

Rosemarie Tüpker, Armin Schulte (Hg.)
Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag

I M A G O
Psychosozial-Verlag

ROSEMARIE TÜPKER, ARMIN SCHULTE (Hg.)

**TONWELTEN:
MUSIK ZWISCHEN
KUNST UND ALLTAG**

**ZUR PSYCHO-LOGIK
MUSIKALISCHER EREIGNISSE**

Zwischenschritte – Beiträge zu einer morphologischen Psychologie 2005/2006

»Zwischenschritte« – Beiträge zu einer morphologischen Psychologie
23/24. Jahrgang Heft 2005/2006 (Doppelband)
ISSN 0724-3766
Erscheinungsweise: jährlich

Redaktion:
Dr. Herbert Fitzek, Michael Ley, Armin Schulte (v. i. S. d. P.)
Kontakt:
Armin Schulte
Münchenerstr. 24c
12309 Berlin
a.schulte@umc-potsdam.de

Bezugsgebühren:
Jahresabonnement: 16 EURO zzgl. Versandkosten
Einzelband: 18 EURO
Doppelband: 29,90 EURO
Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein Jahr sofern nicht eine Abbestellung bis zum 15. November erfolgt.

Bestellungen richten Sie bitte direkt an den Psychosozial-Verlag, oder wenden Sie sich an Ihre Buchhandlung.

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Originalausgabe
© 2006 Psychosozial-Verlag
Goethestr. 29, D-35390 Gießen.
Tel.: 0641/77819; Fax: 0641/77742
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlagabbildung: Linde Salber: Das ist nicht Göthe, der spielt nur Flöte. Aus »?woistgöthehin« von Linde Salber, 1999 (Psychosozial-Verlag)
Weitere Bilder von Linde Salber finden Sie unter www.fine-artgalleries.de
Gesamtherstellung: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
www.majuskel.de
Printed in Germany
ISBN 3-89806-466-2
ISBN 978-389806-466-8

INHALT

Vorwort	7
ROSEMARIE TÜPKER	
Zur Psychologie des Musikhörens	11
TILMAN WEBER	
Therapie und Modulation	
Was Psychotherapeuten von Komponisten lernen können	31
SEBASTIAN LEIKERT	
Die Lust am Zuviel	
<i>Der Wirkungsraum der Instrumentalimprovisation</i>	51
ULRICH WEST	
Psychotherapie mit Musik	
<i>Eine Einführung</i>	67
JOSEL DANTLGRABER	
Über das »musikalische« Zuhören	
im psychoanalytischen Dialog	89
WOLFRAM DOMKE	
»Schönes bleibt«	
<i>Ein Beitrag zur Psychästhetik populärer Radioprogramme</i>	105
WILHELM SALBER	
Psychologische Psychästhetik	113
GISELA RASCHER	
Von der Angst des Geigers, den Bogen zu verlieren	135
ROSEMARIE TÜPKER	
Musikalische Improvisation im Alltag	145
ECKHARD WEYMANN	
Schwebeverfassung	
<i>Untersuchungen zum Wirkungsraum der musikalischen Improvisation</i>	175

BENEDIKT GEULEN	
»Die größten Wirkungen«	
Text, Musik und Magie am Beispiel von H. v. Kleists Novelle	
»Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«	189
FRANK G. GROOTAERS	
Gruppenmusiktherapie im Wochenlauf	
Ein flacherhabenes Drama	199
ULRICH WEST	
Über das Fagott-Üben –	
oder: Wie Seelisches ein Bild entwickelt	243
BERND REICHERT	
Ein Improvisator, der weiß, was er will,	
der will doch nur das, was er weiß	253
WILHELM SALBER	
Metamorphose als psychologisches Konstrukt	265
FRIEDRICH WOLFRAM HEUBACH	
Von dem Unerhörten in der Musik	
(<i>Eine musikalische Minderbegabung berichtet</i>)	275
Autorinnen und Autoren	281

Die Psychologie tut sich oft schwer mit der Musik: Entweder sie bleibt im Physiologischen stecken, oder sie landet bei der Pathologie des Komponisten. Sie stellt zum wiederholten Male fest, daß es sich auch bei ihr – wie bei allen Künsten – um eine Triebsublimierung handelt, oder sie kartiert die musikalische Leistungsfähigkeit (Musiktests). Erst in jüngster Zeit lassen sich verstärkt neuere psychologische Auseinandersetzungen mit der Musik beobachten, die das menschliche *Musikerleben* in den Mittelpunkt des Interesses stellen (s. OBERHOFF 2002, 2003; WEYMANN 2004; LEIKERT 2005).

Wenn es allerdings stimmt, daß Musik da anfängt, wo die Sprache aufhört (E.T.A. HOFFMANN), und das ausdrückt, was nicht gesagt werden kann – und worüber es unmöglich ist zu schweigen (Victor HUGO) –, dann muß man der Psychologie zugestehen, daß sie dieses Dilemma nur zum Teil zu verantworten hat. So versucht denn auch dieser Band gar nicht erst eine komplette Bestimmung dessen zu geben, was die Musik psychologisch sei, sondern unternimmt stattdessen psychologische Annährungen an musikalische Phänomene von konkreten Situationen und Erfahrungen her: von Alltagserfahrungen mit dem Musik hören und dem Üben eines Instruments, vom Improvisieren – in der Kunst und im Alltag, als Lebensform und als therapeutische Methode –, von den musikalischen Einfällen im Schweigen einer psy-

VORWORT

choanalytischen Behandlung, von der Angst der Versagens auf der Bühne, vom Behandeln mit Musik, vom spezifisch musikalischen Kunstgriff der Modulation und dem, was sich daraus psychologisch lernen lässt. Dabei ist das Verhältnis von Psychologie und Musik in den hier zusammengefaßten Beiträgen eher umgekehrt als üblich: Es geht den Autorinnen und Autoren nicht so sehr darum, Musik psychologisch zu erklären, sondern eher darum, von den Künsten der Musik etwas über die Logik und die (Selbst-)Behandlungsmöglichkeiten des Seelischen zu erfahren.

Die Zusammenstellung der Beiträge ist dabei in keiner Weise repräsentativ, sondern eher ein »bunter Strauß«, der auch Widersprüchliches in sich birgt und die Vielschichtigkeit musikalischen Erlebens zeigt. Dabei zeigt das Buch ein deutliches Übergewicht in einem Bereich der Musik, der sonst eher vernachlässigt ist: der Improvisation. Es bildet damit ein Gegengewicht zur Werkzentriertheit musikwissenschaftlicher Herangehensweisen, denn mehr als um die Analyse einzelner *Musikwerke* geht es hier um die *seelischen Werke*, die durch, mit und in Musik möglich sind. Musik wird dabei als eine Übergangsgestalt erkennbar, als ein Dazwischen und als fortwährende Verwandlung. Selbst nie still stehend, bewahrt Musik paradoixerweise zugleich anderes in ihren Formenbildungen und hält es uns auf diese Weise verfügbar. Deshalb können wir es uns mit dem Auflegen einer CD »wiederholen«, oder es stellt sich unvermittelt ein: als musikalischer Einfall oder gar als Ohrwurm. Musik gestaltet einen Wirkungsraum zwischen Menschen und zugleich gestalten sich menschliche Erfahrungen mit der Welt in musikalischen Formenbildungen und werden auf diese Weise – für uns und für andere – hörbar; und wir können uns mit ihnen musikalisch auseinandersetzen, mit ihnen *spielen*.

»Musik ist nicht etwas, sondern etwas kann Musik werden.« Diese Charakterisierung CELIBIDACHES beschreibt treffend die für diesen Band spezifische Sichtweise auf die Musik, die aus der Psychästhetik Wilhelm SALBERS, aus dem Gedanken der immerwährenden Metamorphose aller seelischen Gestalten sowie aus psychoanalytisch geprägten Erfahrungen mit der Musik erwachsen ist. Aus Sicht der Morphologische Psychologie brilliert die Musik als ein Prototyp der Verwandlung und des Dazwischen: Schon materialiter tritt sie immer als bewegtes Verhältnis auf; schon das, was wir umgangssprachlich als Ton bezeichnen, ist ein komplexes geordnetes Verhältnis mehrere (Teil-)Schwingungen. Musik strukturiert sich immer schon als Zwischenraum – vom Inter-vall bis zur sinfonischen Form, deren Spannung aus der Polarität der Themen, dem Gegensatz verschiedener Tempi, Stimmungen und Charaktere gewirkt ist. Und sie wird erst zur Musik, indem sie gespielt, gehört, fantasiert oder auch nur gedacht wird. Das unterscheidet sie vom physikalischen Gegenstand der Schalldruckwelle.

Zwischenmenschliche Beziehung, Verhältnisse von Ich und Welt nehmen, in Musik gestaltet, eine andere Verfassung an als in Sprache. Eine Besonderheit ist dabei die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit, die paradoxe Schwebezustände ermöglicht: harmonisch verflochtene Gegensätze, kontrapunktisch gebundene Eigenständigkeit, Bindung und Freiheit in einem – und auf der äußeren Handlungsebene die gleichzeitige Äußerung Mehrerer. Was in der Sprache sinnzerstörend wirkt, kann in der Musik als Chorus sinnstiftend zusammentreffen. In der Musik kann man gleichzeitig zuhören und sich äußern und auf diese Weise entsteht ein Drittes, welches zuvor nicht da war. Dieses Zugleich kann sich zu einer innigen Verflechtung konzentrieren (Konzert), durch die in musikalischen Spielsituationen eine Aufhebung von personalen Grenzen ohne Selbstverlust erlebt werden kann oder es kann, in Gruppentherapien, die Entstehung »des Gruppischen« intensivieren.

Die Beiträge dieses Buches zeigen von unterschiedlichen Seiten her, daß es nicht das *ganz Andere* ist, was zur *Musik wird*, sondern daß Musik unsere alltäglichen seelischen Behandlungsmethoden aufgreift, unser Umgang mit der Welt, unsere Welterfahrung hörbar macht. Das setzt nicht voraus, daß wir uns dessen bewußt sein müssen, weder als Musiker noch als Musiktherapeuten, als Patienten oder als Musikliebhaber. Aber als all diese wissen wir, daß Musik sich nicht *jenseits* der Grundprobleme menschlicher Leiden und Freuden bewegt, sondern diese spiegelt, zuspitzt, verdichtet etc. – und sie uns so erneut vorsetzt. Die Kunst der Musik ist es, daß sie es hinbekommt, daß wir uns das – und damit uns selbst – dennoch gerne anhören: »Wenn die Musik schlägt, fühlt man keinen Schmerz« (nach Bob MARLEY).

Der bunte Strauß der Beiträge wird um einige Farben bereichert durch eingestreute Beschreibungen rund um das Erleben von Musik aus der Literatur, womit zugleich auf – nach unserer Auffassung empfehlenswerte – Beispiele der literarischen Verarbeitung von Musik hingewiesen werden soll.

Dr. Rosemarie Tüpker

»**D**ass dieses Land sehr wohl eine eigene Musik hatte – eine, die sich spektakulär alle drei Jahre neu erfand, ein Bastard der Kirchenlieder und Spirituals, der Sklavengesänge und Arbeitslieder, der verschlüsselten Fluchtpläne, des hemmungslos rhythmischen, trunkenen Gröbens eine Leichenbegräbnisses in New Orleans, in Baumwollballen flussaufwärts verschifft nach Memphis und St. Louis, verwandelt zu Bluesharmonien, vor denen auch die Mächtigen nicht die Ohren verschließen konnten, im Norden wieder aufgetaucht, wo er als mitreißender Ragtime die Bahntrassen Chicagos eroberte und dann über Nacht (die längste, schwärzeste Nacht der Seele, die es in der improvisierten Geschichte aller Zeiten je gegeben hat) den Jazz hervorbrachte samt seine unzähligen halbblütigen Nachfahren, einen ganzen glitzernden Savoy-Saal voller Kinder, die singend hinauszogen, bis jedes Stück Weiß unter ihren stampfenden Füßen zerstob, amerikanisch, amerikanisch, was immer das bedeuten mochte, eine Musik, die die ganze Welt erobert hatte, als die Akademiker gerade einmal nicht hinsahen –, das hatte sich in diesen europaseligen Hallen noch nicht herumgesprochen.«

(Aus Richard Powers: Der Klang der Zeit. Fischer, Frankfurt 2005, 212f)

Rosemarie Tüpker

ZUR PSYCHOLOGIE DES MUSIKHÖRENS¹

MUSIKHÖREN ALS FORSCHUNGSGEBIET IN DER MUSIKPSYCHOLOGIE

Fragen und Untersuchungen zum Musikhören eröffneten mit den Schriften CARL STUMPF'S (1883, 1890, 1911) und Hermann von HELMHOLTZ' (1863) zu Ende des 19. Jahrhunderts das neue Forschungsbereich *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 (BESSELER 1926, WELLEK 1930/31, ADORNO 1962), die oft einen eher wertenden Charakter hatten. Das Interesse verlagerte sich dann zunehmend auf Fragen der musikalischen Präferenzen und der Wirkungen von Musik.² 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

1 Überarbeiteter Text des Artikels »Musikhören als Gestalt« In: FROHNE-HAGEMANN, I. (Hg.) (2004): Theorie und Praxis der Rezeptiven Musiktherapie. Wiesbaden

2 Einen Überblick über Wahrnehmung und Rezeption aus musikpsychologischer Sicht bietet Band 14 des Jahrbuchs »Musikpsychologie«.

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.

Daneben waren stets auch Forscher anderer 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, LEIKERT 2005).

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 Reaktionen³ und als anthropologische 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

3 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 Untersuchungarsenal zum Zuge kommt, nährt dabei bisweilen den Verdacht eines eher extrinsischen Forschungsinteresses.

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).

MUSIKHÖREN ALS PSYCHO-LOGISCHE EINHEIT

Wenn wir hier Musikhören im psychologischen Sinne als eine Gestalt in Verwandlung auffassen wollen, so meint dies im Gegensatz dazu 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. BREUER charakterisierte dies einmal treffend mit den Worten: »Fast immer, wenn es um Musik geht, wird diese beschrieben und aufgefaßt als eine Sache in sich, was im weiteren dazu führt, daß der Mensch, der sich das anhört, verschwindet und statt dessen so etwas wie ein reines Aufnahmegerät in der Gegend rumsitzt ...« (BREUER 1985, 71).

Während dabei 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 wirk-sames 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 musicalischer Akustik, den physiologischen Voraussetzungen des 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, 112ff).

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 schließt ein, daß Musikhören kein a-historisch 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.

SALBER versteht solche Handlungseinheiten auch als *Stundenwelten*, in denen sich unser Alltag organisiert (SALBER 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.

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 steht⁴: Musik dringt an unser Ohr. Wir wenden uns ihr zu und verlassen das, worin wir vorher war. 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 andrem 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

4 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.

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 Zusätzungen, 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, Herzklagen, 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 *ersetzt* 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 Musikhören 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 gefästter, 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 rumhampelt, dauernd so übertriebene Ausdrucksbewegungen macht oder so steif dasteht, 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-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 Musik hörens 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 Kon-

flikten, der mit dem Hören dieses Stücks 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, 109ff). 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, als Stundenwelt, aber jeder von uns hat auch seine 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 Affiziert-Seins 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 Plattsammlung ablesen. Deshalb lassen sich solche Hörbiographien auch in der Musiktherapie als Anknüpfung und Erinnerungshilfe nutzen (vgl. FROHNE-HAGEMANN 2001).

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 Horizontweiterung 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*.

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 zählen, 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, 79f), 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 zu-

einander (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, 227f). An besagtem Abend wurde die von SATIE und MILHAUD eigens 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« (a.a.O.). 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 öffentlichen Experiment mit dieser Art von Musik« (MILHAUD 1962 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 Schüler und Schülerinnen machen die Erfahrung, daß sie mit Musik besser ihre Hausaufgaben machen können (DREWES/SCHEMION 1991, 46ff).

Das läßt sich psychologisch dahingehend verstehen, daß mit Hilfe der Musik eine bestimmte seelische Verfassung der Konzentration vor dem Hintergrund Musik erreicht wird. Die Musik hilft paradoixerweise, 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 gönnnt 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«.

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 Dabei-Bleiben 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, das Ausbrüten von Tagesresten, 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 Überraschungs-Ei-Werbung – 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.⁵ 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 Alltagssorgen zu sortieren. Mit dem Geschirr ist zugleich der angesam-

⁵ Als der WDR kürzlich zwei Tage lang eine Chartliste von 200 »besten Titeln aller Zeiten« spielte, bedankte sich eine Zuhörerin mit dem Hinweise, daß sie dadurch endlich ihre gesamte Bügelwäsche fertig bekommen habe.

melte 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 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«.

Morphologisch können wir verstehen, daß die Gestalt, die hier wirkt, eben dieses Ineinander ist. 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.

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 untersuchen-

den Gegenstand schon von vornehmerein 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, das Musikhören »inbegriffen« sein kann in eine umfassendere Erlebensgestalt. So beinhalten 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 (vgl. STERN 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 SCHWEBE

Im Dreieck 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 Schwebe 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 Schwebe 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 Schwebe halten und zugleich uns in einen Schwebezustand 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 musiktherapeutischen Entspannungsverfahren wird der Patient aufgefordert, sich gleichermaßen akzeptierend dem Wechsel der Wahrnehmung der Musik wie der Körperempfindungen, Gedanken und Gefühlen zu überlassen. In musiktherapeutischen Verfahren die an das Katatyme Bilderleben anknüpfen, finden wir eine Verfassung angestrebt, in der Imaginationen in einen oszillierenden Wechselprozeß zur gleichzeitig gehörten Musik gebracht werden.⁶ Zusätzlich finden wir hier eine Kipp-

⁶ Einen Überblick über die hier angedeuteten sogenannten rezeptiven musiktherapeutischen Verfahren gibt der Anmerkung 1 erwähnte Sammelband.

figur dahingehend, daß Patientin und Therapeutin schon während der Musik miteinander sprechen und sich so Musikhören und Sprechen als Vordergrund und Hintergrund gegeneinander verschieben. Auch mit bestimmten Formen des Geschichtenschreiben zur Musik, Verknüpfungen von Musik und Bewegung oder dem Malen zu Musik setzen Musiktherapeutinnen 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 Wechselseite 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, T.W. (1962): Einleitung in die Musikpsychologie. Frankfurt
- BALINT, M. (1973): Therapeutische Aspekte der Regression. Die Theorie der Grundstörung. Reinbek
- BEHNE, K.-E. (1984): Befindlichkeit und Zufriedenheit als Determinanten situativer Musikpräferenzen. In: *Musikpsychologie* 1
- (1999): Zu einer Theorie der Wirkungslosigkeit von (Hintergrund-)Musik. In: *Musikpsychologie* 14
- BESSELER, H. (1926): »Grundfragen des musikalischen Hörens«. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 32
- BREUER, O. (1985): Der Jazz, der Fuß und die Einheit. Eine psychologische Studie auf der Spur der musikalischen Erfahrung. *Zwischenschritte* (4)2
- DOGIEL, J. (1880): Über den Einfluß der Musik auf den Blutkreislauf. *Archiv für Anatomie und Physiologie. Abteilung Psychologie*
- LEHMANN, A.C. (1994): »Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören – eine einstellungstheoretische Untersuchung«. *Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik* 6. Frankfurt/M
- DREWES, R./SCHEMION, G. (1991): Lernen bei Musik: Hilfe oder Störung? – Eine experimentalpsychologische Analyse einer pädagogisch-psychologischen Kontroverse. In: *Musikpsychologie* 8
- FRICKE, J. (1989): Der Klang der Musikinstrumente nach den Gesetzen des Gehörs: Wechselwirkung Mensch – Instrument. In: *Das Instrumentalspiel*. Wien/München
- (2003): Systemische Musikwissenschaft. In: NIEMÖLLER, K.W. (2003): Systemische Musikwissenschaft. Festschrift Jobst Fricke. Frankfurt/M
- FROHNE-HAGEMANN, I. (2001): Das musikalische Lebenspanorama (MLP) – narrative Praxis und inszenierende Improvisation in der Integrativen Musiktherapie. In *Berufsverband der Musiktherapeuten (BVM)* (Hg): Einblicke. Beiträge zur Musiktherapie. Heft 10
- (2004): Theorie und Praxis der Rezeptiven Musiktherapie. Wiesbaden
- GEMBRIS, H. (1990): Situationsbezogene Präferenzen und erwünschte Wirkungen von Musik. In: *Musikpsychologie* 7
- (1999): 100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblick in die Zukunft. In: *Musikpsychologie* 14
- KAROW, D./RÖTTER, G. (2000): Eine Studie zur analgetischen Wirkung von Musik. In: *Musikpsychologie* 16
- KÜHN, M. (2001): »The times they are a' changing ...« (Bob Dylan). Sehnsucht nach der Musik im Medienzeitalter. In: *Musiktherapeutische Umschau* 22
- DE LA MOTTE-HABER, H./KOPIEZ, R. (1995) (Hg.): Der Hörer als Interpret. 7. *Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik*. Frankfurt/M
- MÜLLER, R. (1990): Musikalische Rezeptionsstrategien und Differenziertheit des musikalischen Urteils in verschiedenen sozialen Situationen. In: *Musikpsychologie* 7
- (2000): Die feinen Unterschiede zwischen verbalen und klingenden Musikpräferenzen Jugendlicher. In: *Musikpsychologie* 15
- PETSCHÉ, H. (1987): Gehirnvorgänge beim Musikhören und deren Objektivierung durch das EEG. In: *Musikpsychologie* 4
- REJZLIK, W. (2001): Musikpräferenzen Jugendlicher unter besonderer Berücksichtigung der massenmedialen Verbreitung von Musik. Dissertation Wien. Universitätsbibliothek Wien
- HELMHOLTZ, H. v. (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
- KÖTTER, E. (1996): Zu Bezügen zwischen den Benennungen von Affekten in der Barockmusik und Begriffen der heutigen Emotionspsychologie. In: *Musikpsychologie* 12
- LEIKERT, S. (2005): Die vergessene Kunst. Gießen
- OBERHOFF, B. (Hg) (2002a): Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme. Gießen
- (2002b): Das Unbewußte in der Musik. Gießen
- (2003): Die Musik als Geliebte. Gießen
- SCHAFFER, Murray (1988): Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Frankfurt/M
- SALBER, W. (1989): Der Alltag ist nicht grau. Bonn

- (1991): Gestalt auf Reisen. Bonn
- SANDER, F. (1927): Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. In: SANDER, Friedrich/VÖLKELT, H. (1967): Ganzheitspsychologie. München
- SCHWARZER, G. (2000): Musikalische Wahrnehmungsentwicklung: Wie Kinder Musik hören. In: Musikpsychologie 15
- STERN, D.N. (1992): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart
- STRAUS, Erwin (1956²): Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. Berlin/Heidelberg
- STUMPF, Carl (1883/1890): Tonpsychologie, 2 Bde. Leipzig
- (1911): Die Anfänge der Musik. Hildesheim 1979
- TROUÉ, N./BRUHN, H. (2000): Musikpräferenzen in der Vorpubertät – Wandel von der Elternorientierung zur Peergruppenorientierung. In: Musikpsychologie 15
- TÜPKER, R. (1999): Musik – eine Zaubermaut? Kritische Untersuchung zur Bedeutung der Musik im Märchen. In: Musiktherapeutische Umschau 20
- (2002): Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören? In: OBERHOFF, Bernd (Hg): Das Unbewußte in der Musik. Gießen
- (2003): Selbtpsychologie und Musiktherapie. In: OBERHOFF, Bernd (Hg.): Die Musik als Geliebte. Gießen
- WEHMEYER, G. (1974): Erik Satie. Regensburg
- WELLEK, A. (1930/31): Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt. Zeitschrift für Musikwissenschaft 13. Leipzig

»Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in eine ‹andere› Welt hineinführt; die Welt, in der Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen.«

(Gustav Mahler, Briefe)

Tilman Weber

THERAPIE UND MODULATION – WAS PSYCHOTHERAPEUTEN VON KOMPONISTEN LERNEN KÖNNEN

**WAS KUNST, PSYCHOTHERAPIE UND
ALLTAGSBEHANDLUNG MITEINANDER
ZU TUN HABEN**

Musiktherapeuten behandeln mit der Kunst der Musik Seelisches. Warum funktioniert das? Das hat etwas mit der strukturellen Ähnlichkeit von Kunst und Seelischem zu tun. Kunst und Seelisches behandeln die Welt, in der wir leben. Beide haben die Aufgabe, das, was uns begegnet, was uns im Leben zufällt, irgendwie in den Griff zu bekommen. Sie müssen es gestalten und in Formen bringen, die wir leiden können. Bei der Behandlung des Alltags, ganz gleich ob es sich dabei um das Aufräumen, Einkaufen gehen oder ein Fest feiern handelt, müssen wir Formen entwickeln, die verschiedenen, auch widersprüchlichen Forderungen gerecht werden. Eine solche Handlungseinheit (SALBER 1965, 43ff) muß tatsächliche oder vermeintliche Gebote und Verbote ebenso beachten, wie auch geheime oder gar unbewußte Wünsche berücksichtigen. Ökonomische Forderungen sind zu bedenken, die Gestalt muß mit Zwischenfällen fertig werden können. Einerseits soll Vertrautes (bestimmte Gewohnheiten) beibehalten werden können, andererseits muß die Gestalt aber auch entwicklungsfähig bleiben und Neues zulassen können. Und sie muß auch abgeschlossen werden können, damit Umbildungen in andere Gestalten, die ganz anderen Erfordernissen genügen, möglich werden. So eine »Stundenwelt« (SALBER 1965, 56ff) ist immer ein äußerst kunstvoll ausbalanciertes, bewegliches Ganzes –

eine sich in einer konkreten Gestalt vollziehende Behandlung der Wirklichkeit.

Auch Kunstwerke sind Produktionen, die aus dem Umgang des Künstlers mit dem Alltag hervorgehen. Sie sind gewissermaßen Materialisierungen seiner seelischen Behandlung der Wirklichkeit. Kunstwerke bringen Grundprobleme des seelischen Umgangs mit der Wirklichkeit in eine besonders zugespitzte und anschauliche Form. Sie können das, weil sie zwar Alltägliches behandeln, dennoch nicht den gleichen Anforderungen und Zweckbindungen unterworfen sind wie unsere Alltagswerke; sie stehen z.B. nicht unter dem Druck eines ganz bestimmten zeitlichen Ablaufs und sie müssen nicht unmittelbar auf Zwischenfallendes reagieren. Kunstwerke sind Alltagsbehandlungen, gleichzeitig aber den Alltagsbindungen enthoben; sie sind vom Tatsächlichen ins Begriffliche verrückt. Obwohl vom Realen abstrahiert intensivieren sie gerade dadurch das sinnliche Erleben und erleichtern zugleich das Erkennen ihrer formalen Strukturen, weil Kunstwerke sich auf das Wesentliche konzentrieren können und dadurch eine starke Verdichtung der Alltagsbehandlung darstellen. »Kunst macht fundamentale Verhältnisse der Wirklichkeit sinnlich erfahrbar« (SALBER 1986).

Durch die Beschäftigung mit Kunst lernen wir etwas über Seelisches und umgekehrt eröffnet uns das Wissen um Seelisches einen Zugang zur Kunst. Was beide miteinander zu tun haben, merken wir auch, wenn wir auf die Empfindungen achten, die sich gegenüber Kunst und Seelischem einstellen. Anziehendes und Abstoßendes vermengen sich. Einerseits haben wir das Gefühl, uns mit etwas besonders Wertvollem zu beschäftigen, wir hoffen, Geheimnissen auf die Spur zu kommen, »letzte Dinge« zu erfahren, uns dem Zwang und der Mühsal des Alltags entheben zu können und den Schlüssel zu endgültigen Wahrheiten zu erhalten. Andererseits sind wir im Zweifel, haben Angst, daß wir da in etwas hineingeraten, das wir nicht mehr im Griff haben, befürchten, einem hohlen Schein aufzusitzen und mobilisieren unsere Abwehr, indem wir alles als Schwindel bezeichnen.

Ambivalente Gefühle gegenüber der Kunst und dem Seelenleben scheinen unvermeidbar zu sein und es erweist sich oft als recht mühsam, diese Ambivalenz auszuhalten und genau hinzuschauen und hinzuhören, auch wenn man vieles noch nicht versteht. Wenn wir uns wirklich auf Kunst und Seelisches einlassen, merken wir, daß das einer ganz eigenen Logik folgt. Da ist immer Mehreres und Gegensätzliches zugleich wirksam. Alles ist ständig in Fluß. Da gibt es Zerdehnungen und Verdichtungen, merkwürdige Verschiebungen von Vorder- und Hintergrund, Haupt- und Nebensache; es ereignen sich plötzliche Umkipp-Vorgänge ins Gegenteil. Einige Entwicklungen werden abgebrochen, andere finden unerwartete Fortsetzungen. Bestimmte Linien setzen sich durch. Das Ganze kann sich runden, aber nur

wenn auf bestimmte Ergänzungen verzichtet wird, wenn auch etwas offen bleiben darf.

MODULATION ALS BEHANDLUNGSKUNSTGRIFF

Patienten sind erst dann wirklich bereit, sich einer psychotherapeutischen Behandlung zu unterziehen, wenn ihnen die eigene Behandlung der Wirklichkeit nicht mehr ausreichend gelingt und sie in den für die psychotherapeutische Arbeit unabdingbaren Leidensdruck geraten. Aufgabe des Psychotherapeuten ist es daher, die (Selbst-) Behandlungskrise ihres Patienten zu behandeln. Das macht es erforderlich, in jedem Einzelfall herauszufinden, wie die Wirklichkeitsbehandlung dieses Patienten funktioniert, wie und warum da etwas ins Stocken geraten ist und durch welche Kunstgriffe man die Selbstbehandlung wieder in Fluß bringen kann (SALBER 1980).

Von der Kunst haben die Psychotherapeuten dabei zweierlei: Einmal können sie auf einer allgemeinen und zugleich sehr sinnlichen Ebene etwas über Behandlung erfahren. »Künstlerische Behandlung macht die Regeln seelischer Behandlung besser verständlich« (SALBER 1980, 17). Zum anderen können sie studieren, mit welchen Kunstgriffen die Künstler die Behandlung der erlebten Wirklichkeit voranbringen, und daraus Anregungen für die eigene therapeutische Arbeit gewinnen, »weil Kunst ein Ansatzpunkt ist, die Grundlagen psychologischer Behandlung zu erkennen und von da her »kunstgerechte« Eingriffe vorzunehmen« (a.a.O., 18).

Diese Aussagen sollen im Folgenden überprüft werden, indem beispielhaft ein zentraler Behandlungskunstgriff der Musik, und zwar die Modulation, näher untersucht wird.

Zunächst sei daran erinnert, daß Modulation nicht nur ein musikalischer Fachbegriff ist sondern auch ein Fachbegriff der Funktechnik. Außerdem verwenden wir ihn immer wieder in der Alltagssprache. Die Begriffe Modulation, Modul, modulieren wie auch Model, Modell, modellieren leiten sich alle von dem lateinischen Wort Modus = Maß ab, bzw. von modulari = abmessen, gehörig einrichten, regulieren. Bis in die erste Hälfte des 18. Jh. wurde der Begriff in der Musik auch ausschließlich in dieser allgemeinen Bedeutung gebraucht, nämlich als Bezeichnung der Regelung der Tonstärken- und Klangfarbenverhältnisse im musikalischen Vortrag. Johann Gottfried WALThER, Musiktheoretiker und geschätzter Vetter J.S. BACHS schreibt noch 1732 in seinem »Musicalischen Lexicon«, der ersten Musikenzyklopädie überhaupt: »Modulatio ist die Führung einer Melodie oder Sangesweise oder die Manier, womit ein Sänger oder Instrumentist die Melodie herausbringt.«

Als mit Beginn der sogenannten musikalischen Klassik sich allmählich der homophone Stil durchsetzt, die Melodie das Satzbild beherrscht und die motivisch-thematische Arbeit ins Zentrum der kompositorischen Arbeit rückt, wird jetzt die Harmonik zur formbildenden Kraft in der Musik. (WÖRNER 1965, 230ff). Dazu bedienen sich die Komponisten in ihren Kompositionen unterschiedlicher tonartlicher Räume, so daß dem Übergang von einer Tonart zu einer anderen jetzt besondere gestalterische Bedeutung zukommt. Folgerichtig schränkt sich daher der Begriff Modulation mehr und mehr auf die Bezeichnung der Regulation dieses tonartlichen Wechsels innerhalb eines Musikstückes ein und verschiebt sich so aus der Sphäre des Spielers in den Zuständigkeitsbereich des Komponisten. So meint ein musikalisches Konversationslexikon des 19. Jh.: »Modulation hilft die Form vollenden, dann aber auch sie reicher auszustatten« (MENDEL 1857).

Modulation behandelt jetzt also die Frage, wie dieser Wechsel von einer Tonart zu einer anderen zu bewerkstelligen ist. Weil die Möglichkeiten, diesen tonartlichen Wechsel zu vollziehen, nahezu unendlich sind, erwächst hier dem einzelnen Komponisten ein reiches Betätigungsfeld, seine Kunst zu entfalten.

Aus dem Harmonielehreunterricht im Musikstudium kennt man diese Aufgabe: »Moduliere so schnell wie möglich von der Tonart x in die Tonart y!« Darum soll es natürlich hier nicht gehen. Vielmehr soll an einigen Beispielen aufgezeigt werden, wann, warum, wie und mit welcher Wirkung Komponisten moduliert haben, um daran beispielhaft deutlich zu machen, mit welchen Behandlungstechniken der Künstler arbeitet, um sein Erleben der Wirklichkeit zu gestalten.

Daß sich diese Untersuchung auf die Modulation im engeren Sinne und damit vorwiegend auf die musikalische Klassik beschränkt, könnte ihr den Vorwurf einhandeln, auf eine nicht mehr zeitgemäße Form der musikalischen Behandlung der Wirklichkeit zurückzugreifen. Sicherlich wäre es auch lohnend, die Kompositionstechniken heutiger Komponisten zu untersuchen. Allein die Forderung nach Überschaubarkeit rechtfertigt die Konzentration auf das relativ klar umrissene Gebiet der Modulation, um daran exemplarisch einige Behandlungskunstgriffe darzustellen. Dieses mag um so mehr gestattet sein, als Behandlung in ihren *strukturellen* Zügen an keine Kultурperiode gebunden ist. Noch einmal sei betont, daß diese Arbeit nicht zum Ziel hat, Musiktherapeuten Modulationstechniken für die musikalische Arbeit mit ihren Patienten zu vermitteln. Vielmehr will die Modulationsanalyse einiger Kompositionen sowohl Anregung als auch Bestätigung für eigene psychotherapeutische Behandlungskunstgriffe geben. Deshalb sollen im Folgenden die Parallelen zwischen musikalisch-kompositorischen und musiktherapeutisch-psychologischen Behandlungstechniken aufgezeigt werden.

Tonartenwechsel bei J.S. Bach

Schon vor der Klassik hat es natürlich Tonartenwechsel innerhalb eines Musikstückes gegeben. Aber man spricht hier nicht von Modulation, weil die Betonung klarer tonartlicher Räume über eine längere Zeitspanne fehlt, wodurch erst der Wechsel in eine andere Tonart zu einem bewußten Hörerlebnis würde. In der Barockmusik ergibt sich die Harmonik aus den strengen Regeln des Kontrapunkts. Das führt, je interessanter und selbständiger die einzelnen Stimmen sind, zu einem harmonisch sehr komplexen Gefüge. An einem Beispiel aus BACHS Matthäus-Passion lässt sich das verdeutlichen. Fünf Takte aus dem Beginn der Arie »Blute nur, du liebes Herz« enthalten nicht weniger als 11 verschiedene Dur- und Mollakkorde:

| D - E⁷ - a - H⁷ | e - Fis⁷ - h - Cis⁷ | Fis - G - E⁷ | A - h - H⁷ | C - - |

J.S.Bach, Matthäus-Passion
Nr. 12 Aria: Blute nur, du liebes Herz

Takt 11

Flöte

Violinen

Viola

Sopran

Continuo

D E⁷ a H⁷ e Fis⁷ h Cis⁷

Fl.

Vl.

Vla.

S.

Cnt.

Herz, blu - te nur, du lie-bes

Fis G E⁷ A h H⁷ C

Hier von Modulation zu sprechen, wäre unsinnig. Stattdessen bezeichnet man diese harmonische Vielfalt als tonartliche Ausweitung. Daß diese Takte trotz des dauernden Harmoniewechsels einen sehr geordneten Eindruck machen, liegt an der strengen Melodieführung, ihrem sequenzartigen Aufbau und den fast kanonischen Entsprechungen der Stimmen. Diese ziehen die ganze Aufmerksamkeit auf sich, so daß die Wahrnehmung des harmonischen Geschehens dahinter zurückbleibt.

An diesem Beispiel bestätigt sich schon ein allgemeines Prinzip seelischer Behandlung der Wirklichkeit: Je einengender die Ordnung auf der einen Seite ist, desto mehr Beweglichkeit muß auf der anderen Seite zugelassen werden. Umgekehrt und zugespitzt formuliert heißt das: je größer das Chaos ist, indem sich ein Mensch erlebt, desto mehr Zwänge muß er entwickeln, um sich funktionsfähig zu erhalten und einen Zusammenbruch seiner seelischen Organisation zu vermeiden.

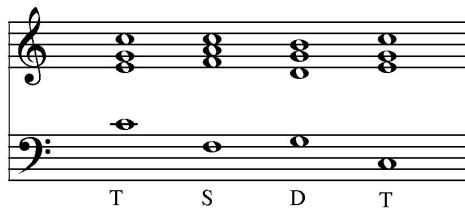
Daran sollte man bei der Behandlung von Zwangsnervotikern stets denken. Diese Patienten versuchen mit der Starre ihrer Gedanken und ihres Verhaltens immer das Gegenbild eines chaotischen Erlebens zu kontrollieren. Die Zwangssymptomatik erweist sich dabei als eine seelische Notwendigkeit, die nur dann aufgegeben werden kann, wenn das Seelische andere Ordnungsprinzipien entwickeln kann.

DIE FUNKTION DER MODULATION IN DER KLASSISCHEN MUSIK

Die Bedeutung der Dreheit

Der Wechsel von einer Tonart in eine andere wird erst dann zu einem sinnvollen kompositorischen Gestaltungsmittel, wenn sich zuvor eine bestimmte Tonart etabliert hat. Zur eindeutigen Festlegung einer Tonart braucht es drei Akkorde: Tonika, Subdominante, Dominante – die sogenannte Kadenz, in der alle Töne der betreffenden Tonart erscheinen.

Beispiel: Kadenz in C-Dur:



T = Tonika

S = Subdominante

D = Dominante

Und zur klaren Bestimbarkeit eines Akkordes braucht es drei Töne: Grundton, Terz und Quint.

Beispiel: F-Dur Akkord



Dabei ist wichtig festzuhalten, daß nicht nur die drei Akkorde der Kadenz sondern natürlich auch die drei Töne eines jeden einzelnen Akkordes unterschiedliches Gewicht haben und folglich auch eine unterschiedliche Beziehung zwischen ihnen besteht. Ein klassischer Akkord wird immer aus zwei Terzen gebildet, einer großen und einer kleinen Terz. Damit trägt er die zwei Seiten unseres zentralen musikalischen Erlebens in sich: Dur und moll, die sich allein aus deren Rangordnung ergeben, je nachdem ob man die große oder die kleine Terz an erste Stelle setzt.



Auch für unsere psychische Entwicklung spielt die Zahl drei eine entscheidende Rolle, die mit Erreichen der ödipalen Stufe einen ersten Entwicklungskreis abgeschritten hat. Dieser Bereich, meint BALINT, »ist durch die Zahl drei charakterisiert und [...] durch die Tatsache gekennzeichnet, daß bei allem, was geschieht, außer dem Subjekt immer noch mindestens zwei Objekte beteiligt sind. Die Kraft, die auf dieser Ebene wirksam ist, hat die Gestalt eines Konflikts; dieser ergibt sich in der Regel aus der Ambivalenz, die infolge der verwickelten Beziehungen des Individuums zu seinen beiden gleichzeitig erlebten Objekten entsteht« (BALINT 1973, 39).

Für das Erleben von Eigenheit und Selbständigkeit genügt es nicht, daß die Eins ein Gegenüber in der Zwei erfährt (Mutter-Kind-Dyade); erst das Hinzukommen von etwas Drittem (einem zweiten Objekt) schafft die Möglichkeit und Notwendigkeit von Entscheidungen und hierarchischen Gliederungen, woraus sich Eigenheit, Entschiedenheit und Stabilität als Grundbedingung der Freiheit entwickeln können.

Was für eine musikalische Modulation vorausgesetzt werden muß, nämlich eine stabile Tonart, gilt auch für die psychotherapeutische Arbeit: Auch hier können wir nicht umgestalten, was noch keinen stabilen Kern besitzt. Deshalb müssen wir in der Arbeit mit frühen Störungen vor jedem Modulieren erst einmal diese Werdeformen entwickeln helfen, damit sich überhaupt so etwas wie Ganzheit und Eigenheit bilden können.

Das klassische Konstruktionsprinzip

Klassische Werke gliedern sich in klare Abschnitte. Das vorherrschende Kompositionsprinzip in den einzelnen Sätzen ist eine dreigliedrige Form, der sogenannte Sonatensatz. Teil A bildet die Exposition, in der mindestens zwei voneinander deutlich unterschiedene Themen vorgestellt werden, Teil B ist die sogenannte Durchführung, in der das in der Exposition vorgestellte Material von verschiedenen Seiten beleuchtet (durchgearbeitet) wird, und Teil C beschließt den Satz mit der Reprise, in der die Themen der Exposition noch einmal in ihrer ursprünglichen Fassung aufgegriffen werden und jetzt, nach der Behandlung in der Durchführung, in anderem Licht erscheinen. Gegenüber dem barocken Kompositions-Stil fällt zunächst einmal die große Schlichtheit der klassischen Themen auf. Als ein beliebiges

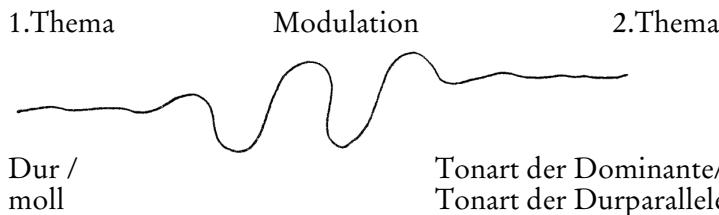
Beispiel sei das 1.Thema aus dem 1.Satz der Sinfonie Nr. 103 von J. HAYDN genannt:

J.HAYDN, Sinfonie Nr.103, 1. Satz



Ein einfacher Viertakter, der noch einmal eine Oktave tiefer wiederholt wird – das ist alles. Diese Schlichtheit der klassischen Themen, die sich harmonisch ganz auf die Mittel der Kadenz beschränken, macht es erst zwingend, daß dem 1.Thema ein deutlich anderes Thema gegenübergestellt wird; dieses ist zwar harmonisch meist ebenso einfach, steht dafür aber wenigstens in einer anderen Tonart. Die Regel dabei lautet: Wenn das 1. Thema in einer Durtonart steht, so soll das 2.Thema in der Dominanttonart erscheinen; steht das 1. in moll, so hat das 2. die parallele Durtonart zu haben. Durch den Wechsel vom ersten zum zweiten Thema ergibt sich also eine erste Notwendigkeit zur Modulation. Hier hat sie nach klarer Regel ein eindeutiges Ziel zu verfolgen und dementsprechend regelhaft und einförmig sind auch die Modulationswege in Hunderten von Kompositionen.

Modulation in der Exposition:



Eine zweite Notwendigkeit zur Modulation ergibt sich in der Durchführung, in der das Material, das die Exposition bereitgestellt hat, behandelt wird. Dabei wird die verschiedene tonartliche Beleuchtung des Materials besonders wichtig.

DE LA MOTTE (dessen lesenswertem Harmonielehrbuch ich die meisten der folgenden Musikbeispiele entnommen habe) schreibt: »Der zielgerichtete Modulationsweg zum 2.Thema [in der Exposition] will überzeugen. Anders die Durchführung: Sie will überraschen. Sie hat kein Ziel vor Augen, der Komponist eröffnet einen harmonischen Freiraum von erstaunlicher Weite, unbegrenzt. Die Dominante der Haupttonart, über die man schließlich in die Reprise einsteigt, wird erst am Ende gesucht und erreicht; sie steht dem Komponisten keineswegs während der ganzen Durchführung vor Augen. [...] Die selbstgestellte Aufgabe des Komponisten lautet schlicht: ›Moduliere! Führe ins Freie und bleibe längere Zeit in einem zentrumlosen Bereich!‹ Dabei lässt kaum eine klassische Durchführung den Kunstgriff aus, dem aufmerksamen Hörer wenigstens an einer Stelle den Angstschweiß auf die Stirn zu treiben.«

Kunstgriff Nr.1:

»Die gleichsam mitkomponierende Vorstellungskraft des Hörers wüßte nach solcher Verirrung so schnell keinen Rat, wie man wieder heimfinden sollte.«

Kunstgriff Nr.2:

»Unerwartete Wendungen setzen den Hörer außerstande, den harmonischen Gang im Geiste weiter mitzustenografieren: Er wurde überrumpelt, weiß nicht mehr, wo er ist« (DE LA MOTTE 1978).

Modulation in der Durchführung:



Tonart vom Ende der Exposition, in Ruhe ausgebreitet	Beginn des Modulations- vorganges	Zunehmende Beschleunigung	Undefinierbare Fortschrei- bungen	Beruhigung des harmonischen Aktionstempos und zielgerichteter Weg zum D7 der Haupt- tonart (zum Wieder- einstieg in die Reprise)
---	---	------------------------------	---	---

(Skizze aus DE LA MOTTE 1978)

Was DE LA MOTTE hier über die musikalische Behandlungstechnik der Modulation sagt, gilt auch in vieler Hinsicht für die Psychotherapie. »Führe ins Freie und bleibe längere Zeit in einem zentrumlosen Bereich.« Daß dem Patienten dabei manchmal angst und bange wird, müssen wir als notwen-

digen Bestandteil unserer Arbeit in Kauf nehmen. Denn für einen Behandlungserfolg ist es unerlässlich, daß der Patient in seiner (neurotischen) Sicherheit erschüttert wird. Der Fall muß ins Wanken kommen, damit die verkehrt gehaltenen Formenbildungen aufbrechen können und neue Sicht- und Erlebensweisen möglich werden.

Modulation ist Umdeutung

Wie sieht nun eine musikalische Modulation aus? Da wird immer eine Einzelheit aus ihrem bisherigen Zusammenhang herausgelöst und in einen anderen Funktionszusammenhang gestellt. Es geschieht also eine Umdeutung durch Veränderung der Beziehungsverhältnisse. In der Modulation ist die einfachste Form der Umgestaltung, daß ein Akkord seine Funktion innerhalb der Kadenz ändert. Z.B. erhält der Tonika-Akkord in C-Dur eine subdominantische Färbung durch Hinzufügen der Sexte, wodurch sich der Richtungswille dieses Akkordes ändert, so daß er zur Subdominante der neuen Tonart G-Dur wird.

Modulation mit hinzugefügter Sexte:

hinzugefügte
Sexte

T S D T = S D T

C-Dur G - Dur

Oder man fügt dem C-Dur-Akkord ein dominantisches Attribut hinzu, nämlich die kleine Septime und macht ihn dadurch zur Dominante von F-Dur, weil die Septime in Verbindung mit der Terz des Akkordes einen Tritonus bildet (b - e), der zwingend nach a und f (Terz und Grundton von F-Dur) aufgelöst werden muß.

Modulation durch hinzugefügter Septime:

hinzugefügte
kleine Septime

C-Dur = F-Dur

Durch eine kleine Zutat kann sich die Bedeutungsfunktion einer Sache so im gesamten Gefüge verändern, daß dadurch ein Umbildungsprozeß in Gang kommt. In der Therapie kann das z.B. schon durch eine etwas andere Gewichtung dessen, was der Patient verbal oder musikalisch mitteilt, geschehen oder durch eine unerwartete Verknüpfung vereinzelter Mitteilungen. Durch einen Wechsel des Standpunktes verändert sich die Blickrichtung. Damit gerät anderes in den Blick, was andere Zusammenhänge eröffnet. Auf diese Weise können in der psychotherapeutischen Arbeit oft ganz erstaunliche Entwicklungen in Gang gesetzt werden. Allerdings kommt man in der musikalischen Behandlung mit dieser Modulationstechnik nur in die nächstbenachbarte Tonart.

Anders sieht die Sache schon aus, wenn wir in der Musik einen Wechsel des Tongeschlechts vornehmen, d.h. Dur zu moll machen oder umgekehrt. Damit erschließen sich schon weiter entfernte Tonräume. Zum Beispiel gelangt man so von C-Dur über c-moll gleich zu deren paralleler Durtonart Es-Dur, was bereits vier Schritte im Quintenzirkel abwärts bedeutet. Das Entsprechende zu diesem Modulationskunstgriff findet sich in der psychotherapeutischen Behandlung, wenn wir den Gegenaspekt einer Sache herausheben, z.B. die geheime Lust an einem Leid aufdecken oder die Liebesbindung in einer Haßbeziehung in das Blickfeld rücken. Eine in dieser Art vervollständigte Sichtweise erschüttert das bisherige Denk- und Erlebensmuster des Patienten meist recht massiv

Zerdehnung des Augenblicks

Ein weiterer Kunstgriff besteht darin, nicht einen ganzen Akkord, sondern nur einen einzelnen Ton zur Umdeutung herauszugreifen. Dadurch ergeben sich natürlich noch weit mehr Möglichkeiten, denn je kleiner der musikalische Baustein ist, desto vielfältigere Verwendungen lässt er zu. Hierbei verengt sich die Musik zunächst zur Einstimmigkeit und rückt einen Ton

durch ständige Weiderholung und rhythmische Betonung ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dessen bisherige harmonische Einbindung wird dadurch allmählich gelöst und er kann gewissermaßen nach anderen Verbindungs möglichkeiten befragt werden. Durch die Isolierung soll er zum Schlüssel für neue Tonräume werden. Eine Durchführungsmodulation aus der schon erwähnten HAYDN-Sinfonie Nr.103 soll das belegen:



Die Musik zentriert allmählich immer mehr den Ton C, der zuletzt den Grundton eines C-Dur Dreiklanges bildet. Dann reduziert sich das musikalische Geschehen ganz auf C, und zwar über 2 1/2 Takte lang. Das lässt seine bisherige harmonische Funktion vergessen und schafft ein spannungsvolles Vakuum für neue Verbindmöglichkeiten. Schließlich wird C zu Terz von As-Dur! HAYDN führt hier schon exakt in der musikalischen Behandlung vor, was wir heute in der Psychotherapie eine Zerdehnung des Augenblicks nennen. Ausgehend von der Erkenntnis FREUDS, daß alles im Seelischen mehrfach determiniert ist, schreibt SALBER: »Der seelische Augenblick ist endlos« und weiter: »der Augenblick (ist) zunächst einmal durch Beschreibung in seiner Eigenart festzuhalten, dann aber durch ›Einfälle‹ in seinen Bedingungen und Ausläufern (Fransen) zu verfolgen. Die Zerdehnung des Augenblicks in der Behandlung versucht so, seelische Wirksamkeiten, welchen sonst zu wenig Raum, Zeit, Entfaltung zugebilligt wird, eine Chance zu geben, das Problem des Augenblicks in ungewohnter Weise zu wenden und dadurch Gestaltbildungen zu produzieren, deren Entfaltung anderen Sinn und Zusammenhang geben kann« (SALBER 1980, 98f).

Es gibt noch eine verfeinerte Version dieser Technik. Dazu zunächst eine Vorbemerkung. Es bestehen mehrere Möglichkeiten, eine Oktave in ganz gleiche Intervalle zu teilen; z.B. in vier kleine oder in drei große Terzen. Ein aus gleichen Intervallen geschichteter Akkord wirkt wegen der Austauschbarkeit der Intervalle völlig indifferent, er verliert seine harmonische Eindeutigkeit. Je nachdem, ob die Töne eines solchen Akkordes nun als Abkömmlinge eines darunter- oder darüberliegenden Tones aufgefaßt werden, ob z.B. ein Ton als erhöhtes C Cis heißt oder (enharmonisch umgedeutet) als erniedrigtes D Des, kann er seine Beziehungsrichtung ändern. So ist ein aus vier kleinen Terzen gebildeter Akkord Schnittpunkt von vier weit entfernten Tonarten.

Derselbe aus vier kleinen Terzen geschichteter Akkord kann je nach seiner Notierung in vier verschiedene Richtungen aufgelöst werden:

Auflösung nach: F-Dur (1b) As-Dur (4b) H-Dur (5#) D-Dur (2#)

Auch in der Psychotherapie wissen wir um diese Möglichkeit der Gestaltbildung. Die indifferente Haltung des Therapeuten, die Vermeidung jeglicher Wertung dessen, was der Patient mitteilt, (kein Lob, kein Tadel), halten wir für eine wichtige Voraussetzung, Umbildungsprozesse zu ermöglichen. Oft werden erst dadurch dem Patienten Neubewertungen und neue Sinnzusammenhänge früherer Erlebnisse möglich.

Die musikalische Illustration hierzu liefert BEETHOVEN mit dem 1. Satz seiner 4. Sinfonie. Am Ende der Durchführung verweilt die Musik auf einem Akkord, der aus vier kleinen Terzen gebildet wird: e - g - b - des. Dieser Akkord ist in Zusammenhang mit dem bisherigen Geschehen und in dieser Notierung als verkürzter Doppeldominantseptnonen-Akkord zu B-Dur, der Haupttonart der Sinfonie, anzusehen. 24 Takte lang tritt die Musik mit diesem Akkord auf der Stelle! Dabei wird der Klang allmählich immer mehr ausgedünnt, bis sich die ganze Musik auf zwei Töne dieses Akkordes reduziert (verdichtet?), nämlich auf das allein von den ersten Geigen gespielte b und des. Diese werden aber von BEETHOVEN enharmonisch umgedeutet und jetzt als ais und cis notiert. Dadurch ist der gleiche Akkord jetzt als ais - cis - e - g aufzufassen und erhält damit dominantische Funktion zu H-Dur. Dahin wendet sich auch die Musik für die nächsten 22 Takte, bevor sie durch den umgekehrten Umdeutungsvorgang wieder nach B-Dur zurückkehrt. Das besonders Interessante an dieser Stelle ist, daß über die ganze Zeit die Pauke immer wieder leise das b spielt (das man eben nicht als ais und damit als große Septime zu H-Dur, sondern als den früheren, schon fast vergessenen Grundton wahrnimmt) und damit die große Entfernung des gegenwärtigen H-Dur (5 #) zur Grundtonart B (2 b) erst recht spüren läßt. Man fühlt sich in eine ferne, rätselhafte Welt versetzt. Erreicht wird damit, daß die schon 32 Takte vor der Reprise wieder einsetzende Haupttonart als völlig fremd und neuartig erlebt wird und erst das Auftreten des bekannten 1. Themas beim Beginn der Reprise die Gewißheit glücklicher Heimkehr bringt.

Eine klanglich äußerst reizvolle Stelle, über die BERLIOZ, entzückt von der Neuartigkeit dieser Durchführung, schrieb: »Man denkt an einen Fluß,

dessen friedliche Wasser plötzlich verschwinden und aus ihrem unterirdischen Bette nur hervorkommen, um brausend in einer schäumenden Kaskade niederzufallen« (BERLIOZ, zit. nach LANDOWSKI 1952).

Der richtige Augenblick

An einem anderen Beispiel ist zu zeigen, welche Wirkung eine an sich ganz einfache und naheliegende Modulation haben kann, wenn sie nur richtig plaziert ist. Auch in der psychotherapeutischen Arbeit kommt es ja nicht nur darauf an, daß eine Umdeutung gegeben wird, oft ist der Augenblick, in dem sie gegeben wird, viel entscheidender.

In BEETHOVENS Klaviersonate op.27.1 bildet den ersten Satz eine dreiteilige Liedform, bei der der A-Teil in viertaktige Perioden gegliedert ist, die jeweils wiederholt werden.

|: A¹::|: A² ::|: A³ ::|: A⁴ ::|: A¹ ::|: A² ::|

Verbindendes Element sind die Tonwiederholungen jeweils zu Beginn der Viertakter:

Einfache Melodik, schlichteste Harmonik, die eigentlich nur aus Tonika und Dominante besteht. A⁴ wiederholt A³ fast wörtlich, lediglich auf einer anderen Stufe. Doch welche Überraschung! Plötzlich werden wir für einen Takt von Es-Dur ins entfernte C-Dur versetzt.

Harmonisch gesehen gar nicht etwas so Ungewöhnliches. C-Dur als Zwischen-dominante zur Subdominantparallele, wie A⁴ weitergeführt wird, wurde schon damals gern zur Anreicherung der Kadenz benutzt und erscheint

wegen der chromatischen Aufwärtsbewegung es – e – f vollkommen akzeptabel:

C-Dur-Akkord

Das Erstaunliche besteht jedoch darin, daß das C-Dur eben nicht wie eine Zwischendominante innerhalb einer Es-Dur Kadenz wirkt, sondern durch seine Plazierung zunächst als neues Tonika-Zentrum erscheint, was durch den Auftakt noch besonders betont wird. Natürlich beruht die geradezu umwerfende Wirkung dieser Stelle auch auf der bis dahin sehr schlicht gehaltenen Harmonik. BEETHOVEN hat mit der Plazierung dieses C-Dur Akkordes hier – obwohl er den Rahmen konventioneller Harmonik überhaupt nicht verläßt – etwas sehr revolutionäres gemacht, wodurch auf die einfache, volkstümliche Melodik dieses Satzes plötzlich ein gänzlich anderes Licht fällt.

Zuspitzung durch Wiederholung

War die Modulation zunächst eine Technik, die nur in bestimmten Situationen angewandt wurde, so wurde dieser Kunstgriff allmählich auf die ganze Komposition ausgedehnt. Nun wurde nicht nur vom 1. zum 2. Thema in der Exposition und in bestimmten Abschnitten der Durchführung moduliert, sondern tonartlicher Wechsel fand Eingang in praktisch alle Bereiche des Satzes. Diese Entwicklung wurde besonders von SCHUBERT vorangetrieben. An einer Stelle aus dem letzten Satz seiner 4. Sinfonie läßt sich zeigen, wie sich durch mehrfache Wiederholung etwas zuspitzt, was schließlich zu einer Explosion führt, die das musikalische Behandlungsgeschiebe in ganz neue Bewegung bringt.

Am Schluß der Exposition, die in harmonischer Hinsicht bisher nichts Aufregendes brachte und vor allem durch einen schnellen Puls mit vielen kurzen Motivwiederholungen auffällt, wodurch die Musik einen nervös-gespannten Eindruck macht, taucht ein einfaches, 4-taktiges Motiv auf, das wörtlich wiederholt wird. Beim dritten Anlauf passiert es dann. Völlig überraschend und ohne daß man es zunächst recht bemerkt, katapultiert sich die Musik von Es-Dur nach Ces-Dur!

Es-Dur:	Ces-Dur:
1.Anlauf	2.Anlauf
T T D D	T T D D

3.Anlauf

| D | T | T | tG | tG |

Daraufhin entfaltet sich große harmonische Aktivität. Die Musik durchmißt im schnellen Wechsel zweimal den ganzen Quintenzirkel bis die Ausgangstonart Es-Dur wieder erreicht wird. Dann folgt mehrfache Kadenz in Es-Dur, die immer wieder Ces-Dur miteinbezieht, was jetzt aber nicht mehr fremdartig wirkt sondern als gewonnene Bereicherung von Es-Dur.

In der Therapie erweist sich die Wiederholung ebenfalls als ein wirksames Behandlungsmittel, sei es, daß wir den Patienten auffordern, seine musikalische oder verbale Äußerung genau zu wiederholen – eventuell auch mehrfach, sei es, daß wir es selbst tun. Erreicht wird damit ein Stau des gewöhnlichen Handlungsablaufs, ein seelisches »Auf-der-Stelle-Treten«, das oft erst die darin verborgene Energie spürbar werden läßt. Diese Zusitzung muß sich u.U. dann mit einer Wucht entladen, die Erleben und Verhalten in neue Bahnen zwingt. Wir spüren in solchen Augenblicken der psychotherapeutischen Behandlung dann einen ganz ähnlichen »Ruck« wie beim Hören dieser SCHUBERTSCHEN Musik.

Belebung durch Veränderung des Kontextes

Eine ganz andere Klangwelt läßt SCHUBERT in seinem Streichquintett C-Dur entstehen. Das 2. Thema des 1. Satzes wird dort zunächst vom Cello in hoher Lage vorgestellt, bevor es die Geige übernimmt. Für sich genommen würde diese Melodie durch die Fixierung auf einen Zentral-Ton und seine enge Umspielung recht einfältig, eng und monoton klingen. Zählt man die Notenwerte zusammen, macht der Ton G mehr als die Hälfte der 22 Takte aus. Erst im Zusammenhang mit den übrigen Stimmen bekommt diese berühmte Cello-Kantilene ihre erstaunliche Ausdruckstiefe. Das häufige Erscheinen des Zentral-Tones G wird nun keineswegs mehr als eintönig und langweilig empfunden, denn nun verändert das G ständig seine Klangfarbe, indem es die Funktion zwischen Grundton von G-Dur, Terz von Es-Dur und Quint von C-Dur wechselt.



SCHUBERT, Streichquintett C-Dur

Dadurch entsteht eine sehnuchtsvolle Spannung zwischen der Enge der Melodie und der Weite des harmonischen Raumes. SCHUBERT demonstriert hier eindrucksvoll, wie etwas Eintöniges, Erstarrtes durch wechselnde Kontexte Farbigkeit und spannungsvolle Lebendigkeit erhält.

In der Musiktherapie begegnen wir häufig Patienten, die monoton und eingeengt erscheinen. Bezieht man aber den Kontext mit ein, in dem diese Menschen leben, und das Verhalten, das sie bei anderen auslösen, ergibt sich oft ein viel farbigeres Bild. Als Musiktherapeut kann man sich z.B. in der gemeinsamen Improvisation mit diesen so farblos erscheinenden Kranken plötzlich als sprühender Virtuose erleben.

Die SCHUBERTSche Musik macht uns für die seelische Behandlung zweierlei deutlich:

- Jedes seelische Phänomen ist nur in Zusammenhang mit seinem Kontext zu verstehen. Erst die Betrachtung der »Szene«, die der Patient herstellt, gibt ein vollständiges Bild.
- Durch die Veränderung des Kontextes verändert sich auch die Bedeutung des zentralen Geschehens, beides steht in einem wechselseitigen Wirkungszusammenhang.

Wie man diesen Kunstgriff wechselnder Kontexte mit ganz anderem Ergebnis auf die Spitze treiben kann, führt nur 11 Jahre später LISZT vor. 1839 schrieb er, angeregt durch eine Statue MICHELANGELOS das Klavierstück »Il Penseroso« (Der Denker). Eine Melodie gibt es im eigentlichen Sinne nicht, stattdessen fast ausschließlich Wiederholungen des Tones E. Dafür werden jetzt dessen harmonische Beziehungsmöglichkeiten »durchdacht«. Nacheinander ist E Terz von cis-moll, Quint von a-moll, Sept über fis, Sextvorhalt über Gis, und im zweiten Durchgang Terz von C-Dur und Quartvorhalt über

H, bis E schließlich als Grundton von e-moll erscheint:

The musical extract consists of two staves of music for bassoon or cello. The top staff starts in F major (B-flat major) and moves through various keys: F major, D major, A major, E major, and back to F major. The bottom staff continues this pattern, ending in E major. Harmonic labels are placed under each chord: cis-moll, a-moll, fis-moll⁵, Gis-Dur, cis-moll in the first section; cis-moll, a-moll³, C-Dur⁵, H-Dur (with a 4⁹/3 chord), e-moll in the second section.

LISZT »Il Penseroso« (harm. Extrakt)

Im Verlauf des Stückes werden dann weitere harmonische Operationstechniken ausprobiert (Auflösung übermäßiger Dreiklänge). Ganz im Sinne der steinernen Figur des Denkers wirkt diese Musik sehr grüblerisch und erinnert dann auch mehr an ein akademisches Deutungs-Seminar als an eine lebendige Behandlung.

SCHLUSSBEMERKUNG

Die Modulationsanalysen haben gezeigt, daß Komponisten bei der »musikalischen Behandlung der Welt« ganz ähnliche Kunstgriffe anwenden wie Musiktherapeuten im psychotherapeutischen Umgang mit Patienten. Damit erweist sich die Musiktherapie zu Recht als eine kunstanaloge Behandlung.

Behandlung, ganz gleich ob im Alltag, in der Kunst oder in der Psychotherapie, ist von vornherein ein Kultivierungsprozeß. Das meint den fortwährenden Versuch, das Gegebene – ganz gleich ob es von Natur gegeben ist oder Ergebnis vorhergehender menschlicher Behandlung ist – immer wieder in den Griff zu bekommen und menschlichen Erfordernissen und Bedürfnissen anzupassen.

Wenn Kultivierung auch in ihren strukturellen Zügen zeit- und ortlos ist, ist sie in der jeweiligen Konkretisierung doch immer an ihren soziokulturellen Kontext gebunden und nur aus ihm heraus zu verstehen. Daher wäre es sicherlich interessant, genauer zu erforschen, in welchem Beziehungsverhältnis die Modulation auch zu anderen Kompositionstechniken der damaligen Zeit (z.B. motivisch-thematische Arbeit) stand und welche Wechselbeziehungen sich von dort aus zur damaligen Gesellschaft und der

Art ihrer Lebensbehandlung (aufkommendes Bürgertum, Individualisierung etc.) ergaben.

Noch lohnender erscheint es allerdings, der Frage nachzugehen, in welchem Ergänzungs- oder Kontrastverhältnis die Ausbreitung der Musiktherapie und ihre Entwicklung mit gegenwärtigen Lebensbedingungen wie Lebensart und ihrem Niederschlag in heutigen Kompositionstechniken steht. Das würde allerdings den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und muß daher späteren Bemühungen vorbehalten bleiben.

Literatur

- MENDEL, H. (Hg) (1857): *Musikalisches Konversationslexikon für die Gebildeten aller Stände*. Berlin
- BACH, J.S.: *Matthäus-Passion*, Nr.12, Arie: Blute nur, du liebes Herz.T.13–17
- BALINT, M. (1973): *Therapeutische Aspekte der Regression*. Hamburg
- BEETHOVEN, L. van: 4.Sinfonie op.60 B-Dur, 1.Satz, T.257–341
– : Klaviersonate op.27.Nr.1 Es-Dur 1.Satz, T.1–20
- HAYDN, J.: Sinfonie Nr.103 Es-Dur, 1.Satz, T.40–48
- LANDOWSKI, M. (1952): Ta.-part. Beethoven, 4. Sinfonie. Paris (Heugel)
- LISZT, F.: *Années de Pèlerinage*, Deuxième Année – Italie, II Pensero, T.1–8
- MOTTE, D. DE LA (1978): *Harmonielehre*. Kassel
- SALBER, W. (1965): *Morphologie des seelischen Geschehens*. Ratingen
– (1980): *Konstruktion psychologischer Behandlung*. Bonn
– (1986²): *Kunst – Psychologie – Behandlung*. Bonn
- SCHUBERT, F.: Sinfonie Nr.4 C-moll, 4.Satz, T.129–194
– : Streichquintett C-Dur, op.163, 1.Satz T.58–79
- WALTHER, J.G. (1732): *Musicalisches Lexicon*. Leipzig
- WÖRNER, K.H. (1965⁴): *Geschichte der Musik*. Göttingen

In der ganzen Welt der Kunst
ist musikalisches Schaffen am strengsten
an technische Regeln gebunden
und am freiesten in der seelischen
Regung.
Wilhelm DILTHEY

I. EINLEITUNG IN DIE ARCHITEKTUR EINER DROGE

Der Artikel berichtet von einer Untersuchung zur Instrumentalimprovisation. Ihr Gegenstand ist die Ablaufsregel der Entwicklung eines frei improvisierten musikalischen Werkes, das sich »nur durch Töne«, d.h. ausschließlich auf dem Feld der musikalischen Ausdrucksbildung, einrichtet. Im Rahmen dieser Untersuchung wurden kurze, absprachefreie Duoimprovisationen mit Musikern unterschiedlicher Instrumente und musikalischer Herkunft durchgeführt, der Untersucher selbst spielte Klavier. Die Improvisationen wurden auf Kassette aufgezeichnet und unmittelbar danach, gestützt auf die Aufnahmen, jeweils in einem Tiefeninterview Schritt für Schritt vom ersten bis zum letzten Ton in ihren Erlebensdimensionen exploriert.

Sebastian Leikert

DIE LUST AM ZUVIEL

**DER WIRKUNGSRAUM
DER INSTRUMENTALIMPROVISATION**

einen wahren Hagel von Bonmots, die die flüssige Architektur der Musik einerseits auf eine merkwürdig schwärmerische Art loben, andererseits aber auch vor ihr warnen, als stelle die *Droge Musik* eine geradezu unwiderstehliche und gefährliche Verführung dar.

Diese beiden Momente sind etwa bei Thomas MANN recht klar artikuliert: Auf der einen Seite ist sie »Tatkraft an sich, die Tatkraft selbst, aber nicht als Idee, sondern in ihrer Wirklichkeit ... die energiereichste, wechselvollste, spannendste Folge von Geschehnissen [und] Bewegungsvorgängen« (MANN 1979, 81), andererseits ist sie für ihn »politisch verdächtig«: »Musik allein ist gefährlich«, sie ist »unschätzbar als letztes Begeisterungsmittel, ... aber die Literatur muß ihr vorangegangen sein« (a.a.O., 120).

Noch deutlicher ist Hermann HESSE: »Und in der Musik, in wunderbaren seligen Tongebilden, in holden Gefühlen und Stimmungen, welche nie zur Verwirklichung gedrängt wurden, hat der deutsche Geist sich ausgeschwelgt und die Mehrzahl seiner tatsächlichen Aufgaben versäumt« (HESSE 1955, 148). Offenbar gibt es in der Musik etwas, mit dem man, zwischen Faszination und Befürchtung, nicht ohne weiteres zurechtkommt.

Das scheint auch für die Morphologie zu gelten. Sie hat einerseits in gewisser Weise eine Nähe zur Musik – betont sie doch gleichfalls die »fließende Welt« des seelischen Geschehens und ordnet die Vielfalt seelischer Werke nicht zuletzt nach Bewegungsqualitäten – andererseits genügt ein Blick in die Reihe der ZWISCHENSCHRITTE, um zu sehen, daß die Musik nicht gerade ein Standardthema morphologischer Untersuchungen ist. Versteht man Morphologie als »Verwandlungslehre = Erfassung der Bewegungsgesetze von Gestalten in Gestalten« (SALBER 1983, 156), so fühlt man sich zwar unmittelbar an das transparente Liniengefüge einer Sinfonie oder einer Fuge erinnert, doch mit diesem Gefühl allein kommt man eben doch nicht sehr weit.

Dennoch gibt es eine sehr handfeste Verbindung zwischen Musik und Morphologie; merkwürdigerweise gerade außerhalb Kölns, im abgelegenen Zwesten, hat sich eine »Morphologische Musiktherapie« entwickelt, die seit einigen Jahren sogar einen Ausbildungsgang anbietet. Wir werden am Ende des Artikels versuchen, einen Aspekt der Affinität zwischen Musik und Morphologie zu beleuchten.

Offenbar bereitet die Musik einer beschreibenden Psychologie wie der Morphologie einige Schwierigkeiten; Musik ist schwieriger zu beschreiben als andere Alltagsformen; Beschreibung ist aber der erste Schritt jeder methodischen Bearbeitung eines Themas.

II. METHODISCHES: ERINNERN, WIEDERHOLEN

Ohne Beschreibung können die Phänomene und die Gegenstandsbildungen der Wissenschaft nicht miteinander in Austausch gebracht werden; ist dieser erste Schritt gestört, so können die Konzepte, das Denkgerüst einer Theorie, erst gar nicht zum Zuge kommen. So achtet die Morphologie von ihrer Gegenstandsbildung aus etwa auf den Gesichtspunkt der *Entwicklung*. Hierfür stellt sie Gesichtspunkte und Konzepte zur Verfügung. Auf der Seite der Musik hat man es ebenfalls unzweifelbar mit Entwicklungen zu tun, aber die musikalische Entwicklung ist eben nicht leicht zugänglich, das Nacheinander des Bedeutungswandels in der Musik ist nicht leicht zu erfassen.

So zeigt beispielsweise die berühmte Formel für die fünfte Sinfonie von BEETHOVEN – *durch Kampf zum Licht* – deutlich, daß hier etwas von einer Entwicklung spürbar wird; sie zeigt aber auch in fast komischer Weise, daß eine solche Formel im Vergleich zu den klar ausgeformten Bewegungswelten der Sinfonie selbst plakativ und allgemein bleibt.

Kommt man einen Schritt weiter, wenn man das Verhältnis von Musik und Beschreibung genauer betrachtet? Dazu ist es allerdings nötig, Musik zunächst jenseits von Faszination und Verurteilung, jenseits der Ebene des Bonmot oder eben des »Non-mots«, zu charakterisieren. Sucht man hierfür Ansatzpunkte, so bieten sich vier Momente an, zu denen die Musik sich, wie wir meinen, anders verhält als andere seelische Werke: Es sind dies das *Verhältnis von Musik zu Erinnerung, Wiederholung, Zeit und Bedeutung*.

Vergleichen wir hierzu Musik und Film: Während man letzteren auch nach einiger Zeit noch entlang der Abfolge von Handlungen und Bildern recht gut in seiner Bedeutungsentwicklung erinnern und beschreiben kann, haften von musikalischen Werken nur diffuse Qualitäten – tragisch, dramatisch, elegisch etc. – in unserer Erinnerung, die in scharfem Gegensatz zu den ihr eigenen, sehr artikulierten Bewegungswerten stehen.

Auch zur Wiederholung besteht ein anderes Verhältnis; seine Lieblingsplatte kann man mit einer für jeden anderen nervtötenden Ausdauer immer und immer wieder hören, während ein Film oft schon beim zweiten Anschauen schal wird. Musik, die ja bereits in sich aus unendlichen Wiederholungen besteht, scheint mit der Wiederholung an Bedeutsamkeit zu gewinnen, der Film dagegen zu verlieren. Während Musik von der ewigen Wiederkehr des Gleichen eine fast magische Belebung erfährt, wird der Film zum Opfer derselben. Und selbst wenn ein Film in die Unsterblichkeit ewiger Wiederholung eingeht, was wäre »Casablanca« ohne dies »Play it again, Sam«?

Eine Dauer von drei bis acht Minuten ist für eine musikalische Form eine klassische Länge, die sich über viele Jahrhunderte Musikgeschichte –

vom mittelalterlichen Madrigal über die Sinfoniesätze der Wiener Klassik bis zu den heutigen Popsongs – quer durch ihre Formvielfalt kaum verändert hat. Das gibt einen Hinweis darauf, daß sich in der Welt der Musik Seelisches schneller entwickelt und Form gewinnt, als in den Stundenwelten anderer Bereiche, daß hier ein anderes Verhältnis zur Zeit besteht.

Auch Bedeutung ist in der Musik anders verfaßt: Ohne Zweifel ist sie bedeutsam – man fühlt sich ergriffen, abgestoßen oder verführt. Sie verschweigt uns jedoch das Was ihrer Bedeutsamkeit, man kann nicht wissen, was sie bedeutet, worum es in ihr geht. Sie verfaßt sich nicht als ein Nacheinander abgrenzbarer Bilder, sondern als ein Fluß von Bewegungs- und Spannungsverhältnissen, in denen Sinn und Bedeutung anders und offener gebunden sind.

Jetzt erst läßt sich genauer sagen, worin die Schwierigkeit, Musik zu beschreiben, besteht: Beschreiben hat ja zur Voraussetzung, daß eine vergangene, erlebte Bedeutung erinnert und benannt, d.h. mit einem bestimmten Bild oder Wort verknüpft wird, und genau das ist im Bereich der musikalischen Bedeutungsbilder schwierig. Ihre fließenden Bewegungs- und Spannungsverhältnisse bringen eine Bedeutung nicht in ein umgrenztes Bild, bringen sie nicht zum Stehen.

Und genau hier setzt in der Untersuchungssituation die Tonbandaufnahme an, mit dieser Maßnahme reagiert sie auf das Problem der schwierigen Beschreibbarkeit von Musik.

Mit Hilfe der Aufnahme läßt sich nun Musik *erinnern* und so oft wiederholen, bis ihre *Bedeutungsentwicklung* einer sprachlichen Nachgestaltung, einer Beschreibung, zugänglich wird. Mit diesem Handgriff klärt die Untersuchung zwar nicht die theoretische Frage nach der Eigenart der Musik, dies ist ja auch nicht ihr Gegenstand, aber sie reagiert auf deren Besonderheit und macht sie so einer methodischen Bearbeitung zugänglich. Jetzt kann sie so genau dem Schritt-für-Schritt der Ausdrucksbildung folgen, wie es den methodischen Anforderungen der Morphologie entspricht, jetzt läßt sich die Entwicklung der Improvisation mit der morphologischen Gegenstandsbildung in Austausch bringen.

Die schnellste aller Welten

Die Untersuchungssituation berücksichtigt also bereits eine Reihe methodischer Gesichtspunkte. Auf zwei weitere Punkte wollen wir hier noch kurz eingehen, der erste betrifft die Improvisation als Zugang zum Feld der musikalischen Ausdrucksbildung. Auch dieser Weg wurde nicht zufällig gewählt.

Improvisation bedeutet allgemein »etwas ohne Vorbereitung aus dem Stegreif tun«; das von im-pro-visus (in-... und lat. pro-videre vorhersehen) herstammende Wort bezeichnet eine Öffnung auf »Unvorhergesehenes und Unerwartetes« (DUDEN). Es läge nahe, hier von einer Öffnung auf das Zufällige zu sprechen, wäre es nicht seit FREUD ein unhintergehbare methodisches Prinzip der Psychologie, gerade von diesem Prinzip der Öffnung auf das Unerwartete her zu den Gesetzen und Bedingungen der psychischen Struktur vorzustoßen, die in den retouchierten Außenfassaden seelischer Werke sonst verdeckt blieben.

Die Traumdeutung als Methode beginnt damit, daß sie die sekundäre Bearbeitung der Traumzensur rückgängig macht; sie folgt nicht dem angebotenen Sinn der Traumgeschichte, sondern, im freien Einfall, der Öffnung auf das Unvorhergesehene. Nach FREUD ist seelischen Determinationen nur dann nahe zu kommen, wenn man die Kohärenzfunktion der sekundären Bearbeitung ausschaltet oder zumindest reduziert; läßt man die Retouche der sekundären Bearbeitung ungehindert zu, so ist der Zugang zu dem kompletten Kreis seelischer Bedingungen versperrt. *Improvisation sichert als methodisches Prinzip der Öffnung auf das Unerwartete allererst den Zugang zu den Bedingungen des musikalischen Geschehens.*

Der Umstand, daß der Untersucher bei den Improvisationen mitspielte, d.h. seine Beteiligung bei der Herstellung des Materials der Untersuchung, ist sicher ein Moment, das eine genauere Diskussion erfordert, als sie hier zu leisten ist. Zwei kurze Anmerkungen: Was das konkrete Spiel des Untersuchers angeht, so bestand seine Funktion darin, durch eine möglichst offene und wenig bestimmende Begleitung einen Resonanzraum für die Spiel-Richtungen des Instrumentalisten zu geben. Bezuglich möglicher wissenschaftstheoretischer Einwände sei angemerkt, daß das Material, die Fakten einer Untersuchung in jedem Fall mit der Person des Untersuchers verstrickt sind, auch wenn dieser während der konkreten Erhebung scheinbar abwesend ist. Der Geltungsanspruch einer wissenschaftlichen Aussage ist eine Theorie- und Methodenfrage und keine Frage der vermeintlichen Unabhängigkeit der Phänomene vom Untersucher.

