Erlebens und unseres Denkens. Das hieße dann auch, dass auch die Musik, die wir nicht wieder hören, in uns wirksam bleibt.

1.3 WO IST DIE MUSIK, WENN WIR SIE NICHT HÖREN?

Und sicher gelten hierbei allgemeine seelische Gesetzmäßigkeiten wie die, dass es besonders prägnante Entwicklungszeiten gibt, dass die Häufigkeit eines Eindrucks, die formende Varianz ähnlicher Episoden eine Rolle spielt und die emotionale Intensität (vgl. die Entstehung der sog. RIG's bei Stern, S. 160ff). Aber auch die Prägnanz bestimmter musikalischer Formen dürfte eine Rolle spielen sowie der Grad der Übereinstimmung zwischen den Strukturen der eigenen Erfahrung und dem, was wir in einem Stück, einem Lied wiederfinden.

Unsere musikalischen Erinnerungen deuten darauf hin, dass Musik in der ihr eigenen Form in uns bewahrt ist und zugleich anderes in uns bewahren hilft. Zugleich können wir aber auch annehmen, dass die Musik, die wir gehört haben, auch anders in uns wirksam ist und bleibt als in ihrer konkreten musikalischen Gestalt. So wie sie – in ihrem Symbol-Sein – ja immer auch aus anderem besteht als nur aus sich selbst: Wenn etwa das Stimmtimbre der Mutter oder ein oft mit ihr gesungenes Lied die interaktionelle Mutter-Kind-Matrix repräsentiert, so ist dies eben mehr und etwas anderes als die Melodie des Liedes oder das Klangspektrum ihrer Stimme. Und das Erlernen eines Instrumentes, mit dieser unglaublich häufigen Wiederholung gleicher Bewegungsabläufe und repetitiven Einübung in feinste Differenzierung von Empfindungsgestalten, wie dies gerade in der europäischen Musikübung der Fall ist, gestaltet den mit, der das tut. Diese Wirklichkeit begegnet uns in Karikaturen wie in Witzen über den „typischen“ Geiger, Posaunisten, die Harfenistin. „Musik bildet“. Das stimmt ganz wörtlich: Ein Instrument formt den, der es spielt. Die Geige macht den Geiger. Ist also die Musik in der Geige?

Musik im Dazwischen:

Musikinstrumente

Der bisher – und im Vortrag – unberücksichtigte Aspekt der Musikinstrumente soll uns zum Abschluss noch zu einer weiteren Drehung verhelfen, die uns auch davor bewahren kann, nun doch vorschnell zu glauben, wir hätten mit dem „Inneren“ des Subjektes nun doch einen Ort gefunden, an dem die Musik verweilt, wenn wir sie nicht hören.

So wie das Instrument den Musiker formt, können wir einen transpersonellen und längeren historischen Prozess beschreiben, in dem die Musik – ihre Formen, ihre Idealbilder, resp. ihre idealen Klangvorstellungen etc. – bestimmte Instrumente hervorgebracht und sich in ihrer Konstruktion handfest und dauerhaft manifestiert hat. Insofern können wir berechtigter Weise auch sagen: Die Musik, die wir nicht hören, ist in den Instrumenten. Musikinstrumente sind inkorporierte musikalische Strukturen.

So ist etwa die zwölftönige Unterteilung der Oktav eine musikalische Grundform, die in unsere Klaviere (Orgeln, Xylophone und viele andere Instrumente) fest „eingebaut“ ist. Das heißt umgekehrt praktisch auch, dass wir aus einem solchen Instrument all die Musik herausholen können, die daraus komponierbar (zusammenzustellen) ist (pentatonische, diatonische, 12-Ton-Musik etc.), während anderes, z. B. ein durchgängiges Glissando, 20 Töne in der Oktav, ein Vibrato etc. auf Tasteninstrumenten „nicht drin ist“, wohl aber in einer Geige oder einem Cello. Anderes – wie die Frage, ob die zwölf Töne in der Oktav alle den *gleichen* Abstand haben (wie bei der gleichschwebend temperierten Stimmung) oder einen etwas ungleichen (wie bei der mitteltönigen und anderen historisch älteren Stimmungen) – hingegen ist nicht fest eingebaut, aber auch nicht von jedem Spieler frei handhabbar – dazu braucht man (meist) einen Klavierstimmer. Der allerdings kann uns ein Klavier durchaus auch so stimmen, dass dann eine „vierteltönige“ Skala drin ist (allerdings

so verteilt, dass es insgesamt nicht mehr als 12 werden), wie dies z. B. für ein Stück des zeitgenössischen Komponisten Klarenz Barlow notwendig ist.

Musikinstrumente geben etwas vor. Sie formen und begrenzen unsere musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten. In ihnen sind historisch tradierte Formen latent und manifest zugleich: verborgen und hand-greiflich. Sie sind Holz, Metall gewordene Musik. In ihnen ist jahrhundertealte musikalische Erfahrung und Auswahl verborgen und geborgen. Feiner als bei Tasteninstrumenten ist dies z. B. bei einer Sitar erlebbar, deren Bau z. B. mit darüber entscheidet, welche Obertöne hervorhebbar sind und welche nicht, was für die indische Musik, zu der dieses Instrument gehört, eine wesenhafte und primär gestalterische Bedeutung hat, während dieses Parameter in der klassisch europäischen Musik nicht unwirksamen, aber eher sekundär bedeutsamen Gestaltungsprinzipien gehörte. Erspielt ein Sitarspieler sich daher ein neu erworbenes Instrument, so hat er stärker das Empfinden, die in diesem Instrument innewohnende Musik erkunden zu können und zu müssen.

Aber auch europäische Musiker kennen dieses Gefühl, sich die innewohnende musikalische Qualität eines Instrumentes erspielen zu können und müssen. So beschreiben z. B. Probandinnen in einer Untersuchung zur Beziehung zwischen Instrument und MusikerIn von Meyer, wie sie erst gut genug werden müssen, um sich für ein begehrtes teureres (besseres) Instrument würdig zu fühlen.

Einerseits können diese Aneignungsprozesse im Einzelnen den Vorgang beschreiben durch den ein Instrument zum Selbstobjekt wird, wie D. Tenbrink dies in seinem Vortrag (s. Artikel in diesem Band) ausdifferenziert hat. In der Musiktherapie erleben wir ja immer wieder, wie erwachsene Menschen, die noch nie ein Instrument in der Hand hatten, nun erstmalig zu einem solchen greifen. Dabei gibt es natürlich viele Menschen, denen diese dann fremd, ungewohnt und sperrig erscheinen, und die sie sich in einem – wenn auch kürzeren – Prozess zunächst aneignen müssen, bevor das Seelische sich ihrer auch im Sinne eines subjektiven Objektes bedienen kann. Es gibt aber seltsamerweise auch Menschen, die zum Instrument greifen „als hätten sie immer schon Musik gemacht“. Sie wundern sich auch gar nicht über eine Aufforderung wie z. B. die, einen körperlichen Schmerz „zu spielen“ (obwohl dies ja zugegebenermaßen ziemlich befremdlich wirken kann), sondern greifen zielsicher zu einem bestimmten Instrument und finden sofort ihren Ausdruck. So übrigens auch die Patientin Frau A. An diesen Beispielen wird m. E. deutlich, dass die Frage, ob ein Musikinstrument zum subjektiven Objekt wird, psychologisch nicht notwendig an einen Einübungsprozess gebunden ist.

Wir können nun von hier aus einen Wechselprozess in den Blick nehmen, der noch einmal betont, dass wir die Musik letztlich nur im Geschehen, im Ereignis, im Dazwischen auffinden: Die im Instrumente geborgene und verborgene Musik muss von einem (entsprechend geeigneten) Spieler in die Wirklichkeit des Erklings geholt werden. Die im Musiker bewahrte oder neu entstehende Musik muss sich mit dem (entsprechend geeigneten) Instrument verbinden, um in die hörbare Wirklichkeit der musikalischen Mitteilung zu gelangen.

Coda

So scheint die Musik sich immer wieder zu entziehen, wie die Nymphe Syrinx, wenn wir sie an einen festen Ort bannen wollen. Dann wieder taucht sie überall auf: Denn über das Gesagte hinaus sprechen wir ja auch noch davon, dass Musik in einem Bild, einer

1.3 WO IST DIE MUSIK, WENN WIR SIE NICHT HÖREN?

Bewegung, einem Satz sei – oder auch in einem besonders gut komponierten Essen. Aber das wäre noch mal ein neues Thema.

Sie erscheint ebenso flüchtig, indem sie immer schon (von Ton zu Ton) im Verklingen ist, wie unzerstörbar, denn sie ist immer auf dem Sprung zu entstehen und aus unserem (scheinbar entferntesten) Inneren wieder aufzutauchen. Sie entsteht im Moment ihres Erklingens. Sie zeigt sich nur im Dazwischen. Sie ist Gestaltung und Gestaltet-Werden an der Grenze und gestaltet zugleich diese Grenze zu einem Wirkungsraum. Sie ereignet sich im Beziehungsraum zwischen Menschen: Spieler und Hörer, Komponist und Interpret, zwei und mehr SpielerInnen und im Raum zwischen Ich und Welt: musikalischen Erfahrungen und den Noten, dem Musiker und seinem Instrument; „Außen“ und „Innen“. Sie lässt einen Beziehungsraum entstehen und hilft Beziehungen als Struktur zu verinnerlichen und die verschiedenen „inneren Räume“ miteinander zu verbinden. Sie schafft und gestaltet Übergänge und Verbindungen auch zwischen Unbewusstem und Bewusstsein, Körperlichem und Seelischem.

LITERATUR

- Barlow, Klarenz: Çogluotobüsisletmesi. © Feedback Studio Verlag Köln. Einspielung der Klavierfassung mit Wilhelm Henk, Wergo, Mains
- Brandstätter, Ursula (1990): Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag
- Dahlhaus, Carl (1978): Die Idee der absoluten Musik. Kassel/Basel: Bärenreiter, dtv
- Deuter, Martin (1996): Beziehungsformen in der musiktherapeutischen Arbeit mit psychotischen Patienten. - „Wo treffen wir uns, wenn wir uns nicht treffen?“ In: Tüpker, R (Hrsg.): Konzeptentwicklung musiktherapeutischer Praxis und Forschung, Münster: LIT, S. 38-60
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1985): Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung. München: Piper
- Freud, W. Ernest (1986): Beobachtungen des Psychoanalytikers auf Neonatologischen Intensiv-Stationen. In Humana Milchwerke Westfalen eG (Hrsg.): Humana Information Aktuelle Schriftenreihe. Herford
- Freud, W. Ernest (2000): Gesammelte Schriften, Bd. 1. Frankfurt. Sigmund Freud Buchhandlung
- Fricke, Jobst (1991): Die Wechselwirkung von Mensch und Instrument im Zusammenspiel von Physik und Psychologie. In: Enders/Hanheide (Hrsg.): Neuere Musiktechnologie. Universität Bremen
- Grümme, Ruth (1998): Situation und Perspektive der Musiktherapie mit dementiell Erkrankten. Regensburg: Transfer-Verlag
- Gustorff, Dagmar / Hannich, Hans-Joachim (2000): Jenseits des Wortes. Musiktherapie mit komatösen Patienten auf der Intensivstation. Berlin: Huber
- Hansen, Sylvia (1997): Erinnerungen - ein Weg zur Gegenwart. Musiktherapie mit alten, chronisch kranken Menschen. Musiktherapeutische Umschau 18, S. 94-102
- Kaden, Christian (1993): Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Mainz: Schott
- Klüwer, Rolf (1983): Agieren und Mitagieren. In: Psyche 37, S. 828-840
- Körner, Jürgen (1989): Arbeit *an* der Übertragung? Arbeit *in* der Übertragung! In: Forum der Psychoanalyse 5, S. 209-233
- Laus, Serena (1998): Untersuchung zur Motivation des Musizierens am Beispiel von Laienmusikern. Diplomarbeit, Studiengang Musiktherapie Universität Münster

- Leikert, Sebastian (1996): Diskurs der Musik und Einschreibung des Vaternamens im Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach. In: *Psyche* 50, S. 218-243
- Leikert, Sebastian (2002): „Hoffentlich ist es Beton“ – Die Rolle der Musik in der Persönlichkeits- und Abwehrorganisation eines frühgestörten Patienten. In: Oberhoff (Hg): *Das Unbewusste in der Musi.* Psychosozial Verlag, Gießen, S. 59-74
- Lorenzer, Alfred (1973): *Sprachzerstörung und Rekonstruktion.* Frankfurt am Main: suhrkamp
- Meyer, Brigitte (1992): *Instrument und MusikerIn. Psychologische Aspekte einer Beziehung.* Diplomarbeit, Studiengang Musiktherapie Universität Münster
- Muthesius, Dorothea (1990): „Denkt man doch im Silberhaar gern´ vergang´ner Zeiten“ - Gruppensingtherapie in der Gerontopsychiatrie. In: *Musiktherapeutische Umschau* 11, S. 132-140
- Muthesius, Dorothea (1999): *Gefühle altern nicht: Musiktherapie mit dementiell Erkrankten.* Internet-Veröffentlichung: <http://www.alzheimerforum.de>
- Nöcker-Ribaupierre, Monika (1986): Ontogenese des Hörens. In *Musiktherapeutische Umschau* 7, S. 93-102
- Nordoff, Paul / Robbins, Clive (1983): *Musik als Therapie für behinderte Kinder.* Stuttgart: Klett-Cotta
- Nordoff, Paul / Robbins, Clive (1986): *Schöpferische Musiktherapie.* Stuttgart, New York: Gustav Fischer
- Oberhoff, Bernd (2002): Rachmaninoffs Klavierkonzert Nr. 3, 1. Satz: Eine Erinnerung an das Unerinnerbare. In: Oberhoff (Hg): *Das Unbewusste in der Musi.* Psychosozial Verlag, Gießen, S. 37- 58
- Papousek, M. & H. (1997): *Stimmliche Kommunikation im frühen Säuglingsalter.* In: Keller, H. (Hrsg.): *Handbuch der Kleinkindforschung.* Bern
- Parncutt, R. (1997): *Pränatale Erfahrungen und die Ursprünge der Musik.* In: Janus, L. /Haibach, R. *Seelisches Erleben vor und während der Geburt.* Neu-Isenburg
- Piaget, Jean (1988): *Das Weltbild des Kindes.* München: dtv (orig. 1926: *La représentation du monde chez l'enfant*)
- Salber, Wilhelm (1977): *Kunst - Psychologie - Behandlung.* Bonn: Bouvier (2. Aufl. 1986)
- Said, Edward W. (1995): *Der wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik.* München, Wien: Hanser (orig. *Musical Elaborations*, Columbia University Press 1991)
- Schumacher, Karin (1998): *Musiktherapie und Säuglingsforschung.* Dissertation. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Hamburg
- Schwab, Gustav (1997): *Sagen des klassischen Altertums.* Leipzig: Insel 1932 / Frankfurt a. M. 19.-24. Tausend
- Sloterdijk, Peter (1988): *Zur Welt kommen - Zur Sprache kommen.* Frankfurt am Main: edition suhrkamp
- Sloterdijk, Peter (1993): *Weltfremdheit.* Frankfurt am Main: edition suhrkamp
- Strawinsky, Igor (1949): *Musikalische Poetik.* Mainz: Schott (orig. *Poétique musicale*, 1942. Cambridge/Massachusetts)
- Straus, Erwin (1956): *Vom Sinn der Sinne.* Berlin, Heidelberg, New-York: Springer. Reprint der 2. Auflage
- Tenbrink, Dieter (2002): *Musik, primäre Kreativität und die Erfahrungsbildung im Bereich der Beziehung zu subjektiven Objekten.* In: Oberhoff (Hg): *Das Unbewusste in der Musi.* Psychosozial Verlag, Gießen, S. 9-36
- Tüpkker, Rosemarie (1996): *Ich singe, was ich nicht sagen kann. Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie.* 2., überarb. und erw. Aufl. (1. Aufl. 1988) Münster: LIT
- Tüpkker, Rosemarie (1999): *Musik - eine Zaubermacht? Kritische Untersuchung zur Bedeutung der Musik im Märchen.* In: *Musiktherapeutische Umschau* 3, S. 231-248

1.3 WO IST DIE MUSIK, WENN WIR SIE NICHT HÖREN?

Tüpker, Rosemarie (2001): Zum Musikbegriff der musiktherapeutischen Improvisation. In: Einblicke 11, Zeitschrift des BVM, c/o Schirmer, Weinmeisterhornweg 105, 13593 Berlin,
Wachwitz-Homering, Hanna (1993): Untersuchung zur Wirkungseinheit des Singens. Diplomarbeit, Studiengang Musiktherapie

Selbstpsychologie und Musiktherapie¹⁵

BUCHBEITRAG

1.4

Zusammenfassung Untersucht werden die Einflüsse der Selbst- und Objektbeziehungstheorien auf die Musiktherapie anhand relevanter musiktherapeutischer Fachliteratur. Nachgewiesen werden konnten im Einzelnen Einflüsse von Melanie Klein, Wilfried Bion, Donald W. Winnicott, Michael Balint, Heinz Kohut und Daniel Stern. Überlegungen zum „music child“ bei Nordoff/Robbins aus selbstpsychologischer Sicht reflektieren die Frage nach einem unbeschädigten Keimselfst. Abschließend werden drei Thesen zur Wirkungsweise musiktherapeutischer Behandlung aus Sicht dieser Theorien entwickelt und ausführlicher begründet: 1. In einem Teil der musiktherapeutischen Improvisationen spiegeln sich die verinnerlichten und zu Selbstsubstanz gewordenen Objektbeziehungen der Patienten. 2. Durch die besondere Beziehungssituation in der musikalischen Improvisation kann der mitspielende Therapeut für den Patienten Selbstobjektfunktion bekommen und der Patient kann die sich verändernde Musik so verinnerlichen, dass es zu einer Veränderung im Selbst kommt. 3. Die so verstandene musiktherapeutische Arbeit begründet sich auch darin, dass der Musiktherapeut Musiker ist, in dem Sinne, dass für ihn die Musik Selbstobjektfunktion hat. (Darin liegt der neue Impuls, den die Musiktherapie in den Kanon der Psychotherapien einzubringen hat.)

Keywords musictherapie, self-psychology, objekt relation theories, music child, psychotherapy

1. Einleitung

Die verschiedenen Musiktherapien, die wir heute im Gesundheitswesen, in einer erweiterten Pädagogik und in der sozialen Arbeit antreffen, unterscheiden sich vor allem durch unterschiedliche theoretische Fundierungen und Anbindungen. So finden sich z.B. in dem kürzlich erschienenen Werk „Schulen der Musiktherapie“ (Decker-Voigt 2002) die psychoanalytische Musiktherapie, die morphologisch orientierte Musiktherapie, die Gestalt-Musiktherapie und ihre Variante der integrativen Musiktherapie und solche, die sich psychologisch an amerikanischen Varianten der humanistischen Psychologien orientieren. Daneben finden wir erste Ansätze einer Musiktherapie, die sich an die systemische Theorie anlehnt und in den USA finden wir auch Musiktherapien, die einer

¹⁵ In: Oberhoff, B. (Hg.): Die Musik als Geliebte. Psychosozial-Verlag, Gießen 2003, 99-138

1. 4 SELBSTPSYCHOLOGIE UND MUSIKTHERAPIE

verhaltenspsychologischen Orientierung folgen. In ironischer Zuspitzung ließe sich zusammenfassen, dass sich inzwischen jede psychologische Theorie, die etwas auf sich hält, auch eine Musiktherapie leistet oder umgekehrt, dass es keine psychologische Theorie gibt, die vor den MusiktherapeutInnen sicher ist.

Ein Blick in die kurze historische Entwicklung zeigt, dass die Musiktherapie ursprünglich keine Behandlungsform war, die als Anwendung einer psychologischen Theorie entstanden ist. Vielmehr waren es zunächst Musikerinnen und Musiker, die – vor dem Hintergrund der eigenen Erfahrung im Umgang mit Musik – anfangen, andere mit Musik zu behandeln.

Eine meiner Hypothesen lautet daher, dass sich die Musiktherapie in der alltäglichen Selbstbehandlung durch Musik gründet: Damit sind zum einen die persönlichen Erfahrungen der hilfreichen Wirkungen musikalischen Tuns in eigenen Entwicklungen, Krisen und Konflikten derer gemeint, die später MusiktherapeutInnen wurden, zum anderen die Erfahrungen der Gesellschaft, Musik – wie alle anderen Künste – zur Behandlung der seelischen Grundkonflikte zu nutzen. Beides sind psychologisch als die intrinsischen Grundlagen der Musiktherapie anzusehen und stellen den wirklich neuen Impuls dar, den die künstlerischen Therapien der Psychotherapie geben können (vgl. Tüpker 1998).

Bei der Suche nach Theorien, die den MusiktherapeutInnen halfen, ihre zunächst intuitiven Vorgehensweisen besser zu verstehen und zu reflektieren, kam es auch zu ersten Verknüpfungen mit verschiedenen Ansätzen der Selbstpsychologie und der Objektbeziehungstheorien. Im Folgenden wird einigen wichtigen Verknüpfungen nachgegangen, weitere werden neu formuliert und zur Diskussion vorgestellt. Abschließend soll die gemeinsame musikalische Improvisation zwischen Patient und Therapeut als das Kernstück der Musiktherapie unter selbstpsychologischen Gesichtspunkten reflektiert werden: als Widerspiegelung innerer Szenen und als Möglichkeit der Heilung durch die umwandelnde Verinnerlichung förderlicherer Selbstobjekte.

Selbstpsychologie wird in diesem Beitrag nicht im engen Sinne, also im Sinne des Werkes von Heinz Kohut (1977, 1981, 1989) verstanden, sondern allgemeiner als eine Psychologie des Selbst, seiner Entwicklung und seiner objektrelationalen Struktur. Als eine wichtige Erweiterung wird daher auch die Selbstpsychologie Daniel Sterns (1992) einbezogen, mit der ein Gesamtentwurf der *gesunden* Selbstentwicklung vorliegt, und durch die eine bisweilen einschränkende Verkopplung von Selbstpsychologie und Narzissmusforschung vollzogen ist. Ferner werden die Objektbeziehungstheorien als wichtiger Teil der Selbstpsychologie angesehen, wie Bacal und Newman (1994) dies überzeugend dargelegt haben. Sie werden hier als unverzichtbarer Teil einer neueren Sichtweise der Psychoanalyse des Selbst und seiner Beziehungen einbezogen. Eine konkrete Übersicht über die hier einbezogenen Theorien findet sich auf S 130. Die Auswahl ergibt sich dabei vor allem auch anhand dessen, was in der musiktherapeutischen Literatur auffindbar war oder zu einem Verstehen der dort beschriebenen Phänomene beitragen konnte.

Gemeinsam ist diesen Richtungen, dass sie das Augenmerk auf das *Dazwischen* menschlicher Beziehungen legen, vor allem jenes, welches den Menschen in seiner frühesten Kindheit gestaltet und dann als ein Selbst in Abgrenzung und im Zusammenwirken mit anderen verinnerlicht wird. Hierin gründet denn auch die Beziehung zur Musik als einer Kunst im Dazwischen, womit an die Ausführungen der letzten Tagung angeknüpft sei (Tüpker 2002a, 75-102).