Noch ein letzter Aspekt der Untersuchungssituation: Bei der »Suche nach den natürlichen Einheiten« des seelischen Geschehens legt SALBER »Stundenwelten« als den Umfang gestalterischer Einheiten fest, der eine sinnvolle Analyse seelischer Formenbildung erlaubt (SALBER 1965, 43). Er bindet damit die Entfaltung einer kompletten seelischen Form an einen gewissen Zeitraum. Angesichts des vorhin angesprochenen Zeitbezuges musicalischer Formenbildung erscheint eine Dauer von zehn Minuten ausreichend, um einer parallelen Entwicklung Raum zu geben. *Es ist also eine These der Untersuchung, die im Lichte des Beschreibungsmaterials zu prüfen sein wird, daß Musik*

die Entwicklungsbestimmung des Seelischen zusitzt und es so ermöglicht, eine komplette Handlungseinheit, die anderswo eine Stunde benötigt, um ihre Welt aufzubauen, hier innerhalb des kürzeren Zeitraumes von zehn Minuten auszuformen.

III. ARCHITEKTUREN IM FLUSS

Nach dieser einführenden Vorbemerkung kommen wir zur Untersuchung selbst. Was geht nun vor sich, wenn zwei Instrumentalisten, die sich nicht kennen, ohne Absprache miteinander Musik machen? Anders gefragt, wie richtet sich ein gemeinsames Werk in dieser fließenden Welt ein? Wie organisieren sich hier Haltepunkte, welche Dynamik birgt die Entwicklung eines solchen Geschehens?

Es ist dabei vor allem die Frage eines *endlichen Werkes*, die uns hier interessiert: Wie ist es möglich, daß sich eine Entwicklung, eine Bewegung in diesem Bereich, der so fließend und entgleitend zu sein scheint, begrenzt, daß sie zu einem logischen Ende findet, wie produziert sich hier ein *Schluß*?

Die Spannung im Augenblick des Anfangs ist groß: In aller Regel organisiert sich der Beginn, indem abwechselnd kürzere, abwartende Figuren gespielt werden, die sich gegenseitig suchend und tastend imitieren. Kennzeichnend ist dabei vor allem eine metrische Uneindeutigkeit (noch kein fester Rhythmus). Es werden die Skalen (Tonleitern) festgelegt und der modulatorische Radius der Improvisation angedeutet, indem schräge Melodien eingebaut werden. Es finden sich auch bereits Andeutungen von Kämpfchen, die vorsichtig den noch unsicheren Boden erkunden.

Diese abwartenden Passagen werden nach kurzer Zeit sehr spannungsvoll und drängen auf metrische Vereindeutigung; jetzt »muß etwas passieren«, »dieses Geplätscher kann nicht so weiter gehen«. Zuweilen kommt es hier zu einem Erleben von Fremdheit, oder es werden Einladungen verprüft, die nicht aufgegriffen werden können.

Konventionelle Werke

In jenem Moment, in dem eine Improvisation ihren Rhythmus findet, bildet sich ein neuer Bereich: Entlang dieses Metrums richten sich die Maßverhältnisse eines konkreten Werkes ein. In unterschiedlich starrer oder beweglicher Weise wird ein Zentrum oder ein erster Drehpunkt eingerichtet.

Es legt sich ein *Genre* fest, das aus dem Feld der Musik einen überschaubaren Stil herausgreift (Rock 'n Roll, Jazz, Klassisches). Jetzt wird in einer festgelegten Aufteilung (Solo-Begleitung) und zugleich in einer »konzertierten

Aktion« gespielt. Diese Konventionalisierung bietet nach dem durch seine Offenheit sehr spannungsvollen Beginn einen Bereich der *Sicherheit in vertrauten und konturierten Bewegungsmustern*. Die Improvisation wird durch die Formen musikalischer Fertigkeiten des Probanden zentriert. Ein festes »tonales Zentrum, in dem man sich zu Hause fühlt«, wird eingerichtet, das Rock 'n Roll Schema als »...mein Weg« oder »der Trott, den ich immer spiele«, leisten ähnliches.

Es werden Bereiche erspielt, die, gut verfügbar, erste Steigerungen erlauben, es kommt zu »vollkommen schlüssigen Entwicklungsbögen auf ein Ziel hin«; in einem Bereich gut verfügbarer Bewegungsformen und rhythmisch klarer Ordnungen wird der Spiel-Raum einer Gestalt erkundet.

Umkehrung der Verhältnisse

In einer Gegenbewegung zu diesem schnell »festgefahrenen Trott«, zum »langweiligen Abspulen« der »ewigen Riffs« konturieren sich jetzt Passagen, die eher den *abweichenden Impulsen* als den Maßverhältnissen des Werkes folgen. Man »nimmt ein eigentlich unbedeutendes Moment heraus, um das Ganze zu ändern«.

Ein abweichender Rhythmus wird vom andern aufgegriffen und in den Vordergrund gespielt, eine unpassende melodische Figur wird imitiert und so herausgestellt, daß sie zum Tragen kommt und neue Spiel-Richtungen, ein neues Idiom, eröffnet.

Wie durch ein Prisma zerlegt sich die Improvisation und folgt den in den Abweichungen aufscheinenden Richtungsänderungen. In diesen Passagen, für die eher ein vielfach verschlungenes Geflecht gegenseitiger Imitation und Abwandlung als eine festgelegte Aufteilung charakteristisch ist, kommt es zu Steigerungsformen dieses Hin und Her. Die Melodie oder der Rhythmus, der in die Abwandlung führt, wird *immer stärker zerformt* und belastet, wird bis an die Grenze dessen gedreht, was diese Gestalt noch her gibt.

Wiederholen und Zuspitzen

Im weiteren Verlauf wird die bisherige Entwicklung in ihren Positionen *wiederholt*, wobei die Improvisation den Tendenzen der Werkverhältnisse bzw. ihrer Umkehrung ein Stück weiter als zuvor nachgeht. Ein mittlerer Bereich, in dem weder die eine noch die andere Zuspitzung erspielt wird, stabilisiert sich in keiner Improvisation.

Auf der einen Seite ergeben sich rahmende Werkbewegungen, die prägnanter und klarer als die vorhergehenden sind. Die zuvor erspielte kombinatorische Selbständigkeit, »dieses Gleichzeitige des Verständnisses«, setzt sich jetzt in geordneteren Verhältnissen fort. Es kommt zu rasanten Blues-Sessions, jetzt »geht die Post ab«; »Gasgeben und Auskosten« sind Erlebensqualitäten, die verdeutlichen, wie in solchen vereindeutigten Bewegungsgefügen packende, erotische Steigerungen möglich werden (zwei Herzen in einem Takt). Aber auch andere, fragilere Materialbewegungen können sich erst jetzt entfalten. »Schwelgerisch« wird das Tempo verlangsamt, werden Melodien zu rhythmisch elegischen Cantilenen gesteigert. »Zärtliche und zerbrechliche« Momente breiten sich aus; als sei »ein Schutz abgestreift«, können sich jetzt intime Qualitäten zeigen.

Auf der anderen Seite entstehen Passagen, die sich sehr weit von jeder konventionellen Spielform entfernen, die Improvisation betritt hier »völlig unbekanntes Terrain«. Sie entfaltet *eruptive* und packende Qualitäten, plötzlich aufschließende Figuren, die, obwohl sie keiner konventionalisierten Bewegungsfigur entsprechen, »wie geprobt« zusammenpassen. Hier verschränken sich sehr gegensätzliche Züge: Einerseits wird »hemmungslos drauf gehalten« andererseits paßt es gerade jetzt. Auf der einen Seite ist die »Vorsicht weg«, zum anderen ist jetzt Gemeinschaft intensiv erfahrbar (»alte Kumpels, sich gegenseitig Schwung machen«). Die Gestaltung ist extrem heikel, gleichzeitig aber von einer tiefen Zuversicht getragen.

Es wird ein »ausgetüfteltes Chaos« hergestellt, die Figuren sind »im Takt und dagegen gleichzeitig«, »Extraschräges« ist »witzig«; daß es trotz des »Zerhackten« zusammenpaßt, ist »verrückt und wahnsinnig«. Der Selbständigkeit der Kombinatorik dieses Bereichs steht man immer wieder »überrascht, stolz und befremdet« gegenüber. Atmosphärisch ist dieser Bereich durch eine Verdichtung und Zuspitzung charakterisiert. Das Mitreißende dieser Figuren qualifiziert sich häufig kinästhetisch, es »krabbelt im ganzen Körper, läuft einem kalt den Rücken hinunter«, man fühlt sich »kraftvoll«, hat »Lust zu lachen«. Gleichzeitig scheint dieser Bereich »eine extreme Gefahr« zu bergen, man hat »Angst vor der eigenen Courage«.

Jetzt soll häufig ein Schluß produziert werden; der Instrumentalist sucht mit *typischen Schlußwendungen*, eine anlaufende Bewegung zu stoppen, eine bestimmte Entwicklungskonsequenz, die sich abzeichnet, zu vermeiden. Was dann unmittelbar nach diesem Abschlußversuch gespielt wird, führt regelmäßig tiefer in den mit Umkehrung bezeichneten Bereich hinein. Es kommt zu einem sehr intensiv erlebten *Kulminationspunkt*, in dem die oben genannten Qualitäten sich zuspitzen. Danach wird der Schluß dann tatsächlich eingeleitet, er besteht in der Regel aus einem ruhigen, aber intensiven und gut abgestimmten Ausklingen.

Interessant ist dabei, daß dieser Schluß unabhängig vom objektiven Zeitverlauf ist, er fällt nur selten tatsächlich mit den festgelegten zehn Minuten der Improvisation zusammen. Findet er etwa bereits nach fünf Minuten statt, so erscheint die weitere Improvisation »lau« und »ohne Geheimnis«, man spielt nur noch, »um die Zeit zu füllen«. Wird dieser Punkt innerhalb der zehn Minuten nicht erspielt, so ist es für den Untersucher sehr schwierig, einen Schluß überhaupt zu erzwingen. In einem Fall (übrigens in einer Improvisation mit einem sehr versierten Jazzmusiker) war dieses Fehlen so mächtig, daß der Untersucher nicht in der Lage war, sein eigenes Setting durchzuhalten, die zehn Minuten wurden deutlich überzogen, bis ein Ende gefunden werden konnte.

IV. LANDKARTE DER IMPROVISATION

Dieser Ablauf inhäriert allen Improvisationen; die Verläufe unterscheiden sich dabei hinsichtlich zweier Dimensionen; zum einen ist es das Tempo der Entwicklung: Wie bereits angedeutet, durchlaufen einige Improvisationen diese Strecke in nur fünf Minuten, während andere in den festgelegten zehn Minuten nur einen Teil durchqueren.

Zum anderen gibt es Improvisationen, deren Bewegungsformen dazu neigen, sich zu *verhärten*, etwa indem ein Rock 'n Roll-Schema besinnungslos festgehalten wird, oder zu *versanden*, indem jede Schematisierung vermieden wird, was jeweils spezifische Modifikationen des Verlaufs zur Folge hat. So erscheint es ohne weitere Beschreibung plausibel, daß sich eine Verhärtung auf das Tempo der Entwicklung auswirkt, denn der beschriebene Ablauf setzt ja eine gewisse Flexibilität oder Geschmeidigkeit im Wechsel zwischen den beiden Grundrichtungen der Improvisation voraus.

Kommen wir nun dazu, eine erste Übersicht, eine erste Landkarte des Wirkungsraumes der Improvisation vorzuschlagen. In der Beschreibung lassen sich ohne weiteres zwei Wirkungsrichtungen oder Vektoren von einander abheben: Der erste geht auf konventionalisierte und klar organisierte Rahmungen des Geschehens, der zweite auf riskierte und freiere Bewegungen des *Experimentierens*.

Rahmende Werkverhältnisse

Die erste Wirkungsrichtung, die sich durchgängig über alle Improvisationen ausweisen läßt, geht von offenen, mehrdeutigen Verhältnissen *hin zu stabilen, geordnet übersichtlichen Strukturen*. Es breiten sich feste Platzanweisungen mit

übergreifenden Architekturen aus. Konventionelle Aufteilungen in Solo und Begleitung oder deutlich ausgeformte Genres regulieren diesen Bereich. Diese gut beherrschbaren Figuren mit ihren übersichtlichen Bewegungsformen produzieren das Gefühl von Sicherheit und Ruhe.

Diese Richtung steigert sich in Bereichen, in denen sich die allgemeine Charakteristik eines Werkes *besonders prägnant und packend* ausgestaltet. Ruhige Passagen steigern sich zu hymnisch elegischen Cantilenen, Solospiel in lang ausgearbeiteten Entwicklungen auf Kulminationspunkte hin. Diese mitreißenden Höhepunkte bilden Wendepunkte, die eine Gegenbewegung einleiten.

Experimentieren mit Entwicklungen

Eine zweite Wirkungsrichtung greift aus den Werkbewegungen Momente heraus, die eine neue Richtung zum Tragen bringen. Ein abweichender Rhythmus, ein schräger Ton wird zentriert und führt in einen Bereich, dessen Norm von der Richtung auf Werkverhältnisse wegführt. Hier sind keine längeren Strecken in ihrem Ablauf durch Konvention bezüglich Genre oder Spielerverhältnis bestimmt. Das *Geschehen* folgt Abweichungen im Rhythmus eher, als daß es ein festes Metrum einrichtet. Es lässt sich von plötzlichen Impulsen bewegen, ohne sich um konsequente Ausgestaltung einer bestimmten Richtung zu kümmern, und entfaltet eine freie und schlagfertige Kombinatorik, deren Regel es zu sein scheint, das Wahrscheinliche gerade nicht zu tun.

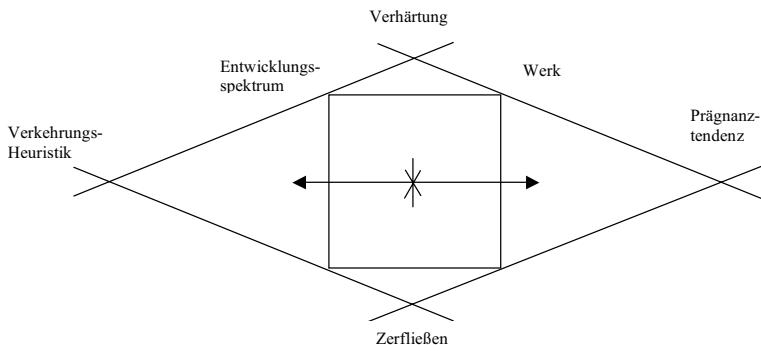
Das Witzige und Überraschende dieser Richtung kann sich zu einem Bereich steigern, in dem plötzliche Übereinstimmungen und unvermutbare Effekte sich quasi selbstständig machen. Mit schlafwandlerischer Sicherheit scheint momenhaft alles möglich: Jede noch so verrückte Bewegung findet ihre logische Weiterführung.

Obwohl man ohne Rücksicht auf den anderen oder auf Konventionen »reinhaut«, gelingt jetzt leicht, was zuvor mühsam angestrebt wurde. Kennzeichnend für diesen Bereich ist eine außerordentlich polyvalente Erlebenslage: Zum einen faszinierend, zum anderen beängstigend, auf der einen Seite von dem Gefühl von Kraft und Zuversicht begleitet, auf der anderen Seite nicht beherrschbar mischen sich hier extreme Züge seelischer Produktion.

Neben dieser Grundpolarität werden in den Modifikationen des Verlaufs zwei weitere Richtungskräfte deutlich. In den Verhärtungen und dem Zerfließen von Bewegungsformationen zeigen sich Vektoren des Wirkungsraumes, die die Improvisation aus starren bzw. konturlosen Bereichen zurück in einen geschmeidigen Zwischenbereich führen.

Zwischen den vier auf diese Weise gekennzeichneten Bereichen ist ein weiterer, mittlerer Bereich abgrenzbar. Hier sind die jeweilig sich widerstrebenden Richtungen der beiden Vektorenpaare ausgeglichen. Nun könnte man meinen, hier sei eben die »goldene Mitte«, ein Bereich, der die verschiedenen Bestimmungen der Improvisation in sich aussöhnt. Das Gegen teil ist jedoch der Fall; musikalisch ist hier gar nichts zu holen. Es gibt nicht eine einzige Improvisation, die versucht, diesen Bereich zu zentrieren.

Diese Wirkungsverhältnisse lassen sich graphisch darstellen:



Die Raute bezeichnet die Grenze des Wirkungsraums der Improvisation: die Haupt-Vektoren gehen einerseits in Richtung der Werkstrukturen bzw. der Prägnanztendenz und andererseits in Richtung des Entwicklungsspektrums bzw. der Verkehrungs-Heuristik. Sie bezeichnen die Tendenz der Improvisation, jederzeit auf die Extrempunkte des Wirkungsraumes zuzugehen. Die senkrecht stehenden Vektoren repräsentieren die Tendenz der Improvisation, Bereiche des Zerfließens bzw. der Verhärtung zu vermeiden. Das eingeschriebene Quadrat bezeichnet den lauen Zwischenbereich, der keinem der Haupt-Vektoren Genüge tut. Sucht die Improvisation sich an einer bestimmten Stelle des Wirkungsraumes zu halten, so verstärken sich bald die Richtungskräfte der anderen Vektoren.

Dieses *Gegeneinander von Rahmung und Experiment* ist ein sehr allgemeines Grundverhältnis seelischer Produktion; um die besondere Dynamik der Improvisation zu kennzeichnen, ist die Art und Weise dieses Gegeneinander wichtig: Es ist eine Logik von *Überschreitung und Zuspitzung*, die auf einen *Extrempunkt* zugeht.

Erinnern wir uns: »In der ganzen Welt der Kunst ist musikalisches Schaffen am strengsten an technische Regeln gebunden und am freiesten in der see lischen Regung« (DILTHEY 1970, 274). Die zwei Superlative, die DILTHEY in

seiner Formel für die Musik verwendet, verdeutlichen die extreme Spannung, die die Improvisation reguliert. Von der Untersuchung her lässt sich nun zum einen zeigen, wie sich diese Vektoren in concreto ausformen, zum andern aber – und erst das macht die Dynamik der Improvisation verständlich –, in welches Verhältnis diese beiden Wirkungsrichtungen im Verlauf der Entwicklung kommen.

Die Improvisation söhnt sie ja keineswegs in einer »goldenen Mitte« aus, sondern erhöht umgekehrt die Spannung zwischen ihnen immer mehr, wie ein Pendel, das, statt der Schwerkraft folgend, allmählich zur Ruhe zu kommen, immer weiter ausschwingt, sich immer weiter aufschaukelt.

Das ist noch keine Antwort auf die Frage dieser Untersuchung, aber immerhin wird aus dieser Bewegung ableitbar, wie die Improvisation die Entwicklungsbestimmung des Seelischen zuspitzt: Die Mechanismen seelischer Produktion, die eher für die eine bzw. die andere Richtung der Improvisation konstitutiv sind, trennen sich im Verlauf immer mehr und brechen ihr gewohntes und eingefahrene Verhältnis zugunsten einer spannungs volleren, aber auch offeneren und beweglicheren Produktion auf. Der Term *Verkehrungs-Heuristik* bringt diesen Zusammenhang von kunstaloger Zuspitzung und Belebung der Psychästhetik seelischer Produktionen auf den Begriff.

V. ENDLICHE WERKE ODER DIE LUST AM ZUVIEL

Die sich aufschaukelnde Pendelbewegung ist nur eine simple Metapher für das komplexe Geschehen einer Improvisation, aber sie gibt ein Bild für die theoretische Frage, die wir hier verfolgen: Wenn es in der Logik dieses Wirkungsraumes liegt, die Bewegung zwischen den beiden Vektoren der Rahmung und des Experiments immer weiter aufzuschaukeln, wo findet diese Bewegung dann ihre Grenze, was stoppt diese Pendelbewegung?

Die Beschreibung der Entwicklung und auch des Endes der Improvisation ist recht klar, aber wie lässt sich das theoretisch darstellen, wie lässt es sich vom Denkgerüst der Morphologie her ableiten? Es geht um das Problem des endlichen Werkes, des Abschlusses einer kompletten Form; in seiner allgemeinsten und damit auch weitreichendsten Formulierung geht es um die Frage, wie ein Werk das paradoxe Grundverhältnis endlich/unendlich handhabt. Welche Denkmöglichkeiten bietet die Morphologie hierzu an verschiedenen Etappen ihrer Entwicklung an, und wie stimmen sie mit dem beschreibbaren Verlauf überein?

1965 versucht SALBER in seiner Psychologie der Handlungseinheiten, diese Frage aus einem bestimmten Verhältnis der Bedingungen heraus zu

beantworten; er schreibt: »In einer Rotation entwickeln sich der Prozeß von Formaufbau und Formanalyse so lange weiter, bis ein einheitliches Prinzip erprobt und bestätigt ist, das ihren Gegenlauf als wechselseitige Ergänzung spürbar macht« (SALBER 1965, 282). Die Begriffe der Formanalyse und des Formaufbaus sind ohne Zwang auf die Dimension der Rahmung und des Experiments beziehbar, doch in Bezug auf den Verlauf der Improvisation ergibt sich die Frage, was unter einer »Ergänzung« verstanden wird; die Mechanismen der Produktion sind von vornherein aufeinander angewiesen, keiner käme ohne den anderen auch nur einen Schritt weit. An welchem Punkt soll man also von einer Ergänzung sprechen? SALBER präzisiert, diese Ergänzung werde »spürbar«, aber auch diese Bestimmung wirkt allgemein. Es wird immer etwas verspürt: Welche Qualität ist genau diejenige, die hier verspürt wird, und warum ist es gerade diese Qualität, von der aus sich der Abschluß einer Entwicklung produziert?

1983 gibt SALBER in dem Buch »Kunst – Psychologie – Behandlung« eine andere Antwort. Er bindet das Problem der Endlosigkeit und Endlichkeit seelischer Wirklichkeit an einen bestimmten Mechanismus, an den Mechanismus des »Ins-Werk-Setzens«. Er schreibt: »Es ist kaum möglich, in Kunst und Seelischem an ein festes Ende zu kommen; GOETHE fand es ungeheuerlich, daß von keiner Seite an ein Ende zu denken sei. Dennoch gibt es eine Endlichkeit der Metamorphosen, und sie ergibt sich aus dem Ins-Werk-Setzen – auch daher ist das ein zentraler Drehpunkt gestalthafter Entwicklungen« (SALBER 1986, S 109). Von hier aus gesehen müßte die Improvisation also von einer Bewegung der Rahmung her ein Ende finden, es müßte sich in ihrem Verlauf ausweisen lassen, daß es das Moment des Ins-Werk-Setzens ist, das die Abschlußbewegung einleitet – das Gegenteil ist der Fall. Wie beschrieben ist es ein bestimmter, noch zu präzisierender Punkt der Verkehrungs-Heuristik, der die Pendelbewegung zwischen den Vektoren der Improvisation stoppt.

Dieser Punkt hat mit dem Mechanismus der Verkehrung zu tun, »... Verkehrung grenzt an Verrückbarkeit, betont aber stärker die Kehrseite von Wendungen. Verkehrung ist ein Mechanismus zu erfahren, wie weit etwas verfügbar oder auszuhalten ist, wann etwas kippt und woren man dabei gerät [...] Verkehrung ist ein Richtungswechsel, bei dem Vornahmen und Verfügungsgewalt preisgegeben werden« (a.a.O., 111).

Hier kommt etwas von den erlebten Qualitäten ins Spiel, die bei der Improvisation eine Rolle spielen. Es geht bei dem Bereich der Verkehrungs-Heuristik um Momente des Umkippens ins Gegenteil, des Unverfügbar-Werdens, um Faszinierendes und Bedrohliches zugleich.

Erst 1980 erhält der Begriff der Verkehrung eine andere Stellung, jetzt scheint er es zu sein, der das Werk im Ganzen bestimmt: »Was ein Werk ist,

[...] bestimmt sich wesentlich von seinen [...] Verkehrungen aus« (SALBER 1980, 49). Und hier bestimmt SALBER ihn auch als die Bedingung seelischer Produktion, die den Abschluß einer Entwicklung leistet: »Das Verhältnis endlich-endlos regelt sich mittels des Mechanismus der Verkehrung. Verkehrung ist ein heuristisches Prinzip der seelischen Konstruktion, die uns erfahren läßt, wie weit etwas auszuhalten ist [...]« (a.a.O., 50). Hier, wie an vielen anderen Stellen, unterstreicht er das Moment des *Unerträglichen*, das die Grenze bildet, an die die Verkehrung stößt, und es scheint in der Tat dieses Moment zu sein, das für den Richtungswechsel der Bewegung der Improvisation verantwortlich ist.

Auf dieses Unerträgliche des Verkehrungspunktes weist der Abschluß-Versuch hin, der ihm mit großer Regelmäßigkeit vorangeht, und auch im Interview – dessen Atmosphäre und Verlauf im übrigen immer eine präzise Wiederholung der Improvisation sind – ist dieser Bereich sehr stark mit Widerstand belegt. Während die Passagen der Rahmung im Wesentlichen vom Erleben von Sicherheit und Verfügbarkeit begleitet sind, wird der Bereich der Verkehrungs-Heuristik als extrem heikel erlebt. Jede erlebte Qualität mischt sich hier unvermittelt mit ihrem Gegenteil. Er ist in seiner äußersten Zuspitzung durch eine große Vielfalt sich widersprechender Erlebnisrichtungen gekennzeichnet, deren Gemeinsamkeit lediglich in einem *Zuviel* besteht: ein Zuviel an Angst, an Genießen, an Nähe, an Gewalt. Diesen Punkt will die Improvisation erreichen, vorher hört sie nicht freiwillig auf: offenbar ist es diese *Lust am Zuviel*, die sie bewegt und begrenzt.

Unversehens wird hier auch deutlich, daß die Morphologie inzwischen die Frage nach der Endlichkeit, der Begrenzung einer seelischen Form, aus Denkmitteln ableitet, die denen des Anfangs diametral entgegengesetzt sind: In diesem Moment des Umkippens des *Zuviel*, ist nichts mehr vom behaglichen Verspüren einer Ergänzung von Formaufbau und Formanalyse, hier geht es nicht mehr um die Harmonie eines einheitlichen Prinzips, sondern, im Begriff der Verkehrung, um eine paradoxe *Liebe zum Unerträglichen*.

Von hier aus wird jedoch auch sichtbar, warum sich die musikalische Welt mit klinischen Behandlungswerken gut ergänzt: Im Wirkungsraum der Instrumentalimprovisation ist es weder möglich, eine Entwicklung vor Verkehrungsstellen zu sichern, noch diese verkehrten Lösungen zu halten, in ihnen stecken zu bleiben; kein Verkehrt-Halten kann sich der beweglichen und spannungsvollen Logik der Improvisation entziehen. Indem Musik die Entwicklungsbestimmung des Seelischen zuspitzt und es damit unmöglich macht, der Verkehrbarkeit von Entwicklung auszuweichen, entspricht sie einem Drehpunkt klinischer Behandlung, bei dem es um »Zuspitzung von Verkehrung und (neuer) Kunst zugleich geht« (a.a.O., 95). Auf diese Weise

ermöglicht sie es, solche Grenzbestimmungen durch zuspielen, ihnen ihr ästhetisches, kunstvolles Moment abzugewinnen.

Literatur

- DILTHEY, W. (1910) Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt/M
1970
- HESSE, H. (1955) Der Steppenwolf. Frankfurt/M
- MANN, T. (1979) Der Zauberberg. Frankfurt/M
- SALBER, W. (1965) Morphologie des seelischen Geschehens. Ratingen
- (1980) Konstruktion psychologischer Behandlung. Bonn
- (1983) Psychologie in Bildern. Bonn
- (1986) Kunst – Psychologie – Behandlung. Bonn

**»Ich stürzte mich sofort und total in die Musik
.... Die Musikstunde war die blaue Stunde
meiner Woche ... das Klavier trug mich vom Ver-
gnügen zum Glück, von Entdeckungen zu Offen-
barungen, von Augenblicken der Freude zu physi-
schen Erfahrungen der Freiheit. So konnte ich
etwa eines Tages die Etüden von Chopin lesen
und einige von ihnen spielen. Wie soll ich dieses
Gefühl beschreiben? Diese kleinen Zeichnungen,
diese abweisenden Noten auf ihren Linien, dieses
geheimnisvolle Alphabet, errichtet wie eine
Mauer, um die Intelligenz einzusperren, gaben
auf einmal ihr Geheimnis preis. Ich hatte den
Stein der Weisen gefunden, um die Tinte und das
Papier in eine melodische Architektur zu verwan-
deln, in eine tiefre, sanfte und starke Welt, und
von dem Tag an habe ich das Wort Akkord physisch
erlebt, diesen auf dem Klavier angeschlagenen
Akkord, diese Asymmetrie des Spiels meiner
Hände, die dennoch Klänge hervorbrachten und
die vollkommene Harmonie erzeugten und mich
über die Stunden einer wunderbaren Ordnung
erhoben. Ich brachte eine neue Sprache hervor.
Ich flog ... Als hätte ich das Blatt eines Kirsch-
baums hochgehoben und darunter statt der
Frucht den goldenen Gesang der Nachtigall
gefunden.«**

(Aus Hélène Grimaud: Wolfssonate, München 2005, 56f)

In diesem Artikel berichte ich über meine musiktherapeutische Arbeit in der Entwöhnungstherapie, die in der Regel stationär über 16 Wochen geht. Die Therapie ist eingebettet in eine Klinik, die einen psychiatrischen Versorgungsauftrag für eine Region übernommen hat. Dies hat zur Folge, daß in dieser Klinik Patienten behandelt werden, bei denen häufig der Suchterkrankung massive psychische, teilweise auch psychiatrische Störungen zugrunde liegen – es handelt sich dabei um schwere Persönlichkeitsstörungen, Depressionen und auch – allerdings seltener psychotische Krankheitsbilder, die hinter der Suchtentwicklung z.T. auch verborgen blieben. Häufig sind diese Patienten nicht zu einer kurzfristigen Abstinenz außerhalb des beschützten stationären Rahmens in der Lage und kommen nicht selten übergangslos von einer Entgiftungsbehandlung in die stationäre Therapie. Meistens ist es zu gravierenden sozialen Problemen gekommen, wie Trennung von den Angehörigen, Arbeits- und Wohnungslosigkeit sowie zu massiven körperlichen Folgeschäden der Sucht, zu delinquenterem Verhalten und Gewalttätigkeiten, die oft auch bereits mit Inhaftierungen einher gegangen sind, zu Suizidalität und sozialer Isolation.

Ulrich West

PSYCHOTHERAPIE MIT MUSIK

EINE EINFÜHRUNG

Die meisten Patienten leben aktuell in einem sozialen Rahmen, der verwahrlost und im Umgang mit Anderen sehr unkultiviert ist. Dies spiegelt i.d.R. die Erfahrungen aus dem Elternhaus wieder, die sehr oft nicht weniger brutal waren. Um ein Beispiel zu geben, berichte ich von Herrn Z., der während seiner Entwöhnungstherapie ausschließlich verbale Therapieangebote wahrgenommen und anschließend über sehr lange Zeit bei mir ambulant weiter an einer Gesprächsgruppe teilgenommen hat. Während der stationären Maßnahme wurde als einzige Auffälligkeit, die irgendwie mit seiner Suchtentwicklung im Zusammenhang stand, seine Unfähigkeit benannt, alleine zu Hause zu sein. Herr Z. berichtete, es kämen dann Zustände völliger Unkonzentriertheit über ihn, er werde rast- und ruhelos, fange alle möglichen Aktivitäten an, die er aber sofort abbreche um die nächste Aktivität zu starten. Diese Zustände seien für ihn sehr quälend und manchmal unerträglich. In solchen Situationen kam es wiederholt zu massiven Alkoholrückfällen – auch nach mehrmaliger Langzeittherapie und langjähriger Abstinenz zwischendurch. Erst im Rahmen der ambulanten Gesprächstgruppe konnten Hintergründe in den Blick rücken, die es diesem Patienten ermöglichten, diese Symptome zu verstehen.

Einen ersten Hinweis auf das zugrunde liegende Leiden ergab ca. ein Jahr nach Ende der stationären Therapie eine Erzählung von einem Spaziergang mit seiner neuen Freundin, bei dem es zu einem exzessiven Streit kam als seine Freundin aus Müdigkeit nicht weiter gehen wollte und ihm vorschlug, er könne alleine weiter gehen. Herr Z. konnte sich die Heftigkeit seiner Wut selbst nicht erklären. Es fiel ihm in diesem Zusammenhang aber ein, daß er sich bei diesem Spaziergang ähnlich alleine gelassen gefühlt hat wie damals als Kind, als seine Mutter wiederholt in Krankenhäusern behandelt wurde. Einige Sitzungen später kam Herr Z. in die Gruppe und berichtete, seine Freundin würde zum ersten Mal, seit sie sich kannten am folgenden Wochenende eine Nacht nicht zu Hause sein. Mühsam konnte er sagen, daß er im Kopf hatte, daß er an diesem Wochenende wieder trinken könne – obwohl er dies überhaupt nicht wollte und sich voll über die fatalen Konsequenzen des Rückfalls bewußt war. Er hatte regelrecht Panik vor dieser einen Nacht, in der er alleine war und hatte sich gut abgesichert, indem er sich mit einem sehr guten Freund verabredet hatte und für alle Fälle Menschen aus seiner Selbsthilfegruppe auch mitten in der Nacht anrufen konnte. Außerdem war sein erster Gedanke, als er erfuhr, daß seine Freundin in dieser Nacht nicht da sei, welche Schicht er selber habe. Zu seinem Entsetzen habe er dann feststellen müssen, daß er frei habe ...

Erst vor diesem Hintergrund war es Herrn Z. möglich, die Umstände anzusprechen, unter denen er lebte als seine Mutter ins Krankenhaus kam. Beim ersten Mal war er ca. 4 oder 5 Jahre alt. Sein Vater war Schichtarbeiter und mußte teilweise für ca. eine Woche nachts arbeiten. Um Herrn Z. kümmerte sich tagsüber eine Nachbarin im Hause, die notfalls auch in der Nacht ansprechbar war. Oft aber mußte er die Nächte alleine in der Wohnung überstehen. Vor diesem Hintergrund wurden ihm die oben beschriebenen seltsamen Zustände verständlich, die seinen realen Kompetenzen als erwachsener Mann – der ansonsten noch fest im Alltag verwurzelt war – nicht entsprachen aber gleichsam die Erinnerungsspuren an die Gefühle in diesen schweren Zeiten seiner Kindheit waren. In seinem Fall wiederholten sich die Krankheiten der Mutter noch häufig, so daß er immer wieder mit dieser Situation konfrontiert wurde. Er konnte erkennen, daß seine Rückfälle auch früher jeweils im Zusammenhang mit dramatisch erlebten Trennungssituationen standen.

Ich habe ein vergleichsweise »harmloses« Leiden beschrieben, das in seinem Fall der Suchterkrankung zugrunde lag. Der soziale Abstieg war in seinem Fall auch weit weniger gravierend als bei vielen anderen Patienten und dennoch brauchte es eineinhalbjährige Abstinenzzeit, begleitet von intensiver Therapie, bis er Zugang zu lebensgeschichtlichen Hintergründen seiner Erkrankung verstehen lernte. Oftmals ging es in anderen Fällen noch viel brutaler in den Familien zu. Heftige psychische und körperliche Gewalt bis hin zu Mißhandlungen und Vergewaltigungen – auch von Männern – sind keine Seltenheit. Immer gibt es enorm hohe Anspannungszustände in den Herkunftsfamilien mit massivem Druck, nicht selten auch in Form von hohen Leistungsanforderungen.

Viele Patienten kommen aus Familien, in denen bereits ein Elternteil abhängig war, manchmal auch beide. Bisweilen mußten einige Patienten sich um die Eltern kümmern, nach außen alles versuchen zu verbergen oder in der Lage sein, für die Eltern Noteinweisungen zu organisieren. Vor diesem Hintergrund ist es nur zu verständlich, daß diesen Erlebnissen der Zugang zum Bewußtsein versperrt werden mußte, um im Alltag in irgend einer Form überleben zu können. Wie bei allen psychischen Störungen wiederholen sich auch bei den Suchtpatienten genau die Zustände, die aufgrund der schlimmen Erfahrungen auf jedem Fall zu vermieden gesucht werden, im Sinne einer unbewußten Re-Inszenierung der alten brutalen Realität – manchmal in Form der Umkehrung des passiv erlittenen in die aktive »Täterschaft«. Diese Menschen verhindern nicht absichtlich die Auseinandersetzung mit sich und ihrem Leben. Sie sind einfach nicht dazu in der Lage, sich den schlimmen Erlebnissen zu stellen.

Die musiktherapeutische Behandlung kann in solchen Fällen eine Mög-

lichkeit darstellen, den Patienten einen Zugang zu diesen verborgenen Erlebnissen zu ermöglichen. In ihrem Buch über Musiktherapie drückte TÜPKER dies bereits im Titel aus: »Ich singe, was ich nicht sagen kann« (1996). In einem Artikel zu vermitteln, wie psychotherapeutische Behandlung in der Musiktherapie funktioniert, ist allerdings nicht ganz einfach. Das, was in der Musiktherapie passiert, lässt sich nur begrenzt fassen, denn das, worum es in erster Linie geht – die von den Patienten selbst improvisierte Musik – lässt sich nicht darstellen, da die Beschreibung der improvisierten Musik nicht die unmittelbare Hörerfahrung ersetzen kann.

Andere kreative Therapieformen, die zunehmend in psychotherapeutischer Arbeit eingesetzt werden, haben es da einfacher. Bilder aus der Kunsttherapie können abgedruckt, Szenen aus dem Psychodrama oder der Körpertherapie beschrieben werden. Darüber vermittelt sich dem Leser unmittelbar, was im kreativen Tun in der Therapie zum Ausdruck kommt. Um dennoch einen Eindruck von der therapeutischen Arbeit mit *Musik* zu geben, wird hier in erster Linie das Szenische, das »Drumherum« dessen was sich in der Musiktherapie abspielt, betrachtet. In den musikalischen Improvisationen der Musiktherapie sind die im folgenden beschriebenen Verhältnisse auch enthalten und es überrascht immer wieder, wie schnell »Laien« (hier die Patienten, die in die Musiktherapie kommen) in der Lage sind, diese auch über das bloße Hören der selbstgemachten Musik auch zu erfassen.

EINE STÖRUNG, DIE HERAUSFORDERN ODER ENTMUTIGEN KANN

Schon im Vorfeld einer Behandlung »passiert« Einiges, sobald die Patienten erfahren, daß ein therapeutisches Team sie in die Musiktherapie eingeteilt hat. Es kommt zu spontanen und manchmal eher ablehnenden Reaktionen: »Was soll ich denn da?« »Ich kann doch gar kein Instrument spielen!«, »Ich bin vollkommen unmusikalisch!«, »Das ist doch Kinderkram!« sind Beispiele, mit denen der Musiktherapeut »arbeiten« muß – zumindest sind das meine Erfahrungen in der musiktherapeutischen Arbeit mit den suchtkranken Menschen in der viermonatigen stationären Entwöhnungstherapie. Vor allem am Anfang meiner »Karriere« neigte ich selber bisweilen dazu, auf diese Reaktionen hin für das Medium Musik zu werben und die Patienten zu bewegen, sich auf die seltsame Situation im Musiktherapierraum einzulassen. Die Musiktherapeuten möchten ihrerseits ja zu Recht, daß die Patienten von der Wirkung dieser Therapie profitieren können. Leider wäre mit einer solchen Reaktion die Therapie oft auch schon zu Ende, bevor sie eigentlich angefangen hätte.

Diese ersten Reaktionen zu nutzen und auch schon diesen »Augenblick«

im Gespräch – was im Übrigen meist mehr als zwei Drittel der Zeit einer Musiktherapie-Sitzung ausmacht – zu zerdehnen ist die Kunst dieser Therapie. Dann eröffnen sich auch für die Patienten schnell bedeutungsvolle Zusammenhänge zu ihrer Lebensgeschichte. Diejenigen, die die Musiktherapie bereits im Vorfeld als »Kinderkram« erleben, hatten häufig nicht ausreichend in ihrer Kindheit die Möglichkeit, sich im Spiel zu verlieren. Im Elternhaus herrschte z.B. eine rigide Strenge und das Kind wurde sehr stark auf das spätere »Funktionieren« in Schule und Beruf getrimmt. Sie werden mit wenig oder unentwickelten Anteilen der Seele konfrontiert, wodurch selbstverständlich Unsicherheiten und Ängste ausgelöst werden. Diejenigen, die von sich meinen, sie seien »vollkommen unmusikalisch«, haben im Musikunterricht oder auch wenn sie ein Instrument gelernt haben, z.B. beschämende Erfahrungen gemacht, wenn ihr Spiel Anderen nicht gefallen hat oder »schiefe Klänge« in den Ohren der Anderen dazu führten, daß sie sich lächerlich machten.

Oder es gab beschämende Erlebnisse in Situationen, in denen man ganz auf sich alleine gestellt war – wie z.B. die Matheaufgaben an der Tafel vor den Augen aller anderen Kinder einfach nicht lösen zu können, die diese »Show« nutzten um für sich den Unterricht ein wenig aufzulockern. Wenn das »Können« im Vordergrund steht, geht es meist um Lebensgeschichten und Lebensstile, die darum zentriert sind, fehlendes Selbstwertgefühl und innere Unsicherheiten durch ehrgeiziges Streben nach Erfolg und Anerkennung kompensieren zu wollen. Und auch das Gefühl »Was soll ich denn da (hier)?« drückt bedeutungsvolle Inhalte aus, die vielleicht mit der Erfahrung zu tun haben, »nicht gewollt« zu sein oder aber auch mit sich und seiner Zeit nichts oder nur wenig »Sinn-Volles« anfangen zu können. Gelingt es, mit den Patienten in ein Gespräch zu kommen, in denen bereits diese Reaktionen auf die Musiktherapie in Austausch mit den lebensgeschichtlichen Erfahrungen gebracht werden, wandelt sich die erste Abwehr schnell in eine tiefe Betroffenheit, die einen Zugang zu Themen ermöglicht, die in einer anderen Therapie zunächst schwerer zu erreichen sind.

Diese Darstellung der ersten Reaktionen und das Herstellen möglicher Bedeutungsinhalte birgt eine Gefahr: Es sollen hier »Blickrichtungen«, die in der Musiktherapie verfolgt werden (können) zur Darstellung kommen, nicht aber »regelhafte Eins-zu-Eins Zuordnungen«! Jeder Fall und jede Gruppe hat ein besonderes Verwandlungsproblem zu lösen und es ist wichtig darauf zu hören, was im jeweiligen Fall zum Ausdruck gebracht werden soll. In anderen Fällen können mit den gleichen Äußerungen auch ganz andere Wirkungszusammenhänge »anklingen«! Ich will hier nur darstellen, daß in jeder Äußerung zum Geschehen in der Musiktherapie bedeutsame Inhalte »transportiert« werden und welche Möglichkeiten die Musiktherapie

hat, diese zu nutzen. Das alles geschieht bereits bevor der erste Schritt über die Schwelle des Musiktherapie-Raumes gemacht wurde.

ZERDEHNEN FÜHRT ZU NEUEN BLICKRICHTUNGEN UND GESTALTUNGSMÖGLICHKEITEN

Die Musiktherapie bringt von vorne herein, bzw. bereits bevor es »richtig los geht« – ähnlich wie vor ca. 100 Jahren FREUDS »Couch« – eine Brechung in die uns ansonsten vertraut wirkenden Umgangsformen des Alltags. Das Seelische wird dadurch massiv verstört. Zugleich werden aber auch im wahrsten Sinne des Wortes für die Patienten »Spielräume« eröffnet, in dem sich zum einen die Störungen im aktuellen Geschehen in der Musiktherapie ausbreiten können und die Möglichkeit besteht, neue und andere Bewerkstelligungsformen zu entwickeln. Das geschieht, indem lebensgeschichtliche Bedeutungszusammenhänge in den Blick rücken sowie durch das Ausprobieren und Spielen in den Improvisationen. In der musikalischen Improvisation, dem Herzstück dieser Therapie, wird »gefrickelt«, ausprobiert und gesteigert, welche Gestaltungsmöglichkeiten dem Fall – das kann sowohl die Gruppe als auch ein einzelner Patient sein – zur Verfügung stehen.

In den Anfangszeiten meiner musiktherapeutischen Tätigkeit wußte ich mit solchen beschriebenen »ablehnenden« Äußerungen wenig anzufangen. Ich fühlte mich häufig in die Beweisnot gedrängt, daß die Musiktherapie der nicht mehr ausreichend funktionierenden Selbstbehandlung des Seelischen helfen kann, (Problem-) Lösungsstrategien zu entwickeln, die der aktuellen Lebenssituation angemessener sind. Die Gefahr ist, sich in den endlosen Beweismustern der »Verkehrungs-Werke« (SALBER 1980) der Patienten zu verstricken und so dem Fall »auf den Leim« zu gehen. Die angesprochenen Ängste und Unsicherheiten der Patienten werden vom Therapeuten mit verdrängt, anstatt sie zu zerdehnen, sich ausbreiten zu lassen und in sinnvolle lebensgeschichtliche Zusammenhänge zu integrieren. Wie in jeder anderen Psychotherapie geht es nicht so sehr um aktuelle Realitäten, als vielmehr um den Ausdruck psychischer Wirklichkeit. Es ist wichtig, bei einer entschieden psychologischen »Gegenstandsbildung« (SALBER 1982) zu bleiben.

Darin unterscheidet sich die Musiktherapie nicht von einer Psychoanalyse, in der ja auch nicht ein Arzt hinzu gezogen würde, wenn ein Mensch von körperlichen Beschwerden spricht, wie z.B. Schmerzen, Tinnitus oder ähnliches. Nach meiner Erfahrung ist es aber nicht hilfreich, die Musiktherapie-Gruppe ganz sich selbst und den zum Ausdruck drängenden Inhalten zu überlassen. Es könnte passieren, daß die »Verstörung« so groß wird, daß

sich nichts mehr abspielen kann. Durch Improvisationsangebote kann der Therapeut den Patienten helfen, die Störungen in den Griff zu nehmen und versuchen, sie irgendwie zu formen.

HERUMKRAMEN UND AUSPROBIEREN LÄSST VERGESSENE GESCHICHTEN AUFLEBEN

Die Patienten kommen in einen Raum, an deren Seiten unterschiedlichste Instrumente stehen. In meiner Behandlung überlasse ich die Gestaltung des Raumes den Patienten, d.h. die nächste Gruppe findet den Raum so vor, wie die vorhergehende ihn verlassen hat. Alle Instrumente sind ohne Vorkenntnis einfach zu bedienen. Es gibt Saiteninstrumente wie Gitarre, Psalter oder Harfe, verschiedene Flöten, unterschiedlichste Trommeln und viele Perkussionsinstrumente, die gerne als »Rasselkram« bezeichnet werden. Weiter gibt es ein Klavier, das in der Regel das Instrument ist, an dem ich spiele. Dazu kommen später noch ein paar Erläuterungen. Es stehen neuere und ältere Instrumente im Raum und teilweise haben die Instrumente »kleine Macken«. Das kann schon mal bedeutsam werden, wenn sich ein Patient ein »kaputtes« Instrument wählt und sich über die Macken aufregt. So kam bei Frau R. die Frage auf, wieso sie sich denn gerade für dieses Instrument entschieden hat, über das sie sich jetzt so aufregt. Ihr fiel dazu ein, daß sie als Kind immer die alte Kleidung ihrer Schwester, die teilweise schon recht ramponiert war, aufzutragen mußte. Sie lebte ständig in dem Gefühl, zu kurz zu kommen und nicht das »Richtige« für sich zu finden. Ihre Schwester wurde in ihrem Erleben immer bevorzugt.

In der Musiktherapie erlebte und verstand sie nun, mit welchem »Geschick« sie sich selber das »Falsche« nahm, was sie sonst als Schicksal oder Unachtsamkeit ihrer Familie oder anderer Menschen ihr gegenüber empfand. Bei anderen Patienten können gerade diese »kaputten« Instrumente einen Anhalt bieten, über das ins Gespräch zu kommen, was im Leben der Patienten durch ihre Lebensgestaltung mittlerweile alles kaputt gegangen ist (Familie, Verlust von Arbeit und Wohnung etc.). In einem anderen Fall kamen Herrn B., als er einen Psalter entdeckte, der einen Riß im Corpus hatte, Erinnerungen an seinen Vater, der bei Wutausbrüchen derart die Kontrolle verlor, daß dieser sein Spielzeug in der Rage zertrümmerte. An solchen bedeutsamen »Kleinigkeiten« finden Patienten, die ansonsten nur schwer Zugang zu sich oder einer psychotherapeutischen Arbeit finden können, Anhaltspunkte um ihre Geschichte und die Entwicklung ihrer seelischen Einschränkungen oder Störungen zu verfolgen. Ähnliche Erinne-

rungen kommen manchmal auf, wenn die Improvisation beim Wieder-anhören als »kaputt« erlebt wird oder wenn jemand z.B. durch lautes Trommeln die Entwicklung eines musikalischen Spiels zerstört.

Zu Beginn der Behandlung – und immer mal wieder, wenn der Prozeß zum Stillstand zu kommen droht – biete ich gerne eine Improvisationsform an, die es jedem in der Gruppe ermöglicht, den Raum und die Instrumente kennen zu lernen. Ich schlage vor, im Raum herum zu gehen, sich von dem einen oder anderen Instrument anlocken zu lassen, für sich ein wenig darauf zu »klimpern« und auszuprobieren. Zu einem späteren Zeitpunkt bitte ich alle Gruppenteilnehmer, sich ein Instrument zu wählen, daß im Moment am besten zu einem paßt und einen Platz im Raum zu suchen, um sich dort eine Weile intensiv mit dem Instrument vertraut zu machen. Obwohl von mir immer wieder betont wird, daß es nicht darum geht, die Instrumente »richtig« zu spielen, kommen viele Patienten mit Fragen zu mir, wie man mit dem einen oder anderen Instrument spielt. Diese kleinen Szenen, das Erleben der Patienten und alles was der Gruppe oder mir aufgefallen ist, können im anschließenden Gespräch aufgegriffen werden und das aktuelle Erleben wird – wie bereits beschrieben – in Austausch mit lebensgeschichtlichen Inhalten gebracht.

Hintergrund solcher Unsicherheiten sind häufig überstreu kritisierende Eltern gewesen, durch die das Kind in seinen Entfaltungsmöglichkeiten manchmal massiv behindert wurde. Es überrascht immer wieder, wie schnell »banale« und zugleich prägende Alltagserlebnisse der Patienten erinnert werden, wenn die Frage gestellt wird, ob ihnen das gerade Erlebte irgendwoher bekannt vor kommt. Das aktuelle Geschehen ist durchlässig für die (Lebens-)Geschichte und die Geschichte macht verständlich, wieso die einzelnen Patienten gerade auf diese (»ihre«) Weise mit dem »Herumkramen« in der Musiktherapie umgehen.

Hilfreich kann sein, immer wieder zu betonen, daß nichts in der Musiktherapie bewertet oder »zensiert« wird. Allein der Begriff »Musik« weckt Assoziationen von »viel Üben« und »viel Können«. Ich spreche in solchen Zusammenhängen lieber von »Klangtherapie«, da es darum geht, welche Klänge zum Ausdruck kommen und was die erzeugten Klänge bei den Patienten auslösen und bewirken. Die Patienten können den Versuch unternehmen, sich auf das einzulassen, was geschieht und was zum Ausdruck kommen will. So werden Ängste und Schamgefühle so eingedämmt, daß sie das Einlassen auf die Therapie ermöglichen, ohne daß sie gänzlich unter den Tisch fallen. Das Verständnis für die »Zumutung«, die die Teilnahme an der Musiktherapie für einige Patienten darstellen kann und daß Ängste, Schamgefühle o.ä. selbstverständlich sind, zugleich aber auch auf andere »Hintergründe« verweisen, erleichtert vielen Fällen die Teilnahme.

Jeder Patient in der Gruppe entscheidet selber, ob und in wie weit er sich auf die Spielvorschläge, die sich meistens aus den Gesprächssituationen ergeben, einlassen will. Das ist besonders wichtig, weil das Seelische sich selbst am besten versteht und gleichsam mit einer geheimen Intelligenz verspürt, was zum jeweiligen Zeitpunkt paßt um es auszuprobieren oder was vielleicht (noch) zu brisant ist. Das stärkt die Eigenverantwortung der Patienten und entlastet zugleich den Therapeuten. Spielvorschläge können ähnlich wie Deutungen in der verbalen Therapie nicht schaden, sondern werden einfach nicht wirksam, wenn sie nicht passen oder zum unpassenden Zeitpunkt gemacht werden.

DIE (»VERKEHRTE«) SELBSTBEHANDLUNG DES ALLTAGS ERKLINGT ODER WIRD ANDERS MODELLIERT

Das »Herumkramen« ähnelt der Verfassung, mit der wir bisweilen sonntags einen Flohmarkt besuchen. Hier wie dort geht es um »Ent-Deckungen: Der Schleier des Vergessens wird gelüftet und längst Abgelegtes, Zurückgelassenes und Verlorengeglaubtes kommt wieder zum Vorschein« (DOMKE 2004, 12). Es zeigt sich, wenn z.B. ein Teilnehmer verloren im Raum steht und sich nicht traut, sich den Instrumenten anzunähern, auch (oder gerade dann,) wenn er die Spielfreude der Anderen mitbekommt. Dieses Gefühl der Verlorenheit war Frau L. sehr bewußt und konnte auf frühere Situationen, aber auch auf ihr derzeitiges Erleben auf der Station übertragen werden. Sie litt sehr darunter, von der Familie getrennt sein zu müssen. Ihr wurde darüber aber auch bewußt, wie extrem sie sich fast ausschließlich für die Familie engagiert hatte und spürte, wie sie es vermied, eigene Interessen und Wünsche umzusetzen.

Andere Patienten finden Gefallen an einem Instrument und vertiefen sich so sehr, daß nicht einmal mehr der Lärm um sie herum stört. Wieder andere suchen manchmal den Kontakt zu ihren Mitpatienten und tauschen ihre gefundenen Klänge miteinander aus, probieren vielleicht ein erstes Zusammenspiel. Solche Erfahrungen gehörten bei vielen suchtkranken Menschen meist den vergangenen »guten Zeiten« an. Das Wieder-Erinnern und Re-Integrieren in das aktuelle Geschehen stellt den Modellierungs-Prozeß therapeutischer Behandlungen dar, der von in der Musiktherapie von Anfang an auch ohne »Deutungen« begonnen hat.

Ein besonders beeindruckendes Bild entstand für Herrn A., der zunächst widerwillig zur Musiktherapie kam, nachdem sich die Gruppe versammelt hatte, um ihre Instrumente vorzustellen. Er hatte die Bongos gewählt, die er abseits und »über den Anderen thronend« spielte, während die Gruppe

einen Sitzkreis bildete und ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit hatte. Herrn A. wurde von der Gruppe gespiegelt, daß er sich auch auf der Station von den Anderen absondere und durch ironische Spitzen sehr viel Distanz zu ihnen herstellte. Das war Herrn A. auch in anderen Zusammenhängen im Alltag immer wieder begegnet. Aber das Bild in der Musiktherapie war für ihn so sinnlich zu erleben, daß er sich darüber traute, über seine Hemmungen und Ängste zu sprechen, mit anderen Menschen in Kontakt zu treten.

Hintergrund waren für ihn letztlich, wie im Gespräch deutlich wurde, daß er befürchtete, er könne Ablehnung und Verlust nicht ertragen, wenn er den Kontakt mit anderen aufbauen würde. Die lebensgeschichtlichen »Verletzungen« (Verkehrungen) waren für Herrn A. so gravierend, daß er unbewußt für sich entschieden hat, lieber unter seiner inneren Einsamkeit zu leiden, als sich der Gefahr des Verlassen-Werdens noch einmal auszusetzen. Wir haben es hier mit einem Zug zu tun, den SALBER (1986) »Inkarnation« nennt: »Die Bewegung der Inkarnation ermöglicht der Kunst, Leben »nachzumachen« und über Ähnlichmachen zu einer Wirkung zu kommen.«

STEIGERUNGEN MACHEN BEGRENZUNGEN UND NOTWENDIGKEITEN ERLEBBAR

In eine andere Richtung gehen Improvisationen der Gruppe oder Spielvorschläge, bei denen mit Trommeln und Rhythmus experimentiert wird. Das löst oft heftige Ängste aus. Einige Patienten haben Angst vor der »Lautstärke«, die entstehen könnte und brauchen die Sicherheit, den »Krach« jederzeit stoppen zu können, um sich überhaupt darauf einzulassen. Wenn man auch diese Äußerung zerdehnt, wird manchmal die Angst vor dem eigenen Kontrollverlust thematisiert. In der geäußerten Angst steckt auch die vielleicht nie »nüchtern« gelebte Lust, sich hemmungslos auszubreiten und den »Krach« – wofür das auch immer stehen mag – auf die Spitze und ins Extrem zu treiben.

Das kann real bisweilen dazu führen, daß ein »ohrenbetäubender« Lärm entsteht, bis hin zur Schmerzgrenze – zumindest zu meiner! Die entstandene Lust steigert sich derart extrem, daß sie nicht nur zur Belastung wird, sondern wahrhaft selbstschädigende Ausmaße annimmt. Gerade bei Suchtpatienten ist man aber damit zugleich mitten drin in einem zentralen Thema. Denn der Konsum von Alkohol, der üblicherweise eingesetzt wird, um angenehme Gefühle zu steigern, wurde von den Abhängigen maßlos übertrieben, so daß im Laufe der Zeit der eigene Körper und das soziale Umfeld oft völlig zerstört wurden.

Die individuellen Hintergründe dieser maßlosen (Zerstörungs-) Wut

kommen in der Musiktherapie zur Sprache. Durch das aktuelle Erleben eröffnen sich Zusammenhänge zu den alltäglichen Verhaltensweisen der Patienten, in denen es immer wieder um Zerstörung und Selbstzerstörung geht. Damit rückt auch das Suchtproblem selber in einen neuen Zusammenhang. Nicht der Alkohol ist das »Problem«, sondern der Konsum ist Symbol/Symptom für die maß- und rücksichtslosen Umgangsformen mit dem Alltag, die für die Patienten oft selbstverständlich und »Fleisch und Blut« geworden sind, insbesondere mit sich selbst und gegenüber dem – wenn noch vorhandenen – näherem Umfeld. Dies ist viel umfassender als das Trinken, zugleich aber auch viel mühsamer zu verändern (vgl. SALBER 1981). Der Tendenz zur Erweiterung und Erhöhung süchtiger Lebensstile tritt auf der anderen Seite die Tendenz zur Verkleinerung und Engführung entgegen, die sich im Extrem zum Schluß fast ausschließlich auf das Suchtmittel reduziert hat und damit die (bedrohliche) Vielfalt des Alltags ausschließt (vgl. DAMMER 1993, 449).

Die Expansion geht in der Musiktherapie in sehr unterschiedliche Richtungen. Es wird nicht nur extrem laut, manchmal auch extrem leise – in einem Fall sogar soweit, daß in einer Zweierimprovisation Herr B. nicht zu hören war, so leise ich auch versuchte zu spielen. Die Wutausbrüche seines Vaters habe ich weiter oben bereits erwähnt. Herrn B. fiel ein, daß sein Vater manchmal »völlig ausrastete«, wenn ihm ein »Fehler« von Herrn B. auffiel. Herr B. nahm sich im Laufe der Zeit immer mehr zurück, bis er gleichsam mit einer »Tarnkappe« durch das Leben lief. Dies war für ihn über lange Zeit sicherer und lieber, als zu riskieren, daß sich die früheren dramatischen Verkehrungen noch einmal wiederholen könnten. Die entstandene Profilosigkeit seines unscheinbaren Auftrittens nahm er für diese Sicherheit in Kauf.

ENDLOSIGKEIT DES LEIDENS ODER BESINNLICHES ZU-SICH-KOMMEN

Manchmal kommt es auch zu unendlich langen Improvisationen, die einfach kein Ende haben dürfen, so sehr sich alle danach sehnen. Die Tendenz, die einmal gefundene Harmonie in der Musik oder den gemeinsamen Rhythmus nie mehr zu verlassen beherrscht das Spiel, bis schließlich allen das einstmals Schöne und Gewünschte auf die Nerven geht und unerträglich geworden ist. SALBER schreibt hierzu: »Expansion erprobt Konsequenzen, Notwendigkeiten, Möglichkeiten und Begrenzungen. In solchen Expansionen bilden sich quasi-experimentelle Lebensformen aus, in denen sich Seelisches entwickelt, in denen es zu sich kommt, und in denen seelisches Sich-Verstehen vertieft wird« (1986, 124).

In der Musiktherapie bieten sich hierzu eine Fülle von Gestaltungsräumen, die immer genau so genutzt werden, wie sie aktuell gebraucht werden. Es wird sinnlich erfahrbar, welche Ordnungen und Regelungen seelische Werke brauchen, damit sie funktionieren können und wo wir hinein geraten können, wenn im Alltag der Versuch unternommen wird, diese auszublenden und die Welt »auf den Kopf zu stellen«. Auch die »bekömmlicheren« Stimmungen, die entstehen, wenn (soziale) Regelungen beachtet werden, können ausprobiert und damit hörbar und sinnlich erlebt werden.

Diese Musik geht oft »unter die Haut« und zeigt manchmal auch im Stationsalltag nachhaltige Wirkung. Auch wenn von den Patienten eine Tendenz ausgeht, das in der Musiktherapie Erlebte vom Alltag getrennt zu halten: In der Musiktherapie sei alles ganz anders als »Draußen«. Dennoch bleibt das Erlebte nicht wirkungslos und führt manchmal dazu, mit mehr Mut anders mit alltäglichen Situationen und anderen Menschen umzugehen. Drinnen und Draußen sind nicht klar voneinander abzugrenzen, sondern »Phänomene des Spielraums« (STRAUS). Die Kunst der Therapie ist es, das Geschehen im Musiktherapierraum und die Umgangsformen im Alltag füreinander durchlässig zu machen.

Lange Gesprächsphasen und Improvisationsteile wechseln sich ab und gehen auseinander hervor. Meist entsteht nach dem musikalischen Tun eine besinnliche Stille, in der das Erlebte nachklingt und nachwirkt. Nach einiger Zeit – wenn ich merke, daß den Patienten eine Vereinsamung und Isolation mit dem gerade Erleben droht – stelle ich allgemeine Fragen, wie z.B. »Was geht Ihnen durch den Sinn?«, »Wo sind Sie gerade?«, »Was beschäftigt Sie jetzt am meisten?« oder Ähnliches. Die Einfälle werden immer wie bereits beschrieben in Austausch mit lebensgeschichtlichen Erfahrungen und der gelebten Alltagsbewältigung gebracht. Zu Beginn meiner therapeutischen Arbeit habe ich immer sehr angestrengt nachgedacht, welche Spielvorschläge den Prozeß weiter vertiefen könnten.

Das führte leicht dazu, daß es für alle Beteiligten zu anstrengend und zu »schwer« wurde und die Entwicklung in der Musiktherapie anstatt »tiefgründiger« zu werden eher verebbte.

Mittlerweile gebe ich den Entspannungszeiten den nötigen Raum. Von alleine kommen die Ideen, wie sich Szenen aus dem Leben der Patienten improvisatorisch umsetzen lassen – sehr oft aber auch nicht und dann bleibt es (zunächst) beim Gespräch. Die Spielideen schlage ich den Patienten oder dem einzelnen Patienten um den es gerade geht vor und diese können selber entscheiden, ob sie sich darauf einlassen. Wenn ein Patient alleine etwas ausprobiert oder die Gruppe nutzt um Erlebtes aktuell in der Therapie zu gestalten, bleibe ich häufig in seiner Nähe und bewege mich mit ihm durch den Raum.

ERLEBNISSE, DIE BEWEGEN

In mehrfachem Sinne wird in der Musiktherapie »Realität bewegt«. Das Erleben ist sehr intensiv und bewegend und wirkt über das Geschehen in der Musiktherapie hinaus in den realen Alltag. Die alltäglichen Realitäten werden spürbar in der Musiktherapie und zugleich besteht die Möglichkeit, die oft festgefahrenen Muster anders zu bewegen als »Draußen«. Im Schutz der Therapie entsteht ein Spielraum mit unendlich erscheinenden Möglichkeiten. Aber auch Grenzen werden erfahrbar. Musik berührt stärker als andere kreative Therapien, indem sowohl schmerzhafte als auch wohltuende Wirkungen gespürt werden. Es ist m.E. sehr wichtig, diese Notwendigkeiten seelischer Werke gerade mit Suchtpatienten sehr deutlich zu verbalisieren. Es ergeben sich aber auch non-verbale Interventionsmöglichkeiten. Es können »übende Phasen« eingebaut werden.

Hier könnte man einwenden, die Musiktherapie befände sich dann in einem Übergangsbereich zu »pädagogischen Maßnahmen«. Aber dies stellt m.E. nicht gerade einen »Einwand« dar. Um sich entwickeln zu können braucht Seelisches Übung und Wiederholung. Dann findet Seelisches darüber ein Bild für das eigene Funktionieren und einen haltgebenden Rahmen für umfassendere Gestaltungsprozesse, die unsere Alltagsbewältigung verändern (vgl. West 1992). Im psychoanalytischen Sinne kann man hier auch leibhaftig einen Nachreifungs-Prozeß erleben, der mehr oder weniger bewußt von den Patienten in den umfassenderen Alltag einfließt. In diesem Sinne werden neue »Realitäten« für die Teilnehmer in der Musiktherapie geschaffen – und das umfassender als nur »äußerlich« (im Sinne verhaltenstherapeutischer Interventionen) – um neue Bewältigungsformen zu trainieren.

Eine Realität, mit der die Patienten bei mir konfrontiert werden, ist auch mein fester Platz in den Improvisationen am Klavier. In manchen Fällen kommt es zu heftigen Auseinandersetzungen um diesen Platz. Einige Patienten glauben diese Einschränkung ihrer Freiheit nicht aushalten zu können oder erleben das als »ungerecht«. Mit Herrn St. war es zunächst sehr schwierig, eine Distanz in der aktuellen Auseinandersetzung herzustellen und die Heftigkeit seiner Reaktionen für ihn als Ausdruck früheren Erlebens zugänglich zu machen. Dann sprach er aber doch über die vielen Verbote seines Vaters, der ebenfalls ein Suchtproblem hatte und oft sehr gewalttätig wurde. In der Pubertät hatte sich bei Herrn St. so viel Wut angestaut, daß er einer erneuten »körperlichen Züchtigung« seines Vaters ebenfalls mit Gewalt begegnete und diesen massiv »vermöbelte«. Seit dem hätte niemand mehr Einfluß auf ihn nehmen können und er lebte ein völlig regelloses und (scheinbar) ausschließlich selbstbestimmtes Leben.

Dazu gehörte auch der massive Alkoholkonsum und sein Anschluß an Menschen aus der Drogenszene. Es kam zu Diebstählen im Sinne der Beschaffungskriminalität, wegen denen er mehrfach inhaftiert wurde.

Ich nutze die Auseinandersetzung um meinen Platz, um solche oder andere Hintergründe erlebbar zu machen. Dabei beharre ich aber nicht darauf, daß dieser Platz nur mir zur Verfügung steht. In manchen Fällen entsteht das Gefühl, daß es für einzelne Patienten hilfreich sein kann, meinen Platz einzunehmen und dann durch die »herausgehobene Position« mit Gefühlen in Kontakt zu kommen, die entstehen, wenn man mehr Verantwortung zu haben glaubt. Auch in der beschriebenen Auseinandersetzung mit Herrn St. schien es mir sinnvoll, daß er in der Therapie die »korrigierende emotionale Erfahrung« (ALEXANDER 1946) machte, weniger Unnachgiebigkeit zu erleben, als es ihm bis dahin vertraut war. Später konnte Herr St. in der Therapie erkennen, wie er häufig andere Menschen immer wieder im Sinne einer »projektiven Identifizierung« (KERNBERG 1993) dazu brachte, daß diese seinem grenzenlosen »Freiheitsdrang« massiv ein Ende setzen wollten – wozu auch seine Inhaftierungen zählten – und er diese Reaktionen ähnlich massiv erlebte, wie die »Züchtigungen« seines Vaters. Statt ersehnter Zuwendung und Bestätigung erfuhr er immer wieder Aggression und Begrenzung.

ERFAHRBARMACHEN VON WIRKLICHKEITSKONSTRUKTIONEN

Um einen Eindruck vom Verlauf musiktherapeutischer Sitzungen zu geben, sollen noch zwei Beschreibungen aus der Musiktherapie folgen: In einer Improvisation hatte Herr U. den Eindruck, er habe die ganze Gruppe bestimmt und mit seinem Trommeln alle übertönt. Es folgten heftige Proteste und auch nach dem Hören der Improvisation blieb Herr U. als Einziger in dieser Gruppe bei seinem Eindruck. Der Wunsch, andere zu überbieten wurde aufgegriffen und ich schlug ihm vor, er könne »gegen« die ganze Gruppe »antrommeln«. Herr U. spielte sehr heftig, aber so sehr er sich auch bemühte, hielt die Gruppe massiv dagegen und übertrumpfte ihn natürlich. Schließlich gab Herr U. erschöpft auf. Er wirkte wirklich sehr »abgekämpft«, angeschlagen und verzweifelt. Schließlich wurde ihm diese Szene als typisch für sein bisheriges Leben deutlich. Er hatte immer versucht, alleine auf sich gestellt zu versuchen, besser zu werden als andere. Überall, wo das nicht gelang, setzte er exzessiven Alkoholkonsum ein, um diese für ihn unerträglichen Erfahrungen zu verdrängen und sich in Größenphantasien zu flüchten. Im Laufe der Zeit verselbständigte sich dieses Trinkverhalten und geriet ihm mehr und mehr außer Kontrolle. Das Gegenteil seines

ursprünglichen Wunsches war die Folge: statt besser zu sein, machte er sich zum Gespött für die Anderen. Mir kam die Idee, Herr U. solle sich »Verbündete« suchen und erneut gegen den Rest der Gruppe spielen. Aus dem »Gegen-einander« der beiden Gruppe entwickelte sich ein starker gemeinsamer Rhythmus und für Herrn U. ein befriedigendes Gefühl von Unterstützung und Halt.

Frau Sch. traute sich in der Musiktherapie nie, laut zu spielen. Sie suchte sich immer ein leises Instrument, gab nie eigene Impulse in die Musik mit ein und fiel eigentlich gar nicht auf. Dies wurde in mehreren Sitzungen vorher bereits von der Gruppe erwähnt. Es folgten regelmäßig die »guten Ratschläge«, sie solle doch einfach mal ausprobieren, kräftiger auf die Instrumente zu schlagen, was natürlich wirkungslos blieb. Oft beschwerte sich Frau Sch. über den fürchterlichen Krach der Anderen und wollte unbedingt, daß die Instrumente richtig gelernt werden sollten, damit überhaupt etwas »Sinnvolles« entstehen könnte. Sie beendete auch oft die Improvisationen und behinderte damit die Spielfreude der Gruppe, indem sie das verabredete Zeichen zum Ende setzte. Ich gebe in manchen Fällen die Möglichkeit, das Spiel jederzeit unterbrechen zu können, indem eine Glocke angeschlagen wird. Ohne diese Möglichkeit wollte sich Frau Sch. anfangs auf keinem Fall auf die Improvisationen einlassen. Durch ihre häufigen Stops zog sie natürlich auch den Ärger der Andern auf sich.

In dieser Sitzung nahm Frau Sch. die Flöte und spielte leise wie gewohnt vor sich hin, ohne daß sie von den anderen gehört wurde. Ich schlug ihr vor, sie könne ja einmal ganz alleine spielen, was heftige Ängste bei ihr auslöste. Sie kann doch gar nicht richtig spielen, die Anderen lachen bestimmt über sie und Ähnliches führte sie an, um sich nicht darauf einzulassen. Als ich ihr sagte, es sei nur ein Vorschlag gewesen und sie entscheidet, ob sie es ausprobieren will, ließ sie sich doch darauf ein und spielte eine kurze Weile. Unter Tränen mußte sie schließlich abbrechen, weil ihr wieder einfiel, daß sie als kleines Kind sehr gerne Flöte gespielt hatte. In der Schule wollte sie am Flötenunterricht teilnehmen, erlebte aber dort nur Kritik an ihrem »fürchterlichen Spiel« und vor lauter Angst erlahmte ihre Spielfreude. Diese Szene stellte für sie gleichsam einen Prototyp dar, der exemplarisch war für das immer stärker um sich greifende Absterben ihrer Lebensfreude durch die erlebte Kritik anderer Menschen. Das führte zu zunehmender Isolation und Flucht in den Alkohol, mit dem sie ihre eigene »fürchterliche« – aber auch verkehrt lebendige – Seite auslebte. Frau Sch. wollte anschließend von sich aus eine Improvisation, in der sie für ihre Verhältnisse deutlich freier und spielfreudiger präsent war.

MUSIKTHERAPIE IST PSYCHOTHERAPIE

Ich habe diesen Artikel für mich selbstverständlich, aber in der gesundheitspolitischen Diskussion wahrscheinlich provokant »Psychotherapie mit Musik« genannt, anstatt von Musiktherapie zu sprechen. Mein Berufsleben begann mit einer Anstellung in der Musiktherapie und mir wurde dort »untersagt« – obwohl ich bereits mein Psychologiestudium beendet hatte und meine Musiktherapie-Fortbildung bereits weit fortgeschritten war – in der Musiktherapie psychologisch oder »aufdeckend« zu arbeiten. Später hatte ich eine Anstellung als Psychologe, mußte dort aber von meinen musiktherapeutischen Wurzeln »abschwören«, weil viel zu viel Angst vor dem bestand, was die Teilnahme an der Musiktherapie auslösen könnte.

Erst später hatte ich das Glück, daß ich unterstützt durch den Klinikleiter Herrn Dr. REINERT in Langenberg beide Ausbildungen zusammenführen konnte. In dieser Zeit entwickelte ich in erster Linie die von mir dargestellte Psychotherapie mit Musik. Diese wurde von den z.T. gravierend gestörten Suchtpatienten, die teilweise jegliche soziale Struktur verloren hatten, sehr offen angenommen und mit der diese Patienten sehr viel anfangen konnten. Ich weiß, daß sich in den 15 Jahren meiner Berufstätigkeit als Psycho-Musik-Therapeut und Supervisor für Musiktherapeuten in den Kliniken nicht viel verändert hat. Immer wieder kommen Musiktherapeuten in heftige Konflikte, wenn sie ihre z.T. sehr fundierten psycho-musik-therapeutischen Kenntnisse umsetzen wollen. Hier verhindern m.E. Klinik-Macht-Strukturen einen sinn- und wirkungsvollen Einsatz der Musiktherapie, durch die sich die Wirksamkeit dieser Therapieform voll entfalten könnte. Die Gründe für diesen Mißstand werden sich im folgenden eröffnen.

MUSIKTHERAPIE IST KUNSTANALOGIE-KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG

Bei einer künstlerischen Therapieform liegt es natürlich nahe, die Therapie – wie hier geschehen – anhand der von SALBER entwickelten Kunstkriterien darzustellen. Die Musiktherapie steht zwischen künstlerischem (Neu-) Schaffen und dem nicht bewußten Re-Inszenieren der alten Leidensgeschichten. Die Musiktherapie verbindet gleichsam Neurose mit (Lebens-) Kunst, wodurch eine beweglichere Wirklichkeitsgestaltung als in den neurotischen Verkehrt-Halte-Werken erleichtert wird. RASCHER schreibt hierzu: »Beide Modelle behandeln die Paradoxien unserer seelischen Wirklichkeit – beide machen diese Paradoxien zu ihrem Mittelpunkt, aber gleichsam mit umgekehrtem Vorzeichen: Während die Neurose sich abarbeitet an der Abschaffung des unlösbar Paradoxen und dabei die tollsten Figuren ent-

wickelt, macht es die Kunst genau umgekehrt – sie sucht die paradoxen Verhältnisse der Wirklichkeit in »tollen Figuren« herauszurücken, zur Anschauung zu bringen, sie als Paradoxien erfahrbar zu machen. Die Kunst ist gleichsam dafür, die Neurose dagegen eingestellt« (1993, 176).

In der von SALBER entwickelten psychotherapeutischen Intensivbehandlung ist diese »kunstanaloge« Herangehensweise in der Therapie der »Königsweg« in der Therapie, um der festgefahrenen Selbstbehandlung des Seelischen wieder einen Ruck zu geben und neue Gestaltungsspielräume zu eröffnen. Er schreibt: »An Kunstwerken erfährt die psychologische Behandlung, daß der Sinn von Verwandlung nicht ein für allemal festliegt, sondern aus den Gestaltungen und Umgestaltungen unserer Werke immer wieder neu erwächst. Daher bemüht sich eine kunstanaloge Behandlung, verkehrt gehaltene ›Dinge‹ wieder in andere Modellierungsprozesse zu bringen« (1980, 78). Es konnte dargestellt werden, wie im psychotherapeutischen Umgang mit musikalischen Improvisationen genau diese Grundlage der Therapie durch die Verbindung mit lebensgeschichtlichen Erlebnissen in der Musiktherapie zur Wirkung kommt.

THERAPIE IM HIER UND JETZT

Im Musiktherapie-Raum wiederholen sich analog den aktualgenetischen Betrachtungen von SANDER (1928) die Verkehrungswerke der Patienten im Hier und Jetzt. Die Vielfalt und der Reichtum seelischer Gestaltungsmöglichkeiten wird in den Verkehrt-Halte-Werken eingeschränkt und führt zum einen zu den reduzierten Bewältigungsformen, die sich in der Musiktherapie, wie oben beschrieben, in der ungewöhnlichen Situation des Umgangs mit Instrumenten und Klängen im aktuellen Geschehen wiederholen.

Auf der anderen Seite wird ein aufgebausches und ideenreiches Beweismuster in den Verkehrt-Halte-Werken etabliert, daß das Leben auch mit den selbstaufgerlegten Begrenzungen jederzeit komplett bewerkstelligt werden könnte. Es konnte gezeigt werden, daß sich auch diese Beweismuster wiederholen, wenn Menschen mit Musiktherapie in Kontakt kommen und wie geschickt diese Menschen sogar die Therapeuten in dieses Beweismuster mit einbauen können. Mit diesen Besonderheiten therapeutisch zu arbeiten und die festgefahrenen Selbstbehandlung des Seelischen wieder in Bewegung zu bringen ist die Kunst dieser – wie jeder anderen – Therapieform. Gerade in psychiatrischen und psychosomatischen Kliniken, in denen wie beschrieben ein Klientel behandelt wird, dem es äußerst schwer fällt, aktuelle und erlebte Geschichten zu erinnern und zu verbalisieren, haben die Musikthe-

rapeuten ein Medium, in denen sich die »Struktur« der Störung ausbreiten und wieder lebendig werden kann.

Diese Wiederholungen werden mit ein wenig Geschick dann auch ganz schnell durchlässig für die Erinnerungen, die im Falle der meisten Suchtpatienten mit schwersten Traumatisierungen verbunden sind. Demgegenüber müssen sich in solchen Kliniken die »Psychotherapeuten« mit langem Schweigen oder Erzählungen auseinandersetzen, die seltsam unverbunden mit dem Erleben wirken (ich selber arbeite nicht nur musik-psychotherapeutisch sondern auch verbal-psychotherapeutisch und sehne mich in den Gesprächsgruppen häufig nach der bisweilen auch sehr anstrengenden Lebendigkeit in der Musiktherapie).

Ich kann mir gut vorstellen, daß in den Kliniken viele Psychotherapeuten – die in Klinikstrukturen »höher« stehen als die Musiktherapeuten – bisweilen neidvoll auf das blicken, was sich in der Musiktherapie ereignet und unbewußt zu verhindern suchen, daß die Musiktherapeuten selber das Potential dieser Therapie nutzen. Auf der anderen Seite ärgern sich viele Musiktherapeuten zu Recht, daß ihre Fähigkeiten auf die Funktion des »Dosenöffners« in den Kliniken reduziert wird – was auch von dieser Seite her oftmals eine umfassend integrierte Therapie dieser schwerst gestörten Patienten verhindert. Denn wer kann schon verhindern, daß wichtige Ereignisse in den Therapiebesprechungen vergessen werden ...

Hinzu kommt, daß die Möglichkeiten einer veränderten Bewerkstelligung des Alltags bei den verbalen Therapien recht begrenzt sind. Demgegenüber können in der Musiktherapie, wie beschrieben, von vorne herein die Blockaden im Ausprobieren und Experimentieren mit Instrumenten und Klängen in Bewegung gebracht werden, womit sofort auch andere seelische Bewerkstelligungsformen aktuell ins Werk gesetzt werden, die sich auch auf den Alltag in den Kliniken und sicher auch darüber hinaus auswirken. Dazu muß nicht einmal der lebensgeschichtliche Sinn der eingeschränkten Selbstbehandlung des Alltags deutlich und »bewußt« werden. Ich habe bereits erwähnt, daß die (übenden) Spielvorschläge im Sinne einer »Nachreifung« bei schwer gestörten Menschen eingesetzt werden können, die im Ablauf eines Stationsalltages nicht ohne weiteres möglich wäre.

WIEDERHOLEN – ERINNERN – DURCHARBEITEN

FREUD spricht 1914 als die entscheidenden Kennzeichen einer psychologischen Behandlung das »Erinnern – Wiederholen – Durcharbeiten« an. Die gleichen Kennzeichen finden sich auch in der Musiktherapie, hier nur in einer leicht veränderten Reihenfolge: Zunächst ergeben sich die Wiederholungen

der seelischen Störungen im aktuellen Umgang mit dem musiktherapeutischen Alltag. Diese Wiederholungen werden durchlässig für die Erinnerung an lebensgeschichtliche Ereignisse und es kann in der Musiktherapie verdeutlicht werden, daß es früher sinnvoll war, diese Einschränkungen zu etablieren, um psychisch überleben zu können. Den Erinnerungen erfolgt im doppelten Sinne ein Durcharbeiten, indem zum einen deutlich werden kann, welche Auswirkung die einstmals sinnvolle Begrenzung auf den aktuellen (»erwachsenen«) Alltag hat und somit die Konsequenzen der psychischen Störung – manchmal auch schmerzlich – spürbar werden.

Auch die Funktion des Suchtmittels im seelischen Getriebe kann bisweilen sehr viel schneller spürbar werden als – wie eingangs erwähnt – in einer verbalen Therapiemethode. Bei Suchtpatienten wird darüber hinaus schnell die zerstörerische Wucht, die die Folge der fehlenden adäquaten Auseinandersetzungsmöglichkeiten ist, immer wieder hörbar, wenn die Improvisationen anfangen quälend (laut oder lang) zu wirken. Zum anderen können die Patienten in einem gefahrloseren »Spielraum« als im Alltag ausprobieren, was tatsächlich passiert, wenn man sich traut anders an die »alltäglichen« Gegebenheiten (hier in der Musiktherapie) heranzugehen. In der Regel erweisen sich die Befürchtungen der Konsequenzen, die eintreten könnten, wenn man sich doch auf den Reichtum seelischer Gestaltungsmöglichkeiten einlassen würde – die ein zentraler Komplex in den Beweismustern der Verkehrt-Halte-Werke sind – als unbegründet bezogen auf die reale aktuelle Situation und diese Erfahrungen machen Mut, das in der Musiktherapie erlebte auch auf andere Lebensbereiche zu übertragen.

BEZUG AUF DIE KENNZEICHEN VON PSYCHOLOGISCHEN BEHANDLUNGEN

In seiner Erweiterung und Umgestaltung der Psychoanalyse FREUDS stellt SALBER vier Kennzeichen von psychologischen Behandlungswerken heraus, die auch in der musiktherapeutischen Behandlung wirksam sind: »Leiden-Können«, »Methodisch-Werden«, »Ins-Bild-Rücken« und »Bewerkstelligen«.

»Leiden-Können klärt sich [...] im Entfalten und Umbrechen von Geschichten und Gestalten (Analogien, Isolierungen, Verdichtungen« (SALBER 1980, 140). Von Anfang an und über die gesamte Zeit wird in der Musiktherapie erlebbar, was die Patienten leiden können und was sie nicht leiden können. Ich habe dargestellt, daß eine Therapie nicht in Gang kommen kann, wenn es beispielsweise nicht gelingt, die anfängliche Ablehnung dieser Therapieform verständnisvoll auf analoge lebensgeschichtliche Hintergründe zu beziehen. Für die Patienten wird – wenn dies doch gelingt – sinnlich erfahrbar, was passiert, wenn sie in der Musiktherapie wiederholen, wie

sie auch im alltäglichen Umgang an Entwicklungskrisen herangehen und diese bewältigen wollen. In der Arbeit mit Suchtpatienten geht es dabei häufig um Vermeiden, Zerstören, Vernebeln, Maß- und Endlosigkeit.

Das Erlebte wird durchlässig für die z.T. fatalen Folgen der reduzierten, zerstörerischen oder extremen Lebensformen, die unbewußt dazu dienen die Risiken, die jede Verwandlung in sich birgt, zu kontrollieren um früher schmerzhafte Erlebnisse für immer zu verbannen. Damit verkümmerte aber zugleich die Vielfalt seelischen Lebens und führte zu einem schließlich unerträglichen Leiden an den früheren Lösungsstrategien. Dies kann aufgegriffen und durch Worte und Musik in Bewegung gebracht werden. So wird »das Aufgreifen des Leiden-Könnens [...] zu einem Medium, an die ›wirklichen‹ Überbelastungen heranzukommen« (SALBER a.a.O., 142).

»Im Methodisch-Werden treten wir in das Spannungsfeld ein, das auf ›andere‹ Dimensionen der Wirklichkeit, auf Ergänzungen, Gegenläufe, Zwischenstücke aufmerksam werden läßt« (SALBER a.a.O., 140). Methodisch wird die Therapie schon, wenn man sich ausschließlich auf die gestalteten Klänge bezieht und im anschließenden Gespräch »erforscht« wird, wieso die Musik so geworden ist, wie sie ist, in welchen Wendepunkten die Musik vielleicht zu einem unerträglichen Problem geworden ist, in welche Entwicklungen sich die Musik verstrickt hat, welche Lösungen gefunden wurden, welches Prinzip darin sich darin verbirgt und es können ggf. angemessenere Lösungen ausprobiert werden. Methodisch ist darüber hinaus die Übertragung des in der Musiktherapie Erlebten auf Entsprechungen, Ergänzungen oder Gegenläufe im Stationsalltag oder aus dem Alltag der Patienten.

Weiter ist methodisch, wenn Folgen und Konsequenzen der reduzierten Selbstbehandlung in der Musiktherapie sowie im jeweiligen Alltag der Patienten deutlich werden. Indem diese für Patienten und Therapeut sichtbar geworden sind, fängt die eingefahrene seelische Konstruktion oft von alleine an, neue Umgangsformen zu entwickeln oder es können methodisch eingesetzt Spielangebote gemacht werden, die Neues erlebbar machen. Das Neue stellt sich von alleine in den Vergleich mit dem Bekannten und ermöglicht den Patienten einen erweiterten Handlungsspielraum und die Möglichkeit zwischen (mindestens) zwei Möglichkeiten zu entscheiden. So bringt »das Methodisch-Werden ... in Beweglichkeiten, die unsere Festlegungen schwanken machen« (SALBER a.a.O., 142)

»Das Ins-Bild-Rücken führt dazu, nach Konstruktionsproblemen, Umkonstruktionen, nach Funktionalisierungen und Formalisierungen von Verkehrt-Halte-Werken zu fragen; das Verhältnis von Verwandlung und Festlegung [...] gewinnt unser Interesse« (SALBER a.a.O., 140). Die Festlegungen und Einschränkungen des Seelischen werden den Patienten zugänglich,

wenn sie spüren, welche Distanz sie zu Anderen herstellen und erforschen können, wieso sich das bei ihnen so entwickelt hat; wenn sie erleben, wie sie sich selber mit ihren Bestimmungs- und Kontrollbedürfnissen um angemessene Bindungen an Andere betrügen und ausprobieren können, daß Einlassen auf und Unterstützung durch Andere zu einem angenehmeren Gefühl in der jeweiligen Umwelt führen; wenn sie anfangen darunter zu leiden, daß ihr bis dahin so hoch geschätzter Perfektionismus für einen manchmal sehr extremen Rückzug von Anderen verantwortlich ist und im Laufe der Zeit zu immer mehr Selbstaufgabe geführt hat.

Es werden allgemeine Bildungsprinzipien des Seelischen hörbar und mit dem Blick auf die (einstmals sinnvollen) Festlegungen eröffnet sich zugleich die Vielfalt von Verwandlungsmöglichkeiten. Es steht jedem Patienten frei, diese auszuprobieren und umzusetzen. SALBER betont: »[...] wir brauchen Bilder als Übergang vom Anschaulichen zum Strukturellen, um die Vielfalt in eine wirksame Gestalt zu bringen« (a.a.O., 142). Die musikalischen Improvisationen in der Musiktherapie sind gleichsam (vorgestaltliche) »Bilder«, die die Vielfalt seelischen Gestaltungsreichtum sowie die (neurotischen) Einschränkungen hörbar werden lassen.

Im Bewerkstelligen schließt sich der Kreis zum Leiden-Können. Es wird erlebt, mit welchen Strategien mit dem umgegangen wird, was man nicht leiden kann. Es werden aber zugleich auch die Begrenzungen des gewohnten Lebensstils deutlich und Einsichten erfolgen, wie die bisherigen Bewerkstelligungen gerade zu dem Leiden hinführten, die eigentlich vermieden werden sollten. Durch Ausprobieren von Neuem kann diesem eingefahren Muster ein Ruck gegeben werden, der erleben und hörbar werden läßt, wenn es anders läuft. SALBER schreibt hierzu: »Die Frage des Bewerkstelligen bringt eine Analyse mit sich, die nach Zulassen, Auseinandersetzen und Gestalten von Paradoxien fragt« (a.a.O., 140). Wieder zulassen zu können, daß es keine einfachen Lösungen gibt, daß sich Seelisches nicht auf einfache Lösungen begrenzen läßt und daß Paradoxien der unendliche Motor seelischer Gestalten sind, führt aus den Begrenzungen der Verkehrt-Halte-Werke heraus. Bei den Suchtpatienten bedeutet dies, der expansiven Reduzierung auf das Suchtmittel ein breites Spektrum beweglicherer Bewerkstelligungsformen entgegen zu setzen. »Bewerkstelligen führt uns mit Material zusammen, ohne von vorne herein unser Zutrauen einzuschränken« (SALBER a.a.O., 142).

Der invasive Charakter der Musik, der man sich nicht verschließen kann, führt dazu, daß die Improvisationen und das Geschehen in der Musiktherapie sehr nahe gehen. Musiktherapie ist direkter und unmittelbarer als z.B. kunsttherapeutische Methoden oder Psychodrama, weil die eingebüten Entstellungen des Seelischen nicht mehr ohne Weiteres greifen können. Sie wirkt ähnlich intensiv wie körpertherapeutische Verfahren, in denen auch unmittelbar sichtbar wird, wie sich lebensgeschichtliche Erfahrungen gleichsam in jeder Körperzelle und den ausgebildeten Umgangsformen niedergeschlagen hat. Dies führt auf der einen Seite zu den oft heftigen Abwehrformen der Patienten, auf der anderen Seite aber zugleich zu der ungeheueren Faszination, die die Teilnahme an der Musiktherapie darstellt. Die Erfahrungen in den Improvisationen gehen direkt »unter die Haut« und hinterlassen sehr prägende Erlebnisse, egal in welcher Ausgestaltung eine Sitzung abläuft.

Literatur

- ALEXANDER, F. (1946): Psychoanalytic Therapy. New York
- DAMMER, I. (1993): Das falsche Leben – Sucht als Selbstbehandlung der Kultur. In: FITZEK, H./SCHULTE, A. (Hg.) (1993): Wirklichkeit als Ereignis – Das Spektrum einer Psychologie von Alltag und Kultur, Bd. 2. Bonn
- DOMKE, W. (2004): Das Fremde ist ein eigenes Ding. In: SALBER, L./SCHULTE, A. (Hg.) (2004): Fremde Wirklichkeiten. Zwischenschritte (22)1. Gießen
- FREUD, S. (1914): Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. In: Studienausgabe Ergänzungsband: Behandlungstechniken. Frankfurt/M 1982
- KERNBERG, O. (1993): Psychodynamische Therapie bei Borderline-Patienten. Bern-Göttingen-Toronto-Seaattle
- RASCHER, G. (1993): Die kunstanaloge Behandlung von Neurosen. In: FITZEK, H./SCHULTE, A. (Hg.) (1993): Wirklichkeit als Ereignis – Das Spektrum einer Psychologie von Alltag und Kultur, Bd. 1. Bonn
- SALBER, W. (1982⁵): Der psychische Gegenstand. Bonn
– (1981): Haben Drogen eine Seele? In: VÖLGER et al. (Hg) (1981): Rausch und Realität. Köln
– (1980): Konstruktion psychologischer Behandlung. Bonn
– (1986²): Kunst – Psychologie – Behandlung. Bonn
- SANDER, F. (1928): Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. In: SANDER, F./VOLKELT, H. (Hg.) (1962): Ganzheitspsychologie. München
- STRAUS, E. (1956²): Vom Sinn der Sinne. Berlin
- TÜPKER, R. (1996²): Ich singe, was ich nicht sagen kann – Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie. Münster
- WEST, U. (1990): Psychologische Untersuchung zu Einübeprozessen beim Musizieren. Unveröff. Diplomarbeit, Köln

Vor der Schrift ist die Sprache,
vor der Sprache
das Sprechen ,
vor dem Sprechen aber die Musik
Hans-Josef ORTHEIL

Bei der Beschäftigung mit dem Thema »Musik und Psychoanalyse« geht es üblicherweise um Fragen, wie Musik psychoanalytisch erforscht werden kann. Im Sinne eines Perspektivenwechsels gehe ich den umgekehrten Weg und möchte erkunden, wie sich das Phänomen Musik im psychoanalytischen Dialog äußert.

ZUR GEMEINSAMKEIT DER AFFEKTIVEN UND DER MUSIKALISCHEN KOMMUNIKATION

Wie wir als Musikhörer wissen, können im Medium der Musik Sinn- schichten erschlossen werden, die der Sprache nicht oder kaum zugänglich sind. WITTGENSTEINS berühmtes Zitat, »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen«, ließe sich ergänzen; nämlich, darüber muß man schweigen, dafür aber hinhören. Gemeint ist, auf das hinzuhören, was innere oder äußere Reize an Affekten und Ge-

Josel Dantlgraber

ÜBER DAS »MUSIKALISCHE« ZUHÖREN IM PSYCHOANALYTISCHEN DIALOG¹

1 Geringfügig veränderte Fassung eines am 17.09.2005 auf dem 5. Coesfelder Symposium »Musik & Psyche« gehaltenen Vortrags, der so ebenfalls erscheinen wird in: Bernd Oberhoff (Hg.); Die Musik als Klängsprechen. Psychosozial-Verlag 2007.

fühlen in uns auslösen. Bekanntermaßen ist die Sprache nicht die einzige Kommunikationsform; neben ihr existieren andere Formen, die mit einer über das Bewußtsein hinausgehenden Wahrnehmung in Verbindung stehen. In der Psychologie sowie auch in der Kunst, insbesondere in der Musik, sind sie von großer Bedeutung. Nach LUHMANN ermöglicht Kunst (also auch Musik) Kommunikation unter Umgehung der Sprache.² Musikalische Zeichen sind in besonderer Weise geeignet, unbewußt gefühlshafte Seelenschichten in Resonanz zu bringen, was auf der engen Verschränkung musikalischer Semantik und der Semantik der Affekte beruht. »Musikalische Prozesse und ihre dynamischen Verlaufsstrukturen [haben] ein hohes Maß an Entsprechung mit den dynamischen Prozessen und Verlaufsstrukturen der Affekte« (HAESLER 1997, 409). Die kommunikative Funktion in der frühesten Zeit verweist auf einen gemeinsamen Ursprung der musicalischen und der affektiven Kommunikation. Bekanntlich reichen die frühesten Ursprünge des musicalischen Mediums bis in die vorgeburtliche Zeit zurück. Diese Thematik stand im Mittelpunkt der Tagung im letzten Jahr (vgl. OBERHOFF 2005). Die enge Verbindung zwischen den dynamischen Affekten und den vor allem empfindungsmäßigen (indexikalisch) Qualitäten des musicalischen Ausdrucks und der musicalischen Bewegung erlaubt es, von Musik als einer Art »Metasprache der Gefühle mit starker Affinität zum Unbewußten« zu sprechen (SCHNEBEL 1988, zit. nach HAESLER 1997).³

ÜBER DIE PRIMÄROBJEKTALE BEZIEHUNG ALS WURZEL DES AFFEKTIVEN UND DES MUSIKALISCHEN ERLEBENS

Die entscheidende Grundlage für das Verständnis der Affektentwicklung ist die emotionale Objekterfahrung, also die frühen Erfahrungen des Kindes mit ihren primären Objekten, respektive der zumeist mütterlichen Versorgerperson. Deshalb lässt sich die psychische Struktur eines Individuums als Ausdruck der Beziehungserfahrung in der Mutter-Kind-Dyade konzipieren. (QUINDEAU 2004, 320). In den komplexen affektiven Prozessen in der Beziehung zur Mutter kommt es zu einem fortgesetzten wechselseitigen aufeinander Einstimmen. Das Unbewußte des Kindes ist aber nicht nur ein Depot des Unbewußten der Mutter, sondern die subjektive Verarbeitung der Begegnung mit ihr und ihren für das Kind oft rätselhaften Botschaften führen zu »seelischen Prägungen«. Das Ergebnis dieser frühen Interaktion

2 Diesen Hinweis auf Luhmann verdanke ich Christian SOTTE.

3 Auf die engen Verbindungen zwischen Musik und Traum kann ich in dieser Abhandlung nicht eingehen; beide sind eine Sprache der Affekte. Näheres dazu bei MÄTZLER (2002, 486f).

sind senso-motorische Reiz-Konfigurationen, die vom Kind aufgenommen aber noch nicht symbolisch-semantisch repräsentiert werden. Sie schaffen ein »implizites Beziehungswissen«, wie STERN (STERN et al. 1998) es nennt. Dieses implizite Beziehungswissen bildet eine affektive Substruktur aus, auf der sich die kognitive Struktur aufbaut. In diesem Sinne kann man die Musik als eine Kommunikationsform ansehen, die diese frühen Wahrnehmungs- und Kommunikationsweisen darstellt, wie sie SPITZ (1965) unter dem Begriff coenästhetische Organisation⁴ beschreibt.

ZUR MUSIKALISCHEN WAHRNEHMUNG DER AFFEKTE

Bekanntlich überträgt der Patient Gefühle und Einstellungen, die frühen Personen seiner Lebensgeschichte galten, auf den Analytiker. In diesem Prozeß nimmt der Analytiker a-verbales Material, wie Klang der Stimme, Sprachduktus, Melodie und Rhythmus der Phrasierungen, Sprechpausen, willkürlich und unwillkürlich hervorgebrachte Geräusche, Atemfrequenz und Körperhaltung, ebenso wahr wie das verbale Material; beides löst in ihm Affekte aus. Die Vielfalt dieser Wahrnehmungen kann er nicht alle bewußt wahrnehmen, er registriert sie aber vorbewußt oder unbewußt. Diesen globalen Wahrnehmungsvorgang nenne ich *Affekthören*. Warum *Affekthören*, können wir uns fragen? Auch wenn FREUD (1901, 55f) im Anschluß an CHARCOT von unterschiedlichen sensorischen Präferenzen, wie auditiv, visuell und motorisch ausging, so ist es inzwischen erwiesen, daß die Hörerfahrung entwicklungsgeschichtlich am frühesten auftaucht. Deshalb sehe ich im Hören die ursprünglichste Wahrnehmungsfunktion von Affekten, spreche also von *Affekthören*.

Affekthören setzt eine rezeptive Bereitschaft zu einer inneren Durchlässigkeit voraus; d.h. daß die vom Patienten stammenden Laute den Analytiker in seinem körperlichen Erleben erreichen. In diesem speziellen Sinne kann man die Psychoanalyse als Körpertherapie ansehen. Das ergibt sich aus den neueren Erkenntnissen, denen zufolge das seelische Leben in tieferen Regionen »organisiert« wird als in der bewußten und auch in der unbewußten Welt der *symbolisch* geprägten Ich-Struktur (HOLDEREGGER 2005, 152). Diese Regionen betreffen die basale Lebensorganisation, ein affektiv, präsymbolisch organisiertes Kernselbst, das von der Ich-Entwicklung nicht verdrängt, sondern überlagert und erweitert wird. Der erwähnte Zustand einer inneren Durchlässigkeit macht auf dem Wege des *Affekthörens* (neben den symbo-

⁴ Dazu ausführlicher bei I. BIERMANN (1995).

lisch geprägten seelischen Dimensionen, die gleichzeitig erlebt werden) vor allem diese tieferen Regionen erfahrbar.

Die Vorstellung von tieferen Regionen des seelischen Lebens beziehen sich auf Inhalte des Unbewußten, die niemals dem Bewußtsein zugänglich waren (FREUD 1915). Mehrere Autoren haben für diese Regionen Begriffe geprägt: DE MASI (2000) nennt sie das »emotionale Unbewußte«, das er unterhalb des »dynamischen Unbewußten« ansiedelt. Die Inhalte des emotionalen Unbewußten sind nicht verdrängt repräsentiert, sondern lediglich senso-motorisch präsent. Deshalb kann der Patient diese Inhalte nicht sprachlich vermitteln, sondern bringt sie im Sinne einer affektiven Inszenierung in den psychoanalytischen Dialog. Während dieser Inszenierung registriert der Analytiker die vorsprachlichen Zeichen, Gesten, Bewegungen und Szenen zwar vor- oder unbewußt, er erlebt sie aber als Gefühle bzw. Affekte. Das beruht auf der Tatsache, daß Wahrnehmungsqualitäten automatisch in Gefühlsqualitäten übersetzt werden. So wird z.B. bei einer Armbewegung eines anderen Menschen die rasche Beschleunigung registriert; erlebt wird aber diese Bewegung als »heftig«. Das ist ein »Vitalitätsaffekt«, wie STERN (1985, 225) diesen Vorgang nennt. Neben den kategorialen Affekten (wie zornig, traurig, froh usw.) gibt es diese Vitalitätsaffekte; sie betreffen Gefühlsqualitäten, die sehr komplex und schwer bestimmbar sind. Sie haben ihren Ursprung im Vitalitäts-Tonus der Mutter, wie sie den Säugling trägt, pflegt, zu ihm spricht und er registriert, ob sie ihn gleichmäßig, flüchtig usw. pflegt (BÖHME-BLOEM 2002, 379). Derartige dynamische, kinetische Begriffe wie z.B. auch »aufwallend«, »verblassend«, »flüchtig«, »explosionsartig«, »anschwellend«, »abklingend«, »sich hinziehend« usw. beschreiben solche Vitalitätsaffekte als basale Grundstimmungen, die LANGER (1967, zit. nach STERN 1985) als die »Arten des Fühlens« charakterisiert.

Die Transformation von Wahrnehmung ins Gefühl ereignet sich auch in der Musik: Bei der Hörwahrnehmung evoziert eine Tonfolge fast automatisch eine Gefühlsqualität, d.h. daß die Musik als ein reales physikalisch-zeitliches Geschehen virtuelle Zeit verkörpert – »nämlich Zeit, wie sie gelebt oder erlebt wird, als dahineilend, plätschernd, sich hinziehend oder spannend« (STERN 1985, 226). Auf diese Weise wandelt sich »objektive« Wahrnehmung in virtuelle Formen des Gefühls um, zum Beispiel des Gefühls der Stille. Diese Arten des Fühlens erlebt der Analytiker in der Gegenübertragung.

Nun aber zur *Hauptfrage*: Wie kommt es im Analytiker zu einer Umwandlung der in der Übertragungs-Gegenübertragungs-Beziehung wahrgenommenen Affekte in »musikalische« Strukturen? Die Vorstellung von dem Transformationsprozeß beruht auf dem »Container-contained Modell« von BION (1962). Demnach werden »unverdaute Tatsachen«, also die Beta-Elemente in den Analytiker projiziert. Es ist ursprünglich die Funktion der

Mutter, in der Analyse dann die des Analytikers, diese unerträglichen seelischen Zustände aufzunehmen und sie – im Sinne der Alpha-Funktion – in erträgliche Erlebnisformen umzuwandeln. Nach meiner These kann dieser Transformationsprozeß über das »musikalische« Zuhören erfolgen. Bekanntlich findet zwischen dem Unbewußten des Patienten und dem des Analytikers eine ständige, kontinuierliche affektive Kommunikation statt; dieser Umstand ist schon seit FREUDS Receiver-Gleichenis bekannt (FREUD 1912, 381f). Entscheidend ist nun die Fähigkeit des Analytikers, die eigenen psychischen Zustände und die des Patienten intuitiv wahrzunehmen. Insbesondere dann, wenn sich in der analytischen Atmosphäre etwas hinsichtlich Klang der Stimme des Patienten, in Melodie und Rhythmus seiner Phrasierungen ändert oder wenn plötzlich Sprechpausen auftreten. Die durch diese affektiven Mitteilungen des Patienten ausgelösten affektiven Prozesse im Inneren des Analytikers führen zu einem Vorgang, den ich vorhin als ein *Affekthören* bezeichnet habe. Damit meine ich, daß die unbewußten affektiven Mitteilungen des Patienten im Analytiker Klangvorstellungen hervorrufen, die sich bisweilen förmlich aufdrängen können und verschiedenste Intensität und Qualität annehmen können. Ich sage bewußt Klangvorstellungen, weil es sich nicht um reale innere Hörwahrnehmungen, sondern um Vorstellungen handelt.

Wie läßt sich dieser Vorgang theoretisch erklären? Die unbewußten und damit affektiven Signale des Patienten, die der Analytiker aufnimmt, sind – wie wir schon gesehen haben – aus der Perspektive der Affekte »unverdaute Tatsachen«, aus der musikalischen Perspektive aber zuerst ungestaltete »Tonhaufen«. Wie können sich daraus »Gestalten« affektiver bzw. musikalischer Art bilden? Die Wahrnehmung der Affekte kann in der psychoanalytischen Situation zu einer Art *Affektkomposition* im Analytiker führen. Für mich ergibt sich dadurch eine Analogie zwischen dem Kompositionsvorgang von Musik und diesen »Affektkompositionen« im psychoanalytischen Prozeß. Nass (1975, 238) zitiert eine (angebliche) Aussage von Johannes BRAHMS über den kompositorischen Vorgang, der seine musikalischen Einfälle wie Eingebungen erlebt, die ihn in einem tranceähnlichen Zustand erreichen – sozusagen in einem »Schwebezustand«. Und das entspricht genau der Haltung des Analytikers während des Zuhörens in der Behandlungsstunde, wie es FREUD (1912, 377) schon mit der »gleichschwebenden Aufmerksamkeit« beschrieb.

Was den Analytiker primär erreicht, sind also Veränderungen der Affekte, wie sie sich in der Zeit und in der Intensität manifestieren. Wenn die Stimmung in der analytischen Stunde entweder als dahineilend oder plätschernd, nachlassend oder spannend, explosiv oder versinkend usw. erlebt wird, dann werden Vitalitätsaffekte wahrgenommen, die Bewegung,

expressive und gestische Muster umfassen (HAESLER 1992, 8). In der Wahrnehmung werden diese Vitalitätsaffekte mit Modi des kurz-lang, auf-ab, rhythmisch-diskontinuierlich-rhythmischem-kontinuierlich, fließend, verlangsamend und beschleunigend verbunden. Solche sinnliche Phänomene auf der affektiven Seite lassen sich mit den spezifischen semantischen, dynamischen und formalen Strukturen verbinden, wie sie musikalischen Prozessen zu eigen sind (a.a.O., 6): So können sich im Analytiker musikalische Vorstellungen über bestimmte Sequenzen in der Behandlungsstunde bilden: z.B. ein crescendo oder ein decrescendo, ein accelerando oder ein ritardando usw. Ein Crescendo wird dann körperlich-seelisch als ein Anschwellen erlebt, es ist also ein körperlich-seelisches Ereignis, das sich da im Analytiker abspielt. Derartige Ereignisse verweisen als basale Vitalitätsaffekte auf frühe Beziehungsformen hin, die jetzt zwischen Analytiker und Patient stattfindet.⁵

Hören führt automatisch zu Bewegungsimpulsen. Wenn man Musik als tönende Bewegung in der Zeit definiert, dann läßt sich in Analogie dazu der psychoanalytische Prozeß ebenfalls als Bewegung in der Zeit beschreiben; nämlich als eine durch den Affekt ausgelöste seelische Bewegung. Die Affektdynamik des Patienten löst im Analytiker sehr körpernahe Gefühle aus, die in ihm z.B. Gefühle des Fallens, des Steigens, des Rotierens hervorrufen können. Durch unser Strukturdenken werden derartige affektive Erlebnisse zu Gestalten geformt. So eine bewegte Musikgestalt kann sich assoziativ beim Analytiker einstellen, wenn z.B. das Erlebnis des Fallens die Erinnerung an ein musikalisches Motiv auslöst, das ihm bekannt ist; d.h. es stellt sich ein »Erinnerungshörbild« ein, das zuerst wie ein Ikon wirkt (also ein Abbild, das assoziiert wird; dem Analytiker kann dann eine bestimmte Tonfolge bzw. Melodie einfallen).

Hinzu tritt eine indexikalische Dimension (KARBUSICKY 1986, 49), d.h. mit diesem Einfall werden Empfindungen, Stimmungen, Gemütszustände usw. verbunden, so daß ein Gefühlskomplex »vergegenständlicht« werden kann. Auf diese Weise läßt sich ein – durch das affektiv übermittelte unbewußte Material des Patienten ausgelöster – komplizierter seelischer Zustand im Inneren des Analytikers bewältigen; d.h. er kann das vielleicht katastrophische Material des Patienten in der Sprache BIONS »containen«.

Hier beziehe ich mich auf die Zeichenkategorien von Charles S. PEIRCES, der die Zeichenqualitäten Ikon, Index und Symbol unterscheidet. Ikonen sind in der Musik Abbilder bzw. Nachahmungen (wie z.B. Vogelgezwitscher), Indizes haben einen subjektiven Charakter und beziehen sich auf Empfindungen, Gemütszustände usw. während Symbole für etwas stehen, also

5 Es geht hier um die affektiv-musikalische Berührbarkeit des Analytikers, wenn er sich in der Übertragung in der »autistisch-berührenden Position« (OGDEN 1989) befindet.

etwas repräsentieren (KARBUSICKY 1986, 49). Zwischen den einzelnen Zeichenqualitäten bestehen viele Übergänge, es gibt eine semiotische Unsicherheit, die insbesondere bei der Unterscheidung von Ikon und Index deutlich wird.

Eine Fallvignette

Es handelt sich um eine Bankkauffrau, die aus Norddeutschland stammt und seit einigen Jahren wegen der Beziehung zu ihrem Freund in Süddeutschland lebt. Sie ist 36 Jahre alt, unverheiratet, wohnt mit ihrem Freund in einer gemeinsamen Wohnung; sie haben keine Kinder. Beide haben sich immer mehr auseinander gelebt, sie gehen ihre eigenen Wege, haben aber keine Außenbeziehungen.

Ich berichte über eine Analysestunde aus der Anfangszeit der Psychoanalyse dieser Frau, die an einer depressiven Neurose leidet. Die Patientin kommt in die Stunde, schweigt wenige Minuten, dann sagt sie, sie sei völlig fertig, zudem sei sie etwas erkältet, sie habe keine Kondition – alles sei ihr zu viel. Dann entsteht eine Pause, die 22 Minuten dauert.

Ich werde nun versuchen, die Vorgänge, die sich in dieser Anfangspause in meinem Inneren abspielten, darzustellen, wobei ich auf das Wesentliche fokussiere. Da diese Abläufe tatsächlich viel schneller erfolgten, kann ich trotzdem nur Bruchstücke des tatsächlichen Verlaufs wieder geben. Nur durch die Tatsache bedingt, daß eine so lange Pause stattfand, war es mir möglich, diese Mikroprozesse zu erinnern und sie sofort nach Ende der Stunde zu skizzieren. Bei meinen folgenden Ausführungen wird es Sie überraschen – und das möchte ich vorausschicken –, welch relativ konkrete musikalische Vorstellungen sich bei mir schon während der langen Anfangspause ausbildeten, die sich nachträglich auf bestimmte musikalische Gestalten beziehen ließen. Ich möchte betonen, daß es sich hier um einen äußerst seltenen Vorgang handelt, der kaum in einer analytischen Situation vorkommt. Ich wähle aber bewußt dieses für mich einmalige Beispiel aus, weil hier explizit wird, wie eng das körperlich-seelische Erleben von Patient und Analytiker miteinander verwoben ist und welch wechselseitige Wirkungen bei beiden Beteiligten stattfinden.⁶ Die Beschreibung

6 Diesen Vorgang beschreibt J.S. GROSTEIN (2005) mit dem Begriff der »projektiven Transidentifizierung«: Gemeint ist, daß das projizierende Subjekt sensomotorische Modi (wie Gesten, Körperhaltung usw.) in das rezeptive Objekt induziert, wodurch das Objekt das Erleben des Subjekts spontan empathisch simuliert. Da das Objekt im Gegensatz zum Subjekt über stabilere stützende »Verschaltungen« verfügt, hat dieser Vorgang eine stärkende Funktion für die Selbstentwicklung des Subjekts.

meiner inneren Vorgänge während der Anfangspause ist als ein in die Reflexion zurückgeholter unbewußter Prozeß zu verstehen.

Zu Beginn dieser Pause spüre ich ein heilloses Durcheinander in mir, erlebe es wie ein seelisches Chaos, kann nicht denken und fühle mich nicht nur ohne Kontakt zur Patientin, sondern irgendwie von allen Bindungen abgeschnitten. Es ist ein schwer erträglicher Zustand.

Zuerst ergreifen mich Gefühle, irgendwie aus dieser nicht aushaltbaren Situation zu entkommen. In den Vordergrund drängen sich Stimmungen des Sich-Wegbewegens, des Abstand-gewinnen-Wollens; ich habe sie wie in einem tranceähnlichen Zustand erlebt.

Dieser Zustand wird für mich etwas erträglicher, als sich bei mir »quasi-musikalische« Eindrücke einstellen, die Weglaufbewegungen entsprechen; also etwas Wildes, Galoppierendes. Daraus formt sich eine vage musikalische Gestalt. Erst nachträglich, als ich über diese Sequenz nachdachte, kam mir der zweite Teil der Ouvertüre zu »Wilhelm Tell« von ROSSINI⁷ in den Sinn, währenddessen aber bleibt es bei diesem Gefühl, das noch den Status eines Vitalitätsaffektes hat.⁸

Dieser Eindruck des forteilenden Galoppierens erstirbt aber schnell, »verlöscht« sozusagen. (Nachträglich dachte ich an ein *diluendo*⁹ in der Musik.)

Die affektive Weglaufbewegung stoppt. Ich spüre nun bei mir Unruhe, Ängstlichkeit und leichte Desorientiertheit. Diese Affekte erlebe ich zunächst wie ein Rotieren, bis sich in mir ein »Hörbild« (bzw. eine »Hörgestalt«) eines Motivs einstellt, das ansetzt, anschwillt, schließlich abgebrochen wird und immer wieder aufs Neue beginnt. Im Sinne einer Analogisierung von affektiven und musikalischen Verläufen ist für mich direkt erlebbar, wie ein Herausbilden eines Themas immer wieder verhindert wird.

Jetzt stellt sich bei mir eine vage Hörassoziation ein, die mir vor allem aus SCHUBERTS mittleren Klaviersonaten¹⁰ geläufig ist. Ohne direkten Bezug zu einem bestimmten Thema eines dieser SCHUBERT-Werke herstellen zu können, bildet sich in mir die »musikalische Affektgestalt« des Beginnen eines Themas, das abbricht und wieder neu ansetzt, bis es wieder abrupt endet.¹¹

7 ROSSINI: Ouvertüre zu »Wilhelm Tell«, *Allegro*, (ca. ab 3,35 Min.)

8 Durch meine Hörassoziation bekam dieser Affekt eine ikonische und wegen der gefühlhaften Bedeutung auch eine indexikalische Qualität.

9 *diluendo*: erlöschend; auch *morendo* (ersterbend – gleichzeitiges diminuendo/nachlassend/ und ritardando/allmählich verzögernd/) trifft diese Gefühlsqualität.

10 SCHUBERT: Klaviersonaten, z.B. a-Moll, D.784.

11 Diese Hörassoziation ist m.E. als eine indexikalische Assoziation anzusehen, weil Emotionen assoziiert werden.

In mir spüre ich, wie sich die Intensität meiner Affekte steigert; meine Gefühle werden immer dissonanter. Die dissonanten Spannungen bekommen eine explosive Qualität. Ich denke, ich könnte diese Pause nicht mehr aushalten und möchte am liebsten aufspringen, was natürlich nicht geschieht. Obwohl es in der Stunde ganz still ist, meine ich, mir würden die Ohren dröhnen. Dieser Zustand kulminierte schließlich in einer Hörassoziation: In mir setzt sich dieses ungestaltete Dröhnen in Hörvorstellungen um, die Ähnlichkeit mit aggressiv-donnernden Akkorden aufweisen, wie sie in schnellen Sätzen in Klaviersonaten von PROKOFIEFF¹² vorkommen. Streng genommen ist es keine Erinnerung an ein Stück von PROKOFIEFF, sondern ich transformiere diese schier unaushaltbare innere Wahrnehmung (also die spontane Hörgestalt) in eine Hörassoziation um. Im übertragenen Sinne könnte man sagen, daß ich unbewußt im Stil dieses Komponisten quasi »komponiere«; es erfolgt eine Transformation einer Affektwahrnehmung in eine Hörassoziation. Zudem verdeutlicht sich mir die Gefühlsqualität: Ich erlebe sie als Wut. Sofort empfinde ich die aktuelle Situation in dieser Pause wieder erträglicher, weil meine Hörassoziation mir den Raum eröffnet, damit ich nach dieser affektiven Überwältigung wieder besser auf die Vorgänge in meinem Inneren achten kann. Nun setze ich gedanklich beide Hörassoziationen in Verbindung – also diese, die sich auf die Affektfigur Beginnen-Abbrechen bezieht und jene, die ich als Äußerung einer Wut erlebe – und es wird mir klar, daß es um die Wut darüber geht, immer vom Erreichen eines Ziels abgehalten zu werden.¹³

Mein affektiver Zustand ändert sich wieder: Ich spüre in mir eine emotionale Verlangsamung, etwas Schweres beginnt auf mir zu lasten, dem ich mich nicht entziehen kann. Auch dieser »Affektdruck« wird durch eine Hörassoziation transformiert: In mir entstehen Hörvorstellungen von einer lastend, schweren Trauermusik, die mich wie ein Stück von VIVALDI¹⁴ anmuten. Erst durch diese Hörassoziation kann ich mich aus diesen emotionalen Schwere herausbewegen, die mich in Resignation verharren läßt und meine analytische Funktion völlig hemmt. – Bis zu diesem Zeitpunkt bin ich konkordant mit dem Erleben der Patientin identifiziert.

Nun aber stellt sich bei mir eine »rêverie« (»Träumerei« i.S. BIONS) ein: Plötzlich fällt mir eine tragische Figur eines Romans¹⁵ ein, den ich vor einiger Zeit gelesen habe. Es handelt sich um eine Frau, die existentiell an eine

12 PROKOFIEFF: Klaviersonaten, z.B. Nr.7, B-Dur, op.83 (3.Satz: Precipitato).

13 Diese auf ikonische und indexikalische Assoziationen aufbauende Überlegung bekam dadurch eine symbolische Qualität.

14 VIVALDI: Concerto Funèbre für Violine, RV 579, 1.Satz, Largo.

15 Dieter WELLERSHOFF: »Der Liebeswunsch«

Person gebunden ist, die sie in ihrem Wesen nicht erkennt und folglich keinen emotionalen Zugang zu ihr hat. Weil das »passende«, sie verstehende, Objekt nicht auffindbar ist, kommt sie von dieser Person nicht los. Diese »Träumerei« verhilft mir nun, mich aus der konkordanten Identifizierung zu lösen und aus der nun gewonnenen Distanz heraus (also durch die Wiederherstellung des triangulären Raums) erkenne ich, daß die Patientin schweigt, weil die widersprüchlichen Gefühle und Affekte nicht integrierbar sind, die sie in der Übertragung einem Objekt gegenüber erlebt, das für sie subjektiv nicht erreichbar ist. Sowohl das Entstehen dieser »Träumerei« wie auch die daraus folgende Erkenntnis wurden vorgeformt durch den Verlauf der soeben geschilderten Hörassoziationen; ein Umstand, der mir in der aktuellen Situation aber nicht bewußt ist.

Infolge dieser Erkenntnis ändert sich meine Stimmung und ich spüre jetzt in mir Gefühle, die ich am besten mit beschleunigend, vorwärtsstürmend charakterisieren kann. Auch diese Gefühle erfahren eine Transformation in Hörassoziationen, die einen marschartigen Charakter hatten. Dieser assoziativen Anmutung ordnete ich im Nachhinein eine Arie des Figaro aus »Die Hochzeit des Figaro« von MOZART¹⁶ zu.

Im zuletzt beschriebenen Vorgang kommt es nun zu einer Auflösung meiner Denk-Hemmung; die sich nun einstellende affektive Figur signalisiert Initiative, die durch die besagte Hörassoziation ausgelöst wird. Daraus ergibt sich wieder eine analytische Aktivität, d.h. etwas gestalten, formen und zusammenfügen zu wollen. Auf dieser affektiven Basis formuliere ich nun die Deutung: »Sie schweigen, weil sie keine Worte finden für alle ihre widerstreitenden Gefühle, die sie in sich spüren.«

Die Patientin antwortet, sie sei sprachlos. Dann fügt sie hinzu, sie konnte nicht schlafen, wisse nicht was in ihr vorgeht, alles »sitze in ihrem Körper«. Bald danach kommt ihre Verzweiflung zum Ausdruck, weil sie nicht verstehen könne, daß ihre Mutter total beleidigt sei, wenn sie sich von ihr abgrenzen möchte.

Es würde hier zu weit führen, auf den weiteren Verlauf der Analysestunde ausführlich einzugehen. Die Mutterbeziehung der Patientin wurde inhaltlich bestimmend: So berichtete die Patientin, daß sie sich während ihres Besuchs vor kurzem im Elternhaus Dinge aufdrängen ließ, die sie nicht wollte, nur um nicht die Beziehung zur Mutter zu gefährden; daß sie sich vergeblich um das Interesse der Mutter bemühte, wütend wurde und diese aggressiven Gefühle sofort bei sich unterdrückte. Nur so viel zu dieser Analysestunde, die äußerlich betrachtet nicht sehr ergiebig war. Für mich

¹⁶ MOZART: »Die Hochzeit des Figaro«, 1.Akt, Arie des Figaro (an Cherubino, der zum Militär geschickt wird), »non più andrai«.

war aber besonders eindrucksvoll, daß ich während der langen Pause in meinem Erleben schon etwas vorweggenommen habe, das im späteren Verlauf zum bestimmenden Inhalt der analytischen Arbeit wurde.

Die heftigen Affekte, die meine Gegenübertragung in der oben geschilderten Pause bestimmten, verdeutlichen, welche katastrophalen Erlebnisweisen in der Patientin vorgegangen sein müssen, die für sie noch zu unerträglich und deshalb nicht integrierbar waren. Nur infolge der speziellen Art meines Zuhörens, nämlich des musikalischen Zuhörens, war ich in der Lage, dieses Material wahrzunehmen, des weiteren zu »containen« und schließlich darin eine Bedeutung zu erkennen.

Wenn ich nochmals den Verlauf rekapituliere, dann läßt sich mein Erleben zu Beginn der Pause als ein in mich projektiv-identifikatorisch hineingelegter Zustand der Fragmentierung beschreiben. Befürchtete Verschmelzungsempfindungen werden durch die Fragmentierung abgewehrt, weil die Selbstverlustängste eine noch größere seelische Katastrophe bedeuten würden. Aus dieser unerträglichen seelischen Situation sollen die Weglauf-tendenzen befreien, die mit Hilfe einer Spaltung zustande kommen (vgl. den Affekt des Galoppierens). Dann tritt ein »Verlöschen« der affektiven Bewegung ein, weil die Fortbewegung vom Objekt unbewußt mit der Gefahr eines Objektverlusts verbunden wird. Nun kommt es zu Versuchen der Annäherung an das Objekt, die immer wieder scheitern (vgl. meine Hörassoziation, die an das Beginnen und Abbrechen bei manchen Klaviersonaten SCHUBERTS erinnert). Die Wut über die Vergeblichkeit findet Ausdruck in Hörassoziationen, die ich mit Sätzen aus Klaviersonaten von PROKOFIEFF in Verbindung bringe. Die erlebte destruktive Kraft, die das Objekt zerstören könnte, löst Affekte der Trauer aus (vgl. meine Hörassoziation des »Concerto Funèbre« von VIVALDI). Das Auftauchen dieses Affekts bei mir signalisiert das Verlassen meiner Identifikation mit der aktuellen seelischen Befindlichkeit der Patientin und stellt den Übergang zu einer weiteren Stufe einer therapeutisch notwendigen Haltung dar, in der – vorerst beim Analytiker – Liebe und Haß affektiv integriert werden können (also, in der Theoriesprache der Psychoanalyse ausgedrückt, die »depressive Position« eingenommen werden kann).

In diesem Zusammenhang möchte ich betonen, daß ich während der besagten Pause vorerst nur die Abfolge unterschiedlicher Stimmungen wahrgenommen habe. Das »musikalische Zuhören« auf diese Stimmungen löste in mir Hörassoziationen, also Vorstellungen über bestimmte Tongestalten aus; folglich fand eine Transformation dieser Stimmungen in auditive Vorstellungen statt. Der hohe Grad der Konkretheit dieser Hörassoziationen ist äußerst ungewöhnlich. In der Regel weisen diese Hörassoziationen einen unterschiedlichen Konkretheits-Grad auf, zumeist haben sie aber nur die

Qualität von Ahnungen bzw. Anmutungen. Allerdings war auch hier die psychische Bedeutung dieser Affektabfolge erst im Nachhinein erkennbar.

Mir geht es darum zu verdeutlichen, wie über eine affektive Kommunikation, d.h. durch projektive Identifikation im Analytiker Seelenzustände hervorgerufen werden, die als »Hörbilder« bzw. »Hörgestalten« wahrgenommen werden und dann zu einer Hörassoziation führen (wodurch sie eine ikonische Repräsentation bekommen¹⁷⁾). Die nun assoziierten Tonfolgen haben für den Analytiker eine subjektive, emotionale Bedeutung, sie repräsentieren emotional Verinnerlichtes des Analytikers (und nehmen dadurch den Status einer indexikalischen Repräsentation an). Erst über eine anschließende Reflexion dieser inneren Vorgänge können Bedeutungen des affektiven Geschehens erschlossen werden, die dann symbolischen Charakter aufweisen. Je intensiver es dem Analytiker gelingt, diese Seelenzustände – insbesondere auch in ihrem jeweiligen Ablauf – wahrzunehmen, um so näher wird er dem emotionalen wie dem dynamischen Unbewußten des Patienten sein, d.h. um so authentischer wird er dessen Seelenzustand wahrnehmen und in weiterer Folge verstehen und erkennen können. Wobei ich auf *authentisch* besonderen Wert lege, weil damit auf das körperlich-seelische Wahrnehmen der innern Vorgänge des Patienten abgezielt wird. Diese Vorgänge können als affektive Tiefenkommunikation bezeichnet werden (MELTZER 1988).

Man wird mit Recht einwenden können, daß dieses »musikalische« Hören sich bei Analytikern nicht einstellt, die sich weniger mit Musik beschäftigen. In diesem Fall werden sich die Hörassoziationen nicht auf Analogien zu bestimmten Musikstücken beziehen; es wird dann zu keiner Zuordnung zu bestimmten musikalischen Tonfolgen oder gar Musikstücken kommen. Ich gehe aber davon aus, daß trotzdem ein »Affekthören« stattfinden kann.¹⁸ Auch wenn sich dann kein direkter Bezug zum »musikalischen Zuhören« einstellt, werden vom Analytiker doch Stimmungen wahrgenommen, die in ihm einen fortschreitenden Prozeß der Wahrnehmungsstrukturierung anstoßen werden, damit er die auf ihn einströmenden Affekte in seinem Verstehensprozeß aufnehmen kann. Musikalisches Zuhören stellt demnach nur eine bestimmte Art einer Wahrnehmungsfokussierung dar; man könnte auch von einer Art »Denken in Musikgestalten« sprechen. Musikalische Assoziationen, wie ich sie hier beschrieben habe, erleichtern es,

¹⁷ Eine ikonische (wie auch indexikale) Repräsentation ist i.e.S. keine Repräsentation, weil sie noch keine eigentliche symbolische Qualität hat (also nur präsentiert ist). Vgl. dazu FREUDS Unterscheidung von Sach- und Wortvorstellungen.

¹⁸ Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß es auch ein »Affektsehen« geben kann, d.h. daß der Analytiker in sich Bilder entstehen läßt, die bei ihm subjektiv für bestimmten Stimmungen stehen, die er in der Kommunikation mit dem Patienten erlebt.

aus der chaotischen Wahrnehmungs menge Gedächtnisphänomene zu bilden und dadurch eine Vorstrukturierung des Wahrgenommenen zu ermöglichen. Im Analytiker steht eine musikalische Assoziation subjektiv für eine bestimmte Stimmung, die er in der analytischen Beziehung spürt; sie hat nur für einen bestimmten zeitlichen Moment Geltung. Die affektiven Informationen werden infolge ihres senso-motorischen Charakters in ihren Abläufen *körperlich gefühlt und erlebt*; durch dieses körpernahe Berührt-Werden können auch die Bereiche des »emotionalen Unbewußten« erfaßt werden. Diese »Tiefenkommunikation« verhilft dazu, zu den für die Entwicklung eines Individuums entscheidenden unbewußten Vorgänge vorzu stoßen.

ZUSAMMENFASSUNG

In meinem Vortrag habe ich zuerst auf die gemeinsamen psychogenetischen Ursprünge der affektiven und der musikalischen Kommunikation hingewiesen. Sie basieren auf den frühen Beziehungserfahrungen in der Mutter-Kind-Dyade, in der das Kind mit der Mutter über die Affekte kommuniziert. Entsprechendes findet auch in der psychoanalytischen Situation statt.

Ich wandte mich dann der Frage zu, was im Analytiker bei der Affektwahrnehmung vorgeht. Im Affekthören sehe ich die ursprüngliche Art der Affektwahrnehmung. Ausgehend von der Wahrnehmung der Vitalitätsaffekte, die in Modi wie (z.B.) beschleunigend, verlangsamt usw. registriert werden, kommt es zu einer Transformation in Strukturen, wie sie musikalischen Prozessen eigen sind – der Analytiker nimmt (z.B.) innerlich einen Affekt als ein Crescendo bzw. ein Decrescendo wahr. Aufbauend auf diesen musikalischen Elementen können sich dann im Inneren des Analytikers musikalische Vorstellungen bilden, die sich zu bewegten Musikgestalten ausformen – diesen Vorgang bezeichne ich als eine »Hörassoziation« des Analytikers. Bei diesen Hörassoziationen handelt es sich um »musikalische Rêveries«. Diese Vorgänge spielen sich im Analytiker ab und sind ein Index für ein – oftmals traumatisches – Objektbeziehungsgeschehen, das in der Übertragung auftaucht.

Den Vorgang des »musikalischen Zuhören« habe ich mit einem Beispiel aus einer psychoanalytischen Behandlungsstunde zu veranschaulichen versucht. Dieses Beispiel ist äußerst ungewöhnlich, da die Mikrovorgänge, die sich in mir während der erwähnten Pause zu Anfang der Sitzung abspielten, in der Regel nicht registriert werden können; sie spielen sich unbewußt oder vorbewußt im Analytiker ab. Ich wählte dieses Beispiel aber ausdrück-

lich, weil hier der minutiöse Vorgang deutlich wird, bei dem Affekte des Patienten im Analytiker seelisch-körperliche Reaktionen auslösen, die in ihm Hörwahrnehmungen erzeugen und schließlich in Hörvorstellungen (ich spreche von Hörassoziationen) transformiert werden.

Entscheidend ist nun folgendes: Damit ein Affekt des Patienten im Analytiker Hörvorstellungen ausbilden kann, muß ein bestimmter (zumeist schwer aushaltbarer) Affekt im Analytiker schon vorhanden sein, d.h. er hat einen entsprechenden Affekt schon einmal, wenngleich nicht bewußt, in sich zugelassen. Eine Hörassoziation steht für eine subjektive Bedeutung, die ein Affekt für den Analytiker hat; eine Bedeutung, die in seinem Inneren zumindest präsentiert, aber noch nicht unbedingt repräsentiert sein muß.

Und nur weil ein derartiger Affekt im Analytiker präsentiert ist, d.h. er ihn bei sich schon irgendwie »kennt«, kann er ihn präsymbolisch »verstehen«. Dieses vorsprachliche Verstehen ist nach meiner Vorstellung in Modi vorstrukturiert, die den affektiven wie den musikalischen Abläufen eigen sind; dieser Vorgang manifestiert sich in den Hörwahrnehmungen. Die Hörwahrnehmung ist der erste Schritt eines zuerst im Analytiker stattfindenden Mentalisierungsprozesses, der mit einem symbolischen Verstehen der affektiven Situation abgeschlossen ist. Nach meinem Verständnis induziert der Patient im Analytiker ein empathisches Verstehen seiner affektiven Verfassung; diese sensomotorische Induktion trifft nun aber die Innenwelt des Analytikers, der schon auf diese Affektqualität quasi vorbereitet ist, weil sie in ihm zumindest präsent sind.¹⁹ In diesem Sinne können Hörassoziationen quasi als seelische »Bausteine«²⁰ angesehen werden, die der Analytiker einsetzt, nicht nur um das innerpsychische Geschehen des Patienten besser verstehen zu können, sondern auch um auf diese Weise dem Patienten »Material« zur Verfügung zu stellen, das dieser zum weiteren Aufbau seiner inneren Welt verwenden kann.

¹⁹ vgl. Fußnote 5: Der Analytiker »versteht« die in ihn induzierten Affekte nur, wenn sie bei ihm auf ein Affekterleben treffen, das in ihm präsent, aber nicht unbedingt symbolisiert ist. Indem der Analytiker von einem derartigen Affekterleben »weiß« (i.S. eines ungedachten Wissens), verfügt er über etwas, was GROSTEIN (2005) vermutlich mit stützenden »Verschaltungen« meint. Anders ausgedrückt ist gemeint, daß die innere Objektwelt des Analytikers hinsichtlich der besagten Affektdimension strukturierter sein muß, damit er die für den Patienten unaushaltbaren Affekte in sich aufnehmen kann.

²⁰ »Nachdem sich der Analysand (... aus der Innenwelt des Analytikers) Bausteine für sein Erleben herausbrechen konnte, entsteht ein interpsychisches szenisches Prozeßgeschehen bzw. ein intrapsychisches sequenzielles aufeinander Bezugensein, welches Ausgangspunkt für das Erkennen von bis dahin unerkannt unbestimmt Erlebtem, aber noch nicht Gedachtem wird« (WEGNER 2005, 3).

Literatur

- BIERMANN, I. (1995): Die Ebene der primären Identifikation in der Behandlung von depressiven Patienten mit gehemmter musikalischer Begabung. In: Haas, J.-P./Jappe, G. (1995): Deutungsoptionen. Tübingen (257–300)
- BION, W. R. (1962): Lernen durch Erfahrung. Frankfurt/M 1990
- BÖHME-BLOEM, C. (2002): Das Ergriffene im Begriff. Gedanken zum Symbolisierungsprozess. *Zsch. f. psychoanal. Theorie u. Praxis* 17 (371–392)
- DE MASI, F. (2000): Das Unbewusste und die Psychosen. *Psyche* 57 (2003) (1–34)
- FREUD, S. (1901): Zur Psychopathologie des Alltagslebens. *GW* 4 (5–312)
- (1912): Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung. *GW* 8 (376–387)
- (1915): Das Unbewußte. *GW* 10 (264–303)
- GROSTEIN, J.S. (2005): »Projective transidentification: An extension for the concept of projective identification. *Int.J.Psychoanal.* 86 (1051–1069)
- HAESLER, L. (1992): Musik als Übergangsobjekt. *Zschr. f. psychoanal. Theorie u. Praxis* 7 (4–15)
- (1997): Psychoanalyse und Musik. In: OBERHOFF, B. (Hg.) (2002): Psychoanalyse und Musik. Gießen (389–419)
- HOLDERECKER, H. (2005): Inszenierung und Verwandlung. *Psyche* 59 (145–161)
- KARBUSICKY, V. (1986): Grundriß der musikalischen Semantik. Darmstadt
- LANGER, S. (1942): Philosophie auf neuem Wege. Frankfurt/M 1965
- LUHMANN, N. (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M
- MÄTZLER, R. (2002): Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption. In: OBERHOFF, B. (Hg.) (2002): Psychoanalyse und Musik. Gießen (471–493)
- MEITZER, D. (1988): Traumleben. Stuttgart 1995
- NASS, M. L. (1975): Hören und Inspiration im Prozess des Komponierens von Musik. In: OBERHOFF, B. (Hg.) (2002): Psychoanalyse und Musik. Gießen (233–250)
- OBERHOFF, B. (Hg.) (2005): Die seelischen Wurzeln der Musik. Psychoanalytische Erkundungen. Gießen
- OGDEN, Th.H. (1989): Frühe Formen des Erlebens. Wien 1995
- ORTHEIL, H.-J. (1982): Mozart im Innern seiner Sprache. München
- PEIRCE, C.S. (1976): Schriften zum Pragmatismus. Frankfurt/M
- QUINDEAU, I. (2004): Die intersubjektive Konstitution des Unbewussten. *Zschr.f.psychoanal. Theorie u. Praxis* 19 (309–324)
- SPITZ, R. (1965): Vom Säugling zum Kleinkind. Stuttgart 1967
- STERN, D.N. (1985): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart 1992
- STERN, D.N. et al. (1998): Nicht-deutende Mechanismen in der psychoanalytischen Therapie. *Psyche* 56 (2002, 974–1006)
- WEGNER, P. (2005): Überwältigtwerden als Performance. Bisher unveröff. Manuskript
- WITTGENSTEIN, L. (1921): Tractatus Logico-Philosophicus. Frankfurt/M

»Die Musik hat alle Eigenschaften eines Lasters: seine heftige Anziehungskraft, seine geheime Wollust, seinen seltsamen Zwang zur Selbstaufgabe. Geigen- oder Roulettespielen, Komponieren oder Opiumrauchen sind Neigungen, die ihren Lohn in sich selbst tragen. So sind die Musiker die einzigen menschlichen Wesen, deren Laster geachtet, geehrt, ja sogar bezahlt wird. Hat man die Virtuosität im Blut, so entschädigt allein das Betreten des Podiums für alle Mühe. Auch ohne dafür bezahlt zu werden, würde man öffentlich spielen; ja, um auftreten zu dürfen, würde man sogar bezahlen.«

(Fritz Kreisler)

»Bin ich schon so weit?« – etwas erschrocken stellt sich die Frage plötzlich, als ich mich dabei ertappe, wie beschwingt ich mitgehe bei einem alten Hit der HERMAN'S HERMITS. Das Lied heißt »Something's happening« und ist mir seit meiner Jugend wohlvertraut, obwohl ich es nie besonders bevorzugte und seit langem nicht mehr gehört habe. Nun erklingt es hier im Radio auf WDR 4 und tatsächlich: Irgendetwas geschieht, ergreift mich und führt mich mit seiner sofort wieder verfügbaren Liedgestalt im Nu zurück in die glücklich-unglückliche Zeit der Pubertät. Radiomusik spielte damals eine große Rolle für unsere Clique, insbesondere das Programm vom BFBS. Nur hier konnte man damals die komplette Top Twenty aus Großbritannien empfangen, die wir Woche für Woche mit Spannung verfolgten, und deren ständig sich wandelnden Lieder und Interpreten wir – anders als den Lernstoff in der Schule – mühelos auswendig konnten. Diese britische Hitparade war ein musikalisches Abbild unserer damaligen, umschlagig bewegten Seelenverfassung: Die verschiedensten Richtungen und Qualitäten rangen miteinander in einer uneinheitlichen Einheit, die Altes und Neues, Anstoßiges und Braves, Lautes und Leises, Hartes und Weiches, Ernstes und Blödes laufend umkonsultierte – Stimmbruchzeit eben.

Während die pubertäre Entwicklung oft ihre liebe Not damit hatte, die Unruhe dieser widersprüchlichen

Wolfram Domke

»SCHÖNES BLEIBT«

**EIN BEITRAG ZUR PSYCHÄSTHETIK
POPULÄRER RADIOPROGRAMME**

Tendenzen in eine lebbare Gestalt zu bringen, schaffte die Hitparade das immer wieder spielend leicht durch wöchentliche Hierarchiebildung: Das Beliebteste stand oben, das weniger Geliebte unten. Die Rangordnung war jedoch stets beweglich und im Übergang; kein Hit konnte sich ewig halten, über kurz oder lang veränderten sich alle Werte. Die erwähnten HERMAN'S HERMITS hielten sich damals 6 Wochen in der Top Twenty, in der zur gleichen Zeit FLEETWOOD MAC, Nina SIMONE, Stevie WONDER u.v.a.m. ihre musikalischen Beiträge lieferten. Natürlich hatte man immer Favoriten und konnte andere Lieder überhaupt nicht leiden: »Those were the days« z.B. von Mary HOPKIN, das mir damals immer zu traurig war.

Jahrzehnte später klingt dasselbe Lied nun etwas anders, irgendwie ansprechender in meinen Ohren – darüber staune ich bei meinem »Selbstversuch« mit der Radiowelle WDR 4, wo es gerade läuft. Für eine psychologische Wirkungsanalyse dieses und ähnlicher Radioprogramme, die in Deutschland zu den erfolgreichsten zählen, erschien mir eine Hörprobe trotz spürbarer Unlust doch angebracht. Das Vorurteil war vehement und bestätigte sich sofort nach dem Einstellen der Frequenz: »Das ist nicht mein Sender!« Viele deutsche Schlager, die meisten bekannt, die wenigsten gemocht – zumindest bewußt. Alle gespielten Lieder sind älteren Datums und weisen durchgängig etwas Eingängiges, Harmonisches und – wie man so sagt – Melodisches auf. Widerstand regt sich bald gegen das allzu Glatte, Seichte, Wohlklingende. Aber sind »Ohrwürmer« schlecht und »Störsender« denn besser? Und wenn mir bei diesem Radioprogramm das meiste wohlvertraut ist, warum ist es dann nicht »mein Sender«? Ich wehre mich dagegen mit dem Argument, ich sei noch nicht alt genug dafür. Komisches Argument: Muß man »reif« sein für dieses Programm?

Wie quantitative Erhebungen zeigen, wird WDR 4 und die in Deutschland noch etwas populärere Welle NDR 2 in der Tat besonders von älteren Menschen gehört, während ein anderer Erfolgssender wie etwa »Eins Live« vorwiegend jüngere Zuhörer hat. Aber »jung« und »alt« sind in unserer Kultur sehr dehbare, und damit wenig aussagekräftige Begriffe geworden. Wenn wir hier etwas über das Demographische hinaus verstehen wollen, halten wir uns also besser an die erlebte Wirkung dieser Programme, und diese erwies sich auch bei anderen Versuchspersonen (verschiedenen Alters) als sehr ähnlich.

Trotz – oder vielleicht gerade wegen – heftiger Gegenwehr kann es den Hörer, wie eingangs beschrieben, auf einmal doch »erwischen«: Er gerät in eine musikalische Wirkungsgestalt, die gewisse »alte« Seelensaiten so berührt, daß es einfach nur noch »schön« ist. Wie kommt diese eigentümliche, fast schon an den mythischen Sirenengesang erinnernde, betörende Wirkung zustande?

Zunächst einmal fällt auf, daß dieses Radioprogramm ausgesprochen beruhigend wirkt. Es entsteht schnell eine beschaulich-behagliche Grundstimmung, die zufrieden macht mit sich und der Welt: So wie es ist, ist es schön und gut. Man fühlt sich gleich zu Hause, denn ständig erklingen alt-vertraute Stimmen und auch liebgewonnene Lieder. Verwandtes und Bekanntes stellt sich ein und wiederholt sich ganz gemütlich. Aktuell Drängendes und Bedrängendes gerät langsam aus dem Blick; die Welt draußen verblaßt und verhallt. Er-Innerungen kommen auf und wenden die seelischen Bewegtheiten zurück zu verschiedenen Etappen der eigenen Entwicklung. Alte Geschichten fallen ein, werden ein Weilchen verfolgt, dann wieder los gelassen und an einer anderen Stelle wieder aufgenommen. »Memories are made of this« ist der dazu passende, hier oft gespielte Schlager. In ihm klingt die Wehmut des Vergänglichen, aber auch der süße Sog früheren Lebens mit an. Es sind vor allem Liebesregungen, die hier immer wieder musikalische Anspielungen finden, doch wirken sie aktuell nicht mehr so erregend. Es ist vielmehr so, als würden alte Begeisterungen und Leidenschaften wieder etwas zum Nachglühen gebracht. Das hier viel und gern besungene Herz steht nicht mehr so sehr in Flammen. Herzerwärmendes ist allerdings sehr gefragt und auch überall zu finden – in den Liedern wie auch in den betont lieben und bedächtigen Zwischenmoderationen. Die männlichen Moderatorenstimmen sind immer ruhig und sonor, die weiblichen klingen stets milde, nett und freundlich. Insgesamt herrscht eine heiter-aufgeräumte Stimmung: »Gentle on my mind« – hier ist die Welt noch/wieder in Ordnung.

Dementsprechend sind laute oder gar schrille Töne, Mißklänge und Dis-harmonien hier also tabu. Die Welt draußen mit ihren lärmenden, kalten, hektischen Qualitäten soll nach Möglichkeit vor der Tür gehalten werden. Selbst die stündlich gesendeten Nachrichten erscheinen irgendwie in Watte gepackt und weich gezeichnet, so daß die Neuigkeiten nur schwer Gehör finden, geschweige denn eine aufstörende Wirkung entfalten können. Es gibt erstaunlicher Weise auch Verkehrshinweise, aber wenn sie Staus oder Falschfahrer zu melden haben, dann nimmt die hörbar besorgte Moderation diese Reise-Risiken gerne zum Anlaß, die Vorzüge des Daheim-Bleibens zu betonen. Es ist als würden hier alle gesprochenen und gesungenen Worte immer nur das Eine sagen wollen: Bleib Zuhause! Da ist es sicher, warm und ruhig, da geht's dir gut, da ist es schön.

Manchmal aber kann es geschehen, daß für eine Liedlänge doch so etwas Unerhörtes wie Reiselust wieder aufflackert. Dann singt etwa Udo LINDENBERG vom »Malocher aus dem Ruhrgebiet, der jetzt etwas tut, was sonst nur selten

geschieht, schmeißt seiner Frau das Mobiliar vor die Füße, und sagt: Nun ist aber Schluß, meine Süße! Ich hau jetzt ab nach Paris, da ist das Leben so süß, da trinke ich Sekt im Alkazar, und tanze Cha Cha Cha – Uuhh!« Das Lied geht im wahrsten Sinne des Wortes für diese Hörverfassung etwas »zu weit« und so holt uns die Abmilderung mit versöhnlich-ermahnenden Worten wieder zurück ins Altvertraute: »Ja, ja der Udo – Frühstück in Paris, das geht ja noch. Aber bitte nicht allein, Mutter muß doch mit!« Damit ist die kleine gefährliche Eskapade wieder gütlich beendet und als nächstes Lied bietet sich – zur Bekräftigung der zurück gewonnenen Schneckenhausverfassung – vielleicht an »Es fährt ein Zug nach Nirgendwo«. »Schneckenhaus« deshalb, weil die Hörerreise hier nicht vorwärts treibt ins unbekannte, abenteuerliche Fremde, sondern langsam zurück ins selbst »Eingemachte« gehen soll. Hier, gleichsam tief drinnen in der Ohrschnecke liegt ein reicher Fundus alter, längst verklungener Lieder unserer Gestaltungen.

Deshalb gibt es auf diesen Radiowellen nur Oldies und keine Neuerscheinungen zu hören. Oldies sind geliebte Wiederanklänge des Gewesenen, schöne kleine Denkmäler des eigenen Lebensweges beim »sentimental journey«. Bill RAMSEY singt »Souvenirs, Souvenirs« und verdrängt damit gutgelaunt das Werdende, Unfertige, Unruhige der aktuellen Lebensentwicklungen. Neues zu entdecken wäre für diese rückblickende Verfassung viel zu bewegt und unberechenbar; allenfalls im Erlebnis der Wieder-Entdeckung ereignen sich ab und zu freudige Überraschungen. Aber eben so wie wenn man unvermutet einem alten Freund begegnet: »Hello again« erschallt es fröhlich-unverdrossen von Howard CARPENDALE. Ein anderes Mal haucht Marion MERZ »Er ist wieder da« und es ist kaum zu fassen, wie präsent dieser rare Titel und Interpret auf einmal wieder sind. Hier scheint die Zeit wirklich still zu stehen.

Natürlich hat man auch bei diesem Radioprogramm streckenweise das Gefühl, vom Gespielten kaum etwas mitzubekommen: Lieder und Ansagen fließen dann vorbei in einem ruhigen, namenlosen Strom von Tönen. Dieses Hintergrundrauschen ist typisch für die Struktur von Radiowirkung überhaupt. Wellenartig wechseln sich Figur und Grund im Hörerleben ab: Mal bewegen wir uns in einer anonymen Grundtönung mit, mal gewinnt der Augenblick eine besondere Bedeutung. Bei anderen Sendern können es aktuelle Meldungen sein, die uns einen Moment aufhorchen lassen und bewegen, aber bei diesem Programm ist es meistens eben ein »schönes« Lied, das unsere sonstigen Beschäftigungen ein Weilchen stillstehen lässt und den Augenblick so zerdehnt, daß mehr und anderes in ihm zur Vorschein kommt als wir sonst vielleicht merken.

»Schön« wirkt in dieser Zerdehnung dann auch, daß sich unser Blick emporheben kann aus beengenden Verstrickungen des Alltags und eine Per-

spektive einnimmt, aus der sich das ganze menschliche Treiben gleichsam von oben betrachten läßt: »Über den Wolken muß die Freiheit wohl grenzenlos sein, alle Ängste, alle Sorgen, sagt man, blieben darunter verborgen, und dann würde, was uns groß und wichtig erscheint, plötzlich nichtig und klein«. Dieser gelassen-meditative Über-Blick hilft vieles zu relativieren, stimmt versöhnlich und macht verträglich. Schon spürt man, wie die Engstirnigkeiten und Kurzsichtigkeiten unseres Alltags sich in Wohlgefallen aufzulösen beginnen und für einen kleinen euphorischen Moment (»Halleluja«) meint man auch tatsächlich weiter sehen und tiefer verstehen zu können. Fragen, fast schon metaphysischer Art, kommen auf, für die in der besinnungslosen Hetze des Lebens nie Raum ist: »Sag, wo kommen die Träume her? Woher kommt das Salz im Meer? Warum weinen die Tiere nicht? Wie hoch ist das Himmelszelt? Wie tief ist das Meer? Wie groß die Welt?«

Es sollen wohl Grundfragen an die Wirklichkeit sein, aber sie kommen mit so viel aufgesetztem Pathos kindlichen Wunderns daher, daß sie dann doch irgendwie hohl oder albern wirken. Die »großen Fragen und Gefühle« lassen sich auf Dauer eben nur schwer halten auf der symbolträchtigen Hochebene: Intonierte es gerade noch mit dramatischem Paukenschlag »Jenseits von Eden«, ergreift uns das nächste Lied mit seiner schlichten Klage »Morgens bin ich noch müde«. So sinkt das Bedeutungsschwere oft zurück in einen kleinen Singsang, und banale Regungen schwingen sich wieder auf zu opernhaften Arien.

Solch komische Wirkungen entstehen hier aber nicht nur ungewollt, sondern werden vom Programm durchaus auch gezielt zur Entlastung eingesetzt. Etwa, wenn Groß und Klein im Duett singen »Schön ist es auf der Welt zu sein« oder in den Zwischenmoderationen, die einen ganz eigenartigen Humor kultivieren. Ähnlich wie hübsche Nippes-Figürchen erzwingen sie gerne ein lächelndes Einverständnis oder nachsichtiges Schmunzeln. Auch das weist darauf hin, daß die Wirkung dieses Radioprogramms viel mit Kitsch zu tun hat. Das Kitscherleben aber hat mehr Interesse am Stilleben von Gestalt als an der lebendigen Unruhe von Verwandlung; deshalb liebt es Plexiglas-Einfassungen: Sie schützen ein geliebtes Bild der Wirklichkeit vor unliebsamen Veränderungen, unansehnlichen Entwicklungen und halten es »ewig« fest. Den Übergang konservieren zu wollen, ist eigentlich ein Unding. Aber wenn das – wie beim musealen Umgang mit der »Mona Lisa« – gelingt, nennen wir eine solche Wirkung eben »schön«. Das ist nun auch der psychologische Wirkungskern der hier behandelten Radioprogramme und mit beeindruckender Treffsicherheit hat ihn WDR 4 auch zu seinem zugkräftigsten Plexiglas-Werbeslogan gemacht: »Schönes bleibt«.

DIE VERLORENE FAUST-WETTE

Aus dem zuvor Gesagten wird deutlich: Das Schöne ist aus psychologischer Sicht keine ästhetische Kategorie für sich, sondern die Qualität eines bestimmten seelischen Wirkungsprozesses. Seine Besonderheit besteht bei diesem Radioprogramm darin, daß melodisch bewegte Lebensgestalten an einer geliebten Stelle angehalten und festgehalten werden; ihre Bewegungen dürfen sich nur noch zurück drehen und nach drinnen ausbreiten. Diese musikalische Inversion ins verklärte Eigene (*»So schön, schön war die Zeit«*) bewahrt sie vor dem sonst unvermeidlichen Zwang zur Umgestaltung. Psychästhetisch betrachtet müßte man den Radio-Werbeslogan also eigentlich umdrehen: Anstatt »Schönes bleibt« müßte es heißen »Bleibendes ist schön«.

Daß die Psychästhetik des Schönen nicht nur eine profane Geschmacksverirrung breiter Hörermassen ist, zeigt ein kurzer Blick auf die verwandten Mythen von Odysseus und Faust. Beide sind Gestalten auf Reisen, welche die Verlockungen und Fährnisse der Verwandlung suchen. Paradox genug: Die eine, um endlich zurück nach Hause zu kommen, die andere, um jenen Augenblick zu finden, zu dem sich schließlich sagen läßt »Verweile doch, du bist so schön!« Beides läuft darauf hinaus, daß die – nicht nur in der Pubertät – umschlägig bewegte Verwandlungsreise des Seelischen dann am Ende wäre. Das ist der ersehnte und zugleich gefürchtete Endpunkt: Hier hat Mephisto seine Wette gegen Faust gewonnen und zugleich verloren, weil die Gestalt auf weltlicher Reise nun in den »Himmel« des Seins im großen Ganzen entrückt wird. Jauchzende Sphärengesänge, aber das Drama ist nun aus.

Wenn es selbst bei Faust am Schluß etwas kitschig zugeht, dann darf ein Radioprogramm das wohl auch. Besonders, wenn es sich ja genau darauf mit Erfolg spezialisiert hat: nämlich die beschwörende Ode an den ewigen Augenblick (*»Geh nicht vorbei!«*) immer wieder verlockend erklingen zu lassen. So wird die »gute Gestalt« hier zum Hör-Ereignis und tendiert tatsächlich dazu, »Endgestalt« zu bleiben. Und das tut unserer in neue Anfänge so verliebten Zeit offenbar gut, denn es behandelt wirkungsvoll die Nervosität ihrer sprunghaften Werke und die häßliche Aufgelöstheit ihrer Zusammenhänge. Aber wir verstehen jetzt vielleicht etwas besser, was sich beim Hören gegen den mächtigen Sirenengesang dieser Sender auch wehrt: Es ist das lebendige Verwandlungsinteresse des Seelischen, seine Unternehmungslust und sein Schaffensdrang, die sich hier schon »Bohnen in die Ohrn« stecken müssen, um nicht vorzeitig in Ruhestand zu gehen und in Schönheit zu sterben.

DISCOGRAPHIE

Something's happening (HERMAN'S HERMITS)
Those were the days (Mary HOPKIN)
Sentimental journey (Rosemary CLOONEY)
Memories are made of this (Dean MARTIN)
Gentle on my mind (Dean MARTIN)
Der Malocher (Udo LINDBERG)
Es fährt ein Zug nach nirgendwo (Christian ANDERS)
Souvenirs, Souvenirs (Bill RAMSEY)
Hello again (Howard CARPENDALE)
Er ist wieder da (Marion MÄRZ)
Über den Wolken (Reinhard MEY)
Sag, wo kommen die Träume her (Claudia JUNG)
Halleluja (Hanne HALLER)
Jenseits von Eden (Nino DE ANGELO)
Schön ist es auf der Welt zu sein (Roy BLACK & ANITA)
Mona Lisa (Ralf BENDIX)
Heimweh [Schön war die Zeit] (Freddy QUINN)
Geh' nicht vorbei (Christian ANDERS)
Bohnen in die Ohrn (Gus BACKUS)

»Dabei wundert mich, wie viele meiner Erfahrungen mit Musik bleibende Erlebnisse waren und wieder hochkommen, obwohl ich eigentlich immer dachte, daß sie (...) längst verschüttet wären. Das erste Konzert, das ich als kleiner Junge (...) besuchte, war ein mich völlig überfordern- des, nicht enden wollendes, aber gleichwohl eindrucksvol- les Konzert von Umm Kalthoum, die in dieser Zeit bereits die wichtigste Vertreterin des klassischen arabischen Gesangs war. Ich konnte damals nicht wissen, daß ihre schwer verständliche Musik von einer Ästhetik herührte, deren Hauptmerkmal eine Variationstechnik in ständiger Wiederholung war, eine Art meditativer Fixierung auf ein oder zwei kurze Schemata fast ohne jegliche Spannungs- steigerung durch einen Entwicklungsgedanken (...). Erst später begriff ich, daß der Sinn der Musik eben nicht darin lag, sich bis zum Abschluß einer logisch aufgebauten Struk- tur vorzuarbeiten, sondern darin, Seitenwege einzuschla- gen, sich den Details und minimalen Veränderungen zu widmen, abzuschweifen und von jeder Abschweifung noch- mals abzuschweifen. Und weil ich aufgrund meiner vorwie- gend abendländischen Erziehung an ein Ethos der Produk- tivität, eines ständigen Hürdennehmens gewohnt war, konnte ich mit der von Umm Kalthoum praktizierten Kunstrichtung damals wenig anfangen. Aber sie grub sich unter der Oberfläche meines Bewußtseins ein und schlum- merte dort in Vergessenheit, bis in den letzten Jahren mein Interesse an der arabischen Kultur wiedererwachte. Ich ent- deckte die Sängerin für mich wieder und konnte jetzt ihre Musik zum Teil auch mit der abendländischen Musik in Zusammenhang bringen.«

(Edward W. Said: Der wohltemperierte Satz. Hanser,
München 1995, 128f)

Wilhelm Salber

Richard Wagner

PSYCHOLOGISCHE PSYCHÄSTHETIK

Haben Sie Spaß an verrückten Dingen, an surrealen Geschichten, an verkehrten Welten, an bunten Seelenlandschaften? Sind Sie neugierig auf fremde Welten, können Sie auch Hässliches, Müll, Irrungen und Wirrungen leiden? Dann sind Sie bereit für eine Psychologie, die sich mit Gestalten, mit Bildungen und Umbildungen seelischen Wirkens – und mit ihrer eigentümlichen psychästhetischen Logik beschäftigt.