Im Japanischen gibt es für dieses Dazwischen das Wort *Ma*:

Das zugehörige Zeichen



setzt sich zusammen aus den Zeichen für Tür



und Sonne



Zusammen mit dem Zeichen für Mensch



heißt es wiederum Mensch



Einige Begriffe der Selbstpsychologie

Für die Leser und Leserinnen, die nicht aus dem Kreis der Psychoanalyse kommen, werden vorweg einige der grundlegenden Begriffe erläutert, weitere werden jeweils im Verlauf des Textes erklärt.

Das Selbst Das Selbst, im Sinne der Selbstpsychologie, ist eine Gestalt, die wir erfassen können, indem wir uns fragen: Wer (oder was) ist es, der das hier jetzt liest? Dazu müssen wir innehalten und in uns hineinhören. Wer oder was tut das jetzt – oder verweigert es, sich auf so etwas einzulassen:

Das, was uns da antwortet, ist unser Selbst.

Wenn wir uns einfühlen – und nur dann –, stoßen wir in uns auf eine Gestalt, die wir als Zentrum unserer Wahrnehmungen, Empfindungen, Gefühle, Gedanken, Antriebe und

1. 4 SELBSTPSYCHOLOGIE UND MUSIKTHERAPIE

Intentionen erfahren und in die zugleich alles Wahrgenommene und Erfahrene einzufließen scheint. So erleben wir diese Gestalt als berührbar, formbar, wandelbar durch das Leben und dennoch als eine lebenslang durchgängige Gestalt, kohärent (in sich zusammenhängend) in Raum und Zeit. Eine Gestalt also mit Geschichte, und zugleich eine, die nur in dieser geschichtlichen Entfaltung sich erfüllt. Ein Teil dieser Gestalt ist uns unbewusst.

Zu ergänzen ist, dass wir davon ausgehen, dass auch in jedem anderen Menschen ein solches Selbst antwortet, wenn er oder sie auf diese Art in sich hineinfühlt. Und dass es – nicht immer nur, aber zumindest immer potentiell – auch uns im anderen antwortet, wenn wir uns in ihn einfühlen.

Sprachlich ist hier allerdings auf ein Problem aufmerksam zu machen. Denn, wenn wir uns tatsächlich fragen: „Wer oder was ist es, was dies hier jetzt denkt?“, so antworten wir für gewöhnlich mit dem Wort: „Ich“, „Ich bin es!“ und nicht „Mein Selbst ist es!“. Und zu unserem Gegenüber würden wir schlicht sagen: „Du bist es, den ich da erlebe“. Die Psychoanalyse muss sich also fragen lassen, warum sie die Gestalt, um die es hier geht, nicht das „Ich“ nennt. Die Antwort ist ebenso einfach wie unbefriedigend, denn sie hat m.E. allein wissenschaftshistorische Gründe: Zum Zeitpunkt, als die Psychoanalyse diese Gestalt als psychologisch bedeutsam entdeckte, hatte sie sozusagen den Begriff des „Ich“ schon in einem anderen theoretischen Modell, dem sog. Strukturmodell vergeben (Ich – Es – Über-Ich) und da dieses Modell nicht so ohne weiteres in das neue Modell zu überführen war, wurde ein neuer Begriff gewählt und in der genannten Bedeutung tradiert.

Objekt, Objektbeziehungen

Ein Objekt gibt es nie ohne ein Subjekt. Es ist das, was dem Subjekt gegenüber tritt. Ein Objekt ist ein Objekt immer nur für ein Subjekt, es ist gerade nicht das Ding an sich. Insofern ist mit der Bezeichnung Objekt immer eine Beziehung gemeint.

Durch Redensarten wie „Jemanden zum bloßen Objekt machen“ wird diese Bedeutung von Objekt verstellt. Auch die Art des (pseudo-)wissenschaftlichen Gebrauchs, das Wort „objektiv“ als „unabhängig vom Beobachter“, also vom Subjekt des Forschers, zu verwenden, lässt den immer vorhandenen Beziehungsaspekt außer Acht. Den psychoanalytischen Sprachgebrauch vom Objekt kann man daher besser von der Philosophie oder einfacher von unserer Grammatik her verstehen. Wir können einen Satz ohne Objekt bilden, nicht aber ohne Subjekt.

Nehmen wir als Beispiel folgenden Satz: „Fritz liebt Else.“ Dieser aus Subjekt, Prädikat und Objekt bestehende Satz kann um das Objekt Else gekürzt werden („Fritz liebt.“). Wird jedoch das Subjekt Fritz weggelassen, so dass „Liebt Else“ übrigbleibt, handelt es sich nicht mehr um einen vollständigen Satz. Zwar könnten wir dem Sinn folgend den Satz „Else wird geliebt“ bilden, jedoch wäre aus grammatischer Sicht nun Else das Subjekt des Satzes.

Im Zusammenhang der kindlichen Entwicklung spricht die Psychoanalyse in diesem Sinne von den Objektbeziehungen des Kindes und meint damit z.B. Mutter und Vater, Geschwister und all die Menschen, die für das Kind (da) sind. Es meint sie mit diesem Begriff aber eben nur insofern sie für das Kind in Erscheinung treten. Darin steckt auch der Verweis darauf, dass dieselben Menschen etwa auch Irmgard und Peter sind, ihrerseits Kinder und Enkelkinder von anderen, ein Liebespaar für einander, Arbeitnehmer einer Firma, Verbraucher, Bürger eines Landes etc. Die Bezeichnung Objekt verweist also

darauf, dass hier nur ein bestimmter Aspekt einer Person gemeint ist, und dass wir wissen und davon ausgehen, dass diese Person mehr und anders ist, als sie dem Subjekt (dem Kind) erscheint. (So wie z.B. die für das Kind böse Mutter, für sich selbst ein leidender Mensch sein kann, für den Ehemann eine gefügte Frau.)

Aus diesem Verständnis entstehen weitere Differenzierungen: libidinöses Objekt (Objekt des Sexualtriebes), Teilobjekte (wie die gute Brust, die böse Brust, der Penis des Vaters) und eben die

Selbstobjekte Sie sind die Aspekte einer Beziehung, in der sich z.B. Mutter und Vater als aufbauend, hilfreich, unterstützend, spiegelnd für das sich entwickelnde Selbst des Kindes erweisen.

Die Mutter als Selbstobjekt ist also eine andere psychologische Einheit als die Mutter als libidinöses Objekt. Sie ist Selbstobjekt, insofern sie die für die Selbstentwicklung des Kindes notwendigen Funktionen im Erleben des Kindes erfüllt. Sie wird dem Kind zum Selbstobjekt. Das Kind macht sie sich zum Selbstobjekt. Wie diese verschiedenen Einheiten sich zueinander verhalten und welche Formen die Selbstobjekte annehmen können (archaischere und reifere), davon handelt die Selbstpsychologie.

Selbstobjekte werden verinnerlicht und verwandeln sich zu Selbstsubstanz. Das heißt, dass sie dann stabil und bleibend ein Teil des Selbst geworden sind. Sie machen das Selbst aus. Obwohl von der Qualität dieser Beziehungen in der frühesten Kindheit daher viel abhängt, ist es erstens so, dass wir auch im weiteren Leben zur Erhaltung unseres Selbst auf Selbstobjekte angewiesen sind, also auf Menschen, die uns im Hinblick auf unser Selbstgefühl unterstützen, spiegeln, anerkennen. Zweitens können wir uns Heilung in der Psychotherapie (in Bezug auf das Selbst) so vorstellen, dass der Therapeut für den Patienten zum Selbstobjekt wird und diese Beziehung umwandelnd verinnerlicht wird, wobei wiederum das Selbst (Selbstsubstanz) sich verändert.

Selbst-Selbstobjekt-beziehungen sind – daraus abgeleitet – die Beziehungen zwischen dem Selbst (soweit es sozusagen feste Substanz geworden ist) und den Selbstobjekten, also den Menschen, die für dieses Selbst weiterhin als Selbstobjekte verfügbar sind. Oder vereinfacht ausgedrückt: Selbst-Selbstobjektbeziehungen sind die Beziehungen zwischen einem Menschen und anderen Menschen, die ihn anerkennen und spiegeln.

Selbstobjektfunktion meint über die zwischenmenschliche Beziehung hinaus die Erfahrung, dass mittelbar auch anderes die Funktion von Selbstobjekten bekommen kann (z.B. die Musik, aber auch eine Berufstätigkeit, ein Amt,) etwas, was dann vom Subjekt (und seiner Umgebung) für einen längeren Zeitraum oder für immer als untrennbar mit dem Selbst verbunden, als Teil des Selbst, erlebt wird.

Übergangsobjekt ist ein zunächst vom Kleinkind halb gefundenes, halb geschaffenes Objekt wie ein weiches Ding, ein Tuch, eine Decke, ein »Schnüßel«, das für das Kind eine so wichtige Bedeutung gewinnt, dass es nun nicht mehr verändert, nicht

gewaschen werden und nicht verloren gehen darf. Vor allem beim Einschlafen oder wenn das Kind sich verlassen oder unwohl fühlt, hat es zur Stelle zu sein. (Prototypisch ist es mit der Schmusedecke, die die Figur Linus immer mit sich herumträgt, ins Bild gebracht.)



Es gibt aber auch nicht-gegenständliche Übergangsphänomene, z. B. das Lallen, klangliche Laute oder eine wiederkehrende Bewegung.

2. Selbstpsychologische Ansätze in der musiktherapeutischen Literatur

2.1 Mary Priestley: Der Beginn der psychoanalytischen Musiktherapie

Für die Entwicklung der Musiktherapie in der Bundesrepublik standen im Wesentlichen Mary Priestley (1975/dt. 1982, 1980/dt. 1983) aus England und Paul Nordoff (Nordoff/Robbins 1971/dt. 1975, 1977/dt. 1986) aus den USA Pate. Mary Priestley als Begründerin der psychoanalytischen Musiktherapie war, neben ihrer künstlerischen Herkunft als Geigerin, geprägt von der Diskussion der psychoanalytischen Kreise um Melanie Klein in London, einer Autorin, die wir als eine der frühen Objektbeziehungstheoretikerinnen bezeichnen dürfen. Wenn auch Kleins starke triebpsychologische Fundierung hier nicht geleugnet werden soll, so zeigt ihr theoretischer Beitrag mit der *schizoiden Position* und ihrer Überwindung mit der Wiedergutmachungstendenz in der *depressiven Position*¹⁶ deutlich selbstpsychologische Ansätze wie auch die Einführung des Begriffs der *projektiven Identifikation* und der Weiterentwicklung in dem Begriffspaar *Container – Contained* durch Bion.

Mit der **schizoiden Position** ist eine gespaltene seelische Verfassung gemeint, in der die als *gut* und *böse* erlebten Seiten einer wichtigen Beziehungsperson so voneinander getrennt gehalten werden, dass sie nicht als zu einem Ganzen gehörig erlebt werden: Als Partialobjekte erscheinen dann im Erleben etwa die gute und die böse Brust. Aus den Märchen kennen wir die gute (verstorbene, das meint: nicht erreichbare) Mutter und die böse Stiefmutter oder Hexe. Mit der **depressiven Position** wird diese Spaltung aufgehoben, was mit einem depressiven Erleben verbunden ist, der Trauer über den Verlust der nur guten Mutter, und mit der Tendenz der Wiedergutmachung einhergeht: Diese bezieht sich auf den in sich selbst erlebten Hass gegen die böse Mutter, der nun – unter der Erkenntnis, dass die böse Mutter auch die gute Mutter ist – in einen Ambivalenzkonflikt gerät. Die Überwindung der Spaltung geschieht zugleich im eigenen

¹⁶ Als erstes längeres Fallbeispiel aus der Musiktherapie knüpft der von mir beschriebene Behandlungsverlauf „Hans“ an diese Positionen an. Die Behandlung endet nach 60 Stunden durch äußere Umstände vorzeitig, aber mit dem „Gewinn der Trauer“ und der Überwindung der Position der Spaltung (vgl. Tüpker 1996, 109-210).

Selbst: Das Kind muss sich damit auseinandersetzen, dass auch es selbst gute (liebende) und böse (hassende, zerstörerische) Anteile hat. Nach Melanie Klein durchläuft jedes Kind diese Positionen im Sinne einer normalen Selbstentwicklung (1972), was von der neueren Säuglingsforschung (Stern 1992, 346f) bestritten wird. Die Auseinandersetzung darüber ist nicht abgeschlossen. Konsens ist die klinische Erfahrung, dass diese Erlebensformen im Zusammenhang mit bestimmten Krankheitszuständen regelmäßig auftreten, dass es somit mögliche Organisationsformen des Erlebens sind.

Von diesen – durch den Umgang mit frühem Material geprägten – Sichtweisen der Psychoanalyse her ließen sich die Erfahrungen der Musiktherapie besser verstehen und aushalten. Gerade weil Priestley vorrangig mit schwer gestörten psychiatrischen PatientInnen arbeitete, begegnete sie dem Wiederauftauchen der von Klein beschriebenen Mechanismen in der gemeinsamen musikalischen Improvisation. Durch die enge personale Verwobenheit, die in dieser Form der Kommunikation entsteht, eignet sich die Musik im doppelten Sinne für die Ausbreitung solch früher Formen des Erlebens und der Beziehungsgestaltung im aktuellen Geschehen.

Zum einen kann die musikalische Gestaltung selbst Ausdruck abgespaltener Selbstanteile werden. Das freie gemeinsame Musizieren schafft hier als Ergänzung im therapeutischen Prozess eine hilfreiche Verfassung für diese Formenbildungen und Mechanismen. So kennen wir in der Musiktherapie viele Beispiele, in denen ein außenstehender Hörer der entstandenen Musik beispielsweise die archaische Wut, Verzweiflung oder Leere durchaus anhört, der Spieler selbst dies aber nicht so erlebt, bisweilen auch nachher nicht hört, wenn ihm die eigene Musik vom Band dargeboten wird. Oder aber der Patient lehnt die nachträglich gehörte Musik ab und kann dennoch eine ähnliche Musik weiterhin lustvoll produzieren.

Zum anderen tauchen diese frühen Erlebensstrukturen sehr schnell in der therapeutischen Beziehung auf. Priestley beschreibt hier Phänomene, die sie selbst als empathische oder Echo-Gegenübertragungen bezeichnet (Priestley 1983, 50). Vor allem während des musikalischen Zusammenspiels erlebt sie abgespaltene Empfindungen des Patienten bis hin zu somatischen Manifestationen. Als Besonderheit der Musiktherapie gegenüber der Psychoanalyse hebt sie hervor, dass es in der gemeinsamen Musik möglich sei, diesen Gefühlen stellvertretend Ausdruck zu verleihen (a. a. O. 52). Die Musik nimmt hier m.E. eine besondere Zwischenposition ein, da sie für das Bewusstsein des Patienten weniger „aufdringlich“ ist als dies eine Deutung in Worten wäre, aber dennoch eine wahrnehmbarere Manifestation darstellt als die noch unausgesprochenen Empfindungen und Gedanken des Analytikers im Kopf.

Priestley vergleicht ihre Erfahrungen des empathischen Mitspielens in der Improvisation mit den Resonanzseiten eines Instrumentes, die „nicht direkt gezupft, geschlagen oder gestrichen werden“, aber den Ton „durch ihr bloßes Mitschwingen“ (Priestley 1982, 157) bereichern. Diese „Resonanzseite“ des Therapeuten beschreibt sie in verschiedenen Facetten: „Es kann sich um ein sympathiegetragenes Mitschwingen des Therapeuten mit Gefühlen handeln, die dem Klienten noch gar nicht bewußt sind – der Therapeut kann ihm diese Gefühle durch seine Musik und später auch mit Worten bewußt machen. Es kann eine Schwingung sein, die dem Klienten auf geheimnisvolle Weise eine Bejahung seiner Existenz vermittelt, die ihm früher von anderen Menschen bewußt oder unbewußt versagt wurde“ (a. a. O.).

Das erinnert an die Beschreibungen Kohuts über die „*Resonanz im mütterlichen Selbstobjekt*“, welches in affektiv gespannten Situationen „Berührungs- und/oder Sprechkontakt mit dem

Kind“ herstellt: „die Mutter nimmt das Kind auf und spricht mit ihm, während sie es hält oder trägt“ (Kohut 1981, 84). Die sprachliche Formulierung „Resonanz *im* (...)“ anstelle der einfacheren Fassung „Resonanz *der* Mutter“ scheint dabei auszudrücken, dass die Person der Mutter oder zumindest ihr Bewusstsein dabei umgangen wird. So als gerate – ausgelöst durch das Kind – etwas in ihr in Mitschwingung, ob sie es nun will oder nicht. (Theoretisch heißt das korrekter, nur indem dies geschieht, kann sie dem Kind Selbstobjekt werden.) Unabhängig davon, ob dies von Kohut sprachlich so intendiert ist, verweisen MusiktherapeutInnen, nach der Art ihres Mitspielens mit dem Patienten befragt, auf genau diese Art der seelischen Verfassung hin. Oft wird sie mit dem Begriff der *schwebenden Aufmerksamkeit* zu umschreiben versucht, impliziert aber eine stärkere Aktivität. Das wahrgenommene Spiel der PatientInnen scheint in diesen Kontakten eine musikalische Resonanz unter Umgehung des Bewusstseins auszulösen, aus der heraus, etwas direkt *im* Therapeuten musikalisch zu reagieren scheint. Formulierungen wie „Das kam mir dann einfach so in die Finger“ oder „Ich habe mich selbst gewundert, was ich da gespielt habe“ verweisen darauf, dass sich im musikalischen Spiel eine Art Kommunikation von Unbewusstem zu Unbewusstem einstellt. Diese ist gebunden an die individuelle Resonanzfähigkeit des Therapeuten, also abhängig davon, auf was der Therapeut innerlich reagieren kann und worauf nicht und an seinen musikalisch-kulturellen Hintergrund.

Ist er z.B. musikalisch vertraut mit den seelischen Verfassungen des modernen Menschen, wie sie in die Formenbildung und Ausdruckserweiterung der Neuen Musik eingegangen ist, so ist er in der Lage, diese *im* Spiel des Patienten zu hören und musikalisch zu beantworten. Das hat nichts damit zu tun, ob der Patient selbst diese Musik gerne hören würde, wovon zumeist eher nicht auszugehen ist. Der musikalische Hintergrund des Therapeuten ist eine Erweiterung der individuellen Resonanzfähigkeit, aber natürlich auch eine Begrenzung. Deshalb ist auch die Musiktherapie als interkulturelle Psychotherapie nur unter besonderer Reflexion der kulturellen Unterschiede auch im unbewussten Erleben möglich.

Die Beschreibungen Priestleys lassen aber auch an die therapeutische Qualität denken, die Winnicott mit dem Begriff *holding function* beschrieben hat. Dieses Halten muss man sich sowohl direkt im körperlichen Sinne vorstellen als auch im übertragenen: Die Mutter hält das Kind auf dem Arm, es bewegt sich vielleicht heftig oder lässt sich hintenüber kippen, schlägt vielleicht sogar wild nach ihr oder sticht ihr neugierig erkundend ins Auge, aber es erfährt, dass sie es dennoch nicht fallen lässt. Aber wir verstehen die Funktion auch als Halt geben, Aushalten von Affekten, stützen und begrenzen, woraus sich das Grundgefühl entwickeln kann, einen Halt, eine stabile Grundlage im Leben zu haben. Seelische und körperliche Erfahrung hängen hier unmittelbar miteinander zusammen, das eine scheint aus dem anderen hervorzugehen. In der Musik nun scheint es auf besondere Art und Weise möglich zu sein, solche frühen Situationen, die ja mit einem erwachsenen Patienten im wörtlichen Sinne nicht mehr möglich sind, in der musikalischen Formenbildung herzustellen. Hierzu trägt unter anderem die Gleichzeitigkeit im musikalischen Geschehen (im Unterschied zur Sprache) bei.

Musikalisch lassen sich Verhältnisse komponieren wie:

- Eine *tragende* Basslinie und darüber eine sich frei entfaltende Melodie.
- Kontrapunktierende Melodien *eingebettet* in ein harmonisches Gerüst. Das heißt auch: Gegensätzliches kann harmonisch gebunden sein.
- Wir sprechen von *stützenden* Akkorden, kennen die *Bindung* an eine Tonalität.

- Wir können einen *wiegenden* Grundrhythmus hören, über dem sich die Offenheit einer atonalen, *schwebenden* Melodik entfaltet.
- Oder die Sicherheit eines *tragenden* Pulses, darüber komplexe synkopendurchsetzte Rhythmen.

Auch wenn wir es vermeiden sollten, solche musikalischen Verhältnisse nun wörtlich in frühe Mutter-Kind-Interaktionen zu übersetzen, so lässt sich diesen Formulierungen dennoch anmerken, welche Erfahrungsebenen sich musikalisch manifestieren lassen und damit in der Musik erlebt werden können.

Als terminologische Weiterentwicklung der projektiven Identifikation können wir das Bionsche Begriffspaar „*container – contained*“ (Bion 1990) auffassen, welches ebenfalls von Priestley in die Musiktherapie eingeführt wird und die musiktherapeutische Entwicklung stark beeinflusst hat. Bion selbst stellt die inhaltliche und terminologische Verbindung dieser Begriffe her:

„Melanie Klein hat einen Aspekt der projektiven Identifikation beschrieben, der sich auf die Modifikation infantiler Ängste bezieht: das Kind projiziert einen Teil seiner Psyche, nämlich seine schlechten Gefühle, in eine gute Brust. Von dort werden sie zum geeigneten Zeitpunkt zurückgeholt und reintrojiziert. Während ihres Aufenthaltes in der guten Brust sind sie derart verändert worden – jedenfalls erlebt das Kind sie so –, daß das Objekt, das reintrojiziert wird, für die Psyche des Kindes erträglich geworden ist. Zum Gebrauch als Modell werde ich von der oben stehenden Theorie die Idee eines Behälters (container) abstrahieren, in den ein Objekt projiziert wird, sowie des Objektes, das in den Behälter projiziert werden kann; letzteres werde ich mit dem Ausdruck „Gehalt“ (contained) bezeichnen. Die Unzulänglichkeit beider Ausdrücke weist auf den Bedarf nach weiterer Abstraktion hin“ (Bion, 1990, 146).

Dem häufiger diskutierten zusätzlichen Übersetzungsproblem (vgl. Lazar 1993, 68f) dieser Begriffe möchte ich selbst hier mit dem Vorschlag der deutschen Wortgruppe um das Wort *fassen* begegnen. Die Begriffe *Gefäß*, *Fassung*, *das Fassende* und *das Gefasste*, *etwas fassen* und *erfassen*, haben m.E. eine dem englischen Original vergleichbare Vielschichtigkeit. Die übliche Übernahme des englischen Wortes Container im deutschen Sprachraum hat aus meiner Sicht den Nachteil einer schwer wegzudenkenden negativen Konnotation: „Der Therapeut als Container“ klingt immer ein wenig nach einem großen Müllbehälter.