Denn damit stellen wir uns ein auf die Phänomene; wir lassen es zu, daß die »Sachen selbst« ihre eigene Sprache reden. Wir können das nur verstehen, wenn wir das Leben der Phänomene verstehen als ein Leben von Gestalten in Gestalten – als die Polymorphie der Wirklichkeit. Phänomene sind keine statische Angelegenheit (sie stehen uns nicht wie feste Artikel gegenüber). Gestalten in Gestalten sind immer Gestalten, die aufeinander einwirken, die weiter wirken – Phänomene setzen sich notwendig in anderen Phänomenen fort. Das sehen wir, wenn wir die Zeit aufbringen, bei den Entwicklungen der Phänomene oder Gestalten zu verweilen. Nur wenn wir in dieser Entwicklung bleiben, können wir die Dinge, so wie sie sind und werden, leiden.

Das Leben von Gestalten in Gestalten sucht sich immer wieder in umfassenden und inhaltlich bedeutsamen Bildern zu vereinheitlichen. Was uns seelisch wirklich etwas angeht, das sind bewegte und bewegende Bilder. Auch sie stehen nicht einfach so herum, statisch; sie sind nur in Entwicklungen – sie brauchen Entwicklungen, wenn sie am Leben bleiben wollen. Daher kommt bei einer Betrachtung

Beethovens Neunte Symphonie

Bei der großen Schwierigkeit, die demjenigen, der zu einem genauereren und innigeren Bekanntwerden mit diesem wunderholt bedeutsamen Tonwerke noch nicht gelangen konnte, bei seiner ersten Anhörung für das Verständnis desselben entsteht, dürfte das Bestreben wohl erlaubt erscheinen, einem Wahrscheinlich nicht ganz geringen Teile der Zuhörer, der sich in der bezeichneten Lage befindet, nicht etwa zu einem absoluten Verständnisse des Beethovenschen Meisterwerkes verhelfen zu wollen – da dies wohl nur aus eigener innerer Ansichtung hervorgehen kann –, sondern durch Hinweise wenigstens die Erkenntnis der künstlerischen Anordnungen desselben zu erleichtern, die bei ihrer großen Eigenart und noch gänzlich unumachgeahnten Neuheit dem weniger vorbereitetem, und somit leicht verwirrbaren,

der Phänomene notwendig die Frage auf, wohin drängen die Bilder weiter, wie können sie am Leben bleiben, welche Entwicklung ist da »drin«. Und noch mehr: Schaffen die Bilder es, am Leben zu bleiben, lassen sie Entwicklungen und Erzählungen zu, wie leben sie sich aus, wie lange halten sie durch (in Entwicklungen), wo geht es nicht mehr weiter.

Wenn wir uns mit Gestalten – mit einer Morpho-Logie – beschäftigen, kommt zu dem Spaß an verrückten Phänomenen notwendig ein Interesse oder ein Spaß am Hervorgehen dazu. Dilthey hat darauf aufmerksam gemacht, das Interesse der Psychologie sei darauf gerichtet, wie Seelisches aus Seelischem hervorgeht. Das ist die Grundfrage einer psychologischen Psychologie: die Frage, wie sich Zusammenhänge bilden. Allein wenn diese Frage beantwortet wird, läßt sich all das ableiten, was als angewandte Psychologie bezeichnet wird (Therapie, Musikpsychologie, Wirkungsanalyse, Kunstspsychologie usw.). Die Frage nach dem Zusammenhang ist die Grundfrage eines Studiums der Psychologie und der psychologischen Arbeit überhaupt.

Anhaltspunkte für eine Erforschung der Prozesse, in denen sich seelische Zusammenhänge bilden, sind Wirkungs- und Entwicklungsqualitäten: Suche nach Passendem, Ergänzendem, Aufspüren von Widerständen, von Wegen in fremde Welten, Erfahren von Risiken, Störungen; wie geht es weiter, was entwickelt sich, was macht es mit mir, wo wird das enden? (Diese Wirkungsqualitäten werden grob vereinfachend bisweilen als »Gefühle« bezeichnet, als seien »die Gefühle« ein eigenes Vermögen.) Es wird sich zeigen, daß sich die Entwicklungs- und Wirkungs-Qualitäten nach psychästhetischen Gesetzen regulieren. Hier zunächst: Die Entwicklungsqualitäten sagen etwas aus über die gestalthafte Beschaffenheit

Zuhörer zu entgehen imstande sein könnte. Muß nun zunächst zugesstanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unsres großen Dichters Goethe zur Hilfe nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethovens Werke in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zugrunde liegenden höheren menschlichen Seelentimmungen so erhohen ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von

der Prozesse einer grundlegenden Ausdrucksbildung des Seelischen. Wenn man das so sagen darf: Das Seelische lernt erst zu wissen, was es will, indem es nach Gestalten sucht, in denen bisher Unfaßbares – Unruhe, Drängendes, Verwandlungssehnsucht – seine Fassung findet. Von diesem Prozeß einer Ausdrucksbildung her, in dem bisher Unfaßbares und Ungestaltetes nach einer Gestalt sucht, läßt sich das Seelische bestimmen als die Wirklichkeit, die sich zu verstehen und zu behandeln sucht. Das seelische Existieren ist gekennzeichnet durch solche Transfigurationen. Das führt dann zu einer weiteren Einsicht in seelisches Existieren: Als Ausdrucksbildung funktioniert die Entwicklung von Bildern immer nur, indem sich Zwei-Einheiten bilden.

Diese Eigenart einer Ausdrucksbildung kennzeichnet einen besonderen Drehpunkt der Morphologie seelischen Geschehens und ihrer psychästhetischen Gesetze. Alles Seelische geht nur voran – lebt weiter nur – in einem Zweimal und Dreimal. Was auch immer Seelisches betreibt, es braucht Anderes um sich zum Ausdruck zu bringen und weiterzuentwickeln. Daher ist Seelisches nie von einem Motiv, einer Eigenschaft, einem Element, einem Vermögen her zu charakterisieren: Zum seelischen Leben kommt etwas nur, indem es sich in anderem bricht, ausgliedert, fortsetzt, spiegelt, umbildet, austauscht. Durch dieses Zweimal und Dreimal gewinnt das Seelische Tun und Leiden seine besondere Beweglichkeit – seinen Reichtum, sein Übermaß, seine Symbolik, seine vielfältigen Übergänge. Zugleich entsteht damit aber auch eine Sehnsucht nach »ganzen« Gestalten, hier setzt die Arbeit und Kunst von Vereinheitlichungen ein, aus der die Gewalt bewegender Bilder erwächst.

Die ausdrucksvollen Zwei-Einheiten seelischer Entwicklung zeigen sich in ihrer Doppel-

der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.

Erster Satz

Ein im großartigsten Sinne aufgefahpter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Freude stellt, schint dem ersten Satze zugrunde zu liegen. Das große Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergen Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unmangemessen vielleicht übersetzt werden durch Goethes Worte:

»Entbehren sollst du!
Sollst entbehren!«

Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert,

wirkung zunächst einmal in einer Gestaltbrechung, die ständig am Werk ist: Musterbeispiel hierfür ist die Bildung von seelischen Ganzheiten, in die andere seelische Regsamkeiten als Gliedzüge eingefügt werden. (Durch diese Brechung kann es dann auch dazu kommen, daß die Gliedzüge übermächtig werden und die Weiterentwicklung eines vereinheitlichenden Werkes stören – wie man beim Entgleisen unserer alltäglichen Werke immer wieder spüren kann.) Daher kommt einer weiteren Drehung des Zweimal und Dreimal besondere Gewalt zu:

Eine Morphologie des Seelischen findet ihren besonderen Ausdruck darin, daß sich in ausgedehnten Prozessen immer wieder vereinheitlichende Werke ausbilden können. Das sind Stundenwelten, die den Alltag organisieren, das Aufstehen, das Ankleiden, das Kochen und Essen, das Einkaufen. Diese Werke umrahmen eine Vielfalt von Tätigkeiten, sie stellen das seelische Tun und Leiden auf einen festen Boden, sie bringen die Notwendigkeiten, die Bedingungen, die Entwicklungschancen in ein organisierendes Gebilde.

Die seelischen Werke sind ein Gleichnis für die Schöpfungsprozesse, von denen der Anfang der Bibel spricht. Sie gleichen verschiedenartigen Lebewesen, die ihre eigenen Überlebensmethoden, ihre eigene Welt, ihre eigenen Probleme haben. Sie werden nicht durch Vernunft und Logik geregelt, sondern durch eine Psychästhetik, die durch die Ausdrucksbildungen von sechs Grundbedingungen getragen wird. In der Aneignung und Einverleibung von Wirklichkeit stellen sich die Werke auf die Erde; aber sie bleiben nur in Bewegung, indem sie sich auf Umbildungen und Neugestaltungen einlassen. Dabei wird es notwendig, durch Einwirkungen abzuwehren und wegzuschaffen, was sich nicht in die Einheit eines Werkes

in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampf wieder nachläßt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wohmütig sühe Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener türkisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem nächtigen Flügel uns umschattend, so daß uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird und wir in finsternes Brüten zurück sinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den freude raubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Fast erreichen, neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes, welche jedoch einzigemal zu jenem anhaltenderen Zustande gänzlicher Freudlosigkeit herabsinkt, die

fügt. Doch zugleich drängt das Widerstreitende, das sich Eingliedernde, das Passende und Unpassende auf eine Organisation, die den Werk-Zusammenhang unterstützt, beweglich erhält, mit Erwartungen und Unvorhergesehenem zurechtkommen lässt. Das kann zu einem Zuviel führen, das die Organisationsmöglichkeiten in alle Richtungen ausbreitet und sie dadurch überstrapaziert. Dem wirkt dann eine Bedingung des Ins-Werk-Setzens entgegen, die das Tun und Leiden des Seelischen darauf einstellt, was jeweils die »Forderung des (Tages-)Werkes« ist. Der Handlungsteil eines seelischen Werkes braucht eine Ausrüstung, die die Werk-Entwicklung durchhält und die mit den verschiedenen Problemen, die sich einem Werk stellen, fertig wird. (Das entspricht vielleicht dem, was Freud unter »Realitätsprinzip« verstand; damit wird eine Seite der Ausrüstung charakterisiert, die die Auflösung von Werken in Träumereien abwehrt.)

Der Witz dieses Werk-Hexagramms liegt nun darin, daß durch die Werk-Entwicklung ein eigenes Werk-Bild aus der Vielfalt seelischer Gestalten und Bilder herausgehoben wird. Diese Werk-Bilder sind der »Motor« für die Entwicklung seelischer Unternehmungen – die Gesetze seelischen Zusammenhangs sind auf die Entwicklung solcher Unternehmungen bezogen – Morphologie des Seelischen ist in dieser Hinsicht immer »Unternehmens«-Psychologie. Das Werk-Hexagramm trägt diese Unternehmen, das Werk-Bild gibt ihnen ihren besonderen (a-personalen) Charakter. Daß die Bilder »inhaltlichen« Charakter haben, zeigen die Stichworte, unter denen die Märchen-Unternehmungen (wie sie die Brüder Grimm dargestellt haben) gekennzeichnet werden: »Dornröschen«, »Goldmarie und Pechmarie«, »Rumpelstilzchen«, »Froschkönig«, »Das tapfere Schneiderlein«. An diesen Werk-Bildern zeigt

Goethe mit den Wörtern bezeichnet:

»Nur mit Entsetzen
wach' ich morgens auf,
Ich möchte
bitre Tränen weinen,
Den Tag zu seh'n,
der mir in seinem Lauf
Nicht einen Wunsch
erfüllen wird,
nicht einen,
Der selbst die Ahnung
jeder Lust,
Mit eigensinn'gem
Kittel mindert,
Die Schöpfung
meiner regen Brust
Mit tausend
Lebensfratzen hindert.
Auch muß ich, wenn die
Nacht sich niedersetzt,
Mich ängstlich auf das
Lager strecken;
Auch da wird
keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde
Träume schrecken.«

Am Schlusse des Satzes scheint diese düstere, freudlose Stimmung, zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbart erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott – zur Freude schuf.

sich, warum bei Filmen, Symphonien und Dramen Auseinandersetzungen, Proben und Prüfungen, Leiden und Erlösungen so beliebt sind. Daran wird das Ganze eines Bildes, seine Entwicklung und seine Verletzbarkeit, das Gegenwirken, seine Gliederung und nicht zuletzt seine Wirklichkeits-Verhältnisse – mit allen Wirkungs- und Entwicklungsqualitäten – spürbar gemacht.

Damit sind wir aber mit den Zwei-Einheiten, dem Zweimal und Dreimal, nicht am Ende. Denn einerseits bringt uns die Entwicklung von Werk-Bildern in ein Paradox: In den bewegenden Bildern sind untrennbar verbunden die Züge eines Gebildes, einer Seelen-Architektur und die Prozesse einer Bewegung, einer Entwicklung, einer Transfiguration. Daher bildet sich auch der Zusammenhang in einem Werk, mit seinen Grundbedingungen (Hexagramm), als ein Entwicklungs-Prozeß zwischen den Grundbedingungen aus. Die Übergänge von den Bedingungen zu anderen Bedingungen gestalten Entwicklungen aus als Erhalten, Erweitern, Entfalten und Ergänzen. Darin kommt die Entwicklung von Werken als eine Produktionspräsenz zum Ausdruck. Als habe das Werk eine »geheime Intelligenz«, mit der es die Gestaltung seelischer Produktionen vorantreibt. Wenn Aneignung von Wirklichkeiten mit Einverleibungsprozessen »gesättigt« ist, geht die Tendenz zur Erhaltung und »Besitzstandswahrung« notwendig über in eine Erweiterung durch Tätigwerden, Einwirken – oft auch Abwehr, Eingreifen, Kämpfen. Das kann sich dann wiederum erweiternd entwickeln in eine Umgestaltung des Angeeigneten zu einer »utopischen« Ausbreitung. (Die dann natürlich wiederum notwendig in Probleme gerät mit den Anforderungen einer Ausrüstung, die den Bestand des Werkes angesichts der Tages-Anforderungen absichern will.) Schließlich macht

Zweiter Satz

Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen dieses zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist, als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor dieser flöhlen, um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlt, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint. Goethe spricht diesen Drang, auch für hier vielleicht nicht unbedeckend, durch die Worte aus:

»Von Freude sei nicht mehr die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuss!
Lah in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdringenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das

sich das, was fehlt, was sonst noch und anders wirksam ist, spürbar in den Ergänzungen des Angeeigneten durch Umbildungen, die auf neue Werke und neue Entwicklungen drängen.

Die Produktions-Präsenz seelischer Werke, ihrer Bilder und Entwicklungen, schränkt die Auffassung ein, das Seelische sei völlig manipulierbar, die Menschen neigten zur Passivität, der seelische Alltag und die Träume des Seelischen würden vom Gehirn bestimmt. Dem gegenüber zeichnet sich in der Beweglichkeit, der Sehnsucht nach ganzen Gestalten, der Symbolik und der Kunstfertigkeit seelischer Werk-Bildungen eine Psychästhetik ab, die die Fülle des Seelischen betont, zugleich aber auch die Anstrengungen, mit dem Übermaß wie auch dem Unfaßbaren und dem Danebengehen seelischer Entwicklungen zurande zu kommen. Damit rückt eine weitere Drehung des Zweimal und Dreimal in den Blick. Was sich in den Spannungen von Zuviel und Zuwenig, von Gelingen und Verfehlen, von Gestalten und Ungestaltetem andeutet, das sind universale Verhältnisse der ganzen Wirklichkeit, in denen sich (auch) das Seelische ausgestalten kann und ausgestalten muß. Das Seelische ist eine Medien-Seele in dem weiten Sinne, daß das Seelische nicht in einem »Inneren« existiert, sondern nur in den Dingen des Alltagslebens, in dem Theater der Wirklichkeit, in der »Seele« vielfältiger Wirklichkeiten überhaupt. Das Seelische ist immer eine »Weltseele«. Daher sind seine Werk-Bilder auch immer mitbestimmt durch die universalen (ganz-wendigen) Verhältnisse der Wirklichkeit.

Was wiederum mehr Beweglichkeit, aber auch mehr Zwang und Sehnsucht zum Ganzen mit sich bringt. Auch die Grundverhältnisse, die die bewegenden Bilder mitbestimmen, sind Mitgestalter des Spannungsfeldes seelischer Werke. Zweimal und dreimal

Rauschen der Zeit,
Ins Rollen
der Begebenheit!
Da mag denn
Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß
Miteinander wechseln,
wie es kann,
Nur rastlos
betätig't sich
der Mann!«

Mit dem jähnen Eintritte
des Mittelsatzes eröffnet
sich uns plötzlich eine
jener Szenen irdischer
Lust und vergnüglichen
Behagens: eine gewisse
derbe Fröhlichkeit
scheint in dem einfachen,
oft wiederholten Thema
sich auszusprechen,
Naivität, selbstzufriedene
Heiterkeit, und wir
sind versucht, an Goethes
Bezeichnung solch
bescheidener Vergnüg-
lichkeit zu denken:

»Dem Volke hier
wird jeder Tag ein Fest.
Mit wenig Witz
und viel Behagen
Dreht jeder sich
im engen Zirkeltanz.«

Solch eng beschränkte
Heiterkeit als das Ziel
unsres rastlosen Jagens
nach Glück und edelster
Freude anzuerkennen,
sind wir aber nicht

drehen, das heißt hier: Wie die Bildwirklichkeit durch die Märchen-Bilder, die seelische Unternehmungen bestimmen, eine besondere »Tiefe« erhält, so tragen auch die universalen Wirklichkeitsverhältnisse zu einer Vertiefung der seelischen Geschehnisse und Erlebnisse bei. In besonderer Weise sind Romane, Dramen, Film-Entwicklungen (Komplex-Entwicklungen), Opern in der Lage, dieses Zweimal und Drei-mal zu vergegenwärtigen (gegenüberzustellen, zu spiegeln, aufzubrechen, umzubilden). So zieht sich durch unsere Alltagsverfassungen des Ankleidens, des Einrichtens, des Aufräumens, des Reinigens, eine Reihe von Grund-verhältnissen hindurch, die bewegliche Ordnungen und Maße im Umgang mit der Wirklichkeit aufspüren: Wirrwarr-Maße, Chaos-Ordnung, Bestimmen-Unbestimmtes, Ganzes-Zerteilen (Besondern), Festbinden-Metamorphose, Wiederholung-Umbildung, Tun-Getan-Werden, Gewordenes-Darüberhinaus (Austausch), Gleichmachen-Mehr werden, Ergänzen-Gegenlauf, Konsequenz-Verfließen. (Daher ist ein Film wie »Der Untergang« nicht nur ein Vergegenwärtigen von Vergangenheit, sondern auch ein Vergegenwärtigen der Gegenwart von Anarchie und Diktat [zugleich] in unserem Leben heute.)

Die Zwei-Einheit der Ausdrucksbildung, die in den Verhältnissen der (ganzen) Wirklichkeit sichtbar wird, macht darüber hinaus noch auf ein besonderes Verhältnis aufmerksam, das die Werke des Tageslaufs (Verfassungen) in Beziehung zu den übergreifenden Wirkungseinheiten setzt, wie sie durch die Kulturen gegeben sind, in denen wir leben, oder durch die Moden, die Lebens-Entwürfe, die Bilder eines Lebensstils, dessen anziehendes Bild wir immer wieder realisieren wollen. Das sind Verhältnisse zwischen dem, was jeweils aktuell – als Tages-Verfassung – der Fall ist und dem,

gestimmt; unser Blick auf diese Szene umwölkt sich, wir wenden uns ab, um uns von neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam vorwärts jagt, um das Glück anzutreffen, das wir, ach! so nicht antreffen sollen; denn wiederum werden wir am Schlusse des Satzes nur auf jene Szene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir vorher schon begegneten, und die wir diesmal zugleich bei ihrem ersten Wiedergewährwerden in unnütiger Hast von uns stoßen.

Dritter Satz

Wie anders sprechen diese Töne zu unserem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang, der von Verzweiflung geängstigten Seele in weiche, wehmütige Empfindung auf! Es ist, als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genossenes reinstes Glück:

was die »großen Züge« ins Leben bringt, durch die wir Stabilität, Kontinuität, Entwicklungsversprechen, Wiederkehr und Abwandlung herzustellen suchen. Das wird uns später noch besonders beschäftigen, weil sich darin die Verwandlungs-Richtungen andeuten, auf die hin sich unsere Werke und Unternehmungen ausrichten. (Denn darum geht es letztlich immer: in eine Verwandlung der Wirklichkeit zu geraten, Verwandlungen mit zu tragen und auszugestalten, den Zauber einer Verwandlung durchzusetzen.) Indem sich das Seelische auf das einläßt, was jeweils im Alltag der Fall ist, wird es zugleich immer mitbestimmt durch diese universale »Versalität« der Wirklichkeit, die das Seelische anreizt, herausfordert, »verstofflicht«, eine besondere Art von Wirklichkeit werden läßt.

Das seelische Leben entwickelt sich nach den Gesetzen einer Wirklichkeit, die von Gesetzen der Physik, der Physiologie, der Logik her nicht zu erfassen und zu verstehen ist. Darauf macht die Morphologie des »Zweimal und Dreimal« aufmerksam, vor allem aber auch die Gesetze des Zusammenhangs, die auf Austausch und Übergang und Drehung hinweisen, Züge, die uns allenfalls von Kunstwerken her vertraut sind. Daher wird hier von einer Psychästhetik geredet. Der Etymologie von Psycho, Aio und Tekton gemäß meint Psychästhetik: sinnliches Mitbewegen bei der Entwicklung von Werken des Erarbeitens, des Bauens, der Kunst, des Schaffens, des Erzeugens und Transfigurierens. Psychästhetik »erklärt« die Zusammenhänge, warum Menschen unbewußt aus Leiden Freuden ziehen, warum Unerledigtes und Verdrängtes nachwirken, warum uns die Morphologien des Tragikomischen umtreiben und faszinieren. Wie sich Zusammenhänge bilden und bilden, in denen sich Wirklichkeit zu verstehen und zu behan-

»Sonst stürzt sich
der Himmelsliebe Kuß
auf mich herab
in ernster Sabbathstille,
da klang so ahnungsvoll
des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war
brünstiger Genuß.«

*Mit dieser Erinnerung
kommt uns auch wieder
jene süße Sehnsucht an,
die sich so schön in dem
zweiten Thema dieses
Satzes ausspricht, wel-
chem wir nicht ungeeignet
Goethes Worte unter-
legen könnten:*

»Ein unbegreiflich
halbes Sehnen
trieb mich,
durch Wald
und Wiesen hinzugehen,
und unter
tausend heißen Tränen
fühlt' ich mir
eine Welt entstehn.«

*Es erscheint wie das
Sehnen der Liebe, dem
wiederum, nur im be-
wegteren Schmucke des
Ausdruckes, jenes
Hoffen verheißende und
süß beruhigende erste
Thema antwortet, so daß
es bei der Wiederkehr des
zweiten uns dünnkt, als
ob Liebe und Hoffnung
sich umschlängen, um*

deln sucht, läßt sich nicht mit den wohlpräparierten Techniken von Fragebogen und statistischer Erhebung klären. Das Gewoge des Hin und Her von Unfaßbarem und Gestaltwerden, das Ineinander von Erhabenem und Banalem, die fließenden Übergänge zwischen Tragischem und Komischem wehren sich gegen die »spanischen Stiefel« der Meinungsforscher. Die Psychästhetik der Morphologie geht von ganzen Werken in Entwicklung aus; sie achtet auf die a-personalen Grundmuster, die sich in einer »verrückten« Verwandlungs-Wirklichkeit ausgestalten, und sie erforscht Verwandlungen als dramatische Auftritte und Inszenierungen, als »ernste Spiele« von märchenhaften Wirklichkeiten in einem Hin und Her. Wenn hier von Ganzem die Rede ist, dann wird auch das »Ganze« als ein Spannungsfeld von Werk-Entwicklung verstanden: als etwas, das nur in Abwandlungen ist, nur in Hin und Her Ergänzungen, das sich ausgliedert, steigert, zuspitzt, das nur in Metamorphosen »da« (der Fall) ist.

Damit kommen wir an den Kern der Morphologie und ihrer Psychästhetik heran. Es geht um Gestalt-Verwandlung: Das Seelische ist besessen von der Sehnsucht nach Verwandlungen – die aber braucht notwendig die Ausdrucksmöglichkeiten eines Gestalt-Werdens; umgekehrt: Jede Gestalt, die sich gebildet hat, muß sich notwendig auf Verwandlungen einlassen, wenn sie am Leben bleiben will, so paradox das auch klingt. (Für eine psychologische Morphologie ist – ganz im Sinne einer Psychästhetik – das Paradox nicht eine Sache, die aufgelöst werden muß. Paradox ist ein Lebensprinzip des Seelischen.) Es gibt verschiedene Arten von Verwandlung(s-Sehnsucht; Zauberei), über sie unterrichten uns die Märchen. In den Märchen werden typische (a-personale) Verwandlungs-Dramen oder -Schicksale dargestellt. Wie sich bereits bei den Werk-Bildern zeigte,

ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüt zu erringen.

»Was sucht ihr,
mächtig und gelind,
ihr Himmelstöne,
mich am Staube?«
Klingt dort umher,
wo weiche Menschen sind.«

So scheint das noch zuckende Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen: aber ihre süße Macht ist größer als unser bereits erweichter Trotz; wir werfen uns diesen holden Boten reinsten Glückes überwältigt in die Arme:

»O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder,
die Träne quillt, die Erde hat mich wieder.«

Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu erkräftigen, und zu mutiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem fast triumphierenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben: noch ist aber diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten

verdeutlichen Märchen, was man sich unter Bildern in Entwicklung vorstellen kann, die den seelischen Unternehmungen Zusammenhang und Sinn geben. Das gilt auch für übergreifende Wirkungseinheiten, beispielsweise Kulturen, die für eine psychologische Morphologie werk-analogen Charakter haben; von solchen Analogien her wird es auch möglich, die Märchen-Erzählungen der Gebrüder Grimm ins Psychologische zu »übersetzen«.

Von hier aus können wir auch genauer festlegen, was in den Werk-Bildern auf Ausdruck drängt. Es sind Verwandlungen der Wirklichkeit, die ihren Auftritt haben wollen. Insofern lassen sich die psychästhetischen Gesetze auch als die Gesetze von Verwandlungs-Auftritten bestimmen. Das hat mit dramatischen Darstellungen zu tun, mit Steigerungen, mit Überspitzungen bis zur Karikatur, mit Farben und Musik, mit Berauschendem und Faszinierendem. Ihre kunstvolle Darstellung haben diese verschiedenen Arten oder Sorten von Verwandlung in den Märchen gefunden. Sie erzählten die Schicksale der menschlichen Versuche, Wirklichkeit zu verwandeln: als Zaubern- und Hexen-Wollen, als Eingriff des geschichtlichen Zufalls in universale Verhältnisse, als Drehungen und Wendungen unserer Wege in fremde Wirklichkeiten, als Durchmachen-Müssen der Probleme und Entwicklungen riskanter Werke, als Umkippen menschlicher Verhältnisse. In diesen Metamorphosen der Märchen werden die verschiedenartigen Verwandlungs-Dramen spürbar gemacht – anhand der »Konstruktionsprobleme«, die ein Verwandeln-Wollen der Wirklichkeit mit sich bringt. Denn kennzeichnend für die Morphologien – und ihrer Psychästhetik – der Verwandlung ist, daß die seelischen Prozesse immer Prozesse einer behinderten Verwandlung sind, deren Behandlung zu den risikanten Werken menschlicher Existenz führt.

Stürme; jeder Anwändlung des alten Schmerzes drängt sich aber sogleich neu besänftigend jene holde, zauberische Macht entgegen, vor der sich endlich, wie in letztem erlöschenden Wetterleuchten, das zerteilte Gewitter verzieht.

Vierter Satz

Den Übergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend noch durch Goethes Worte deuten:

»Aber ach! Schon fühl' ich bei dem besten Willen Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen! Welch hold'r Wah'n, – daß ach, ein Wählen nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo?
Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel sowie Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt. –
Ihr quellt, ihr tränkt,
und schmacht' ich so vergebens?«

Die Märchen der Verwandlung sehen aus wie kindliche Erzählungen – sie sind uns zugleich vertraut und fremd. Nur dadurch werden wir darauf aufmerksam, was uns die Märchen sagen wollen. Sie sind Ausdrucksbildungen unbewußter Produktionsprozesse, ihrer Gestaltungen und Umgestaltungen, der Psychästhetik von Verwandlungsauftritten. Auch alle unbewußten Prozesse der Gestaltung menschlicher Existenz sind nur wirklich, indem sie einen Ausdruck finden. Es bedarf aber einer eigenen (morphologischen) Gestalt-Theorie der Ausdrucksbildung, um an die Übergänge zwischen bewußten und unbewußten Prozessen heranzukommen. Gestalten der Verwandlung, das ist die gemeinsame Basis für die »geheime Intelligenz« seelischer Werk-Entwicklungen und der Brechungen, die uns bewußt werden. Die psychologische Morphologie hat eine Methode entwickelt, die Aussagen der Märchen-Erzählungen so zu übersetzen, daß die wirksamen Zusammenhänge sichtbar werden, in denen Seelisches seine Probleme zu verstehen und zu behandeln sucht. Die Übersetzung der Märchen-Erzählungen auf grundlegende Lebensverhältnisse, auf paradoxe Bilder seelischer Existenz geht über die simple Deutung von »Symbolen« nach dem Schema 1:1 hinaus.

Solch ein methodisches Konzept, das von den psychästhetischen Analogien zwischen den Werken des Alltags und der märchenhaften Darstellung von Verwandlungs-Schicksalen ausgeht, ist unbedingt erforderlich, wenn die Psychologie etwas über »Produktionen« im weiten Sinne aussagen will: über Literatur, über Filme, über Fernseh-Serien, über Elektrogeräte, über Genußmittel, über Diskount-Geschäfte, über Einrichtungen, über Kleider usf. Wie sich bereits bei der Beschreibung der Phänomene in Entwicklung zeigte, sind alle

Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprecheren Charakter an; sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgibt*; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Notwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlsvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentreitt und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Stromen, die

diese »Produktionen« (Erzeugnisse) eingebunden in die Produktions-Präsenz von Verwandlungsprozessen, die »ihre« Gestalt suchen. Die »Produktionen« sind Gliedzüge, Drehpunkte, Gefüge, Profilierungen bei der Produktion von Werk-Zusammenhängen, die durch die Entwicklungs- und Wirkungsqualitäten gekennzeichnet werden und die mit den Problemen der menschlich-behinderten Verwandlung fertig zu werden suchen. Eine morphologische Analyse sucht daher den Stellenwert und die Platzanweisung der »Produktionen« in den Produktionsprozessen der Gestalt-Verwandlung und ihrer Werke zu erfahren. (Das kann sie sogar soweit zuspitzen, daß sie im methodischen Austausch herauszufinden sucht, wie weit sich bestimmte »Produktionen« als eigenständige Wirkungseinheiten am Leben halten könnten, mit Widerständen und Gegenläufen zurande kommen könnten, wo sie scheitern, wo noch etwas paßt, und wo nichts mehr geht.) Das erfährt eine methodische Analyse, indem sie von den Phänomenen ausgeht, die sich beim Umgang mit diesen »Produktionen« zeigen: Wie weit passen sie in unsere Orientierung hinein, wo bieten sie Halt und Verfassung an, welche Entwicklungen fördern sie, wo findet die Suche nach Gestalten tragfähige Wirkungsmuster? Das setzt allerdings immer voraus, daß man wirklich methodisch von einer Beschreibung der kompletten Phänomene ausgeht – also weit über alle Rationalisierungen und Meinungen hinaus –, um an das (a-personale) Strömen, Suchen, Ergänzen, Umgestalten der seelischen Prozesse, ihrer Taten und Leiden, ihrer Bewegungen im Hin und Her von »süßem Schmerz«, von Leidensfreuden heranzukommen. Denn das alles muß gesehen werden als eine Ausdrucksbildung, denen die Muster verschiedenartiger Verwandlungs-Schicksale, wie sie uns die Märchen vor Augen

übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dies wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbbares freudiges Glück auszudrücken; das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigenden Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicherem Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt:

»Ihr Freunde,
nicht diese Töne!
Sondern laßt uns
angenehmere anstimmen
und freudenvollere!«

halten, ihre Spannkraft geben. Wäre das Seelische nicht spiralförmig – als Zweimal und Dreimal gebaut, und daher methodisch nur in mehreren Wendungen zu erkunden –, müßte jede Untersuchung damit anfangen, diese grundlegenden Verwandlungsmuster herauszuheben und auf die Probe zu stellen).

Für eine psychologische Morphologie kennzeichnet das Symbol der Spirale nicht allein das methodische Vorgehen; das Spiral-Symbol wird vielmehr zum Kennzeichen der Entwicklung riskanter Werke der Verwandlung überhaupt. Denn es macht aufmerksam auf das Zweimal und Dreimal der Ausdrucksbildung, auf die Unvermeidbarkeit von Entwicklungen, auf das zentrale Grundprinzip der Gestalt-Verwandlung – wenn überhaupt Seelisches zu stande kommt, dann nur in solchen Existenzformen von Gestalt und Verwandlung. Daher sind auch die Gesetze einer Psychästhetik vor allem Gesetze, die auf die Übergänge und den Austausch seelischer Produktionsvorgänge achten. Wie kommen Gestalten und Verwandlungs-Sehnsüchte aufeinander zu, welche Formen des Übergangs gibt es, wo sind die Drehpunkte erreicht, an denen »nichts« mehr geht zwischen Verwandlungen und ihrer Ausdrucksbildung in Gestalten. Eine methodische Analyse, die etwas über den Stellenwert seelischer »Produktionen« sagt, kann die Eigentümlichkeit dieser Übergänge in zwei Richtungen noch genauer präzisieren (wodurch zugleich auch noch eine Überprüfung der bisher verwendeten Kriterien für eine Analyse möglich wird – also auch hier wieder ein Zweimal und Dreimal).

Zum einen stoßen wir hier auf einen seelisch eigentümlichen Modellierungs-Prozeß: Was im Produzieren von Werken vor sich geht, wird zu einem eigentümlichen »Inhalt« menschlichen Existierens. Was seelischen

Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein bestimunter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von beherrschten Elementen der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhalten-des höchsten Glück erscheinen muß.

»Freude,
schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten
feuertrunken,
Himmelsche,
dein Heiligtum.
Deine Zauber
binden wieder,
was die Mode
streng geteilt,
alle Menschen
werden Brüder,
wo dein sanfter
Flügel weilt.

Wem der große Wurf
gelungen,
eines Freundes
Freund zu sein,
wer ein
holdes Weib errungen,
mische seinen Jubel ein!
Ja, – wer auch nur
eine Seele
sein nennt auf dem
Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt,

Zusammenhang bildet, ist immer und paradox ein Indem von Gebilde und Entwicklung. (Das macht den Eindruck, als sei in der Relativitätstheorie und der Quantenphysik nach langer Zeit wieder einmal ein den Physikern verborgener »seelischer« Faktor berücksichtigt worden.) Also: Indem sich die übergreifenden Produktions-Zusammenhänge des Seelischen ausbilden, bilden sich zugleich spezifische psychästhetische Kategorien des Zusammenhangs aus. Universale Verhältnisse, das Dazwischen, Verrücken und Ergänzung, Beweglichkeit und Sehnsucht nach Ganzem (Versalitäts-Problem), Drehungen, Verkehrungen, Umkippen. Das sind nicht nur »gedankliche Einteilungen«, das ist vielmehr das ganze Leben seelischen Existierens. Indem seelische Werke das mitmachen, werden sie selber zum »Zusammenhang«; indem sich seelische Werke in diesen Kategorien modellieren, beginnen sie als Schöpfungswelten zu existieren. Sie werden das, was sie »im Innersten« zusammenhält. (Wobei im Innersten nicht »Inneres« oder Subjekt bedeutet, sondern »innig« als gestaltet und gestaltend.)

Der zweite Gesichtspunkt, der bei dieser Analyse heraustritt, stellt die Übergänge eigens heraus, in denen sich Gestalt und Verwandlung gleichsam einander zuwenden oder voneinander abwenden. Sie stellen die Versionen heraus, in denen diese Übergänge oder Metamorphosen »durchgemacht« werden können – ohne daß dabei die vereinheitlichende Wirkung von Verwandlungs-Werken verloren geht. Hier kommt es vor allem darauf an, die seelischen Zusammenhänge als Drehpunkte zu verstehen; daher ist es auch berechtigt, bei der Bildung seelischer Zusammenhänge darauf zu achten, wie sich Verwandlungen durchsetzen, durch die »Wonne des Leids«, als »bittersüße Schokolade«, als Tragikomisches,

der stehle
weinend sich
aus diesem Bund!

Freude trinken
alle Wesen
an den Brüsten
der Natur;
alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenpur!
Küsse gab sie uns
und Reben,
einen Freund,
geprüft im Tod!
Mallust ward dem
Wurm gegeben,
und der Cherub
steht vor Gott!«

Mutige, kriegerische
Klänge nähern sich: wir
glauben eine Schar von
Jünglingen daherziehend
zu gewähren, deren freu-
diger Heldenmut sich in
den Worten ausspricht:

»Froh, wie seine
Sonen fliegen
durch des Himmels
prächt'gen Plan,
laufet, Brüder,
eure Bahn,
freudig, wie ein Held
zum Siegen.«

Dies führt, wie zu einem
freudigen Kampfe, durch
Instrumente allein aus-
gedrückt; wir sehen die
Jünglinge mutig sich in
eine Schlacht stürzen,

als Lachen und Weinen zugleich. Denn immer geht es darum, daß Seelisches nur in einem Hin und Her existieren kann. Wie sich in den verschiedenen Versionen zeigt, in der sich Gestalt und Verwandlung aufeinander zu entwickeln – wodurch noch einmal in den Blick gerückt wird, auf welche Weise sich die Entwicklungsprozesse der Erweiterung, Entfaltung, Ergänzung abspielen, wie sie »funktionieren«. Die erste Form des Hin und Her einer Version zeigt sich in der Wiederkehr einer Gestaltlogik; eine zweite Drehung der seelischen Versalität geht vor sich in der Transformation, die die Ausbildung von Polaritäten mit sich bringt. Eine dritte Version bringt Gestalt und Verwandlung in einen Übergang, in dem versucht wird, die vereinheitlichende Werk-Gestalt in mannigfachen Umkonstruktionen durchzuhalten. Schließlich macht sich die paradoxe Existenz des Seelischen selber spürbar: Seelische Entwicklungen werden dadurch angefeuert, daß spürbar wird, wie Sinn und Gegensinn, die Zwei-Einheit von Verhältnissen, die Wendungen einer Spirale immer wieder darauf aufmerksam machen, daß das Seelische seine riskanten Werke »will« – die seelischen Unternehmungen sind ihre eigene Unterhaltung als Abenteuer, als Risiko, als Spiel mit den Grenzen, als Gier nach Verwandlung und als Angst vor dem Verwandelt-Werden zugleich.

Beide Gesichtspunkte sind gleichsam »Entwicklungshilfen« für ein Verstehen und Gestalten der mannigfaltigen »Produktionen«, in denen seelisches Leben seinen Ausdruck findet. Denn von da aus läßt sich etwas sagen über das Zu-Früh oder Zu-Spät bei der Gestaltung seelischer Entwicklungsprozesse; über die Art und Weise, in der Verwandlungs-Muster und Verwandlungs-Auftritte anlaufen können; über die Konsequenzen, die die Produktionsprozesse der Zuschauer oder Verbraucher weiter be-

deren Siegesfrucht die Freude sein soll; und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Gottes anzuführen:

»Nur der verdient sich
Freiheit wie das Leben,
der täglich sie erhöhn
muß.«

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lächelt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtsein neu errungenen Glückes ausbricht:

»Freude,
schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten
feuertrunken,
Himmelsche,
dein Heiligtum.
Deine Zauber
binden wieder,
was die Mode
streng geteilt,
alle Menschen
werden Brüder,
wo dein
sanfter Flügel weilt!«

Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor; in erhabener

stimmen, über die Stellen, an denen sich die beabsichtigte Wirkung verkehren und selber zerstören kann. Für eine psychologische Morphologie ist es zugleich aber auch ein Übergang zu einem Verständnis der Grundzüge von Kunstwerken – darüber hinaus ein Schritt zu auf die provozierende These, der Mensch ist ein Kunstwerk. Kunstwerke versuchen die psychästhetischen Grundgesetze bei der Bildung seelischer Zusammenhänge (des Hervorgehens von Seelischem aus Seelischem) zuzuspitzen und in einem eigenen »Entwicklungsding« beschaubar zu machen. Kunstwerke heben sich von den allgemeinen psychästhetischen Prozessen, die sie aufgreifen, als ein eigenständiges Werk ab. Sie machen die Wirkung der dramatischen Verwandlungs-Muster als einen eigenständigen Inkarnations-Prozeß ausdrücklich spürbar.

Das geht aber nur, indem zugleich in allen Einzelzügen und Gliederungen und Metamorphosen das Ganze eines Verwandlungs-Bildes – als Gebilde und Entwicklung – immer wieder zum Ausdruck kommt. Dieses Mitbewegen setzt allerdings voraus, daß Kunstwerke die menschlich-selbstverständlichen, unbewußten Einstellungen aufstören. Sie stören auf, indem sie die Erfahrung aufkitzeln, die in dem Satz steckt, Menschen sehen den Splitter im Auge des anderen, den Balken im eigenen Auge aber nicht. Dieses Aufstören gibt es auch sonst, aber im Kunstwerk wird diese Störung in der Form der Inkarnation einer Verwandlungs-Sorte zusammengehalten (Störungsform). Das bedeutet auch, im Kunstwerk müsse sich eine Störungsform aufgliedern lassen als eigentümliche Konstruktions-Erfahrung: Die Menschen werden aufmerksam auf das Gemachte ihrer Produktionen, auf die Morpho-Genese, in der etwas aus Rohformen herauswächst (Tiefe oder Subtext bezieht sich nicht auf etwas, das

Begeisterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menschen-geschlechtes uns zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja – den wir in einem Augenblicke erhaltensten Entrücktseins durch den sich teilenden blauen Äther zu erblicken wähnen:

»Seid umschlungen,
Millionen!
Diesen Kuß
der ganzen Welt!
Brüder,
überm Sternenzelt
muß ein
lieber Vater wohnen!
Ihr stürzt nieder,
Millionen?
Ahnest du
den Schöpfer, Welt?
Such ihm
überm Sternenzelt!
Über Sternen
muß er wohnen!«

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. In kräftigster Überzeugung rufen wir uns gegenseitig zu:

im Keller der Seele herumliegt, sondern auf einen solchen Prozeß, der Erfahrung von »Seelen-Konstruktionen«). Die Konstruktions-Erfahrung bezieht sich nicht auf irgendwas, das im Raum herumschwebt – sie kann nur zur Geltung kommen, wenn zugleich erfahren wird, daß es sich hier um ein Stück unserer eigenen Wirkungswelt handelt, um eine Realitäts-Bewegung, eine Bewegung des Wirkungsraums oder des Spielfeldes des Seelischen, so wie es (real) ist. Doch der ungemeinen Beweglichkeit des Seelischen und ihrer Probleme entsprechend (Versalitätsproblem), bringt das Kunstwerk die Wirkungswelt des Seelischen ausdrücklich in einer Expansion zum Ausdruck.

Kunstwerk und Psychästhetik ergänzen einander wie eine Entwicklungsspirale. Das führt wiederum an den Satz heran, der Mensch sei ein Kunstwerk. Einerseits wird das seelische Gestalten dadurch bestimmt, daß es sich gemäß den verschiedenen Arten des Lebens – als Gestalt von Pflanzen, Tieren, Landschaften, Werken – ausformt. Indem es andererseits das alles kunstvoll umbrechen, verrücken, umkonstruieren kann. Das ist so, als greife es mal das eine mal das andere aus der Schöpfungs geschichte (der Bibel) auf und gestalte es zu einem eigenen »Sonntag« weiter. Es tritt damit ein in die universalen Verhältnisse von Festem und Fließendem, von Hell und Dunkel und auch in die verschiedenen Schöpfungstage, in der Lebewesen produziert werden, die die Wirklichkeit auf ihre eigene Weise verwandeln wollen.

In diesem Spannungsfeld entwickelt sich der Mensch als Kunstwerk. Dadurch kann er soviel in seinen Schöpfungen, dadurch gerät er aber auch notwendig in eine Vielzahl von Konstruktions-Problemen. In den Kunstwerken wird der Reichtum dieses seelischen Lebens

»Seid umschlungen,
Millionen!
Diesen Kuß der ganzen
Welt!«

und:

»Freude,
schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten
feuertrunken,
Himmlische,
dein Heiligtum.«

Denn im Bunde mit, von
Gott geweihter, allgemei-
ner Menschenliebe
dürfen wir die reinste
Freude genießen. Nicht
mehr bloß in Schauern
der erhabensten Ergrif-
fenheit, sondern auch im
Ausdrucke einer uns
geoffenbarten, süß be-
glückenden Wahrheit
dürfen wir die Frage:

»Ihr stürzt nieder,
Millionen?
Ahnest du
den Schöpfer, Welt?«

beantworten mit:

»Such ihn
überm Sternenzelt!
Brüder,
überm Sternenzelt
Muß ein
lieber Vater wohnen!«

immer wieder neu in Bewegung gesetzt. Daher sind die Kunstwerke vor allem der Gegenspieler des Verkehrts-Haltens. Beim Verkehrts-Halten überlässt sich das Seelische einem Schema, das von den Forderungen des Tages (der Versalität Hier und Jetzt) ablenkt, indem ein vertrautes Muster von Hin und Her durch seine Leidwonnen die Taten und Leiden des Seelischen von seinen Entwicklungsmöglichkeiten (und ihren Leiden) ablenkt.

Aber auch das Kunstwerk kann sich den Paradoxien des Seelischen nicht entziehen. Seine Drehungen lassen immer wieder auch (immanent) Formen des Kitsches aufkommen, bei denen die besonderen Intensitäten von Verwandlung – wie eine Rohform – ohne die Mühen von Zwischenschritten und kunstvollen Entwicklungsgebilden ausgelebt werden können.

Eine morphologische Wirkungsanalyse geht in jedem Fall notwendig von den Zusammenhängen aus, die sich in der Beschreibung von Gestalten im Übergang zu anderen Gestalten zeigen. Dabei kann sie dann, wie hier in dieser Darstellung, auf die Werke zugehen, in denen bewußte und unbewußte Gestalten ineinander wirken. Und von ihnen aus dann zu den universalen Verhältnissen und den märchenhaften Auftritten von Verwandlung, die in diesen Werken zum Ausdruck kommen. Man kann aber auch vom anderen Ende ausgehen. Von dem Gegeneinander zwischen den Kunstwerken einer Verwandlungs-Art, ihren intensiven (als Kitsch bezeichneten) Drehpunkten und ihrer Auseinandersetzung mit den festgelegten Formen des Verkehrts-Haltens, des Verlagerns durch Kleben-Bleiben an einem altvertrauten Muster. Ob von der einen oder von der anderen Ecke her, immer ist eine solche Wirkungsanalyse bezogen auf das »verrückte Ganze«, das sich nach den Gesetzen einer Psychästhetik

*Im traulichsten Besitze
des verliehenen Glückes,
des wiedergewonnenen
kindlichsten Sinnes für
die Freude, geben wir
uns nun ihrem Genusse
hin: ach, uns ist die
Unschuld des Herzens
wiedergegeben, und seg-
nend breitet sich der
Freude sanfter Flügel
über uns aus:*

»Freude,
Tochter aus Elysium,
deine Zauber
binden wieder,
was die Mode
streng geteilt,

alle Menschen
werden Brüder,
wo dein
sanfter Flügel weilt.«

*Dem milden Glücke der
Freude folgt nun der
Jubel: – so schließen wir
die Welt an unsre Brust,
Jauchzen und Frohlo-
cken erfüllt die Luft wie
Donner des Gewölkes,
wie Brausen des
Meeres, die in ewiger
Bewegung und wohlstäti-
ger Erschütterung die
Erde beleben und erhalten,
zur Freude der
Menschen, denen Gott
sie gab, um glücklich
darauf zu sein.*

regelt und selbst darzustellen sucht. Auf das Tragikomische dabei, das Surreale, den Witz und die Ironie, auf die Macht der Metamorphosen, der Drehfiguren, auf die Zuspitzungen in überfrachtenden Karikaturen (und Gegenkarikaturen). An dieser seltsamen, wirren und ungeheuren Wirklichkeit bleibt eine psychologische Morphologie »dran«. Das kann sie, weil sie durch ihr Konzept und ihre Methode mit dieser seelischen Wirkungswelt umgehen kann. Und sie kann das, weil sie von den Beschreibungen aus auf die Herstellungs- und Übergangsprozesse zwischen Gestalten und Verwandlungen ausdrücklich eingeht. Sie kann es, weil sie dabei verfolgt, wie die bewegenden Verwandlungs-Bilder des Seelischen in (a-personalen) Werken ihren Ausdruck finden – in den riskanten Werken einer durch die Notwendigkeiten des Lebens behinderten Verwandlung. Sie kann es, weil sie dabei die Entwicklungen (und die Entwicklungsstörungen) im Blick hat, die sich bei der Selbstregulation und Selbstdarstellung des Seelischen Tuns und Leidens aus den psychästhetischen Gesetzen der Verwandlungs-Auftritte ergeben. Das Ganze läßt sich vom Gleichnis der Schöpfungsgeschichte her verstehen, weil die Eigenart der seelischen Existenz nur in den Metamorphosen und in den (kategorialen) Modellierungen universaler (welt-seelischer) Verhältnisse ihren Ausdruck findet. Darauf aber ist die Methode und das Konzept einer morphologischen Psychologie bezogen.

Die Überlegungen zu einer Psychästhetik haben darin ihren besonderen Sinn, daß man sich von Fall zu Fall fragen kann, was solche Gesetze bedeuten, wenn man über Werte, Ziele, Motive spricht. Und was sie bedeuten für das Herstellen und den Verkauf von Produkten, für Werbung und Beeinflussung, für Unterrichten und für die Entwicklung von Film-Pro-

»Seid umschlungen,
Millionen!
Diesen Kuß
der ganzen Welt!
Brüder,
überm Sternenzelt
muß ein
lieber Vater wohnen!
Freude! Freude,
schöner Götterfunk!«

* Tieck wurde, von seinem Standpunkt aus diesen Charakter der Instrumentalmusik betrachtend, zu folgendem Ausspruch bewogen: »In diesen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurückkehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet, und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinns wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, halb siegend aus den Wogen ruft, und Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt.« – Fast scheint es, als ob Beethoven bei der Konzeption dieser Symphonie von einem ähnlichen Bewußtsein über das Wesen der Instrumentalmusik gedrängt gewesen sei.

Richard Wagner »Beethovens Neunte Symphonie« erschien im Dresdner Anzeiger und Tageblatt 24., 31.03. und 02.04.1846, publiziert u.a. in Sternfeld, Richard (Hrsg.) (1912): Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. XII, S. 203–205, Leipzig sowie in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.) (1983): Richard

jekten. Alle (einzelnen) Phänomene lassen sich nur verstehen als Phänomene im Übergang, im Verrücken, auf dem Weg zur Verkehrung und Extremisierung. Das weist hin auf Drehpunkte und Paradoxien, die bestimmt werden von einem Verwandlungs-Ganzen – einer Schöpfungsgeschichte des Welt-Herstellens –, das psychästhetisch einen auskreisenden, austauschenden, tragikomischen (sado-masochistischen) Charakter hat. Psychästhetik weist darauf hin, daß die Morphologien einer behinderten Verwandlung bei ihren Auftritten Ausdruck finden in riskanten Werken. Das sind Werke einer Bild-Wirk-Welt, in der sich das Ganze einer Verwandlungs-Art auszeugt in Abwandeln, Wiederfinden, Ergänzen, Entwicklungsspiralen. In den Entwicklungs-Bildern der Märchen stellt sich diese morphologische Psychästhetik in Bild-Erzählungen dar, die für die Grausamkeiten, das Surreale, die Betroffenheiten, Leiden und auch die Karikaturen des Seelischen ausgezeichnete Gestalten heraushebt. Dem Hin und Her-Charakter des Seelischen gemäß findet das Märchen in gleicher Weise aber auch einprägsame Gestalten für die Entwicklungs-Versprechungen, die Paradiese und die Triumph-Wege der seelischen Wirklichkeit wie »die Neunte«.

Wagner. Dichtungen und Schriften, Bd. IX, S. 9–11, Insel Verlag Frankfurt am Main.

Zwischentext?

Den folgenden Fall habe ich für Sie ausgesucht, weil sich an ihm sehr schön herausrücken lässt, was »unbewußt« aus morphologischer Perspektive heißt: Keine unbeeinflußbare fremde Macht, von der wir nichts mitbekommen, weil sie in einer tiefen Seelenschicht versteckt ist wie in einer inneren Hautfalte. Vielmehr meint »unbewußt« eine bestimmte Qualität im Verhältnis der Gestalten zueinander, die sich oft erst bemerkbar macht, wenn es in diesem Verhältnis aufgrund von bedeutungsvollen Verschiebungen und Verkehrungen zu Störungen kommt. Erst an den leidvollen »Symptomen«, die sich hier bilden können, erfahren wir, daß noch etwas anderes unser Leben mitbewegt. Etwas, das sich bisher wie eine isolierte Gestalt am Rande aufzuhalten schien oder das wir sogar für die störende Wirkung von anderem gehalten haben. Von Fremdem, das nichts mit uns zu tun hätte.

1. DIE UNRUHE SPIELT IMMER MIT

In dem vorliegenden Fall – ich werde ihn Ludwig Stern nennen – geht es um einen Geiger, der wegen Panikattacken bei Konzerten eine Behandlung sucht. Als er seine Ängste

Gisela Rascher

VON DER ANGST DES GEIGERS, DEN BOGEN ZU VERLIEREN¹

¹ Überarbeitete Fassung eines Vortrags im Rahmen der Vorlesungsreihe »Morphologien des Unbewußten« am Psychologischen Institut der Universität zu Köln am 15. Dezember 2004.

beschreibt, sieht es zunächst so aus, als gebe es da diese fremde Macht, die ihn mitten im Konzert einfach packt und ein böses Spiel mit ihm treibt. Es gibt bestimmte Stellen, an denen sie sich bevorzugt einmischt, hat der Geiger beobachtet. Etwa wenn das Notenbild ganz ruhig wird und er absehen kann, daß er jetzt gleich ganz alleine spielen wird. Dann kann es passieren, daß sich sein Blick auf diese Stelle fixiert, beherrscht von dem unabsehbaren Gedanken, daß gleich etwas Furchtbares geschehen wird: Daß ihm der Bogen aus der Hand fallen wird. Wenn sich dieses Bild einstellt, überfällt ihn ein so schlimmes Zittern, daß er schon im voraus den Bogen kaum mehr halten kann. Was er vor allem fürchtet ist die Peinlichkeit eines solchen Versagens. Er hat schon mehrmals mitbekommen, wie sich im Orchester der Mund zerrissen wurde, wenn Kollegen so etwas passierte. Weswegen er vor wichtigen Konzerten vorsichtshalber Tabletten einnimmt. Was viele Kollegen auch machen.

Das sieht zunächst ganz hermetisch aus: eine unerklärliche Angst, aus dem Nichts entstehend und sich bis zur Lähmung steigernd. Da helfen nur Beruhigungspillen. Der morphologisch geschulte Blick sieht aber in eben dieser Behandlung die andere Gestalt mitschwingen, die *Unruhige*, die mit Tabletten stillgelegt werden muß. Als ich die Unruhe als Mitspielerin beim Konzert herausrücke, geschieht etwas eigenartiges: Ludwig Stern stürzt sich auf sie und kann für den Rest der Sitzung nicht mehr aufhören, von seinem »unruhigen Geist« zu erzählen. Diese Gestalt ist also keineswegs unbewußt in dem Sinne, daß Ludwig Stern nicht um sie weiß, weil sie in irgendwelche tiefen Schichten abgesunken ist, um von Zeit zu Zeit aus dem Verborgenen in das aktuelle Geschehen hineinzuwirken. Vielmehr tritt da eine »verrückte Liebe« heraus, von der er zu einem späteren Zeitpunkt der Behandlung behaupten wird, nie darauf verzichten zu können. Aber die Behandlung muß die gefürchteten Wirkungen dieser geliebten Gestalt erst herausarbeiten, weil ihre Wahrnehmung eigenartig verstellt ist.

An das Verstellte kommen wir heran, indem wir dem Peinlichen nachgehen, das mit dem gefürchteten Ereignis einhergeht. Ludwig Stern erinnert sich, wie er schon als Kind immer wieder in peinliche Situationen geraten ist. So hatte er sich zum 13. Geburtstag ein Kofferradio gewünscht, war sich aber unsicher, ob er das auch bekommen würde, weil es eigentlich das Maß für ein Geburtstagsgeschenk überschritt. Herr Stern hat wieder vor Augen, wie er kurz vor seinem Geburtstag im Schrank der Eltern etwas holen wollte und dabei auf ein Paket stieß. Und wie es in dem Moment mit ihm durchging und er es einfach auspacken mußte. Und wie es tatsächlich das gewünschte Kofferradio war und er sich in diesem Moment vor Freude nicht zu lassen wußte. Und wie plötzlich sein Vater in der Tür stand, und wie die furchtbare Enttäuschung im Gesicht des Vaters alle Freude dieses

Augenblicks zunichte mache. Und wie sehr er sich in diesem Augenblick für sein Handeln geschämt hat.

Das kreist dann weiter ums Spaßverderben. Da fällt ihm aber nichts mehr zu ein. Ich rücke die Gestaltanalogie heraus: Wenn er im Konzert an solch einer ruhigen Stelle falsch oder gar nicht spielen würde, könnte er ja auch vielen Menschen den Spaß verderben. Ja, das kennt er gut, diese Qual, wenn jemand beim Spielen plötzlich abstürzt. Wie er dann innerlich in Deckung geht und froh ist, wenn der es irgendwie über die Bühne gebracht hat. Dann hat das Spiel nichts mehr von dem, was es hat, wenn es gut läuft.

Indem er sich darin ergeht, Welch ein Hochgenuß das Spielen bereiten kann, wenn es gut läuft, kommt zum Vorschein, wie übermütig er in solchen Momenten werden kann. Heute genauso wie früher als Kind. Die Zeit mit dem Trittroller fällt ihm ein – »damit bin ich gefahren wie der Henker«. Wie man ihn zwar immer ermahnt hatte, nicht so wild zu rasen, aber wie zugleich auch durchaus amüsiert davon erzählt wurde. Ihm fällt wieder ein, wie er für die Mutter zum Metzger fuhr, und dabei immer erst kurz vor dem Schaufenster zum Halten kam. Der Metzger hat sich jedes Mal schrecklich darüber aufgeregt. Und ihm prophezeit, daß er eines Tages noch im Schaufenster landen würde. Beim Metzger ist nie etwas passiert, aber an der Post hat er einmal einen alten Mann umgefahrene, der lag dann auf der Straße – er hat die Szene noch genau vor Augen: »[...] als der alte Mann sich umdrehte, habe ich gesehen, daß es mein Großvater war. Da habe ich solche Panik bekommen, daß ich weggelaufen bin und mich zwei Stunden nicht nach Hause getraut habe.« Er weiß nicht mehr genau, wie es dann war, als er sich endlich nach Hause traute – »[...] auf jeden Fall wurde da furchtbar geschimpft und daß man mir das doch schon immer gesagt hat und auf jeden Fall war das gar nicht mehr amüsant.« Aber was viel schlimmer war: Er hat sich wegen seines Weglaufens ungeheuer geschämt. Wenn der Großvater jetzt wirklich verletzt gewesen wäre, und er den einfach liegengelassen hätte? Das ist eine so schreckliche Vorstellung, daß er sie in der Sitzung schnell wegdrängt, als sie sich einstellt.

Ihm fallen in den nächsten Sitzungen noch andere Begebenheiten ein, die von seinem wilden Übermut handeln, so daß irgendwann einmal von selber die Frage im Raum steht, ob er seinen Übermut auch beim Musikmachen fürchten muß. Erst aufgrund dieses Gestaltaustausches kann er jetzt sehr genau beschreiben, wie es auch im Konzert immer wieder mit ihm durchgeht: Dann experimentiert er herum, spielt es anders, als es auf dem Blatt steht, nicht ganz anders, aber anders, als er es geübt hat, eine andere Betonung, ein anderes Tempo. »Kapriolenschlagen« nennen wir das. Ohne das würde das Musikmachen ihn langweilen. Aber zugleich geht er damit ein großes Risiko ein, weil er ja das Eingeübte verläßt. Und dann

könnte er plötzlich »wer weiß wo« landen und den Anschluß verpassen. Hat er deswegen solche Angst? Ist es Angst vor seinem eigenen Übermut, der ihn zu »weiß was« treiben könnte? »Aber wenn sie mir jetzt raten würden, den zu lassen, könnte ich das nicht. Auf meinen Übermut kann ich nicht verzichten«, bricht es aus ihm heraus.

Sein Übermut tritt immer deutlicher heraus als das, was er liebt und zugleich auch fürchtet. Man kann förmlich den Sog spüren, der von der Möglichkeit ausgeht, sich beim Spielen packen und treiben zu lassen. In seinen Beschreibungen dramatisieren sich Konzertaufführungen zu ungeheuerlichen Bändigungswerken: Jeder Musiker spüre diesen Sog, und jeder hätte davor eine riesige Angst! Weil man es immer wieder miterleben muß, wie einer von ihnen diesem Sog erliegt und sich fallen lässt und dann völlig die Kontrolle verliert und abstürzt. Und wie sich dann eine unerträgliche Peinlichkeit ausbreitet. Und dennoch sei diese Sehnsucht, die vorgegebenen Grenzen zu überschreiten nicht klein zu bekommen. Mehr noch: Musikmachen würde überhaupt nur von solchen Überschreitungen leben, bricht es aus Ludwig Stern heraus: »Wenn Musik nur Technik bleibt, dann ist sie leblos, langweilig, auch wenn die Technik noch so brillant ist.« Manchmal sei er im Spiel ganz frei von Ängsten, dann gelängen ihm diese Überschreitungen, das sind die Momente, die ihn ganz erfüllen.

Hier kommt zur Sprache, daß die Profimusiker durchaus ihre Tricks haben, um ein »Verspielen« zu behandeln. Das merken die Zuhörer meistens gar nicht. Was ihn darüber hinaus plagt sind seine »schlechten Erfahrungen« mit sich selber: Wenn etwas passiert beim übermüti gen Spiel, kann er sich nicht auf sich verlassen! Er wird gepeinigt von dem Bild, in solchen Momenten des Verunglückens wieder »Fahrerflucht« zu begehen. Im Konzert heißt das: Steif werden und gelähmt sein statt geistesgegenwärtig einen Übergang zu improvisieren.

2. MASSLOSE GIER FÜHRT IN UNKONTROLLIERBARE ZUSTÄNDE

Er versucht dem gefürchteten Einbruch durch perfekte Technik vorzubeugen, was aber nur bedingt geht. Beim Beschreiben seiner Selbstbehandlungsversuche rückt ein weiterer Zug an der verstellten Gestalt heraus. Wenn er müde ist, dann verliert er leichter die Kontrolle als wenn er gut in Form ist. Was macht ihn denn so müde? Wenn er nicht gut geschlafen hat. Und warum schläft er nicht gut? Er kommt abends oft nicht ins Bett. Dann hat er das Gefühl, noch nicht genug erlebt zu haben. Früher hat er dann bis in die Puppen ferngesehen, »bis mir innerlich schlecht war, als hätte ich mich total überfressen.« Heute hängt er dann oft im Internet und kann nicht auf-

hören, sich in allen möglichen Foren herumzutreiben. Dann ist er morgens bei den Proben schon unausgeschlafen, und wenn er abends dann noch ein Konzert hat, dann wird es richtig schlimm. Hier kann man ein Stück des Teufelskreis erkennen, der ihn umtreibt: In seiner maßlosen Gier, noch etwas und noch etwas zu erleben, überschreitet er ständig seine Grenzen und gerät damit in unkontrollierbare Zustände. Dann muß er fürchten, daß es ihn irgendwann erwischen wird. Abends beim Konzert. An dieser einen Stelle. Das setzt sich dann wie eine fixe Idee fest: Wenn du an diese Stelle kommst, dann passiert es. Dann kannst du dich nicht mehr halten. Absturz.

Er kommt auf die Bergbesteigungen mit dem Vater zu sprechen. Wie toll er das damals fand, wie er mit dem Vater die steilen Wände hochgelaufen ist, während sein großer Bruder schon nach kurzer Zeit das Zittern bekam und wieder zurück mußte. Später hat er dann auch das Zittern bekommen, und heute hat er solche Höhenangst, daß er sich kaum mehr in ein Hochhaus hineintraut. Es ist dasselbe Zittern, das ihn bei Konzerten manchmal befällt. Beschreibungen zeigen, wie er auch damals diesen Sog gespürt hat, wie beim Konzert: Nur ein kleiner Fehltritt, und schon ist man weg. Welche Verführung im Fallen drinsteckt! Und wie er immer vom Fallen und Abstürzen träumt. Und dann fällt ihm auf, daß er sich sonst an seine Träume nie erinnern kann. Nur die Träume vom Fallen behält er.

Ihm fällt dann auch prompt ein Traumfetzen ein, das muß er kurz nach der letzten Sitzung hier geträumt haben. Er läuft durch ein Flugzeug, das ist gelandet, weil etwas nicht in Ordnung ist. Er geht ins Cockpit, da ist kein Pilot mehr drin. Dann legt er selber den Hebel um, und in dem Moment weiß er, daß dies falsch war, daß er jetzt abstürzen wird. Seine Einfälle führen zunächst zu einem weiteren Ereignis aus der Kindheit. Ludwig Stern erinnert sich, wie er als Kind mit der ganzen Familie zusammen mit dem Zug in Urlaub gefahren ist und wie er plötzlich im falschen Zugabschnitt war und mit abgekuppelt wurde und in eine andere Richtung weiterfahren mußte. »Das kam, weil ich immer hin und her gelaufen bin im Zug. Da gab es eine kurze, heftige Beziehung zu einem Mädchen, da bin ich immer hin-gelaufen.« Und dann konnte er plötzlich nicht mehr zu seiner Familie zurück. Nachher sei es aber ganz glimpflich abgelaufen, die andere Familie hat ihn am nächsten Bahnhof rausgelassen, und das Zugpersonal hat dann dafür gesorgt, daß er in den richtigen Zug gestiegen ist. Und als er sich im Zug auf einmal so verlassen fühlte und angefangen hat zu weinen, haben ihn alle getröstet und man hat ihm Kuchen und Schokolade zugesteckt. So daß dieses schlimme Erlebnis für ihn eigentlich schön ausgegangen sei.

»Eine kurze, heftige Beziehung« wird noch einmal aufgegriffen. »Das habe ich mir immer als Kind gewünscht«, fällt ihm dazu ein. »Obwohl ich

eigentlich viele Freunde hatte«, setzt er nachdenklich hinterher. Hierüber kommt wieder seine Gier zum Vorschein: immer noch mehr und noch mehr haben wollen, als er schon hat. Nie genug haben, den Hals nicht voll kriegen. Diese Gier begleitet ihn schon ein Leben lang. Er beschreibt, wie er als Junge mit seinem Bruder auf der Kirmes war, und eigentlich war die Zeit schon um und sie hätten nachhause gemußt, aber er hat den Bruder dazu verführt, noch mit ihm auf eine Drehscheibe zu gehen, und da haben sie dann Runde um Runde gedreht und dabei völlig die Zeit vergessen und sind erst nach zwei Stunden wieder da runtergekommen. Da gab es zuhause riesigen Ärger, das lief nicht so glimpflich ab wie die Zuggeschichte.

Zu Flugzeug fällt ihm dann ein, daß er vor zwei Wochen mit dem Flugzeug nach Berlin geflogen ist, zu seiner Freundin. Lauert hier ein Absturz? Zu dem er selber den Hebel umgelegt hat.? Hier kommt jetzt seine Affäre zur Sprache, die er bisher nur als Randerscheinung abgehandelt hat. Ludwig Stern hat vor einiger Zeit eine Affäre mit einer Kollegin angefangen. Auch hier war Übermut im Spiel. Obwohl er diese Frau gar nicht besonders toll fand, wie er betont, hat er unterwegs auf einer Konzertreise mit ihr angebändelt. Obwohl er wußte, daß er in unkontrollierbare Verwicklungen geraten würde. Bis jetzt hat er die Sache immer runterspielt, aber jetzt wird plötzlich deutlich welcher Absturz hier droht. Denn Ludwig Stern ist verheiratet und hat zwei kleine Kinder, an denen er sehr hängt, wie er behauptet. Seine Frau hat ihn in flagranti erwischt und hat ihn mit den Konsequenzen seines Fremd-Gehens konfrontiert: Entweder er beendet die Beziehung zu der anderen Frau, oder er muß zuhause ausziehen. Obwohl es ihn davor graut, ohne seine Familie leben zu müssen, treibt es ihn immer wieder mit Macht zu der anderen. Die Analogie zu der Zuggeschichte ist nicht zu übersehen. Aber dieses Mal droht ein schlimmeres Ende: Seine Frau ist Neuseeländerin, auf einer Tournee hat er sie kennen gelernt und sie zu sich nach Deutschland geholt. Wenn er nicht von der anderen Frau läßt, wird sie mit den Kindern zu ihrer Familie zurückkehren. Ans andere Ende der Welt.

3. ERREGUNGSABLAUF IST NICHT ZU STOPPEN

Darüber tritt noch eine weitere Qualität dieser zunächst »unbewußten« Gestalt heraus: Wenn sich sein Übermut einmal erregt hat, wird er seltsam unbeeinflußbar. Das ist, als würde er dann irgendwie fühllos. Beim Nachgehen dieser Gestaltqualität rückt dasrätselhafte Verhältnis zu seinem älteren Bruder in den Blick. Der hat ihn immer schrecklich verprügelt, Ludwig Stern hatte schon mehrmals darüber geklagt und sich gefragt, warum der ihn bloß

so verprügelt hat. Der Bruder war groß und stark und jähzornig. Wie der Großvater. Der Großvater war Ringer. Ludwig Stern erzählt, wie er ihn wegen seiner Turnübungen bewundert hat. Wie ihn das Spiel der Muskeln erregt hat. Wie er damals im Betrachten der Bilder von muskelbepackten Männern versinken konnte. Solch einen Körper wollte er auch haben! Aber während die ganze Familie fanatisch Sport betrieb, war ihm das zu langweilig. Er hat dann mal mit einem Expander versucht, sich Muskeln wie der Großvater und der Bruder anzutrainieren, hat das aber schnell wieder aufgegeben und ist ein Schwächling geblieben. Wie der Bruder ihn nannte. Beim Beschreiben kann man plötzlich sehen, wie penetrant er dem bewunderten Bruder auf die Pelle gerückt ist, wie er ständig an ihn ran wollte. Als hätte er auf diese Art an seinen Muskeln partizipieren können. Die Eisenbahn des Bruders fällt ihm ein, wie er mit der immer gespielt hat. Durfte er das? Wohl eher nicht, vermutet er. Aber er konnte einfach nicht seine Finger von den Sachen des Bruders lassen. Damit hat er den so provoziert, daß er Prügel bekam. Denn der Bruder war jähzornig. Vor dem hätte er sich eigentlich in Acht nehmen müssen. Hat er aber nicht. Als hätten ihn die schlimmsten Prügel nicht davon abhalten können, da immer wieder hinzufassen.

Hier kommt jetzt wieder seine Frau ins Spiel: eine Profisportlerin, jedenfalls bis zu ihrer Heirat und Übersiedlung nach Deutschland. Von Kind an hat sie ihren Körper im Training gestählte. Sie hat einen perfekten Körper, so einen, wie er ihn sich selber immer gewünscht hat, sagt Ludwig Stern. Aber zugleich zeige sie dasselbe asketische Verhalten wie seine Familie, die in ihrem Körperkult etwas seltsam lustfeindliches hat, klagt er. Als er sie kennengelernt, hätte er gleich gemerkt, daß sie überhaupt keine Ahnung von Sexualität hatte. Und dennoch hätte er seine Finger nicht von ihr lassen können. Obwohl es sich nie so richtig zwischen ihnen entwickelt hätte, hat er doch zwei Kinder mit ihr bekommen. Mit seiner Freundin dagegen erlebt er eine »befreite Körperlichkeit«, wie er das nennt. Im Beschreiben der beiden Frauen tritt eine eigentümliche Gegensätzlichkeit heraus: Seine Frau, die athletische Sportlerin, deren gestählter Körper ihn erregt, ist selber nicht sehr erregbar. Jedenfalls nicht so wie die Freundin. Die wiederum keinen besonders attraktiven Körper hat. Aber die Freundin und er könnten sich stundenlang zusammen mit ihren Körpern beschäftigen, was mit der Frau nicht geht, sagt er.

4. HAUPTWERKE UND NEBENWERKE

Dann passiert etwas: Mitten im Konzert hat er die Orientierung auf dem Blatt verloren und kann nicht weiterspielen. Als er davon erzählt, wird er

plötzlich ganz still. Ich frage nach, was ihm durch den Sinn geht. – »War gerade mit den Vögeln im Baum abgelenkt.« – »Was fällt ihnen denn zu ›Vögeln‹ ein?« – Er kommt gleich auf die Freundin zu sprechen. – »Ist es das, woran Sie im Konzert denken mußten?« – Genau das war wohl passiert. Der Gedanke an die Freundin hat ihn so erregt, daß er plötzlich wieder im falschen Zug saß und wie damals nicht mehr rechtzeitig herausgefunden hat!

Darüber wird ein Stück beschreibbar, wie es bei einem Konzert zugeht: Neben dem Hauptwerk – etwa der Aufführung einer Symphonie von SCHUBERT, läuft anscheinend immer noch anderes mit. Nebenwerke, in denen wie in einem Hintergrundrauschen ganz anderes mitschwingt. Meistens Fetzen aus dem Alltag, nebensächlicher Kram, beschreibt Ludwig Stern die Qualität dieser Gestalten – Gesprächsfetzen, Szenenausschnitte, Tagesreste. »Gestern abend bei der Hindemith-Symphonie geisterte mir immer der Stoff-Hund meiner Tochter durch den Sinn.« Eine eigenartige Zweigleisigkeit kommt zum Vorschein, um die Musiker wohl auch wissen und die manche in die Arbeit miteinzubeziehen versuchen. Ludwig Stern erzählt von einem Konzertmeister, der seinen Musikern empfiehlt, beim Üben ein Hörbuch mitlaufen zu lassen, um diese Zweigleisigkeit gleich miteinzubüben. Weil es eben ganz anders zugeht beim Spielen eines Musikstücks, als man sich das im allgemeinen vorstellt. Gestalthafter eben. Da bilden sich Figurenabfolgen heraus, die das Geschehen tragen. Figuren mit Ausgangsposition, Entfaltung, Ausklingen und Übergang zur nächsten Figur. Anfang und Ende solcher Figuren aber bilden die optischen Anhaltspunkte auf dem Blatt. Entlang derer man sich weiterspielt. Das geht gut, solange die Nebengebilde, die sich bei der Entfaltung der musikalischen Figuren mitentfalten, keine zu große Eigendynamik entwickeln. Das geht daneben, wenn sich eine Nebenfigur plötzlich dazwischen drängt und selber zur Hauptfigur mutiert. Wie es Ludwig Stern beim letzten Konzert wohl passiert ist. Der Gedanke an die Freundin hat ihn so erregt, daß er plötzlich ganz woanders war. »Mit de(n)m Vögeln abgelenkt.« Und mittendrin ist er wie aus einem Tagtraum erwacht und hatte völlig die Orientierung verloren.

In den folgenden Einfällen wird deutlich, in was er »mittendrin« gelandet war: Das war viel mehr als nur eine sexuelle Erregung, was ihn in diesem Moment so gefangen genommen hatte. Es wird nämlich deutlich, daß er mit der Freundin nicht nur »freie Körperlichkeit« auslebt, sondern auch eine zugespitzte Konkurrenz. Die Freundin ist auch Geigerin. Wie er. Aber sie spielt in einer anderen Liga, wie Ludwig Stern das nennt. Er kann sich erst in der Behandlung ansehen, in was er mit dieser Freundin hineingeraten ist. Wie sehr es ihm zu schaffen macht, daß sie viel besser ist als er. Sie sei ungeheuer schnell auf ihrem Instrument. Sie brauche auch nie zu üben. Sie könne alles sofort einfach so. Und als sei das noch nicht genug, hat sie auch

noch zwei Brüder, die auch Geiger sind und in weltberühmten Orchestern spielen. Wieder steht er als Schwächling der Familie da.

Von hier kommt er jetzt auf seine Zweifel an seinem eigenen Können zu sprechen. Wie er zwar von Kind an Musik gemacht hat, aber eigentlich nie Musiker werden wollte. Mathematik wollte er studieren. Aber da hätte er nicht gleich einen Studienplatz bekommen und sein Geigenlehrer habe ihn damals angeboten, die Wartezeit in seiner Klasse an der Musikhochschule zu verbringen. Und dann ist er da hängen geblieben. Und trotz der beachtlichen Erfolge, die sich einstellten, ist er nie die Idee losgeworden, daß er eigentlich nicht am richtigen Platz ist. Daß es woanders vielleicht viel toller für ihn wäre. Und er in seinem Orchestergraben »wer weiß was« verpaßt.

An dieser Stelle rückt deutlich heraus, wie sehr Ludwig Stern von seiner Unruhe umgetrieben wird. Beherrscht von dem Gedanken, das Tollste zu verpassen, kann er es in keiner gewonnenen Gestalt aushalten, sondern treibt es stets bis an den Rand, wo es kippt und er wieder als »Schwächling« da steht. Man kann richtig sehen, wie sich da ein »Getriebe« ausgebildet hat, das ihn ruhelos immer weiter treibt. Und man kann sehen, wie die psychologische Behandlung das zu verändern sucht: Indem die dabei entstehenden Störungen in einen Zusammenhang mit seinem Verhalten »bewußt« gemacht werden. Um schließlich das individuelle Prinzip zu erkennen, nach denen sich die Gestalten bewegen. Und einen veränderungsträchtigen Ruck im Gestaltgetriebe herbeizuführen. Leider muß ich wegen der zeitlichen Begrenzung bei dieser letzten Wendung der Angst des Geigers, den Bogen zu verlieren, anhalten. Nicht ohne Ihnen noch einen kurzen Blick auf das Prinzip zu geben, mit dem in der Behandlung weitergearbeitet wurde.

Wie beim Mann, der auszog das Gruseln zu lernen, treibt es auch Ludwig Stern gerade dahin, wo das Gruseln lauert. Genauso fühllos wie der Mann im Märchen für das, was dabei mit ihm geschieht. Nur damals, als er den Großvater umfuhr, hat es ihn wohl so erwischt, daß er zwei Stunden gezittert hat. Als ließe ihn diese Verkehrungserfahrung seitdem nicht mehr los, treibt er wie besessen all seine Unternehmungen an diesen Kipp-Punkt heran. Wo es ihn erwischen könnte. Je länger er dieses erregende Spiel treibt, umso fühlloser wird er dabei: Keine Prügel, kein existentieller Verlust, keine Beschämung können seinen »Übermut« bremsen. Als versuche er sich mit aller Kraft zu beweisen, daß diese Verkehrbarkeit für immer außer Kraft gesetzt ist. Das bedeutet: Er kann machen was er will, es passiert nichts, was ihn wirklich umhauen kann. Er kann allen noch so schmerzlichen Folgen standhalten. Doch dann erwischt es ihn mitten im Konzert. Wie aus heiterem Himmel, wie damals, als er den Großvater umgefahren hat, packt ihn plötzlich das Zittern. So daß er Gefahr läuft, im nächsten Moment den Bogen zu

verlieren. Diese erneute Verkehrungserfahrung aber geht ihm so nah, daß er sie nicht mehr wegschieben kann. Seine Störung wird ihm gleichsam »bewußt«, und er entschließt sich schließlich, sie psychologisch behandeln zu lassen.

»Gestalten in Gestalten« war das Stichwort von SALBERS Vorlesung zur Morphologie des Unbewußten, in die sich mein Vortrag einpassen möchte. Am Falle des Geigers kann man sehen, wie in der zunächst hervortretenden Gestalt unerklärlicher Versagensängste ganz andere Gestalten am Werke sind, unsichtbare, die erst in den Zerlegungen und Zerdehnungen der Behandlung als wirksam herausgearbeitet werden können. Zugleich rückt dabei ein bestimmtes Verhältnis heraus: Die Gestalten haben sich so ineinander verdreht, daß sich ein Teufelskreis ausgebildet hat: Das Gefürchtete ist zugleich zum Gesuchten geworden. Genau diese Verdrehung ist es, die dem Geiger mitten im Konzert der Bogen aus der Hand fallen läßt! Die unheimliche Stimmung aber, die sich in derartigen Momenten im Konzertsaal ausbreitet, zeugt davon, wie übergreifend die Gestaltdrehungen sind:

Denn lauert nicht auch das Publikum – irgendwie – auf diesen Augenblick, wo der Geiger seinen Bogen verliert und die hohe Kunst entgleitet? Wo sich der Konzertsaal plötzlich in eine Arena verwandelt und der Sturz des Akrobaten aus der Zirkuskuppel auch beim Publikum das große Gruseln auslöst? Auch hier entdecken sich beim genaueren Hinsehen »Gestalten in Gestalten«: Dem Publikum rückt im Gruseln die eigene Versehrbarkeit heraus, aber es kann die gefürchtete Verkehrung auf die andere Seite schieben. Zur Kunst und den Künstlern. Zugespitzt könnte man formulieren: Man bezahlt vor dem Konzert nicht nur für den Genuß an der gelungenen Gestalt, sondern auch für den eventuellen Absturz! Er eröffnet die Möglichkeit, sich von der eigenen Unruhe für einen Moment befreien zu können, indem sie sich im »Künstlerpech« unterbringen läßt. Auch diese etwas verstecktere Gestaltvariation führt zur beruhigenden Wirkung von Musik.

»Er singt eine alte peruanische Weise,
die er in der niederen Bretagne bei
einem Taubstummen gesammelt hat.«
Erik Satie: Sonatine bureaucratique

Diese Untersuchung versteht sich als eine Fährtensuche. Sie will einem Phänomen auf die Spur kommen, welches eine andere Seite der Musik zeigen möchte, eine außerhalb der Konzertsäle und Festivals, jenseits der Mühen des stundenlangen Übens und jenseits der europäischen Tradition der Trennung in Komponist – Interpret – Hörer. Ausgehend von künstlerischen, pädagogischen und therapeutischen Erfahrungen mit improvisierter Musik wurde nach musikalischen Alltagsimprovisationen gesucht: kleinen musikalischen Momenten, die sie sich zwischen durch ereignen, mitten im Alltag, jenseits des verabredeten Musizierens, bisweilen kaum bemerkt, bisweilen als gelungenes kleines Kunstwerk, als kleiner geglückter Augenblick erlebt.

MUSIK OHNE ALLTAG?

Rosemarie Tüpker

MUSIKALISCHE IMPROVISATION IM ALLTAG¹

In der Sprache sind wir es gewohnt, zwei Bereiche zu unterscheiden: Sprache als alltägliches Mittel der Kommunikation in allen Lebensbereichen und Sprache als Kunst: in der Lyrik, als Prosa, in Theater und

1 Ich danke allen, die durch Interviews und Beschreibungen zu dieser Untersuchung beigetragen haben.

Film. Die Unterscheidung dieser zwei Bereiche beinhaltet auch die Existenz von Übergängen: Alltagssprache geht in die Kunst ein, wird in ihr überformt, gesteigert oder zitiert. Auch der Tanz als Kunst – als Festliches oder Feierliches oder als geschützte Formenbildung, in der manches erlaubt ist, was sonst verboten ist – hebt sich ab von der alltäglichen Bewegung des Lau-fens, Greifens und Hantierens. Und auch die Bildenden Künste sind mit all-täglichen Formen verschwistert. Die Zeichnung gibt es auch als Konstruktionszeichnung, Wegskizze und Kritzelei; einen alltäglichen Umgang mit Farben kennen wir vom Bemalen der Wände und Färben von Kleidung; Steine werden auch für Mauern zurecht gehauen und auch Gebrauchsgegenstände werden plastiziert.

Nur in der Musik scheint es – von wenigen unscheinbaren Ausnahmen abgesehen – keinen Alltagsbereich und damit auch keine Übergänge zu geben. Musik tritt immer schon als Kunst auf. Sie scheint mit dem Musik-Werk identisch, dem »Opus« welches komponiert, geübt, aufgeführt, gehört – interpretiert, verstanden oder mißverstanden wird, bleibt oder verloren geht. Natürlich unterscheiden manche zwischen »guter« und »schlechter« Musik, und wir sind geneigt, nur die erste als Kunst anzusehen. Aber um diese, sowieso heikle, Unterscheidung geht es hier nicht. Vielmehr stellt sich die Frage, ob es zur Kritzelei, zum Malen, Hauen und Formen jenseits aller Kunst, zur alltäglichen Bewegung, zur Selbstverständlichkeit des Sprechens, welches wir ohne Unterricht mit schon ein bis zwei Jahren »einfach so« tun, in der Musik so gar keine Entsprechung gibt. Gibt es eine Musik im Alltag, eine alltägliche Musik? Woraus entsteht Musik, wovon hebt sich Musik als Kunst ab?

Das Seltsame an der Musik zeigt sich auch darin, daß sie die einzige Kunst ist, die sich ein eigenes Wort für ein generalisiertes (vermeintliches) Nicht-Können leistet: Zu dem Begriff »unmusikalisch« gibt es in den übrigen Künsten kein Pendant. Niemandem wird durch eine Etikettierung wie: er ist »unzeichnerisch«, »unsprachlich« oder »untänzerisch« in vergleichbarer Weise ein kompletter Ausdrucksbereich verstellt, wie dies durch die Zuschreibung »unmusikalisch« oft geschieht – nicht immer ohne Tragik. Niemand hört auf sich zu bewegen, auch mit Freude, nur weil ihm klar geworden ist, daß er nicht zum Ballett taugt. Und niemand käme auf die Idee, das Sprechen einzustellen, weil er keinen Roman schreiben oder keine Gedichte vortragen kann. Aber vielen, die in der Kindheit einige Male als »unmusikalisch« abgestempelt wurden, bleibt die musikalische Äußerung lebenslänglich versperrt. »Ich höre zwar gerne Musik, bin aber völlig unmusikalisch! – ein seltsam bizarrer und dennoch oft gehörter Satz. Musik ist in unserer Kultur elitär, früh wird ausgelesen (e-ligere) und das anhand oft zweifelhafter Kriterien (vgl. TÜPKER 2001). Seltsame Zuspitzung dieser

Auslese: »Ich bin unmusikalisch, (denn:) Ich kann keine Noten lesen.« Dem entspräche, daß der glaubt nicht sprechen zu können, wer nicht lesen gelernt hat.

Und das Seltsame an der Musik zeigt sich auch darin, daß der, der die Werke anderer reproduziert, nicht – wie in der Bildenden Kunst – als »Fälscher« tituliert wird, sondern »Interpret« heißt (vgl. FRAUCHINGER 1992). Womit zugleich angedeutet ist, daß das notierte Werk weder technisch noch psychologisch noch historisch nur der bloßen Wieder-Gabe bedarf, sondern daß die Übersetzung des Notenbildes in hörbaren Klang immer angereichert, gefiltert und subjektiv gedeutet ist durch die Person des Aufführenden. Aufgeführte Musik ist immer ein Gemeinschaftswerk von Komponist und Interpret. Die Auseinandersetzung mit der Frage, wer dabei was zu sagen hat, wer was darf, wer wen falsch oder richtig versteht, füllt Bände.

Wir können aber feststellen, daß diese (und andere) Seltsamkeiten der Musik Merkmale einer spezifisch europäischen Entwicklung sind. Mit ihr hängt auch zusammen, wie wir hierzulande als Kinder an die Musik herangeführt werden. Sprechen, Laufen, Malen erschließen sich uns vor jeder Schule. Musik scheint immer gleich »gelehrt« zu werden: als Lied, als erstes Stückchen oder als »Vorübung« darauf. Erst der Unterricht, Jahre später das Vergnügen – für viele jedoch auch das nie. Wir unterscheiden zwischen »Üben« und »Spielen«, »Probe« und »Aufführung«. Das jeweils letztere erscheint als das »Eigentliche«, ersteres macht (vermeintlich) nur Sinn als notwendiges Übel, um letzteres zu erreichen. Übertragen wir das auf die Sprache, so würden wir nicht mit einem Jahr einfach anfangen zu plappern, sondern zuerst etliche Sprechübungen machen müssen, dann vielleicht ein erstes kleines Gedicht lernen, später längere, schwierigere usw. Und – und das wäre nun wirklich erschreckend: Ein *eigenes* Sprechen gäbe es nicht. Das bliebe den Dichtern vorbehalten. Einige, die Sprachinterpreten, dürften deren Werke aufführen und sie dabei ein wenig mit eigenem Empfinden anreichern. (So wie die meisten Interpreten, zumindest in der sogenannten E-Musik, kein eigenes musikalisches Sich-Ausdrücken kennen. Selbst ihnen, die sich ihr Leben lang mit Musik beschäftigen, ist ihr eigenes musikalisches Sprechen verwehrt.) Die meisten aber sprächen nicht, ihnen bliebe nur die Rolle des Zuhörers.

In anderen Kulturräumen, in denen Musik nicht komponiert und reproduziert, sondern improvisiert wird, ist auch das Lernen von Musik anders gestaltet. So z.B. in der nachahmenden Unterrichtstechnik der oral tradierten klassischen Musik Indiens, bei der es sich dennoch nicht etwa um »Volksmusik« handelt, sondern eine der unseren durchaus gleichwertigen Hochkultur.

Und auch in der europäischen Kultur hat sich in den 1970er Jahren eine Alternativszene entwickelt, in der Musik improvisiert wird (vgl. NIEDECKEN 1988, WEYMANN 2004). Davon waren sowohl die Musik als Kunst als auch die Musikpädagogik betroffen und daraus entstand u.a. die Musiktherapie. Im Einzugsbereich dieser anderen Musik, in der die Trennung Komponist – Interpret – Hörer aufgehoben ist, lohnt es sich zu suchen nach alltäglichen Formen des Musikalischen.

FLÜCHTIGE MOMENTE

Die Frage nach einer Musik zwischendurch, nach einer »Kritzelei in Tönen« führt zu »Alltagsimprovisationen«, zu einer Musik, die nicht komponiert ist, nicht festgelegt, die keiner Vorbereitung bedarf, einer Musik, die unversehens geschieht und die wir oft gar nicht bemerken – und wenn, dann immer erst, wenn sie schon angefangen hat.

Ich bin auf dem Weg zur Unibibliothek, laufe zu Fuß dorthin. Da die Zeit knapp ist, gehe ich ziemlich rasch. Plötzlich ist da eine Melodie, die ich summe, genau im Rhythmus der Schritte...

... Plötzlich ertappe ich mich dabei, wie ich unruhig mit den Fingern meiner linken Hand auf meinen Oberschenkel trommle ...

Es sind kleine flüchtige Momente, empfindlich wie Seifenblasen: Wenn wir mit unserer Aufmerksamkeit nach ihnen greifen wollen, drohen sie zu zerplatzen:

... das Problem war nicht, daß ich die alltäglichen Improvisationen überhörte, sondern eher, daß diese sofort verschwanden, sobald ich ihnen Aufmerksamkeit schenkte. Da verpuffte jeder Impuls im Nichts ...

Der Flüchtigkeit des Phänomens ließ sich mit der Untersuchungsmethodik qualitativer Interviews nur schwer beikommen. Einmal auf die Spur gebracht, fielen den Interviewten zwar »tausend kleine Szenen« ein und der Alltag schien »voll von solchen Alltagsimprovisationen«, aber die Geschehnisse konnten meist nicht genau genug erinnert werden. Die Musik selbst war »nicht mehr im Ohr«, man »hat es gar nicht so registriert« oder die Situationen »fallen mir jetzt nicht so schnell ein«. Die zunächst durchgeführten Interviews wurden daher ergänzt durch die immer wieder erteilte Bitte, auf solche »Alltagsimprovisationen« zu achten und diese mög-

lichst genau und möglichst sofort zu Papier zu bringen.² Die hier vorgestellte Untersuchung beruht daher auf einigen Interviews und einer Sammlung von gut 60 Einzelbeschreibungen. Aber auch das Beschreiben hat seine Tücken: Einerseits führt die Aufforderung zur Erstellung einer solchen Beschreibung dazu, daß relativ bald danach ein Phänomen bemerkt wird, welches sich als »Improvisation im Alltag« festhalten ließe, oft schon am selben Tag, was eventuell auf die Häufigkeit und Alltäglichkeit des Phänomens schließen läßt. Andererseits stört das Aufmerken und Identifizieren schon den Fluß des Geschehens, droht es zu unterbrechen. Es bedarf dann einer gewissen Schwebeverfassung, damit die Improvisation weiter geschehen kann:

Ich gehe vor den anderen beiden her und höre mich plötzlich pfeifen – irgend etwas, keine bestimmte Melodie – und merke, daß es genau zum Takt meiner Schritte paßt – oder umgekehrt? Ich fange an zu denken: Ah, das ist ja eine Improvisation! Daraus wirst du deine Hausaufgabe machen! Während ich anfange zu denken, muß ich mich bemühen, nicht mit dem Pfeifen aufzuhören ... Ich beobachte nun bewußt, was ich tue und bemerke, daß ich auch noch mit dem Schlüsselbund in der Hand ein wenig dazu klappere ... und schon ist der Moment vorüber ...!

... weiterpfeifend geht mir durch den Kopf, daß sich hier ein Beispiel von »Improvisation im Alltag« ereignet. Ich kann diesen Gedanken aber wieder soweit fallen lassen, daß sich das Geschehen, welches irgendwie nicht intentional ist, weiter ereignet ...

Besonders schwierig wird es manchmal, wenn man das, was man da tut, genauer musikalisch festhalten will:

... Über diese Gedanken ist mir der Rhythmus aus dem Gedächtnis entchwunden. Komisch, eben so nebenbei ging es wie von selbst. Jetzt überlege ich und komme nicht wieder drauf...

So beruhen die Ausführungen dieses Artikels auf den Momenten, die »gerade noch erwischt« werden konnten und können vielleicht nur verweisen auf all das, was wir unbemerkt musikalisch so alles treiben im Alltag.

2 Diese Bitte sei hier wiederholt. Die bisherigen Beschreibungen wie auch die Interviews stammen bis auf einige Ausnahmen von Musikern und Musikerinnen oder Menschen, die aktiv musizieren. Daher ist auch eine Aussage darüber, ob auch Menschen, die weniger mit Musik befäßt sind, ähnliche Phänomene kennen, nicht möglich. Leser und Leserinnen mögen sich daher ausdrücklich zur Zusendung von Beschreibungen jeglicher Art von »Improvisationen im Alltag« aufgefordert fühlen. Zusendungen an tupker@uni-muenster.de

MELODISCHES

In einem großen Teil der Alltagsimprovisationen werden Melodien gesummt, gesungen und gepfiffen. Oft eher leise, damit es von anderen nicht bemerkt wird, obwohl »es nicht so peinlich ist wie Selbstgespräche«. Laut gesungen wird meist nur dann, wenn man alleine ist oder sich durch Rauschen abgeschirmt fühlt »unter der Dusche«, »in der Wanne«. Die Melodien sind »frei erfunden«, greifen etwas aus der Umgebung auf oder auf Bekanntes zurück. Dabei können sowohl ganze Lieder Teil des Geschehens sein, aber ebenso Schnipsel daraus. Ein Ohrwurm wiederholt sich immer wieder, bis er nervt und absichtlich variiert wird, oder Mehreres wird zu einem ganz eigenen Potpourri verbunden. Manchmal »ertappt« man sich beim Singen eines Schlagers, den man »eigentlich schnulzig« findet. Da hilft es »die Melodielinien zu synkopieren«, »Töne einzubauen« oder »absichtlich schief zu pfeifen«. Dem »Nebenbei-Charakter« entspricht, daß oft äußere Dinge ein Lied mittendrin beenden. Manchmal geht es dann »ohne Klang im Kopf weiter« oder es »kommt an jeder Ampel zu einer kurzen Unterbrechung« und geht dann weiter. Improvisieren im Alltag muß sich an den sonstigen Alltagsverkehr anpassen:

...An einer Kreuzung verebbte die Impro, weil ich die Konzentration für den Straßenverkehr brauchte. Außerdem fuhr ich zu langsam, so daß das Metrum nicht mehr zum Lied paßte ...

... Mir fällt auf, daß das Tempo meiner Melodie sich jeweils an die Veränderungen in der Geschwindigkeit angleicht, die mir durch die Notwendigkeiten des Fahrens aufgezwungen werden ...

Melodiöses erklingt gelegentlich auch instrumental, wenn einem irgendwas in die Finger kommt, was sich melodisch gebrauchen läßt, wenn man sich einmal aus der Gefangenschaft temperierter Stimmung befreit hat: die Saiten (Drähte) des Eierschneiders, mehrere Fahrradklingeln, ein Holzstapel im Wald, Gläser oder Töpfe (»[...] toll, was es in der Küche so alles zu entdecken gibt – eine preiswerte Bereicherung des Instrumentariums«). Wenn sie gerade greifbar sind, kommen auch »richtige« Instrumente zum Einsatz, etwa in der Pause einer Probe, in Unterrichtssituationen in der Musikschule oder in Studentenbuden, in denen sie nah genug herumstehen.

RHYTHMISCHES

Einen gleichgewichtigen zweiten Schwerpunkt nimmt das Rhythmische ein: Da wird getrommelt, geklopft und gehämmert mit allen verfügbaren Körperteilen (»body-percussion«) und mit allen Dingen, die einem gerade in die Finger oder unter die Füße kommen. Zum rhythmischen Musizieren lässt sich fast alles gebrauchen und zu kleinen vergnüglichen Alltagskunstwerken verbinden:

... etwas ungeduldig auf die anderen wartend, trommle ich mal wieder wie zufällig auf dem Autodach mit den Fingern meiner rechten Hand. Ich bemerke, daß sich da offenbar selbstständig ein Rap-Grove entwickelt hat: Die Mittelfinger klopfen dumpfere Töne: die Bassdrum. Der Daumen macht einen lautere, höheren, scheppernden Klang wie eine elektronisch verfremdete Snare. Das klingt aber gut, denke ich. Die Grundfigur geht so:



Im Geiste höre ich die Sechzehntel wie eine durchlaufende High Hat; immer wieder entstehen Variationen, Breaks und Fills, die ich mit den übrigen Fingern trommle: Wirbel, Triolen, 32tel usw. Ich verändere gelegentlich den Anschlag und damit den Klang, gewagtere Variationen fallen mit ein oder fließen mir in die Finger und ich muß aufpassen, nicht aus dem Fluss zu kommen, gehe immer wieder zur minimalistischen Basis zurück, versuche exakt zu spielen, empfinde den Swing und beweg' mich ein bißchen dazu, vielleicht sogar mehr innerlich als sichtbar...

Plötzlich bemerke ich morgens beim Zahneputzen, daß ich mir tatsächlich die Zähne in einem regelmäßigen Rhythmus putze. Sollte das etwa schon eine Improvisation sein? Tatsächlich: im 4-er Takt: vier mal rechts, vier mal links, vier mal oben, vier mal unten, vier mal hinten rechts ...mit der linken Hand trommle ich den passenden Rhythmus auf das Waschbecken. Wie wär's mit einem Walzer? 1,2,3, 1,2,3, da geht tatsächlich der Kopf mit. Und wie sieht's mit dem Gurgeln aus? Ja, wirklich, wieder ein Vierer. Jetzt muß ich so lachen, daß ich ganz schnell den Mund ausspülen muß. Mein lachendes Spiegelbild sieht mich an. Eine schöne Art, den Tag zu beginnen.

Oft sind melodische und rhythmische Produktionen kombiniert und anderes, Nicht-Musik und andere Personen werden eingebunden:

... gleichzeitig dazu klopft erst die eine Hand den Rhythmus der Melodie auf das Bein, danach kommt die zweite Hand dazu ...

Gerade als ich mit dem Fahrrad zur Uni fuhr, habe ich plötzlich ein Lied aus dem Praktikum vor mich hin gesungen. Bei den ungeraden Taktzeiten trat ich immer fest ins rechte Pedal. Außerdem habe ich die Melodie etwas entfremdet, zusätzliche Töne eingefügt oder den Rhythmus aufgegriffen und variiert ... Dieses Mal waren die schweren Taktteile mit dem linken Pedal synchron und ich pfiff die Melodie ...

Im Näherkommen höre ich die mich in Münster immer wieder überraschenden Ampelanlagen: Das rhythmische Klicken verbindet sich mit meinem Herzschlag und meine Beine übernehmen es als Metrum ihrer Bewegung, im Kopf fühle ich das Pochen in gleicher Geschwindigkeit und ich selbst beginne das Ampelgeräusch als Ton zu übernehmen und es rhythmisch mehr zu unterteilen – plötzlich fällt mir das Laufen leichter. Die Ampel liegt hinter mir – ich habe den Rhythmus im Körper und nutze ihn zum Weiterlaufen ... bis die neuen Geräusche in ihrer Vielfalt und Uneinheitlichkeit mich wieder aus dem Sog des Rhythmisichen fallen lassen. Meine Kraft läßt nach. Zum Glück bin ich gleich da.

HARMONISCHES, KONTRAPUNKTISCHES

Eher seltener kommt es zu Improvisationen, die vom Harmonischen her gestaltet sind. Das ist verständlich, weil es zur Gleichzeitigkeit des Harmonischen entweder mehrerer Personen oder besonderer Umstände bedarf:

Es war nachts auf einer Schiffsüberfahrt vom Festland nach Kreta. Im großen Saal unten im Schiff war es zu heiß zum Schlafen, zu viele Leute, und draußen zu unbequem. So saß ich auf irgend einem Schiffsteil und merke irgendwann, wie ich schon seit geraumer Zeit Töne des Brummens des Schiffsmotors mitsang. Wer hätte gedacht, daß so ein Motor einen so schönen und sonoren Klang mit einem solchen Obertonspektrum³ hat. Aufmerksam geworden auf das Geschehen mischte sich ins Singen das Horchen auf das, was ich da sang: eine Weile war es die Quart und die große Terz drüber. Also befand ich mich im Bereich des dritten, vierten und fünften Teiltones des Klangspektrums, das der Schiffsmotor für mich bereit hielt. Der reiche Klang war immer da und ich konnte mich hineinfallen lassen in die einzelnen Teiltöne. Dadurch war das Springen in den Intervallen ganz leicht. Ich probierte nun auch mit dem sechsten Teilton rum, hatte also jetzt auch den Dur-Dreiklang (4.-5.-6. Teilton) zur Ver-

³ Zur Erläuterung: Das, was wir üblicherweise als einzelnen Ton wahrnehmen, ist akustisch ein Klang, der aus einem geregelten Spektrum verschiedener Teiltöne besteht. Der hier erwähnte erste Ausschnitt dieser Teiltonreihe entspricht z.B. von dem Grundton C aus: C – c – g – c' – e' – g' – b' – c' ... Oder in Intervallbezeichnungen Grundton – Oktave – Quinte – Quarte – große Terz – kleine Terz – ein Intervall etwas größer als die kleine Terz – entsprechend verminderte große Sekunde. Bei der parallel gebrauchten Bezeichnung Obertöne wird der 2. Teilton als der 1. Oberton bezeichnet.

fügung. Die Quinte unten (2.-3. Teilton) ging auch noch so grade, wenn auch schon fast nicht mehr in meinem Stimmumfang. Sie war wie ein tiefes Fallenlassen. Wahrscheinlich hätte ich den Ton gar nicht mehr singen können, wenn er nicht auch schon da gewesen wäre, ging mir durch den Kopf. Tiefer ging's dann nicht mehr. Den Grundton mußte ich dem Schiffsmotor allein überlassen. Und dann probierte ich mit dem »schrägen« siebten Teilton rum und der Sekunde drüber. Herrlich! Die Fremdheit dieses Intervalls, welches sonst in unserer Musik nicht vorkommt. Als das reine harmonische Tönen im Klang sich genug ausgebretet hatte, begann ich mit rhythmischen Variationen, es wurde belebter, vielfältiger, dann wieder ein ruhigerer Teil ... Es war eine lange, lange Improvisation, die mir die Zeit der Überfahrt verkürzte und die Nacht, meine damalige Lebenssituation, den Übergang von Arbeit zu Urlaub und vieles mehr zu einer Musik verband. Sie ist mir deshalb so gut im Gedächtnis geblieben.

Eine ähnliche Improvisation wird beschrieben, in der ein obertonreich klingender Scanner (aus den Anfangszeiten dieser Technik) den Part des Schiffsmotors übernimmt. Die Improvisation untergliedert sich dabei in die jeweils fast drei Minuten lang dauernden Scan-Vorgänge, die insgesamt über hundert mal wiederholt wurden, da ein ganzes Buch zu scannen war. Oder ein Staubsauger wird als Orgelpunkt benutzt:

Der Staubsauger, den wir früher zuhause hatten, produzierte einen gleichmäßigen gut hörbaren Ton, den ich als ostinaten Orgelpunkt benutzte. Darüber sang ich allerlei weitschweifige Melodien, die an dieser Stelle leider nicht mehr wiedergegeben werden können.

Auch einfache Kanons können improvisatorisch entstehen und sich aufgrund ihrer Prägnanz über die aktuelle Situation hinaus erhalten. In einer Beschreibung wird von Badewannenszenen zweier Schwestern im Grundschulalter berichtet, aus der jetzt, Jahre später, noch zwei dieser spontan erfundenen Kanons erinnerbar sind:

The musical notation consists of two staves, each in G major and common time. The top staff has four voices: 1. (short note), 2. (long note), 3. (short note), 4. (long note). The lyrics for this staff are "So 'ne Stimme hat Markus Kun-kel". The bottom staff also has four voices: 1. (long note), 2. (short note), 3. (long note), 4. (short note). The lyrics for this staff are "Nuss-scho-ko-la-de ess` ich ger - ne". The notes are primarily eighth notes, with some quarter and sixteenth notes.

Mehrstimmiges kann sich als einfache Harmonik ausbilden oder als polyphoner Sprechgesang, der sich aus einem zufälligen Handyklingeln, einem Einfall und dem spontanen Aufgreifen zusammenspinnt:

Generalprobe für ein musikalisches Wintermärchen. Kooperation von Kindergarteneltern, Kindergartenkindern und einer Band mit Kindern und Jugendlichen. Die Probe soll beginnen, alles ist endlich aufgebaut – da klingelt ein Handy. Lächeln, Augen verdrehen, aber keiner geht hin!

Ich (die Dirigentin) flüstere ins Mikrophon:



Te - le - fon!

Ein 15-jähriger Junge aus der Band wiederholt flüsternd:



Te - le - fon!

Dadurch entsteht ein Sprechgesang, die 12- und 13-jährigen Sängerinnen stimmen mit ein; wir variieren; jeder singt, was ihm einfällt, ab und zu die Imitation von Klingeltönen. Es entsteht ein fünfstimmiger flüsternder Chor:

Hörst du nicht das Te-le-fon? T-t-t-t-
te - le - fon, das Te - le-fon, hörst du es

RESONANZEN

Kirchenräume, Säle, Hallen, Grotten und Tunnel haben oft einen sogenannten »Eigenton«. Er klingt nicht von selbst, der Raum gibt aber aufgrund seiner akustischen Eigenschaften auf einen bestimmten Ton eine besonders starke Resonanz. Auch darüber hinaus produzieren manche Räume einen langen Nachhall, der für Konzerte eher gefürchtet ist, aber für einen spontan improvisatorischen Umgang sehr anregend sein kann.

... »Oooo – oooo – oooo« nach ein paar mal Ausprobieren hatte ich »ihn«, den Ton der Kapelle. Marianne machte es mir nach, aber eine Oktav höher war die Resonanz nicht mehr ganz so stark, und so tief wie ich kam sie natürlich nicht. So übernahm ich den Orgelpunkt und sie legte gregorianisch inspirierte Melodien darüber...

Unsere Schritte hallen in dem langen Tunnel. Ein Steinchen springt weg, es macht ein hellen Ton, der sich in ein langgezogenes Geräusch verwandelt. Aber eigentlich ist es kein Geräusch, sondern doch eher ein singender Ton, der sich für kurze Zeit auf eigenartige Weise materialisiert. Er »steht« in dem Halbdunkel des Tunnels, füllt ihn für einen Augenblick aus und »vergeht« dann, indem er sich entmaterialisiert oder perspektivisch immer kleiner wird und in weiter Ferne verschwindet.

Bevor er jedoch ganz verschwunden ist, höre ich die Wiederholung: »Pijung« macht deine Stimme und es ist so, als würde der Stein wieder wegspringen. Nicht ganz genauso, aber gut imitiert. Wie ein flacher Kiesel, der über das Wasser hüpf und jetzt seinen zweiten Sprung macht. Wiederholung und Echo zugleich, ähnlich und doch anders.

»Pijung« mache ich auch, und mein Ton ist etwas tiefer. Nun stehen zwei Töne in dem Tunnel, einer eilt dem anderen voraus, mein Ton läuft hinterher, aber er ist auch gleichzeitig da. Sie vermischen sich und sind doch zwei Parallelen. Sind einzeln und sind ein Intervall zugleich.

»Pijung« macht es, da kommt ein neuer Ton von dir. Das macht Spaß, ich antworte und ganz rasch bauen wir eine Kathedrale aus Tönen in dem Tunnel auf. »Pijung, pijung, pjöng, pjau ...« Die Töne bilden Schichten, die in einer spannungsreichen Balance zwischen Harmonie und Zerstörung hin und her wandern. Ein riesiges Kartenthaus aus Frequenzen baut sich zwischen uns auf. Wir bauen den Turm zu Babel, alle Stimmen erklingen gleichzeitig. Aber wir wollen den Turm nicht einstürzen lassen. Nicht dieses mal. Fast auf dem höchsten Punkt, an dem die Klänge schrill zu werden und sich zu überschlagen drohen, ebbt der Impuls zur weiteren Steigerung auch wieder ab. Langsamer und leiser werden die Töne, bis auch der letzte sich in der Weite des Tunnels verliert und unsichtbar und unhörbar zum Ausgang strebt.

ZEITRÄUME

Viele der Improvisationen dauern nur wenige Sekunden bis zwei, drei Minuten. Gerade so viel, wie benötigt wird, um eine kleine in sich abgeschlossene musikalische Form entstehen zu lassen. Dies braucht überraschend wenig Zeit und erinnert an die Charakterisierung der Musik als die »schnellste aller Welten« (LEIKERT 1990, 30).

Wir sitzen im Wohnzimmern. Nichts ist. Pause. Die Standuhr neben mir tickt wie immer. Unbeabsichtigt schnalze ich mit einem dem Ticken ähnlichen Mundgeräusch

zweimal den Off-Beat zu dem Uhrklicken, woraus sich als Fortsetzung ein kleines rhythmisches Motiv ergibt. B. »beantwortet« das Motiv mit einem ebenso kurzen – nicht nachahmenden, sondern ergänzenden Motiv – welches die Form zugleich zur a-b-Form (klassische Frage-Antwort-Phrase) ausgestaltet und beendet. Seine Ergänzung ist dabei nicht geschnalzt, sondern mit den Händen auf die Oberschenkel geschlagen. Auch ich schlage jetzt noch einmal auf meine Oberschenkel mit beiden Händen, was von der musikalischen Form her einer Bestätigung der Schlüfsbildung entspricht ...

Und selbst in diesen wenigen Sekunden kann die entstehende musikalische Form und die Alltagsnotwendigkeit in eine kleine Einheit zusammengeschmolzen werden.

Wir wollen spazieren gehen. Ich bin schon fertig angezogen und tanze etwas aufgedreht im Zimmer 'rum und singe im Rhythmus eine Melodie auf schubbiduh. Mein Freund setzt sich auf einen Stuhl, nimmt den Schuhanzieher und klopft einige Sekunden auf seinem Knie mit und singt ebenfalls. Dann zieht er den Schuh an, klopft noch mal kurz den Rhythmus auf seinem Knie, legt den Schuhanzieher weg und steht auf. Ich höre auf zu singen, wir gehen raus.

Andere nehmen sinfonischere Zeiträume von einer halben Stunde und mehr in Anspruch. Sie sind dann auch in verschiedene Formabschnitte gegliedert, bisweilen auch unterbrochen durch andere Tätigkeiten, nach denen sie wieder aufgegriffen werden. So tauchen auch Improvisationen beim Kochen oder Putzen auf, bei denen Lieder, Liedabschnitt, frei Erfundenes, Klappern und Dröhnen mit den Geräten bisweilen eine innige Verbindung eingehen.

MUSIK UND BEWEGUNG

Auf der Suche nach Anlaß, Beweggrund und psychologischem Sinn dieser musikalischen Kleinode fällt zunächst auf, daß sie oft mit (Fort-)Bewegung verbunden sind. Es kann mit daran liegen, daß viele der Beschreibungen aus dem Münsterland stammen, daß auffällig häufig Improvisationen während des Fahrradfahrens beschrieben wurden. Daneben aber auch zu Fuß, im Auto, beim Paddeln, bei allen Arten der Fortbewegung. Der Bewegungs-rhythmus wird aufgegriffen, rhythmisch abwandelt und variativ weitergeführt. Etwas, was sowieso schon da ist, wird zum Metrum, in Form und Gefühl gesteigert, akzentuiert und weiter entwickelt. Die Gleichförmigkeit der Bewegung wird abwechslungsreicher gemacht. Die enge Verbindung von Musik und Bewegung finden wir natürlich auch im Tanz vor und wir

kennen sie aus den Belegen musikalischer Frühformen, die Hinweise darauf geben, daß die Kategorien »Tanz/Bewegung« und »Musik« sich erst später als eigene Wirkungseinheiten gegeneinander abgegrenzt haben.

Zugleich betonen die Improvisationen, die mit einer Fortbewegung verbunden sind, aber auch, daß Improvisationen sich oft in Übergangssituatien ereignen: es sind Werke »auf dem Weg zu«, Tätigkeiten des Überbrückens und Verbindens. Manchmal helfen sie auch, eine erzwungene Wartesituation zu überbrücken. Dann fließt der gebremste Bewegungsimpuls in die bewegte musikalische Form. Aber auch umgekehrt: das scheinbar Festgelegte, die Gleichförmigkeit wird durch den musikalischen Impuls aus der Notwendigkeit in eine Freiheit überführt, die uns das Gefühl gibt, Unabänderliches noch verändern und gestalten zu können.

Eine Variation stellen die Improvisationen dar, die Arbeitstätigkeiten musikalisch kolorieren. Da kann ein umfangreicher Spülvorgang mit einer Mischung aus lautem Singen, Selbstgespräche führen und mit den Töpfen klappern operhaft zusammen gehalten werden. Aber auch einzelne gleichförmige Bewegungen der Alltagstätigkeiten Spülen, Putzen, Bügeln, Kochen werden in Alltagsimprovisationen aufgegriffen, belebt und gesteigert: Rühren, Wischen, Reiben, alles, was Wiederholung enthält, eignet sich zu einer Fortführung im Musikalischen.

Plötzlich merke ich, wie ich das Hin und Her des Bügeleisens ausgerechnet mit einem gepfiffenen Tritonus nach oben begleite, dessen Spannung ich dann beim Wenden des Wäschestücks in die Quinte auflöse ...

... passend zum Rühren singe ich kurze kinderliedartige Phrasen. Ich merke, wie ich die Länge des Rührens quasi von der musikalischen Logik abhängig mache. Frage – Antwort – rechtsrum rühren, neue Phrase – linksrum rühren, erste rechtsrum, zweite linksrum – Pause: das nächste Ei ... Das ist einer der Vorteile, wenn man keinen elektrischen Mixer hat ...

MUSIK IN DER RUHE

Es gibt aber daneben auch Improvisationen, die aus dem Gegenteil, aus der Ruhe, der Pause, aus dem Überfluß eines wohligen Allein- oder Beisammenseins entstehen, in denen noch Platz ist für Weiteres, was sich in dieses »Nichts ist« (s.o.) hinein ausbreiten kann.

Wir sitzen zu dritt auf dem Balkon. Kerzenschein und Bieratmosphäre breiten sich aus. Jemand spricht davon, noch 49 Pfennig (oder waren's 39?) vom anderen zu

bekommen, wohl mit der Begründung, Kleinvieh mache auch Mist... Einer begann: Klei- - - n - vieh- - - ... die anderen stimmen spontan mit ein: Klei- - - n - vieh- - - ... ma - cht t t au-ch Mmmmmm-iiii- - - st t t ... etc. Wenn uns jemand gehört hätte ...

... Der letzte Artikel ist gelesen, jetzt schaue ich aus dem Fenster und träume. Da bemerke ich, daß ich summe, ganz leise: eine Melodie aus der Abendmesse vom vorigen Tag...

Auch das folgende Beispiel entsteht aus der Situation beschaulicher Muße, einem »verdienten« Nichts-Tun, welches dem Seelischen so ganz ohne lustvolle Aktivität denn doch nicht ausreicht. Der Genuss läßt sich durch musikalisches Tun noch steigern.

INNEN UND AUSSEN

In einigen Beschreibungen ist »der Rhythmus einfach da«, es »beginnt wie von selbst eine Melodie in mir zu entstehen«, die Musik wird als von innen oder nirgendwo kommend erlebt, man findet sich quasi singend oder summend vor. Andere Improvisationen zeichnen sich dadurch aus, daß mit einer eigenen musikalischen Aktivität auf etwas von außen Wahrgenommenes reagiert wird und man mit der Welt in eine – teilweise sehr innige – Beziehung tritt. Erwähnt wurden die Beispiele eines solchen »gemeinsamen Musizierens« mit einem Schiffsmotor, einem Scanner, einer Ampel und einem Staubsauger. Als weitere Varianten finden wir alles, was klanglich, durch rhythmische Wiederholung oder Motivik musikalisch reizvoll erscheint und was in ähnlich musikalisierender Wahrnehmung spätestens seit John CAGE auch Eingang in die komponierte Musik gefunden hat: das Klopfen des Handwerkers draußen, tropfende Wasserhähne, tickende Uhren, medizintechnische Geräte im Krankenzimmer, quietschende Scheibenwischer, das Klicken des Blinkers, das Tatütata des Unfallwagens und auch die Musik aus dem Radio, die häufiger zum Anlaß für eigene Co-Produktionen genutzt wird.

... Da liege ich nun und genieße das warme, dampfende, duftende Nass genauso wie die Ruhe. Kurz vor Mitternacht tut sich in diesem hellhörigen Aus wirklich nichts Geräuschvolles mehr. Ohne es zu merken, während meine Gedanken noch an dem hinter mir liegenden Tag hängen, 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 nun mehr 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 verfalle. 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 zu fallen scheinen. Mein Rhythmus hat also eine Eigendynamik gefunden. Eine Weile pfeife und plätschere ich noch weiter und genieße dann erneut die Stille und hören nur noch den leisen um mich herum platzzenden Seifenblasen zu.

Das Erleben nimmt diese Beziehung durchaus als wechselseitige Kommunikation wahr und realisiert musikalisch eine illusionäre Beziehung. Das tritt verstärkt auf, wenn es sich um eine Improvisation mit Vögeln handelt:

Ich komme mit dem Fahrrad vom Einkaufen. Höre einen Vogel einmal eine Quart abwärts pfeifen und pfeife ihm spontan die Quart zurück. Da er aber nichts mehr von sich hören läßt, sequenziere ich die Quart, nun nicht mehr für den Vogel, sondern nur für mich... Doch jetzt meldet sich der Vogel wieder, wenn auch schon weit weg. Na gut, ich antworte ihm noch einmal ...

Es ist 7 Uhr früh und ich wache auf, obwohl ich doch heute endlich mal ausschlafen könnte ... Draußen gurrt eine Taube, direkt vor meinem Fenster. Unverschämtheit, um diese Uhrzeit! Unwillkürlich forme ich die Hände zu einem Hohlraum und blase durch eine Öffnung zwischen den beiden Daumen. Die Tonhöhe stimmt genau. Das klingt wirklich fast wie das, was die Taube von sich gegeben hat. Jetzt fängt die Taube wieder an zu gurren, als hätte sie auf eine Antwort von mir gewartet. Was ich da wohl gesagt haben mag? Als die Taube fertig ist, gurre ich wieder durch meine Daumenöffnung, diesmal lange, um zu prüfen, ob die Taube mir ins Wort fällt. Kaum mache ich eine Pause, gurrt die Taube ungefähr so lange wie ich zuvor. Das kann doch kein Zufall sein! Ich gurre kurz, die Taube auch. Ich gurre länger und wieder wartet die Taube ab, bis ich fertig bin. Ich möchte wissen, über was wir uns gerade unterhalten, die Taube und ich? Oder vielleicht singen wir auch? Ich gurre noch einmal ganz lange und erhalte keine Antwort. Habe ich etwas falsch gemacht und ist die Taube beleidigt? Oder hat sie gemerkt, daß ich gar keine Taube bin? Ich starte einen neuen Gurr-Versuch – wieder keine Antwort. Na ja, dann kann ich mich ja noch mal rumdrehen und weiter schlafen.«

Daß Musik die Möglichkeit der Umdeutung einer schwer zu ertragenden Situation schaffen kann, finden wir im nachfolgenden Beispiel eindrucksvoll geschildert:

Seit heute morgen bin ich an eine Apparatur angeschlossen, beide Arme fixiert zur intravenösen Versorgung über einen 12fach verzweigten Herz-Arterien-Katheter ... Rechts neben meinem Bett steht ein Apparat, der aus mehreren Apparaten besteht, den die Krankenschwestern und ich auch liebevoll »Weihnachtsbaum« nennen. Wenn einer von diesen 16 Apparaten piept, pfeift oder sich sonst irgendwie bemerkbar machen sollte, kommt dann auch gleich eine Schwester angerannt. Aber es gibt auch Tage, an denen es etwas länger dauert ... Ich döste so vor mich hin, als ein Klacken als Vorwarnung, daß da gleich eine Anwendung zu Ende gehen wird, hörbar wurde, ein sich wiederholendes Piepen folgte ... aber die Schwester kam nicht ... Nach irgendeiner Zeit, ich weiß nicht mehr, wie viele Minuten vergangen waren, pfiff ich zu diesem Piepen einen Kontrapunkt dazu. Der ganzen Apparatur gefiel das wohl, denn plötzlich kratzte der Insulinperfusor an der Endmarkierung. Ich antwortete mit einem »Shabadou« und, frei nach Frank SINATRA, »dobeedoee dou dou«. Das ließ sich eine offenbar eine andere Apparatur nicht zweimal sagen. Mit einem ähnlichen Laut – es kann auch sein, daß ich es mir in dem Moment eingebildet habe – erwiderete von ganz oben rechts die Apparatur mit der Kochsalzlösung ebenfalls mit einem Pfeifton. Im nächsten Moment stürzten sich noch zwei weitere Apparaturen, bei denen plötzlich eine rote Schrift aufleuchtete, mit Luft- und Druckwarnungen, mit in Unterhaltung. So langsam machte ich mir Gedanken über das, was da geschah, und verspürte ein deutliches Unbehagen mit diesen pfeifenden und piepsenden Apparaturen, obwohl ich wußte, daß mir nicht viel, zumindest nichts Schlimmes passieren kann. Mein Kontrapunkt zum ersten Apparat stimmte auch nicht mehr, mein »Shabadou« und »Dobeedo« hatten keine Geltung mehr. Ich überlegte mir rhythmische Floskeln, die dazu paßten, verwarf sie und dachte mir neue aus. Das Ganze klang, vom Rhythmischem aus gesehen, ziemlich versetzt und irgendwie daneben. Meine innere Spannung wuchs. Ich fing an zu singen, irgendwas, auf langen Tönen. Meinen Herzschlag hörte ich in diesen Tönen; Melodien fielen mir ein, melodiöse Rhythmen. Meine Beine, die ich zum Glück frei hatte, übernahmen den Grundrhythmus und so ein bißchen auch das Dirigieren. Durch diese Bewegungen ausgelöst gab das Bett noch quietschende Geräusche dazu. Anscheinend war das der auslösende Moment für die anderen Geräte, die plötzlich wie wild unbedingt ihre piepende »Meinung« noch dazu bringen wollten. Eine kurze Zeit hörte ich auf und lauschte diesen unterschiedlichen Klängen von Piepen, Piepsen und sonstigen fast-musikalischen Einlagen. Durch dieses »Sich-Absetzen von dem Klangkörper« wurde mir meine Situation unheimlich. Ich sang das »Lied von der freiwilligen Feuerwehr«, ich erfand irgendwelche Lieder, die ich laut dem Apparat entgegen grölte. War es vorher noch ein Mitmachen mit dem, was vom Apparat ausging, so wendete ich mich nun mit meinen Liedern gegen den Appa-

rat. Ich weiß nicht mehr, wie viel Zeit vergangen war, zwei, fünf oder mehr Minuten: Die Angst, die sich mir auftat, wurde mir immer mehr bewußt, obwohl ich keine Angst zu haben brauchte, was ich mir auch in diesem Moment wieder selbst sagte. Als ich mich entschloß, das Lied »Hoch auf dem gelben Wagen« zu singen, mir fiel kein anderes ein, kam eine Krankenschwester in den Raum mit den Worten: »Jetzt muß ich das Konzert aber mal beenden.«

Im musikalischen Spiel mit den piependen Apparaten wird ihre Bedrohlichkeit umgedeutet und sie werden eingebunden in eine andere Welt. Aus Warnsignalen werden musikalische Beiträge im gemeinsamen Konzert. Der Kranke wird zum Kapellmeister: Er kann sich für einen Moment aus der Verfassung des Ausgelieferten in die des Schöpfers und Dirigenten eines musikalischen Werkes befördern und aus den resonanzlosen Apparaten ein antwortendes Gegenüber machen.

IST DAS MUSIK?

Die Beispiele, in denen von außen Kommendes, auditiv Wahrgenommenes zum Anlaß des Improvisierens genommen wird, zeigen, daß die Antwort auf die Frage, ob etwas Musik sei, von Wahrnehmung, Erleben und kultureller Erfahrung des Subjektes abhängt. Es liegt am Einzelnen, ob eine bestimmte Kombination von Klängen und Geräuschen *als* Musik wahrgenommen wird oder *zur* Musik gestaltet werden kann. Und es liegt dann an den anderen Subjekten, ob sie dieses Erleben teilen, wie hier die hereinkommende Krankenschwester.

... Festival ... eine Eisenbahnüberführung aus Metall, über die manchmal einige hundert Menschen gingen ... sowie man auf die Stufen trat, durchzog der eindringlich stampfende Rhythmus den ganzen Körper. Ich hatte meist schon vor der Brücke meinen Gang diesem Rhythmus angepaßt, der über weite Teile des Geländes zu hören war. Manchmal sammelten sich Leute vor der Brücke und trommelten auf verschiedenen Gegenständen zum Rhythmus der Brücke ... mir war aufgefallen, daß ich – auch wenn nur wenige Menschen auf der Brücke waren – immer versuchte, Musik heraus zu holen, indem ich meine Schritte so plazierte, daß es einen bestimmten Rhythmus ergab. So erlebte ich bei jeder Überquerung dieser Brücke eine rhythmische Improvisation.

Insofern sind auch die Ränder des untersuchten Gegenstandes unscharf und in einem gewissen Umfang sogar selbstgenerierend: Mit der Aufforderung, auf das Phänomen der musikalischen Alltagsimprovisation zu

achten, schaffen wir eine Aufmerksamkeit, durch die das Phänomen, welches wir untersuchen, bisweilen erst als solches wahrgenommen wird. Es gibt keinen archimedischen Punkt und die Grenzen erweitern sich. Einmal auf die Spur gebracht, kann selbst das gänzlich Tonlose als musikalische Improvisation aufgefaßt werden:

Unhörbar:

Verschwitzt und angenehm k.o. schließe ich die Saunatür hinter mir und lasse mich auf das kleine Steinbänkchen fallen, vor dem die Fußbecken stehen. Erst jetzt bemerke ich den kleinen, etwa drei oder vierjährigen Jungen, der mich, ein paar Meter von mir entfernt stehend, neugierig mustert. Die Bank auf der ich sitze ist so niedrig, daß der Kleine nicht einmal seinen Kopf heben muß, als er mir nun geradewegs in die Augen blickt. Das Gesicht des Jungen ist völlig regungslos. Kein Mundwinkel, dessen Anheben ein Lächeln andeuten würde, kein Zucken, das verrät, was er denkt, selbst der Ausdruck der Neugier ist Glätte und Absichtslosigkeit gewichen. Selbst jetzt, da ich direkt in die großen, klaren Kinderaugen sehe, wendet er den Blick nicht ab. Sekundenlang sehen wir uns in die Augen, ernst und regungslos beide. Plötzlich muß ich lächeln. Ich kann gar nichts dagegen tun. Es ist einfach da. Im selben Moment blinzelt der Kleine, ohne seinen Blick von mir zu wenden. Ich weiß nicht, ob das Absicht war, aber sicherheitshalber zwinkere ich zurück. Ohne daß der Junge auch nur den kleinsten Muskel bewegt hätte, legt sich ein Ausdruck von Überraschung auf sein Gesicht. Eine Weile schaut er regungslos, dann zwinkert er – jetzt deutlich erkennbar; ich blinkere zweimal zurück. Jetzt zwinkert er zweimal kurz und einmal lang, dann abwechselnd links und rechts – das klappt noch nicht so gut, da müssen Mundwinkel und Wangen mithelfen. Ich wiederhole, zwinkere schließlich einige Motive, die der Kleine nachzwinkert. Irgendwann zwinkern wir im Duett die interessantesten Rhythmen. Imitationen, kunstvolle Verschränkungen, Polyrhythmik – alles ist das, und ist das vielleicht keine Musik, nur weil man sie nicht hören kann? Unser Spiel wird durch die Stimme der Mutter beendet, die unter der Dusche hervortritt und den Kleinen ruft. Sofort dreht er sich um, blickt noch einmal zurück und schließt, jetzt über das ganze Gesicht strahlend, noch einmal die Augen – ein deutlicher und gelungener Schlußton.

Andere »Grenzfälle« gruppierten sich um die Frage, was ist noch Improvisation, was ist Reproduktion. In vielen der Beschreibungen fanden sich komponierte Elemente integriert, vor allem Lieder, aber auch Ausschnitte aus Instrumentalwerken kamen gelegentlich vor. Sie wurden hier nicht ausgegrenzt, wenn der Umgang mit diesem Material improvisatorisch war. Das zeigte sich zum einen daran, daß oft erst rückwirkend bemerkt wird, was man da singt, pfeift oder trommelt; zum anderen daran, daß variiert und modifiziert wird. Das Material wird an den Rhythmus der Bewegung ange-

gepaßt wird oder scheint aus ihm zu entstehen. Wenn etwas nicht mehr von alleine in den Kopf kommt, wird es durch eigene Weiterführungen ergänzt. Komponierte Musik tritt hier absichtslos als »Einfall« auf. Sie stellt damit neben den üblichen musikalischen Parametern (Melodik, Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Klangfarbe) eine Art Meta-Parameter dar, über das der Einzelne verfügen kann, vergleichbar der Technik des musikalischen Zitierens bei Bernd Alois ZIMMERMANN (1974, 100) mit der er, angeregt von Schriften Paul KLEES, als Gegenpol zur Durchorganisiertheit des Seriellen wieder traumhaftere Schichten und Ungreifbares in die Musik aufnehmen wollte.

Eine weiterer Grenzbereich führt als Übergang von der Improvisation zur Komposition, wenn spontane Einfälle als musikalisch wertvoll wahrgenommen und dann aufgeschrieben werden, sei es »nur so, um das erst mal festzuhalten« oder um es später für einen Song, ein Stück weiter zu verwenden.

ALLEIN, ZU ZWEIT UND MIT VIELEN

In den gesammelten Beispielen finden wir zu etwa gleichen Teilen Improvisationen, bei denen jemand allein ist und improvisiert, und solche, in denen entweder eine nahe zweite Person, kleine Gruppen und – seltener – größere Gruppen von Menschen beteiligt sind. In einigen Beschreibungen kommt in Gedanken ein möglicher Zuhörer in Betracht, manchmal kommt auch jemand hinzu. Hier zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen denen, die eher eine Anerkennung erwarten (und bekommen) und denen, bei denen die eigene musikalische Produktion mit Schamgefühlen verbunden ist.

... Plötzlich öffnet sich die Küchentür. Ich erröte leicht und mein Gesang geht nach kurzem Stocken in ein »Tun-Als-Ob-Nichts-Gewesen-Wäre« über ...«

»In der Öffentlichkeit würde ich nie singen, weil das bestimmt niemand hören wollte. Man onaniert oder pinkelt ja auch nicht vor anderen.

Sind mehrere Personen beteiligt, so scheint die gemeinsame Improvisation eine Verbindung herzustellen, die den paradoxen Charakter einer spontan sich ereignenden Innigkeit trägt:

Glasmusik (Dauer: schätzungsweise 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 vor-

nehmerein 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 Ruhепause, 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 zusammenton. 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 Kleinster 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.

KINDER

Da die meisten Beschreibungen vom eigenen Improvisieren handeln, finden sich Schilderungen des Improvisierens von Kindern im vorliegenden Material nur vereinzelt, obwohl es in den Interviews wie in Gesprächen über das Thema immer wieder als Beobachtung erwähnt wird. Kinder singen häufig »allein vor sich hin«, spielen mit selbst produzierten Geräuschen, was mit zunehmendem Alter einer gewissen Eingrenzung unterliegt (wie z.B. das so reizvolle rhythmisierte Schlürfen, Blubbern und Prusten mit dem Strohhalm).

... bei den Umkleidekabinen im Schwimmbad ... ca. 15 Kinder im Alter von 4 bis 7 Jahren ... mit einigen Müttern, die meist auf mehrere Kinder aufpassen ... überall ist Geschwätz ... Ein kleiner Junge, ca. 4 Jahre steht ungefähr 2 m von mir entfernt im Gang. Er steht da in seiner Badehose und schaut gedankenverloren an mir vorbei und singt irgendwelche Töne vor sich hin auf »la«. Er scheint alles um sich herum zu vergessen. Mit seinen Fingern kratzt er sich links und rechts am Bauch. Er schaut ganz verträumt und in sich gekehrt. Er hat einen freundlichen Gesichtsausdruck, woran er wohl denkt? ... Nach ca. 30 Sekunden, die mir ziemlich lange vorkommen, läuft eine Frau von hinten auf den Jungen zu, spricht ihn an und legt ihm ein Handtuch über die Schulter. Der Junge zuckt zusammen, er ist wieder »Hier«, läuft zu seinem Platz und trocknet sich ab.

Besonders charakteristisch für Kinder ist eine Verbindung des freien Singens mit einem nachsinnenden Sprechen über das gerade Erlebte. Hat man die Gelegenheit, solchen gesungenen Selbstgesprächen zuzuhören, so gewinnt man den Eindruck, man lausche dem sonst nicht sinnlich wahrnehmbaren Prozeß der Verinnerlichung.

Wie schon häufiger, wenn ich im Garten saß, hörte ich Lena, das 5-jährige Nachbarkind, singen. Wie immer saß sie dabei auf der Schaukel und Mutter und Schwester waren nicht in Sicht- und Hörweite. Da ich sowieso Stift und Papier zur Hand hatte, versuchte ich nun endlich einmal mitzuschreiben, was ich hörte, was ich mir schon oft vorgenommen hatte – wenigstens den Text: »... sind noch nicht ... aha ... ver-heiratet, aber sie beko-ommen trotzdem ein Ba-aby ... und die Petra und Uwe sind auch nicht verheiratet, aber sie schlafen auch in einem Bett ... dada dada daaaa ... morgen kommt der Papa wieder und dann kaufen wir ein neues Auto ... und ich darf zuerst mitfahren ... Kinder dürfen nicht vorne sitzen, neiheihein, Kinder dürfen nicht vorne sitzen, ... auch Saskia [die 9-jährige Schwester] darf nicht vorne sitzen, neihein, neihein ... da da da ... und dann kommt auch die Oma und « »Lena! Lena!! Der Besuch ist da!« Das Rufen der Mutter unterbricht leider den Singsang. Lena springt von der Schaukel und läuft davon. Das Singen war rhythmisch an das Schaukeln angepaßt, nicht alles konnte ich verstehen. Melodisch ist das Ganze hauptsächlich auf der aufsteigenden Quarte aufgebaut, dann noch der Ganzton drüber, ab und zu ein paar Schleifer und Verzierungen. Die Quart schien mir, obwohl Lena vor mir durch Büsche getrennt war und ich sie nicht sehen konnte, jeweils das Schwungnehmen beim Schaukeln aufzugreifen. Ich glaube, insgesamt blieb es melodisch im Tonraum der bekannten Kinderpentatonik⁴. Lautdehnungen und Wiederholungen schienen Platz für das Nach-

4 Ein musikalisches Idiom, welches – auf fünf Tönen beruhend, ohne richtungsgebende Intervalle – ein unbestimmt bleibendes melodisches Phantasieren besonders gut ermöglicht. Es besteht nur aus Ganztönen und kleinen Terzen und ist aus vielen Kinderversen bekannt.

sinnen und Formulieren und zu schaffen. Auch durch die »Dadadas« war das Ganze zerdehnter, als dies beim nur Sprechen üblich wäre.

Das spontane Singen von Kindern, die musikalische Kommunikation im frühen Mutter-(Vater-)Kind-Dialog sind ein eigenes Thema, welches an dieser Stelle nicht in der ihm gebührenden Gewichtung mit behandelt werden kann. Anknüpfen ließe sich hier an die umfangreiche psychologische Literatur der Säuglingsbeobachtung, in der die musikalische Struktur der vorsprachlichen Dialoge immer wieder betont wird, an Interviews (vgl. NAGEL 1994) sowie an musikwissenschaftliche Untersuchungen zu den Übergängen vom spontanen Singen zum Lied als einem kulturellen Einbindungs vorgang (vgl. STADLER-ELMER 2000). Weiter verfolgen ließen sich die Forschungen, die den Weg von den ersten unwillkürlichen Lautäußerungen über Musicalisierungen zur Sprache anhand konkreter Aufzeichnungen und Analysen nachzeichnen (vgl. PAPOUCEK 1994).

VERDEUTLICHUNG

Am folgenden Beispiel, welches viele charakteristische Merkmale des vorliegenden Materials insgesamt beinhaltet, soll anhand einer genaueren Analyse hervorgehoben werden, was sich psychologisch in den Alltagsimprovisationen abspielt.

Flitsch!!!! Die Handfläche wischt blitzschnell mit ganz leichtem Druck über den Holztisch, um einen mikroskopisch kleinen Krümel ins Nirvana zu befördern. Ein feiner Ton entsteht. Noch einmal: flitsch!!!!!!!. Aber diesmal ist es kein Krümel, sondern Spaß an der Aktion.

Du antwortest und läßt deine Hand ebenfalls so über die Tischplatte gleiten, daß ein reibendes, gleichzeitig aber auch schwirrendes Geräusch entsteht: Flitsch, flitsch.

Auf einmal entsteht ein Spiel. Mal wird es schneller, mal lauter. Mal ist es unterbrochen, ein kurzes Zögern, wer den Rhythmus wieder aufnimmt. Neue Variationen zwischen laut und leise, schnell und langsam. Wer überrascht wen? Ein schönes Spiel mit feinsten Tönen und Nuancen. Das Flitsch-Spiel, aus dem Augenblick geboren. Die Spannung liegt darin, wer den Schluß findet. Plötzlich ist er da, unerklärbar und trotzdem eindeutig. Das letzte langsame, fast »sterbende« Flittiitsch ...

Wir lachen beide über dieses Spiel. Aus dem Augenblick entstanden und gleichzeitig perfekt ausgeführt, nicht ohne Absicht geboren und dennoch ein Geschenk.

Es beginnt mit der Umdeutung einer dem Alltagsbereich angehörenden Handlung zu einem dem musikalischen Bereich angehörenden Ton. Aus

der Zweckhandlung, deren praktische Notwendigkeit – eventuell im Nachhinein – schon angezweifelt wird (»einen mikroskopisch kleinen Krümel ins Nirvana befördern«), wird der entstehende »feine Ton« herausgegriffen. Eben noch unbedeutendes Accessoire einer Zweckhandlung ist »Flitsch!!!« jetzt der erste Ton der Improvisation. Wodurch wird er das? Handlung oder Wahrnehmung? Das ist hier untrennbar. *Indem* das akustische Accessoire der Zweckhandlung als »feiner Ton« gehört wird und indem er zugleich wiederholt wird (»Noch einmal: flitsch!!!!!!!«), wird er zum entscheidenden ersten Ton einer musikalischen Form: »Aber diesmal ist es kein Krümel, sondern Spaß an der Aktion.«

Untrennbar ist diese Umwandlung, durch die Musik wird, auch vom Subjekt. (Ohne Subjekt keine Musik oder: eine objektive Musik gibt es nicht oder auch: objektiv gibt es keine Musik.) Erst durch den, der aus diesem »Flitsch« eine musikalische Gelegenheit heraus- oder hineinhört, wird »Flitsch« zum Beginn der Improvisation. Er tut dies zugleich musikalisch handelnd, indem er das nochmalige Wischen als »Wiederholung« im musikalischen Sinne definiert, was in der Beschreibung durch die höhere Zahl der Ausrufungszeichen angedeutet wird. Sie bedeuten: Das ist nicht einfach dasselbe noch mal! Wiederholung ist ein musikalisches Formelement, dem eine bestimmte Wirkung innenwohnt. Etwas wird wieder(ge)holt, dadurch wird es zugleich erst zu einem »Etwas«, welches in der Verdoppelung wi(e)derhallt. Beide zusammen – der erste Ton und seine Wiederholung – bilden zugleich eine erste musikalische Zwei-Einheit (x | -x |). Aber: Noch ist das Ganze in einer Art Schwebezustand zwischen zwei Welten. Noch ist nichts wirklich-wirksam entschieden. Paradoxerweise sind diese beiden Töne erst nachträglich der Anfang einer musikalischen Improvisation. Wäre es hier zu Ende, so wäre es – als Musik – nicht.

Die umdeutende musikalische Einverleibung des »feinen Tones« durch seine Wiederholung wird gehört – und verstanden: »Du antwortest«. Das geschieht unmittelbar und schnell. Der Schnelligkeit kommt hier durchaus eine struktur- und sinnstiftende Bedeutung zu. Käme die Antwort nicht schnell genug, so wäre sie wiederum keine. Damit etwas im musikalischen Sinne als »Antwort«⁵ erlebt wird, muß es rhythmisch-metrisch zum »richtigen« Zeitpunkt geschehen, gerade dann, wenn wie hier eine melodische

⁵ »Frage – Antwort« als musikalischer Terminus technicus bezeichnet zwei aufeinander bezogene kurze Phrasen. Die »Frage« beinhaltet die Öffnung für eine notwendige Ergänzung, die »Antwort« schließt die Form oder findet zu einer vorläufigen Schließung. Ein einfaches Beispiel kann sich jeder auch ohne Notenkenntnisse singend verdeutlichen mit: »Hänschen klein, ging allein« (Frage) – »in die weite Welt hinein« (vorläufige Antwort) – »Stock und Hut, steht ihm gut« (Frage) – »ist gar wohlgemut« (Antwort). Das Formprinzip »Frage – Antwort« ist auf den rhythmischen Bereich übertragbar.

Bindung nicht gegeben ist. Das hat – je nach musikalischer Erfahrung – eine gewisse Bandbreite, ist aber nicht beliebig. Wir müssen also davon ausgehen, daß das »*Flitsch, flitsch*« der zweiten Person zum einen durch eine rhythmisch-metrische Bezogenheit für die beiden zur Antwort wird. Auch hierbei kommt es zu einer (rückwirkenden) Deutung, da erst durch die »Antwort« das erstere zu einer Phrase im Sinne von »Frage« wird. Zum anderen entsteht die Bindung hier durch Ähnlichkeit »*ebenfalls so*« – und Variation: hier die Verdopplung »*Flitsch, flitsch*«, sie ist anders als die Wiederholung des ersten Spieles, dichter zusammen, ohne Pause (x| x|).

Wie hier beinhalten alle Improvisationen, an denen mehrere Personen beteiligt sind, immer auch eine *Einigung*, auch eine Einigung auf Umdeutungen im beschriebenen Sinne. (So gibt es zwar keine »objektive« Musik, aber durchaus eine Entstehung des Musikalischen aus der intersubjektiven Beziehung zwischen Menschen. Dies ist selbst dann der Fall, wenn wir Musik von einer CD hören, auch wenn der, der sie geschrieben hat, schon lange tot ist und vielleicht der, der sie eingespielt hat, weit weg.)

Spielen wir das Beschriebene nach, so wird deutlich, daß diese Eröffnung nur möglich ist, wenn ein gemeinsamer Puls entsteht und der zeitliche Umfang mit maximal ein bis zwei Sekunden anzusetzen ist, und schon ist die Sache zwischen den beiden entschieden: »Auf einmal entsteht ein Spiel«. Dieses Spiel ist zugleich Ergebnis einer Einigung und Verwirklichung dieser Einigung in der nun entstehenden musikalischen Unterhaltung. Fragen wir an dieser Stelle nach der *Wirkung* des Ganzen, so können wir daher zunächst die Verwandlung der Beteiligten selbst als ein Resultat erkennen, welches sich aus dem *Arrangement* und der gemeinsamen Deutung dieser vier Töne/Klänge ergibt: Die zwei werden durch sie zu »Spielern« im musikalischen Sinne, während sie eben noch einer anderen Stundenwelt angehörten und vielleicht »miteinander Frühstückende« waren.

Nun entfaltet sich das, worauf man sich in oder Bruchteilen von Sekunden geeinigt hat. Die *Entfaltung* ist dabei nun so vielschichtig, daß sie nur zusammenfassend beschrieben wird: »Mal wird es schneller, mal lauter. Mal ist es unterbrochen.« Das, was zuvor noch in der Schwebe war, ist längst entschieden: Jetzt hat sich ein »Es« konstituiert, welches schneller, lauter, unterbrochen und variiert werden kann: »Neue Variationen zwischen laut und leise.« Bei diesem Spiel zu zweit sind die Rollen nicht genau festgelegt. Es muß jeweils in Bruchteilen von Sekunden entschieden werden: »Ein kurzes Zögern, wer den Rhythmus wieder aufnimmt [...] Wer überrascht wen?« In dieser Nicht-Festlegung und Deutungsoffenheit liegt die psychästhetische Spannung improvisierter Musik, auch das Können, das Gelingen oder Mißlingen. Was sich wie entfalten kann, ist weniger abhängig von der vorhandenen materialen (instrumentalen) Ausstattung als von der inneren

Ausrüstung der Spieler, ihrer musikalischen Erfahrung und Spannung, der Abstimmung untereinander, der Konsequenz in der Fortführung eines Motivs etc. Die »kleine Zauberei« der Alltagsimprovisationen scheint auch in der Tatsache begründet, daß die materiale Ausstattung eher besonders gering ist. Instrumente, die übliche musikalische »Ausrüstung«, sind nicht zur Hand. Hier reicht ein gewöhnlicher Tisch. Daß dennoch Musik gelingt, macht den besonderen Reiz aus und die Freude am eigenen Können: »Aus dem Augenblick entstanden und gleichzeitig perfekt ausgeführt [...]«

Nun entsteht *Wirkung* in dem Sinne, daß auch einer hinzukommenden dritten Person auffallen würde, daß hier Musik gespielt wird (und dies nicht mehr Teil eines Frühstückes ist.) In der Beschreibung spiegelt sich die Erfahrung dieser Wirkung in dem Satz: »Ein schönes Spiel mit feinsten Tönen und Nuancen.« Ob der Dritte das darin auch enthaltene ästhetische Urteil (»schön«) teilen würde, ist dabei natürlich unentschieden, aber ebenso unentscheidend. Das hinge von seiner musikalischen Erfahrung, Auffassung und seinem Stilgefühl ab. (Das wird oft verwechselt. Wer eine Musik gar nicht leiden mag, drückt dies oft damit aus, daß er sagt: »Das ist doch keine Musik mehr.«) Die konkrete Wirkung hängt ab vom Arrangement. Davon wie die »Töne« zeitlich, in ihrer klanglichen Qualität, in ihrem Verhältnis zueinander gesetzt werden. Dieses entspringt – im Falle des Improvisierens – aus dem Sich-Arrangieren der Spieler selbst und geht zugleich darin auf, da dieses Spiel nicht für einen Dritten ist.

Was sich da genau abspielt, ist in der Beschreibung nicht näher ausgeführt. Mitgeschnitten ließe es sich in Noten aufschreiben und sähe dann aus wie ein Nebeneinander und Übereinander, was aber ebenso eine Täuschung ist wie die, daß das Notierte die Musik sei. Erst wenn sie wieder erklingen würde – und sei es nur im Kopf des Notenkundigen – würde sie erneut zur Musik.

Aus dem Spiel »Wer überrascht wen?« erwächst die Spannung »wer den Schluß findet«. Auch in dieser Formulierung spiegelt sich eine komplexe formale Einigung. Sie beinhaltet, daß es nicht eine längere Improvisation mit verschiedenen »Teilen« werden soll, sondern daß das gemeinsame Ziel nach dieser kurzen Ausbreitung der ersten Idee ein »guter Schluß« ist, daß es eine ein-szenige Improvisation werden soll, ein »Fragment«. Bezeichnend ist auch, daß gesagt wird, der Schluß müsse »gefunden« werden, nicht »gemacht«. Und dann wird er gar nicht von einem der beiden gefunden, sondern stellt sich ein: »Plötzlich ist er da, unerklärbar und trotzdem eindeutig.« Das funktioniert nur, wenn beide das sofort »merken«. Auch das hat mit einer vergleichbaren musikalischen Erfahrung und Ästhetik der beiden Spieler zu tun. Dieses »Merken« ist – wie der Beginn – keine bloße Wahrnehmung, kein einfaches Registrieren, sondern zugleich eine Deu-

tung, eine Entscheidung und ein (Nicht-Mehr-)Handeln. (Welches in solchen Improvisationen tatsächlich manchmal in der noch einmal erhobenen Hand, die sich aber nicht mehr senkt, realisiert ist. Auch das löst dann häufig ein Lachen aus.)

Aus anderen (ausgedehnteren und verabredeten) Improvisationserfahrungen wissen wir, daß auch eine solche »Eindeutigkeit« paradox ist: Es ist eindeutig der Schluß, wenn es der Schluß ist. Ein Spieler kann einen solchen Schluß umdeuten, in dem er danach doch noch einmal weiter spielt, dann wird er zum »Trugschluß«, zum Drehpunkt für einen Übergang zu einem zweiten, dann zumeist deutlich unterschiedenen Teil. Oft wird dann hinterher von den Spielern beschrieben, daß es mit diesem Ton hätte zu Ende sein können, daß man erst dachte, jetzt sei es zu Ende und dann merkte, daß es doch noch weiter ging. Aber auch das ist nicht beliebig. So kann es z.B. nicht (gut) in derselben Art einfach weiter gehen.

Der erste Satz nach der Musik »Wir lachen beide über das Spiel« erkennt und bestätigt das Erlebte als ein musikalisches Spiel, zeigt die Freude an der darin erlebten Verbundenheit, am eigenen und gemeinsamen Können und realisiert zugleich, daß dies nicht (nur) selbst geschaffen ist: »Aus dem Augenblick entstanden und gleichzeitig perfekt ausgeführt, nicht ohne Absicht geboren und dennoch ein Geschenk.« Das erinnert an WINNICOTTS Darstellungen der Entstehung von Spiel und Kreativität im intermediären Raum, der – wie das Übergangsobjekt – halb geschaffen und halb gefunden ist (WINNICOTT 1995).

KLEINE KUNSTWERKE IM ALLTAG

Was läßt sich als Charakteristikum der Alltagsimprovisationen – und damit als eine Konkretisierung des Musikalischen – verallgemeinernd hervorheben? Durch alle beschriebenen Situationen zieht sich die Tatsache, daß die Alltagsimprovisationen Unterschiedliches zu einer kleinen musikalischen Form verbindet. Daß Musik verbindet, klingt banal und bekannt. Dafür finden sich – auch außerhalb des hier untersuchten Phänomens – viele Beispiele und die Bindungsqualität wird vielfach sozial genutzt. Zumeist ist damit auch jene zwischenmenschliche Ebene gemeint, die wir im Beispiel der Glasmusik vorfinden, in dem die Improvisation ein ganzes Restaurant, Kinder, Erwachsene, Spanier, Deutsche in ein gemeinsames Konzert einbindet. Die Musik der Alltagsimprovisationen bindet aber auch noch in anderen Bedeutungen. Sie bindet strukturell und materialiter Divergentes zu einer Form zusammen, indem sie aus dem Divergenten etwas Einheitliches macht: Musik. Aus dem wahrgenommenen Geräusch von außen, einer

Befindlichkeit, einer Empfindung der Not, der Freude, des Überflusses, aus den musikalischen Kenntnissen, Erinnerungen, Fertigkeiten und Erfahrungen und den gerade verfügbaren Möglichkeiten (Stimme, Alltagsgegenstände, der eigene Körper) wird ein kleines Etwas, abgegrenzt, geformt und vereinheitlicht zu einem kleinen Stück Musik. Damit sind immer Umwandlungs- und Aneignungsprozesse verbunden, denn das, was hier zusammengebunden wird, ist zuvor keine Musik. Insofern können wir mit den Alltagsimprovisationen etwas von der Komplexität dessen erhaschen, woraus Musik wird. Psychologisch finden wir hier die Fähigkeit, kleine ästhetische Welten zu schaffen. Es sind Eigenwelten, die aber durch die Bindung an das Medium Musik kommunizierbar werden.

In dem ausführlich analysierten Beispiel ist es eine eigene (Zweck-)Handlung, deren akustischer Anteil umgedeutet wird. In anderen Beispielen wird etwas umgedeutet, was zunächst nur zufällig in der Außenwelt vorhanden ist und für sich keine musikalische Qualität hat: ein Schiffsmotor, eine Taube, das Signal des Unfallwagens etc. Dieses fällt dem Subjekt zu, wird ergriffen, der Außenwelt entwendet, dem bisherigen Zweck entfremdet und als musikalischer Beitrag, als Musikinstrument oder als Mitspieler engagiert. Diese Auswahl und Einverleibung des Zufälligen geschieht nicht ohne Eigen-Mächtigkeit. Wer das kann, kann vieles passend machen und gewinnbringend zu einem kleinen Stück Musik einheimsen. Und es sind nicht nur Gegenstände, die sich von sich aus Laut gebend bemerkbar machen, sondern in anderen Beispielen weiß das Subjekt aus Erfahrung, daß etwas wahrscheinlich gut klingen wird: Gläser, Holzstapel, Steine, Tunnel und Kirchenräume, Wasser und Wind. Zurückgreifend auf einen früher vorgeschlagenen Begriff (vgl. TÜPKER 2002 und 2003) können wir all diese Gegenstände als »musikabel« bezeichnen. Damit ist gemeint, daß sie sich verwenden lassen für musikalische Zwecke, daß aus ihnen durch einen (zwischen)menschlichen Akt Musik werden kann. Sie eignen sich zu Musik, ohne daß ihnen selbst Musik zu eigen ist. Diese entsteht vielmehr in einem ineinander verflochtenen Prozeß der umdeutenden musikalischen Aneignung. In diesem Sinne musikabel sind auch gleichmäßige Bewegungen, unabhängig davon, ob sie mit etwas Hörbarem verbunden sind oder nicht.

In wieder anderen Improvisationen scheint eher etwas »Inneres« zur Musik zu werden. Charakteristisch ist bei diesen Beispielen eher und gerade die (vermeintlich) fehlende Anknüpfung. Die Musik scheint wie von selbst in einem zu entstehen, ist einfach da: Man hört sich pfeifen. Man findet sich musizierend vor und weiß nicht, woher der Impuls zur musikalischen Äußerung kommt. Zweifelhaft ist überhaupt, ob da vorher ein Impuls war. Immer bemerkt man erst, was man tut, wenn man es schon tut. Der Beginn ist immer schon vorbei und das Woraus nicht mehr auffindbar. Eine paral-

lele Erscheinung ist das jedem bekannte Phänomen des »Ohrwurms«, wenn dieser nicht zuerst von außen aufgeschnappt wurde, sondern aus unergründlichen Tiefen plötzlich im Kopf (und schwer wieder loszuwerden) ist. Wir finden hier Hinweise darauf, daß es auch verinnerlichte Strukturen, Engramme, gibt, die über-setzen können in Musik. Aus musiktherapeutischen Zusammenhängen wissen wir, daß es dabei nicht primär um Strukturen erinnerter Musik selbst geht, sondern vielmehr um wiederholte Erfahrungen jeglicher Art, die sich strukturell niedergeschlagen haben. Vorstellbar vielleicht in der Art, wie STERN die Entstehung der sogenannten RIGs (Representations of Interactions that have been Generalized) beschreibt (STERN 1986, 174).

In einem abstrakteren Sinne können wir auch diese inneren Strukturen als »musikabel« bezeichnen. Welche dieser strukturellen Einschreibungen die Neigung haben zur Musik zu werden und welche vielleicht eher zum Bild, zur Sprache, zum Bewegungsausdruck neigen, ist schwer zu erforschen. Wir können hier bisher nur Hypothesen darüber bilden, ob es hinsichtlich dieser Über-Setzungen feste »Spuren« gibt, wie weit die Ausdrucksmedien variabel sind und inwiefern struktur- oder personenabhängig (vgl. TÜPKER 2002). Vielleicht entscheidet aber auch das uns aus dem sinnlichen Moment Zufallende, daß für dieses Mal der musikalische Ausdruck »gewählt« wird. In den Alltagsimprovisationen kommt es so zu einer »Zwiesprache« zwischen musikablen (verinnerlichten) Strukturen und dem musikabel Gegenständlichen der Welt (vgl. SALBER 1999, 65).

Deutlich anhand der beschriebenen Alltagsimprovisationen ist nur, daß sie ganz ohne bewußtes Zutun einfach direkt als Musik in Erscheinung treten können. Sie müssen nicht zur Musik bearbeitet werden. Wohl kann es sein, daß in der Produktion durchaus kleine Bearbeitungsprozesse im Kopf ablaufen. Diese musikalischen Einfälle sind psychologisch dem vergleichbar, was wir auch aus den biographischen Notizen von Komponisten als »musikalischen Einfall« kennen. Auch dieser wird erst bemerkt, wenn er schon Musik ist. Wobei es hinsichtlich der Durchstrukturiertheit sehr markante Unterschiede zwischen eher keimhaft auftauchenden Einfällen gibt, die einer mühsamen kompositorischen Bearbeitung bedürfen (Beispiel BEETHOVEN) und solchen, die quasi komplett »fertig« einfallen und lediglich der »Mitschrift« bedürfen (Beispiel MOZART).

Einige Alltagsimprovisationen ähneln »dem glücklichen Augenblick« (vgl. BLOTHNER 2003), indem der Musizierende das Empfinden hat, in diese musikalische Form alles einbinden zu können, auch das Zufällige, und alles zueinander zu passen scheint, auch das Gegensätzliche und Getrennte. Die Alltagsimprovisationen tragen immer die psychologische Charakteristik des Spiels und sind vermutlich nur denen verfügbar, die

spielen können. Mit ihnen ist das Zwischendurch nicht nur gefüllt, sondern zugleich kann etwas, was sonst keinen Platz hatte, schnell einmal zwischendurch erledigt werden und kann dabei dennoch unerkannt bleiben. Das und die Verdichtung in der Formenbildung macht ihre Ähnlichkeit zum Traum aus, da sie durch ihre Symbolisierung nicht derselben »Zensur« unterliegen wie ein sprachlicher Einfall. Sie sind wie ein kleiner Traum im Alltag, der ohne Schlaf auskommt und deshalb besser in den Alltagsverkehr paßt.