In der Musiktherapie lässt sich dieses therapeutisch wirksame Aufnehmen und Verwandeln archaisch aggressiver Tendenzen von verschiedenen Aspekten her verstehen. Als *Gefäß* (container) können wir dabei zum einen die Musik selbst verstehen, in die nicht integrierte infantile Angst, Hass, Wut oder primäre Verwirrung fließen können. Schon *indem* diese Affekte – mit Hilfe des Therapeuten – *zu* Musik werden, ist dies mehr als eine Projektion, da die materiale Manifestation über das Subjektive, welches der Projektion im ursprünglichen Sinne innewohnt, hinaus weist: Sie werden in der Musik objektiviert bzw. ins Intersubjektive transformiert, so dass auch ein Dritter das so Gefasste hören und nacherleben kann. Der in Musik transformierte Affekt wird in der musikalischen Form auch zum *Effekt*, indem er eine bestimmte Wirkung erlangt. Zugleich ist der in Musik *gefasste* (contained) Affekt ja immer schon verwandelt: im Sinne dessen, dass er Klang, musikalische Struktur, Form geworden ist und damit zugleich seine durchstrukturierte und abgegrenzte *Fassung* gefunden hat. Fassung also nicht als bloße äußere Umgrenzung (als Einfassung), sondern als innere Strukturierung, wie wir dies umgangssprachlich ausdrücken

in Formulierungen wie „Endlich fand er seine Fassung wieder.“ oder „Nun fassen Sie sich doch erst einmal!“ Eine Fassung, eine Form finden, ist hier gleichbedeutend mit *sich* fassen, bei sich sein, sich finden; Formverlust mit sich selbst verlieren, „nicht ganz bei sich sein“, wie der Jargon es nennt. Indem es jemandem gelingt, seinen Affekt in Musik zu fassen, gibt die Musik nicht nur dem Affekt eine Fassung, sondern hilft auch, dass der Spieler sich selbst fassen kann. Im Ausdruck kann der Affekt seine Form und der Spieler (zu) sich selbst finden. Psychoanalytisch formuliert kann damit sowohl die Seite einer strukturellen Veränderung als auch die einer Stabilisierung der Abwehr erreicht werden.

„*Container – Contained*“ bezieht sich in der Musiktherapie aber auch – hier wie in anderen Therapien – auf die Person des Therapeuten. Indem der Therapeut in der musikalischen Improvisation mit seinem Patienten mitspielt, hilft er zum einen – mittels seiner musikalischen Ausbildung –, dass diese Umwandlung in Musik gelingt, zum anderen wird er aber auch als Person zum *Gefäß*. Wenn nötig, bewahrt er das ihm so Übergebene, bis es – zugleich verwandelt, „entgiftet“ wie es bei Bion heißt – in ein gestärktes Selbst integriert werden kann. Damit kann dann neben der musikalischen Mitteilung auch die verbale Deutung gemeint sein.

Aus Sicht des Musiktherapeuten ist nach meiner Ansicht ein Drittes zu berücksichtigen: Die eigene verinnerlichte Erfahrung mit Musik hilft dem Therapeuten, diese Anteile des Patienten auszuhalten und so zu bewahren, dass sie weder den Patienten zerstören (im Sinne ausgelebter negativer Gegenübertragung) noch den Therapeuten selbst. Gemeint ist damit die Hypothese, dass die Übung im Musikalischen den Musiktherapeuten gelehrt hat, mit heftigen, archaischen Impulsen formend umzugehen, indem sie in Musik verwandelt werden und dort aufgehoben sind. Mit Bion (1990) formuliert beinhaltet dies die Behauptung, dass die musikalische Erfahrung – unterstützt durch die musiktherapeutische Selbsterfahrung – die sog. „negative capability“ stärkt, also die Fähigkeit, Ambivalentes, Paradoxes, Befremdendes, Verwirrendes und Unverstandenes auszuhalten, auch wenn es noch nicht erklärt oder integriert werden kann. Interessanterweise übernahm Bion diesen Begriff aus der künstlerischen Erfahrung von dem Poeten John Keats.

Da es ein Charakteristikum der (westlichen) musikalischen Ausbildung ist, Kompositionen nachzuspielen, zu interpretieren, wie es in der musikalischen Fachsprache heißt, greift der so ausgebildete Musiktherapeut daher in diesem Prozess nicht nur auf seine persönlichen Umwandlungsprozesse von Psychischem in musikalische Struktur zurück, sondern mittelbar auch auf das im intensiven Übeprozess verinnerlichte Potenzial der ihm verfügbaren musikalischen Kultur. Insofern ist er auch Vermittler zwischen dem Patienten und dem, was sich eine musikalische Kultur an Behandlungshilfe für das Seelische erarbeitet hat. Musiktherapie als klinische Behandlung gründet so in der alltäglichen Selbstbehandlung der Gesellschaft mit Musik (vgl. Salber 2001, 17f; Töpker 2001b, 6ff).

2.2 Paul Nordoff: Music Child

Paul Nordoff, der zweite Nestor der Musiktherapie, war ein Musiker, der als Komponist und Pianist mit psychologischen Theorien im Grunde genommen wenig zu tun hatte. Die später gewählten Theoriebezüge aus der amerikanischen humanistischen Psychologie greifen so auch nur sehr begrenzt die musikalischen Erfahrungen auf und können sie m.E. nicht angemessen psychologisch beschreiben. Dieser Behauptung soll hier aber nicht näher nachgegangen werden.

Nordoff arbeitete musiktherapeutisch – unterstützt von dem Heilpädagogen Clive Robbins – mit schwer mehrfach behinderten Kindern. Der zentrale Begriff, den er prägte, und der seine wohl tiefste Erfahrung mit diesen Kindern zusammenfasst, ist der Begriff des *Music Child*. Gemeint ist damit die Erfahrung und Überzeugung, dass in jedem Kind etwas vorhanden ist, was „auf musikalisches Erleben anspricht und es als bedeutungsvoll und fesselnd empfindet“ und was die Entstehung einer musikalischen Beziehung in der Improvisation ermöglicht. Gemeint ist die Erfahrung, dass es möglich ist, durch alle primären Behinderungen und sekundären Schädigungen *hindurch*, diesem *Music Child* zu begegnen. „»Music Child« steht als Oberbegriff für die Tiefe, Intensität, Vielfalt und Intelligenz der Reaktionen von einigen hundert behinderten Kindern in der musikalischen Interaktivität“ (Nordoff/Robbins 1986, 1).

In den Ausführungen sowie in den Praxisbeispielen Nordoffs ist deutlich zu erkennen, dass das, was er hier innerhalb der musikalischen Begegnung erfahren hat, als ein unbeschädigter Kern eines Selbst, ein unbeschädigt bewahrter Ansatz eines Selbst, aufzufassen ist, den es aufzufinden gilt und der paradoxerweise zugleich in der Beziehung selbst erst zu entstehen scheint. So heißt es zum einen: „Von daher ist das *Music Child* die jedem Kind angeborene individuelle Musikalität“ (a. a. O.). Und andererseits: „Oft sind (...) die musikalischen Reaktionen anfangs bruchstückhaft oder reflexhaft“ oder sie treten als „stereotypes, beharrliches oder zwanghaftes musikalisches Verhalten“ auf. „Hier kann man noch nicht vom *Music Child* sprechen. Erst dann, wenn sich etwas kommunikatives Gerichtetsein (im englischen Original „responsiveness“, RT) oder eine gewisse Ordnung in den Reaktionen, eine gewisse Aufnahmefähigkeit oder Befreiung von einschränkenden Gewohnheiten entwickelt, kann man davon sprechen, daß das *Music Child* »erwacht« oder gebildet wird.“ (a.a.O.)

Gerade diese Paradoxie des Vorhandenseins und Entstehens erinnert an die Definitionsversuche des Selbst durch Kohut und an die Beschreibungen Sterns zum auftauchenden Selbstempfinden. So schreibt Kohut:

„Gewiß wir müssen (...) annehmen, daß das neugeborene Kind keinerlei reflektives Bewußtsein seiner selbst haben kann, daß es nicht fähig ist, sich selbst, und sei es noch so schemenhaft, als eine im Raum kohärente und in der Zeit andauernde Einheit zu erfahren, die Ausgangspunkt von Antrieben und Empfänger von Eindrücken ist. Und doch ist es von Anfang an mittels gegenseitiger Empathie mit einer Umgebung verschmolzen, die es so erlebt, als hätte es bereits sein Selbst – einer Umgebung, die nicht nur die spätere Selbst-Bewußtheit des Kindes vorwegnimmt, sondern auch, allein schon durch Form und Inhalt ihrer Erwartungen, es in spezifische Richtungen zu lenken beginnt.“ (Kohut 1981, 95)

Stern stellt sich in seinen Ausführungen die Frage:

„Welche Art des Selbstempfindens ist während dieser ersten Phase möglich? Der Gedanke, daß ein Selbstempfinden in diesem sehr frühen Stadium überhaupt schon existiert, wird gemeinhin verworfen (...), weil man es für gewöhnlich einem übergreifenden und integrativem Schema, einem Konzept oder einer allgemeinen Perspektive auf das Selbst vorbehält. (...) Daher verstehen sie das Selbstempfinden zumeist als *Resultat* dieser Integrationssprünge. Wie aber verhält es sich mit dem *Prozeß* selbst (...)? Ist der Säugling in der Lage, die Herausbildung von Organisation zu erleben, oder nimmt er nur die entwickelte Organisation wahr, über die er bereits verfügt? Ich

meine, daß er den Prozeß ebensowohl wie das Resultat zu erleben vermag, und bezeichne das Wahrnehmen einer auftauchenden Organisation als das *aufauchende Selbstempfinden*“ (Stern 1992, 71f).

Selbstpsychologisch stellt sich hier eine ebenso interessante wie schwierige Frage: Wenn durch eine schwere geistige Behinderung oder im Falle schwerster autistischer Störungen davon auszugehen ist, dass auch die primären Beziehungen massiv gestört waren – und gerade von psychoanalytischer Seite her, ist davon auszugehen, dass dies häufig, wenn nicht in der Regel der Fall ist (vgl. Niedecken 1989; Heinemann/Groef 1997) –, kann es dann so etwas wie einen unzerstörten, gesunden Kern¹⁷ des Selbst geben, wie er in der Beschreibung des *Music Child* anklingt? Oder anders formuliert: Wenn auch die primären Beziehungen, die elterliche Empathie von Anfang an *behindert* waren, wenn der „Glanz im mütterlichen Auge“ getrübt war durch Scham, Wut oder Verzweiflung, wenn mehr Selbst zerstörende als etablierende Beziehungen erlebt und als Selbstobjekte (bzw. ihr Negativum) verinnerlicht wurden, lässt sich dann überhaupt ein Etwas auffinden, welches *geweckt* und entwickelt werden kann? (Dieser Gedanke schließt hier auch die pränatale Zeit und die Wirkung sowohl realer Schädigungen durch körperliche Störungen des Kindes oder der Mutter, überlebte Abtreibungsversuche, traumatisch wirkende medizinische Maßnahmen ein als auch die Wirksamkeit negativer unbewusster Phantasien über das noch ungeborene Kind, z.B. bei einer Schwangerschaft nach einer Vergewaltigung.)

Wenn das Selbst stabil gewordene Struktur aus dem Stoff der erlebten und verinnerlichten Selbstobjektbeziehungen ist, und Selbstobjekte als diejenigen Beziehungen definiert sind, „die das Selbstgefühl wecken, aufrechterhalten oder positiv beeinflussen“ (Bacal, 1994, 279), so kann es einen unzerstörten oder „gesunden“ Kern eines Selbst unter den genannten Voraussetzungen theoretisch gar nicht geben. Die Theorie scheint also hier gegen die Existenz eines Phänomens zu sprechen, welches aber in der Praxis dennoch auftaucht.

Von der Annahme eines unzerstörbaren Kerns scheint auch Winnicott auszugehen, gerade auch im Zusammenhang mit der Kreativität:

„Im Extremfall besteht ein relativer Mangel beim Aufbau individueller kreativer Lebensmöglichkeiten von Anfang an. Wie ich bereits bemerkt habe, hat man von der Möglichkeit auszugehen, daß es eine völlige Zerstörung der kreativen Lebensfähigkeit eines Menschen nicht geben kann und daß selbst in Fällen äußerster Angepaßtheit und bei fehlgeschlagenem Persönlichkeitsaufbau irgendwo im Verborgenen ein geheimer Lebensbereich besteht, der befriedigend ist, weil er kreativ ist und dem betreffenden Menschen entspricht. Er ist nur insoweit unbefriedigend, wie er verborgen ist und nicht durch lebendige Erfahrung bereichert wird“ (Winnicott 1993, 81).

Eine andere theoretische Lösung der beschriebenen Paradoxie bietet der Begriff des Phantasie-Selbstobjektes von Bacal an, welches „ein Selbstobjekt [beschreibt], das nahezu ausschließlich durch die Fähigkeit zur Illusion *geschaffen* wird, und zwar in einer Kernumwelt, die auf die spezifischen Selbstobjekt-Bedürfnisse des Individuums kaum adäquat einzugehen vermochte (...)“ (Bacal/Newman 1994, 242). Allerdings könnte man auch fragen, ob sich das Problem damit nicht lediglich verschiebt, indem sich wiederum die Frage stellt, aus welcher Quelle das Selbst das aufbauende Potenzial zu einer solchen Schöpfung nimmt.

¹⁷ Der Begriff Kern des Selbst ist hier als innerster Ausgangspunkt, Keim oder Ansatz gemeint und nicht zu verwechseln mit den jeweils unterschiedlich definierten Begriffen des „Kernselbst“ bei Kohut oder Stern.

Ein Ausweg aus dieser misslichen Lage ist erkennbar, wenn wir uns die Paradoxie des Selbstbegriffes vor Augen führen und sie als solche – auch in der Theorie – akzeptieren. Bei Kohut entsteht das Selbst zwar erst durch die Selbstobjekte, aber er betont auch, dass dazu die kindliche Umgebung *so tun müsse*, als *habe* der Säugling bereits ein Selbst. (Vielleicht müssten wir besser sagen, als *sei* er ein Selbst.) Auch hier haben wir im Grunde die paradoxe Situation, dass die Umgebung nur dann angemessen empathisch reagiert, wenn sie in ihrem Erleben der Theorie widerspricht.

Die Psychoanalyse hat dementsprechend die Existenz eines solchen Keimes des Selbst in immer frühere Entstehungszeit zurück verlegt. So spricht Stern von dem Begriff des auftauchenden Selbstempfindens von Geburt an: „Ich komme zu dem Ergebnis, daß der Säugling während der ersten zwei Monate aktiv ein Empfinden seines auftauchenden Selbst entwickelt. Es ist das Empfinden einer im Entstehen begriffenen Organisation, und es ist ein Selbstempfinden, das während des gesamten weiteren Lebens aktiv bleiben wird“ (Stern 1992, 61). Die Ergebnisse und Hypothesen der pränatalen Psychologie (Janus 2000; Wilhelm 1995) drängen zum Nachdenken über die Frage, wie die Anfänge des Selbst vor der Geburt zu konzeptualisieren sind, wenn es doch deutliche Zeichen für eine Wirkung vorgeburtlichen Erlebens auf das Selbstempfinden gibt.

Ich selbst würde an dieser Stelle den Begriff *Keimselfst* vorschlagen, um damit auszudrücken, dass es von Beginn¹⁸ an im Kind etwas gibt, was durch die Selbst-Selbstobjektbeziehungen (durch das Zusammenspiel mit einer empathischen Umgebung) ins Leben gerufen wird, welches selbst aber jenseits dieser Beziehungen anzusiedeln ist. Nur das Zusammentragen klinischer (und anderer menschlicher) Erfahrungen kann darüber hinaus die Frage beantworten, ob dieses Keimselfst tatsächlich unzerstörbar ist. Erfahrungen wie die von Nordoff beschriebenen zeigen zumindest, dass dieser Keim auch in späterem Alter im heilenden Sinne zu einer Beziehungserfahrung angeregt werden kann.

Das *Music Child* möchte ich vor diesem Hintergrund verstehen als *einen* Aspekt des Keimselfst, in dem Sinne, dass musikalische Resonanz eine der Möglichkeiten ist, ein schwer zugängliches (oder verschüttetes) Keimselfst zu erreichen und *zur Beziehung* zu wecken. Andere musiktherapeutische Erfahrungen kommen hier in den Sinn, etwa solche aus der Arbeit mit komatösen oder apallischen Patienten, mit Menschen in der Endphase einer Demenz oder mit Sterbenden (vgl. Gustorff/Hannich, 2000; Dehm-Gauwerky 2000, 2001). Hier können wir uns einen Rückzug des Seelischen auf das Keimselfst vorstellen, was wiederum die Vorstellung der Unzerstörbarkeit stützt bzw. nur von dieser aus denkbar wird.

2.3 Musik als Übergangsobjekt – Musik als Spielraum

Von weiteren Konzepten aus dem Umfeld der Objektbeziehungs- und Selbstpsychologie, die inzwischen zur Konzeptualisierung der musiktherapeutischen Erfahrung herangezogen wurden, möchte ich hier nur diejenigen aufgreifen, die eine stärkere Bedeutung zu erzielen beginnen.

¹⁸ Mit dieser Formulierung lasse ich den Anfang bewusst unbestimmt, aus der Überzeugung heraus, dass die erste Seite sich stets dem Aufschlagen entzieht – wie Sloterdijk es mit einer Geschichte von Borges beschreibt: „Er (...) forderte mich auf, die erste Seite zu suchen. Ich legte meine linke Hand auf den Einband und schlug das Buch auf, indem ich den Daumen gegen den Zeigefinger drückte. Meine Bemühung war umsonst: es blieben stets einige Seiten zwischen dem Buchdeckel und meinem Daumen übrig. Sie schienen aus dem Buch zu entspringen“ (Borges zitiert nach Sloterdijk 1988, 32).

Als erstes ist hier der Winnicottsche Begriff des *Übergangsobjektes* (Winnicott 1993) zu nennen, den ich hier mit Bacal als eine besondere Funktion eines Selbstobjektes auffassen will. Damit ist gemeint, dass die Bedeutung des Übergangsobjektes sich vor allem auf den sich gestaltenden Zwischenraum von Selbst und Anderen, von Ich und Welt bezieht.

Der Begriff des Übergangsobjektes wurde in der Musiktherapie von Anfang an einerseits im Zusammenhang mit der psychologischen Bedeutung der Musikinstrumente herangezogen: „Wenn wir uns nun vorstellen, daß die Patienten, mit denen wir arbeiten, nicht fähig sind zur echten Objektbeziehung, (...) dann wird klar, daß Musikinstrumente als Übergangsobjekte dienen können. Dies gilt vor allem für solche Instrumente, die sowohl gestrichen (gestreichelt) als auch in aggressiver Weise gezupft werden können“ (Füg 1980, 13). Hervorzuheben ist hierbei die Einschränkung, dass die Instrumente diese Bedeutung haben *können*, das heißt, es können auch andere Funktionen im Vordergrund stehen. So können Instrumente z.B. auch eine libidinöse Besetzung erfahren. Es ist also hier keine Eins-zu-Eins-Zuordnung gemeint, sondern eine sich vom Gegenstand in Verbindung mit der therapeutischen Situation anbietende Funktion, die vom Patienten in dieser Weise genutzt werden kann.

Auch G. K. Loos, die eine Verbindung zwischen Musik- und Körpertherapie schuf, betrachtet „das Musikinstrument als Übergangsobjekt“. In Anknüpfung an das Übergangsphänomen des Lallens, betont Loos dabei, dass auch der „musikalische Klang den Charakter eines Übergangsobjektes bekommen“ kann (Loos 1986, 148). Mit dem Titel ihres Buches „Spiel – Räume“ (1986) stellt sie die für die Musiktherapie durchgängig bedeutungsvolle therapeutische Funktion des Spielens und des darin entstehenden Entwicklungsraumes in den Vordergrund, was von vielen Musiktherapeuten immer wieder aufgegriffen wird.

Im Zuge der musiktherapeutischen Konzeptionalisierung finden wir denn auch besonders häufig Anknüpfungen an die umfassendere Konzeption des *Übergangsraumes oder intermediären Raumes* und der Musik als *Spiel*, die sich nicht auf die Instrumente direkt bezieht, sondern auf den Spielraum, der in der musikalischen Improvisation entsteht. „Von diesem intermediären Raum aus findet der kreative Prozeß statt, oder anders gesagt, können Identitätsänderungen initiiert werden. Darum ist es so wichtig, »Raum« zu schaffen für die Regressionsbedürfnisse mancher Patienten und diese hinreichend zu unterstützen“ (Füg 1980, 14). „Die Musiktherapie fördert mit dem Improvisieren eine Verfassung des Übergangs, des Spielens und begünstigt damit die Entstehung von Spielraum und neuen Bewegungsmöglichkeiten“ (Weymann 1990, 90). Spielraum wird dabei verstanden als ein „bewegliches Ineinander von Wirkungen“ (a. a. O. 88). Weymann ordnet dabei das Spiel zwischen Chaos auf der einen und Zwang auf der anderen Seite an (a. a. O. 89). Metzner bezeichnet in dem neuesten Überblicksartikel zur psychoanalytischen Musiktherapie die Theorie der Übergangsphänomene neben der Symboltheorie Lorenzers als den bewährtesten Ansatz in der Musiktherapie (Metzner 2002, 36).

In der Musiktherapie mit Kindern taucht das Spiel dann in einem zweifachen Sinne auf: als musikalisches Spiel und als Spielen im üblichen Sinne (Kinderspiel). So wie der Austausch von Musik und Sprache ein wesentliches Agens der musiktherapeutischen Behandlung ist, kennzeichnen diese beiden Formen des Spielens die Kindermusiktherapie (vgl. Irle/Müller 1996, 13 ff und 117ff; Mahns 2003).

Winnicott selbst hat mit der Verbindung von Übergangsraum – Spiel – Kreativität und kulturellem Erleben der Musiktherapie wertvolle theoretische Vorgaben gemacht, an die viele MusiktherapeutInnen anknüpfen. Manche Formulierungen

Winnicotts werden von MusiktherapeutInnen bisweilen wie eine direkte Begründung der Musiktherapie gelesen (was die Sache allerdings unberechtigt vereinfacht): „Ich gehe von dem Grundsatz aus, daß sich Psychotherapie in der Überschneidung zweier Spielbereiche vollzieht, dem des Patienten und dem des Therapeuten. Wenn der Therapeut nicht spielen kann, ist er für die Arbeit nicht geeignet. Wenn der Patient nicht spielen kann, muß etwas unternommen werden, um ihm diese Fähigkeit zu geben; erst danach kann die Psychotherapie beginnen. Der Grund, weshalb das Spielen so wichtig ist, liegt darin, daß der Patient gerade im Spielen schöpferisch ist“ (Winnicott 1993, 65f).

Und an anderer Stelle heißt es: „Man sollte sich immer daran erinnern, daß Spielen an sich schon Therapie ist“ (a. a. O. 62). Sogar außerhalb der tiefenpsychologischen Schulen der Musiktherapie finden wir Anknüpfungen an die Ausführungen Winnicott zum Spiel, wodurch dieser zugleich eine wichtige Vermittlungsfunktion zwischen psychotherapeutischen und pädagogischen Ansätzen in der Musiktherapie einnimmt (vgl. z.B. Schumacher 2002 im Zusammenhang mit der Orff-Musiktherapie). Kritisch anzumerken ist allerdings auch, dass der Gebrauch der Winnicottschen Begriffe in der Musiktherapie bisweilen selbst eher etwas assoziativ-spielerisch anmutet, als dass er sich der begrifflichen Abgrenzung gegenüber anderen Formen und Phasen der Selbstobjektentwicklung verpflichtet fühlt.