Anders als der Traum – und als Rèverie und Tagtraum – kann die musikalische Improvisation auch zu zweit (und mehreren) geträumt werden. Vielleicht macht auch das einen Teil des (zwischenmenschlich) Verbindenden der Musik aus: Wir können einander nicht in den Kopf gucken, aber in der gemeinsamen musikalischen Gestaltung kommen wir einem gleichen Erleben und der unausgesprochenen, aber nicht unhörbaren Rückversicherung, daß wir etwas gleich erleben, ziemlich nahe. Diese Option der Musik ist vielen Menschen durch die (Rollen-)Teilung in Komponist – Interpret – Hörer wenig verfügbar. In der gemeinsamen Improvisation können wir davon etwas realisieren.

Alltagsimprovisationen sind kleine musikalische Kunstwerke im Dazwischen. Sie stellen sich häufig in Übergangssituationen ein, auf Wegen »von – zu« oder im Zwischenraum zweier Handlungseinheiten (Pause). Sie gestalten diese Übergänge, in denen sie sich ereignen, und unterhalten so unterhaltsam den seelischen Betrieb. Dabei verarbeiten sie so manchen Impuls, dem sonst nicht nachgegangen werden kann. Sie verhindern nicht nur, daß der Zwischenraum »ungenutzt« bliebe, sondern geben ihm eine eigene Gestalt, die aus ihm ein eigenes durchformtes Etwas macht. Sie sind ein Zeitvertreib, in dem aber die Zeit nicht vertrieben, sondern erfüllt wird und nebenbei das, was sonst im Alltag keinen Platz hatte, eingeladen und in die musikalisch verdichtete kleine Zeitspanne eingebunden wird. Sie gestalten diesen Zwischenraum zu einem erfüllten Augenblick. Damit tragen sie zu einer Ästhetisierung unserer alltäglichen Welt bei und machen ihre Schöpfer zu kleinen Künstlern im Alltag. Anders als die großen Kunstwerke sind die Alltagsimprovisationen dabei nicht für ein Publikum und erst recht nicht »für die Nachwelt«. Sie genügen sich für den Augenblick, indem sie ihm eine besondere Note geben. Sie wollen nicht ankommen, weil man in ihnen schon angekommen ist, auch wenn man sich freut, wenn ein zufälliger Hörer das Besondere dieses Augenblicks teilen kann. Sie zeigen, daß wir trotz aller Kommerzialisierung der Musik nicht darauf angewiesen sind, alles »serviert« zu bekommen, sondern daß wir uns die Ästhetisierung und damit Sinngebung der Welt selbst immer wieder und überall schaffen können.

- BLOTHNER, D. (2003²): Der glückliche Augenblick. Gießen
- BREUER, O. (1985): Der Jazz, der Fuß und die Einheit. Eine psychologische Studie auf der Spur der musikalischen Erfahrung. Zwischenschritte (4)2
- FRAUCHINGER, U. (1992): Was zum Teufel ist mit der Musik los? München
- LEIKERT, S. (1990): Die Lust am Zuviel. Der Wirkungsraum der Instrumentalimprovisation. Zwischenschritte (9)2
- NIEDECKEN, D. (1988): Einsätze. Material und Beziehungsfigur im musikalischen produzieren. Hamburg
- NAGEL, R. (1994): Untersuchungen zu musikalischen Kommunikationsformen in der frühen Mutter-Kind-Beziehung. Unveröff. Dipl.-Arbeit, Studiengang Musiktherapie Universität Münster.
- PAPOUCEK, M. (1994): Vom ersten Schrei zum ersten Wort. Bern
- SALBER, W. (1999³): Kunst – Psychologie – Behandlung. Köln
- STADLER-ELMER, S. (2000): Spiel und Nachahmung. Über die Entwicklung der elementaren musikalischen Aktivitäten. Aarau
- STERN, D.N. (1986): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart
- TÜPKER, R. (2001): Zum Musikbegriff der musiktherapeutischen Improvisation. In: BERTRÖM-NIELSEN, C./WEYMANN, E. (2001): Vermittlungen
... musically speaking. In: Einblicke, DBVMT, Heft 12. Berlin
– (2002): Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören. In: OBERHOFF, B. (Hg.) (2002): Das Unbewußte in der Musik. Gießen –
(2003): Selbtpsychologie und Musiktherapie. In: OBERHOFF, B. (Hg.) (2003): Die Musik als Geliebte. Gießen
- WEYMANN, E. (2004): Zwischentöne. Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation. Gießen
- WINNICOTT, D.W. (1995⁸): Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart
- ZIMMERMANN, B.A. (1974): Intervall und Zeit. Mainz

»Nehmen Sie bitte Kenntnis, daß ich meine gesamte Musik selber mache ... alle Been (die besonders), alle Kreuze (sogar die doppelten) werden total, also von Kopf bis Fuß, von mir angefertigt. Das Ganze ist sehr selten und bezeugt eine große Stärke des Charakters.«

(Erik Satie)

»Musik gewinnt sich aus Lebensprozessen ihre Form – und sie gibt dem Lebendigen Form zurück.«

Christian KADEN

Improvisation scheint das Gebot der Stunde zu sein. Es werden Improvisationstalente gesucht. Wer improvisieren kann, kommt überall durch. Ein Ausdruck aus dem Bereich künstlerischer Praxis hat Einzug gehalten in die Alltagssprache. Die globalisierte Wirtschaft fordert den »flexiblen Menschen« (SENNET 2000), der das Risiko auf sich zu nehmen bereit ist, Gewißheiten in beruflicher, privater wie räumlicher Hinsicht preiszugeben und »unterwegs« zu sein. »Das Gefühl für eine stabile Berufsorientierung und für die Kontinuität von menschlichen Bindungen und Lebensentwürfen weicht zunehmend dem Bewußtsein eines improvisierten Lebens, einer geborgten Zeit, die von heute bis morgen reicht, auf jeden Fall nur in kurzen Etappen planbar ist« (PETRI 1997, 142). Herausforderungen – oftmals bis an die Grenze der Überforderung.

Wer improvisiert, verläßt vorgezeichnete Wege, ohne schon genau zu wissen, wohin es geht. Diese Ergebnisoffenheit bietet neben dem Risiko des Scheiterns den faszinierenden »Umgang mit dem Zufälligen« (BAMBERG, MICOL 2000), an dem Improvisationsmusiker besonders interessiert sind. Vielleicht läßt sich von ihnen etwas für die Lebenskunst lernen. Die Improvisation eröffnet Spielräume für

Eckhard Weymann

SCHWEBEVERFASSUNG

UNTERSUCHUNGEN ZUM WIRKUNGS-
RAUM DER MUSIKALISCHEN
IMPROVISATION

eine vitale Übergangs- oder Schwebeverfassung, in der sich Unvorhergesehenes ereignen kann. Sie fördert und benötigt nicht allein eine Haltung des Machens, sondern auch die Offenheit für die Gegebenheiten, die Bereitschaft zum Geschehen-Lassen.

Der Musikwissenschaftler Christian KADEN (1993, 56) bezeichnetet als eines der wesentlichen Verfahren der (musikalischen) Improvisation, »syntaktische Schwebezustände« zu erzeugen, also Momente der Uneindeutigkeit, an denen es »so und auch anders« (a.a.O., 51) weiter gehen kann. »Improvisation bleibt im Unbeendeten, Unvollendeten; sie lebt, sich selbst stets relativierend, in und mit Variabilität, nicht jedoch als einem Makel, sondern als ihrem Ideal« (a.a.O.). Die Improvisation sei, um ein Wort von Christa WOLF aufzugreifen, »fortgesetzter Versuch« (a.a.O., 56). Die wiederholten Momente der Mehrdeutigkeit sind wie Verzweigungspunkte, Weggabelungen, die Kaden in strenger Analyse an den Formenbildungen thüringischer Hirtenmelodien aufweist (Beispiele a.a.O., 54ff).

Es gehört zu den Fähigkeiten improvisierender Musiker, diese Punkte der Mehrdeutigkeit zu kultivieren, was ihrer Musik einen schwebenden, changierenden, einen versatilen Charakter verleiht. Die Renaissance der alten Kunst der Improvisation im Free Jazz und in der westlichen Avantgarde in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts korrespondiert mit den Denkbewegungen des Konstruktivismus, der Ökologie und der Postmoderne.

SCHWEBE

Die *Schwebe* ist ein zentraler Begriff bereits in den Kreativitätstheorien der Romantik. FICHTE lokalisierte die »Einbildungskraft« (ein anderes Wort für Phantasie oder den moderneren Ausdruck Kreativität) in einem »Schweben des Gemüts«, »zwischen Unvereinbaren«, »zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung, zwischen Endlichem und Unendlichem in der Mitte«, »zwischen widerstreitenden Richtungen« (FICHTE, zit. nach STEIN 1987, 141). Die Kreativität bildet einen Bereich des Spiels zwischen Unvereinbarem, ein Feld der Auseinandersetzung und Vermittlung. Die Polaritäten – etwa Sicherheit und Risiko, Prägnanz und Unschärfe, Struktur und Fließen – verdeutlichen sich als *Spannung*, indem sie miteinander »ins Spiel gebracht« werden. Und so meint NOVALIS zugespitzt, daß die Aktivität dieses mittleren Bereichs, die produktive Einbildungskraft, überhaupt erst die Gegensätze herstellt, genauer: für uns erlebbar werden läßt. Die »[...] produktive Imaginationskraft, das *Schweben* – bestimmt, produziert die Extreme, das wozwischen geschwebt wird« (NOVALIS, zit. nach STEIN a.a.O., 142).

Die Kreativität bestimmt, produziert, realisiert die Bedingungen des seelischen Lebens. Wir hören hier wie vorweggenommen Anklänge an WINNICOTT'S (1973) Theorien des »mittleren Bereichs«, der Übergangsphänomene, des »Wechselspiels von Getrenntsein und Einheit« des Möglichkeitsraums (»potential space«), der Mutter und Kind verbindet. Das, was NOVALIS »produktive Imaginationskraft, das Schweben« nennt, ist etwa das, was sich zwischen Betrachter und Bild ereignet; und was in der Improvisation hörbar wird. Wohlgemerkt: nicht nur als ein innerseelischer Vorgang (wie man überhaupt davon ausgehen kann, daß die »Seele« nicht im »Innern« lokalisiert ist), sondern als Prozeß im Zwischenbereich, im Austausch von Subjekt und Objekt, unter den Bedingungen von Situation und Material.

Die Momente der Schwebe-Verfassung kreativer Akte, wie sie auch beim Improvisieren immer wieder angesteuert werden, sind vergleichbar der gleichschwebenden Aufmerksamkeit in der Einstellung des Psychoanalytikers gegenüber seinem Patienten, gekennzeichnet durch »Offenheit, Wertfreiheit und dem Ertragen von Nicht-Wissen« (AUCHTER/STRAUSS 1999, 40). Diese Haltung ähnelt »derträumerischen Aufnahmefähigkeit der Mutter gegenüber den seelischen Bedürfnissen ihres Babys« (a.a.O., 41).

In ihrer Mittelstellung zwischen innerer und äußerer Realität trifft sich das Konzept des *intermediären Raums* von Winnicott mit neueren Identitätskonzepten, wie sie im Umkreis der Psychoanalyse, aber nicht nur dort, entwickelt wurden. »Identität ist [...] eine nie abgeschlossene psychische Konstruktion« (BOHLEBER 1999, 518), die das Subjekt selbst im Austausch mit der Wirklichkeit schafft. Das Subjekt »erfindet« sein Selbst, sein Idiom, wie es BOLLAS nennt: »In gewissem Sinne sind wir Intermedien, Beteiligte an dem Zusammenspiel zwischen unserem Idiom und dessen subjektiven Objekten« (BOLLAS 2000). Die Vorstellungen der Identität als »permanenter Passungsarbeit« (KEUPP), als »Konstruktion in Verwandlung« (BLOTHNER) entsprechen der Vorstellung vom Selbst als einem ständigen »Balanceakt, schwankend und oszillierend, nicht gänzlich durch rationalisiert, um seine Sensibilität nicht zu verlieren, auch nicht völlig den Gefühlen überantwortet, um eine reflektierte Haltung zu ermöglichen [...]« (SCHMID 1998, 256).

Die aus der Psychoanalyse hervorgegangenen therapeutischen Praktiken (zu denen neben der freien Assoziation auch die Improvisation als Verfahren der Musiktherapie gehört) fördern die Abkehr von der Illusion vom Selbst als einheitliches und stabiles Gebilde. »Die dezentrierende und dekonstruktive Potenz der analytischen Methode bildet [...] ein kongeniales Verfahren, um das moderne Selbst zu verstehen, das sich gegenüber einer als Illusion erkanten Einheitlichkeit als dezentriert, ständig im Fluß und offen für Revisionen erlebt« (BOHLEBER 1999, 509).

Indem wir uns aktiv auf eine Improvisation einlassen, geraten wir in einen veränderten Zustand, in ein »präsentisches« Verhältnis zur umgebenden Situation. Die Verfassung ähnelt einem Wachtraum, in dem das Spiel zu einem Medium wird für die Handlungsimpulse der Spieler und die Gegebenheiten der Situation.

ZWISCHENTÖNE

Die Natur der musikalischen Improvisation war Gegenstand einer psychologischen Interviewstudie (WEYMANN 2004). In 24 morphologischen Tiefeninterviews (s. dazu FREICHELS 1995, ZIEMS 1996) wurden in dieser Kunstform versierte Musiker und Musiktherapeuten nach ihren Erfahrungen und Motivationen befragt: was führt in diese Tätigkeit hinein, was spielt mit und was hat man eigentlich davon? Im Hintergrund stand dabei die Annahme, daß eine in dieser Weise leidenschaftlich betriebene Tätigkeit nicht nur den Moment gestaltet, sondern auch der *Selbstbehandlung eines Lebenswerks* dient. Damit wurde eine doppelte Perspektive eingenommen: in ihren jeweiligen *Ansichten vom Improvisieren* teilten die Gesprächspartner zugleich etwas über ihre Lebensmethode wie über die besonderen Wirkungseigenschaften des Improvisierens mit. Anders als in der Studie von LEIKERT (1990) – in der jeweils eine Life-Improvisation der Gesprächspartner den Ausgangspunkt des Interviews bildete – wurde hier nicht die Ablaufform der Instrumental-Improvisation selbst untersucht, sondern eine größere *Wirkungseinheit* im Gespräch über die eigenen Improvisationserfahrungen – in jeweils individueller Version – in den Blick genommen. Die Frage nach dem Improvisieren wurde immer wieder anders gestellt, gewissermaßen in Variationen, um so das darin enthaltene »Thema«, die *Grundgestalt* des individuellen Umgangs des Gesprächspartners/der Gesprächspartnerin mit dem Improvisieren als ein Spiel von *Figurationen* (Haupt- und Nebenbild) erkennbar werden zu lassen (s.u.).

In den Interviews zeichneten sich folgende thematische Schwerpunkte ab:

- Das Improvisieren ist eine Art *Suchbewegung*.
In *Zuspitzungen* und krisenhaften Momenten gerät das Erleben in eine reizvolle Brisanz.
- Improvisationen gestalten ein Spannungsfeld von *Intimität* und *Öffentlichkeit* aus.
- Immer wieder ergibt sich eine *Wendung zum Ganzen*.

UNBESTIMMTE SUCHE

Improvisationen sind momentane Geschehensformen, sie schließen sich allenfalls für den Moment in einer »unfertigen Geschlossenheit«. Der Improvisor setzt bei jedem Auftritt »alles aufs Spiel«. Man spielt »einfach los: Ich weiß noch nicht, was kommen wird, ich fange einfach an.«

Der Vorgang des Improvisierens beinhaltet eine zunächst unbestimmte *Such-Bewegung* – auf etwas hin, in etwas hinein oder aus etwas heraus. Es ist die Suche nach etwas, was man noch nicht kennt. Paradoxerweise weiß man auch schon, daß sie durch das Finden nicht zur Ruhe kommen wird, daß »es weiter und weiter geht«. Ohne diese Suchbewegungen würde sich das Interesse am Spiel verlieren.

Wird die Unsicherheit nicht zu groß, ermöglicht diese Unbestimmtheit aber gerade die Offenheit, auf der die besondere Stärke des Improvisierens beruht: aus allem etwas machen und mit allem etwas anfangen zu können. Die Improvisation ist die Kunst, die Offenheit, das »Nebeneinander« des Anfangs zu zerdehnen und zu kultivieren, jenes Augenblicks, wo noch »alles möglich« erscheint, bevor etwas entschiedener in Fluß kommt (s.u.).

DER ZUGESPIZZTE MOMENT

Zur Offenheit gehört im Improvisationsvorgang eine gewollte *Anfälligkeit*: »Es ist etwas Unsicheres, nicht so griffig«. Es entsteht im Zusammenspiel ein »filigranes Netzwerk«, dessen »Subtilität« erhalten werden soll. Im »Stören« des fließenden, »gut laufenden« Zusammenspiels und in der Extremisierung von Ausdruckdimensionen wird eine Verstärkung des Erlebens angestrebt. So werden »Krisen« herbeigeführt, indem auf verschiedene Weise »Spannungen auf die Spitze getrieben werden«, es entsteht der Eindruck der Zwangsläufigkeit. »Man kann es nicht mehr wenden, man muß es geschehen lassen – und etwas Neues wird möglich.« Das Wissen und die Vergangenheit scheinen in diesem Moment, in dem »alles aufs Spiel gesetzt« wird, ausgeschaltet.

Anliegen ist das *Überschreiten* des Bekannten und das Vordringen in neue Räume, zu neuen Erfahrungen oder Spielweisen. Anspruch und Ziel ist es, »bei jedem Konzert irgendwo hin zu gelangen, wo man noch nicht war«. In diesem Moment geschieht eine »Öffnung zu neuen Horizonten«, es ist, wie wenn »ein Knoten platzt.«

SICH FINDEN – SICH ZEIGEN

Wer improvisiert, spielt seine eigene Musik (wenn auch vor einem gegebenen Ausdruckshorizont). Der Wunsch, eigene Wege zu gehen, motiviert oft schon die Anfänge des Improvisierens in der Kindheit. »Da bin ich einfach gegangen, wenn mir das zuviel wurde. Ich habe meine Flöte genommen, bin irgendwo auf die Wiese gegangen und hab was ausprobiert.« Zuweilen manifestiert sich die Eigen-Art in einer hartnäckig beibehaltenen »falschen« Spielweise und in der Verweigerung anerkannter Werte wie »Lieder können«, »Noten lernen«, oder in der Ablehnung des Übens. Es entsteht im Spielen ein »eigener Bereich«, der mit niemandem geteilt werden muß, ein »sicherer Raum«, eine »Quelle ständiger Begleitung«. Man ist beim Spielen oder Singen wie »versunken« in die »eigene Welt«.

Die Kehrseite: Eine Improvisation erscheint zuweilen wie ein »direktes Abbild« der eigenen Person: »das bin ich, da ist gar nichts dazwischen«. Der improvisierende Musiker erlebt sich als »empfindlich«, »übersensibel« und »hellwach für alles was passiert«. Wenn man öffentlich spielt, »offenbart« man sich persönlich. Man zeigt etwas, »was ganz viel mit einem selbst zu tun hat«. Dabei fühlt man sich manchmal »absolut schutzlos«. Hier sind Grenzen und Grenzübergänge so zu gestalten, daß die *Vermittlung von Intimität und Ausdruck im Spiel gelingt*.

WENDUNG ZUM GANZEN

Fast alle Musiker kamen auf Erfahrungen zu sprechen, in denen sie den Eindruck hatten, nicht mehr selbst das Geschehen zu lenken, sondern sich den Bewegungen eines größeren Ganzen zu überlassen: »Es verselbständigt sich etwas, das einen trägt.« Diese Geschehensform wurde unterschiedlich konnotiert, etwa mit Naturvorgängen, religiösen oder spirituellen Erfahrungen. Zuweilen wurden ihr quasi dämonische Züge der Vereinnahmung zugeschrieben, gegen die es sich zu wehren galt.

Prozeß, Produzenten und Produkt werden in solchen Momenten als in »ganzen Szenen« zusammengefaßt erlebt. Alles gehört zusammen. Abgrenzungen und Trennungen (außen – innen, das Eigene – das Andere) verschieben sich oder werden *umgekehrt*: »Ich werde gespielt.« Zudem scheint es, als spielte sich die Musik »mehr im Körper ab, als außen«, als wären die Mitspieler und Instrumente »Teil von einem selbst«, als würde die Musik im eigenen Inneren »gekocht«.

Die Musik wird zum Subjekt der Szene, die Spieler tun lediglich, »was notwendig ist für die Musik«. Zuweilen wird ein sprunghafter Ebenenwechsel,

ein »Qualitätssprung« erlebt, bei dem auf einmal ein Gefühl der vollständigen Einheit mit den Mitmusikern (und dem Publikum) besteht, wie bei einer »gemeinsamen Meditation«. Es werden Metaphern des »Strömens« und der »Energie« gebraucht. In einer Art Hellsichtigkeit kann man »vorausschauen, was als nächstes passiert«. Beim Blick in die Augen der Zuhörer versteht man plötzlich, was in ihnen vorgeht.

Eine Vor- oder Anfangsform des Improvisierens, die gleichwohl das Entstehen der Wirkungseinheit exemplarisch verdeutlichen kann, ist das »Dudeln« oder »Klimpern«, wie es in einem Interview beschrieben wurde. Der folgende Text ist die *psycho-literarische Verdichtung* dieses Interviews. Ihm folgen einige analysierende Kommentare.

IN FLUSS KOMMEN

Im Musikstudium war Hilke einmal in eine *Krise* geraten. Sie studierte Blockflöte und meinte immer, sie müßte sich beim Spielen künstlich zurückhalten. Zunehmend fühlte sie sich *unglaublich beschränkt* und wollte schließlich gar nicht mehr spielen. Das änderte sich aber, als sie begann, mit anderen Flötistinnen in einer Improvisationsgruppe zusammen zu spielen. Dazu hatte sie sich eigentlich *mehr überreden lassen*.

Zuerst dachte Hilke, sie könnte gar nicht improvisieren, sie wisse nicht, was sie spielen sollte. Schon früher, bei der Arbeit an improvisierten Barock-Verzierungen hatte sie sich *immer sehr verklemmt und »zu« gefühlt* und sich wenig zugetraut. Zufrieden war sie immer dann, wenn es richtig war. Die erste Stunde in der Gruppe wurde zu einem *unheimlichen Aha-Erlebnis*: daß *das irgendwie geht, daß man plötzlich irgendwas spielen kann!* Durch diese Erfahrung war etwas in *Fluß* geraten.

Heute denkt sie auch kritisch an diese Anfänge zurück. Da war sicherlich eine Menge *Gedudel* dabei. Aber schließlich sei es für den Anfang ja auch ganz schön, sich erst mal freizududeln. Das ist ihr von dem täglichen Üben vertraut, wenn sie sich zunächst einspielt: Sie spielt so vor sich hin, ein paar Töne, mal mehr, mal weniger – bis sie das Gefühl hat, mit ihrem Instrument in *Fluß* zu sein. Dann bricht sie das ab – und spielt *was Richtiges*.

Mit *Dudeln* bezeichnet Hilke einen Randbereich des Improvisierens, dem sie nicht viel Wertschätzung schenkt. Es ist eben nur *Gedudel*, scheint aber doch irgendwie dazu zu gehören. Vielleicht gibt es *verschiedene Arten des Dudelns*. Gemeinsam ist ihnen, daß etwas *losgelassen* wird, daß man dabei nicht so viel denkt, sondern *einfach macht*. Das Gedudel fängt da an, wo man aufhört, innerlich vorauszuhören oder mindestens zuzuhören, was die Finger machen. Als übernahmen die Finger die Regie. Dabei stellt sich eine Zeitlang

ein ganz rundes Gefühl ein, es hat seinen Reiz. Meistens wird dann mit viel *Vibrato* gespielt, die Töne werden überwiegend gebunden, dicht artikuliert, mit viel *Klang*, sinnlich: *Sehnsucht nach Klang*.

Wenn man nicht aufpaßt, löst sich allerdings alles auf, man weiß nicht mehr, wie das Stück eigentlich war, das man gespielt hat. *Das Gedudel hat keinen Anfang und kein Ende*. Es kommt vom Hundertsten ins Tausendste, und eigentlich ist es doch immer dasselbe und dreht sich im Kreis. Man ist mittendrin und in Gefahr, den Weg heraus nicht mehr zu finden. Es wird dann so komisch endlos. Das beunruhigt etwas.

Wenn in der Gruppe jemand dudelt, ist es für andere schwierig, da rein zu kommen. Es macht so eine Haut um einen herum, jeder ist für sich. Das empfindet Hilke dann schnell als unbefriedigend. Andererseits: wenn man zuviel denkt, zu sehr aufpaßt, was man spielt, kann dann dabei schließlich rauskommen, daß man überhaupt nicht mehr spielt.

Eine gemäßigte Form des Dudelns in der Gruppe ist das *abwartende Spielen*. Es ist keine Idee da, kein bestimmtes Anliegen, man bietet nichts an, sondern wartet eben ab, ohne aber ganz mit dem Spielen aufzuhören. Man spielt oft mit ganz wenig Ton und probiert immer mal: paßt das, paßt dieses? Man probiert einen Weg in die Musik. Da man nicht ganz mit dem Spielen aufgehört hat, fühlt man sich trotzdem noch dabei, sozusagen dazwischen.

Sicherlich ist es immer Hilkes Ziel, etwas Richtiges zu spielen, das heißt: eine Idee, eine Klangvorstellung zu verwirklichen. Dazu gehört auch, zu wissen, wer was spielt und wie die Rollen in der Gruppe verteilt sind. Andererseits könnte ein Stück Gedudel ja auch eine Suche nach etwas sein, wenn man noch nicht so richtig weiß, was man spielen will, worauf es hinaus läuft; vielleicht findet man es dann auch manchmal. Die Schwierigkeit ist wohl, beim Dudeln wach zu bleiben, das Beobachten nicht aufzugeben und die Musik führen zu lassen.

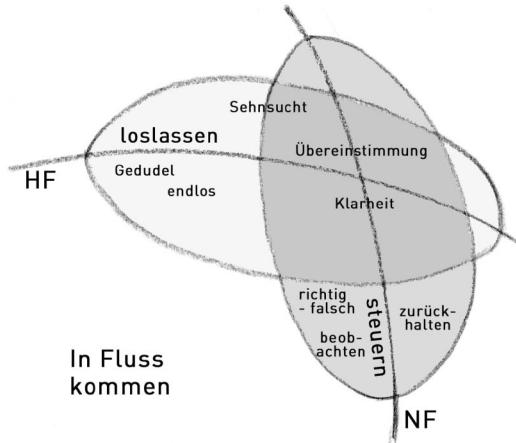
Über die musikalischen Ideen hinaus gibt es noch etwas anderes, was sie beim Improvisieren sucht: Es ist ein bestimmter Zustand ganzheitlichen Erlebens, der nicht leicht in Worte zu fassen ist. Beim Singen war dieses Erleben leichter zu erreichen, aber sie möchte es auch auf der Blockflöte zuwege bringen: Es entsteht dann das Gefühl, eins mit mir selber zu sein. Man kann das, was man spielt oder singt, selbst extrem fühlen. In solchen Augenblicken hat Hilke den Eindruck, angekommen zu sein. Sie hat einen Punkt plötzlicher Klarheit gefunden, wo sie das Gefühl hat: das war jetzt die Quintessenz, darum geht es eigentlich. Dieses Ankommen bei sich selbst scheint auch das Ankommen bei anderen, bei den Mitspielern, beim Publikum zu ermöglichen. Solche Momente sind so schön, daß man sie immer wieder will.

Die Highlights sind im Allgemeinen plötzlich und kurz bzw. zeitlos. Einmal hat sie mit einer Freundin in einer Gruppenimprovisation exakt im

selben Moment absolut das Gleiche gespielt, den selben Ton, die selbe Klangfarbe, als hätten sie wirklich in dem Moment genau dasselbe gehört und gefühlt. Das hat eine unheimliche Nähe geschaffen. Vielleicht geht es immer um Nähe? Solche Erlebnisse lassen sich anschließend allenfalls feststellen, sie lassen sich nicht wirklich in Worte fassen und erklären oder beweisen. Die Worte führen dann schon eher wieder in die Distanzierung, in die Unterschiedlichkeit der Bedeutungen hinein, in den Zweifel, ob das wirklich so gleich war, wie es sich anfühlte.

Diese Erzählung über das Improvisieren wird durch das *Grundverhältnis »Loslassen – Steuern«* bestimmt. Es werden Wege in die Musik gesucht, es geht um das Reinkommen, das In-Fluß-Kommen. Dudeln ist das Vor-sich-hin-Spielen, auch abschätzig als »daddeln«, »klimpern« und »pimksen« bezeichnet. Es scheint dem »richtigen« Spielen diametral gegenüber zu stehen, kann aber dennoch als eine gängige Anfangsform von improvisierter Musik, ja sogar auch der Aufführung von komponierter Musik gelten, wenn man an die Stimm- und Einspielrituale der Musiker denkt. Daß die darin überspitzt vertretene Tendenz des Loslassens und Herumprobierens für das Spiel im Seelischen lebenswichtig ist, wird zu Beginn der Erzählung deutlich: Sie wirkt Tendenzen des Verkrampfens, Verklemmens entgegen, die bis zum Verstummen führen können.

Die *Hauptfiguration* des Improvisierens wird hier als eine fließende Welt dargestellt: loslassen, einfach machen, in Fluß kommen. Man gerät zur Wirklichkeit in ein Verhältnis des Dazwischen, die klaren Konturen, Absichten, Rollenverteilungen werden aufgelöst, man spielt »irgendwie« und »irgendwas« und ist mittendrin. Dabei scheint die Steuerung des Geschehens automatisierten Funktionen wie dem »Fingergedächtnis«, momentanen Einflüssen der Lust oder einer noch diffusen »Sehnsucht« überlassen zu werden. »Wenn man nicht aufpaßt«, gerät man allerdings schnell aus dem Dazwischen in ein Abseits. Statt einen Weg in ein »Werk« (im Sinne eines Zusammenwirkens der Teile, der Spieler) zu finden, gerät man in eine Isolation oder verirrt sich im Immergeleichen. Unter dem Einfluß der Loslassen-Figuration dreht sich das Spiel im Kreis, es hat keinen Anfang und kein Ende. Das wird dann »komisch« beunruhigend. Diese Bewegung kann eine Zeitlang reizvoll sein, ein »rundes« Gefühl erzeugen, bis die Formenbildung nach einer Veränderung verlangt.



Der Wunsch nach einer Richtungsänderung hat mit dem Wirken einer zweiten Figuration (Nebenfiguration) zu tun, die andere Methoden anbietet. Auch beim Improvisieren, wo es doch zunächst scheinbar »einfach drauf los« geht, gilt es, nicht das Bewußtsein zu verlieren, nicht den beobachtenden Kontakt zu steuernden Mustern aufzugeben, sonst tritt bald ein Unwohlsein (Unzufriedenheit, Übelkeit) auf. Es gilt, sich zu orientieren, zu wissen, wo man ist, wie das Stück ging; zu beurteilen und kontrollieren, was gespielt wird und wie man dazu steht. Das schließt den Zweifel, die Distanzierung und die Wahrnehmung von Trennendem und Unterschieden ein. Es scheint auf ein Maßverhältnis anzukommen, bei dem ein *Spiel* gelingt – zwischen den Extremen der Formlosigkeit und der Erstarrung.

Der Ausdruck »sich von der Musik führen lassen« deutet auf einen gelingenden Stellenwechsel zwischen den Figurationen hin. Was in dieser Formulierung vielleicht etwas mystisch anmutet (z.B. in der Personifizierung der »Musik«), könnte auf eine Übergangserfahrung verweisen, bei der die Bewegungen im *fließenden Raum* in Einklang zu bringen gesucht werden mit den kulturell vorhandenen *Formen* musikalischen Ausdrucks: In Ausnahmefällen führt dieses Übereinstimmen zu besonderen Glücksmomenten der Klarheit, des Ankommens und der Nähe, die als die »Quintessenz«, als besonders wesentlicher Kern der Sache erlebt werden. (»In der Alchemie war Quintessenz die Einheit bzw. Vereinigung der Gegensätze als Ziel des alchimistischen Prozesses.« [BROCKHAUS Enzyklopädie]) Diese Momente sind kurz und werden als zeitlos erlebt. Doch schon bald tauchen wieder Zweifel auf, die auf die Konkurrenz der Figurationen hindeuten und die Formenbildung weitertrieben.

IDENTITÄT UND VERWANDLUNG: PARADOXES KERNTHEMA DER LEBENSFÜHRUNG

Der Grad an stilistischer oder idiomatischer Bindung in Improvisationen ist unterschiedlich ausgeprägt. Eine Improvisation im Rahmen eines Jazz-Standards, eine Solo-Kadenz etwa in einem Klavierkonzert oder ein Choralvorspiel auf der Orgel bedienen sich auf je unterschiedliche Weise vereinbarten »Diktionen«. Die »freie Improvisation« oder »intuitive Musik« (STOCKHAUSEN), wie sie seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts (parallel zum Freejazz) entstand, versuchte, sich von solchen stilistischen Bezügen radikal zu lösen. »Wenn man intuitiv spielt, ist man einfach leer, offen. Da hört man nur, ist ein Riesenohr; man spielt fast wie beim automatischen Schreiben, das heißt >es< spielt sich von selber« (STOCKHAUSEN 1978, 511).

Je freier von musikalisch-idiomatischer Bindung das Spiel eines Improvisators ist, um so unsicherer wird die Bewertung – um so größer aber auch die Chance zur Entwicklung einer eigenständigen Ausdrucksform. Gerade in einer völlig offenen Musizierpraxis gibt es die Tendenz zu idiomatischer Verdichtung – diesmal jedoch hin zu einer selbstgeschaffenen Stilistik, einem *eigenen Ton*.

Die Grundverhältnisse von Haupt- und Nebenfiguration, wie sie in den psychologischen Analysen der Interviews herausgearbeitet wurden, weisen bei aller individueller Unterschiedlichkeit charakteristische Gemeinsamkeiten auf: sie lassen sich als unterschiedliche Ausprägungen einer Polarität interpretieren, die sich um das Kernthema *Identität vs. Verwandlung* dreht.

Vor den Facetten des biographischen Hintergrunds und der Alltagsgestaltung wurde deutlich, daß das Improvisieren die Funktion hatte, diese Polarität im Spiel zu halten. Es sollte nicht verwundern, daß bei der Mehrzahl der Befragten der Aspekt der Verwandlung (mit den Begriffen *beleben, auflösen, entgrenzen, verrücken, überschreiten, loslassen, rauschhaft mitbewegen, vereint / den Eigenraum überschreiten, roh/unfertig*) die bewußtseinsnähtere Hauptfiguration bestimmte, während Tendenzen der sichernden Konsolidierung, der Aneignung von orientierenden Gewißheiten im Sinne einer Identitätssuche (*verankern, vereinheitlichen, sichern, rahmen, einbinden, steuern, gegenüber sein, verschieden, entwickelt/elaboriert*) in der Nebenfiguration zu finden waren.

Bei einer kleineren Gruppe von Befragten fanden sich umgekehrte Akzente mit den Grundverhältnissen behaupten – *aufheben; für sich–vereint, zu sich kommen–teilen*. Mit den Begriffen *behaupten, für sich, zu sich kommen* wird der Aspekt der Identitätsfindung durch das Improvisieren betont, die (notwendigen) Tendenzen zu Auflösung und Umbildung des Gegebenen (in den Begriffen *aufheben, vereint, teilen*) erschienen diesmal in der Nebenfiguration.

Der Wirkungsraum des Improvisierens, wie er sich in den untersuchten Einzelfällen dargestellt hat, lässt sich also von der Polarität *Verwandlung–Identität* her erschließen, einem Kernthema der Lebensführung, einer der »unlösbarsten Paradoxien [...], die letztlich den Kern des Problems von ›Gestaltverwandlung‹ ausmachen (BLOTHNER 1993, 43). Das Improvisieren fungiert als fortgesetzter Lösungsversuch dieses letztlich unlösbarsten Problems der Identitätsbildung und der damit verbundenen Notwendigkeit unablässiger Verwandlung.

Innerhalb dieser allgemeinen Polarität fanden sich eine Vielzahl typischer Lösungsformen als Versuche, diese gegenläufigen Bestrebungen im Seelischen in begrenzten Produktionen zu aktualisieren. Mit einigen Vignetten soll dies abschließend gezeigt werden.

AUSFORMUNGEN IM WIRKUNGSRAUM

Selbstausdruck

Wie kann das Eigene, das Persönliche und Intime so bearbeitet werden, daß es zugleich gezeigt und geschützt wird? Sonja beschrieb Formen der Stilisierung und Distanzierung. Die eigene improvisierte Musik wird nicht ungebrochen präsentiert, sie ist nicht *symptomatischer*, sondern *symbolischer* Ausdruck. Selbst da, wo sie den Anschein purer Unmittelbarkeit und Impulsivität hat, ist dies zugleich auch bewußte Entscheidung, Stil und Idiom.

Übergänge zwischen roh und entwickelt

Christian erhoffte sich vom Improvisieren eine Belebung seiner musikalischen Persönlichkeit im Ganzen. Er suchte in dieser Tätigkeit, die »unmittelbar« ist und viel mit ihm zu tun hat, ein Gegengewicht zum professionellen Perfektionsanspruch, das ihm dazu verhalf, das Vorgestaltliche auch in den prägnanten Endgestalten der Komposition wiederzufinden. Es wäre für ihn ein Ziel, eine Komposition so zu spielen, als wäre sie im Moment improvisiert.

Riskantes Balancieren

Anna thematisierte das Balancieren zwischen Verwandlung und Form. Es ging ihr beim Improvisieren um das »experimentelle« Erhöhen der Daseins-Spannung, um das Ausprobieren, wie weit man überhaupt gehen kann, ohne den Halt zu verlieren. Es wurde probeweise an der eigenen Identität gedreht: Welches Ausmaß an Verwandlung ist überhaupt möglich, wann wird der Rahmen (des Kontakts, der Verständlichkeit, des Erträglichen etc.) gesprengt?

Überschreiten

Bei Peter war das Drängen des Forschers und Abenteurers zu spüren, der mit dem Improvisieren ständig neue Horizonte sucht. Das Erreichen des Neuen wurde allerdings nicht so sehr vom methodischen Schritt-für-Schritt, sondern – auf der Basis einer umfassenden Anregung – von der plötzlichen Verwandlung des Gesamt, von einer *Bildwendung* erhofft. Es wurden Bedingungen gesucht, unter denen der glückliche Zufall sich ereignen kann – unvorhersehbar und doch erwartet.

Gegenwelten

Für Lene ging es darum, sich verfestigenden, betäubenden Lebensverhältnissen mit dem Improvisieren eine Kultur entgegenzusetzen, die offen ist, die wach und sensibel macht. Die brutalen Vereinheitlichungen und starren Konventionen kontrastierten mit einer beziehungsreichen beweglichen Vielfältigkeit, in der auch das Erleben der Gemeinsamkeit nicht die Eigen-Beweglichkeit bedrohten.

Unfertige Geschlossenheit

Der Wirkungsraum des Improvisierens kommt da an seine Grenzen, wo die Suche nach dem *Noch-einmal-ganz-Anders* aufhört. Die Identitäten in Improvisationen, das Wiedererkennbare, Stilistik und individuelles Idiom, sind nie-mals fest und gesichert. Sie bestehen nur, so lange damit etwas im wörtlichen Sinne *anzufangen* ist. Sobald die Ausdrucksformen zu Elementen oder Versatzstücken einer eingeschliffenen Kombinatorik werden (und dies ist unabhängig vom jeweiligen Genre), verflüchtigt sich im hier gemeinten

Sinne die Tätigkeit des Improvisierens: das Umspielen einer Schwebeverfassung.

Literatur

- AUCHTER, TH./STRAUSS, L. V. (1999): Kleines Wörterbuch der Psychoanalyse. Göttingen
- BAMBERG, R./MICOL, PH. (Hg) (2000): Vom Umgang mit dem Zufall: Acht Gespräche mit MusikerInnen über Improvisation und Kultur. Duisburg
- BLOTHNER, D. (1993): Der glückliche Augenblick. Eine tiefenpsychologische Erkundung. Bonn
- BOHLEBER, W. (1999): Psychoanalyse, Adoleszenz und das Problem der Identität. Psyche (LIII)6
- BOLLAS, C. (2000): Genese der Persönlichkeit. Psychoanalyse und Selbsterfahrung. Stuttgart
- BROCKHAUS (2000): Die Enzyklopädie in 20 Bänden. Leipzig/Mannheim
- FREICHELS, H.J. (1995): Kennzeichen des morphologischen Tiefeninterviews. Zwischenschritte. (14)2
- KADEN, C. (1993): Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Kassel
- KEUPP, H. (2001): Identität. In: Lexikon der Psychologie in fünf Bänden, Bd.2: F-L. Heidelberg
- LEIKERT, S. (1990): Die Lust am Zuviel. Der Wirkungsraum der Instrumentalimprovisation. In: Zwischenschritte (9)2
- PETRI, H. (1997): Guter Vater – böser Vater. Psychologie der männlichen Identität. Bern
- SCHMID, W. (1998): Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung. Frankfurt/M
- SENNETT, R. (2000): Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. München
- STEIN, A. u. H. (1987): Kreativität. Psychoanalytische und philosophische Aspekte. München
- STOCKHAUSEN, K. (1978): Texte zur Musik 1970–1977, Bd. 4. Köln
- WEYMANN, E. (2004): Zwischentöne. Psychologische Untersuchungen zur musikalischen Improvisation. Gießen
- WINNICOTT, D. W. (1973): Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart
- ZIEMS, D. (1996): Thematische Frageperspektiven des tiefenpsychologischen Interviews in der Morphologischen Wirkungsforschung. In: Zwischenschritte (14)1

»Es hört doch jeder nur, was er versteht.«

(Johann Wolfgang von Goethe)

»Gott auf Starkstrom« ist der Titel eines Artikels von Martin MEGGLE in DIE ZEIT vom 6. April 2006. Untertitel: »Der Glaubensstreit um das Festival *Musica Sacra*«. Abgebildet ist das Foto tanzender Derwische vor dem Altar einer Barockkirche in Marktoberdorf. Seit 1992 findet jährlich zu Pfingsten im Allgäu das interreligiöse Musikfestival statt, das geistliche wie katholische Amtskirche haben neuerdings, nachdem das Festival bereits über ein Jahrzehnt erfolgreich stattfand, Bedenken, die Würde ihrer Gotteshäuser werde durch die fremden sakralen Klänge gefährdet. Domkapitular MEIER von der Diözese Augsburg wird mit der Aussage zitiert, daß Kirchen »Orte höchster christlicher Identität« mit einer »Präsenz Gottes auf Starkstrom« seien, weshalb man »diesen heiligen Raum auch schützen« müsse. Deutlicher Protest seitens der Bevölkerung und sogar kirchennaher CSU-Politiker scheint nichts zu nützen. Die Kirche sieht sich Anno Domini 2006 unbedingt genötigt, gegenüber einer für sie bedrohlichen »Gewalt fremder Musik« in Verteidigungsstellung zu gehen.

Heinrich von Kleist machte im Jahr 1810 seinem Patenkind Cäcilie, der Tochter seines Freundes Adam Müller anlässlich ihrer Taufe einen Text zum Geschenk. »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« erschien in dieser ersten Fassung zunächst vom 15. bis 17.11.1810 als

Benedikt Geulen

»DIE GRÖSSESTEN WIRKUNGEN«

**TEXT, MUSIK UND MAGIE
AM BEISPIEL VON HEINRICH VON
KLEISTS NOVELLE »DIE HEILIGE
CÄCILIE ODER DIE GEWALT
DER MUSIK«**

Fortsetzung in den von Kleist herausgegebenen »Berliner Abendblättern« und wurde 1811, im Jahr seines Freitodes, in einer erweiterten Buchfassung in den zweiten Band seiner Erzählungen aufgenommen. Gattungstechnisch handelt es sich um eine Novelle, also einen erzählenden Prosa-Text, der sich auf einen zentralen Konflikt, eine »unerhörte Begebenheit« konzentriert. Die vom Autor selbst hinzugefügte Bezeichnung »Eine Legende«, abgeleitet vom lateinischen »legenda« (= »das zu lesende«), macht den Text zur »unverbürgten Erzählung« und rückt ihn im Zusammenhang mit dem Titel deutlich in die Nähe der vielfach überlieferten und einschlägigen Heiligenlegenden. Von allen Arbeiten Heinrich von Kleists bezieht sich diese am deutlichsten auf den musikalisch-künstlerischen Komplex, und zwar inhaltlich wie formal. Auf kunsttheoretischer Ebene ist sicherlich eine Parallele zu seinem kurzen Aufsatz »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« (erschienen ebenfalls in den Berliner Abendblättern am 13.10.1810) zu ziehen, einer Betrachtung des Gemäldes »Mönch am Meer« von Caspar David FRIEDRICH, in der sich Kleist auf durchaus ironische Weise mit dem (romantischen) Begriff des Erhabenen auseinandersetzt. Formal hat Kleist, der auch musikalisch-praktische Erfahrung als Klarinettist besaß, für seine Novelle die Struktur der im 18. Jahrhundert entwickelten Sonaten-Hauptsatzform adaptiert, worauf Marc Oliver SCHÄFER in seinem Aufsatz »Die Gewalt der Musik«¹ detailliert hinweist. Bei der Lektüre des Textes lässt sich also eine »musikalische« Strukturierung in Exposition, Durchführung und Reprise nachvollziehen, allerdings tritt sie, wie bei einem Autor vom Range Kleists nicht anders zu erwarten, keinesfalls aufdringlich in den Vordergrund.

Der Musik eine besondere Wirkung auf oder gar Macht über den Menschen zuzuschreiben ist seit der Antike (Mythos von Orpheus und Eurydike) kein sehr ungewöhnliches literarisches Motiv. Etliche große und erfolgreiche Romane der Neuzeit nehmen sich des Themas an, erinnert sei hier exemplarisch nur an zwei exponierte Beispiele des 20. Jahrhunderts, Thomas MANNS »Dr. Faustus« (1947) und »Schlafes Bruder« von Robert SCHNEIDER (1992). Schiere Gewalt allerdings ist weniger ein landläufiges Attribut der Tonkunst. In Verbindung mit einer Heiligenlegende wäre immerhin der vordergründige Zusammenhang herzustellen, daß jeder Heiligensprechung ein gewaltsamer Tod vorausgeht. Heinrich von Kleist erzählt in seiner Novelle jedoch keineswegs vom Leben und Sterben der heiligen Cäcilie, deren Martyrium sich im 2./3. Jahrhundert zutrug.²

1 Marc Oliver SCHÄFER, »Die Gewalt der Musik. Kleists Novelle von der heiligen Cäcilie als kunsttheoretisches Gedankenexperiment«, 1998. Online-Fassung auf www.kleist.org des Kleist-Archivs Sembdner, Heilbronn

2 nach A.C. SELLNER, »Immerwährender Heiligenkalender«, Frankfurt/M 1993, starb die Hl. Cäcilie zw. 180 und 230

Ort der Handlung ist die Stadt Aachen gegen Ende des 16. Jahrhunderts, als die Reformation ein halbes Jahrhundert alt war. Vier Brüder, von denen drei in Wittenberg studieren und einer Prädikant (evangelischer Hilfsprediger) in Antwerpen ist, treffen in der Stadt ein um das gemeinsame Erbe eines ihnen nur namentlich bekannten Onkels anzutreten. Nach einigen Tagen beschließen sie, am bevorstehenden Fronleichnamstag mit der traditionell festlichen Prozession und Messe,³ die von den Nonnen des Cäcilienklosters ausgerichtet wird, »der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei« zu geben. Eine Versammlung »junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannssöhne und Studenten« wird schnell auf Kurs gebracht und am Fronleichnamstag verabredet die Gruppe »frohlockend ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen«. Kein Stein des Doms soll auf dem anderen bleiben. Die Äbtissin wird indes gewarnt und versucht militärischen Schutz zu erwirken. Der zuständige Offizier, »selbst ein Feind des Papsttums«, sieht jedoch keine Dringlichkeit und kommt dem Hilfegesuch nicht nach. Damit nicht genug, »zur Verdoppelung der Bedrängnis« fügt es sich, daß die Kapellmeisterin Schwester Antonia schwer krank zu Bett liegt. Trotz allem besteht die Äbtissin »unerschütterlich darauf, daß das zur Ehre des höchsten Gottes angeordnete Fest begangen werden müsse« und bleibt dabei, »daß eine uralte von einem unbekannten Meister herrührende, italienische Messe aufgeführt werden möchte, mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, die größesten Wirkungen hervorgebracht hatte«. Zitternd sehen sich die Nonnen einerseits der marodierenden Horde ausgeliefert und andererseits außerstande, ohne ihre Kapellmeisterin das geforderte Werk zu intonieren, »als Schwester Antonia plötzlich, frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht, von der Treppe her« erscheint und »sich selbst, von Begeisterung glühend, an die Orgel [setzt], um die Direktion des vortrefflichen Musikstücks zu übernehmen«. Der Erfolg ist mehr als beachtlich: »Es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem *salve regina* und noch mehr bei dem *gloria in excelsis*, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei: dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward.«

3 K.-H. BIERITZ, »Das Kirchenjahr«, München 1993 (3. Aufl.); Fronleichnam ist das Hochfest des Leibes und Blutes Christi. Es wurde im 13. Jh. offiziell eingeführt und gehört zur Gruppe der *Ideenfeste*. Das Fest steht theologisch in enger Beziehung zur Transsubstantiationslehre, einem zentralen Streitpunkt zw. kath. und prot. Kirche. »In der Zeit der Gegenreformation gewann die Prozession den Charakter kämpferischer Demonstration katholischer Frömmigkeit«. Seit dem 14. Jh. gab es Fronleichnamsspiele, höchste Prachtentfaltung mit Musik und Spiel erreichte das Fest in der Barockzeit.

Soweit die erste, vom Erzähler recht nüchtern vorgetragene Version des Geschehens (Exposition). »Sechs Jahre darauf, da diese Begebenheit längst vergessen war«, begibt sich die Mutter der vier Brüder nach Aachen, um nach dem Verbleib ihrer seitdem verschollenen Söhne zu forschen. Es wird ihr vom Magistrat zu Aachen eröffnet, daß alle vier sich seit dem betreffenden Fronleichnamstag im städtischen Irrenhaus befinden. Dort trifft sie die Unglücklichen schweigend und apathisch »in langen schwarzen Talaren um einen Tisch« sitzend an. Ein Kruzifix ist der einzige Gegenstand, auf den sich ihre Aufmerksamkeit richtet. Die Wärter berichten, daß sie »seit nun schon sechs Jahren dies geisterartige Leben führten« und »daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erhöben; und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das gloria in excelsis intonierten«. Erschüttert verläßt die Mutter das Irrenhaus und macht mit Hilfe einiger Angaben aus einem Brief ihres Sohnes, des Prädikanten, den dieser am Tag vor Fronleichnam an einen Freund in Antwerpen geschickt hatte, in der Stadt einen ehemaligen Mitverschwörer ihrer vier Söhne ausfindig. Vom nunmehr zu Reichtum und Ansehen gelangten Tuchhändler Veit Gotthelf hofft sie endlich »über die Veranlassung dieser ungeheuren Begebenheit Auskunft zu erhalten«.

Es folgt Gotthelfs Version der Geschichte, die etwa das zweite Drittel der Novelle einnimmt (Durchführung). Sein Ton ist um vieles weniger nüchtern, er schmückt das, was wir bereits an »Fakten« erfahren haben, in seiner Erzählung aus. So werden etwa aus den eingangs erwähnten »mehr denn hundert, mit Beilen und Brechstangen« versehenen Frevlern bei ihm »mehr denn dreihundert, mit Beilen und Pechkränzen bewaffnete Bösewichter«. Zudem wertet Gotthelf permanent das Erzählte, um seinen heute geläuterten Standpunkt gegenüber der damals »mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn« geplanten Tat zu unterstreichen. Vor nichts hat er nämlich mehr Angst, als noch nachträglich in eine gerichtliche Untersuchung des Falls verwickelt zu werden. Detailliert schildert er die Wirkung des »vom Altan wunderbar herabrauschenden Oratoriums« auf die vier Rädelführer des damaligen Bildersturms. Er berichtet, wie sie »plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung« ihre Hüte abnahmen und mit »kreuzweis auf die Brust gelegten Händen« niederknieten, um »die ganze Reihe noch kurz vorher [...] verspotteter Gebete« zu murmeln. »Seiner Anführer beraubt« zerstreut sich der restliche »Haufen der jämmerlichen Schwärmer« schließlich. Nur die vier Brüder bleiben bis zum Abend des Fronleichnamstages »als ob sie zu Stein erstarrt wären, heißer Inbrunst voll vor dem Altar der Kirche daniedergestreckt liegen«. Als man sie in ihr Zimmer geleitet hat, errichten sie umgehend auf dem Tisch ein Kreuz und lassen sich »gleich als ob ihre Sinne vor jeder anderen Erscheinung verschlossen wären« zur Anbetung nieder. Beim

Schlag der Glocke Mitternacht dann »fangen sie, mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das gloria in excelsis zu intonieren an«. Gotthelf schaudert es jetzt noch bei der Erinnerung: »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen«. Erst nach einer Stunde, beim nächsten Glockenschlag, verstummen die vier wie auf Kommando. Am nächsten Tag nimmt »dasselbe öde, gespensterartige Klosterleben« wieder seinen Lauf, so daß der Wirt des Hauses schließlich die Gerichte bittet, »ihm diese vier Menschen, in welchen ohne Zweifel der böse Geist walten müsse, aus dem Hause zu schaffen«. Darauf folgt die Einweisung der Brüder in das »zum Besten der Unglücklichen dieser Art« errichtete Irrenhaus.

Gotthelfs erschütterte Zuhörerin besucht nach dessen Bericht den Ort des Geschehens. Der Dom ist gerade wegen umfangreicher Bauarbeiten gesperrt. »Viele hundert Arbeiter, welche fröhliche Lieder sangen, waren auf schlanken, vielfach verschlungenen Gerüsten beschäftigt, die Türme noch um ein gutes Drittheil zu erhöhen«. Die Dächer des Doms glänzen frisch mit Kupfer belegt in der Sonne und im Hintergrund zieht eine dramatische Gewitterkulisse auf. Von der Treppe des benachbarten Cäcilienklosters aus betrachtet die Mutter »dies doppelte Schauspiel«. Von einer Nonne wird sie hereingebeten, denn die Äbtissin hat bereits in Erfahrung gebracht, daß sie die Mutter der ihr wohlbekannten vier Brüder ist und sie hat sogar »von einem, den Fronleichnamstag betreffenden Brief, den dieselbe bei sich trug, gehört«. So tritt die Mutter ehrfurchtvoll vor »eine edle Frau, von stillem königlichem Ansehen«. Neben dem thronartigen Sessel der Äbtissin liegt wie zufällig auf einem Pult die aufgeschlagene Partitur des wundersamen Oratoriums. Die erstaunte Mutter geht »von mancherlei Gedanken durchkreuzt« zum Pult und betrachtet »die unbekannten zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien«. Es sind die Noten des gloria in excelsis zu sehen, und der Mutter ist »als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherezöge«. Daraufhin drückt sie »mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht« ihre Lippen auf das alte Pergament.

Nachdem die Äbtissin diese Szene beobachtet und den Brief des Prädikanten eingehend studiert hat, bekommen wir von ihr eine weitere Interpretation des Geschehenen (Reprise): »Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren Tage, gegen den Übermut Eurer schwer verirrten Söhne beschirmt.« Herablassend meint die Äbtissin zur Protestantin, daß sie wohl Gottes wunderbare Ratschlüsse »schwerlich begreifen« werde. In jedem Falle sei es »erwiesen«, daß Schwester Antonia, »die einzige, die das Werk dirigieren konnte«, während der Aufführung des Oratoriums »schlechthin

unmächtig, im Winkel ihrer Klosterzelle darniedergelegen habe« und noch am gleichen Abend ihrer Krankheit erlag. Schließlich zitiert die Äbtissin noch die höchsten Autoritäten, um die Begebenheit endgültig und offiziell als mahnende Legende zu zementieren. Der Erzbischof von Trier lasse verlauten, »daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe«, was dann auch jüngst vom Papst höchstpersönlich bestätigt worden sei. Zutiefst beeindruckt von dieser Autoritätsinszenierung lehnt die Mutter das anschließend pro forma geäußerte Angebot finanzieller Unterstützung zur Wiederherstellung ihrer Söhne ab. Stattdessen küsst sie den Rocksaum der Äbtissin und wird mit herrschaftlicher Geste entlassen.

Ein kurzer Epilog des Erzählers informiert uns, daß die Mutter zum Unterhalt ihrer armen Söhne Geld hinterlegt, und im Jahr nach ihrer Heimkehr »in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte: die Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten«.

Im Verlauf der Novelle bekommt der Leser drei Versionen einer Geschichte geboten. Dabei schmückt die zweite die erste aus und die dritte interpretiert wiederum die beiden vorhergehenden. Keinesfalls kann man jedoch sagen, daß die erste, recht nüchtern gehaltene Version, die »wahre« sei. Wir werden vielmehr Zeugen verschiedener Inszenierungen (und damit Interpretationen) ein und desselben Stücks. Kleist verwendet nicht zufällig von Anfang an im Text eine deutliche Theatermetaphorik. Es ist von den »merkwürdigen Auftritten« der niederländischen Bilderstürmer und vom »doppelten Schauspiel«, das sich vor dem kulissenhaft eingerüsteten Dom abspielt, die Rede. Die Äbtissin schließlich versteht es sämtliche dramaturgischen Register zu ziehen und weiß auch sehr genau, wie sie die zur Verfügung stehenden Requisiten einzusetzen hat, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Alle aufeinander folgenden »Inszenierungen« der Wundergeschichte zusammen genommen sind so etwas wie die »allmähliche Verfertigung der Legende beim Erzählen«, um einmal einen berühmten Titel Kleists abzuwandeln.⁴ Der Text erzählt eine Legende und legt die wichtigen Etappen ihrer Entstehung gleichzeitig offen. Zwar kann man spätestens im letzten Teil der Novelle die Äbtissin als eine Art Regisseurin dieses legendären Stücks (im Prinzip einer gegenreformatorischen Maßnahme) erkennen, interessanterweise bleibt aber ein von allen Beteiligten unbeeinflußtes aber ausschlaggebendes Element übrig, die ursprüngliche und gewaltige Wirkung des Musikstücks. Diese unterliegt natürlich bestimmten Bedin-

4 H. v. KLEIST, »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, 1805

gungen, bleibt jedoch letztlich ein Wunder ohne wirkliche Erklärung. Es wird berichtet, daß es sich um das uralte Werk eines unbekannten italienischen Meisters handle, also um ein von vornherein Mythen umwobenes Oeuvre. Zur Aufführung bringen kann es nur eine einzige Person, es bedarf dieser einen Eingeweihten, um das Stück überhaupt seine »größten Wirkungen« entfalten zu lassen. Und dann wirkt die Musik auch nur auf die vier »Zielpersonen« in entsprechender Weise, das heißt, sie muß auf besonders sensibilisierte Ohren treffen und kann nur dort einen nachhaltigen Effekt erzielen. Als Hintergrundinformation zu Kleists Interesse an der Wirkung sakraler Musik wird vielfach auf einen Brief verwiesen, den er im Jahr 1801 aus Dresden schrieb: »Nirgends aber fand ich mich tiefer in meinem Innersten gerührt als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen«.⁵ Diese Aussage schildert die unmittelbare Faszination des Protestant (und Theaterenthusiasten!) angesichts einer römisch-katholischen Zeremonie, in der alle Register gezogen werden. Ein ähnlich schwärmerischer Ton findet sich zu dieser Zeit in den Schriften der Frühromantiker, etwa in NOVALIS »Die Christenheit oder Europa« von 1798/99: »Mit welcher Heiterkeit verließ man die schönen Versammlungen in den geheimnisvollen Kirchen, die mit ermunternden Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt, und von heiliger erhebender Musik belebt waren.«⁶ Kleist erinnert sich auch ein Jahrzehnt später zweifelsohne der eigenen großen Faszination für ein solches nicht nur musikalisch, sondern wahrhaft synästhetisch inszeniertes Ereignis. Allerdings verhandelt er das Thema in seiner Novelle »Die heilige Cäcilie« auf wesentlich kritischerem Reflexionsniveau. Nur an der Oberfläche des Textes findet sich das schwärmerische Potential früher Äußerungen wieder. Kleist verarbeitet (wie in allen seinen Novellen) die Problematik höchst kritisch und auf vielen Ebenen. Wie bereits ausgeführt, offenbart der Text bei genauer Lektüre, wie unterschiedlich und jeweils hochgradig manipuliert die Wiedergabe ein und desselben Geschehens aus verschiedenen Mündern ist. Und was die trotz allem »magisch« zu nennende Wirkung der kirchenmusikalischen Darbietung angeht, so widerspricht Kleist einerseits der von NOVALIS geäußerten Sehnsucht nach der versöhnend einigenden

5 Vgl. KINDLERS Neues Literatur Lexikon, München 1990, Bd. 9, S. 472

6 zit. aus »Romantische Kunstlehre«, Bd. 4 der »Bibliothek der Kunstschriftliteratur«, Frankfurt/M 1992, S. 125. NOVALIS Text erschien in gedruckter Form erst im Jahr 1826, er kursierte jedoch in den Schriftstellerzirkeln. Ob Kleist diesen speziellen Text kannte, ist nicht klar. Zitiert wird er hier als prominentes Beispiel für eine breiter geführte Debatte der Romantiker. Kleist stand mit vielen in Kontakt, veröffentlichte ihre Beiträge auch später in seinen Berliner Abendblättern, distanzierte sich allerdings stets, und meist in höchst ironischer Form, von der ‚reinen‘ romantischen Idee und Lehre.

Kraft eines allen gemeinsamen Glaubensritus, indem er eine ausgesprochen dissoziative Variante musikalischer Beeinflussung zum Kernereignis seiner Novelle wählt. Andererseits stellt die Geschichte (in allen ihren Versionen) eindeutig fest, daß die musikalische Darbietung eine so tief greifende und verheerende Wirkung nur auf die Gemüter einzelner, hochgradig erregter Personen hat, nicht jedoch auf die komplette Zuhörerschaft. Die vier Brüder werden im alten Sinne »mit Wahnsinn geschlagen«, genau betrachtet handelt es sich um eine Art Wiederholungswahn, eine Endlosschleife, in der sie gefangen sind, ähnlich der Strafe des Sisyphos. Der Komponist des Musikstücks, das diesen Effekt erzielt, ist nicht (mehr) auszumachen, dennoch heißt es im ersten Teil der Novelle ausdrücklich, daß die Musik »gedichtet« sei, das heißt ein Komponist war hier durchaus am Werk, die Partitur ist manifest, auch wenn Unkundige sie als Ansammlung von »unbekannten zauberischen Zeichen« interpretieren. Kleist verbindet durch seine Wortwahl Musik und Literatur deutlich miteinander. Beide sind gedichtet und bedienen sich eines für Eingeweihte lesbaren Zeichensystems, der Zufall oder höhere Mächte sind also a priori kaum am Werk. Der Einsatz eines Stückes, sei es musikalischer oder literarischer Art, seine jeweilige Inszenierung ist und bleibt entscheidend für die Entfaltung seiner Wirkung. Diese Kunst hat in der Kirche tatsächlich eine große und lange Tradition, sie gehört wohl zu den Grundprinzipien jedes religiösen Ritus. Zugleich ist Kleists Novelle ein Lehrstück in Sachen gelungener Manipulation, denn auch das liegt unausweichlich jeder der hier vorgenommenen Inszenierungen zugrunde. Die Manipulation liegt nicht im Stück, sondern in seiner Interpretation, die höchste Stufe der Manipulation ist vielleicht die beschriebene Legendenbildung. Ein solches Verfahren bleibt prinzipiell auch nicht der Kirche vorbehalten, zahllose sogenannte »moderne« Mythen und Legenden bevölkern gegenwärtig die Medienlandschaft. Der Text Heinrich von Kleists gibt unter anderem ein (im Grunde zeitloses) Beispiel dafür ab, wie Legendenbildung funktioniert.

Natürlich hat Kleist nicht von ungefähr gerade die Musik unter allen Künsten als die interessanteste für seine Legenden-Novelle ausgewählt. Sie ist der Literatur (und dem Theater) insofern am nächsten, als beide linear ablaufen, demnach ähnlich rezipiert werden. Gleichzeitig setzt aber das hier angesprochene polyphone Musizieren (im Gegensatz etwa zum einfachen Lied der Domarbeiter im Text) ein um einiges höheres Spezialistentum voraus, ist also eine elitärmere Kunst. Der Erzähler der Novelle versteigt sich sogar zu der Feststellung, die Nonnen verstünden sich »vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser Kunst« um einiges besser auf das Musizieren als männlich besetzte Orchester. Musik hat grundsätzlich auf jeden Hörenden eine sehr unmittelbare Wirkung. Es ist also, zumal in punkto Legendenbil-

dung, gut vorstellbar, daß eine entsprechend gekonnt intonierte und inszenierte Musik bestimmte Menschen in bestimmten Situationen außerordentlich anruhrt, oder, wie in diesem Falle, regelrecht »verzaubert«. Und wenn sie erklingt, zumal in einem so großartigen Resonanzraum wie einer mittelalterlichen Kirche, kann man sich der Musik auch kaum entziehen. In der Novelle unterstützen alle äußeren Umstände die best mögliche Wirkungsentfaltung, halb weil die Kirche grundsätzlich eben darauf eingerichtet ist, halb weil eine geschickte und krisensichere Regisseurin weiß, welche Mittel wann zum Einsatz kommen müssen.

Daß eben diese Wirkung (speziell sakraler Musik) bei entsprechendem Arrangement auch heute erzielt werden kann, ist den Verantwortlichen der Kirchen offensichtlich sehr bewußt, wie der eingangs zitierte Zeitungsartikel aktuell belegt. Es ist vielleicht weniger zu befürchten, daß die Musik gewisse Zuhörer nachhaltig um den Verstand bringt, eine hoch wirkungsvolle und religiös besetzte Überzeugungskraft wohnt ihr aber, zumindest in den Augen des Klerus, offensichtlich nach wie vor inne. Und die Wirkung »fremder« Klänge in den eigenen »heiligen« vier Wänden entzieht sich vermutlich weitgehend der Kontrolle, während man mit den eigenen musikalischen Traditionen durchaus virtuos umzugehen und sie entsprechend einzusetzen weiß.

Literatur

- BIERITZ, K.-H. (1993): Das Kirchenjahr. München (3. Aufl.)
BOEHM, G. (1992): Romantische Kunstlehre. Bibliothek der Kunsliteratur Bd. 4. Frankfurt am Main
KLEIST, H. v. (1805): Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.
SCHÄFER, M. O. (1998): Die Gewalt der Musik. Kleists Novelle von der heiligen Cäcilie als künst- theoretisches Gedankenexperiment. <http://www.kleist.org/wissenschaft/schaefer1.htm>
SELLNER, A.C. (1993): Immerwährender Heiligenkalender. Frankfurt am Main
WALTER, J. (1990): Kindlers Neues Literatur Lexikon. München

»Terrie konnte keine Noten lesen. Aber trotzdem ist mir kaum je ein musikalischer Mensch begegnet. Sie verfolgte das Auf und Ab der Hitparaden mit einem Ernst, den die meisten Menschen den Gedanken an ihren eigenen Tod vorbehalten. Ein einziger verminderter Akkord an der richtigen Stelle öffnete ihr das Herz, und die Seele kam zum Vorschein. Musik stieg aus dem Erdboden auf und bemächtigte sich ihrer Füße. Wenn sie für längere Zeit von Musik abgeschnitten war, verlor sie alle Energie. Aber schon der einfältigste Trip von Tonika zu Dominante und zurück ließ ihre Lebensgeister neu erwachen. Sie saugte einen Song aus bis auf die letzte Kalorie. Und von irgendetwas musste sie sich ja ernähren. Sie lebte von Akkordfolgen und von den Ausdünstungen ihrer Bonbonfabrik.«

(Aus: Richard Powers »Der Klang der Zeit«. Frankfurt/M 2005, 524f)

I. OUVERTÜRE

In den unterschiedlichsten Behandlungskontexten wird Musiktherapie als Gruppentherapie praktiziert. Auch meine tägliche musiktherapeutische Arbeit bewegt sich seit 1981 in einem Fachkrankenhaus für Psychosomatik und Psychotherapie vor allem um die Behandlung von Gruppen. Ich habe eine morphologische Untersuchung über diese Arbeit dargelegt in meinem Buch: »Bilder behandeln Bilder« (GROOTAERS 2001).

In dem nun folgenden Essay soll der Wochenlauf einer solchen Gruppenbehandlung als Falldarstellung in den Mittelpunkt gestellt werden. Der Wochenlauf als therapeutische Wirkungseinheit.

Der äußere Rahmen

Es nehmen in der Regel 5–7 Patienten an einer solchen Gruppe teil. Die Patienten sind am Stück 6–8 Wochen in einer solchen Gruppenbehandlung. Die Besetzung der Gruppe wechselt mit den Entlassungen und der Neuaufnahmen einzelner Patienten. Sogenannte Slow-open-Gruppe. Somit gibt es stabile Wochenläufe, in denen kein Patientenwechsel stattfindet, so wie im vorliegenden Fall. Es gibt auch Wochenläufe, in denen jemand die Gruppe verläßt und jemand bald nachrückt. Die Gruppenbehandlung findet an vier aufeinanderfolgenden Tagen statt und schließt mit einer

Frank G. Grootaers

GRUPPENMUSIKTHERAPIE IM WOCHENLAUF

EIN FLACHERHABENES DRAMA

Gruppenkonferenz. Die Teilnahme an der Gruppenmusiktherapie wird eingeleitet durch Vorgespräche. In diesen Gesprächen wird das Behandlungsproblem eruiert, d.h. es wird der Frage nachgegangen, in welche grundlegende Entwicklungsstörung die aktuelle Lebensführung des Patienten geraten ist und welche Aufgabe diese Störung an eine psychologische Behandlung wie die Gruppenmusiktherapie stellt.

Entwicklungsgestörtheit einer Lebensführung bedeutet, daß der »unbewußte Seelenbetrieb« (SALBER 1994, 46) im Lebensentwurf eines Menschen in seinem Entwicklungslauf gestört ist, in eine *Stillegung* geraten ist, vor einem *Verwandlungsproblem* haltgemacht zu haben scheint. Das eine solche länger anhaltende Stillegung im psychosomatischen Behandlungskontext oft auch mit somatischen Beschwerden einhergeht, dramatisiert die Lage der Lebensführung, wird aber in dieser Darstellung eher beiläufig zur Sprache gebracht. Im Mittelpunkt des Versuchs steht, wie angekündigt, der therapeutische Wochenlauf als Wirkungseinheit und zwar unter dramatischen Gesichtspunkten. Der Gegenstand der Behandlung ist somit ein *Ereignislauf*. Der Behandlungswochenlauf ist so etwas wie ein »großer dramatischer Kreis« (SALBER 1995, 81).

Der gedankliche Rahmen

Wir wählten diesen Gesichtspunkt des Dramatischen, weil uns immer häufiger Vergleichsmomente ins Auge sprangen zwischen den Ereignissen innerhalb eines solchen musiktherapeutischen Wochenlaufes und dem Aufbau der Dramen SOPHOKLES. Zum anderen erinnern uns die täglichen musikalischen Produktionen der Gruppe in vielerlei Hinsicht an den Aufbau und die Entwicklungsphasen der Europäischen Symphonik. Die Ausführung dieser Vergleiche ist einer späteren Arbeit gewidmet.

Der Wochenlauf als dramatischer Kreis bedeutet zunächst, daß auch diese Wirkungseinheit nach einem Versionen-Modell vorankommt. »In vier Schritten intensiviert und vertieft sich das methodische Vorgehen« (SALBER 1995, 48), dies trifft zu sowohl für die Verlaufsschritte des unbewußten Seelenbetriebes der unsichtbaren Gruppengestalt wie auch für ihr Funktionieren und für ihr Werden und Weiterkommen. Dies gilt auch gleichermaßen für die Methode des Verstehens der Ereignisse im Wochenlauf. Diese methodischen vier Schritte regulieren außerdem das Handeln und Sprechen des Therapeuten, seine Behandlungsmethode.

Beim Verstehen der Ereignisse im Wochenlauf geht es um das Verstehen von Szenen-in- Entwicklung sowie um das Verstehen von Szenen, in denen Leben stillgelegt ist (vgl. LORENZER 1973, 138ff). Das unbewußte Szenario

wird an vier aufeinanderfolgenden Tagen in einer psychologischen Veranstaltung beschaubar gemacht als *Echo des Tages*. Das Drehbuch des Gruppenlebens wird außerdem retrospektiv in einer Gruppenkonferenz am Ende der Woche als *Wochenspiegel* übermittelt.

Im *Wochenspiegel* wird die *Grundsituation* des Gruppenlebens in einer jeweils konkreten Woche vor Augen geführt (vgl. BLOTHNER 2003, 73).

Das Hervorheben eines Wochenlaufes als Wirkungseinheit, als handelnde Person, bringt die Notwendigkeit mit sich, die Ereignisse dieser »Seelen-Dramatik« (SALBER 1995, 71) zu situieren, zu verorten in einem Grundverhältnis seelischer Wirklichkeit. In dem vorliegenden Wochenfall dreht sich alles um das Verhältnis von *Stillegung* und *Suche*. Es ist dieses Grundverhältnis zwischen Stillegung und Suche, welches wie ein Schwungrad alle Geschehnisse in diesem konkreten Wochenlauf in Gang hält.

Gruppenmusiktherapie ist psychologische Behandlung, ist *Wirkungsanalyse*. Sie versteht sich als »psychologische Wirkungsanalyse« (SALBER 1995, 45). Der dramatisierende Verlauf der therapeutischen Woche erfährt in einer Zerreißprobe zwischen den Polen *Suche* und *Stillegung* – unser Fallbeispiel – eine auf Metamorphose drängende Entwicklung. In einer *ersten Version* (Version I) wird die *Leidenslage* eines Hängen-Bleibens in seinen emotionalen Qualitäten ausgelotet. In der musikalischen Produktion dieser Version gestaltet sich ein Hin und Her zwischen Aufbauen und Wegmachen. In den, durch diese Musik erweckten, Alltagserzählungen ist ein Bild wirksam, das von einem latenten Stau geprägt wird und von einem daraus heranwachsenden Sich-Kümmern-Sollen. Diese erste Version wird außerdem etikettiert in einer Traumnotiz, die diese Leidenslage nochmals in Szene setzt.

In der *zweiten Version* (Version II) rückt das *Ordnungsgefüge* eines Tabus in den Vordergrund. Etwas wird, angeregt durch die musikalischen Ereignisse, geweckt, was nicht weiter berührbar scheint. Der Entwicklungslauf bleibt vorübergehend stecken. Die Erzählung von einem Fahrstuhl, der stecken bleibt, illustriert die Lage der Gruppe.

In der *dritten Version* (Version III) erfolgt eine Zuspitzung in dieser in Gang gekommenen Seelendramatik. In der gemeinsamen Musikproduktion der Gruppe setzt sich eine mit Aufruhr einhergehende andere Ordnung durch. Diese Musik mit der anderen Ordnung ermutigt zu Erzählungen, in denen die Unruhegestalten, welche in abgeschlossenen Kapiteln festgehalten werden, sichtbar werden können. In einem *Kampf der Ordnungen* strampeln abgeschlossene Kapitel mit den in ihnen verriegelten Unruhegestalten. Dabei geht es nicht nur um eine Befreiung aus einer alten Ordnung, sondern zugleich darum, eine andere Ordnung zur Geltung kommen zu lassen (Verfassung).

In der *vierten Version* (Version IV) schließlich findet ein *Ausfechten* statt. Die freigegebenen Unruhegestalten ringen um eine Verfassung, in der sie

sich ausleben können. Es wird verhandelt um neue Erzählungen. Die musikalische Produktion verführt zu Übermut. Dabei wird zugleich anderes wiederum verdeckt. Diese Musik nun schürt in den Alltagserzählungen einen weiteren Traum, in dem die Chancen und Schwierigkeiten einer neuen Ordnung (»neue Chefin«) in Szene gesetzt werden. Die Behandlungsdramatik bekommt Züge einer Verhandlung über die Installation neuer alter Erzählungen.

Dadurch bekommt das Behandlungswerk die Qualität einer ausgedehnten Suche. Stillegung und *Suche*, eine Grundsituation unserer Alltagskultivierung.

II. EXPOSITION DES DRAMENBEGRIFFS

Erster Gedanke

Drama bedeutet eigentlich: Handlung, Ereignis. Das wäre die allgemeinste Bedeutung. Eine weitere Implikation des Begriffes verweist auf: Aufregendes, erschütterndes Geschehen (Duden). Zuweilen handelt es sich um ergreifende, verhängnisvolle Ereignisse.

Die »Wirklichkeit als Ereignis« war immer schon ein Schlagwort morphologischen Denkens. Darin steckt vieles. So verweist der Ereignisbegriff auf eine komplexe Situation. Zunächst deutet der Begriff auf einen nicht alltäglichen Vorgang, auf einen *Vorfall*. Von großen Ereignissen wird gesagt, daß sie ihre Schatten voraus werfen: »Coming events cast their shadows before«, heißt es wohl bei Thomas CAMPELL. Die Ereignisse in der Therapie verweisen auf Vorgängiges.

»Ereignen« hat aber zunächst was zu tun mit vor Augen stellen, sich zeigen, sich zutragen, sich abspielen. Das Reflexivpronomen *sich* verweist auf a-personale Züge *am* und *im* Ereignis. Weitere Bedeutungsfelder sind: Sich offenbaren, sichtbar werden, in die Augen fallen (*accidere*, fr.: accident: Unfall), sich begeben, zutragen, wirklich geschehen. (s. Historisches Wörterbuch der Philosophie. Drama. Bd. 2, 607) Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, hervorzuheben, daß das Drama zu tun hat mit einem Geschehen, in dem untrennbar miteinander verwoben sind: Sichtbar werden und sichtbar machen, sich abspielen und ins Werk setzen, tun und erleiden. Auf diese Weise soll der pathische Aspekt der psychotherapeutischen Dramen hervorgehoben werden. Dramen haben pathische Züge: Erlittene Momente in den sogenannten gewollten Handlungen. Ein weiterer Gesichtspunkt, der für unseren Zusammenhang wichtig ist, ist die Idee, daß Dramen ihren Ansatz haben in der *Banalität des Alltags*: Sie werfen ihre Schatten voraus.

Mehr noch: Sie sind eine Zusammenkunft von Nachträglichkeit und Vorauswurf. In den banalen Ereignissen des Alltags konkretisiert sich die nachträgliche Wirkung vergangener Ereignisse mit den Entwürfen künftiger Geschehnisse. Zugespitzt kann man sagen: Das Geschehen des Alltags ist ein *Indem* von Überkommenis und Tat. Dieses Zugleich von Pathos und Praxis, dieses Zugleich von Ergriffensein und Ergreifen, ist das Drama von dem im Folgenden die Rede sein wird.

Zweiter Gedanke

Schlagen wir nach im Historischen Wörterbuch der Philosophie unter dem Stichwort »Drama«, so finden wir folgende Erläuterung:

»Der Kern des Begriffes zielt auf die bühnenmäßige Verwirklichung einer äußeren oder inneren Spannung durch autonom und nach den Gesetzen ihrer einmal konzipierten Persönlichkeit und Welthaltung redende und handelnde Personen, wodurch das Werk, [...] als ein vom Autor Abgelöstes und [...] nicht mehr Verfügbares erscheint, das in seiner Struktur wesentlich vom Wollen und Handeln der auftretenden Personen im Zusammenprall gegen einander oder im Kampf mit außerpersönlichen Mächten bestimmt ist.«

Die Bühne, um die es im Folgenden geht, ist einmal der Schauplatz der eigenen Lebensführung im Gesamt seiner vergangenen wie aktuellen Ereignisse und es handelt sich in der therapeutischen Arbeit um die Werkbühne der Psychotherapie selbst: Auch hier sind Autoren, auch hier Akteure mit unterschiedlichen Aufgaben: Therapeuten, Patienten. Autoren sind in diesem Fall nicht Personen, sondern Lebensentwürfe der Patienten und Patientinnen und zwar Lebensentwürfe, die in Verwicklungen geraten sind, so daß der Lauf der Lebensführung in seltsame Stillegungen geraten ist, in der Regel, mit einhergehenden gesundheitlichen Beeinträchtigungen. (Psychosomatik).