Die wohl differenzierteste musiktherapeutische Auseinandersetzung mit dem Begriff des Übergangsobjektes findet sich bei Niedecken und zwar in der Verknüpfung mit den Weiterführungen Lorenzers (Niedecken 1988, 24, 99ff). Niedecken betont dabei zum einen, dass der Klang der eigenen Stimme „prädestiniert dazu [ist], vom Kind als erstes Übergangsobjekt verwendet zu werden“, „der Gebrauch eigener Stimmlaute als Übergangsobjekte läßt sich bei Kindern meist früher beobachten als der von Gegenständen: sie sind in viel höherem Maße verfügbar für das Kind als diese, sie können kaum verloren gehen oder weggenommen werden“ (a. a. O. 103). Niedecken stellt den Klang der eigenen Stimme als ein Phänomen dar, welches sich von der frühesten Erfahrung des Schreiens über das Lallen bis hin zur Sprachentwicklung durch ein besonderes Maß an Kohärenz der psychischen Erfahrung auszeichnet. Dabei sei die Funktion des Klanges als Übergangsobjekt eine zentrale. „Das Übergangsobjekt nämlich, dies macht Freuds Garnrollenbeispiel eindringlich klar, dient dem Kind zur aktiven Wiederholung und Verarbeitung von szenischen Eindrücken aus seinem täglichen Erleben mit den primären Bezugspersonen, welche eine zunehmende Anerkennung der Außenwelt als unabhängiger Existenz notwendig machen“ (a. a. O. 103). Die genaue Betrachtung der Möglichkeiten des Klanges macht deutlich, dass er die Qualität des Zwischen- und Übergangsraumes in besonderer Weise impliziert. Als „Vermittlungsprodukt“ stellt er

„einen Interaktionsvorgang zwischen innerer und äußerer Natur [dar] und zugleich einen zwischen Kind und Erwachsenem zur Voraussetzung. Eine Trennung zwischen beiden Vorgängen kann beim anfänglichen Klangerleben noch nicht beobachtet werden. Erst wenn im spielerischen Interagieren in der Mutter-Kind-Dyade die unbestimmten akustischen Eindrücke zu Tönen gestaltet wurden, können diese dann als zur Außenwelt gehörig, nämlich mit dem Selbst des Kindes weder noch mit dem Selbstobjekt identisch erlebt werden“ (a. a. O. 105).

Da das Kind sich in der Welt von Klängen auch „unabhängig von der Präsenz des Erwachsenen“ erleben kann, eignen sie sich auch als erste Aufarbeitung erlebter Szenen im Spiel. Klänge können so „zu Wegbereitern der Loslösung und Individuation“ werden und

1. 4 SELBSTPSYCHOLOGIE UND MUSIKTHERAPIE

sind zugleich offen für neue Erfahrungen, weil sie – wie die gegenständliche Welt – dem Kind auch außerhalb der menschlichen Beziehungserfahrung verfügbar sind (a. a. O. 105).

Mit Winnicott zeichnet Niedecken noch einmal die psychologische Bedeutung des Klanges (oder Tones) vom Übergangsobjekt zur Kultur nach:

„Das Kind kann im Ton seine eigene Körperlichkeit im Einklang mit der Umwelt erleben, und in diesem Erlebnis liegt der Keim zu jener Erfahrung über sich selbst und die Umwelt, in ihrem Verhältnis zueinander, welche der Erwachsene später in der Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material, (...) in der Produktion von musikalischem Ausdruck gewinnen kann. Solche frühen strukturierten Klänge können dann entstehen, wenn eine befriedigende Interaktion in der Mutter-Kind-Dyade das Kind von den Spannungen des körperlichen Bedarfs befreit und ihr einen Spielraum gibt, ein »potential space«, von dem Winnicott sagt, daß darin der Ursprung kultureller Erfahrung liegt“ (a. a. O. 104).

Im Zuge der Rezeption des Konzeptes vom Übergangsobjekt gehen auch andere Gedanken Winnicotts in die musiktherapeutische Theoriebildung ein, vor allem in Bezug auf die Gestaltung der therapeutischen Beziehung, wie z.B. die Übernahme einer *haltenden Funktion* in Zeiten der Regression (z.B. bei Teichmann-Mackenroth 1990) oder die Bedeutung der *Objektzerstörung* im musikalisch-therapeutischen Spiel und des Erlebens der Wiederbelebung bzw. des Überlebens des Therapeuten (Müller in Irle/Müller 1996, 117f). In der musikalischen Improvisation kann sich diese therapeutisch wichtige Erfahrung in der Musik etwa darin äußern, dass der Therapeut durch die Lautstärke und Heftigkeit des Spiels des Patienten mit seinem Spiel musikalisch-psychologisch „untergeht“, „zerstört wird“, akustisch nicht mehr zu hören ist, und nach einer solch lauten Phase etwas vom Spiel des Therapeuten wieder hervortritt, eine Melodie, ein gleich gebliebener Rhythmus, eine leise Akkordfolge, was der Therapeut unhörbar weiter gespielt hat und was nun für den Patienten die Bedeutung des *Überlebens des Objektes* im Sinne Winnicotts gewinnen kann.

Auch die Konzeptualisierung Winnicotts vom „wahren und falschen Selbst“ findet in einer neueren Arbeit ihren Niederschlag in der Analyse der Musiktherapie mit einem zehnjährigen Zwillingsskind, bei dem es schwer zu bestimmen ist, ob die Zeichen einer Hörbehinderung und/oder einer geistigen Behinderung auf manifesten Einschränkungen beruhen oder ob sie Merkmale einer Selbstentwicklung sind. Konnte sich das Selbst hier nur in Abgrenzung zur gesunden, normalen Zwillingsschwester konstituieren und ist in dem „behinderten Selbst“ zugleich die Einschreibung einer traumatischen Geburt zu sehen mit einer Ungetrenntheit in der Zuordnung des Erlebens von Mutter und Kind? (Guth 2002)

Die von Dieter Tenbrink auf die Musik angewandte Unterscheidung zwischen *subjektivem Objekt* und *objektivem Objekt* (Winnicott 1993, 101ff; Tenbrink 2002) findet sich bisher, soweit recherchiert, kaum in der musiktherapeutischen Literatur wieder. Es könnte allerdings eine weiterführende Anregung sein zu untersuchen, ob und woran sich unterscheiden lässt, ob PatientInnen der Musiktherapie die Instrumente (und/oder den Therapeuten) als subjektives oder objektives Objekt erleben und nutzen und ob sich daraus sinnvolle Zusammenhänge zur Frage der Indikation für die Musiktherapie ableiten ließen.

2.4 Die Musik des frühen Mutter-Kind-Dialogs

Als zweites stießen die Ausführungen Daniel Sterns (1992) von Anfang an auf eine begeisterte Aufnahme in der Musiktherapie. Viele seiner Beschreibungen der frühen Beziehungssituationen zwischen dem Säugling und seiner Umgebung spiegeln Erfahrungen wider, wie sie die MusiktherapeutInnen unabhängig von ihrer theoretischen Orientierung in der musikalischen Improvisation mit ihren PatientInnen machen. Auch die Konzeptualisierung der *Vitalitätsaffekte* (a. a. O. 93ff), der *amodalen Wahrnehmung* (a. a. O. 74ff) und der *Affektabstimmung* (a. a. O. 223ff) gemahnen unmittelbar an musikalische wie musiktherapeutische Erfahrungen. Erste musiktherapeutische Verknüpfungen stellten Weymann, Deuter und Teichmann-Mackenroth 1991 (veröffentlicht 1992) in einem Gruppenreferat einer musiktherapeutischen Fachtagung des Instituts für Musiktherapie und Morphologie IMM vor, die dann nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung des Hauptwerkes Sterns (1992) eine schnelle Verbreitung innerhalb der Musiktherapie fanden.

Hauptthese der drei Autoren ist es, dass die von Stern beschriebenen frühen Interaktionen zwischen Mutter und Kind in der musiktherapeutischen Improvisation wieder belebt werden. Dazu regen bestimmte Aspekte der Beziehungssituation im Spiel wie auch die Qualitäten der Musik an: „Die Analogien zwischen den frühen Interaktionsformen und den musikalischen Interaktionen, zu denen wir unsere Patienten in der Musiktherapie einladen, liegen auf der Hand. Schon die Beschreibung der Qualitäten, die vom Kleinkind wahrgenommen werden, erinnern an die Qualitäten, aus denen Musik entsteht: Intensitäten, Zeitgestalten wie Dauer, Rhythmus, Tempo, Accelerando, Ritardando, nicht zuletzt Tonhöhen und Klangfarben“ (Weymann 1992, 40). Weymann übersieht dabei nicht, dass diese Qualitäten auch im Gespräch eine Rolle spielen, betont aber die besondere Einheit von Form und Inhalt in der Musik: „Der *musikalische* Dialog aber handelt von nichts anderem“ (a. a. O.).

Auch Deuter betont, dass bei „der Beschreibung der Interaktion zwischen Mutter und Kind (...) Kriterien genannt und Begriffe benutzt [werden], mit denen gleichermaßen wesentliche Merkmale einer Improvisation beschrieben werden können. Stern beobachtet zum Beispiel, mit welchen Ausdrucksmitteln der Austausch *eingeleitet* wird, wie der Kontakt *aufrechterhalten* wird, wie er *moduliert* und wie er *beendet* und *vermieden* wird“ (Deuter 1992, 44).

Wichtig ist dabei, dass die Musik als Medium zwar durchaus einladend zu einer Wiederbelebung früher Interaktionsformen wirken kann, aber auch deutlich anders ist und mit der ursprünglichen Interaktionsszene nicht verwechselt werden darf:

„Unter den veränderten Bedingungen der aktuellen Szene werden die frühen Erfahrungen nicht schlicht wiederholt im Sinne einer Kopie oder eines Abklatsches, sondern sie erscheinen quasi symbolisch im Rahmen der Übertragungsbeziehung und können – wenn es gut geht – denkend, fühlend, sprechend und handelnd (sinnlich-handgreiflich) weiterentwickelt werden. So kann es zu neuen Erfahrungen des Zusammenseins und des Austausches kommen, (...)“ (Weymann 1992, 36).

Teichmann-Mackenroth hebt behandlungstechnisch wichtige Aspekte hinsichtlich der Affektabstimmung hervor, die erst durch das richtige Maß von Ähnlichkeit und Differenz die Entwicklung fördert:

„Der Zustand des kindlichen Selbst wird durch diese Intervention (verschmelzende Einstimmung, RT) nicht verändert, was in Beobachtungen daran zu erkennen war, daß die Kinder, wenn die Mutter ein »Affect attunement« in dieser Form vornahm, praktisch keine Reaktion zeigten. Erst wenn die Mutter ihre »Antwort« über- oder

1. 4 SELBSTPSYCHOLOGIE UND MUSIKTHERAPIE

untertrieb, reagierte das Kind – mit Verwunderung. Dies deckt sich mit meiner musiktherapeutischen Erfahrung, daß Patienten nach einem für sie bedeutungsvollen Musikdialog, in dem ich, der Musiktherapeut, mich affektiv stimmig einlassen konnte, kaum sagen können, was ich gespielt habe, also nicht differenziert wahrgenommen haben“ (Teichmann-Mackenroth 1992, 54).

Musik im musiktherapeutischen Setting biete, so Teichmann, Raum für die „mehr globalen Erlebens-, Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen, wie wir sie in den Anfangsphasen menschlicher Entwicklung vorfinden“ und er folgert daraus:

„So genommen scheint unmittelbar stimmig, daß die Musiktherapie wachsende Bedeutung in der Behandlung von Patienten mit »frühen Störungen« erlangt hat und ebenso einleuchtend erscheint, daß leib-seelische Verletzungen aus vorsprachlicher Zeit besser auf der Klangebene als auf der Wortebene erinnert, wiederbelebt und im Sinne der korrigierenden emotionalen Erfahrung durchgearbeitet werden können, auch wenn wir dazu des Sprechens als Übersetzungs- oder Transferhilfe in die Sphären der Bewußtheit bedürfen“ (a. a. O. 55).

Zur Konkretisierung sei hier die Beschreibung einer musiktherapeutischen Improvisation von Deuter (1992, 47f) wieder gegeben.

„Die Improvisation entstand innerhalb einer Gruppenmusiktherapie (...) Die depressive Patientin (...) hatte bereits mehrere Monate an der Musiktherapie teilgenommen (...) [sie] verwendete viel Energie darauf, einen wirklichen Austausch zu vermeiden. In der Musik sah sie sich in ihrer Rolle als Opfer bestätigt. Schon mittlere Lautstärke erlebte sie so, als würde sie geschlagen. Damit wurden alte Erlebnisse wiederbelebt, vor denen sie sich schützen wollte, die sie aber auch festzuhalten schien.

Die Vorstellung, selbst laut zu werden und womöglich dadurch der Bedrohung etwas entgegenzusetzen, löste Entsetzen aus. (...)

Gegen Ende einer Gruppenimprovisation ergab sich ein Kontakt zwischen der Patientin und mir. Sie spielte eine Bordunleier, ich spielte auf einer alten verstimmten Zither. Die Patientin schien den Kontakt erst dann wahrzunehmen, als die Gruppe allmählich aufhörte zu spielen, bis schließlich nur noch die beiden Saiteninstrumente übrig blieben.

Sehr leise wurde das Spiel, fast nicht mehr hörbar. Auf beiden Instrumenten wurde derselbe Ton gefunden, klang einige Male in derselben Schwingung. Der Zusammenhang ging verloren, fand sich wieder; ein Zurückasten, wie zur Bestätigung, daß aufs Neue derselbe Ton, eine Übereinstimmung möglich war; schwer zu sagen, wie lange diese Phase dauerte. – Es war ein Spiel, wie über das Ende der Improvisation hinaus, wie über eine Grenze hinweg, mit einem Minimum an zerbrechlichem und trotzdem beständigem Kontakt.

Nach einer Weile kamen andere Töne hinzu, bestätigten und unterstützten den zerbrechlichen Schwebezustand. Aus der Gruppe, die aufmerksam zugehörend geblieben war, beteiligten sich wieder Spieler und die Improvisation fand einen klingenden Schluß. (...)

Erst nach einigen Musiktherapiesitzungen, die dazwischen lagen, konnte die Patientin über das Erlebnis reden. Sie schilderte, sie sei in einer Situation gewesen, in der »innerlich alles zusammenbricht«, wo sie »völlig allein und verlassen« sei. Dieses Gefühl kenne sie, so sei sie es gewohnt. Sie habe es kaum glauben wollen, daß sie die Zither hörte und einen Kontakt spürte.“

Ähnlich wie Winnicott kommt auch Stern in seinen Texten selbst den Erfahrungen der Musiktherapie entgegen: „Nach meinem Eindruck gleicht eine primäre Betreuungsperson mehr als allem anderen einem schöpferischen Künstler, etwa einem mittanzenden Choreographen oder einem komponierenden und konzertierenden Musiker, der sein Werk aufführt, wie er es hervorbringt. Der Leser möge beachten, daß ich als Beispiel zumindest für diese Periode der Kindheit die nicht-verbalen Künste anführe, deren Dynamik sich in der Zeit entfaltet“ (Stern nach Deuter 1992, 43).

Die Vitalitätsaffekte als organisationsstiftende, strukturbildende Erfahrungen erinnern sowohl in der Schwierigkeit, sie sprachlich zu beschreiben (Stern 1992, 83-93) als auch in den dann gefundenen Beschreibungen selbst an musikalische Formprinzipien: „aufwallend, verblassend, flüchtig, explosionsartig, anschwellend, abklingend, berstend, sich hinziehend, usw“ (a. a. O., 83). Auch hier bezeichnet Stern selbst die Musik – neben dem abstrakten Tanz – als „ausgezeichnete Beispiele für die Ausdrucksfähigkeit der Vitalitätsaffekte“ (a. a. O., 87).

So gibt es inzwischen zahlreiche Verbindungen zwischen Musiktherapie und der neueren Säuglingsforschung, die ja ihrerseits auch einen direkt auf Musik bezogenen Forschungszweig kennt (Papousek 2001). Wie weit damit tatsächlich eine schulenübergreifende theoretische Grundlegung der Musiktherapie gefunden wird, wie Decker-Voigt es erhofft (2002, 30f und 408ff), bleibt abzuwarten.

2.5 Gemeinsames Anwesendsein und der Bereich des Schöpferischen

Als ein weiterer Wegbereiter der Selbstpsychologie ist Balint (1966, 1973) zu nennen, dessen Werk für die Musiktherapie eine wichtige Rolle spielt. Seine Beschreibungen des Bereichs des Grundmangels, des Versagens von Sprache (bzw. von Deutungen) in einem bestimmten frühen Störungsbereich, der Funktion der therapeutischen Regression sowie des Bereichs des Schöpferischen halfen, die Notwendigkeit einer therapeutischen Kommunikation jenseits der Sprache zu begründen. Dieser Einfluss ist in den Veröffentlichungen zum Teil nicht direkt aufzufinden, sondern ist über die Weiterführungen in der Psychosentherapie vermittelt, so etwa bei Benedetti, Ciompi, Wulff und Mentzos. Er spielt vor allem dann eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, die andersartige Beziehungsstruktur in der Musik in der Arbeit mit früh gestörten Patienten begrifflich zu etablieren (Deuter 1996; Kunkel 1996; Tüpker 1996, 1998; Metzner 1999; Engelmann 2000).

So grenzt z.B. Deuter eine bestimmte Form der therapeutischen Beziehung *in* der Improvisation als ein *gemeinsames Anwesendsein* gegenüber der üblichen, resp. späteren *Begegnung* im gemeinsamen Werk der Improvisation ab. Die Spielverfassung des gemeinsamen Anwesendseins hat dabei die Charakteristika „Kontinuum, Dimension von «Alles und Nichts», veränderte Zeitdimensionen, Undifferenziertheit, keine Notwendigkeit von Gestaltung und Form, Aufgehobensein, Unentschiedenheit, Dauer, die sich nicht erschöpft, aber auch nicht erfüllt“ (Deuter 1996, 53). Sie ist als „Vorform von Begegnung und Beziehung“ (a. a. O. 47) zu verstehen, die reguliert werden muss als ein Ort, in dem

Verstehen sich konstituieren kann, ohne dass Verstehen schon geschehen darf. Die Beschreibungen Deuters erinnern an den Bereich des Schöpferischen bei Balint (Balint 1973, 35ff) und den versuchsweise vorgeschlagenen Begriff der Prä-Objekte (a. a. O.). Deuter konkretisiert die therapeutische Haltung in Abgrenzung zur Mitbewegung, dem direkten musikalischen Respons etwa durch Motivwiederholung, Anknüpfung, Aufgreifen des gleichen Rhythmus:

„Man kann sich den Rahmen des gemeinsamen Anwesendseins so umfassend vorstellen, daß der andere als persönliches Gegenüber darin gar nicht bemerkbar werden muß; (...) In diesem Raum können sich Dinge ereignen; sie haben aber (noch) nichts zu bedeuten; der eigentliche Bereich der Begegnung wird ausgespart; es ist aber dennoch etwas da, eine Umgebung, ein Umfeld, eine Atmosphäre. Man spielt zwar zu zweit; die Dualisierung und die damit verbundene Trennung wird aber ausgeblendet; es ist ein Alleinsein, ohne darin verloren zu gehen. Man kann der bedrohlichen Nähe entgehen, ohne daß es als Alternative dazu nur Leere gibt“ (Deuter 1992, 52).

An die von Balint immer wieder umschriebene Sprachlosigkeit dieser Verfassung gemahnt auch das in der Musiktherapie immer wieder anzutreffende Phänomen, dass PatientInnen nach einem solchen Eintauchen in den Bereich der *Eins*, wie Balint diese Ebene in Abgrenzung zur *Zwei* der Grundstörung und zur *Drei* der „normalen“ Ebene ödipaler Konflikte auch nennt (Balint 1973, 35ff), nur so etwas sagen wie „das war gut“ (Kunkel 1996, 75) und zu weiteren verbalen Äußerungen nicht zu bewegen sind. Dies geschieht dann oft in der Verbindung mit sehr langen und redundanten Improvisationen, in denen der Therapeut die merkwürdigsten Dinge erlebt, bisweilen aber auch schwer erträgliche Langeweile, die aber vom Patienten sehr deutlich als die derzeit angemessene Form eines „guten“ oder zumindest erträglichen Zusammenseins charakterisiert wird, bis sie – oft nach vielen Wochen oder Monaten (soweit das Gesundheitssystem dies zulässt) – durch eine neue Form abgelöst wird, die nicht ohne weiteres aus dem Bisherigen ableitbar erscheint (vgl. auch Buchert 2002).

2.6 Kohut und die Musiktherapie

Auch die Schriften Kohuts wurden von den MusiktherapeutInnen rezipiert, wenn auch in deutlich geringerem Maße als die bisher genannten AutorInnen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen den Arbeiten Kohuts zur Musik auf der einen Seite und der Narzissmusforschung und Entwicklung der Selbstpsychologie auf der anderen.

Zwar beziehen sich einige Autoren auf die Ausführungen Kohuts zur Musik (z.B. Langenberg 1988, 22f) dennoch fällt auf, dass gerade dieser Teil des Kohutschen Werkes in der Musiktherapie – zumindest in der deutschsprachigen Literatur – relativ wenig inhaltliche Resonanz gefunden hat. (Obwohl einer der Aufsätze Kohuts sogar zunächst, 1951, in der amerikanischen Fachzeitschrift für Musiktherapie erschienen ist. Die deutsche Übersetzung dann in der bekannten Aufsatzsammlung 1977 veröffentlicht.) Ein Grund dafür könnte sein, dass Kohut sich stärker mit dem Musikhören und der Frage des psychologischen Zustandekommens des *Musikgenusses* beschäftigt (Kohut 1977, 196f), was für die Musiktherapie im klinischen Sinne naturgemäß weniger zentral ist. Und auch dort, wo die aktive musikalische Produktion berührt ist, scheint das Improvisieren als eine mögliche Form des Musizieren Kohut nicht bekannt gewesen zu sein (a. a. O. 197, 236). Zum anderen scheint der zentrale eigene Beitrag Kohuts, dass der Musikgenuss sich

letztlich aus der Bewältigung der primär angsterzeugenden akustischen Umwelt ableite (vgl. a. a. O. 200f) wenig plausibel und die zur Ableitung dieser These herangezogenen Beispiele wären in ihrer Generalisierung leicht durch andere Säuglingsbeobachtungen zu widerlegen. Der zweite in diesem Zusammenhang von Kohut betonte Aspekt, dass Musik die Funktion einer „Regression im Dienste des Ich“ (Kris) gewinnen kann und Kunst allgemein „dem Individuum bei der stellvertretenden Lösung struktureller Konflikte“ (a. a. O. 237) helfe, findet sich schon eher in der musiktherapeutischen Erfahrung wieder. Insgesamt fällt allerdings auf, dass die neuen selbstpsychologischen Sichtweisen in die Beschäftigung Kohuts mit der Musik noch nicht eingeflossen sind, sondern Kohut sich hier eher auf das ältere Strukturmodell bezieht und Musik daraufhin betrachtet, welchen Es-, Ich- und Über-Ich-Funktionen sie dienen kann. Dennoch wäre eine kritische Auseinandersetzung mit den Schriften Kohuts zur Musik von Seiten der Musiktherapie sicherlich lohnend.