Vorweg klärend: Uns interessieren im vorliegenden Zusammenhang zuerst und vor allen Dingen die seelischen Verwicklungen, in die die alltäglichen Lebensführungen der uns anvertrauten Patienten geraten sind. Unser Interesse gabelt sich dabei in zwei Richtungen. Einmal: Wie sind diese Verwicklungen konstruiert? Und zum anderen: Wie läßt sich ein Übergang in einen gelösteren Lauf der Lebensführung bewerkstelligen? Konstruktion und Übergang sind keine vernünftigen Überlegungen, sondern sie führen für die Patienten an eine Konstruktions-Erfahrung und an eine Übergangs-Erfahrung.

Die o.a. Erläuterungen zum Dramenbegriff enthalten noch weitere Verweise auf das Drama eines therapeutischen Geschehens. Es ist die Rede von den Gesetzen, den autonomen, einer einmal konzipierten Persönlichkeit und Welthaltung. Das verstehen wir so: Im therapeutischen Drama haben wir es zu tun mit »festen Ausrichtungen« (SALBER 1980) der Lebensführung und mit Verwicklungen der Lebensführung im Kampf mit der Konstruktion der Wirklichkeit. Autonomie heißt in diesem Zusammenhang dann aber nicht frei verfügen, sondern bedeutet vielmehr, daß die Verwicklungen und Lebensgewohnheiten organisiert werden, konzipiert sind von seelischen Mechanismen, die nicht verfügbar sind, unbewußt, blind handelnd. Das Wollen und Handeln im therapeutischen Drama ist geleitet, geführt von seelischen »Mächten«, die so nicht ohne weiteres in Wort zu fassen sind, während zur Sprache bringen das Ziel der Übung ist. Der Text des Dramas muß erst noch erstellt werden. In der o.a. Erklärung über das Drama ist schließlich noch die Rede vom Zusammenprall und Kampf.

Für unseren Zusammenhang zielen diese Qualitäten auf einen *Kampf der Ordnungen*. Was ist gemeint? Man kann es so erklären: Die Lebensführung der Patienten, die zu uns in Behandlung kommt, ist in der Verfügungsgewalt einer alten seelischen Ordnung gefangen, so daß notwendige andrängende Neuordnungen in ihrer Entwicklung behindert werden. Der Verwandlungsbetrieb des Lebensentwurfs ist weitgehend stillgelegt, die Lebensführung ist in eine Malaïse geraten. Das Wirkungsgefüge der alten Ordnungen zu explorieren, gewahr zu werden und zur Sprache zu bringen, führt an eine *Konstruktionserfahrung*: Die Erfahrung eines »So ist es«. Das ist die eine Erfahrung. Das Gewahr-Werden einer Ordnung des Anders-Werdens im Kampf mit dieser alten Ordnung führt an eine *Übergangserfahrung*. Der Kampf zwischen diesen zwei Sorten von Ordnungen ist das eigentliche Drama der Behandlung. So betrachtet handelt es sich beim therapeutischen Drama nicht um die Tragikomik eines Helden. Vielmehr handelt es sich um die *Dekonstruktion* einer alten Ordnung zugunsten einer *Rekonstruktion* des Anders-Werdens: Dieses Drama hat tatsächlich sowohl ergreifende, ernste Züge als auch spannungslösende, komische Züge. Weinen und Lachen wechseln sich dabei ab sowie Angst und Lösung.

Dritter Gedanke

Es gibt in der hier vorgestellten musiktherapeutischen Gruppentherapie verschiedene dramatische Momente, die die Dramaturgie und das Szenario des Ganzen vorantreiben.

1. Das Drama der musikalischen Produktion

Wir fragen uns: Wer sind in der musikalischen Produktion der Musiktherapie die redenden und handelnden Personen, wer ist Autor des Ganzen, welcher Gestalt sind die außerpersönlichen Mächte, die das Ganze bestimmen, welcher Gestalt ist der Kampf und der Zusammenprall in diesem musikalischen Medium?

Zunächst soll betont werden, daß das seelische Drama sich in einem Medium auszudrücken vermag. Das Seelische lebt hier zunächst in der Musik: Das ist der Wirkungsraum, in dem sich das Drama eines Kampfes ausbreitet. Dieser Kampf geht im Wesentlichen unbewußt vor sich. Der Autor des Ganzen ist ein »unbewußter Seelenbetrieb« (SALBER 1994, 46). Der Schwung der musikalischen Handlung geht nicht in erster Linie von Personen, schon gar nicht von »Patienten« aus. Vielmehr, bei genauerem Hinsehen, ist das Schwungrad der musikalischen Produktion eine *Grundpolarität*, die von Tag zu Tag, in vier Versionen, eine neue, unerwartete Bewegung wachruft. In unserem illustrierenden Beispiel entfaltet sich die Wochen-Syphonik in folgenden vier Bewegungen (Fr.: *mouvement*, Dt.: Satz).

- Erste Bewegung (erster Satz): Dieser erste Satz, diese erste Bewegung, ist bestimmt von der Polarität zwischen *Aufbauen* und *Wegmachen*.
- Zweite Bewegung (zweiter Satz) setzt ein *Wecken* und *Stillegen* ins Werk.
- Dritte Bewegung (dritter Satz) kultiviert einen Aufruhr zwischen einem *Aufrütteln* und einem *In-Ruhe-Lassen*.
- Vierte Bewegung (vierter Satz) schwingt hin und her zwischen einem *Erscheinen* und einem *Verdecken*.

Das sind insgesamt die »außerpersönlichen Mächte«, die a-personale Züge einer unbewußten Medienseele, die die Wochen-Syphonik dramatisieren.

Der besagte Kampf, der erwähnte Aufprall wird ausgefochten zwischen den beiden Bedingungen der Grundpolarität: Zwischen Aufbauen und Wegmachen, zwischen Wecken und Stillegen, zwischen Aufrütteln und In-Ruhe-Lassen, zwischen Erscheinen und Verdecken. Musikalisch gesehen.

Solche kaum bewußten Grundpolaritäten kommen dadurch ins Spiel, weil das Spiel selbst themenlos, ohne Richtungsvorgabe vonstatten geht. Eine überschaubare Menge an einfachsten Klangerzeugern steht den Patienten dafür zur Verfügung. Das musikalische Drama setzt damit ein, daß im Wählen, im Wahlvorgang schon ein »ganzes Leben« in eine Richtung gerückt wird. Attraktion und Repulsion, Anziehung und Verwerfung, Selektion und Exklusion, Auswahl und Ausschließung sind unbewußte Antworten auf das Angebot und den Appell der musiktherapeutischen Offerten. Auch die Instrumente selbst regulieren diese Richtungsbestimmung. Sind

diese doch keine stummen Gegenstände, die nur so herumstehen. Vielmehr vertreten sie eine Welt, eine musikalische Auffassung, Reizen und Ablehnen in einem. Und schließlich: Selbst wenn jemand betont, er habe bewußt dieses oder jenes Instrument gewählt, so ist auch diese bewußte Wahl letztendlich mitbestimmt von einer Produktionsnotwendigkeit, die vom ganzen Stück ausgeht.

2. Das Drama der Narrationen

Hier geht es nun um die Erzählungen der Patienten, um ihre Seelenliteratur in einem weiter gefaßten Sinne. Auch hier müssen wir fragen: Woher kommt sie, wer oder was ist der Autor dieser Erzählung, womit ringt diese Erzählung, was bewirkt sie? Als was ist diese Seelenliteratur aufzufassen, was stellt sie dar? Welches Bild hält sie am Leben?

Zunächst sei auf den Unterschied hingewiesen zwischen einer Alltagserzählung im Alltag und einer Alltagserzählung in einer psychologisierenden Behandlung. Das Erzählen und miteinander Plaudern im Alltag bleibt in der Regel innerhalb eines Evidenzrahmens, der seine konventionelle, zunächst nicht ausdrücklich problematisierte Ordnungsgrenzen hat und einhält. Dieses Ordnungsgefüge ist ein Kultivierungsprodukt. Innerhalb eines solchen Ordnungsgefüges ist geregelt, was zur Sprache kommen kann und wie es zur Sprache kommen darf. Der Evidenzrahmen sollte dabei nicht allzu sehr überschritten werden. Auf solche Konventionen lassen wir uns in unserer Kultur in der Regel ein.

Die Narrationen nun in einer psychologischen Behandlung entstehen im Kontext einer kunstvollen anderen Regelung: Sagen Sie, was Ihnen in den Sinn kommt. Diese auf den ersten Blick lockende Öffnung von Möglichkeiten erweist sich praktisch gesehen als Ding der Unmöglichkeit. Zunächst stiftet die Befolgung dieser künstlichen Regelung eine originäre Unruhe. Ähnlich der Unruhestiftung bei der musikalischen Produktion, die ebenfalls scheinbar regellos installiert wird. Auch bei Narrationen fehlt eine orientierende Vorgabe, mehr noch: Die Patienten merken und wissen sehr bald, daß es bei den Erzählungen nicht um die Darstellung von Tatsachenwirklichkeit und deren Faktengehalt geht; daß es nicht um das Sammeln von objektiven Daten und Informationsgewinn geht. Durch das Fehlen einer Richtungsangabe wird ein »wildes Sein« angelockt (Fr.: être sauvage. MERLEAU-PONTY 1986, 161, 261, 319). Die Narrationen sind somit eine erste Antwort auf dieses »wilde Sein«, d.h. es ist ein erster Versuch, dieses Sein in einer Ausdrucks-gestalt aufzuheben, unterzubringen. Das Komische nun besteht darin, daß die Narrationen oft eine verblüffend ähnliche Gestalt haben wie unser Palaver

im Alltag; ja, selbst die erzählten Träume zeigen sich im Gewand eines normalen Ereignisberichtes. Was also tun? Deuten, interpretieren. Aber in welcher Richtung? Erschwerend für die Beantwortung dieser methodischen Fragen kommt hinzu, daß die Narrationen des Einzelnen plaziert sind in einem Gruppengeschehen. Wir müssen also einen Deutungskontext schaffen, der es möglich macht, die Erzählung des Einzelnen in dieser konkreten heutigen Situation auszurichten auf das Ereignis der Gruppe, d.h. einzubetten im Text des Gruppentheaters. Der dramatische Text des Einzelnen ist als eine *Szene* im Gesamtspiel der Gruppe aufzufassen. Das geht aber nur, wenn die Narration des Einzelnen ebenfalls gedeutet wird als die Darstellung einer Szene oder mehrerer Szenen. Die Szenen in der Erzählung wiederum sind aufzufassen als die Darstellung und als »Aussage über Erlebnisse« (LORENZER 1973, 139), wobei Vorsicht geboten sei:

Die Narration als Aussage über Erlebnisse muß nicht bedeuten, daß sie »Aussage über Erlebnisvorgänge« (a.a.O., 139) sein muß. Damit nicht genug: Wie am Fallbeispiel exemplifiziert wird, geht es noch einen Schritt weiter. Die Erlebnisse selbst werden in einem gezielten Zugriff weiter reduziert auf seelische Grundpolaritäten, analog des Vorganges bei der Interpretation der musikalischen Momente. Reduktion heißt hier: Rückgang auf etwas. Erst wenn wir die Erzählung des Einzelnen reduziert haben auf seelische Grundpolaritäten wird der Zusammenhang dieser Erzählung mit dem unbewußten Seelenbetrieb des Gruppenverlaufs plausibel. Erst dann kann verständlich werden, was diese und jene Erzählung in dieser konkreten Situation zu suchen hat. Anders gesagt: Wir suchen bei der Psychologisierung der Narrationen nach den Versatzstücken zwischen der *individuellen Erlebnisfolge* in der Narration des Einzelnen und der *allgemeinen Dramatik* des Gruppengeschehens im Ganzen. Dieses Versatzstück ist tiefenfundiert in den jeweiligen seelischen Grundpolaritäten.

Fassen wir zusammen: Das Drama der Narrationen ist somit

- ein Ringen um die Ausdrucksform (Seelenliteratur) eines »wilden Seins«, welches seine Unruhe ins Werk setzt bei fehlender Richtungsvorgabe,
- ein Bemühen der Behandlung um Exploration der Erlebensqualitäten in den Erzählformen und deren Rückführung (Reduktion) auf seelische Grundpolaritäten,
- eine Anstrengung um die Einbindung der individuellen Erlebnisgestalten in die Dramaturgie des Gruppentheaters.

Die Erzählung selbst, so, wie die Musik selbst, macht sich bemerkbar als etwas, was auf Ergänzung, Fortführung, Erweiterung und Umbildung drängt. Von der einmal in Gang gesetzten Erzählung selbst geht ein Produk-

tionsgewissen aus, welches den Erzähler und seine Zuhörer nicht mehr in Ruhe lässt. Die Gruppe der Zuhörer reguliert diesen Produktionsbetrieb mit Zurufen: »Erzähl weiter, da fehlt noch etwas, ich glaub Dir nicht, Du widersprichst Dir, Du wiederholst Dich, Du drehst Dich im Kreise. Mir wird übel, wenn ich dem zuhöre, mach mal einen Punkt.« Dies ist vergleichbar mit den »Deutungen« der Chöre in den Dramen von SOPHOKLES. Es sind diese Echos, die aus der Gruppe kommen, welche die Produktion der Erzählung vorantreiben, ergänzen und in Umbildung bringen. Die »Deutungen« des Therapeuten tragen auch dazu bei.

Überleitung

Die psychologische Veranstaltung der *Reduktion* und der *Transposition* soll hier als Einführung zur Lektüre noch einmal verdeutlicht werden. Im dargestellten Fallbeispiel wird ausgeführt, wie die musikalische Produktion der Gruppe, die gemeinsame Improvisation und wie die Narrationen, die Erzählungen in der Gruppenbehandlung, jeweils psychologische aufgefaßt und ausgelegt werden. Dabei soll die *Deutungsrichtung* klar herausgestellt werden, damit auch Vergleiche zu anderen Deutungsverfahren, z.B. der psychoanalytischen Gruppentherapien möglich wird. Wir orientieren uns dabei an den Begriffen *Reduktion* und *Transposition*. Reduktion, ursprünglich geprägt von HUSSERL, wird in unserem Zusammenhang und für unsere Zwecke verstanden als Rückführung, als ein Zurückgehen auf etwas, was der musikalischen Produktion sowie den Narrationen zu Grunde liegt. Der augenscheinliche musikalische wie narrative Inhalt soll zurückgeführt werden auf *seelische Grundpolaritäten*. Diese liegen nicht offen zutage, sondern sind zunächst unsichtbare, unbemerkte *Schwungräder* der musikalischen wie der narrativen Produktionen. Zwischen den beiden polar entgegengestellten seelischen Bedingungen spielt sich das musikalische Drama sowie die Seelenliteratur der Erzählungen der Patienten ab.

III. DURCHFÜHRUNG

Version I: Leidenslage

Beschreibung der musikalischen Produktion vom 26.04.2004 (die Data wurden geändert)

Zunächst hebt die Beschreibung hervor, daß »alles genutzt« wurde. Das bedeutet, daß so ziemlich alle Instrumente, die im Raum zur Verfügung stehen, bespielt wurden. Dadurch unterscheidet sich diese Produktion am 26.04. von den vorherigen. Alles wurde genutzt und »alle haben sich an diese Lautstärke angepaßt«. Es wurde »entschieden draufgeklopft, etwas sei nicht mehr aufzuhalten, alle gingen in die Vollen, als hätte man was vor, als wollte man etwas erreichen«. Laut und »aggressiv« geht das Stück vor sich, wie ein »Flußlauf«. Dies aber »sehr unterschiedlich; da kam eine Anschwelling, auf einmal ganz neue Instrumente, dann ging das aber wieder weg«. Die Lebhaftigkeit des Stücks wird betont, das Stück gefällt, weil es »beschwingt« sei. »Der eine hat den anderen angesteckt, es hatte sich dadurch hochgeschaukelt, wie ein Lauffeuer.« Die muntere Stimmung sei »auf alle rübergegangen«, als hätte jemand gesagt: »So, mach einfach mal!« »Es war darin eine Aufforderung: Mach mal, nutze alles, und da war ein Aufbau.« Mit diesen Beschreibungen wurde in ersten Grundzügen diese Produktion zu erfassen gesucht.

In den Beschreibungen der meisten war aber noch eine andere Note zu hören: »Ich habe das da [den Gong] berührt, alles fing an zu leben, das war mein Gong.« Jemand anders kommentiert diese Aktion: »Dafür, daß Du so müde bist, gleich auf den Gong zu hauen!, als ob Du Dich selber weckst.« Oder an anderer Stelle: »Ich war ganz viel mit mir selber beschäftigt, ich habe eine Stinkwut, habe den Rest gar nicht so richtig beachtet.« Und an noch anderer Stelle: »Das einzige, was mir gefallen hat, das waren Sie am Klavier, das hatte Melodie.« Aber dann auch als eine Art Negation: »Ich habe mich selbst gar nicht gehört, ich hatte nicht das richtige Instrument, ich wollte wohl gerne, aber ich war ein bißchen spät, das da war noch übrig, aber damit konnte ich mich nicht richtig austoben. Ich habe den richtigen Dreh nicht gekriegt. Da waren so viele Fragen.«

Diese nicht geringe, andere vorhandene Note, betont die Position des Eigenen. Einmal als etwas Tolles, Gelungenes und einmal als ein Scheitern, ein Irgendwie-nicht-zum-Zuge-Kommen von Eigenem. Vielleicht ist die erwähnte »Stinkwut« ein Hinweis auf die Leidenslage des Stücks bzw. der Gruppe.

Psychologische Reduktion

Die gesamten Beschreibungen wurden abschließend vom Therapeuten reduziert auf eine Grundpolarität: »Sie scheinen heute wild entschlossen zu sein, etwas *aufzubauen*, aber das löst zugleich viele Fragen aus. So scheint es z.B. unklar zu sein, was denn geschehen würde, wenn dieser Aufbau erst mal richtig sichtbar würde. Es sieht so aus, als wären mit diesem Aufbau bestimmte Leiden verknüpft. Einige betonen, daß der Aufbau, das Wecken selbst nicht so recht gelingt. Aus Leidensgründen kriegen sie den Aufbau nicht so recht hin, wie Sie sich das wünschen. Indem Sie so einfach ›drauf-klopfen‹, ist wahrscheinlich auch ein *Wegmachen* mit im Spiel. Erst wenn Sie etwas anderes entschieden *wegmachen*, kann der Aufbau gelingen. Schauen wir mal, welche Erzählungen heute aufkommen, die dieses Problem weiter ausführen«.

Erste Narration

In einer ersten Narration berichtet eine 33-jährige Frau: *Sie sei mit der Tür ins Haus gefallen am Wochenende. Es wäre einfacher gewesen, als sie sich vorgestellt hatte. Sie hätte die Frage angesprochen, was es mit der Liebesbeziehung in der 12 Jahre langen Freundschaft zu ihrem Partner auf sich hätte. Er hätte erstaunt reagiert mit der Frage: »Welche Beziehung?«, daraufhin sie: »Willst Du jemand Neues kennenlernen?«, darauf er: »Is'« mir zu anstrengend«.* Er habe sofort verstanden, daß es ihr wohl um mehr Selbständigkeit ginge. Sie könne ab jetzt ihr Auto selbst zur Waschanlage bringen.

So etwas Ähnliches habe sie zu Beginn der Behandlung auch schon geärgert, als sie zum Aufnahmegespräch zur Klinik fuhr. Sie steckte in einem Stau und befürchtete, nie anzukommen. Da habe der Freund ihr auch nicht da rausgeholfen.

Bei der psychologischen Reduktion greifen wir anhand der Verben in der Erzählung die Tätigkeiten heraus, die das Geschehen zu historisieren scheinen: Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen, ansprechen, Neues-Kennenlernen, Selbst-Dahinbringen, dahin fahren, In-einem-Stau-stecken-Bleiben, nie ankommen, Heraushelfen.

Schon bei der Selektion dieser Verben kommt die Witterung an eine andere Bewegtheit auf. Wenn wir den Mut aufbringen, das herauszuheben, was in dieser Narration als »Überordnung« (SALBER 1975, 55) fungiert, drängt sich uns eine Polarität auf:

- Dahinfahren – Steckenbleiben, nie ankommen.
- Selbst-dahin-Bringen – Daraus-geholfen-Werden.
- Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen – Dumm-Stellen.
- Ansprechen, Neues-Kennenlernen – anstrengend sein.

Das Dummstellen steckt indirekt in der Frage: »Welche Beziehung?«. Dies wirkt witzig, ironisch, weil die Verleugnung so offensichtlich ins Auge springt. Schließlich lässt die Erzählerin nicht unerwähnt, daß sie schon 12 Jahre mit diesem, ihrem Freund, zusammen lebe.

Zusammenführend könnte man die erste psychologische Reduktion zurückführen auf eine seelische Grundpolarität zwischen: *Eröffnen* und *Steckenbleiben*.

Bis dahin hat man dann ein Verständnis erlangt, welches auf ein Grundproblem in der aktuellen Lebensführung dieser 33-jährigen Patientin zu verweisen scheint. Biographische Daten aus den Vorgesprächen, Ereignisse aus dem Verlauf der Behandlung, nosologische Aspekte und Mißerfolge bisheriger Behandlungen stützen die Richtigkeit dieser Hypothese ab. Aber: Es geht hier um den therapeutischen Lauf einer Gruppe. Das heißt auch, daß die Reduktion der Erzählung auf grundlegende seelische Polaritäten nicht nur zu Grundzügen der problematischen aktuellen Lebensführung der 33-jährigen Frau führt, sondern die Reduktion sagt auch etwas aus über den momentanen Umgang der Patientin mit der Behandlungssituation in der Gruppe. Ohne es zunächst zu merken, überträgt sie die nämlichen Hoffnungen, Begehren, Ängste und Befürchtungen, die in der Narration eine Rolle spielen, auf die Behandlung selbst.

Hypothetisch formuliert: Sie wünsche sich vielleicht auch hier in der Gruppe mit der Tür ins Haus zu fallen, sprich: Bis jetzt Unangesprochenes zur Sprache bringen zu wollen. Sie befürchte vielleicht, auch hier stecken zu bleiben, auf Gleichgültigkeit bei anderen zu stoßen, wie bei ihrem Freund. Sie verstecke auch hier vielleicht den Wunsch, Neues an sich selbst kennen zu lernen und befürchte wahrscheinlich auch hier, daß es darauf hinausliefe, daß sie selbst etwas von sich aus anbringen und in Bewegung setzen müsse.

Eine weitere Schwierigkeit in der Handhabung der Transposition von Grundverhältnissen aus den individuellen Lebensgeschichten auf das Geschehen der Gruppe besteht darin, daß diese Transposition beliebig wird und allzu allgemein abgleiten könnte. Dafür ist es hilfreich, die individuelle Grundpolarität des Einzelnen zusammen zu bringen mit der Perspektive der Version der jeweiligen Behandlungssitzung. Das heißt in diesem Fall, die Polarität der Patientin zwischen *Eröffnen* und *Stecken-Bleiben*, in Zusammenhang zu denken mit der Leitlinie der Version I, nämlich mit der *Leidenslage* der ersten Sitzung. Wir stellen uns darauf ein, die Befunde der Musik, der Narration, die das Geschehen der Gruppe heute bestimmte, aus der Perspektive einer *Leidenslage* zu beschreiben und zu benennen. Die Leidenslage in der Narration der 33-jährigen Frau wird umschrieben mit Worten wie: Nicht-daraus-Kommen, Steckenbleiben, Im-Stau-Sein. Auch in Begriffen der

Intention, des Begehrens, steckt ein Leiden: Neues-Kennenlernen, Anstrengung, Selbst-dahin-Bringen. Auf diese Grundsituation heute bezogen können wir die Leidenslage nach dieser ersten Narration vorläufig folgendermaßen charakterisieren:

Das Ganze drängt auf ein Dahin-Gelangen, ein Eröffnen neuer Möglichkeiten. Aber irgendwie und irgendwo bleibt es auch stecken, sitzt es auch fest. Dies ist eine vorläufige Charakterisierung, denn erst im Austausch mit den weiteren Narrationen der selben Sitzungen können wir das Profil der Leidenslage der Gruppe genauer bestimmen.

Zweite Narration

In der zeitlichen Abfolge berichtet nun ein 42-jähriger Mann: Er habe verschlafen, den Wecker ausgestellt und gedacht, er könne noch ein bißchen liegen bleiben.

Diese lakonische Erzählung komprimiert in seinen Verben das Geschehen auf überdeutliche Weise: Verschlafen, aussstellen (als ausschalten), liegen bleiben. Die Grundpolarität, auf welche diese Tätigkeiten zu verweisen scheinen, könnte man auffassen als: *Erwecken* und *Liegen-Bleiben*.

Auch bei dieser Narration sind Hinweise auf eine aktuelle Übertragung alter Situationen auf das aktuelle Behandlungswerk. Der 42-Jährige ist in der vierten Woche in dieser Gruppenbehandlung und weiß offenbar nicht, wie einzusteigen. Vielleicht versucht er auch hier, noch etwas »liegen zu bleiben«. Seine ihn plagende Lage in seiner Lebensführung zur Sprache zu bringen, fällt ihm offenbar schwer. In Bezug auf die *Leidenslage* der gesamten Gruppe finden wir also eine Bestätigung der Charakteristika aus der ersten Erzählung.

Das Andrängen neuer Möglichkeiten durch den Fortgang der Behandlung wird beantwortet mit Liegen-Bleiben, Ausschalten. Aber dies nicht ohne Weiteres. In der Bemerkung »er könne noch ein bißchen liegen bleiben« klingt mit an, daß ein *Verrechnungsmaß* mit im Spiel ist. Der Einzelne und die Gruppe wissen um die Begrenztheit der Behandlungsmöglichkeit, dadurch erhält die Leidenslage des Liegen-Lassens, des Ausschaltens einen Appell zum Erwecken und Eröffnen.

Dritte Narration

Als zeitlich nächster Beitrag erfolgt eine Narration von besonderer Ausprägung. Eine 52-jährige Frau trödelt beim Auswählen der Instrumente etwas herum. Dann nimmt sie schließlich das Instrument, was noch übrig bleibt. Nun erzählt sie:

Sie habe über ihre Nachbarspielerin gedacht: »Nun geh' mal zur Seite, ich möchte das ganz Große haben.« Fast zeitgleich käme ihr ein Spruch ihrer Mutter in den Sinn:

»Das gehört sich nicht! Sie berichtet dann, sie träume öfter: Im Traum sei die Mutter immer da, sie werde krank und mache ihr, der Patientin., Vorwürfe: »Du kümmertest Dich nicht um mich, warum kommst Du nicht, sag'« Deinem Chef, daß es mir nicht gut geht!«

Die Tätigkeitsmerkmale in der Erzählung dieser 52-jährigen Frau werden charakterisiert in den Verben: Trödeln, Übrig-Bleiben, Zur-Seite-(Drängen), nicht tun, Haben-Wollen, kommen, erlauben (sich). Diese Verben lassen eine Grundpolarität aufscheinen, die etwas anders gelagert ist als die Polarität in den vorherigen Erzählungen: Sich (nicht) kümmern: Dieses Verb schillert in zwei Richtungen. Sich um etwas kümmern bedeutet zugleich, sich von anderem abwenden. Wir können die seelische Grundpolarität vereinfacht auf die Begriffe bringen: *Haben-Wollen – Beiseite-Lassen*. Dies hat weiterhin zu tun mit: Nicht-Kommen und Kommen, sowie mit Immer-da-Sein, Nie-da-Sein (wegbleiben).

Eine besondere Gefühlsqualität wird angedeutet mit dem Imperativ: »Sag' Deinem Chef ...« Hier klingt an, daß die Patientin um eine Erlaubnis bemüht ist. Dies korrespondiert wiederum mit dem Verbot: »Das tut man nicht!« Dies nun verweist auch wiederum auf zwei Tätigkeiten: Etwas (jemand) beiseite drängen, dies tut man nicht – und: Etwas (großes) Haben-Wollen, dies tut man auch nicht. Aber die Patientin wünscht es sich. Wenn man den Beitrag der Patientin als Übertragungsansinnen auf das Behandlungswerk versteht, könnte man meinen, sie erwarte vielleicht auch von der Behandlung (evtl. vom Therapeuten) die Erlaubnis, ihre alten Imperative beiseite lassen zu dürfen. Sicherlich erhofft sie sich von der Behandlung, etwas habhaft zu werden, was sie »groß« macht.

Weiterhin scheint sie zu befürchten, auch etwas (jemand) beiseite drängen zu sollen, damit sie selbst besser zum Zuge käme. Sie ahnt vermutlich, daß sie sich um etwas zu kümmern habe, was sie bis dahin beiseite gelassen hat.

Eine Abstützung dieser Vermutungen ist auch in der Lebensgeschichte der Patientin zu finden, z.B. in ihrer anorektischen Symptomatik, die seit ihrem 18. Lebensjahr besteht und bis heute anhält.

Transformieren wir das Ganze von den individuellen Grundverhältnissen der Patientin auf die Gruppengestalt, so können wir folgende Vermutungen anstellen: Sowohl die Grundpolarität von *Haben-Wollen* und *Beiseite-Lassen* als auch die Polarität *Eröffnen – Stecken-Bleiben* sowie die Polarität *Erwecken – Bleiben-Lassen* bestimmen die Geschehnisse des Gruppenverlaufes in dieser Sitzung und bedeuten weitere Explikationen und Metamorphosen des Grundverhältnisses aus der musikalischen Produktion, die sich zwischen Aufbau und Weg-Machen entwickelte.

Vierte Narration

Schließlich reiht sich auch die vierte Narration in den Grundzügen der unbewußten Bewegtheit der Gruppengestalt an diesem Montag ein. Ein 35-jähriger Mann erzählt, vermutlich angeregt durch den Auftritt einer Mutterfigur in der Narration seiner Vorrednerin:

Seine Mutter erwarte, daß er sie anrufe und frage, wie es ihr ginge. Er würde lange Zeit nicht anrufen, aber das schlechte Gewissen würde ihn dann nötigen, doch anzurufen. Mutter reagiere dann oft mit dem seltsamen Vorwurf: »Lebst Du noch ?!«

Wenn wir unserem Verfahren folgend diese Narration reduzieren, bleiben uns folgende Verben: Erwarten, (An)rufen bzw. Nicht-(An)rufen, Nötigen, Reagieren. Hier drängt sich also eine Grundpolarität auf, die sich bewegt zwischen Reagieren und Erwarten. Der 35-Jährige leidet seit mehreren Wochen an einer plötzlich auftretenden besonderen Symptomatik: Er werde nachts wach und könne sich nicht bewegen, fange dann an, im Bett zu wippen, bis er wieder völlig in Ordnung sei. Zunächst habe er das nicht so ernstgenommen, habe gedacht, er habe geträumt. Später sei vor dem Einschlafen ein Gefühl aufgetreten, wie ein Blitz im Kopf, etwas Schnelles, Plötzliches, als wenn es knallte. Er habe große Angst, daß es etwas Schlimmes sein könnte, er könne einen Gehirnschlag bekommen oder verrückt werden. Eine MRT des Gehirns sei unauffällig gewesen. Wenn man diese Symptomschilderung psychologisiert, kommt man zu der Vermutung, daß der junge Mann mit seiner Symptomatik auf etwas antwortet, was bis dahin wenig beachtet wurde in seiner ereignislosen Lebensführung der letzten Jahrzehnte. Wohl aber betont er bei der Schilderung seiner Kinderjahre, daß die Eltern immer so forsch mit ihm geredet hätten, vor allem die Mutter, die wäre eine Furie gewesen und der trinkende Vater hätte geschlagen und sei urplötzlich im 9. Lebensjahr des Patienten verstorben, er wisse bis heute nicht woran. Der 35-Jährige betont weiter, daß er niemandem zur Last fallen möchte, daß ihm aber alles zuviel geworden sei. Auch die ambulante Psychotherapie brächte nicht viel.

Man kann das Auftreten dieser Symptomatik schließlich so deuten, daß etwas im 35-Jährigen nach langer Zeit anfängt, heftig zu reagieren, ähnlich heftig wie das dramatisierende Betragen seiner Eltern damals, eine späte Reaktion auf lange stillgelegte *Erwartungen*. Diese Erwartungen scheint er zu hegen in der Bemerkung, er möchte niemandem zur Last fallen. Diese Interpretation der seelischen Grundpolarität zwischen Erwarten und Reagieren hilft dem Einzelnen zwar, doch gemäß unserem Vorhaben übertragen wir diese Polarität (*Transposition*) auf die *Leidenslage* der Gruppengestaltung an diesem Tag. Das bedeutet dann etwa Folgendes: Durch das Fortschreiten der Gruppenbehandlung, geweckt durch die musikalischen Produktionen,

provoziert durch die anderen Narrationen, kommen alte, verschüttete, stillgelegte Erwartungen hoch, die mit Wucht ihre Erfüllungsberechtigung fordern. Sie, diese Erwartungen, nötigen die Gruppe zu einer Reaktion im Ganzen, die bis dahin nicht adäquat beantwortet werden konnte. Dadurch werden die alten Dramen geweckt und das Drama einer neu geforderten Antwort. Die Anrufe in der Musik rufen eine Antwort auf den Plan und fallen der Gruppe zur Last.

In der Symptomatik des Einzelnen wird die Dramatik des Liegenbleibens, Steckenbleibens, Nicht-Bewegen-Könnens besonders schmerhaft erfahren: Mitten im Schlaf.

Zusammenfassend lassen sich vier Varianten der *Leidenslage* der Gruppen-gestalt im Ganzen am Montag, den 26.04.04 im Überblick folgendermaßen zusammenstellen:

- Eröffnen – Stecken-Bleiben (1. Narration)
- Erwecken – Bleiben-Lassen (2. Narration)
- Haben-Wollen – Beiseite-Lassen (3. Narration)
- Reagieren – Erwarten (4. Narration)

Das Ganze angeregt und geweckt durch die Polarität in der musikalischen Produktion: *Aufbauen – Wegmachen*.

Vorbemerkung zum Echo des Tages

Das Echo des Tages ist eine psychologische Veranstaltung, welche die Frage beantwortet: »Wie sagt man es seinem Kinde?« Über die theoretischen Implikationen dieser jede Gruppensitzung beschließende Veranstaltung haben wir einiges notiert in »Bilder behandeln Bilder« (Grootaers 2001). Zur Erinnerung sei noch einmal der äußere Rahmen geschildert.

Jeder der vier musiktherapeutischen Sitzungen eines Wochenlaufes dauert 75 Minuten: Darin findet als erstes die musikalische Produktion statt, gefolgt von der Beschreibung und Rekonstruktion der Produktion durch Befragung und Erzählung der Gruppe, daran anschließend eine psychologische Bemerkung zu dieser Produktion von seiten des Therapeuten unter dem Titel hier: Psychologische Reduktion. Daran anschließend folgen die Alltagserzählungen (Narrationen) und deren psychologische Bearbeitung wie eben oben dargestellt. Der Therapeut verläßt daraufhin den Behandlungsraum, zieht sich in sein Büro zurück, nimmt Feder und Papier und rekonstruiert anhand seiner in der Sitzung gemachten Notizen und aus der Erinnerung das seelische Geschehen der abgelaufenen Sitzung. In dieser Zwischenzeit sind die Patienten im Behandlungsraum und unterhalten sich untereinander.

Die Rekonstruktion des seelischen Geschehens einer jeweiligen Gruppensitzung vernachlässigt die zeitliche Abfolge der Ereignisse. Sie bringt die verschiedenen Ereignisse in der Musik, in den Narrationen, im Gruppenpalaver, in Austausch miteinander und bezieht alles »Material« auf die jeweilige Version des Tages. Im vorliegenden Fall wird das Material des Montags auf die Version I *Leidenslage* bezogen, das Material des Dienstags auf die Version II *Ordnungsgefüge* usw. (s. Grafik am Ende des Artikels).

Beim Echo des Tages handelt es sich nicht um eine Zusammenfassung, sondern um einen weiteren psychologisierenden Zugriff auf das Material, in dem die Überordnung des gesamten Geschehens nicht nur gesondert herausgehoben wird, sondern auch »patientennah« in klarer Sprache vermittelt wird. Im folgenden Gruppenfall haben wir erstmalig den Versuch unternommen, das Echo des Tages einer jeden Gruppensitzung vom Tonband zu transkribieren und »wirklichkeitsgetreu« wiederzugeben. Damit soll einmal demonstriert werden, daß Psychologisieren nicht nur ein Akt des Denkens und des Schön-Sagens ist, sondern, da es hier um psychologische Behandlung geht, auch und nicht unwesentlich um das Geschick des Sagens selbst geht. »Wie sagt man es seinem Kinde?« Das bedeutet, eine besondere Arbeit zu leisten: Das Geschehen der jeweiligen Tagessitzung sollte so wiedergegeben werden, daß der *unsichtbare, unbewußte Wirkungsbetrieb* des gesamten Laufs für die Gruppenmitglieder nachvollziehbar wird. Das funktioniert nicht, indem man das Ausgedachte druckreif vorträgt, sondern man muß für das Gesehene *plädieren*. In diesem Fall heißt plädieren: Für das Gesehene eintreten, darauf achten, daß die Gruppe *sieht*, was geschehen ist, daß man Begriffe und Ausdrücke zu verwenden hat, die aus dem Sprachschatz der Gruppe selbst kommen, dabei den eigenen psychologischen Wortschatz nicht vernachlässigt; daß man die Leute nicht zu sehr vor den Kopf stößt, dabei mutig genug ist, die Dinge dennoch beim Namen zu nennen; daß es nicht darum geht, eigene Meinungen zu vertreten, doch wohl darauf zu achten, daß das allgemeine psychologische Denkgerüst (Gestalt und Verwandlung) nicht außer Sicht gerät; daß es nicht zu Vorwürfen, Beleidigungen oder »Anmache« kommt, obgleich eine gewisse Verführung zum Anders-Denken mit im Spiel ist.

Ein solches Plädoyer folgt der Richtschnur einer vorher schriftlichen Festlegung in Notizen. Im Büro notiert der Therapeut in kompletten Sätzen die Rekonstruktion des gerade Geschehenen. Diese kompletten Sätze dienen ihm als Richtschnur bei der freien Rede im Austausch mit der Gruppe. Daß das Ganze ein gelebtes Sagen ist, führt auch dazu, daß im Text manches zwei- oder dreimal gesagt wird. Daß das Gleiche auch mal anders gesagt wird. Das hat etwas mit dem Vermittelungsgeschehen zu tun: Beim Reden kommt der Therapeut zu einem »Euhm« und einem »Moment mal«.

Die Rede stolpert und ist vorübergehend stotternd, gerät ab und zu auch ins Witzige. All diese »Fehlleistungen« sind notwendige *Surfbewegungen*, die dem einen Zweck dienen: ein Anders-Sehen, ein Anders-Denken, d.h. auch ein *anderes Sehen* und ein *anderes Denken* des gemeinsamen Geschehens zu ermöglichen. Außerdem, was noch zu dieser Verständigung gehört: Die Patienten machen sich während dieses psychologischen Plädoyers, während dieses Echo des Tages, schriftliche Notizen auf dafür bereitgestellte Zettel. Sie fragen manchmal nach: »Können Sie das letzte noch mal sagen?« Oder: »Wie nannten Sie das eine dort?« An solchen Fragen merkt man die Zusammenarbeit zwischen der Gruppe und ihrem *unbewußten Seelenbetrieb* (SALBER 1994, 46).

Schließlich: Das Echo des Tages gibt keine praktischen Ratschläge, tröstet nicht, macht es auch nicht schlimmer als es ist, sondern vermittelt, wie ein modernes Kunstwerk, die seelische Konstruktion eines tatsächlich gerade stattgefundenen Geschehens. Es macht auf diese Weise Unsichtbares sichtbar und belebt den unbewußten Seelenbetrieb in seiner weiteren Entfaltung.

Echo des Tages vom 26.04.04

»Wenn elterliche Figuren in Ihren Erzählungen auftauchen, dann sollten wir uns fragen, was sie in Ihrem Kopf machen, d.h. welche Handlungen führen sie dort aus und wie ist die Verbindung zwischen diesen Handlungen und den Problemen in Ihrer eigenen Lebensführung? Von Müttern war die Rede und das führt uns an eigene Anliegen. Dazu gleich mehr.

Die Musik bringt in der ersten Produktion dieser Woche alles in Bewegung und dieses Alles verweist auf einen anstehenden *Aufbau* in dieser Behandlung hier. Aber seltsamerweise stoßen Sie zunächst auf andere Bilder. Zumal es an einem Montagmorgen losgehen könnte. Sie betonen in Ihren Erzählungen zunächst Bilder von *Liegen-Bleiben*, von *Hängen-Bleiben*. Das ist erst mal erstaunlich. Zumal nach einer solch *aufregenden Musik*. Da war hier ein Erwachen im Spiel, nicht ein Liegenbleiben und Hängen-Bleiben. Aber gerade das beschäftigt Sie.

Dies hat zu tun mit einem Gleichzeitig von zwei Richtungen. Das verweist nun auf ein Gleichzeitig von zwei Richtungen in Ihren Lebensführungen. Dahin und hierhin, dahin *oder* hierhin. Dies alles steht in Verbindung mit alten Imperativen, in diesem Fall aus dem Munde einer Mutter: »*Kümmere Dich!*« Wenn Sie dieses Gebot loslösen von der Person einer Mutter, bekommt es eine neue Bedeutung: Sie gemahnen sich selbst, im Sinne einer Selbstbehandlung, sich um etwas zu kümmern und zwar um etwas, was Sie

selbst unbedingt etwas angeht und das zeigt sich an mehreren Stellen. Beim Spiel auf den Instrumenten z.B. betonen Sie: »Ich habe dabei nur an mich gedacht.« Das Gebot: Kümmere Dich! hat zunächst zweierlei Bedeutungsrichtungen: Die eine, Ihnen allzu bekannte Richtung versteht sich als: Kümmere Dich um mich. Die andere Richtung, die für die Entwicklung der Behandlung hier von Belang ist, versteht sich als: Kümmere Dich um etwas, was bisher liegen geblieben ist, wo Du hängen geblieben bist, wo eine Entwicklung hängen geblieben ist. Kümmere Dich darum: Das betrifft die ganze Gruppe. Ein anderer Imperativ lautete: »Geh' mal zur Seite!«, da steckt auch mehr drin. Sie spüren offensichtlich ein Verlangen, etwas, nicht unbedingt jemanden, zur Seite schieben zu wollen. Das andere, was da mit drin steckt heißt: ... denn ich möchte das da haben. Sie werden heute im Spiel gewahr, daß Sie an etwas herankommen wollen, aber zugleich entgeht Ihnen nicht, daß da etwas im Wege steht. Etwas beiseite drängen, um Anderem den Vortritt zu ermöglichen. Im alten Bild drängt sich ein neues Bild auf. Das alles zusammen schildert die *Leidenslage* der Gruppe heute, am Anfang der Woche. Mit anderen Worten: Sie stehen vor dem schwierigen Problem, etwas beiseite drängen zu sollen, weil Sie das Verlangen haben (merken), etwas Anderem den Vortritt zu ermöglichen, was angeblich bislang liegen geblieben sei.

Das zeigt sich in Ihrem Beitrag, wo Sie mutig mit der Tür ins Haus fallen und bis dahin ungestellte Fragen eröffnen; damit brechen Sie ein Schweigen und ermöglichen andere Aussichten, z.B.: Mach' es selber! Selbermachen wäre ein auf die Zukunft gerichtetes Lösungsmodell. Aber so weit sind wir noch nicht.

Liegen-Bleiben, Hängen-Bleiben in alten Imperativen: Das betont Ihre jetzige Lage. Etwas beiseite drängen, um anderes in Ihrer Lebensführung den Vortritt geben zu können. Das löst sieben Fragen aus, das drängt auf neue Antworten. Da steckt eine Menge drin, aber für einen Montagmorgen reicht es wohl aus. Vielleicht noch eins zum Schluß: »Sag' Deinem Chef, daß es mir nicht gut geht«, das versteht sich nun folgendermaßen: Sie sagen *zu sich selbst*, Sie alle, daß etwas nicht gut geht, daß Sie sich darum kümmern sollten, um etwas, was bislang liegen geblieben ist. Soviel für den Wochenanfang.«

Beschreibung der musikalischen Produktion vom 27.04.04

Das heutige Probewerk wird durchgehend als »zu lang«, »es klimperte nur so für sich hin« beschrieben; etwas »ging immer weiter«, das Spiel blieb gleich, es hörte nicht auf, »es zog sich so hin«, als wäre irgendwo ein Stillstand. Man würde in eine »Wiederholung verfallen«.

Die musikalische Lage im Ganzen bringt aber auch unterschiedliche, z.T. gegensätzliche Umgangsweisen zum Ausdruck. Einige betonen z.B., daß sie versucht haben »auszusteigen«, während das Stück weiterlief. Oder eine innere Stimme schien zu sagen: »Das Stück muß weitergeführt werden!« Man habe versucht, »Dissonantes« hineinzunehmen, »so als Weckruf«. Es gab auch zwischendurch ein »tü tü – tü tü, wie beim Fußballspiel, wenn eine Mannschaft angefeuert wird«.

Dieser Ansturmcharakter wird hervorgehoben in folgenden Beschreibungen: »Der Teller da [Becken] hat mich gelockt, hätte gerne ein paar mal draufgehauen, habe mich nicht getraut. Ich hole aus, aber dann halte ich mich doch zurück, so voller Kraft drauf, würde mich schon reizen, aber dann bringst du alles durcheinander.«

Oder ähnlich in einer anderen Beschreibung: »Habe das kleinere Instrument wieder genommen, wollte aber etwas Größeres, was kraftvoller ist, aber das war schon besetzt und der Gong da ist zu groß.« Jemand gerät bei dieser Lage in eine Suchbewegung: »Insgesamt suchend, ich konnte mich persönlich im Spiel nicht finden, mich plagt das schlechte Gewissen, ich wollte das [Instrument], hatte aber ein schlechtes Gewissen, daß ich ihr [der Erika] das Spielzeug dann wegnehmen würde. Dann habe ich überlegt, die Trommel da, aber ich konnte nicht so aus mir heraus.« Ein solches Zögern zeigt sich auch im Klavier [Therapeut]: »Mal hat es ausgesetzt, dann wieder eingesetzt.«

Diese Spannungsmomente des Ansturms finden ihren sprachlichen Ausdruck in dem Satz: »Gleich platzt das irgendwie so, daß Gesamte, eine Ruhe vor dem Sturm.« Schließlich ist im ganzen die Tendenz wirksam, alles zu belassen wie es ist: »Ich war froh, daß es nicht so laut wurde, habe nur wenige Töne genutzt, so wie die Instrumente dastanden, so habe ich mich hingesetzt.«

Das Stück wäre träge, man habe aber nicht aufgehört, es hätte vielleicht besser werden können, stimmiger. »Es wurde und wurde nicht besser, das Klimpern blieb, na ja, dann war es das.«

Der Therapeut faßte das Ganze dann anschließend wie folgt zusammen:
»Heute ist es wie ein kunstvolles Innehalten, bevor etwas aufbricht. Eine seltsame Stillegung. Sie z.B. erzählten von einem Fahrstuhl, der heute morgen stecken blieb. Daran dachten Sie auch beim Spielen. Das ist auch ein Bild für die musikalische Produktion heute: Wenig Töne, etwas suchen, ausholen und doch bremsen, ein schlechtes Gewissen haben. Das scheint darauf hinzuweisen, daß eine andere Ordnung sich hier vielleicht durchsetzen möchte. Das Ganze Stück bewegt sich zwischen Wecken und Stillegen.«

Erste Narration

Der episch ausgedehnte musikalische Produktion folgt eine nicht weniger ausgedehnte Narration einer 51-jährigen Frau:

Am vergangenen Wochenende, während sie selbst in der Klinik war, habe jemand versucht, in ihrer Wohnung einzubrechen, wo sie seit 12 Jahren gerne wohnt. Es habe sie furchtbar aufgeregt, daß in ihrer Abwesenheit so viele fremde Leute in ihrer Wohnung waren: die Polizei, der Versicherungsagent, der Schreiner, der Hausmeister. Ihr Sohn habe denen geöffnet, um nach dem Rechten zu sehen. Nichts wäre gestohlen worden. Aber das Gefühl der Sicherheit sei nun endgültig gebrochen. Es wurde vor vier Jahren schon einmal eingebrochen in ihrer Wohnung. Damals wurde alles geklaut; vor allem der unersetzlich wertvolle alte Schmuck ihrer Großeltern. Sie sei am jetzigen Wochenende in der Klinik geblieben, obwohl ihre alte Mutter ihren 81. Geburtstag hatte. Sie empfinde den Einbruchsversuch als eine Bestrafung dafür, daß sie nicht zur Mutter gefahren sei. Sie habe lediglich telefonisch gratuliert. Der Sohn habe sie angerufen und das Geschehen in ihrer Wohnung geschildert. Er habe immer auch einen Schlüssel ihrer Wohnung, so wie sie (die Patientin) auch einen Schlüssel der Wohnung ihres Sohnes habe. Sie erwähnte dann noch in Nebensätzen, daß sie die Wohnung gemietet habe von der Bank, in der sie seit längerer Zeit qualvoll gemobbt werde. Der Hausmeister arbeitet im ganzen Haus im Auftrag der besagten Bank. Sie erlebe das ganze nun als einen Einbruch in ihre Intimsphäre.

Bei dem Anhören einer so realen Begebenheit fällt es zunächst schwer, die Psychologie zu bemühen. Nicht wenige Bedenken versperren einen psychologisierenden Zugriff. Im Zuge einer psychologisierenden Reduktion muß man zunächst davon wegkommen, daß es sich hier um die Behandlung realer Mißlichkeiten ginge. Sowohl die Erzählerin als auch die Gruppenmitglieder sind zunächst ganz und gar befangen in dem Schrecken über den versuchten Einbruch. Gott sei es gedankt, sei nichts passiert. Die 51-Jährige erzählt von diesen Ereignissen, weil sie selbst noch nicht ganz darüber hinweg gekommen ist, weil es ihr erst vor ein paar Tagen widerfahren ist.

Allerdings fragt man sich, warum sie das alles nicht schon in der Monatsitzung erzählt habe. Die »furchtbare Aufregung« war da am Montag doch noch viel aktueller.

Nun handelt es sich hier um die Frau, die ohnehin immerzu betont, wie gehemmt sie sei, welch ein schlechtes Gewissen sie habe, direkt auf Dinge zuzugehen, z.B. bei der Auswahl der Instrumente: »... hatte aber ein schlechtes Gewissen, daß ich ihr [der Erika] das Spielzeug dann wegnehmen würde.«

Die Erzählung entfaltet zwei Richtungen des Erlebens: Einmal führt die Erzählung Erinnerungen auf an einen »gelungenen« Einbruch, bei dem alles geklaut wurde: Unersetzliches.

Die zweite Erlebensrichtung in der Erzählung hebt eine ganz andere Qualität hervor. Es ist die Rede von einer »gebrochenen Sicherheit« und von einem »Einbruch in die Intimsphäre«. Dann ist da noch die Sache mit dem Schlüssel: Wer hat alles einen Schlüssel (Zugangsberechtigung) zu ihrer Wohnung. Und welche Fremde betraten ihre Wohnung: Polizei, Sicherungsagent, Schreiner, Hausmeister, der Sohn. All diese Männer, so möchte man meinen. Man wäre fast geneigt, in dieser Richtung weiter zu psychologisieren. Aber die Perspektive der Version II legt uns nahe, über Probleme eines *Ordnungsgefüges* nachzudenken. In diesem Zusammenhang kommt uns die sogenannte Mobbing-Affäre entgegen. Die qualvolle Lage wird beschrieben als ein *verwickeltes Ordnungsgefüge*. Verschiedene Interessen sind miteinander verwickelt und es gibt darin ungute Vermischungen von Positionen, die etwas Quälendes haben. So wie die Schlüssel der eigenen Wohnung in mehreren Händen ist, so scheint auch das Wohnen (Privates, Intimes) verwachsen zu sein mit einer Arbeitssituation.

Insofern hat die Erzählung von dem »gelungenen« Einbruch, bei dem alles geklaut wurde, etwas Befreiendes. Aus psychologischer Sicht. Befreend, weil so entschieden. Der versuchte Einbruch, die endgültig gebrochene Sicherheit, der Einbruch in die Intimsphäre, lassen sich nunmehr verstehen nach einer psychologisierenden *Reduktion* der realen Ereignisse, als eine Schilderung der Gemütslage der 51-jährigen Frau im Bezug auf die Situation der Gruppenbehandlung. Sie verspürt, daß auch hier in dieser Gruppe (fremde Leute) etwas einbricht: eine andere, fremde *Ordnung* versucht einzudringen in die gewohnten Alltagsordnungen (seit 12 Jahren). In der musikalischen Produktion dieses Tages fanden wir erste Hinweise auf eine solche Denkrichtung: die Ruhe vor dem Sturm, »gleich platzt das irgendwie so«. Auch in der Schilderung der mißlichen aktuellen Ereignisse ist etwas von dieser Spannung wirksam und röhrt Vergangenes und anderes mit an: das Unersetzliche, die aktuelle Berufslage, die private, intime Situation. Hier sucht sich ein *verwickeltes Ordnungsgefüge*, geweckt durch die Musik, angeregt durch reale Ereignisse, ins Behandlungswerk zu setzen. Eine see-

lische Grundpolarität von *Eröffnen* und *Verschließen* trägt die verwickelte Lebensführung einer 51-Jährigen. Das wäre die Reduktion auf eine *Grundpolarität*.

Die *Transposition* auf die Lage der Gruppe könnte man folgendermaßen formulieren: Wie die Beschreibungen der gemeinsamen Musikproduktion naheliegend, scheint die ganze Gruppe davon bewegt, etwas *losbrechen* zu wollen, einen *Ansturm* zu wagen und stößt dabei zunächst auf *Hemmungen*, auf eine spannungsreiche *Stillegung*. Diese Stillegung wird nun in einer zweiten Narration besonders ins Feld geführt.

Zweite Narration

Ein 47-jähriger Mann berichtet, daß ihm beim Stichwort »Bestrafung« eine Geschichte aus der Kindheit eingefallen sei: Auf einer gemeinsamen Fahrt mit seinen Eltern sollte er beschenkt werden mit einer Strickjacke. Er wollte aber lieber den Pullover, der mit dem roten Punkt in der Mitte. Es war nichts zu machen, er bekam die von ihm abgelehnte Strickjacke. Zuhause angekommen, sei er vor seinem Vater die Treppe hochgegangen, sei extrem langsam gegangen, um seine Eltern zu bestrafen. Der Vater sei ungehalten gewesen, hätte gerufen: »Gehe weiter, mach' weiter, geh' schneller, hör' auf damit!«

Die gemeinsame Fahrt, das Beschenkwerden, beides betont eine herkömmliche Eltern-Kind-Ordnung. Der rote Punkt dagegen scheint auf die Ordnung eines Eigensinns zu verweisen. Das *Ordnungsgefüge*, welches in dieser Narration transportiert wird, ist auch wie in der vorherigen Narration, eine *verwickelte Ordnung*: Beide Ordnungen sind miteinander auf unangenehme Weise verwoben. Die eine Ordnung ist von der anderen nicht abgelöst. Die Ungeholfenheit des Vaters in der Erzählung verdeckt die Ungeholfenheit des Kindes. Die Ungeholfenheit schlechthin scheint eine Erlebensqualität des Patienten zu sein, die bei der Behandlung seiner Entwicklungszögerung auch in dieser Behandlung eine Rolle spielt. Der rote Punkt in der Mitte – jemand »sieht rot« – scheint auf ein Begehrten zu verweisen. Die mutwillige »böse« Verlangsamung könnte man auffassen als Antwort auf die Verwobenheit beider oben geschilderter Ordnungen: Durch die Verlangsamung wird im Grunde die Entwicklung aufgehalten, eine befreende Lösung wird auf diese Weise nicht erreicht. Der rote Punkt als *Begehrungsrichtung* (Intentionalität), die Verlangsamung als *Ablehnung*. Die seelische Grundpolarität, welche diese Narration belebt, lässt sich *reduzieren* auf: *Anhalten-Weitermachen*. Die extreme Verlangsamung, gekoppelt an eine Zwangssymptomatik mit Suizidalität, führte nicht zuletzt zur Behandlung in der Klinik hier. Diese Narration führt somit zunächst an den wunden Punkt dieses 47-Jährigen.

Transponiert auf die Gruppengestalt und auf diese Dienstagssitzung vom 27.04.04 bedeutet dies etwa Folgendes: Wie wir in den Beschreibungen der musikalischen Produktion sehen konnten, lebt die Musikproduktion von einem *Ausholen* und sich *Zurück-Halten*; von einem *Reiz* und einer *Ablehnung*, von einem *Suchen* (Begehr) und von einem *nicht aus sich heraus können*; von einem *Weckruf* und einem *Gleich-Bleiben*. Auch hier ist das Handeln bestimmt von einer *Trägheit*, einem *Stillstand*, einem *Sich-Hinziehen*. Auch durch diese Narrationen gehen individuelle Malaise und Gruppensituation auseinander hervor, beziehen sich aufeinander, explizieren sich gegenseitig, bestätigen sich gegenseitig, verfolgen einen ähnlichen Entwicklungstrend. Eine *Ordnung des Begehrens* zerrt an einer alten herkömmlichen Ordnung und dies auch wohl seit Kinderzeiten.

Das nachfolgende Echo des Tages hebt diese übereinstimmenden Züge zwischen den beiden Narrationen in Austausch mit der musikalischen Produktion ausdrücklich heraus.

Echo des Tages vom 27.04.04

»Wie Sie vorhin sagten, tragen Sie bis heute gerne Pullover. Auch Pullover mit einem besonderen Design. Dies ist noch einmal ein Hinweis auf einen alten wunden Punkt in Ihrer Lebensführung und bezieht sich aber nicht nur auf Sie allein, sondern ist übertragbar auf ein Problem, welches sich jetzt allmählich in der Gruppe zu zeigen beginnt. Man könnte auch sagen, was Sie heute leben und in der Behandlung beleben, ist verortet in Ihrem Leben als Kind. Deshalb sprechen wir über das Jetzt, wissend, daß die Kindheit mitspielt.

Die *Stillegung* in der Musik, die Sie mit *Weckrufe* beantworten, regt Sie an zu einem kompakten Epos. »Kompakt« heißt: Da ist vieles drin. Und vieles darin und daran ist rätselhaft: Wie eine Werbung für Ihre Probleme und deren Lösungen. Rätselhaft ist das schon. Sie hören von einem Einbruch. Da ist eine gewisse aktuelle Dramatik mit im Spiel. Dann treten verschiedene Personen auf mit Schlüssel. Diese Personen, diese Fremden schauen nach dem Rechten in Ihrer Wohnung. Dies ist eher eine banale Geschichte, über die Sie sich sehr aufgeregt haben oder bis heute noch aufregen. Sie wittern aber beim Erzählen und beim Zuhören, daß da noch etwas anderes mitschwingt. Ich greife die Geschichte jetzt noch einmal auf von einer ganz anderen Seite her, nämlich von der Seite, wie die Erzählung insgesamt auf sie wirkt, bzw. wie Sie, die Gruppe, mit diesem Epos umgehen. Denn der Umgang mit der Erzählung scheint mir heute der Inhalt, das Thema der Behandlung zu sein. Das mag Sie enttäuschen. Ich werde also keine Rätsel

für Sie lösen, was noch alles in dieser Geschichte drinstecken mag. Ich erzähle Ihnen, wie Sie mit dieser ausführlichen Berichtserstattung umgegangen sind und werde versuchen, von daher das Behandlungsproblem, was Sie ins Werk setzen und was Ihnen zunächst unbewußt zu sein scheint, herauszuheben und Ihnen beschaubar zu machen.

Sie gehen mit dem Ganzen der Erzählung um wie mit einer Schatulle. Ein Behältnis, in dem die Privatschätze eines Monarchen aufbewahrt werden. Sie gehen damit um wie mit einem Schrein, darin werden alte Relikte aufbewahrt. In der Erzählung bringen Sie sogar Ihre Großeltern mit ins Spiel (das alte Silberbesteck). Das, was Sie in Ihrer Lebensführung mit sich tragen, wie diese Einbruchsgeschichte von damals, das röhrt an ein kleines Problem, welches zurückgeht bis in die Großelterngeneration und vielleicht noch weiter zurück. Das sollte Sie eher beruhigen. Damals, als Sie Kind waren: Das ist die Verortung des Problems. Diese Geschichte ist wie eine Monstranz, umgeben von einem sichernden Tabu, von einem Berührungsverbot. Das ist es, was Sie als »wunden Punkt« mit sich tragen. Dieser »wunde Punkt« scheint in Ihrer jetzigen Lebensführung von einem doppelten Berührungsverbot umgeben: Weder Sie noch die anderen dürfen daran rühren. So gehen Sie, die Gruppe, mit dieser Erzählung um, ich meine, das gesehen zu haben. Es ist, als ob das, was erzählt wurde, umgeben ist von einem Berührungstabu.

Ich gehe etwas weiter, ich meine, so etwas haben Sie alle, so etwas tragen Sie alle mit sich. Ihre Neugierde und Ihr Umgang damit sind abgebremst. Wie jemand sagte: »Extrem langsam«. Wobei das extrem Langsame den Imperativ weckt: »Mach schneller, mach weiter, hör auf damit!« Sie möchten am liebsten, aber ...

Diese Impulse, diese Neugierde, die das Leben ausmachen, sind gebremst und verkehren sich in Bestrafungsangst, in Angst beseitigt zu werden, in Angst, beraubt zu werden. In Verkehrungen von Impulsen zeigt sich dieses Begehrten: Strafen, Töten, Rauben, ich möchte das Große haben, geh' Du bei Seite, jetzt komme ich! Hier ist eine Aggression in vollem Ausmaß in einer Verkehrung am Werke. Die berechtigten Impulse kehren sich um in Angst vor etwas.

Oder anders gesagt: Statt etwas beiseite zu schieben, was Sie stört, was Sie daran hindert, voran zu kommen und dem habhaft zu werden, was Sie begehrten, statt dessen haben Sie Angst, daß Sie beiseite geschoben werden. Oder Sie werden tatsächlich beiseite geschoben, am Arbeitsplatz, im Privaten usw. Sie begehrten nicht Ihre Anliegen, weil Sie Angst haben, Sie würden damit anderen Schaden zufügen. Diese Ordnung, die Ordnung dieser Verkehrung setzt sich heute besonders prägnant durch und ist das Thema dieses Tages.«

Version III: Streit der Ordnungen

Beschreibung der musikalischen Produktion vom 29.04.04

So wie das musikalische Stück »lebhaft« verläuft, so sind auch die Beschreibungen zügig und kurz gehalten. Das Stück wird zunächst als »schwungvoll, mit Tempo, mit mehr »Action« beschrieben. »Nicht mehr so verhalten wie sonst.« »Voll laut und fetzig«, »die Musik hat mich wachgemacht.« »Laut, dynamisch, schnell«, sagt jemand lakonisch.

Schließlich tauchte die Bezeichnung »Aufruhr« auf. Ein Aufruhr der »aufrüttelt«. »Der Sturm« ist jetzt da, ist »Fakt«. Mit diesen Beschreibungen wäre die Hauptfiguration der musikalischen Produktion des heutigen Tages charakterisiert. Aber auch in diesem Stück gibt es eine dunklere Seite, im Klavier z.B. Jemand bemerkt beim Spielen, daß ihm das gewählte Instrument zu hell klinge und »dunkelt nach«. Und: »Den Gong haben wir in Ruhe gelassen, aber nicht mehr langel!« Darin steckt eine Ankündigung, ein Versprechen.

Psychologische Reduktion

Der Therapeut interpretiert folgendermaßen: »Im Großen und Ganzen setzt die Produktion einen Aufruhr ins Werk, an dem Sie offensichtlich großen Gefallen haben. Es scheint mir so, als würde sich eine neue Ordnung ankündigen. Aber mit dem lebensbejahenden Aufruf wird auch Dunkles wachgerufen und dies wird noch verstärkt durch ein aktuelles unangenehmes Telefonat, von dem Sie kurz eine Andeutung machen. Am gestrigen Tage. Das wirkt so, als wollte sich eine alte Ordnung nochmals kämpferisch durchsetzen wollen.«

Erste Narration

Eine 47-jährige Frau ist während des Spieles offensichtlich noch mit etwas anderem beschäftigt, man sieht es ihr an. Sie platzt gleich bei der Beschreibung der musikalischen Produktion damit heraus und berichtet aufgeregt von einem akuten Ereignis:

Ein gestriges Telefonat mit ihrem Ehemann, von dem sie jetzt getrennt lebt. Es bestehen weiterhin finanzielle Abhängigkeiten zwischen den beiden. Der Ehemann, psychiatrisch erkrankt, erzählt, er sei erneut im Krankenhaus, eine Schraube in einem implantierten Metallgerüst in der Wirbelsäule habe sich gelockert. Deshalb stünde jetzt erneut eine Operation an. Ein komplett neues Gerüst käme herein. Bis dahin müsse er als begrenzter Pflegefall wieder nach Hause. So meinten die Ärzte. Die Pa-

tientin rast und überlegt wild, wie sie sich der erneuten Pflegelast und der unerwünschten Begegnung mit dem Ehemann entziehen könne. Sie strampele, um da rauszukommen.

Bei dieser Narration könnte man den Eindruck gewinnen, daß eine sozial-medizinische und sozialpädagogische Problemlage gegeben sei, und sicherlich werden diese real anstehenden Pflegefragen in einem geeigneten andren Behandlungskontext berücksichtigt. Mit dem hier gegebenen psychologischen Kontext müssen wir die Narration ganz anders auffassen. In einer ersten Reduktion springen bestimmte Stichworte ins Auge: Abhängigkeiten, Unerwünschtes, Strampeln, Da-raus-Kommen.

Weiter ist die Rede von einem neuen Gerüst, und davon, daß sie sich etwas gelockert habe, von einem erneuten Eingriff, von einer erneuten Last, von einem wieder Dahan-Zurück.

Der Widerwille gegen eine solche psychologisierende Reduktion mag groß sein, aber vielleicht ist damit auch der Widerwille gegen eine psychologische Behandlung von Seiten der Patientin oder gar von Seiten der Gruppe mit angesprochen. Wir wollten aber nicht den realen Gegebenheiten aufsitzen, sondern wir suchten nach einer seelischen Grundpolarität, in der die Verwandlungsprobleme dieser 47-jährigen Frau fundiert zu sein scheint und die uns zugleich den Zugang zu dem Entwicklungsstand der Gruppe als Ganzes verschafft. So ist der Anspruch dieser Arbeit.

Wir verdrängen, wenn man so will, alle anderen Gesichtspunkte und bevorzugen diesen Einen. Soviel Mut muß wohl sein. Aber das macht den Behandlungsverlauf nicht gerade leichter.

Die seelische Grundpolarität, die in dieser Narration angesprochen ist, können wir reduzieren auf das Verhältnis zwischen Hinein - Heraus. Beziehungspsychologisch gesprochen möchte die Patientin aus ihrer problemvollen Ehe heraus, durch die drohende Mitteilung einer erneuten anstehenden Pflegelast käme sie wieder hinein in die alten leidvollen Ordnungen. Aus den Angaben der Biographie der 47-jährigen Frau wissen wir, weiß die Gruppe um das Ausmaß der grauenvollen Verhältnisse in ihrer Ehe. Mißhandlung und Perversion spielen dabei eine Rolle. Das allein schon ist Drama genug und wurde bisher in einer ambulanten Therapie vor dem Klinikaufenthalt sowie in einzeltherapeutischen Sitzungen in der Klinik hier gebührend behandelt. Um es noch einmal zu sagen: Der psychologische Sinn dieser Narration für diese Gruppensitzung ist nicht ein Eheproblem, das Hinein und Heraus darin ist für die Gruppe der Ansatz.

Übertragungpsychologisch kommen wir der Sache schon viel näher: Die Patientin kann sich nur mit Mühe aus alten Ordnungen lösen (heraus). Die Behandlung hier bietet eine neue Ordnung (hinein), dies mag der Patientin

trotz allem wie eine unerwünschte Begegnung erscheinen. Ihr Hinein-Heraus-Problem ist der Fall, der begrenzte Fall. Sie strampelt, womöglich, vermutlich zwischen einem Hinein – Heraus in Bezug auf den Fortgang der Behandlung: Will sie weiter hinein in die Erlebenskomplikationen, die eine Vertiefung ihrer Lebenslage mit sich brächte? Es rüttelt sie auf, wie angekündigt beim musikalischen Spiel.

Die Transposition (Übertragung) der Verfassung der Patientin auf die Situation der Gesamtgruppe lässt folgende Hypothese zu: Durch den Progreß eines inneren Aufruhrs, musikalisch als begrüßenswert erlebt, werden zugleich alte Verhältnisse mitberührt. Dies führt dazu, daß jeder in der Dramatik alter hergebrachter Ordnungen hineingerät. Dieses Hinein erweist sich als unerwünschte Begegnung. Unerwünscht aber notwendig, um ein Heraus überhaupt zu ermöglichen. Das anstehende Hinein wurde in der musikalischen Produktion angedeutet durch die Bemerkung: »Das da [der Gong], haben wir in Ruhe gelassen, aber nicht mehr lange.« Auch zu verstehen als: Die Dramen, die unseren Lebensentwurf in belastende Verwicklungen (Abhängigkeiten) festhalten, werden unsere kunstvolle Stilligung bald aufstören. Eigentlich ist es schon »Fakt«.

Zweite Narration

Die zweite Narration dieser Sitzung trägt das ihre dazu bei, diese Lage noch einmal zuzuspitzen. Die 33-jährige Patientin berichtet in abgekühltem Ton von ihrem haltlosen Vater (dauerhafte Trunkenheit). Sie kenne ihn eigentlich nicht. Sie trage aber seinen Namen. Das mit dem Vater wäre ein abgeschlossenes Kapitel; sie verweigere auch jeglichen Kontakt. Als Kind wurde man aus dem Schlaf gerissen, der Vater schlug betrunken an Fenster und Türen. Man habe Angst gehabt, verprügelt zu werden. Die Mutter habe die Prügel bekommen. Zugleich schildert die Patientin, daß es ihr in der Behandlung hier immer schlechter ginge, Übelkeit, Schlaflosigkeit und vermehrte Ängste träten auf. Vor allem nachts.

Diese Narration fällt aus dem gewohnten Rahmen, weil sie weder ein aktuelles Ereignis noch eine konkrete Erinnerung, noch einen erinnerten Traum wiedergibt. Sie ist eher die Schilderung einer typischen Allgemeinsituation, wie sie damals und dort öfters vorkam; ohne Angaben von Zeit und Ort. Trotzdem wirkt diese Erzählung glaubwürdig. Aber was soll man glauben? Wenn es nicht um eine oder mehrere konkrete Gegebenheiten handelt, wovon berichtet diese Narration dann? »Als Kind wurde man aus dem Schlaf gerissen ...« Wenn wir die Frage so stellen, springen zwei Begriffe ins Auge, die sich polar gegenüber stehen: Abgeschlossen – Haltlos. Das Haltlose stellt irrwitzigerweise eine gewaltsame Öffnung zu einer Neuorientierung dar. Dazu später mehr. Der abgekühlte Ton, mit dem die 33-

Jährige erzählt, wie sie auch sonst bei ihren Beiträgen lakonisch wirkt, verweist auf »cool« stellen, auf eine Verstellung.

Denn was sie aus dem Schlaf reißt, ist für ein Kind, was sie damals war, eher ein dramatisches Bild. Das hältlose Gebaren eines Vaters, ihres Vaters, zeigt einmal die Gestalt, die ihr vertraut ist, als ihr Vater und zeigt diese Gestalt zugleich in einer Gebärdendramatik, die die vertrauten Konturen auf erschreckende Weise ausweitet und sprengt. Türen und Fenster drohen ihre abgrenzende Funktion zu verlieren. Aber da ist noch etwas anderes mit im Spiel. Abgeschlossen, abgekühlt, Kontaktverweigerung, diese Dinge wirken wie Verstellungen, wie eine extreme Antwort auf eine extrem dramatische Ausweitung. Haltlosigkeit im vertrauten Umfeld. Das Vertraute, so könnte man weiter reduzieren, erscheint einbruchsartig als das Fremde. Und noch etwas weiter gedacht: Wenn man diese Narration löst von seiner historischen Faktizität, nachdem man die historische Faktizität gebührend gewürdigt haben sollte, so kommt man doch zu der Auffassung, daß die 33-jährige Frau, im Zuge des Entwicklungsgangs der Gruppenganzheit in Berührung zu kommen droht mit etwas Fremden in sich selbst. Daß es ihr im Laufe der Behandlung immer schlechter gehe, bekommt somit eine andere sogenannte »positive« Bedeutung: Es bedeutet, daß sie anfängt, etwas gewahr zu werden, von dem, was seit damals ein abgeschlossenes Kapitel war, vor dem sie schon seit Kindheit den Kontakt verweigert. Den Kontakt verweigern, klingt zu bewußt: Als hätte sie die Wahl gehabt, bewußt zu verweigern. Wir meinen, der Ausdruck »verweigern« ist eine spätere Erfindung, eine sekundäre Verarbeitung einer der Erinnerung nicht zugänglichen »früheren« Antwort auf das Gewahrwerden von etwas Außer-Ordentlichem, extra ordinären Fremden. (vgl. WALDENFELS 1987, 189ff)

»Früher« soll darauf hinweisen, daß es sich nicht nur, wahrscheinlich nur sehr bedingt, um ein zeitliches Früher handelt. Immer wenn Fremdes einzudringen droht im Erleben dieser 33-jährigen Frau, fühlt sie sich offenbar erinnert an die sich wiederholenden Ereignisse von damals. Es ist ein solches Früher, welches sich jetzt ins Werk setzt. Jetzt in dieser Gruppensituation kommt etwas auf sie zu, was sie »aus dem Schlaf reißt«. Wie bei einem Dornrösenschlaf. Sie antwortet zunächst mit Übelkeit, Schlaflosigkeit und nächtlich auftretenden Ängsten.

Die scheinbar bevorstehende ekstatischen Momente des Außer-Ordentlichen machen ihr erneut zu schaffen. Türen und Fenster drohen einzubreßen; der Umbruch in der gewohnten Ordnung steht offenbar an. Ein Streit zwischen beiden Ordnungen, das bedeutet: Die stillegende, verweigernde Ordnung und die fremde ekstatisch, extra ordinäre fassungs-sprengende Ordnung liegen miteinander im Streit. Die Angst, verprügelt zu werden, ist ein Doppelbild. Auf dem Hintergrund dieser Psychologisierung

bedeutet es einmal, die »Gewalt« des Fremden. Diese Gewalt droht die bestehenden Ordnungen ins Wanken zu bringen. Aber in diesem angstbesetzten Prügelbild ist auch ein Verweis auf das Heranwachsen einer neuen Ordnung (ein Kind wächst), etwas herbeiprägen.

Die Transposition für diese Grundverhältnisse auf die Entwicklungssituation dieser Gruppe (etwas wächst), bedeutet, daß auch die gesamte Gruppe gewahr wird, daß mehr und anderes auf sie zukommt, daß sie selbst zunächst in den musikalischen Produktionen, diese Ordnung »herbeiprägt«: »Aufruhr, »action«, Wachrufen, Fetzig, Aufrütteln«.

Auch die Gruppe merkt, daß etwas abgeschlossen schien. Das sich etwas erneut zu öffnen beginnt. Es ist ein Aufruhr in zwei Richtungen: Eine neue Ordnung sucht nach ihrer Lebensberechtigung, strampelt sich durch. Ein »wildes Sein« (*être sauvage*) sucht sich zu organisieren, drängt auf Gestalt. Die gewohnte Stillegung sucht sich zu erhalten, verliert aber zunehmend ihre Fassung. Das ist gemeint mit Streit der Ordnungen.

Echo des Tages vom 29.04.04

»Wie wir nochmals vom Tonband gehört haben, wird hier in der Musik heute ein freudiger Aufruhr ins Werk gesetzt. Offensichtlich verlieren Sie nach und nach Ihre Bedenken, auch große und größere Instrumente einzusetzen. Sie wollen mehr »action«; etwas rüttelt Sie auf und dabei tönt auch noch etwas Dunkles mit. Das ist eine Ouvertüre zu bestimmten Themen. Diese Themen fangen zunächst einmal an einer ganz anderen Stelle an: Nachts, in Ihrem körperlichen Befinden.

Die Verortung Ihrer z.Zt. wieder spürbaren körperlichen Symptome, das allgemeine Unbehagen, eine bestimmte Form von Interessenlosigkeit, die nächtlichen Unruhen sowie Ihre zeitweisen depressiven Zusammenbrüche lassen sich vermuten in den sogenannten abgeschlossenen Kapiteln. All diese Unstimmigkeiten, die Sie sehr mitnehmen, scheinen vom diesen abgeschlossenen Kapiteln nachträglich auszugehen: Als wäre in dieser Abgeschlossenheit etwas, was große Unruhe stiftet. Sie berichten davon, in einem anderen Zusammenhang, daß ein neues Gerüst her muß. Dies ist als Bild zu verstehen, in dem eine andere Ordnung, eine andere Rüstung gezeigt wird. Das verweist darauf, daß Ihre herkömmliche, alte Rüstung, die Ordnung, in der Sie bis dahin gewohnt haben, daß diese Ordnung Ihre Lebensführung nicht mehr trägt. Es ist eher so, daß diese herkömmliche Ordnung ihren Lebensentwurf eher belastet: Die nachträglich anhaltende Wirkung der altherkömmlichen Ordnung führt Sie in verwinkelte Ordnungen mit seltsamen Abhängigkeiten und Ungetrenntheiten. Diese sind nicht nur

abgeschlossen, sondern auch zu großem Teil unverstandene Kapitel, nicht nur unverstandene, sondern noch nicht zur Sprache gebrachte Kapitel.

Diese Kapitel bergen Erfahrungen, für die Sie nur mühsam und ansatzweise die richtigen Worte finden. Ein Beispiel: Sie berichten davon, daß Sie nachts aufwachen und merken erschrocken, daß Sie sich nicht bewegen können. Für dieses ganze Geschehen haben Sie keine Worte, keine Erklärung. Das ist zunächst ein stumpmes Drama; ein Ereignis wie in einem Stummfilm. Diese nächtlichen Ereignisse sind ein Teil Ihres Lebens, gehören im Grunde zum Alltag. Es sind solche Unruhen, die von Ihren sogenannten abgeschlossenen Kapiteln auszugehen scheinen. Darin rumort es heftig: Da drängt etwas auf Ausdruck. Diese nächtlichen Ereignisse sind eine Antwort auf den Tageslauf, der Tageslauf seinerseits antwortet auf diese seltsamen Unruhen. Auch Ihre Traumtätigkeit, an die Sie sich nicht erinnern, ist eine Antwort auf längst vergessene Unruhen. An dem Tag, an dem Sie anfangen werden, sich Ihrer Träume zu erinnern, wird ein wenig verständlicher sein, was Sie im Grunde ihres Herzens so viele Jahre beunruhigt hat. An einem solchen Tag werden Sie sich befreit fühlen. Soviel zur Theorie dieser Unruhe.