Die Selbstpsychologie Kohuts findet sich ausführlich in die musiktherapeutische Konzeptentwicklung von Maler (1989a und 1989b) einbezogen. Er entwickelte an der Medizinischen Hochschule Lübeck im Rahmen des dortigen stationären Konzeptes (Feiereis 1989) ein Modell für die Behandlung anorektischer und bulimischer PatientInnen. Dabei durchlaufen die PatientInnen im Sinne einer therapeutischen Nachreifung verschiedene Entwicklungsstufen, die sich konzeptuell u.a. an der Entwicklung des Selbst bei Kohut orientieren. Auch die starke Orientierung an einer (heilsamen) Spannungsregulierung durch die improvisatorischen Prozesse erinnern an den Blickwinkel Kohuts auf die psychologische Funktion von Musik

Verbindungen zwischen der Selbstpsychologie Kohuts und der Selbstentwicklung bei Stern finden sich dargestellt im Bereich der Arbeit mit geistig Behinderten bei Albrecht (1995) und in der Falldarstellung der Musiktherapie mit einem hörgeschädigten Zwillingsskind bei Guth (2002). Albrecht analysiert von diesen beiden Konzepten her ihre musiktherapeutische Arbeit mit einem 37-jährigen geistig behinderten Mann namens *Heinrich*, dessen Leben durch die immer wieder auftauchenden Gewalttätigkeiten und Autoaggressionen aus den Bahnen zu geraten droht. Sie analysiert diese Störungen konsequent und überzeugend als Symptome einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung und weist damit zugleich nach, dass nicht die geistige Behinderung selbst Ursache dieser Symptome ist bzw., dass die Symptome kein unverstehbares *Merkmal* geistiger Behinderung sind, wie dies für gewöhnlich immer noch so gesehen wird.

In der musiktherapeutischen Behandlung konstellierte sich zunächst eine verschmelzende Selbstobjekt-Übertragung:

„Der latente Wunsch (...) lautet: Sei so eins mit mir (...), daß du fühlst, was ich fühle; daß ich nichts zu sagen brauche, weil wir das gleiche fühlen. Dieser Wunsch schlägt mir aber wie eine Forderung entgegen. Hier zeigt sich das Bedürfnis nach einem verschmelzenden archaischen Selbstobjekt. Und es findet sich die von Kohut beschriebene, für solche Selbstobjektbeziehungen typische Gegenübertragung der Therapeutin“ (Albrecht 1995, 55).

So scheint der Wunsch nach Abgrenzung (als notwendiger Entwicklungsimpuls) zunächst nur bei der Therapeutin zu liegen. Es zeigt sich aber, dass er durchaus auch beim Patienten ist, aber, zunächst unkenntlich, aufgehoben in der (Drohung der) Gewalttätigkeit. Dann taucht er auch in der Musik auf, die die Therapeutin an der Schmerzgrenze berührt, was vom Patienten mit sadistisch anmutender Freude registriert wird. Hier, so die Therapeutin, „werde ich als ein klares Gegenüber wahrgenommen, das eine Grenze hat, die verletzt werden kann. Heinrich tut etwas und bekommt von mir die klare Botschaft, daß das, was er

tut, mich berührt. Er erlebt aber auch, daß seine aggressiven Impulse mich nicht »vernichten« können. (...) Die Beziehungsqualität, die sich in dieser Szene herstellt, unterscheidet sich von der, die einen großen Teil der therapeutischen Beziehung bestimmt. Hier geht es um die Ebene der Objektbeziehungen, in dem bisher dargestellten eher um die Verwendung der Therapeutin als Selbstobjekt in einer verschmelzenden oder spiegelnden Selbstobjekt-Beziehung. Es zeigen sich beide Entwicklungslinien, die Kohut als getrennt voneinander betrachtet: Die Entwicklungslinie der Selbstobjekt-Beziehungen und die der Objekt-Beziehungen“ (Albrecht 1995, 57).

Die Musik als Beziehungsform wird in dieser Behandlung auch deshalb so wichtig, weil deutlich wird, dass dieser Patient zwar durchaus sprechen kann, seine Worte aber nicht seine *eigenen* Erfahrungen auszudrücken vermögen. Es ist als seien seine Worte nicht die seinen. Vielmehr erscheinen seine Sätze, mit denen er z.B. über vergangene Gewalttätigkeiten spricht, wie „Zitate“. „Ich habe das Gefühl, in ihm seine Eltern sprechen zu hören“ (a. a. O. 56). „Als ob ein Über-Ich spräche“, welches aber wiederum nicht integrierter Teil der Persönlichkeit zu sein scheint, sondern eine durch ihn hindurch sprechende Eltern-Imago. Die Worte, die der Patient spricht, bleiben dadurch in ihrer emotionalen Wirkung „leer, verarmt“, wirken künstlich und befremdend. „Von den Gefühlen eines Mannes, der wieder zu Hause sein möchte, den aber irgendetwas dazu gebracht hat, dort immer wieder so gewalttätig zu agieren, daß seine Eltern es schließlich mit ihm nicht mehr aushalten konnten, ist zunächst nichts zu spüren.“ „Heinrich kann Sprache nicht nutzen, um sich zu unterscheiden.“ (a. a. O.).

Gewalttätigkeiten drohen immer wieder auch in der Musiktherapie und werden dort als narzisstische Wut verstehbar, zu der es dann kommt, wenn die Therapeutin als Selbstobjekt „versagt“ und damit frühere Selbstobjektversagungen aktualisiert werden. Dabei wird dann deutlich, dass „die sichere Qualität eines Spiel-Raumes oder Übergangsraumes“ für den Patienten nicht zu existieren scheint. So kann z.B. eine affektive Überforderung, die sich im musikalischen Zusammenspiel ereignet, zunächst unmittelbar in das Umwerfen von Tischen und Stühlen umschlagen. Da ist keine Grenze, kein Zwischenraum.

Darin offenbart sich in diesem Fall zugleich die Entwicklungschance der Musik, durch die nun über verschiedene Stufen allmählich Spielraum (symbolischer Raum) aufgebaut und entwickelt werden kann: Schreien, aggressives Spielen in der Musik kann als „Spiel“ mit Ausdruckscharakter von unkontrollierten „realen“ Durchbrüchen unterschieden werden; dem entspricht, dass die Angst, die die Therapeutin während einer Improvisation empfindet, sich deutlich von der Angst vor realen Gewalttätigkeiten unterscheidet; Heinrich kann der gespielten Musik einen Namen geben; es entsteht eine Metaebene, die das Deuten – auch der Übertragungsbeziehung – ermöglicht. Reifere Übertragungsebenen entstehen neben den anderen, die Therapeutin wird nicht mehr nur „zur Erhaltung der Selbstkohärenz des Patienten gebraucht, sondern (kann) auch als »Gegenüber« interessant werden (a. a. O. 72).

Einen Überblick über die dargestellten Konzepte, die bisher in der Musiktherapie verwendet werden oder mit ihr in enger Beziehung stehen, kann nachfolgende Tabelle geben.

Selbstpsychologie in der Musiktherapie

in Stichworten

Melanie Klein	schizoide und depressive Position projektive Identifikation
Wilfried Bion	container – contained negative capability
Donald Winnicott	holding function Übergangsobjekt - intermediärer Raum Spiel - Kreativität -Kultur Objektzerstörung und Überleben des Therapeuten wahres und falsches Selbst
Michael Balint	Bereich der Grundstörung Beich des Schöpferischen (der Eins) Prä-Objekte Bedeutung der therapeutischen Regression
Weiterführungen bei G. Benedetti ...	
Heinz Kohut	Selbst Selbstobjekt (-Funktion) der Musik „Glanz im mütterlichen Auge“ Empathie Selbst-Selbstobjektbeziehung umwandelnde Verinnerlichung
Daniel Stern	auftauchendes Selbst..... amodale Wahrnehmung Affektabstimmung Vitalitätsaffekte

3. Thesen zur Musiktherapie

Drei Thesen zur Musiktherapie aus selbstpsychologischer Sicht mögen abschließend dazu dienen, die weitere Diskussion anzuregen.

1. In einem Teil der musiktherapeutischen Improvisationen spiegeln sich die verinnerlichten und zu Selbstsubstanz gewordenen Objektbeziehungen des Patienten.

Die musiktherapeutische Improvisation ermöglicht dadurch in besonderer Weise empathische und zugleich im Werk manifeste Einsichten in Entwicklung und Aufbau des Selbst.

Vergleichbar mit der freien Assoziation in der Psychoanalyse stellt für viele Musiktherapien die freie Improvisation das Kernstück der Behandlung dar (vgl. Hegi 1986; Weymann 1996, 133f und 2001, 81ff; Lenz/Tüpker 1998; Bergström-Nielsen/Weymann 2001; Weymann

2001). Sie unterscheidet sich allerdings in zweierlei Hinsicht von der freien Assoziation. Zum einen handelt es sich um einen *gemeinsam* gestalteten Prozess von Patient und Therapeut, wenn auch aus unterschiedlichen Positionen heraus.

Zum anderen wohnt ihr bei aller Prozesshaftigkeit auch viel deutlicher ein Produktcharakter inne, mit den Charakteristika eines geschlossenen musikalischen Werkes oder Stückes. Für die psychologische Forschung bedeutet dies, dass sich diese Improvisationen auf Tonträgern festhalten und sowohl unter psychologischen wie musikwissenschaftlichen Kriterien untersuchen lassen. (Im Hinblick auf die zu wahrende Anonymität des Patienten ist die Aufnahme der Musik wesentlich unproblematischer als die der Sprache, da der Patient als Person, solange er sich instrumental äußert – anders als anhand der Sprechstimme – nicht identifizierbar ist.)

Seit Bestehen der Forschungsgruppe zur Morphologie der Musiktherapie (1980) und der ersten Veröffentlichung einer Methodik zur Untersuchung solcher Improvisationen (Tüpker 1983), die psychologische und musikwissenschaftliche Aspekte in einer vierstufigen Analyse miteinander verbindet, sind in der Musiktherapie hunderte von musiktherapeutischen Improvisationen untersucht worden. Neben vielen anderen Forschungsfragen, die dabei jeweils im Vordergrund¹⁹ standen, hat sich vor allem immer wieder gezeigt, dass die Improvisationen in verblüffender Weise seelische Strukturen der Patienten in Wirkungsgestalt (Ausdruck) und Formenbildung der Musik widerspiegeln.

Aus diesen Erfahrungen entsteht bei einer selbstpsychologischen Betrachtungsweise ein deutlicheres Bild von der Wirkungsweise der Musiktherapie. Kohut erklärt das Entstehen stabiler Selbststrukturen so, dass aus den erlebten Selbst-Selbstobjektbeziehungen mittels *umwandelnder Verinnerlichung* Selbstsubstanz wird. Wir können diese Beschreibung m.E. über den bei Kohut enger definierten Bereich auch als Prototyp für die Entstehung bleibender seelischer Struktur überhaupt ansehen. Das heißt: Alle bedeutsamen frühen Objektbeziehungen verwandeln sich – in bestimmten qualitativen und quantitativen Korrelationen zu Dauer, Intensität, Wiederholung und der Lebensphase, in der sie erlebt werden – in *innere* seelische Struktur.

Der Begriff Struktur verweist dabei zum einen auf ein gewisses Maß an Abstraktion vom Konkreten, etwa wie Stern dies in Bezug auf die sogenannten RIGs beschreibt (1992, 159ff). Zum anderen ist mit ihm die Verwandlung des aktuellen Erlebens in der Dualität einer Beziehung in eine das Aktuelle überdauernde Engrammierung im einzelnen Subjekt gemeint. Anders formuliert: Die verwandelnde Hineinnahme der Situation zu zweit (zu dritt etc.) in das Subjekt als eine Person. Oder:

Aus  wird 

Wichtig ist hierbei: Nicht *der Andere* wird verinnerlicht, sondern die Beziehung zwischen dem Selbst, dem Eigenen und dem Anderen. Die Bezeichnung *umwandelnd* meint – neben der Tatsache, dass innere seelische Struktur substanziell etwas anderes ist als die aktuell geschehende Beziehung –, dass die Szenen mit dem Verinnerlichungsprozess in vielfältiger

¹⁹ Ein Überblick über die bisherigen Arbeiten findet sich in Tüpker 2001, 74f.; eine vergleichende Studie zur Validierung des Verfahrens verfasste Mömesheim 1999; Improvisationen von chronischen Schmerzpatienten verglich Krapf in Tüpker 2002b, 56ff. Weitere vergleichende Studien untersuchen die Improvisationen von PatientInnen mit Borderline-Syndrom (Tönnies 2002) und Magersucht (Erhardt i.V.).

Weise verändert werden. Und zwar jeweils vor dem Hintergrund des bereits Erlebten. Also immer auch im Sinne einer Deutung durch das Subjekt.

Beziehen wir hier den Gedanken der Existenz eines Keimself ein, so gilt dies von Anfang an und macht verstehbar, warum *gleiche Ereignisse* durchaus unterschiedliche Wirkungen und Folgen haben. (Der Begriff der Vulnerabilität verweist auf dieses Wissen, wenn auch leider nur im pathologischen Bereich.) Naheliegend ist auch die Annahme, dass der Grad der Veränderung im Verinnerlichungsprozess mit zunehmendem Alter ebenfalls zunimmt.

In der Musik finden diese umwandelnd verinnerlichten Beziehungsstrukturen und Beziehungsqualitäten ihre Form – sie äußern sich in den für alle wahrnehmbaren musikalischen Strukturen. Sie unterliegen damit aber zugleich einem weiteren Umwandlungsprozess. Denn sie sind „weder konkrete leibliche Strukturen, noch Bilder, schon gar nicht Sprache, allerdings auch nicht Musik. Aber – unter günstigen Bedingungen – sind sie sozusagen *musikabel*. Damit meine ich, dass sie in Musik überführbar, umstülpbar, entwickelbar sind. Sie können in Musik über-setzen, in ihr materialiter (klanglich) in Erscheinung treten. Sie können sich in Musik erkennen und zugleich durch ihr Musik-Werden erkennbar, wahrnehmbar werden: – für das Subjekt – und für andere“ (Tüpker 2002a, 93). In dieser Umwandlung verinnerlichter Beziehungsstrukturen in Musik ist einer der potenziellen Wirkfaktoren der Musiktherapie zu sehen.

In den musiktherapeutischen Improvisationen hören wir in diesem Sinne die verinnerlichten Objektbeziehungen einschließlich der Selbst-Selbstobjekt-Beziehungen, ihre subjektive Deutung und ihre Verwandlung im musikalischen Prozess, somit auch die Veränderung in der aktuellen Beziehung zwischen Patient und Therapeut. Damit ist auch ersichtlich, dass diese These nicht missverstanden werden darf als hätten wir mit der Improvisation eine Art *Tondokument aus früheren Tagen*. Auch darf bei dieser Pointierung nicht übersehen werden, dass wir ebenfalls die sich gestaltende aktuelle Beziehung hören. Wenn der Musiktherapeut durch seine musikalische Ausbildung *hilft* bei der Verwandlung der inneren Strukturen in Musik, so beinhaltet dies naturgemäß eine Beeinflussung. Diese zu negieren hieße psychologisch einer Verleugnung anheim fallen. Statt dessen gilt es, sie zu reflektieren und für den therapeutischen Prozess nutzbar zu machen. Wenn wir die Musik somit im Sinne Körners (1989) als Arbeit *in* der Übertragung auffassen, wird zugleich die Notwendigkeit der Ergänzung durch die Sprache in der Musiktherapie erkennbar.

Daraus lässt sich eine zweite These entwickeln:

2. **Durch die besondere Beziehungssituation in der musikalischen Improvisation kann der *mitspielende* Therapeut für den Patienten Selbstobjektfunktion bekommen und der Patient kann die sich verändernde Musik so verinnerlichen, dass es zu einer Veränderung im Selbst kommen kann.**

Die *besondere Beziehungssituation in der Musik* lässt sich zusammenfassend durch folgende Merkmale charakterisieren:

- regressionsfördernd
- innige Verwobenheit in der Formenbildung (damit ähnlich der frühen Mutter-Kind-Beziehung)

1. 4 SELBSTPSYCHOLOGIE UND MUSIKTHERAPIE

- Affektabstimmung, Affektgestaltung
- holding function
- container-Funktion
- negative capability
- Anknüpfen an „gesunde“ schöpferische Selbstanteile (im Sinne Balints)
- an ein Keimselbst (*Music Child*)

Die von Kohut formulierte Einsicht, dass Beziehungen während des gesamten Lebens Selbstobjektfunktion gewinnen und somit *von innen her* zur Erhaltung wie zur Veränderung des Selbst beitragen können, gilt besonders auch für die therapeutische Beziehung. In der Musiktherapie führen die Merkmale der musikalischen Beziehungssituation dabei in besonderem Maße in frühe vorsprachliche Bereiche (bzw. spätere Merkmale der Beziehung, die nicht sprachlich kodiert werden) und können auf dieser Ebene im Sinne einer nachholenden (nachnährenden) Beziehung wirksam werden. In der musikalischen Formenbildung sind wichtige frühe Beziehungsfunktionen (wieder-)herstellbar wie Getragenwerden, Gehaltensein, Gehörtwerden, Spiegelung. Dadurch kann es zu umwandelnder Verinnerlichung förderlicherer Selbstobjekte kommen.

3. Diese musiktherapeutische Arbeit begründet sich auch darin, dass der Musiktherapeut Musiker ist, in dem Sinne, dass für ihn die Musik Selbstobjektfunktion hat.

Der neue Impuls, den die künstlerischen Therapien in die Psychotherapien bringen können, ist so eng verwoben – und in gewissem Sinne auch abhängig – von der Sozialisation der behandelnden Personen als KünstlerInnen. Dabei geht es primär um die mit dieser Herkunft verbundenen inneren Prozesse wie die oben erwähnte langjährige Einübung in die den Künsten immanenten prototypischen Verarbeitungsprozesse (Psychästhetik). Aber auch darum, selbst Musik in mehreren Versionen als etwas Notwendendes erfahren zu haben. Musik als funktionierende Selbstbehandlung erlebt zu haben, ist somit die immanente Voraussetzung, Musik im Beziehungsgeschehen mit anderen methodisch anwenden zu können.

Die Forderung, dass der Musiktherapeut Musiker sein müsse (der Kunsttherapeut bildender Künstler etc.) bezieht sich daher *psychologisch* nicht auf einen bestimmten abprüfbaren Level an Spieltechnik oder künstlerischer Produktion, sondern auf die innere Verwobenheit von musikalischer Entwicklung und Selbstentwicklung. Ganz im Sinne Winnicotts ist die Musik als Möglichkeit der Formung wie des Ausdrucks der eigenen seelischen Empfindungen, Affekte und Konflikte etwas, was biographisch zugleich gefunden und geschaffen wird. Geschieht dies in verschiedenen Lebensphasen durch mehrere Entwicklungsdrehpunkte hindurch, so gewinnt die Musik Selbstobjektfunktion: Sie wird dann durchgängig als Halt erlebt, als *das Eigene*, als unverzichtbar, als nicht versiegende Quelle. Man ist aber auch bereit, ihr vieles zu „opfern“: Zeit, Geld, andere Vergnügungen. Sie „lohnt“ es durch die ihr immanente Paradoxie, indem die schier unendliche Vielschichtigkeit und Verwandlungsfähigkeit der Musik diesem Selbstobjekt zugleich seine Stabilität und (Über-)Lebensfähigkeit verleiht.

Der Impuls der künstlerischen Therapien insgesamt – für die anderen Künste ließe sich ja Vergleichbares ausführen – liegt daher weniger in einer hinzugekommenen Behandlungstechnik, als vielmehr in der Verfügbarmachung der *psychologischen Künste* der Künste in Krisen der Entwicklung, in denen Menschen eine Psychotherapie aufsuchen (vgl. Petersen 1987).

LITERATUR:

- Albrecht, Sabine (1995): Selbstentwicklung und narzisstische Störungen bei geistig Behinderten: Erfahrungen aus der Musiktherapie. Münster: Diplomarbeit Studiengang Musiktherapie Universität
- Bacal, Howard A./ Newman, Kenneth M. (1994): Objektbeziehungstheorien – Brücken zur Selbstpsychologie. Stuttgart, Bad Cannstatt: frommann-holzboog [New York, Oxford 1990]
- Balint, Michael (1966): Die Urformen der Liebe und die Technik der Psychoanalyse. Bern, Stuttgart: Huber- Klett [London 1965]
- Balint, Michael (1973): Therapeutische Aspekte der Regression. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [London 1968]
- Bergström-Nielsen, Carl/ Weymann, Eckhard (Hg.): Vermittlungen ... musically speaking. Einblicke, Heft 12, Berlin: BVM: www.musiktherapie-bvm.de
- Bion, Wilfried (1990): Lernen als Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [London 1962]
- Buchert, Heidi (2002): Musiktherapeutische Behandlung bei chronisch schizophrenen Patienten. Durchführung und Auswertung einer Verlaufsstudie zu Wirksamkeit und Wirkungsweise. Münster: LIT-Verlag
- Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hg.) (2002): Schulen der Musiktherapie. München, Basel: Ernst Reinhardt Verlag
- Dehm-Gauwerky, Barbara (2000): Die Erleichterung. Das Sterben der 70jährigen, dementen Frau S. In: Kimmerle, Gerd (Hrsg.): Zeichen des Todes in der psychoanalytischen Erfahrung. Tübingen: edition diskurs 2000, 65-108
- Dehm-Gauwerky, Barbara (2001): „Übergänge“. Tod und Sterben in der Musiktherapie mit Dementen. In: Tüpker, Rosemarie; Wickel Hans Hermann (Hg.): Musik bis ins hohe Alter. Münster: LIT-Verlag 2001, 143-155
- Deuter, Martin (1992): Spätere Versionen frühkindlicher Erfahrungen in der Improvisation. In: Spielen und Sprechen in der Musiktherapie. Materialien zur Musiktherapie. Heft 5. Zwesten, Steinfurt: Institut für Musiktherapie und Morphologie 1992, 35-41
- Deuter, Martin (1996): Beziehungsformen in der musiktherapeutischen Arbeit mit psychotischen Patienten. „Wo treffen wir uns, wenn wir uns nicht treffen?“ In: Tüpker, Rosemarie (Hg.): Konzeptentwicklung musiktherapeutischer Praxis und Forschung. Münster: LIT-Verlag 1996, 38-60
- Engelmann, Ingo (2000): Manchmal ein bestimmter Klang. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Ermann, Michael (Hg) (1993): Die hilfreiche Beziehung in der Psychoanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Feiereis, Hubert (1989): Diagnostik und Therapie der Magersucht und Bulimie. München: Marseille-Verlag
- French, Robert (2000): 'Negative Capability', 'Dispersal' an the Containment of Emotion, Bristol Business School Teaching and Research Review, Issue 3, Summer 2000, ISSN 1468-4578
- Füg, Rosemarie (1980): Die Bedeutung der Instrumentenauswahl des Patienten in der Musiktherapie. Herdecke. Abschlussarbeit Mentorenkurs Musiktherapie

1. 4 SELBSTPSYCHOLOGIE UND MUSIKTHERAPIE

- Gustorff, Dagmar/ Hannich, Hans-Joachim (2000): Jenseits des Wortes. Musiktherapie mit komatösen Patienten auf der Intensivstation. Bern, Göttingen: Verlag Hans Huber
- Guth, Hannelore (2002): Das Geheimnis des Selbst. Musiktherapie mit einem hörgeschädigten Zwillingsskind. Münster: Diplomarbeit Studiengang Musiktherapie Universität
- Hegi, Fritz (1986): Improvisation und Musiktherapie. Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik. Paderborn: Junfermann
- Heinemann, Evelyn/ Groef, Johan de (Hg.) (1997): Psychoanalyse und geistige Behinderung. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag
- Irlé, Barbara/ Müller, Irene (1996): Raum zum Spielen – Raum zum Verstehen. Musiktherapie mit Kindern. Münster: LIT-Verlag
- Janus, Ludwig (2000): Die Psychoanalyse der vorgeburtlichen Lebenszeit und der Geburt. Gießen: Psychosozial-Verlag
- Klein, Melanie (1972): Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge der Psychoanalyse. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Körner, Jürgen (1989): Arbeit *an* der Übertragung? Arbeit *in* der Übertragung! In: Forum der Psychoanalyse 1989, 209-223
- Kohut, Heinz (1951): The psychological significance of music activity. In: Music Therapy, I, 151-158
- Kohut, Heinz (1976): Narzißmus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [New York 1971]
- Kohut, Heinz (1977): Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Kohut, Heinz (1981): Die Heilung des Selbst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [New York 1977]
- Kohut, Heinz (1989): Wie heilt die Psychoanalyse? Frankfurt a. M.: Suhrkamp [Chicago, London 1984]
- Kunkel, Sylvia (1996): „Sein oder Nicht-Sein“ Musiktherapie mit einem schizophrenen Patienten. In: Tüpker, Rosemarie (Hg.): Konzeptentwicklung musiktherapeutischer Praxis und Forschung. Münster: LIT-Verlag 1996, 61-102
- Lazar, Ross A. (1993): „Container – Contained“ und die helfende Beziehung. In: Ermann, Michael (Hg.): Die hilfreiche Beziehung in der Psychoanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993
- Langenberg, Mechtild (1986): Musiktherapie - Spielraum, Übergangsraum, Zwischenraum. Überlegungen zur Funktion einer künstlerischen Therapie. In: Heigl-Evers, Annelise et al. (Hrsg.) Die Vierzigstundenwoche für Patienten. Konzept und Praxis teilstationärer Psychotherapie. Verlag f. Medizinische Psychologie im Verlag Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Langenberg, Mechtild (1988): Vom Handeln zum Be-Handeln. Darstellung besonderer Merkmale der musiktherapeutischen Behandlungssituation im Zusammenhang mit der freien Improvisation. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag
- Lenz, Martin/ Tüpker, Rosemarie (1992): Wege zur musiktherapeutischen Improvisation. Münster: LIT-Verlag
- Loos, Gertrud (1986): Spiel-Räume. Musiktherapie mit einer Magersüchtigen und anderen frühgestörten Patienten. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag
- Mahns, Wolfgang (2003): Symbolbildung in der analytischen Kindermusiktherapie. Münster: LIT-Verlag
- Maler, Thomas (1989a): Klinische Musiktherapie. Ausdrucksdynamik, Ratingskalen und wissenschaftliche Begleitforschung im Lübecker Musiktherapie-Modell. Wissenschaft aktuell, Bd. 9. Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer
- Maler, Thomas (1989b): Musiktherapie. In: Feiereis, Hubert: Diagnostik und Therapie der Magersucht und Bulimie. München: Marseille Verlag 1989, 245-277

- Metzner, Susanne (1999): Tabu und Turbulenz. Musiktherapie mit psychiatrischen Patienten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Metzner, Susanne (2002): Psychoanalytische Musiktherapie. In: Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hg.): Schulen der Musiktherapie. München, Basel: Ernst Reinhardt Verlag
- Mömesheim, Elke (1999): „Wer verschweigt das letzte Wort?“ Vergleichende Untersuchung von Beschreibungstexten aus der Morphologischen Musiktherapie. Münster: Diplomarbeit Studiengang Musiktherapie Universität
- Niedecken, Dietmut (1988): Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen Produzieren. Hamburg: VSA-Verlag
- Niedecken, Dietmut (1989): Namenlos. Geistig Behinderte verstehen. Piper, 2. Aufl. München: dtv 1993 unter dem Titel: Geistig Behinderte verstehen
- Nordoff, Paul/ Robbins, Clive (1975): Musik als Therapie für behinderte Kinder. Stuttgart: Ernst Klett Verlag [London 1971]
- Nordoff, Paul/ Robbins, Clive (1986): Schöpferische Musiktherapie. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag [London 1977]
- Papousek, Mechthild (2001): Vom ersten Schrei zum ersten Wort. Bern: Huber-Verlag
- Petersen, Peter (1987): Der Therapeut als Künstler. Ein integrales Konzept von Psychotherapie und Kunsttherapie. Paderborn: Junfermann
- Priestley, Mary (1982): Musiktherapeutische Erfahrungen. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag [London 1975]
- Priestley, Mary (1983): Analytische Musiktherapie. Stuttgart: Klett-Cotta [London 1980]
- Salber, Wilhelm (2001): Psychologische Behandlung. 2. überarb. Auflage. Bonn: Bouvier
- Schumacher, Karin (1999): Die Bedeutung des Orff-Schulwerkes für die musikalische Sozial- und Integrationspädagogik und Musiktherapie. In Orff-Schulwerk-Informationen Nr. 62 (63), hrsg. vom Mozarteum Salzburg
- Sloterdijk, Peter (1988): Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Stern, Daniel N. (1992): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart: Klett-Cotta, [New York 1986]
- Teichmann-Mackenroth, Ole (1990): Musiktherapie in der stationären Psychotherapie psychosomatisch erkrankter Patienten. MUSICA-Kongreß Hamburg. Lilienthal bei Bremen: Eres Verlag
- Teichmann-Mackenroth, Ole (1992): Echos frühkindlicher Erfahrungen in der Musiktherapie. In: Spielen und Sprechen in der Musiktherapie. Materialien zur Musiktherapie. Heft 5. Zwesten, Steinfurt: Institut für Musiktherapie und Morphologie 1992, 51-55
- Tenbrink, Dieter (2002): Musik, primäre Kreativität und die Erfahrungsbildung im Bereich der Beziehung zu subjektiven Objekten. In: Oberhoff, Bernd (Hg.): Das Unbewusste in der Musik. Gießen: Psychosozial-Verlag, 9-36
- Tönnies, Friederike (2002): Erstimprovisationen von Borderline-Patienten. Eine vergleichende musikalisch-psychologische Untersuchung. Münster: Diplomarbeit Studiengang Musiktherapie Universität
- Tüpker, Rosemarie (1983): Morphologische Arbeitsmethoden in der Musiktherapie: In: Musiktherapeutische Umschau, Bd. 4, 247-264
- Tüpker, Rosemarie (1996): Ich singe, was ich nicht sagen kann. Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie. Münster: LIT-Verlag [Regensburg 1988]
- Tüpker, Rosemarie (1998): Musiktherapie als Erweiterung des Behandlungsangebotes oder Warum braucht die Psychiatrie die Kunst? In: therapie kreativ, Affenkönig Verlag, Heft 21, 3-23
- Tüpker, Rosemarie (2001a): Morphologisch orientierte Musiktherapie. In: Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hg.): Schulen der Musiktherapie. München, Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 55-77

1. 4 SELBSTPSYCHOLOGIE UND MUSIKTHERAPIE

- Tüpker, Rosemarie (2001b): Musik bis ins hohe Alter. In: Tüpker, Rosemarie/ Wickel, Hans Hermann (Hg.): Musik bis ins hohe Alter. Fortführung, Neubeginn, Therapie. Münster: LIT-Verlag 2001, 6-19
- Tüpker, Rosemarie (2002a): Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören. In: Oberhoff, Bernd (Hg.): Das Unbewusste in der Musik. Gießen: Psychosozial-Verlag, 75-102
- Tüpker, Rosemarie (2002b): Forschen oder Heilen. Kritische Bemerkungen zum herrschenden Forschungsparadigma. In: Petersen, Peter (Hg.) Forschungsmethoden künstlerischer Therapien. Stuttgart, Berlin: Mayer, 33-68
- Weymann, Eckhard (1990): Spielräume. In: Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hg.): Musik und Kommunikation. Sonderreihe Tagungsbericht, Band 2. Lilienthal bei Bremen: Eres-Verlag, 86-97
- Weymann, Eckhard (1992): Spätere Versionen frühkindlicher Erfahrungen in der Musiktherapie. In: Spielen und Sprechen in der Musiktherapie. Materialien zur Musiktherapie. Heft 5. Zwesten, Steinfurt: Institut für Musiktherapie und Morphologie 1992, 43-55
- Weymann, Eckhard (1996): Improvisation. In: Decker-Voigt, Hans-Helmut/ Knill, Paolo/ Weymann, Eckhard (Hg.): Lexikon Musiktherapie. Göttingen: Hogrefe, 133-137
- Weymann, Eckhard (2001): Warte auf nichts. In: Decker-Voigt, Hans-Helmut (Hg.): Schulen der Musiktherapie. München, Basel: Ernst Reinhard Verlag
- Wilheim, Joanna (1995): Unterwegs zur Geburt. Eine Brücke zwischen dem Biologischen und dem Psychischen. Heidelberg: Mattes-Verlag [Rio de Janeiro 1988]
- Winnicott, Donald W. (1993): Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart: Klett-Cotta [London 1971]

Musikhören als Gestalt²⁰

BUCHBEITRAG

1.5

Listening to Music as 'Gestalt'

Zusammenfassung

Nach einer kurzen Einführung zum Musikhören als Forschungsgebiet innerhalb der Musikpsychologie gibt der Aufsatz eine Untersuchung zum psychologischen Wirkungsfeld des Musikhörens wieder, die auf Erlebensbeschreibungen basiert. Vom gestaltpsychologischen und morphologischen Denken ausgehend wird „Musikhören“ als eine wirksame psycho-logische Einheit dargestellt, die sich deutlich von anderen aktualgenetischen Einheiten unterscheiden lässt. Das unterscheidet die Betrachtungsweise von solchen, die Musik und Rezeption eher getrennt als zwei Einheiten auffassen. Von da aus werden verschiedene Verfassungen des Musikhörens herausgearbeitet. Zunächst solche, bei denen Musikhören im Vordergrund des Erlebens steht: z.B. Konzert, bewusstes Zuhören einer Musik vom Tonträger; dann diejenigen, bei denen Musik im Hintergrund des Erlebens und Handelns wirksam ist: z.B. Musikhören bei den Schulaufgaben, bei Haushaltstätigkeiten. Als drittes werden Erlebensweisen beschrieben, bei denen es zu einer besonderen Verfassung der Schweben zwischen den beiden genannten Verfassungen kommt. Differenziert werden daneben unterschiedliche Typen von Musikhörern wie auch verschiedene Arten des einzelnen Menschen, Musik zu hören sowie der Aspekt der individuellen biographischen Entwicklung des Musikhörens des Einzelnen. Es kann gezeigt werden, dass Musikhören eine „Selbstbehandlung im Alltag“ darstellt und wie diese Selbstbehandlung in den verschiedenen Verfassungen funktioniert. Rezeptive Musiktherapie wird von da aus als eine Behandlungsform erkennbar, die letztlich in solchen Alltagserfahrungen im Umgang mit Musik gründet. Dabei zeigt sich, dass die bekannten Formen der Rezeptiven Musiktherapie vorwiegend auf der dritten Verfassung des Musikhörens beruhen und eine Schweben zwischen dem Musikhören im Vordergrund und im Hintergrund aufsuchen und methodisch nutzen.

Abstract

A short introduction to listening as a field of research within music psychology is followed by an investigation of the psychological sphere of listening activities, based on descriptions of experiences. Gestalt psychological and morphological knowledge determines listening to music as an effective psycho-logical unity. This sets this thinking apart from other concepts that define music and reception as two different unities. Different states of listening are evaluated. First of all those where listening is in the focus of experience: in a concert, consciously listening to music from sound carriers, second those in which music forms the background of experiencing and acting: listening while doing your homework, doing your household. Third, those forms of experience are described where it is kept a balance between both states of experience. Apart from that different types of listening, different ways of listening to music within one person and also the aspect of the individual biographical background of listening are investigated. It could be shown that listening is a self-treatment in daily life and that this self-treatment functions in the different states of mind. Receptive Music Therapy turns out to be a form of treatment that is based on those daily experiences with music. The well known forms of receptive music therapy are mainly based on the third state of listening to music and that use the balancing between listening as a figure and listening as a background for therapeutic goals.

Keywords

music psychology, music concepts, gestalt, receptive music therapy

²⁰ Zur Veröffentlichung angenommen in: Frohne-Hagemann (Hg.): Theorie und Praxis der Rezeptiven Musiktherapie, L. Reichert Verlag Wiesbaden, ca. 25 Seiten

1. Musikhören als Forschungsgebiet in der Musikpsychologie

Fragen und Untersuchungen zum Musikhören eröffneten mit den Schriften Carl Stumpfs²¹ (1883, 1890, 1911) und Hermann von Helmholtz' (1863) zu Ende des 19. Jahrhunderts das neue Forschungsgebiet *Musikpsychologie* und bleiben bis heute eines ihrer zentralen Themen. Die Musikpsychologie versteht unter dem Begriff *Musikrezeption* „die verstehende und geistig erfassende Aufnahme von Musikstücken“ (Gembris 1999, 25). Einen ersten Schwerpunkt bildeten Versuche der Einteilung in Hörertypologien (Bessler 1926, Wellek 1930/31, Adorno 1962), die zunehmend in die (meist weniger wertend behandelte) Frage der musikalischen Präferenzen und der Wirkungen von Musik übergingen²². Daneben finden sich vor allem auch Untersuchungen zur Differenzierungs- und Leistungsfähigkeit des musikalischen Hörens.

Die Systematische Musikwissenschaft als das übergeordnete Fachgebiet beschäftigt sich darüber hinaus mit den Fragen der Wahrnehmung musikalischer Phänomene unter psychoakustischen und physiologischen Aspekten als den materialen und biologischen Grundbedingungen auf der einen Seite und den soziologischen, kulturellen und historischen Einflussfaktoren auf der anderen. Eine klare Trennung der einzelnen Teilgebiete der Systematischen Musikwissenschaft erscheint dabei weder möglich noch erstrebenswert. Von Anfang an finden wir naturwissenschaftlich und geisteswissenschaftlich orientierte Betrachtungsweisen, experimentelle Versuchsanordnungen neben gestaltpsychologischen, psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Diskursen. Quantifizierende und qualitative Forschungsmethoden aller Art kommen dabei zur Anwendung.

Neben der Musikwissenschaft waren und sind stets auch Forscher andere Disziplinen an diesem Thema interessiert. So lässt sich etwa ein eigener Diskurs psychoanalytischer Autoren aufzeigen, der von der universitären Musikwissenschaft nur rudimentär rezipiert worden ist (s. Oberhoff 2002a, b und 2003).

Eine eigene Wissenschaftsdisziplin bildet sich in jüngerer Zeit unter dem Stichwort Klangdesign heraus: Ausgehend von den Forschungen und Ideen des kanadischen Komponisten und Wissenschaftlers Schafers (dt. 1988) findet sich hier in einer Art wissenschaftlichem „Crossover“ eine interdisziplinäre Gruppierung, die vom kompositorischen Schaffen über kommerzielle Anwendungen und technische Spielereien verschiedenster Art bis hin zur seriösen Forschung reicht, die auch für die Musiktherapie von Interesse sein könnte.

Vielschichtig sind innerhalb der musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung neben den angewandten Methoden auch die forschungsleitenden Fragestellungen sowie die Verwendbarkeit der Ergebnisse in pädagogischen, therapeutischen oder kommerziellen Zusammenhängen. Im historischen Überblick fällt positiv – wenn auch nicht durchgängig – eine zunehmende Differenzierung in der Betrachtungsweise auf. Während etwa Musikwirkungen zunächst eher wie biologische Reaktionen²³ und als anthropologische

²¹ Für die Gestaltpsychologie ist Stumpf auch als Lehrer der Berliner Gestaltpsychologen Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, Max Wertheimer, Kurt Lewin von Interesse.

²² Einen Überblick über Wahrnehmung und Rezeption aus musikpsychologischer Sicht bietet Band 14 des Jahrbuchs „Musikpsychologie“.

²³ Natürlich gibt es diese Forschungen auch weiterhin. Die Tatsache, dass von der Blutdruckmessung (Dogiel 1880) über das EEG (Petsche 1987) bis zur Kernspintomographie (Janata et. al. 2002) das jeweils neueste Untersuchungsarsenal zum Zuge kommt, nährt dabei bisweilen den Verdacht eines eher extrinsischen Forschungsinteresses.

Konstanten gesehen und Musikvorlieben wie Charaktereigenschaften gehandelt wurden, betonen neuere Forschungen z.B. die historischen und kulturellen Bedingtheiten des Musikerlebens (Kötter 1996, Rejzlik 2001), die situative Gebundenheit (Lehmann 1994, Behne 1984, Gembris 1990, Müller 1990, 2000) oder den Aspekt der Entwicklung des Musikhörens (Schwarzer 2000, Troué/Bruhn 2000). Eine ähnliche Differenzierung zeichnet sich in einigen musiktherapierelevanten Untersuchungen aus der Musikpsychologie ab. So untersuchen z.B. Karow/Rötter (2000) die Erhöhung der Schmerztoleranz durch Musik nicht mehr nach Art einer Medikamentenwirkung unabhängig vom Subjekt, sondern in Abhängigkeit zu anderen Faktoren wie Hörstrategien, Zugangsweisen zur Musik und Aufmerksamkeitszuwendung. Dennoch kritisiert Gembris zu Recht die „einseitige Vorherrschaft experimentell-kognitivistischer Forschungsansätze“ und die oftmals fehlende Relevanz der Ergebnisse und plädiert für Methodenvielfalt und einen „Abschied vom Leitbild der experimentellen Naturwissenschaft“ (Gembris 1999, 24). Weiterführend scheinen auch neuere Ansätze, die über die klassisch musikwissenschaftlichen Gegenstandsabgrenzungen Komposition – Interpretation – Rezeption hinausgehen (de la Motte-Haber/Kopiez 1995) bis hin zur Vision des Aufgehens der verschiedenen Teilgebiete der (Systematischen) Musikwissenschaft in einer interdisziplinären „Systemischen Musikwissenschaft“ (Fricke 1989, Fricke 2003).

2. Musikhören als psycho-logische Einheit

Wenn wir hier Musikhören im psychologischen Sinne als eine Gestalt auffassen wollen, so meint dies die Erfahrung, dass es in unserem Erleben und Verhalten eine Einheit „Musikhören“ gibt, die sich als eine Ganzheit von anderem abgrenzen und als etwas Bestimmtes charakterisieren lässt. Das lässt sich unterscheiden von einer Betrachtungsweise, die von der Werkeinheit „Musikstück“ ausgeht und von da aus fragt, wie ein Mensch dieses rezipiert: empfängt, aufnimmt und auffasst. Während bei letzterer Sichtweise zwei in sich abgeschlossene Einheiten (Musik hier, Hörer dort) betrachtet werden und nach der Wirkung der einen auf die andere gefragt wird, soll hier einmal ausgelotet werden, welche Tatsachen in den Blick rücken, wenn wir „das Musikhören“ als die gestaltbildende Einheit bestimmen, die als ein eigenes Etwas in Erscheinung tritt und sich als wirksames seelisches Geschehen psychologisch untersuchen lässt.

Ausgehend von den Grundlagen der Gestaltpsychologie und der Morphologischen Psychologie (Salber 1991) soll hierbei durchgängig nur nach der Psycho-Logik der Gestalt „Musikhören“ gefragt werden. Das heißt, dass andere Fragen, wie die nach Schallausbreitung und musikalischer Akustik, den physiologischen Voraussetzungen der Hörens, der Schallverarbeitung im Gehirn oder der Wirkung auf Herzschlag oder Immunstatus nicht betrachtet werden, was natürlich keine Leugnung dieser Phänomene beinhaltet, sondern lediglich eine Umgrenzung der wissenschaftlichen Gegenstandsbildung. „Musikhören“ ist begriffsimmanent gekennzeichnet als ein Untersuchungsgegenstand, der nicht ohne den hörenden Menschen gedacht werden kann. Und in Anlehnung an Straus können wir anfügen: Es ist der Mensch, der Musik hört, nicht das Ohr und nicht das Gehirn (vgl. Straus 1956, 112 ff). Dem liegt ein Musikbegriff zugrunde, der Musik nicht in einem An-Sich zu beschreiben sucht, sondern als ein immanent kulturelles Phänomen, also als ein Gebilde, welches erst zwischen Menschen entsteht und nur für Menschen ist. „Sie ist Gestaltung und Gestaltet-Werden (...). Sie ereignet sich im Beziehungsraum zwischen Menschen, Spieler und Hörer, Komponist und Interpret, zwei und mehr SpielerInnen (...). Sie lässt einen Beziehungsraum entstehen und hilft Beziehungen als Strukturen zu verinnerlichen und die verschiedenen >inneren Räume< miteinander zu verbinden“

(Tüpker, 2002, 100). Das beinhaltet auch, dass Musikhören kein ahistorisch beschreibbares Phänomen ist: Viele der im Folgenden dargestellten Phänomene sind z.B. an die Existenz der Tonträger und der damit völlig neuen Verfügbarkeit von Musik gebunden. Und es bedeutet ferner, dass wir uns bewusst sein müssen, dass die verschiedenen Formen des Musikhörens an bestimmte kulturelle, gesellschaftliche und ökonomische Voraussetzungen gebunden sind. Dementsprechend gelten die Ausführungen auch nur für ein bestimmtes kulturelles Umfeld.

Gestalten sind in unserer Wahrnehmung und in unserem Erleben etwas, was sich ganzheitlich (eine Einheit bildend) von anderem als etwas Bestimmtes abheben lässt. So können wir „Musikhören“ als Gestalt unterscheiden von der verwandten Gestalt „Musikmachen“ oder – bezogen auf den Tageslauf – vom „Lernen“ vorher und der Einheit „Zu-Bett-Gehen“ nachher. Auf anderer Ebene können wir solche Handlungseinheiten abgrenzen von langlebigeren psychologischen Einheiten wie „Charakter“, „Persönlichkeit“ oder auch „Neurose“ oder umfassenderen, das Personale überschreitenden Wirkungseinheiten wie „Familie“, „Institution“, „Gesellschaft“. Im Sinne einer Einordnung in derlei verschiedene Sorten psychologischer Einheiten können wir festhalten, dass Musikhören zunächst zu den aktualgenetisch sich konfigurierenden Gestalten gehört (Handlungseinheiten). Damit sind – an einen Begriff Sanders anknüpfend (1927) – Gestaltbildungen gemeint, in denen das Hier und Jetzt einer Tätigkeit deren Eigenart, Formenbildung und Wirkung bestimmt, während anderes – wie etwa der Charakter, die Persönlichkeit, die musikalische Vorbildung – zwar auch noch mitwirkt, aber eher sekundär, etwa als individuelle Brechung oder typisierbare Art des Hörens. Der Morphologe Salber nennt solche Handlungseinheiten auch Stundenwelten (1989): In ihnen bestimmt etwas, was auf eine kleinere Zeiteinheit („Stunde“) begrenzt ist, unser Erleben und unser Handeln und bildet eine in gewissem Sinne abgeschlossene Gestalt („Welt“) aus, die psychologisch beschreibbar ist: in ihrer Formenbildung und Wirkung, ihren Bedingungen und Grenzen, ihren Varianten und Übergängen zu anderem. Musikhören schafft einen solchen bestimmten und bestimmbaren Zusammenhang des Erlebens und Verhaltens, der sich von anderen Stundenwelten wie Lernen, Putzen, Kochen, Klavierspielen und Malen, Gartenarbeit und Autofahren unterscheidet.

3. Musikhören im Zentrum des Erlebens

Fragen wir in diesem Sinne nach Situationen des Musikhörens, so fallen zunächst zwei unterschiedliche Konstellationen ein. Wir hören Musik „live“: Musizierende und Hörende befinden sich zur selben Zeit am selben Ort. Und wir hören Musik von Tonträgern: Die Musizierenden sind nicht am selben Ort, meist gehört ihr Spielen längst der Vergangenheit an, oft fand es nicht einmal in einem zusammenhängenden Zeitkontinuum statt. Als Drittes fallen dann all die Situationen ein, in denen wir etwas anderes tun und dabei auch noch, zusätzlich, nebenher Musik hören: Musikhören im Hintergrund. Zunächst sollen hier nun die Situationen betrachtet werden, in denen das Musikhören im Vordergrund, im Zentrum des Erlebens steht.²⁴

²⁴ Bei den folgenden beschreibenden Texten handelt es sich um vereinheitlichende Zusammenfassungen, die auf Erlebensbeschreibungen über das Musikhören beruhen. Charakteristische Formulierungen aus den Texten sind kursiv gesetzt. Der Leser, die Leserin möge die Beschreibungen im eigenen Erleben auf Übereinstimmung überprüfen, wobei naturgemäß jeweils nur Teile der Beschreibungen auf das eigene Erleben zutreffen werden. Für eine systematischere Erfassung des Musikhörens würde sich die Autorin über Zusendungen weiterer Erlebensbeschreibungen zum Musikhören sehr freuen.

Musik dringt an unser Ohr. Wir wenden uns ihr zu und verlassen das, worin wir vorher waren. Wir sitzen *erwartungsvoll, aufgeregt* im Konzertsaal oder haben es uns *gemütlich gemacht, alles zurechtgerückt, den richtigen Augenblick gewählt*, die Fernbedienung *zurecht gelegt, um den Anfang bewusst mitzuerleben*. Die Musik *zieht uns in ihren Bann, nimmt uns auf, trägt uns mit sich fort* und damit fort vom Alltag, vom gerade noch Wichtigen und Beengenden, von anderen Obsessionen und Verwicklungen. Sie *löst* uns – aus diesem anderem heraus. Sie *entspannt* uns, indem sie uns mitnimmt in ihre Spannungen, ihren *gekonnten, vorbildlichen* Wechsel von Spannung und Lösung. Wir lassen uns von ihr *verzaubern, tauchen ein* in die Formen, Bewegungen und Bewegtheiten, die sie uns anbietet. Das ist immer irgendwie aktiv und passiv zugleich: Die Musik *reißt uns mit, wir lassen uns mitreißen*. Das lässt sich nicht trennen. Aber wir können uns natürlich dem verweigern. Wenn wir uns darauf einlassen, wenden wir oft unbemerkt den Blick ab von der Welt, schauen nur noch vor uns hin oder schließen die Augen. Mit der Ausklammerung des Visuellen intensiviert sich die Gestalt des Musikhörens. Die *Musik ist nicht mehr außen, sie erklingt zugleich in uns* – oder *sind wir in ihr*? Solche Bestimmungen scheinen jetzt überholt, nichtig. Wir wenden den Blick ab von der Welt und fühlen uns doch *aufs Innigste mit ihr verbunden*, mit den Musikern, den Tönen, dem, wofür sie stehen. Wir geben uns den Bögen und Linien der Musik anheim, lassen unser Erleben rhythmisieren und in Form bringen von dem, was wir hören, überlassen uns den Steigerungen und Zuspitzungen, Lösungen und Wendungen, die zugleich unsere eigenen zu sein scheinen. Wenn es besonders gut geht, das Musikhören, sind wir *ganz die Musik; sind, was wir hören*. Das kann *berauschend* sein, *überwältigend, erregend, erschütternd, aufwühlend* oder *still, beruhigend, auflösend, begeisternd* oder *erhebend*. Das hängt von der Musik ab und von uns. Oft ist es auch scheinbar Widersprüchliches in Einem: *schmerzvoll und doch beruhigend, traurig und tröstlich zugleich, heftig und erleichternd, spannend und entspannend*. Es macht auch körperlich etwas mit uns: Gänsehaut, ein Schaudern, Herzklopfen, hinterher sind die Schmerzen weg oder wir haben Hunger bekommen.

Aber da ist zugleich noch mehr: Bilder steigen in uns auf, Erinnerungen, längst Vergessenes oder noch nicht Dagewesenes, Irreales oder ganz Banales. Die Musik *versetzt* uns: in eine andere Zeit, einen anderen Raum, in eine Art Traumzustand, in eine Landschaft, in Szenen und Stimmungen, erregende oder erhebende, besinnliche oder sinnliche. Empfindungen tauchen auf, die wir vergessen glaubten oder jetzt gar nicht in uns vermuteten. Endlich *können wir weinen* oder *müssen uns bewegen*, wollen tanzen oder mit dem Fuß wippen, fangen *automatisch an rumzuzappeln* oder mitzuklopfen. Am liebsten würden wir jetzt mitsingen oder dirigieren – oder tun es, wenn die Situation es erlaubt. Oder: Wir merken, dass wir doch eine ganze Weile an etwas anderes gedacht haben, etwas ganz Unwichtiges, Alltägliches. Erst durch eine überraschende Wendung holt uns die Musik zurück. Wo waren wir? In uns, in der Musik, ganz woanders? Oder wir ärgern uns: Jetzt ist der Satz schon zu Ende. Warum haben wir nicht „besser“ zugehört? Aber „schlecht“ ist das schlimmstenfalls für die idealisierenden Bilder vom „guten Zuhören“, die wir vielleicht im Kopf haben. Die Gestalt des Musikhörens verträgt diese „Ablenkungen“ meist problemlos ohne zu zerbrechen: Schon im nächsten Moment hat sie uns wieder. Schon der nächste Satz nimmt uns wieder auf. Die Musik grollt nicht. Im Gegenteil: Dies andere scheint jetzt *aufgehoben in der Musik*. Sie hat es verwandelt. Nicht nur wir folgen der Musik. Sie scheint auch umgekehrt unser eigenes Erleben zu fassen, unsere momentane Verfassung oder unsere derzeitige Lebenssituation. Wir *fühlen uns von ihr verstanden*: Als wäre sie *für uns geschrieben*, als würden wir sie *gerade erfinden*. Sie *trägt uns fort, wir lassen los*, aber dann *finden wir uns in ihr wieder*. Wenn wir wieder austreten aus der Gestalt des Musikhörens, fühlen wir uns „irgendwie“ *verstanden* oder *getröstet, belebt* oder *beruhigt, besänftigt* oder *erschüttert, angeregt* oder *gefasster, angekommen* oder *aufgerichtet*: verwandelt und zu uns gekommen.

Variation: Nicht jeder hört Musik gleich

Natürlich gibt es verschiedene „Typen“ von Musikhörerinnen: Während die eine darauf schwört, *ganze Opern mit geschlossenen Augen* anzuhören, bevorzugt ein anderer den Platz, von dem aus *ein guter Überblick* möglich ist oder er *dem Pianisten auf die Finger gucken* kann. In der Live-Situation können wir uns durch Öffnen und Schließen der Augen nach eigenem Gusto zwischen zwei Verfassungen hin- und herbewegen: Mit geöffneten Augen erleben wir stärker das „Gesamtkunstwerk“, hören und sehen, wie die Musikerinnen spielen, wie sie dabei auch mit ihrer Gestik und Mimik etwas zum Ausdruck bringen. Wenn übereinstimmt, was wir sehen und hören, kann das unser Erleben intensivieren und den Genuss steigern, dann wirkt es *vollkommen, wunderbar, einfach perfekt, wie der spielt*. Wenn sich *da mehr die Person in den Vordergrund drängt, die so albern rumbampelt, dauernd so übertriebene Ausdrucksbewegungen* macht oder *so steif da steht*, dann stört das eher auch den Höreindruck. So gibt es nicht nur Hörertypen, sondern auch Typen des Hörens, durch die jeder sich auf die Besonderheiten der jeweiligen Hörsituation einstellt und diese an die eigenen Vorlieben anpasst. Manchmal schließen wir die Augen unbemerkt, wenn die Musik dramatischer, inniger, komplexer oder lieblicher wird und auf der Bühne vielleicht gerade nichts Neues passiert. Oder wir öffnen sie, weil eine neue Stimme hinzu kommt und wir wissen wollen, wer da die Bühne betritt. Oder wir wollen sehen – etwa bei Neuer Musik –, wie dieser besondere Klang erzeugt wird, der zum ersten Mal an unser Ohr dringt.

Der eine will die Musik *nur mit den Ohren* hören, die andere liebt es, wenn auch *die Füße und der Bauch mitvibrieren*. Der eine hört intensiver, wenn die Musik live ist oder ist Live-Darbietungen gegenüber viel *toleranter, was Musikstile, Fehler oder Unvollkommenheiten anbetrifft*, weil die Lebendigkeit der live gespielten Musik als das Entscheidendere erlebt wird. Andere lassen sich mehr durch die vielen Ablenkungen, die anderen Leute und das Zwischen-den-Menschen-Sein in einem Konzert stören und können die Musik zu Hause von der CD deshalb besser genießen, können dadurch mehr bei sich sein und erleben dort eine größere Intensität. Die *eine hört in Bildern*, der andere kennt es eigentlich nicht, dass Bilder zur Musik auftauchen. Der eine leidet, wenn er rhythmische Musik hört, und die Situation es nicht erlaubt *mitzurocken*, die andere hört am liebsten still sitzend oder *besser noch im Liegen*, mit der Übergangsmöglichkeit zum Schlaf. Allgemeine typisierbare Eigenheiten wie Temperament, Extrovertiertheit und Introvertiertheit, Betonung des Rationalen oder Emotionalen usw. finden in der Art des Musikhörens ihrer Niederschlag – oder ihren Ausgleich.

Variation: Mal hör ich so, mal so

Wie bereits erkennbar wurde, sind solche Variationen des Musikhörens aber nur teilweise individuelle Eigenarten. Auch jeder Einzelne hört Musik nicht jedes Mal gleich und die meisten hören verschiedene Musikarten unterschiedlich. Mal regt die Musik zur Bewegung an, mal hören wir sie ganz regungslos, gehen lieber *nach Innen*. Vielleicht hören wir Klassik lieber live und Rockmusik lieber so, dass wir selbst *Herr am Lautstärkeregler* bleiben. Aber obwohl wir *eigentlich* Live-Musik bevorzugen, weil wir dort eine stärkere Lebendigkeit verspüren, können wir es andererseits schätzen, dass wir mit der CD *zum Fürsten werden*, der bestimmen kann: „Jetzt dieses Stück!“ – „Den Anfang bitte noch mal!“ – „Das gleiche Stück noch mal mit der anderen Sängerin.“ – „Den letzten Satz lieber ein anderes Mal.“ – „Mit Kopfhörern auch nachts um drei in voller Lautstärke.“

Ein bedeutsamer Unterschied ist es, ob wir eine Musik zum ersten oder zum wiederholten Male hören. Eine Musik zum ersten Mal zu hören, kann eine neue Welt eröffnen. Graduell hängt dies natürlich davon ab, wie neu diese Musik im Vergleich zu unseren bisherigen

Hörerfahrungen ist; und davon, in welcher Lebenssituation uns dies wiederfährt. Die Erlebnisse mit einer noch nie gehörten Musik, einer völlig neuen Stilrichtung, der Musik einer anderen Kultur werden oft als wesentliche Wendepunkte des Lebens erlebt. Dazu muss der Zeitpunkt genau der Richtige sein. Aber es gibt das auch im Kleinen: Ein neues Stück, ein neues Lied, eine unbekannte Phrase, ein noch nie gehörter Klang können zu einem ganz besonderen Erlebnis werden. Hören wir eine Musik zum ersten Mal, so wird Musikhören erlebt als ein absichtsloses Sich-Mitbewegen-Lassen; offen für jede Wendung stellt sich eine Verfassung wacher Ruhe, schwebender Aufmerksamkeit ein, in der wir uns von der Musik leiten lassen. Hören wir eine Musik häufiger, so geht es demgegenüber immer auch um ein Wiederfinden und Wiedererinnern. Manchmal hören wir ein bestimmtes Stück so lange, bis wir es ganz verinnerlicht, uns satt gehört haben oder es nun plötzlich satt sind. Psychologisch ist es zugleich nicht nur das Stück, welches wir auf diese Weise verinnerlichen, sondern ein ganzer Komplex an Regungen, Spannungen, Leiden, Freuden und Konflikten, der mit dem Hören dieses Stückes von Mal zu Mal Form gewinnen und schließlich zu einem Abschluss finden kann (Gestaltschließung): Das haben wir jetzt. Es geht uns nicht mehr verloren. Es ist gelöst, gefasst oder mit Bion gesprochen „contained“ (vgl. Tüpker 2003, 109 ff). So kann es jetzt erst einmal bleiben. Wir sind wieder frei für anderes.

Haben wir eine Musik lange nicht gehört und hören sie zufällig oder gewollt erneut, so prüfen wir unsere Erinnerung, unsere Gefühle, die Konsistenz unserer inneren Welt. Wir überprüfen, was wir be-halten haben. Warum möchten wir jetzt ausgerechnet diese Musik, diesen Interpreten hören? Wir suchen mit der Musik, die wir aussuchen, etwas in uns wiederzufinden und wieder herzustellen, wieder ins Erleben zu holen („wiederholen“). Wir wollen uns – nicht immer bewusst – in eine bestimmte Stimmung versetzen. Manchmal klappt das aber auch nicht: Die ehemals glückliche Zeit, aus der die Musik stammt, will sich nicht einstellen, das macht dann eher traurig. So ist jedes wiederholte Hören immer auch zugleich ein neues Hören, eine Überschreibung des früheren Erlebens und trägt dennoch zur Stabilisierung bei (vgl. Tüpker 2002).

Variation: Biographien des Musikhörens

Musikhören ereignet sich zwar als aktuelles Geschehen, aber jede von uns hat auch ihre eigene Hörbiographie. Da sind die ersten Hörerlebnisse, die unser Ohr öffneten, die wir als innerste Erfahrungen hüten und bewahren, oder die erst wieder belebt werden müssen, damit wir uns ihrer er-innern. Begegnen sie uns überraschend, so kann dies ein flashartiges Wiederbeleben einer Gesamtatmosphäre hervorrufen, ähnlich wie bei Gerüchen. Die meisten Menschen können verschiedene Phasen des Musikhörens in ihrem Leben beschreiben. Eine wichtige Musikhörphase ist oft die Zeit des Erwachsen-Werdens, in der wir auch mit Hilfe des Musikhörens unsere Identität suchen und finden: Musikhören ist da Hunger nach Neuem, Aufregendem, Bewegendem, Suche nach Identifikation, Wunsch nach Heimat, die selbst gefunden und gewählt werden kann, Stabilisierung von etwas Eigenem. Da wird Musik als etwas gefunden, was mir und meinen Freunden schmeckt und den Eltern nicht, was die Eltern nicht hören wollen oder zumindest nicht so oft oder nicht so laut. Kühn bezeichnet diese identitätsstiftende Rolle der Musik gerade auch im Bezug zur heutigen Jugend als wesentliche Triebfeder des Hörens, aber auch der Produktion und des Austausches von Musik: „Im Spiegel des Affiziertseins von Musik erkenne ich den anderen und fühle mich von ihm erkannt“ (Kühn 2001, 85f).

Aber auch spätere Übergangszeiten sind oft durch ein verändertes Musikhören und häufig auch durch eine besondere Intensität gekennzeichnet: Es wird exzessiv viel gehört, und das Musikhören ist besonders erlebnisintensiv und nachhaltig in der Erinnerung. Eine neue Lebensphase bedeutet oft eine andere Musik, eine andere Art des Hörens. Das kann auch hier mit einer Neuabstimmung der Identität in einer und durch eine neue Gruppe verbunden sein, die eine andere Musik hört und der man sich jetzt zugehörig fühlt. Verschiedene Lebensphasen lassen sich an der Plattensammlung ablesen. Deshalb lassen sich solche Hörbiographien auch in der Musiktherapie als Anknüpfung und Erinnerungshilfe nutzen.

Musiker beschreiben den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Phasen des Musikhörens (und -machens) und dem übrigen Leben manchmal eher umgekehrt: Nicht die Musik folgt dem Leben, sondern die Musik hat immer bestimmt, wo es lang ging. Da war erst ein Sprung, eine radikale Wendung, eine Horizonterweiterung im Musikerleben, dem dann andere Lebensveränderungen folgten. Oder man kann nicht mehr sagen, was zuerst oder was eigentlich wichtiger war, der neue Freund oder die Musik, die er machte. Manchmal ist die neue Musikerfahrung dann das, was aus einer bestimmten Zeit bleibt.

4. Musikhören im Hintergrund

Psychologisch können wir zwischen Gestaltbildungen unterscheiden, bei denen das Musikhören das einheitsbildende Zentrum des seelischen Zusammenhangs bildet und solchen, bei denen auch Musik gehört wird, aber ein anderes Geschehen aktualgenetisch im Vordergrund steht wie etwa Autofahren, Bügeln, Putzen, Lernen, Kochen, Essen. Dieses Musikhören im Hintergrund ist bisweilen allgegenwärtig und fast nur im privaten Raum noch selbst regulierbar. Das ist für die, die das nicht wünschen, ein ernsthaftes Problem, weil eine Musik, die sich als Störung in den Vordergrund des Erlebens drängt, nicht bewusst in den Hintergrund gerückt werden kann (wie der Schmerz). Musik als Gestaltung eines Hintergrundes gab es zwar auch in früheren Zeiten als Tafelmusik, bei Aufmärschen und Prozessionen, als Promenadenkonzerte und Gartenmusik, in der Kirche wie bei Hofe und dann in der bürgerlichen Gesellschaft (Salonmusik). Obwohl auch dabei anderes im Vordergrund des Geschehens und Erlebens stand, waren diese Situation und die so geschaffene Atmosphäre aber das Hervorgehobene, Festtägliche, waren Luxus und Zeichen der Fülle. Erst die Möglichkeiten eines Musikhörens ohne Anwesenheit der Musizierenden führte dazu, dass heute eher die Stille das Besondere und der Luxus ist.

Von der Musique d'Ameublement zu Muzak und Sounddesign

So steht am äußersten Pol eines Musikhörens im Hintergrund die Allgegenwart von Hintergrundmusik. Die unbemerkte „Wirkung“ solcher Musik, insbesondere der kommerziellen Variante Muzak, wurde in der Hoffnung derer, die sie einsetzten wie in der Befürchtung derer, die sich ihr mit einem gewissen Widerwillen ausgesetzt fühlten, vermutlich weit überschätzt. So kommen Untersuchungen zunehmend zu dem Ergebnis, dass zumindest die erwünschte Wirkung (Steigerung der Produktivität oder der Kaufbereitschaft) eher nicht zu verzeichnen ist (vgl. Behne 1999, 7ff). Aufgrund der Struktur dieser Untersuchungen erlaubt das natürlich nicht den Umkehrschluss, dass dieser musikalische Hintergrund nun gar nicht wirke.

Viel häufiger finden wir im Alltag Hintergrundmusik als persönliche Auswahl durch eigene CDs oder einen Radiosender, der uns mit einer nicht genau bestimmten Folge von Musikstücken „versorgt“ (oft im wohldosierten Wechsel mit Wortbeiträgen). Dem von Muzak-Untersuchungen her bekannten Problem der Wirkungsverminderung durch Habituation begegnet jeder Radiosender mit einem passenden Verhältnis von neuen und bekannten Stücken. So unterhält uns unser Radiosender den lieben langen Tag. Die doppelte Bedeutung des Wortes „unterhalten“ (Unterhalt zahlen, ernähren / sich gut unterhalten, amüsieren) spiegelt hier den Aspekt einer gelungenen seelischen Versorgung, die so preiswert und mühelos ist wie sonst kaum etwas im Leben. Die Vorliebe für eine Musik, die im Hintergrund mitläuft, die immer da ist, ohne dass wir uns weiter mit ihr beschäftigen müssen, ohne dass sie etwas von uns verlangt, können wir psychologisch verstehen als Gestaltung einer Atmosphäre des Belebten, Bewohnten, des Nicht-Allein-auf-der-Welt-Seins, der primären Substanz (im Sinne Balints 1973, 79 f), auf die wir erst durch ihr Fehlen aufmerksam werden. Das macht auch die Kehrseite verständlich: Weicht das, was da ununterbrochen in uns hineinzuströmen scheint, zu sehr ab von dem, was wir brauchen und mögen, so wird es schnell unerträglich, wird zur giftigen Substanz, der man sich nicht entziehen kann.

Auch in Lokalen und Geschäften entspringt die CD-Auswahl oder der ausgewählte Radiosender (aufgrund der GEMA-Bestimmungen auch hier die preiswertere Variante) meist eher den Vorlieben des Kneipiers oder der Ladenbesitzerin als dass hier eine gezielte Auswahl nach Art der Muzak oder den moderneren Varianten aus der Werkstatt der Klangdesigner stattfindet. Dennoch ist diese subjektive Auswahl vermutlich die beste Wahl, weil sie in aller Unbestimmtheit und Unschärfe dennoch eine bestimmte Atmosphäre schafft und das trifft, was auch hier im doppelten Sinne unterhält: Als auditive Charakteristik trägt sie dazu bei, dass die Menschen zueinander (und zur angebotenen Ware oder Dienstleistung) finden, die sich durch einen Lebensstil, eine Haltung, einen Geschmack miteinander verbunden fühlen und sich damit zugleich als Gruppierung gegen andere abgrenzen. Hintergrundmusik ist hier in ihrer Funktion der Innenarchitektur, Möblierung und Dekoration vergleichbar und kommt damit einem Einfall Saties nahe, dessen erste und einmalige „Aufführung“ brillant scheiterte, der aber unseren heutigen Umgang mit Hintergrundmusik m.E. treffend beschreibt:

1920 realisierte Erik Satie anlässlich eines Theaterabends die Idee einer *Musique d'Ameublement*. Sie sollte „nicht mehr Bedeutung haben als die Möbel im Salon“, „Teil der Geräusche der Umgebung“ sein, „den Lärm der Messer und Gabeln mildern“, „das lastende Schweigen zwischen den Gästen möblieren“, den Besuchern „die üblichen Banalitäten ersparen“. Satie dachte sie sich völlig zweckfrei, als reinen „Komfort“, dem eine „gleiche Aufgabe wie Licht und Wärme“ zukommen sollte, „wie ein Sessel, in dem man sitzt oder nicht sitzt“, wie „das Muster einer Tapete“ (Zitate nach Wehmeyer 1974, 227 f). An besagtem Abend wurde die von Satie und Milhaud zu diesem Anlass komponierte Musik in den kurzen Pausen zwischen den einzelnen Szenen im Aufführungssaal dargeboten. Das Publikum wurde mit einer (unbeabsichtigt?) paradoxen Anweisung auf diese Musik vorbereitet: „Wir bitten Sie dringend, ihr keinerlei Bedeutung beizumessen und sich während der Pause so zu verhalten, als ob keine Musik gespielt würde“ (ebd.). Das konnte nur misslingen! Besonders die Betonung „dringend“, lässt schon ahnen, was Milhaud aus der Erinnerung an diese „Aufführung einer Hintergrundmusik“ dann beschreibt: „Ganz gegen unsere Absicht strömte das Publikum jedoch eilends zu seinen Sitzen zurück, sobald die Musik einsetzte. Umsonst schrie Satie: >Unterhaltet euch! Geht herum! Hört nicht zu!< Schweigend lauschten sie. Der ganze Effekt war verdorben, denn Satie hatte nicht mit dem Charme seiner Musik gerechnet. Dies blieb unser einziges

öffentliches Experiment mit dieser Art von Musik“ (Milhaud 962 zit. nach Wehmeyer 1974, 227).

Unter der Kategorie des Musikhörens im Hintergrund des Erlebens lassen sich psychologisch weitere Varianten herausarbeiten. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sollen hier zwei Beispiele gegeben werden.

Musikhören bei den Schulaufgaben oder „Musik hilft mir, mich zu konzentrieren“

Viele Schülerinnen machen die Erfahrung, dass sie mit Musik besser ihre Hausaufgaben machen können (Drewes/Schemion 1991, 46-66). Das lässt sich gestaltpsychologisch dahingehend verstehen, dass mit Hilfe der Musik eine bestimmte seelische Verfassung der Konzentration vor dem Hintergrund Musik erreicht wird. Die Musik hilft paradoxerweise, die seelische Bindung an die zu erledigende Aufgabe zu erhalten. Das gelingt ihr dadurch, dass sie eine Verfassung erzeugt, die quasi lustvoll genug ist, um eine Abschirmung gegen andere Verlockungen von außen wie von innen (das schöne Wetter, Triebregungen) zu leisten. Dazu wäre die gestellte Hausaufgabe und der äußere oder schon verinnerlichte Druck, sie zu erledigen, ohne die Musik weniger in der Lage. Noch einmal anders formuliert: Die Musik hilft, die ablenkenden Impulse einzufangen, bindet sie an sich und hält sie im Hintergrund. Das zeigt sich gerade auch darin, dass diese Verfassung nicht stabil ist: Kommt das derzeitige Lieblingsstück, so wird der Schüler die Hausaufgabe wahrscheinlich unterbrechen. Wir sagen: „Die Musik lenkt ihn ab.“ Psychologisch heißt das: Die Musik tritt in den Vordergrund, die Aufmerksamkeit, das Erleben findet ein anderes Zentrum, die seelische Verfassung kippt zu einer Seite, die stärker lustbetont, attraktiver ist. Wenn es gut geht, ist das aber durchaus kein „Problem“. Die Musik gönnt dem Schüler eine Pause, die aufgrund der Standardlänge der hier gemeinten Musik vermutlich kaum länger als drei Minuten dauern wird. Der Schüler lehnt sich vielleicht entspannt zurück, atmet durch, träumt kurz weg oder bewegt sich vielleicht etwas zur Musik: All das sind durchaus geeignete „Maßnahmen“, um danach mit frischem Schwung weiterzuarbeiten. Wenn das nicht funktioniert, so sind die Gründe dafür vermutlich eher selten in der Musik zu finden. Vielmehr wird es meist gewichtigere Gründe geben, die nicht aktualgenetisch, sondern biographisch bedingt sind oder mit einer schwierigen Lebens- oder Lernsituation zu tun haben. Deshalb würde es auch nicht helfen, dem Schüler die Selbstregulation seiner Verfassung durch Musik zu verbieten, in der Hoffnung, dass er dadurch besser seine Hausaufgaben machen würde. Eine funktionierende Selbstbehandlung mit Musik beinhaltet in dieser Figuration auch das (Erfahrungs-)Wissen, dass es Musik gibt, die sich weniger als schützender Hintergrund eignet, und dass es Aufgaben gibt, bei denen man das Radio abschalten muss.

Insgesamt steht das Schulaufgabenbeispiel für einen Erfahrungstypus im Umgang mit dem Musikhören, den natürlich auch viele Erwachsene nutzen und der sich zusammenfassen ließe als: „Musikhören hilft, sich zu konzentrieren“.

Der Begriff Typus ist hier und im Folgenden – anders als bei den Hörertypen – aktualgenetisch gemeint: Es wird eine Art des Musikhörens zusammenfassend charakterisiert, die sich von anderen Möglichkeiten, Musik zu hören, unterscheiden lässt und an der sich bestimmte psychologische Eigenheiten des Musikhörens beleuchten lassen. Die meisten dieser Formen kennt jeder Mensch, unterschiedlich kann sein, wer was bevorzugt oder nicht mag.

Musikhören beim Bügeln oder „Mit Musik geht alles besser“

Dem vorigen Typus verwandt sind Figurationen, die sich um das Musikhören bei der Hausarbeit (Bügeln, Putzen, Kochen, Spülen) ranken. Gemeinsam ist, dass auch hier ein Dabeibleiben gefragt ist, zu dem die Musik ihren Beitrag leisten kann; anders, dass hier nicht ein besonderes Maß an Konzentration gefordert ist. Im Gegenteil! Diese Tätigkeiten gelten als langweilig, monoton, lästig, verlangen wiederkehrende Handlungsabläufe und nehmen kein Ende (weil es immer wieder schmutzig wird ...). Psychologisch geht es hier um Stundenwelten, die unser Seelenleben nicht vollständig in Anspruch nehmen, die uns nicht ausfüllen, in denen aufgrund ihrer Redundanz noch Platz für anderes ist: für Tagträumen, Tagesreste Ausbrüten, unsystematisches Nachdenken oder eben Musikhören. Während wir beim Tagträumen oder Nachdenken auf uns selbst gestellt sind, uns selbst aus unserem Inneren heraus gestalten müssen, kann die Musik hier eine Gestaltungshilfe sein. Mit diesem Typus des Musikhörens kann ein Zuviel an „Langeweile“ (die aus verschiedenen Gründen als bedrohlich erlebt werden kann), ein Übermaß an „Leere“ gut behandelt werden. Der seelisch ungestaltete Raum, in den sonst anderes unkontrolliert drängen könnte, wird durch die Musik bis zum nötigen Maß vorgeformt, lässt aber immer noch genügend Platz für „Träumereien“, die ebenfalls mit diesen Tätigkeiten – wie mit dem Musikhören – vergesellschaftet sind. So haben wir – wie in der Überraschungseierwerbung – dreierlei zugleich: Wir haben Zeit für lustvolles Musikhören, erledigen in Tagträumen Tagesreste oder bereiten schon einmal den nächsten Aufsatz vor und wie nebenbei ist es hinterher auch noch sauber, der Spülberg ist weg oder die Bügelwäsche fertig. Das könnten nur die Heinzelmännchen von Köln noch übertreffen! Bei genauerem Hinsehen ist dies Dreierlei auf kunstvolle Weise miteinander verwoben: Das Putzen kann Aspekte der Musik, etwa ihren Schwung, ihr Tempo, eine Rhythmisierung, aufgreifen und umsetzen: Mal beschleunigt die Musik das Putzen, mal lässt sie uns wegträumen, mal lässt sie uns gründlich und langsam arbeiten. Deshalb „geht es mit Musik besser“. Aber ist es wirklich die Musik, durch die es uns nachher so gut geht? Oder sind es auch die missachteten Alltagstätigkeiten selbst, die uns geholfen haben? Mit dem Aufräumen scheinen sich auch unsere Gedanken und Alltagsorgen zu sortieren. Mit dem Geschirr ist zugleich der angesammelte Tagesärger abgewaschen. Mit dem Bügeln hat sich auch unsere Stimmung geglättet. Sich nur hinsetzen und Musik hören, könnte nicht nur aufgrund der fehlenden Heinzelmännchen diese „Gesamtkunstwerke des Alltags“ nicht ersetzen. Eine zergliedernde wissenschaftliche Sichtweise wüsste hier zwar gerne, wer hier eigentlich wem hilft? Die Musik dem Putzvorgang? Das Putzen dem Musikhören? Bügeln zur Affektregulation? Musik gegen Langeweile? Aber der seelische Alltag sagt: Es geht eben genau so: alles in einem Ei und indem wir uns auf diese Mischung einlassen. So kommt da am Ende etwas Bestimmtes heraus. Diese Mischformen, die wir in unserem Alltag ausbilden, sind kunstvoll und gekonnt. Musikhören ist für viele Menschen ein integraler Teil des Bewerkstelligens weiter Teile ihres Alltags geworden, ist Teil der Selbstbehandlung. Über die Fragen einer Wissenschaft, die es gerne unvermischt, eindeutig zugeordnet und sauber sortiert hätte, „lacht der Alltag“. Gestaltpsychologisch können wir verstehen, dass die Gestalt, die hier wirkt, eben dieses Ineinander ist. Die Ganzheit „Beim-Putzen-Musikhören-und-in-Gedanken-Sein“ ist mehr und anders (Ehrenfels) als Putzen + Musikhören + In-Gedanken-Sein. Auch die Frage, ob es nur so ginge und nicht auch anders, stellt sich nur sekundär. Erst wenn es nicht mehr klappt, wenn uns auffällt, dass das früher irgendwie anders funktioniert haben muss und dass es auch Menschen gibt, die keine Hintergrundmusik mögen, wird erkennbar, dass es natürlich auch anders gehen kann, ohne dass wir wiederum konkrete Ersatzformen ausmachen könnten.

5. Verschiedenes in Einem

Musikhören im Vordergrund und Hintergrund ist nur eine erste grobe Annäherung an die Vielfalt der Formen, in denen wir Musik hören. Musikhören kann in anderen Tätigkeiten und Erlebensformen inbegriffen sein oder es entstehen Schwebezustände von Musikhören und anderem, wie sie auch in der Musiktherapie genutzt werden. Auch hören wir manchmal Musik, ohne dass sie von außen an unser Ohr dringt. Hören etwas von „innen“ kommend als Ohrwurm, musikalischen Einfall, Erinnerung: im Wachen wie im Traum.

Musikhören inklusive

So ist es weder historisch noch interkulturell zutreffend, dass wir Musik immer als ein bestimmtes Etwas von anderem abgrenzen können. Musikethnologen sind bisweilen in der paradoxen Lage, mit musikwissenschaftlichen Methoden musikalische Erscheinungsformen zu untersuchen und dabei festzustellen, dass die allzu selbstverständlich erscheinenden begrifflichen Abgrenzungen und die gebrauchten Vokabeln (Musik, musikalische Formenbildung) zweifelhaft sind, weil damit eine der untersuchten Kultur nicht immanente Gegenstands- und Begriffsbildung den zu untersuchenden Gegenstand schon von vorneherein verformt. Etwas ähnliches wird deutlich, wenn man das Vorkommen der Musik in Märchen untersucht. Auch dabei finden wir Hinweise darauf, dass „Musik“ historisch nicht immer klar abgegrenzt aus der Vielfalt der Erscheinungsformen abstrahiert und begrifflich generalisiert war (vgl. Tüpker 1999).

Das macht darauf aufmerksam, dass Musikhören „inbegriffen“ sein kann in eine umfassendere Erlebensgestalt. So beinhaltet z.B. jegliches Musizieren und Komponieren natürlich immer ein Musikhören. Auch im Tanzen steckt das Musikhören: Dabei kann das Erleben der Musik im Vordergrund stehen oder das der Bewegung, notfalls kann es ausreichen, die Musik nur innerlich zu hören. Im freien Ausdruckstanz setzen wir unser Musikhören unvermittelt in Bewegung um, beim Gesellschaftstanz tanzen wir eher zur Musik. Dabei kann es von unserer Geübtheit oder der jeweiligen Verfassung abhängen, ob wir auf die Musik achten oder auf das Tanzen oder ob beides in den Hintergrund tritt, weil wir uns dabei anregend unterhalten, die Verliebtheit in die Tanzpartnerin das Spannendere ist oder der gewünschte oder befürchtete Eindruck auf die Zuschauer am Rande der Tanzfläche. Tanzen ist vielleicht diejenige Formenbildung anhand derer wir am ehesten verstehen können, dass Musik psychologisch nicht notwendig eine eigene Gestalt ist: Wir können den Tanz verstehen als eine aktive Form des Musikhörens: Unsere Bewegungen zeigen, wie wir die Musik hören. Oder wir können umgekehrt Musik verstehen als eine verinnerlichte Form des Tanzens, die Geste als inkarnierte melodische Phrase, die musikalische Phrase als inkorporierte Gebärde. Wir finden hier Hinweise auf ein Ineinander verschiedener Sinnesmodi, wie dies auch in der neueren Säuglingsforschung mit dem Begriff der amodalen Wahrnehmung ausgeführt ist. Stern geht dabei von der Vorstellung einer gemeinsamen Matrix von Gestaltbildungen aus, die sich erst sekundär in die verschiedenen Sinnesmodi differenzieren (1992, 74ff). Dieses Konzept rückt auch die Frage der Synästhesien in ein neues Licht: Nicht eine zusätzliche Verknüpfung oder besondere Eigenschaft Einzelner erklärte dann dieses Erleben, sondern der Rückgriff auf eine frühere Erlebensform.

Inbegriffen ist das Musikhören natürlich auch im Gesamtkunstwerk Oper und bei fast allen Filmen, die wir sehen. Selbst Dokumentationsfilme und Nachrichtensendungen sind oft mit Musik „unterlegt“, was uns erst dann bewusst wird, wenn es Anlässe zu einer kritischen Reflexion gibt wie etwa anlässlich der „Begleitmusik“ zu den einstürzenden Türmen des

World-Trade-Centers oder den Bildern des Krieges gegen den Irak. Die Filmmusikforschung zeigt, wie unbewusste Musikwahrnehmungen maßgeblich zur Wirkung und Konnotation einer Szene beitragen. Die gehörte Musik kommentiert und interpretiert uns manche Szenen bis hin zur Konkretisierung der Bedeutung. Die unterlegte Musik entscheidet z.B. darüber, ob ein Blick böse-bedrohlich oder intensiv-verliebt wirkt. Diese Filmerfahrung kann umgekehrt wiederum unseren Alltag variieren: Walkmanhören kann uns – die „Störgeräusche der Wirklichkeit“ ausblendend – in eine Verfassung bringen, in der wir das Leben an uns vorüberziehen lassen wie einen Film, dessen Szenen durch die gehörte Musik untermalt und emotional kommentiert werden.

Musikhören in der Schwebе

Im Drehpunkt zwischen Vordergrund und Hintergrund können wir eine Verfassung unseres Erlebens ausmachen, in der wir uns zwischen dem Hören der Musik und etwas anderem wie bei einem (entschlüsselten) Vexierbild hin und her bewegen können. Situativ kennen wir eine solche Verfassung bei verschiedenen bereits beschriebenen Formen des Musikhörens: im Konzert, beim Musikhören zuhause, beim Autofahren, Tanzen oder in der Oper. Wir entdecken diese besondere Schwebе oder Kippfigur des Erlebens, bei der mal die Musik, mal etwas anderes in den Vordergrund unseres Erlebens tritt, allerdings meist erst, wenn wir unser Erleben genauer beobachten und beschreiben. Diese Schwebе kann sich als entspannter Wechsel zwischen einem In-der-Musik-Sein und inneren Bildern, Körperwahrnehmungen, Gedanken und Erinnerungen gestalten; als eine Kippfigur, in der wir mal aufhorchen und uns dann wieder mit etwas anderem als der Musik beschäftigen oder als ein schnelles Oszillieren, welches jenes Gefühl erzeugt, dass Musik und etwas anderes sich gegenseitig in der Schwebе halten und zugleich uns in einen Schwebеzustand versetzen.

In unseren alltäglichen Selbstbehandlungsformen durch Musikhören suchen wir diese Verfassung nicht auf, sondern sie kommt in anderem vor. Anders in der Rezeptiven Musiktherapie: Hier wird m.E. genau diese Verfassung aufgesucht, um im Seelischen etwas in Gang zu setzen, verborgene Empfindungen zu beleben, Abgewehrtes in verträglichem Maße im Erleben auftauchen zu lassen. In der Regulativen Musiktherapie (Schwabe 1979, 2004) und vergleichbaren musiktherapeutischen Entspannungsverfahren wird der Patient aufgefordert, sich gleichermaßen akzeptierend dem Wechsel der Wahrnehmung der Musik wie der Körperempfindungen, Gedanken und Gefühlen zu überlassen. In der Behandlungsform GIM (Helen Bonny, vgl. dazu die entsprechenden Kapitel in Frohne-Hagemann 2005) finden wir eine Verfassung angestrebt, in der innere Bilder und Musik in einen oszillierenden Wechselprozess gebracht werden. Zusätzlich finden wir hier eine Kippfigur dahingehend, dass Patientin und Therapeutin schon während der Musik miteinander sprechen und sich so Musikhören und Sprechen als Vordergrund und Hintergrund gegeneinander verschieben. Auch beim Geschichtenschreiben zur Musik (Schiltz), der Psychodynamischen Bewegung (Priestley) oder dem Malen zur Musik setzen wir therapeutisch auf eine Verfassung, die sich im Raum zwischen Musik und einem anderen Medium auf Spurensuche in die Vergangenheit, Verdrängtes, Verlorenes begibt; wie auf die Suche nach einer neuen Wendung, einer neuen Richtung der seelischen Bewegungsmöglichkeiten.

Resumée

Musikhören ist eine seelische Gestalt, mit der wir vielfältige Erfahrungen verbinden: alltägliche wie außerordentliche, belanglose, triviale und solche von herausragender und beglückender Qualität. Musikhören als Gestalt ist beweglich und wandelbar, so dass sie – einmal gefunden – die Wechselfälle des Lebens überlebt, mitgestaltet und begleitet. Wir nutzen diese Gestaltbildung in unserer Selbstbehandlung: von der alltäglichen „Unterhaltung“ durch Hintergrundmusik über die Konfliktbewältigung in Krisenzeiten bis hin zur Identitätsfindung und Wahrung unserer Kontinuität. Diese Selbstbehandlung durch Musikhören bildet vermutlich die Erfahrungsgrundlage der Rezeptiven Musiktherapie, auch wenn nur einige ihrer Formen geeignet sind, in eine klinische Behandlung integriert zu werden.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1962): Einleitung in die Musikpsychologie, Frankfurt
- Balint, Michael (1973): Therapeutische Aspekte der Regression. Die Theorie der Grundstörung [Orig. London 1968] Rowohlt, Reinbek bei Hamburg
- Behne, Klaus-Ernst (1984): Befindlichkeit und Zufriedenheit als Determinanten situativer Musikpräferenzen. In: Musikpsychologie, 1, 7-21
- Behne, Klaus-Ernst (1999): Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-)Musik. In: Musikpsychologie, 14, 7-23
- Bessler, Heinrich (1926): „Grundfragen des musikalischen Hörens“. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 32, 35-52
- Dogiel, J. (1880): Über den Einfluss der Musik auf den Blutkreislauf. Archiv für Anatomie und Physiologie. Abteilung Psychologie, 416-428
- Lehmann, Andreas C. (1994): „Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören - eine einstellungstheoretische Untersuchung“. Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik, 6, Frankfurt a.M. 129f
- Drewes, Ralf/ Schemion, Gabriele (1991): Lernen bei Musik: Hilfe oder Störung? - Eine experimentalpsychologische Analyse einer pädagogisch-psychologischen Kontroverse. In: Musikpsychologie, 8, 46-66.
- Fricke, Jobst (1989): Der Klang der Musikinstrumente nach den Gesetzen des Gehörs: Wechselwirkung Mensch – Instrument. In: Das Instrumentalspiel, Doblinger, Wien/München, 275-284.
- Fricke, Jobst (2003): Systemische Musikwissenschaft. In: Niemöller, K. W. (2003): Systemische Musikwissenschaft. Festschrift Jobst Fricke, Peter Lang, Frankfurt a.M., 13-24
- Frohne-Hagemann, Isabelle (Hg): Rezeptive Musiktherapie, Reichert Verlag, Wiesbaden
- Gembris, Heiner (1990). Situationsbezogene Präferenzen und erwünschte Wirkungen von Musik. In: Musikpsychologie, 7, 73-95.
- Gembris, Heiner (1999): 100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft. In: Musikpsychologie, 14, 24-41.
- Karow, Diana/Rötter, Günther (2000): Eine Studie zur analgetischen Wirkung von Musik. In: Musikpsychologie, 16, 84-101
- Kühn, Manfred (2001): „The times they are a´ changing ...“ (Bob Dylan). Sehnsucht nach der Musik im Medienzeitalter. In: Musiktherapeutische Umschau, 22, 83-92
- de la Motte-Haber, Helga/Kopiez, R. (1995) (Hg.): Der Hörer als Interpret. 7. Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Peter Lang, Frankfurt a.M.
- Müller, Renate (1990): Musikalische Rezeptionsstrategien und Differenziertheit des musikalischen Urteils in verschiedenen sozialen Situationen. In: Musikpsychologie, 7, 129-146.

- Müller, Renate (2000): Die feinen Unterschiede zwischen verbalen und klingenden Musikpräferenzen Jugendlicher. In: Musikpsychologie, 15, 87-98
- Petsche, Hellmuth (1987): Gehirnvorgänge beim Musikhören und deren Objektivierung durch das EEG. In: Musikpsychologie, 4, 7-28
- Rejzlik, Wolfgang (2001): Musikpräferenzen Jugendlicher unter besonderer Berücksichtigung der massenmedialen Verbreitung von Musik. Dissertation Wien. Universitätsbibliothek Wien
- Helmholtz, Hermann von (1863): Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig
- Janata P. et.al. (2002): The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music. In: Science, Bd. 298, 2176-2170
- Kötter, Eberhard (1996): Zu Bezügen zwischen den Benennungen von Affekten in der Barockmusik und Begriffen der heutigen Emotionspsychologie. In: Musikpsychologie, 12, 75-88
- Oberhoff, Bernd (Hg.) (2002a): Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme. Psychosozial, Gießen
- Oberhoff, Bernd (Hg.) (2002b): Das Unbewusste in der Musik. Psychosozial, Gießen
- Oberhoff, Bernd (Hg.) (2003): Die Musik als Geliebte. Psychosozial, Gießen
- Salber, Wilhelm (1989): Der Alltag ist nicht grau. Bouvier, Bonn
- Salber, Wilhelm (1991): Gestalt auf Reisen. Bouvier, Bonn
- Sander, Friedrich (1927): Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. In: Sander, Friedrich/Volkelt, H.: Ganzheitspsychologie, München 1967
- Schafer, Murray (1988): Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Athenäum, Frankfurt a.M. [Orig. Toronto 1977]
- Schwabe, Christoph (1979): Regulative Musiktherapie. VEB Gustav Fischer Verlag, Jena
- Schwabe, Christoph (2005): Regulative Musiktherapie (RMT) – Wegmarken einer Konzeptentwicklung. In: Frohne-Hagemann, Isabelle (Hg): Rezeptive Musiktherapie, Reichert Verlag, Wiesbaden, 205-216
- Schwarzer, Gudrun (2000): Musikalische Wahrnehmungsentwicklung: Wie Kinder Musik hören. In: Musikpsychologie, 15, 60-76
- Stern, Daniel N. (1992): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Klett-Cotta, Stuttgart [Orig. New York 1986]
- Straus, Erwin (1956): Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. Springer, Berlin/Heidelberg. Reprint der 2. Auflage 1978
- Stumpf, Carl (1883/1890): Tonpsychologie. 2 Bde. Leipzig
- Stumpf, Carl (1911/1979): Die Anfänge der Musik. Olms, Hildesheim
- Troué, Nicole/Bruhn, Herbert (2000): Musikpräferenzen in der Vorpubertät – Wandel von der Elternorientierung zur Peergruppenorientierung. In: Musikpsychologie, 15, 77-86
- Tüpker, Rosemarie (1999): Musik – eine Zaubermacht? Kritische Untersuchung zur Bedeutung der Musik im Märchen. Musiktherapeutische Umschau, 20, 231-248
- Tüpker, Rosemarie (2002): Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören? In Oberhoff, Bernd (Hg.): Das Unbewusste in der Musik. Psychosozial, Gießen, 75-102
- Tüpker, Rosemarie (2003): Selbstpsychologie und Musiktherapie. In: Oberhoff, Bernd (Hg.): Die Musik als Geliebte. Psychosozial, Gießen
- Wehmeyer, Grete (1974): Erik Satie. Bosse, Regensburg
- Wellek, Albert (1930/31): Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt. Zeitschrift für Musikwissenschaft 13. Einstein, A. Leipzig. 1930/31. 21.