Sie merken aber auch noch etwas anderes. In dem Spruch: »Ich kümmere mich nicht darum«, steckt eigentlich ein Imperativ: »Du mußt Dich darum kümmern!« Die Verweigerung, sich zu kümmern, ist eine Antwort auf den Anspruch, sich kümmern zu sollen. Sie merken widersinniger Weise, daß Sie sich zu interessieren haben, wofür Sie gar kein Interesse haben, was Sie als längst abgeschlossen betrachtet haben. Es ist dies ein Vorgang, der über Ihren Eigensinn (»Keine Lust dazu!«) hinauszugehen scheint. Wie beim Spiel auf den Instrumenten: Auch da reizte Sie etwas, bevor Sie sagen konnten, ob Sie dazu Lust hatten. Nun ist scheinbar Strampeln angesagt: sich daraus strampeln. Das hängt offensichtlich damit zusammen, daß Sie immer deutlicher verspüren, daß Ihre althergebrachte Lebensgewohnheit, Ihre alten Ordnungen Ihnen mehr Unbehagen bereiten als Befriedigung. Konkret heißt das nun, daß Sie anfangen müssen zu reden, über etwas, wofür Sie kaum Worte haben. Sie müßten Sätze produzieren, die Sie noch nicht ausgesprochen haben. Nicht wie bisher, Sätze reproduzieren und ständig wiederholen. Neue Sätze finden, neue Sätze herstellen.

Das ist das neue Anliegen. Aber: Wie soll das gehen? Einen Anfang haben Sie ja schon gemacht: Sie fangen an, sich aufzuregen über jemand, über etwas. Diese Aufregung ist eine Unruhe, für die Sie Worte finden. Was stumm war, bekommt einen Mund. Daß Sie schlecht reden können, nicht reden wollen, könnte auch einen Hinweis darauf sein, daß Sie sich ängstigen. Das haben Sie in einem drastischen Bild gezeichnet: Ein Haltloser bricht ins Haus hinein. Übertragen auf die Gruppensituation könnte das bedeuten,

daß Sie sich ängstigen, etwas ins Haus zu holen, was sie bis dahin mühsam außen vor halten konnten; und das erleben Sie als bedrohlich, ähnlich dem Erleben von dort und damals. Die Angst davor, daß sie Schädigung erleiden, oder daß andere dadurch etwa zu Schaden kommen könnten, wenn Sie anfangen, Dinge zur Sprache zu bringen, die bis dahin stumm und verschlossen waren, vielleicht ist es die Angst, die sie bewegt. Sie kommen ungewollt wieder in Berührung mit Horrorszenen: Sie deuteten es vielfach an, in Ihren Mitteilungen, in Ihren Voruntersuchungen, bei der Besprechung ihrer Biographie. Das Ungeheuerliche, mit dem Sie in Berührung gekommen sind, damals, haben Sie mit Stummheit, mit einer seltsamen Interessenlosigkeit beantwortet bis heute.

In den damals bestehenden Ordnungen war eine andere Antwort nicht möglich. Dieses Ungeheuerliche scheint nun aber abgelagert wie in einem Archiv: Vielleicht ängstigen Sie sich erneut ungewollt, damit in Berührung zu kommen. Darin bestünde dann der Streit zwischen der ungeheuerlichen alten Ordnung und die neuen Ordnungsmöglichkeiten der Behandlung hier in der Gruppe. Soviel für heute.«

VERSION IV: AUSFECHTEN

Beschreibung der musikalischen Produktion vom 30.04.04

Die musikalische Produktion des heutigen Tages wird in erster Linie (Hauptfiguration) von ihrer Erlebnisseite her beschrieben, von ihrer emotionalen Verfassung her: »Wir wurden mitgerissen in das Spiel, in die Schnelligkeit; man wurde mutiger, auch einmal auf den Deckel zu schlagen.« »Sehr übermütig«, »der eine hat den anderen animiert«. Es taucht bei der Beschreibung wiederholt die Frage auf: »Wollen Sie etwas ausfechten?« Es kommt auch zu Richtungsanweisungen: »Auf zu neuen Ufern!« Aber auch in dieser vierten musikalischen Wochenprobe ist noch eine zweite Linie, die von ganz anderen Erlebnisqualitäten geprägt ist: Dem Animieren, dem Mit-einander steht ein Bangen, einem unangenehmen und einem gräßlichen Alleine-Machen gegenüber, alleine mit einem besonderen hellen Instrument auffallen: »Das ist so hell, da kriege ich Kopfschmerzen; das war schrecklich!« Das Klavier hatte keine Chance heute, am Schluß wollte es wohl sagen: »Ich bin auch noch hier!« »Es wollte wohl zum Ausdruck bringen, daß da noch ein Teil steht!« Dieses Alleine-Machen und Allein-Dastehen ist nicht nur unangenehm übrigens. Es wird auch als »verdeckt« beschrieben. Jemand zieht den Vergleich einer Mondfinsternis heran. »Etwas diesig, ver-

schlafen«, »nicht richtig da«. Widersprüchlicherweise lässt sich die Beschreibung sehr ausführlich aus über »dieses da«, welches durch Verdeckung anwesend wirkt.

Psychologische Reduktion

Der Therapeut faßt das ganze zusammen mit den Worten: »Die Produktion lässt sich charakterisieren als ein Auf zu neuen Ufern mit Fragezeichen. Andererseits ist da auch noch ein Anklang auf noch ganz andere Töne. Ein Verweis auf eine Neuerung in den kommenden Produktionen vielleicht. Die Fragezeichen weisen darauf hin, daß die musikalische Gestalt sich zwischen zwei Polen bewegt, zwischen *Erscheinen* und *Verdecken*. Mal sehen, wie das jetzt weitergeht in den Erzählungen.«

Erste Narration

Die 51-jährige Frau, die am Dienstag dieser Woche von Einbruchsversuchen in ihre Wohnung sprach, berichtet folgenden Traum, den sie als Albtraum bezeichnete: »Mein Aufenthalt ist hier beendet, ich kehre zurück an den Arbeitsplatz. Da ist eine neue Chefin, die war aber nur augenscheinlich nett. Ich sollte eine Menge erledigen, das war aber nicht zu schaffen. Außerdem fühle ich mich beobachtet und alles fiel mir aus der Hand.«

In den Kommentaren zum Traum kommen Gedanken auf an »Ausgeklammert-Werden«, »In-Rente-geschickt-Werden«, »Etwas-anderes-Machen«. Zunächst ist zu verzeichnen, daß der Traum einen Progreß bedeutet in der Behandlung der 51-jährigen Frau: Am Montag dieser Woche, betonte sie, daß sie eine »Stinkwut« habe; diese bleibt ohne Anlaß, ohne Geschichte; am Dienstag derselben Woche berichtet sie von dem Einbruchsversuch in ihre Wohnung, wobei psychologisch relevant wird, daß die Behandlung sie mit seelischen Verwicklungen in Berührung bringen möchte. Am Donnerstag dieser Woche ist sie diejenige, die die musikalische Produktion als einfachen »Aufruhr« beschreibt, als etwas, was sie »wachgemacht« habe. Sie ist es auch, die ihre »Vorschlafheit« immer wieder betont. Sie ist dadurch anwesend, daß sie nicht richtig dabei sei.

Heute erinnert und erzählt sie einen Traum. Ein Traum bricht herein. Die Patientin träumt, die Patientin erinnert sich an den Traum und sie erzählt den Traum in der Gruppe. Als Tagesrest dieses Traumes berichtet sie, daß am gestrigen Tag ihre Freundin sie besuchte und sie betont, daß sie im Gespräch mit der Freundin diesmal nicht über ihre übliche Arbeitsprobleme geredet haben.

Weiter springt ins Auge, daß die Entlassung aus der Klinik erst in der ersten Juniwoche geplant ist. »Mein Aufenthalt ist hier beendet«, verweist offensichtlich auf einen anders gearteten Aufenthalt.

Des weiteren bezeichnet die Träumerin ihren Traum als Albtraum: Worin besteht, worauf bezieht sich der Albtraum, das Angstgefühl? Vielleicht doch eher auf den Vorgang: »Und alles fiel mit aus der Hand!«

Die Stichworte: Beenden, zurückkehren, nicht schaffen, aus der Hand fallen – all dies verweist auf eine dramatische Bewegung, die Angst auszulösen scheint. Dabei verweist der Satz: »Alles fiel mir aus der Hand« auf eine Doppelbewegung wie bei einer klassischen Fehlleistung: Einmal das Mißgeschick, das Verfehlen einer Aufgabe, zugleich aber die Aufgabe i.S. einer Erleichterung, von einer zu schweren Last. Auch das: »Ich kehre zurück« hat Züge einer Revision. Vielleicht bedeutet es: einen Schritt zurückgehen, um neu und anderes weitermachen zu können.

Darauf scheint die »neue Chefin« hinzuweisen: Eine neue Ordnung, die aber mit Argwohn beobachtet wird. Der negativ wirkende Gedanke, in Rente geschickt zu werden, bekommt eine erfrischende Nebenwirkung: Es endlich anders machen zu können. Das Beobachtet-Werden im Traum könnte ein Hinweis darauf sein, daß die Verletzung einer »Intimsphäre« (s. Dienstagserzählung) noch weiter wirkt. »Verletzung« könnte hier bedeuten: in Berührung kommen, in Austausch gelangen mit etwas (Intimem), was bis dahin verschlossen war. Vielleicht mit einem Wunsch nach Entlastung. Dieser Wunsch nach Entlastung scheint aber gekoppelt an die Befürchtung, daß dann etwas anderes ausgeklammert werde. Eine Entlastung vielleicht von den belastenden unentschiedenen Verwicklungen zwischen Privatleben und beruflichem Bereich. Soweit die Hinweise auf die persönliche Problematik der 51-jährigen Frau.

Wir wollen aber das Traumereignis und die Ereignisse *im Traum reduzieren* auf eine seelische Grundpolarität: *Aufgeben – Einkehren*. Zugespitzt formuliert: Mit dem Aufgeben übertriebener Lasten kann eine neue Ordnung (neue Chefin) einkehren.

Transponiert auf die gesamte Gruppe, Bezug nehmend auf die musikalische Produktion des heutigen Tages, bedeutet dies etwa Folgendes: Die Gruppe läßt sich mitreißen von etwas, wird animiert zu etwas. Das eigene Wollen verliert dabei an Geltung. So wie der Einfall eines Traumes invasiven Charakter hat, so führt das Mitgerissenwerden in der musikalischen Produktion dazu, daß etwas Individuelles, Intimes in den Blick gerät. Das *Aufgeben* des Eigensinns im Mitgerissenwerden führt paradoxe Weise zur *Einkehr* in eine neue Möglichkeit der Lebensführung des Einzelnen. Worauf sich die Übertriebenheit (»eine Menge erledigen«) der bisherigen Belastungen in der Lebensführung bezieht, legt die nächste Narration weiter aus.

Zweite Narration

Der 42-Jährige, der anfangs der Woche betonte, er habe noch ein bißchen Zeit, berichtet am Schluß der letzten Sitzung der Woche von seiner Arbeitssituation:

Er würde allzu bereitwillig Arbeiten von Kollegen mit übernehmen. Er mache das alles nur anderen zuliebe. Er mache alles mit sich selbst aus, wenn es Probleme gebe. Das führt schließlich zu Arbeitsunfähigkeit. Er könne jetzt nicht mehr. Er fügt dann hinzu, daß er zwei Wohnungen habe: Die Familie hier, die Arbeit dort. Er pendele hin und her: Zwei Tage hier und zwei Tage dort. Er habe jetzt Bedenken, ob das alles so richtig sei.

Ein Scharnierbegriff in dieser Erzählung ist: *Bedenken haben*. Mit diesem Begriff wird bekundet und vermerkt, daß etwas ins Wanken geraten ist. Das Hin und Her in der beruflichen wie in der privaten Lebensführung wird als Problem bemerkt. Nicht mehr als Lösung. »Nicht mehr können« verweist auf die Überlastung durch diese alte Ordnung. »Anderen zuliebe« scheint in diesem Fall auf einen tatsächlichen oder vermeintlichen ungestillten Hunger nach Geliebt-Werden zu verweisen (Anerkennungshunger). Seltsamerweise bleibt die Anerkennung eigener Anliegen brach liegen, solange der andere Anerkennungsmythos aufrecht erhalten wird.

Die Zwei-Wohnungskonstruktion dramatisiert auch hier ein Aufrechterhalten von Ungeschiedenheit zwischen *Alles-Machen-Nichts-Machen*. Hier will jemand an zwei Orten zugleich sein, zwei Herren dienen, hier ist vielleicht auch ein *All-Anspruch* im Spiel, der verdeckt wird unter der Klage: Vater war nie für mich da, Mutter hat mich nicht geliebt. Auch im Traum der Vorrednerin hieß es: »Alles fiel mir aus der Hand.«

Als ob man alles in der Hand habe oder haben könnte. *Aufgeben* und *Bedenken haben* sind somit die allgemeinen Verbindungsstücke beider Narrationen zum Entwicklungsverlauf der gesamten Gruppe. Beide Werksteller: *Aufgeben* und *Bedenken* lassen sich sowohl auf beide Narrationen dieses Tages transponieren als auch auf die neu anstehende Ordnung der gesamten Gruppe. Ein *Ausfechten* zwischen einem erdrückenden Alles und einem möglich machbaren Etwas bestimmt das Geschehen der Gruppe am Ende dieser Behandlungswoche.

Echo des Tages vom 30.04.04

»Der übermütige Schwung in der Musik, musikalische Animation, das alles scheint darauf zu verweisen, daß Sie an ein anderes Ufer zu gelangen versuchen. Dies ist wohl nicht so leicht und dies zu erlangen, fordert kämpferische Züge heraus. Es hat was von Geburtswehen, von einem Ausfechten.

Im Klavier am Schluß erscheint ansatzweise ein neuer Klang. Darin steckt ein Vorentwurf: Etwas erscheint verdeckt.

Die Behandlung rückt diesmal einen Traum in die Mitte. Einen Traum in dem Ihnen etwas, scheinbar alles, aus der Hand fällt. Übersetzt auf den Vorgang in der Gruppe hieß dies: Es löst sich allmählich, ein alter Zugriff auf die Wirklichkeit, sie lassen sich von anderen Dingen mit- und hinreißen. Eine gewünscht-gefürchtete Entlastung tritt ein, diese verspricht neue Souveränität in Ihrer künftigen Lebensführung.

Der Traum möchte Sie auf diese Weise ebenfalls an ein anderes Ufer, d.h. an andere Themen heranführen. Der Traum, dessen Erinnerung sie nicht gefragt haben, bietet Ihnen, ebenfalls ungefragt, andere Themen an, auf verdeckte Weise zunächst. Sie bleiben noch eine Weile in den Glauben, sich darum nicht kümmern zu sollen. Es gab in und mit dem Traum eine kleine Rangelie. Ein *Ausfechten* auch da. Es ist der Traum von einem Aufenthalt, der zu Ende geht und von der Hinwendung zu einer neuen Ordnung. Dieser Traum, wenn man ihn auf die Lage der gesamten Gruppe transponiert, überträgt, enthält also mehrere Hinweise für die Gruppe insgesamt, für den Entwicklungslauf der Behandlung insgesamt.

Durch die zweite Erzählung, die Erzählung vom doppelten Wohnen, eine Wohnung hier eine dort, wird ein erster Hinweis sichtbar auf eine *seelische Doppelheit*. Auf ein Verhext-Sein, zwei in eins. Auch diese gelebte Doppelheit ist keine Krankheit, sondern ist eine Antwort auf eine Vermischung von unterschiedlichen Begehrungen: Etwas wollen und zugleich etwas anderes nicht zulassen. Vielleicht auch ein Alles-Wollen. Vielleicht auch einen gebieterischen All-Anspruch, der nicht zu sättigen ist. Nebenbei bemerkt, die Kopfschmerzen, die Sie beklagen, ergeben in diesem Zusammenhang den Sinn, daß Sie sich schwer damit tun, sich von einer Last zu befreien. Etwas belastet Sie, aber die Last abzuwerfen, löst große Skrupel aus. Das alles sind Überschriften und Themen für die kommenden Wochen. Es ist zwar alles auf einmal da, aber Sie brauchen Zeit, diese Dinge aus ihrer Verdeckung ans Licht zu bringen, in dem Sie nach und nach weiter davon erzählen.

Diese Arbeitswut weiter erzählen zu wollen, ist spürbar. Zunächst ist auch zu merken, daß Sie untereinander Schritt um Schritt das Gespräch um diese Dinge eröffnen. Sie verhandeln darüber, wer, was und wann etwas gesagt werden kann und Sie hören dabei anders zu als vor zwei Wochen. Das ist auch eine Art Ausfechten. Die neuen Erzählungen dürfen sich jetzt installieren. Sie merken, daß die Erzählungen Platz brauchen, eine gewisse Rechtzeitigkeit fordern. Man kann auch zugespitzt sagen, daß die Erzählungen anfangen, die Behandlung zu organisieren. Die Erzählungen selbst führen die Unterhaltung. Darin zeigt sich die Geburt einer neuen »Ordnung.«

Wochenspiegel vom 26.04.-30.04.04

»Zunächst kann man sagen, daß der Wochenspiegel diesmal bunt aussieht. Das sehen Sie auch schon an den musikalischen Produktionen während der Woche. Sie erinnern sich: *Heftige Bewegungen*. So z.B. am Montag, da sind zwei Bewegungen in der Musik. Sie scheinen etwas *aufbauen* zu wollen, zugleich klopfen sie darauf, als wollten sie etwas *wegmachen*. Innerhalb dieser Doppelbewegung kommen sie an ein Thema heran.

Vielelleicht könnte man das als Frage formulieren: *Was gilt es auszufechten?* Mir kommt es vor, als gebe es einen Wettstreit. Ein Wettstreit zwischen Alltag, Alltagsproblemen auf der einen Seite und ihren Träumen bzw. ihre nächtliche Unruhe und das sie begleitende körperliche Unbehagen sowie die Körpersymptome.

Zwei Welten, die sich bis jetzt voneinander getrennt hielten. Die Heftigkeit, mit der sich beide Bewegungen ins Werk setzen, scheint ein Hinweis darauf zu sein, daß sie beide irgendwie zusammengehören bzw. zueinander finden wollen.

Die psychologisch-praktische Frage wäre dann: Wie können Sie beide Bewegungen miteinander in Austausch bringen? Das Problem konnten Sie in der heutigen Sitzung besonders deutlich merken: Wenn Sie über Ihre realen Arbeitsverhältnisse nachdenkend reden, dann erscheinen diese Verhältnisse als etwas Anderes, als wenn Sie dieselben Verhältnisse in einem Traum vorfinden. Der Traum erweist sich demnach wie ein bester Freund. Der Traum weiß mehr über Sie als Sie selbst, aber Sie verstehen zunächst nicht, was er versteht. Deshalb trachten wir danach, die Träume zu übersetzen. Dies ist aber kein einfaches Übersetzen. Die *neue Chef* im Traum führt an mehrere Bedeutungsschichten. Die Traumelemente verweisen auf mehreres. Darum ist wichtig, welche Bedeutungsrichtung wir, Sie und ich, den Elementen beimesse. Auf eine entschiedene Auswahl kommt es hier an, damit die Traumauslegung nicht in Beliebigkeit zerfließt. Ich sage es noch einmal: Die eine Welt ist Ihr Alltag, die andere ist Ihre nächtliche Unruhe mit Ihrem Traum, mit Ihrem körperlichen Unwohlsein. Dazwischen suchen Sie nach einer anderen Führung, eine neue Chef. Das will sagen, eine neue *Anordnung*. Es heißt z.B. in der Montagsitzung in einem erinnerten Traum: *Sag' dem Chef, daß es mir nicht gut geht, sag' Deinem Chef, daß er sich kümmert*. In der Übersetzung könnte man es so formulieren: Sag' Dir selbst, daß es Dir nicht gut geht und daß Du Dich um etwas kümmern sollst, was bislang vernachlässigt wurde.

Jetzt noch mal zu der musikalischen Produktion zurück: Das *Aufbauen* und *Wegmachen* in einem finden Sie als Doppelbewegung auch in den weiteren Narrationen: *Kümm' Dich*, das wäre sozusagen der Aufbau. Den

Wecker abstellen sowie liegen bleiben, das käme einem Wegmachen gleich. Ein anderer Gesichtspunkt besagt: Was Ihnen kummervoll aufbricht, möchten Sie weghaben oder wieder wegmachen. Dieses Weg-Machen ist im Traum verlagert und im Traum auch noch mal eine andere Person. Also, es ist zunächst im Traum verlagert und es ist im Traum eine andere Person, die wegmacht. Durch diese zweifache Verlagerung nach außen merken Sie zunächst nicht, daß Sie von sich selbst reden bzw. daß sich die Doppelbewegung von Aufbau und Weg-Machen auch an die Behandlung hier richtet. So verweist der abgestellte Wecker in der Montagssitzung auf einen Wecker, auf ein Geweckt-Werden und auf ein Abstellen sowie auf ein Liegenbleiben in der Behandlung hier. Das Ausklammern und (alles) Fallen-Lassen gehören auch in dieses Bedeutungsfeld. Damit zusammenhängend ist der Spruch zu verstehen: *Lebst Du noch?* im Telefonat mit einer alten Mutter. Damit wird angedeutet, daß eine andere Welt auch noch lebt. Etwas lebt, etwas bricht auf, worum Sie sich kümmern sollten oder was Ihnen Kummer bereitet. Die Frage »Lebst Du noch?« stellt Ihre jetzige Lebensführung in Frage: So wie Du jetzt lebst, ist es kein Leben. Das geht ans Ganze der Lebensführung. Ist es ein stillgelegtes Leben? Das sind beängstigende Fragen, die hier aufbrechen. *Nichts bewegt sich*, das war eine Feststellung, die in die gleiche Richtung geht. Aber das Leben, als fließender Aufbau, ist trotzdem da: In der Musik klingt es an, im Traum zeigt es sich und leider auch in Ihren Körpersymptomen und Ihrem Unbehagen.

Am zweiten Tag ging es dann weiter. Die Musik weist sich jetzt aus als Ruhe vor Etwas, als Stillegung von Etwas. Dieses Etwas wird geweckt und stillgelegt in einem. Dieses Etwas taucht auf in der realen und beunruhigenden Begebenheit eines Wohnungseinbruches. Dieser Einbruch wiederum führt an unerkannte Verflechtungen, in Miet- und Arbeitsverträgen. So in dem Satz: *Mein Schlüssel in Deiner Hand*. Der reale Einbruchsversuch verweist auf einen seelischen Einbruchsvorgang hier in der Behandlung. Etwas will in die Behandlung einbrechen, etwas sucht Sie heim, allnächtlich, als große Unruhe oder als Alptraum. Das sind Einbrüche. Sie haben nicht danach gefragt. Sie kommen, ohne Sie darum zu fragen, darum zu bitten. Die Träume, die Einfälle, die Symptome, sogar die Musik, sie haben einen invasiven Charakter.

Und dann ist da noch die Rede von einer *Lücke*: Ein Vater fehlt. Diese Erzählung führt an die Frage heran, ob Sie jemand Neues kennen lernen möchten bzw. ob Sie die Seite von sich kennen lernen wollen, von der Sie bislang meinten, es sei ein *abgeschlossenes Kapitel*. In diesem Kapitel lebt etwas virulent, aus Nachträglichkeit und wirkt in Ihre jetzige Lebensführung ein. Die besagte Lücke wird erst dann spürbar, wenn Sie an anderer Stelle eine ungute Verflechtung auflösen könnten, z.B. eine ungute Verflechtung in Ihrer jetzigen Partnerschaft. Das wäre ein psychologischer Zusammen-

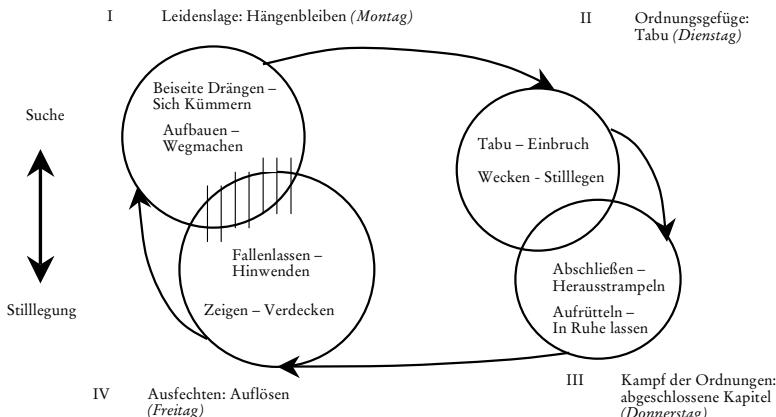
hang. Es besteht offenbar ein geheimer Zusammenhang zwischen der unguten Partnerverflechtung und den Erlebnisfiguren um einen fehlenden Vater. Diese Erlebensfiguren sind in krassen Bildern aufgehoben: Schläge und Angst. Das deuten Sie immer wieder an. Sie antworten auf diese Ereignisse mit einem ebenso heftigen *Desinteresse*. Aber Sie reden auch von einer Gegenbewegung: Irgendwie müssen Sie sich da *herausstrampeln*. Das werden Sie gewahr anlässlich eines aktuellen Telefonats, in dem Sie erfahren, daß Sie vielleicht von alten Verpflichtungen wieder eingeholt werden.

In der dritten Sitzung nun kommt es in der musikalischen Produktion zu einem Aufruf. Dieser wird geschürt von einem *Aufrütteln* und einem *In-Ruhe-Lassen*. Daran merken Sie, daß sich die abgeschlossenen Kapitel, die Sie wie Monstranzen vor sich her tragen, daß sich das nicht mehr stillhalten läßt.

In der vierten Sitzung schließlich zeigt sich nun eine neue Ordnung. Aber sie zeigt sich *verdeckt*. Es macht Ihnen Kopfzerbrechen. Dieser mit einer starken Beunruhigung einhergehende Vorgang zeigt sich in einem weiteren Traum, der sie gemahnt: Der Aufenthalt ist zu Ende; *Du hast Dich schon zu lange aufgehalten*. Ähnlich drängend taucht dieses Problem in Erzählungen von den Doppel-Wohnverhältnissen auf. Da werden Sie gewahr, daß Sie etwas beenden sollten.

Zu Beginn der Woche sagen Sie freimütig bei der Auswahl der Instrumente: *Nun geh' mal zur Seite, ich möchte das Große haben!* Das haben wir nun folgendermaßen übersetzt: Ich möchte eine kleine Änderung in meiner jetzigen Lebensführung. Diese kleine Änderung ist das Große. Die kleine Änderung an einer empfindlichen Stelle ist Ihr großes Begehr. Die neue Führung, der neue Chef, die neue Chefin, das sind Bilder voller *Verheißung*. Diese Verheiße wohnt in dem noch nicht ganz auserzählten *Unbehagen*. Darin winkt das Programm der kommenden Woche Ihnen sozusagen entgegen.«

Drama des Wochenlaufs (24.04. – 30.04.2004)



IV. AUSKLANG

Der therapeutische Wochenlauf ist eine Wirkungseinheit mit Eigenlauf, mit Eigenleben, mit eigener dramatischer Entwicklung. Wir brauchen nichts dazu zu tun, es ist eine Art Selbstbehandlung. Der Wochenlauf behandelt sich selbst, versteht sich selbst, schafft seine eigene Dramatik. Der Wochenlauf ist getragen von einem wirkkräftigen unsichtbaren Selbstbetrieb. Aber dieser Eigenlauf geht Hand in Hand mit einem anderen manifesten, sichtbaren Betrieb, der nur zu haben ist in den materialen Medien: Musik, Narration, Traum. Dieses Zwei-in-Eins gilt nicht nur für eine therapeutische Behandlung. Damit ist zugleich auch eine Grundsituation anthropologischen Seins ausgewiesen.

»Der Mensch als von zwei Sinnstrukturen bestimmtes Wesen ...« (LORENZER 2002, 224). Der Mensch als »nicht festgestelltes Tier« (NIETZSCHE). »Der Schnittpunkt beider Sinnebenen ist der ›Konflikt‹« (LORENZER 2002, 225). Dieser Konflikt heißt ganz allgemein Kultur. Die beiden Betriebe sind verbunden getrennt durch eine Übergangszone, eine »Scheidezone« (WALDENFELS 1987, 29), die wir gewahr werden in »Übergangserlebnissen« (a.a.O., 29). Zwischen beiden »Sinnprovinzen« (a.a.O., 29) liegt ein »Spring« und das »Zögern auf der Schwelle ist gerade ein Zögern vor dem Sprung« (a.a.O., 29). Dieses Zögern nun und dieses Stillhalten ist nicht ohne Bewegtheit. Die Gruppentherapie, diese spezielle Art der Alltagsbehandlung, bringt das

Treiben des Ganzen auf der Schwelle zwischen den beiden Sinnebenen in ein Relief. Das bedeutet einmal, daß Erlebnisgestalten Relevanz bekommen auf dieser Schwelle und einmal, daß diese Erlebnisgestalten zur Sprache gebracht werden (vgl. LORENZER 1973, 170).

Die Musiktherapie setzt an bei einer wiederholenden musikalischen Spielerfahrung und rüttelt damit an seelischen Grundverhältnissen. Im vorliegenden Fall: *Aufbauen – Wegmachen / Wecken – Stillegen / Aufrütteln – In-Ruhe-Lassen / Zeigen – Verdecken*. Die Spielerfahrung fängt schon damit an, daß der Appell, der Ruf, der von den zur Verfügung stehenden Instrumenten ausgeht, die Schwellensituation zum »Einzugsgebiet« macht (WALDENFELS 1987, 30). Die Spieler werden durch den stummen Ruf der Instrumente »über den Tisch gezogen« und sind, ehe sie sich eine Antwort ausdenken können, schon in einer Übergangszone und in ein Antworten befangen, denn: Das Spiel auf den Instrumenten ist von einer anderen Ordnung her organisiert als die Ordnung der Sprache. Die Spielordnung ist bestimmt von der Hermeneutik eines musikalischen Handelns. Dadurch sind die Spieler schon über die Schwelle ihrer normalen Ordnung hinübergetreten. Die Übergangserlebnisse an den Grundverhältnissen dieses Handelns werden dann ins Biographische gerückt durch Narrationen, dort verweisen gelebte Dramen auf gelebte konkrete Alltagsverhältnisse: *Beiseite-Drängen – Sich-Kümmern / Tabuisieren – Einbrechen / Abschließen – Herausstrampeln / Fallenlassen – Hinwenden*.

Die erinnerten Träume schließlich führen die angesprochenen Alltagsverhältnisse zurück auf allgemeine Kultivierungsprobleme, die mit dem Übergang von Stillegung und Suche verbunden sind. Die Stillegung nun kann man verstehen als eine eigentümliche Antwort auf vorgängige Erlebnisgestalten. Unsere aktuelle Lebensführung ganz generell ist mitgeprägt vom »vorgängigen Getroffensein« (WALDENFELS 2002, 54). Die Stillegung als mögliche Umgangsform mit den »Mächten der Wirklichkeit« (SALBER 1995, 66) ist ein komplexes Ordnungsgefüge, von dem eine unbändige Unruhe auszugehen scheint, als Nachtrag jener vorgängigen Erlebnisqualitäten. Diese Vorgängigkeit wird gemeinhin auch als Kindheit bezeichnet, ist aber mehr und anderes als Kindheit. Die Stillegung qualifiziert sich in dem vorliegenden Gruppenfall als Dornrösenschlaf, als abgeschlossenes Kapitel, als Tabu, als stille Weigerung oder als Interessenlosigkeit. Diese Dinge sind zu sehen als deformierte Erlebnisgestalten, die ihrer Verwandlung harren. Von der anderen Seite der Grundpolarität wird immer wieder eine Suche geschürt. Im vorliegenden Fall erscheint sie in folgenden Gestalten: Als Aufruhr, Strampeln, Ansturm, Wecken, Einbrechen, Ans-andere-Ufer-Gelangen. Dies alles mit den dazugehörigen emotionalen Implikationen wie Übermut, Angst, Aufregung und Begeisterung.

Durch die psychologisierende Zerdehnung der musikalischen Momente, durch die Zerdehnung der Narrationen und Träume, bekommen die Erlebnisgestalten der Stillegung sowie die der Suche ein Relief, ein flacherhabenes Relief. Durch das Ausloten der Grundverhältnisse im gesamten Material der Behandlung bekommt das Erleben ein tieferhabenes Relief.

Diese Reliefbildung der Erlebnisgestalten weist im Wochenlauf eine »dramatische Entwicklung« aus (SALBER 1995, 70). Dieses Drama situiert sich zwischen den beiden Ordnungen von Stillegung und Suche und gestaltet sich Schritt um Schritt aus. Das »wilde Sein«, der unbewußte Seelenbetrieb der Gruppengestalt, gestaltet sich Zug um Zug aus in der Auseinandersetzung mit einem seelischen Grundverhältnis. Und zwar nur in dieser Auseinandersetzung. Das heißt mit anderen Worten, dieses wilde Sein, der unbewußte Seelenbetrieb ist nur zu haben in den Medien des Alltags und in diesen Alltag organisierenden Grundverhältnissen.

Die jeweilige dramatische Situation durch die Musik geweckt, in den Narrationen konkretisiert, in den Träumen in Bilder gefaßt, sie weist sich aus als Übergangserlebnis. Dabei kommt ihre Erlebensgestalt zur Sprache und wird in ihrem Entwicklungsgang beschreibbar gemacht.

Reliefbildung und Entwicklungsgang werden erst möglich im Aufprall zwischen den beiden Ordnungen von Stillegung und Suche. Der Wochenlauf als sich organisierende Zeit macht es möglich.

Literatur

- BLOTHNER, D. (2003): Das geheime Drehbuch des Lebens. Bergisch Gladbach
- GROOTAERS, F.G. (2001): Bilder behandeln Bilder. Münster
- LORENZER, A.(1973): Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Frankfurt/M
- (2002): Die Sprache, der Sinn, das Unbewußte. Stuttgart
- MERLEAU-PONTY, M. (1986): Das Sichtbare und das Unsichtbare. München
- SALBER, W. (1975⁵): Der Psychische Gegenstand. Bonn
- (1980): Konstruktion psychologischer Behandlung. Bonn
- (1994): Was wirkt? In: Zwischenschritte (13)1. Bonn.
- (1995): Wirkungsanalyse. Bonn.
- STEINER, J. (1972): Drama. In: RITTER, J. (Hg) (1972): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel
- WALDENFELS, B. (1987): Ordnung im Zwielicht. Frankfurt/M
- (2002): Bruchlinien der Erfahrung. Frankfurt/M

»Musik macht einen fremd, obwohl ja alle dauernd Musik hören, der eine dies, der andre das, man kann sich ja kaum vor ihr retten, sie ertönt einfach überall, manchmal fast nur noch als Wummern von Bässen, und trotzdem: wenn man sie selbst erzeugt, die Musik, wird man dabei, auch für sich, gleichzeitig etwas Fremdes, nicht so fremd, wie die Komponisten es gewesen sind, aber doch, denn ihren Rufen folgt man schließlich, und wohin sie einen locken, das sollte man wissen, wenn man ordentlich geübt hat (o je!), aber wenn wir dort angelangt sind, dann bricht eben auf einmal dieser Boden unter uns ganz weg, wir sind selber ganz weg, und wir wissen, daß wir nicht mehr gemütlich unter uns sind, sondern daß das, was unter uns ist, sich bewegt – wie die Zeit. Keine Rettung.«

(Aus Elfriede Jelinek: Die Zeit flieht. 1999)

»Ja wahrhaftig, wir werden zu Königen, zu Herren der Welt, wenn wir die Klänge anschwellen oder abnehmen lassen, die Rhythmen und Harmonien gegeneinander ausspielen; wir schaffen Wesen durch simple Betonung und vernichten sie durch gleichgültiges Verschleifen, wir erleben die wunderbarsten Abenteuer«, schreibt DESSOIR 1906 und faßt damit zusammen, was die Motivation ist, ein Instrument zu erlernen oder sich aktiv musikalisch zu be(s)tätigen. Die Realität sieht allerdings anders aus. Wenn man ernsthaft ein Instrument erlernt, wird man sich wieder und wieder mit dem Üben der gleichen Werke beschäftigen müssen, spielt man Stunde um Stunde immer gleiche Tonabfolgen. An unendlichen Wiederholungen haben Erwachsene in der Regel aber nur wenig Spaß – denke man doch nur an die Geduldsproben, mit seinen Kindern immer wieder die gleichen Spiele in möglichst gleicher Abfolge spielen zu müssen. So stellt sich die Frage, wieso sich dennoch sehr viele Menschen freiwillig und oft auch gerne den Erfahrungen aussetzen, was sich beim Einüben eines Musikstückes abspielt und wie Musiker es schaffen, das Zuviel an Wiederholungen erträglich zu gestalten.

Ulrich West

ÜBER DAS FAGOTT-ÜBEN

**ODER: WIE SEELISCHES
EIN BILD ENTWICKELT**

Um diese Frage zu erhellen wurden im Jahr 1991 fünfzehn Musikstudentinnen und -studenten dazu befragt, was sich im seelischen Erleben beim Einüben eines Fagott-Werkes, der »Sarabande et Cortège« von Henri DUTILLEUX, ereignet.

ENTWICKELN UND VERLIEREN VON VORSTELLUNGEN

Beim ersten Spielen herrscht ein ungeduldiger Gestaltungsdrang. Man möchte, daß das Stück sofort anhörenswert und so wie man es sich vorstellt, erklingt. Es wird der Versuch unternommen, das ganze Stück in einer Art Schnelleroberung in den Griff zu kriegen und der Charakter des Stücks soll sofort getroffen werden. Die Klangvorstellungen von dem Stück sind mit dem sicheren Gefühl verbunden, daß man sie »hat« und nur noch umzusetzen braucht. Beim Spielen stellt sich dann aber schnell heraus, daß sich der Charakter des Stücks nicht umsetzen läßt und die Vorstellungen vom Klang gerade im Üben wieder unfaßbar werden und sich verlieren. In der Meinung lediglich die Klangvorstellungen realisieren zu müssen geht man ans Werk. Während man das versucht merkt man, wie diffus diese Vorstellung ist und dabei wird die Klangvorstellung immer diffuser. Das Seelische gerät in eine Klemme: Ohne eine Vorstellung zu haben, wie es klingen soll, kann man nicht arbeiten, ohne an dem Stück zu arbeiten, kann sich andererseits aber gar keine eigene Klangvorstellung entwickeln.

Eine Lösung findet sich, indem man das Stück »durchfinger«, egal was da gepfuscht ist und was nicht. Dadurch bekommt man das Gefühl vom »logischen« Aufbau des Stücks und glaubt ein geheimes Maß für die »richtige Interpretation« des Stücks, zumindest aber einen ersten Überblick zu finden. Seelisch ereignet sich statt des nüchternen Einpaukens von Noten vielmehr ein Ringen um das Entwickeln- und Wiederholen-Können von Unfaßbarem.

Was sich nicht wiederholen läßt, bleibt nur Schall und Rauch und das Spiel ist beherrscht davon, eine Art vierte Dimension, die scheinbar nichts als Ton ist, auszudrücken. Aber erst dadurch, daß am Stück etwas wiederholbar wird, bekommt das Fagott-Spielen einen gegenständlichen Charakter, man bekommt das Stück (besser) in den Griff – oder in die Finger. Es entfaltet sich ein Prozeß, in dem man wiederholt entwerfen, verwerfen, anpassen, sich hinein vertiefen, neu entwerfen ... muß. Das Suchen, Finden, Verlieren und Wiedergewinnen von Vorstellungen ist die Bewegung, die sich durch den gesamten Prozeß zieht. Das Seelische ist gleichsam auf der Suche nach einem Bild, über das sich der Ausdruckswunsch immer wieder heranholen und umsetzen läßt.

FREIHEITEN UND FORDERUNGEN

Dem gescheiterten Versuch der Schnelleroberung folgt eine Phase des Herumstocherns und Ausprobierens. Es kommt zu einer Ausweitung im

Experimentieren, das immer weitere Kreise ziehen kann, bis hin daß man sich bei ganz eigenen melodischen Experimenten wiederfindet. Die Musiker kämpfen auf ganzer Front, es wird planlos und exzessiv herumprobiert, was geht und was nicht. Bestimmte Momente treibt man ins Extrem, spielt vorwärts und rückwärts, probiert Gebundenes im Staccato und umgekehrt. Es entwickelt sich eine Art Entdeckungsreise, eine Knobelarbeit, ein Herumtüfteln, ein Rätseln oder Puzzeln das einen ganz eigenen Spaß beim Üben bereitet. Die Freiheiten, die man so zu entwickeln glaubt, werden genossen und ebenso die Erfahrung, was sich alles aus einem Stück machen läßt.

Das geht aber nur so lange, bis die eigenen Vorstellungen und die Vorgaben vom Stück auseinander zu fallen drohen. Das Experimentieren wird manchmal so weit getrieben, daß es unerträglich wird oder man sich nicht mehr für eine Interpretation entscheiden kann. Die Linie, der Bogen oder der rote Faden des Stückes kann zwischenzeitlich gänzlich verloren gehen. Man kann sich in die Kleinarbeit derart hineinstiegern, daß bestimmte Stellen, die ohne Üben ohne weiteres spielbar wären, plötzlich als ein unüberwindbares Problem erscheinen. Der ganze Einübungsprozeß führt zunächst zur Auflösung des ersehnten großen Zusammenhangs und findet seinen Halt erst wieder in den Forderungen und Möglichkeiten des Werkes, daß gerade einstudiert wird.

Diese Dimension des Übens schafft aber einen Druck von der anderen Seite her. Es wird als unangenehm empfunden, sich den Anforderungen des Stückes fügen zu müssen. Es wird ein Zwang erlebt, der die eigene Gestaltungsfreiheit immer wieder begrenzt. Man muß sich Stellen im Stück zuwenden, mit denen man im Grunde nichts anzufangen weiß. Dennoch sind es gerade die Einengungen des Werkes und die Eigenschaften des Instruments, die den Gestaltungsdrang fördern und ihm eine Richtung geben können.

Das Fagott selber wird zu einem unpraktischen Instrument, das watschelig, starr, schwerfällig, hölzern und klotzig ist. Urtöne und Hupgeräusche, die man anfangs damit produziert hat, werden Stück für Stück kultiviert um wenigstens den clownartigen, scheelen, verschmitzten und tragikomischen Charakter des Instruments hervorzuheben.

Die einzelnen musikalischen Werke werden zum Anlaß genommen, »Gedanken« von jemand anderem ganz persönlich auszudrücken. Es setzt sich ein Übergang ins Werk zwischen dem »Alles ist möglich« und einem entschiedenen »So und nicht anders muß es sein«. Die Spannung im Wiederholen läßt sich beim Üben nur so lange erhalten, so lange sich dieser Übergang erhalten läßt.

KONTROLLE UND UNBERECHENBARES

Der musikalische Ausdruck stellt sich nicht ein, ohne daß andere Arbeitsschritte zwischengeschaltet werden. Es kommt zu einer Vereinzelung auf rein technische Probleme und damit zur Ausarbeitung der vagen Vorstellungen. Das Stück wird gleichsam zerhackt und es werden nur noch die Stellen beachtet, mit denen man Schwierigkeiten hatte. Diese »Neurosenstellen« werden verflucht, weil man da zwangsläufig immer wieder hinkommt und auf diese fixiert ist. Diese werden zu den »wesentlichen« Stellen, der Prüfung für das ganze Spiel. Zugespitzt kann das bis zu einem Riesenaufwand für einen einzigen Ton sein – beispielsweise sich extra einen besonderen S-Bogen zu kaufen, um die höchsten Töne besser intonieren zu können, eine Anschaffung von mehreren hundert Euro für einen Ton ... Der Wunsch nach absoluter Beherrschung soll in Stress-Situationen wie einem Konzert Sicherheit geben, aber gerade da bleibt immer wieder eine Ungewißheit. Das Gefühl, daß plötzlich und unberechenbar immer wieder alles entgleiten kann, führt zu der eigenen Forderung nach einem umfassenden und die Gestalt organisierenden Bildes. Dieses soll verhindern, daß ein einziger Verspieler fatale Folgen beim Auftritt haben kann.

Einerseits wollen die Musiker totale Berechenbarkeit und Kontrolle, dann verliert sich aber der Reiz des Musizierens. Paradoxer Weise lebt das Fagottspielen gerade von der momentanen Verfassung. Erst dann haben die Musiker das Gefühl, einen Blick in das eigene Innere zu ermöglichen und Gefühle offen zu legen. Das birgt aber gerade die Gefahr, daß die Musik nicht mehr klingt, wenn man z.B. deprimiert ist. Die Musiker lösen sich gleichsam im Klang des Fagotts auf. Der Auftritt ist der Punkt, auf den alles hinzielt und an dem es sich erweist, ob man den Zuhörer in seinen Bann ziehen kann. Lebensbedrohliche Gefühle kommen hoch, als würde man vielleicht sterben müssen, wenn man sich verspielt. Verspieler werden im Konzert wie ein Unfall erlebt, bei dem alles rasend schnell geht. Die perfekte technische Beherrschung soll diese lebensbedrohlichen Gefahren eindämmen. Man ist geneigt zu glauben, es ginge beim Musizieren auf diesem Hintergrund darum, Unberechenbares zu vermeiden und absolute Kontrolle über jeden einzelnen Ton zu gewinnen. Der Reiz des »Musikalisch Schönen« liegt aber gerade darin, diese Spannung nicht aufzulösen, sondern zu erhalten bzw. immer mehr zu steigern. »Wenn man auf Sicherheit spielt, spricht es nicht an. Dann spiele ich ein Material runter, ich könnte dann genauso gut weg hören. Ich hab ja was zu sagen. Das kann ich aber nur, wenn ich mich einbringe und nicht nur einen Text 'runterspiele. Dann hab ich die Sache aber nicht mehr so in der Hand. Ich kann auch nicht sagen, wieso.«

Die Möglichkeit, alltägliche Erfahrungen durch das Musizieren überschreiten zu können, ist verlockend. Das geht weit über Tonproduktionen hinaus. Man wünscht sich oft, ein Stück genau im Griff zu haben, aber Musik entsteht erst, wenn man sich die Möglichkeit gibt, jemand ganz anderes sein zu können. Man erlebt gleichsam einen Bildwechsel wie beim Schauspiel, bis hin zu dem Gefühl, das ist jetzt ein ganz anderer Mensch, der das Stück spielt. Das Fagott-Spiel ermöglicht das Überschreiten von Erfahrungen mit einem »Stück Holz«: Es wird versucht, die materialen Qualitäten dieses besonderen Stück Holz zu steigern. Grenzen werden erlebt, weil das Fagott reine Begeisterung oder feurige Leidenschaft gar nicht ausdrücken kann. Dennoch versucht man die unterschiedlichen und bizarren Klänge des Instruments bis an seine Grenze auszureißen. Die Einübung verwandelt die Spieler zunehmend in die Qualitäten seines Instruments.

Das Fagott und die Spieler werden ein Gespann und es wird unklar, wer eigentlich wen beeinflußt. Hat man das Instrument gewählt, weil damit bestimmte Eigenschaften verbunden wurden oder hatte das Spielen des Instruments Einfluß auf die Persönlichkeitsbildung, weil es von Anderen in einer bestimmten Art und Weise angesehen wird? Ein komplettes mit dem Fagott verbundenes Bild reguliert das Spielen, durch das andererseits erst das komplette Bild heraukristallisiert wird. Das Fagott-Üben ist eine unendende Verwandlung in ein Bild, das nie wirklich erreichbar sein soll, sondern nur durch Annäherungen anklingt. Einerseits wird danach gestrebt ein Bild zu fassen, zugleich wird aber gerade das vermieden, denn dann wäre man außerhalb der »Musikalität«. Der Reiz liegt darin, daß man »Es« nie hat. Musik ist nicht wirklich da, sondern immer schon wieder weg, sobald sie erklingen ist. Sie ist ständig neue Herausforderung, hat mit dem Jetzt-Dasein zu tun und entspricht aus diesem Gefühl heraus genau dem Leben: »Du kannst nichts festhalten. Du kannst dich nur immer wieder einlassen auf das Abenteuer.«

Wendet man die Geschichten, die die Musiker zum Einüben des Fagott-Werkes zunächst erzählen und betrachtet die Einübe-Prozesse aus einer anderen Perspektive, ergeben sich weitere Hinweise, wie das scheinbar einstörende Wiederholen von immer gleichen Abläufen bereits vor dem Auftritt zu einem spannend-bewegenden Ereignis wird.

MUSIKALISCHES UND DARÜBER-HINAUS

Das erste Verhältnis, daß sich quer durch den Einübe-Prozeß zieht, ist zentriert um die Bindung an das musikalische Material und der Möglichkeit, über »Tonproduktionen« hinaus mehr anklingen zu lassen. Der Prozeß dreht sich um das Verhältnis »geschlossen – offen«.

Die Einübung ist an das Notenmaterial gebunden. Vor jeder Ausgestaltung des Stücks müssen die Töne voll drauf sein. Die schweren Griffverbindungen müssen herausgenommen und Ton für Ton einstudiert werden, bis jede Stelle technisch perfekt beherrscht ist. Das schwächste Glied in der Kette entscheidet, ob man in einem Fluß durchspielen kann, oder ob sich Aussetzer und Brüche einstellen und man eventuell völlig »rausfliegt«. Diese Arbeit an den Tönen muß ständig wiederholt werden, damit man die technisch schweren Stellen in den Griff bekommen kann. Man bereitet sich auf festgelegte Abläufe vor, verinnerlicht diese und wird damit Teil dieses festgelegten Ordnungssystems. Es kommt zu einem Schwellen in den rein musikalischen Formen und wenn man über den Noten stehen kann und den Überblick hat, genießt man die musikalische Linie.

Darüber hinaus befriedigt, daß beim Musizieren mehr als nur Töne anklingen. Man schmilzt mit dem Fagott und dem Klavier zu einem Klangkörper zusammen. Das Verschmelzen wird zum Teil mit einem Gefühl von Kribbeln und Zufriedenheit begleitet oder man bekommt an besonders innigen Stellen eine Gänsehaut. Das Instrument und das Spielen werden hautnah gespürt: Man nimmt das Fagott in den Arm und das Mundstück ist direkt in der Mundöffnung drin und wird mit der Zunge angestoßen. Diese körperliche Erregung wird meist als ausgesprochen angenehm empfunden, manchmal aber auch genau im Gegenteil so unangenehm, daß man sich überwinden muß, überhaupt auf dem Instrument zu spielen – besonders wenn zuvor ein Anderer das Mundstück gebraucht hatte.

Man steigert sich beim Spiel in eine Art Ekstase, wenn man sich traut, sich ganz loszulassen und in den Grenzbereich hinein zu bewegen. Außer-musikalische Bilder werden wichtig um die Loslösung vom Notenmaterial zu ermöglichen, sehr häufig werden Landschaftsbilder erlebt. Diese Phantasien, die über das Musikalische hinaus gehen, werden als der tiefere Sinn, der in den Noten verborgen ist, beschrieben, als seien die Töne nur der Weg zu anderen Zielen. »Wenn man immer in der Materie bleibt, dann ist es auch irgendwie uninteressant. Bei einem Bild guckt man sich ja auch nicht nur die Farben an, sondern auch was dahinter steckt.«

URLAUTE UND KULTIVIERUNG

In einem zweiten Verhältnis wird das Fagottspielen als die Kultivierung und ständige Verfeinerung von den ersten Erfahrungen mit dem Instrument erlebt. Es geht um das Verhältnis banal – entwickelt.

Der Klang des Instruments weckt Stimmungen, die aus dem Bauch herauskommen. Es geht beim Üben des Fagotts speziell um die Ästhetisierung eines solchen »Bauchgrummelns«. Anfangs ist der Klang, weil sich der richtige »Ansatz« erst später entwickelt, wenig klangschön, der Ton ist unsauber, unvollkommen, starr, dunkel, näseld und brodelt in der Tiefe herum. Die Töne erinnern an Urlaute, Huptöne, Nebelhorn, Dampfer oder Schiffssirenen. Assoziationen zum röhrenden Hirsch werden geweckt und der Klang ist robust, stämmig, deftig, martialisch, bollerig, brummig und manchmal sogar zum Fürchten.

Mit den ersten Tonproduktionen haben sich Fagottisten zumeist lächerlich gemacht, was als außerordentlich peinlich in Erinnerung geblieben ist. Polterstellen in den Fagott-Werken, werden ganz besonders verfeinert, um möglichst auszuschließen, daß wieder eine »Hamburger-Hafen-Atmosphäre« entsteht. Diese urtümliche Seite des Fagotts hat aber auch seinen ganz besonderen Reiz. Es wird genossen, exzessiv in das Instrument zu röhren, aus dem Bauch heraus zu spielen, richtig in das Instrument »reinzurotzen« und die unkultivierten Klänge aus dem Fagott herauszuholen. Spaß macht es, Zuhörer, die etwas Schönes und Edles erwarten, mit dem sonderbaren Klang zu erschrecken.

Auf der anderen Seite geht es gerade darum, diese urtümlichen Bauchgeräusche extrem zu verfeinern und möglichst angenehm zu formen. An der stundenlangen Verfeinerung des äußerst empfindlichen Doppelrohrblatts (»Mundstück«) wird dies besonders deutlich. An diesem kleinsten Teil des Fagotts glaubt man, daß es sich entscheidet, ob das Instrument dumpf oder kultiviert erklingt. Hieran wird die gesamte Dramatik des Einübens am kleinsten Detail festgemacht: eine Kleinigkeit kann es schaffen, alles was am Stück ausgefeilt wurde, kaputt zu machen – z.B. die leidigen »Knurgser« in einer kantablen Melodie. Es sollen vor allem die lyrischen, eleganten, elegischen Qualitäten herausgearbeitet werden. Damit entwickeln die Fagottisten für sich und die Zuhörer ein ganz besonders Erleben, das sich auch immer wieder deutlich abhebt vom Spielen anderer Instrumente. »Da spielst Du eine schöne kantable Melodie und kannst auf jedem Ton ein Vibrato drauf machen. Das ist für mich persönlich eine Art Glücksgefühl.«

EIN BILDPROGRAMM IN ENTWICKLUNG

Einübeprozesse beim Musizieren zeichnen sich dadurch aus, daß man ständig einem greifbaren Bild hinterher ist, daß sich aber nie endgültig fassen läßt. Die »Stücke« sind gleichsam Teile eines »Puzzles«, über die die Einübung in ein Instrument transportiert wird. Der Abschluß eines Stückes stellt eine vorläufige Annäherung an ein unerreichbares Ideal dar. Der Kunstgriff des Seelischen, durch den die Wiederholungen immer spannend bleiben, ist, daß das Bild, welches man »haben« möchte, nie »fertig« ist, mit anderen Worten: daß in der Endfassung eines jeden Stükkes vorgestaltliche Qualitäten erhalten bleiben. Das Musizieren ist somit weniger durch eine Perfektionierung einer Fingerfertigkeit motiviert, als vielmehr dadurch, daß in der musikalischen Ausdrucksbildung eine »ungeschlossene Geschlossenheit« angestrebt wird. Musik lebt durch Anspielungen und vermeidet verbindliche Festlegungen.

Mit jedem Abschluß eines Musikwerkes entwickelt sich ein Bild im doppelten Sinne. Für das Instrument Fagott lassen sich die Umrisse des ständig in Entwicklung gehaltenen Bildprogramms rekonstruieren. Dem Klang des Instrumentes werden durch den Wunsch nach Wiederholbarkeit und Ausgestaltung hörbare, »faßbare« und »sichtbare« Qualitäten zu eigen. Die Melodien gewinnen einen gegenständlichen Charakter, weil sich bestimmte Klangeigenschaften in spielerischer Form wieder-holen lassen.

Die Qualitäten des Fagotts – wie Starre, Klotzigkeit, Hölzernes, Knochiges, Watscheliges, Unpraktisches, Ungerades, Unsauberes, Unordentliches, »allzu Menschliches«, Beständiges, Tragikomisches etc. sind Explikationen eines Bildes, das von allen Fagottisten angesprochen wurde: der »Großvater«, der in PROKOWJEFFS »Peter und der Wolf« vom Fagott dargestellt wird. Dieses Bild wird im Übrigen auch von vielen musikalischen »Laien« mit dem Fagott in Verbindung gebracht. Aber die Musik verliert ihren Reiz, wenn sie sich auf ein bestimmtes Bild festlegen ließe, so daß dieses Bild bisweilen sogar ausdrücklich abgelehnt werden muß.

Spannend bleibt das Üben und Musizieren, indem dieses Bildprogramm in Entwicklung – und damit in ständiger Veränderung – gehalten wird. Die Einübung dient zu einem Teil dazu, dieses Bildprogramm zu entwickeln, zugleich wird mit jedem Stück das Bild weiter ausgestaltet, variiert, differenziert und weiterentwickelt. Die ständigen Wiederholungen beim Üben werden erträglicher, daß man dem Bildprogramm »Großvater in Entwicklung« ständig auf der Spur ist, es aber nur in »Stücken« zu fassen bekommt und mit jedem Stück aus der Fagott-Literatur eine neue Färbung geben kann.

Musikalische Einübe-Prozesse kosten aus, im Vor-Bildlichen oder Vor-Gestaltlichen verharren zu können. Sie nutzen aus, daß im Seelischen nie

etwas »fertig« ist und daß sich ein Etwas-Werden ständig weiter ausspinnen, umwandeln, entwickeln und verwickeln kann. Die Verwandlungsmöglichkeiten werden beim Musizieren so weit auf die Spitze getrieben, wie es eben geht. Darin liegt der Reiz und die Motivation beim Üben. Eine endgültige Festlegung wird vermieden, denn sobald man dem Geschehen einen »endgültigen Namen« geben würde, wäre das Spiel aus.

In dieser Hinsicht birgt das Ergebnis der Untersuchung eine Gefahr, wenn man den »Großvater« gegenüber der »Entwicklung« hervorhebt. Es geht beim Fagottspielen natürlich weniger darum, tatsächlich oder in der Phantasie ein Großvater zu werden, sondern ein solches »Vor-Bild« ständig in Entwicklung zu halten. Umgekehrt gilt zugleich aber auch, daß ohne die klare Ausrichtung auf dieses Bild die musikalische Einübung haltlos und beliebig wird. Das der Untersuchung zu Grunde gelegte Werk von DUTILLEUX fand bei allen Interviewten Gefallen, weil es alte und gewohnte (Klang-)Vorstellungen erhält, zugleich aber auch Veränderungen in neue und ungewohnte (Griff-)Verbindungen eröffnet – Großvater in Entwicklung.

Vom Bildprogramm her lassen sich auch die Bewegungen, in die man beim Einüben kommt, besser verstehen. Die Fagottisten sind bei jedem neuen Stück davon überzeugt, daß sie bereits eine Vorstellung vom Klang-Werk haben, die sich durch das Erlernen der bisher einstudierten Stücke entwickelt hat. Im Verlauf jeder neuen Einübung tritt heraus, daß diese Vorstellung durch das Üben erst wieder neu entwickelt werden müssen/können. Der Gestaltungs-Prozeß muß sich eine neue Ausdrucks-Form schaffen. Die doppelte Bedeutung der Wortes »Entwicklung« gibt diesem Paradox Ausdruck: Entwicklung und Weiterentwicklung des Bildes zugleich. Wo das Bildprogramm verblassen – z.B. beim Üben von Tonleitern oder Etüden – oder wenn es zu »Bildstörungen« kommt – z.B. wenn man sich vehement gegen die Assoziationen, die mit den Klangeigenschaften des Fagotts verbunden sind, wehrt – stellt sich die Motivation für das Fagottspielen überhaupt in Frage.

SCHLUSS: ÜBEN UND DARÜBER-HINAUS

Als die Untersuchung durchgeführt wurde, war Henrie DUTILLEUX ein eher unbekannter Komponist. Mittlerweile gilt er als einer der bedeutsamsten zeitgenössischen Komponisten. 2005 strahlte der Fernsehsender ARTE eine Sendung über ihn aus mit dem Titel: »Henrie Dutilleux – ein Ausnahmekomponist«. Ich möchte zum Schluß Henrie DUTILLEUX mit einigen Zitaten aus dieser Sendung anfügen, die aus dem Schaffen und Erleben des Komponisten die Ergebnisse der Untersuchung bestätigen.

»Wenn ich ein neues Werk beginne, mache ich oftmals eine Skizze mit der Feder. Eine Skizze, die in etwa meine Vorstellung wiedergeben soll, die ich von einer musikalischen Form oder von einer bestimmten Passage habe. Diesen Entwurf lege ich neben das, was ich bisher schon ausgearbeitet habe und irgendwann verwende ich ihn. Oft erinnert das an eine Zeichnung. [...] Diese Skizzen sind für mich sehr wichtig und viele [...] Musiker sahen das genauso. Ich denke da an STRAWINSKY. Ich glaube, er sagte einmal: ›Ein Komponist sei zuerst einmal ein Kaligraph.‹«

»Im Allgemeinen möchte man ja eine – ich würde sagen – abstrakte Musik schreiben, die losgelöst ist von jeglichem Bezug. Aber das gelingt nicht unbedingt. Und mir passiert es häufig, daß Emotionen von einem äußeren Element hervorgerufen werden.« »Deshalb versuchen wir uns immer von den klassischen Formen, den vorgefertigten Strukturen, loszulösen.«

Literatur

DESSOIR, M. (1906): Ästhetik und allgemeine Kunsthistorie in den Grundzügen dargestellt.
Stuttgart

»Musik ist ja auch eine Art des Sprechens. Sie spricht nicht mit Wörtern, sie spricht in Bildern, die jeder von uns nach eigenem Gutdünken in sich erzeugt – und der einzige Zugang zum Inneren der Musik liegt darin, herauszufinden, in wieviel Varianten man die gleiche Phrase sprechen kann.«

(Isaak Stern)

Improvisieren als zentrale musiktherapeutische Handlung ist – betrachtet vor dem Hintergrund einer Orientierung an der Morphologischen Musiktherapie – die Herstellung »gemeinsamer Werke« zwischen Patient und Therapeut. Diese Werke sollen im Folgenden in ihrer künstlerischen und therapeutischen Dimension beleuchtet werden: Materialbetrachtung und psychologische Reflexion als sich gegenseitig durchdringende Faktoren in einem Verstehens-Prozeß.

EINLEITUNG

Der als Titel entworfene Satz »Ein Improvisator, der weiß, was er will, der will doch nur das, was er weiß« ist die Abwandlung eines Zitates des Komponisten Helmut LACHENMANN (DIE ZEIT Nr.19), mit dem er sich ursprünglich gegen zeitgenössische Komponisten wendet, »[...] die der avancierten neuen Musik zugeschlagen werden, die ihr Rezept gefunden haben und sich darauf ausruhen [...]« (a.a.O.). Er hingegen will die Offenheit erhalten, neue (Hör-) Erfahrungen zu machen bis hin zu transzendenten Erlebnissen.

Bernd Reichert

**EIN IMPROVISATOR,
DER WEISS, WAS ER WILL,
DER WILL DOCH NUR DAS,
WAS ER WEISS**

Dürfen – müssen Improvisatoren nicht wissen, was sie wollen? Was ist das für eine seltsame Vorstellung von Improvisation?

Entscheidend in dem Zitat ist das Wörtchen »nur« oder »nur das«, das hinweist auf die eine, notwendige Seite beim improvisatorischen Musi-

zieren: Auf das Vorhanden-Sein von Fertigkeiten, von Mustern, von Eingeübtem und Zur-Verfügung-Stehendem, Schon-Gewußtem – beim Patienten und viel mehr noch beim Therapeuten.

Das ist schon eine ganze Menge.

Was also will man noch mehr, worüber wissen wir denn noch nichts?

Wir wollen eben nicht bloß das Abrufen und Wiederholen dessen, was wir schon kennen, sondern wir wollen Situationen schaffen, in denen Neues entstehen kann.

Was aber wäre dieses Neue?

In der Kunst der Improvisation könnte das die immer neue Explikation des momentanen Verhältnisses zur Welt (vgl. Erwin STRAUS, in WEYMANN 2000) sein, so als sei der gegenwärtige Augenblick »in einer Metapher ver-gegenständlicht oder versinnlicht worden [...]« (SALBER, zit. nach WEYMANN 2000). Umgangssprachlicher und vielleicht nicht ganz so ernst hat das Helge SCHNEIDER ausgedrückt: »Ich spiele ja nicht, wie ich mich fühle, sondern ich bin der, der da spielt. Das ist ein Unterschied. Und ich fühle mich dann so, wie ich spiele« (DIE ZEIT Nr. 15). Das ist die andere Version beim Improvisieren in der Therapie: Wir sind die, die da spielen! Das ist das Gegenwärtige und damit auch immer neu. Es birgt Überraschungsmomente und die Gelegenheit seiner selbst gewahr zu werden.

Aber wir kommen nicht vorraussetzungslos in diese »Explikation des Augenblicks«. Wir sind nicht frei – nicht frei von Geschichte. Die, die da spielen, bringen etwas mit – der Therapeut seine handwerklich-musikalischen Fähigkeiten zu improvisieren und seine in eigener Therapie- und Improvisationserfahrung reflektierte Biographie. Der Patient kommt mit seiner Lebens- und Leidensgeschichte, seinem Umgang mit sich und der Welt.

Neu ist in der therapeutischen Situation, daß diese beiden aneinander geraten, sich musikalisch verwickeln und miteinander spielen. Beide zunächst nicht wissend, was und wohin sie wollen, außer eben, sich zusammen spielend in diese Situation zu begeben. GROOTAERS nennt das ein »[...] gemeinsam hergestelltes, unreflektiertes Handlungsgefüge« (GROOTAERS 1996, 142). Noch einmal poetisch ausgedrückt: »Seltsames glüht im Kopf, es will zur Hand und muß getan sein, eh' noch recht erkannt« (SHAKESPEARE »Macbeth«, 3.Akt, 4.Szene).

EIGENES SPIEL

Hier wendet sich nun das Ohr der Improvisationspraxis der an diesem Handlungsgefüge beteiligten »therapeutischen Profis« zu, deren Spiel sich ja im Laufe der Berufspraxis wandelt und immer wieder einmal eine Reflexion

des eigenen »musikalischen Standortes« gebrauchen kann: Welche Spiel-Verfassung nehme ich ein, worauf richtet sich meine Aufmerksamkeit, woraus schöpfe ich mein Spiel und wie kann es gelingen, mich musikalischen Einfällen zu überlassen, dabei genügend Offenheit anzubieten und trotzdem die Verantwortung für die hergestellte Musik zu bewahren?

Dabei dürfen Fragen des Settings und des Klientels, ebenso Überlegungen zu einer besonderen Methodik und zu Interventionstechniken oder Herstellung von Spiel-Anlässen, ruhig einmal vernachlässigt werden. Vor jedem Gedanken an den therapeutischen Nutzen des Improvisierens lohnt es sich, sich mit den Gedanken und der Praxis zeitgenössischer improvisierender Musiker auseinanderzusetzen, wie sie z.B. WILSON (1999) in seinem Buch »Hear and Now« vorgestellt hat. Eine Grundhaltung, die von C. CARDEW (1971) als »sieben Tugenden« formuliert wurde, möchte ich hervorheben: Einfachheit, Integrität, Selbstlosigkeit, Toleranz, Bereit-Sein, Identifikation mit der Natur, Akzeptieren des Todes.

Aus dieser Haltung heraus gespielt, ergeben sich interessante neue Spielerfahrungen, die zunächst von Gedanken an Kommunikationsstrukturen und Gefühlsausdruck wegführen in Richtung einer »Öffnung der Ohren« für ästhetische Prozesse. Auf der musikalisch-handwerklichen Seite kann das bedeuten, sich besondere Regeln des Zusammenspiels vorzulegen, die vielleicht bisherige implizite Regeln, nach denen man improvisiert hat, verändern, z.B. den »Katalog der Verbote« der Gruppe NUOVA CONSONANZA: Keine Priorität eines einzelnen Spielers zulassen, keinen an das tonale System gebundenen Klang hervorbringen, keine einprägsamen Motive einführen, keine genaue Wiederholung eines Gewesenen ausführen (vgl. WILSON 1999).

All dieses dient dazu, die Musik nicht zu *kennen*, sondern sie immer wieder *neu zu erleben* (vgl. RIHM 2005). Oder sie in der Improvisation *neu entstehen* zu lassen, etwa wie im Prozeß der Kristallisation, wo ein Festkörper aus den in der Umgebung vorliegenden atomaren Bestandteilen zu einem Mineral heranwächst. (Die Frage, ob es beim Improvisieren auch eine Form gibt, die dem physikalischen Gegenpol des Kristalls, dem »amorphen« Material, z.B. Glas, entspricht, ist reizvoll, soll hier aber nicht vertieft werden).

Die Schilderung einer therapeutischen Improvisation des Autors mit einem jugendlichen Patienten mag das bisher Gesagte illustrieren:

Björn beginnt auf einem kleinen Metallophon zu spielen. Keine Melodie, nicht mal Motive, die schnell nachvollziehbar wären. Auch eine rhythmische Struktur ist nicht erkennbar, bzw. wird schnell gewechselt. Ich spiele am Klavier »so vor mich hin«, vermeide es, ein rhythmisches Gerüst anzubieten. Ebenso will ich keinen bestimmten harmonischen Raum aufspannen oder prägnante Melodien formulieren. So klingt das Ganze immer wieder schön schräg, was uns aber nicht stört, im Gegenteil: Wir

sind beide beschäftigt und lassen das Spiel nicht abbrechen. Es ist eine Suche, die durch das Offenhalten und die Erlaubnis von Sprüngen und Brüchen ermöglicht wird. Ich habe lange Zeit nicht den Eindruck, daß es irgendwohin geht, die Tätigkeit scheint sich selbst genug. Dann taucht vom Metallophon immer wieder und immer öfter eine kleine Terz auf, die ich am Klavier abwechselnd in einen Dur und einen Moll-Akkord einbaue, schließlich aber den Moll-Akkord nicht mehr verlasse und nur noch immanent variiere, mein Mitspieler verändert – ganz im Gegensatz zum bisherigen Spiel – gar nichts mehr, sondern spielt immer die Terz abwärts. Wir schwingen uns ein und aus dem anfänglich diffusen, chaotischen Spiel ohne merklichen Bezug der Spieler untereinander ist ein intensiv bezogenes, vom Charakter her trauriges Musikstück geworden, das ich nun nach Kräften und musikalischem Wissen ausbaue.

PRAXISBEISPIEL

Das eingangs beschriebene Verständnis von Improvisation und eine Herangehensweise an das gemeinsame Spiel zwischen Patient und Therapeut bei der man zunächst *nicht weiß, was man will*, lässt Werke entstehen, die nicht vom Zufall bestimmt sind, sondern die – und das wäre eine Grundhypothese – Aussagen über seelische Formenbildungen des Patienten erlauben und weitere Behandlungs- und Interventionsmöglichkeiten implizieren. Wüßte man schon vorher, was einem Patienten fehlt, was er braucht, dann würde man sich dieser Erkenntnismöglichkeit beraubten und möglicherweise nur das erhalten, *was man schon weiß*.

Um therapeutische Improvisationen zu untersuchen, wurde von der »Forschungsgruppe zur Musiktherapie und Morphologie« (GROOTAERS, TÜPKER, WEBER, WEYMANN) ein Vorgehen entwickelt, das sich *Beschreibung und Rekonstruktion* nennt und das sich in vier Schritten dem musikalischen Gegenstand nähert und die Brücke zu seelischen Verhältnissen herstellt: *Ganzheit – Binnenregulierung – Transformation – Rekonstruktion*. Grundlegende wissenschaftstheoretische Überlegungen und Darstellungen des Vorgehens finden sich bei GROOTAERS (2001), TÜPKER (1996, 2001) und WEYMANN (1996).

Bei dem nun betrachteten Beispiel wird zur Beschreibung einer Duo-Improvisation das Musikstück vom Band angehört. Um im ersten Schritt den Gesamteindruck des »Werkes«, die *Ganzheit*, zu erfassen, erhalten die Hörer keine Informationen über den »Fall« sondern werden aufgefordert, ihre Eindrücke, Einfälle, Affekte, Bilder usw., die in einer Art seelischer Mitbewegung entstehen, nach dem Hören festzuhalten.

Hier die Texte der Beschreiber-Gruppe:

1. »Ich empfinde die Musik zu Beginn als sehr durcheinander, aber auch zerstückelt, irgendwie verworren. Mir kommt das Bild eines feinen Spinnennetzes, an dem Tautropfen hängen. Es glitzert im Morgennebel. Ich denke noch, daß das Bild in seiner ruhigen Ausstrahlung nicht zur Musik paßt. Plötzlich taucht eine Spinne auf, die ihr Opfer angreift, ihr Gift injiziert und dann in rasend schnellen Bewegungen entwickelt in ihren Faden. Das Bild wirkt erschreckend gewaltvoll, aber auch faszinierend.«
2. »Am Anfang höre ich eine deutliche Melodie des Xylophons. Als das Klavier dazu kommt, wird es unheimlich. Ich muß an die Klavierbegleitung vom Erlkönig denken. Dann weicht das Unheimliche einem Chaos und mir kommt das Bild eines Kindes, das in seinem kleinen Kinderzimmer mit Bauklötzen herumwirft. Ohne Rücksicht auf Verluste! Dann sehe ich die ganze Wohnung – auch die Küche ist total chaotisch – es stapelt sich das schmutzige Geschirr auf der Spüle. Das Ende klingt irgendwie traurig, als hätte es nicht direkt etwas mit dem Chaos zu tun.«
3. »Bei mir entstand das Bild einer Welle, die sich aufbümt und schäumt, erst kommt sie schleichend, aber schon in ihrer ganzen Kraft und Stärke, dann ist sie da, mit Schnelligkeit und lautem Rauschen, dann ebbt sie ab und verliert sich wieder im Wasser, was wie zu Beginn sich nun wieder ruhig bewegt.«
4. »Spinne baut ein Netz im Baum. Viel Grün, Morgentau, Bilder laufen wie im Film in Zeitlupe ab. Dann ist das Netz fertig. Kinder kommen und werfen Steine in das Netz bis es völlig zerstört ist. Ich finde das Bild unangenehm, eklig, aber das Bild bleibt.«
5. »Kantapper, kantapper rollt der Pfannkuchen weiter über das Land ... Erst langsam, dann immer schneller. Von allen Seiten kommen noch mehr Pfannkuchen dazu, sie rollen den Berg hinunter und purzeln übereinander zu einem großen Pfannkuchenball. Als er im Tal aufschlägt, stoben sie auseinander und lachen sich kaputt.«
6. »Es geht sofort los – der erste Spieler ist sofort ›drin‹, sofort dabei. Bild: Ein Junge auf Stelzen, der versucht, damit umzugehen. Es gelingt ihm jedoch nicht so. Dann kommt der zweite Junge dazu – etwas verspätet, läuft erst suchend herum und entscheidet sich dann, einen Berg herunter zu rollen, sich kullernd und rollend zu bewegen – lustvoll, draufgängerisch.

Beide befinden sich auf dem gleichen Spielplatz, spielen aber nicht gemeinsam. Der Schluß ist ebenfalls nicht gemeinsam. Der Stelzenläufer geht von den Stelzen herunter und damit endet das Stück. Der »rollende Junge« ist bereits woanders hingegangen.«

Bei der Suche nach Durchgängigem und Gemeinsamkeiten in den Beschreibungen werden in der Diskussion zunächst die dynamischen, kraftvollen, rollend beweglichen Elemente hervorgehoben, die sich mit unterschiedlicher Qualität ausprägen. In manchen Bildern ist diese Seite ein lustvolles Spiel, wie bei den Pfannkuchen oder dem Spielplatz, in anderen entstehen gewaltvoll-zerstörerische Szenen, die aber eine Faszination ausüben, der man sich nicht entziehen kann. Dabei bauen sich die (Natur-)Gewalten und die (Schwer-)Kraft mal offen, mal allmählich mit einerseits bedrohlichem, andererseits draufgängerischem Charakter auf.

Auf der anderen Seite werden dann die Elemente betrachtet, die mit Zartem und Fragilem zu tun haben, wie in den Spinnennetz-Bildern, die im Gespräch auch als »unschuldig« charakterisiert werden. Der Junge, der unsicher auf Stelzen geht, paßt zu diesem wackligen, zerbrechlichen Eindruck, in den sich auch Begriffe wie »zerstückelt« und »verworren« mischen.

Die Zweideutigkeit dieser zarten Seite wird noch einmal betont: Das Zarte ist da, aber man ahnt oder weiß, daß die Gefahr auch schon vorhanden ist. Das Zarte wird sogar zum Gefährlichen, wie z.B. in Beschreibung 1, wo der feine Faden des Netzes später das Opfer entwickelt. Genauso doppelt präsentiert sich die andere Seite: Als lustvolle, draufgängerische Stärke und Kraft, aber auch als rücksichtslose, zerstörerische Gewalt, die wiederum fasziniert.

Das Ende erleben mehrere Hörer als traurig, auch die Ruhe wird als traurig und einsam beschrieben, wie eine Zerrissenheit, ein trauriger Clown, also auch etwas Doppeltes.

So geht es in vielen Bildern um ein Zweierlei, bei dem das eine auch immer schon im gegensätzlichen anderen verwoben ist. So wie es am meisten Spaß macht, wenn die Gefahr am größten ist und das Zerbrechliche seinen Reiz durch die gehaute Kraft erhält.

Im Gespräch tauchen nun Phantasien zum »Fall« auf: Geht es da um Gewalterfahrung, um Machtlosigkeit? Etwas, das sich auch umkehren könnte in Gewaltausübung? Es ist so ein Drang zu spüren, sich nach außen zu bewegen, die Führungsmacht zu übernehmen.

Zusammenfassend läßt sich das, was die gemeinsame Improvisation als paradoxes Verhältnis herstellt, in diesem Fall folgendermaßen beschreiben:

Im Zarten scheint auch schon Gewalt auf, zerstörerische Kraft ist lustvoll und fasziniert.

Wie zeigt sich die musikalische Seite des Stückes, wie gestaltet sich der oben zusammengefaßte paradoxe Eindruck in der Musik? Das ist Gegenstand des zweiten Untersuchungsschrittes.

Das Xylophon beginnt mit jeweils sechs oder sieben Achteln in einem ungefährten Vier-Viertel-Takt, wobei nicht klar wird, ob es auftaktig spielt oder nicht. Das Klavier kommt dazu, spielt in diesen 4/4 Takt drei Achtel, was aber auch keine Klarheit über den Taktschwerpunkt bringt, so daß dieser sich verschiebt und dann drei-, vier- und fünfviertel Takte durcheinandergehen. Das Xylophon spielt große Intervalle (>6), mischt chromatische Töne dazu, das Klavier ebenfalls, das Stück stolpert, da die Metrik nicht durchgehalten wird, so daß der Eindruck von gleichzeitig groß gespanntem Bogen und Instabilität entsteht, bei sich steigernder Dynamik. Eine kurze Unterbrechung beim Xylophon, das Klavier spielt zwei leise Arpeggiien aufwärts, eine zarte Stelle, aus der heraus beide Spieler nahezu gleichzeitig mit Glissandi beginnen, die immer lauter werden. Drängend aufsteigende Töne im Klavier, beide Spieler scheinen sich mit abwechselnd schnellen, trotzdem stolpernden Achteln und Glissandi aufzuschaukeln. Auch in der Dynamik existiert ein Auf und Ab. Insgesamt aber Steigerung und Verdichtung der genannten Elemente, die verschränkt gleichzeitig vorhanden sind, so daß die kräftige Intensivierung nie ganz überzeugend dasteht, sondern durch das Stolpern immer wieder zu scheitern droht. Am Ende verlangsamten recht plötzlich wenige einzelne Töne das Tempo, das Xylophon spielt ein leises Glissando aufwärts, das Klavier hält einen leisen, weitgespannten Akkord.

Das ganze Stück dauert nur knapp eine Minute.

Welche Informationen gibt es zum »Fall«, was ist die Symptomatik und welche anamnestischen Daten existieren?

Dies wird im dritten Schritt, der *Transformation*, behandelt.

Es handelt sich bei der Xylophonespielerin um eine knapp 15-jährige Jugendliche, Lea (Name geändert), die sich wegen psychogener Krampfanfälle in stationärer Behandlung befand. Die Anfälle hatte sie seit nunmehr fünf Jahren. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt wurde eine organische Ursache der Erkrankung von Seiten der Neuropädiater ausgeschlossen.

Im Laufe der letzten fünf Jahre sei sie allmählich immer zurückgezogener und selbst-unsicherer geworden. Während der letzten eineinhalb Jahre hat sie mehrere Kilos an Gewicht zugenommen, weil sie viel zuhause vor dem Fernseher gesessen und »aus Langeweile« gegessen hätte.

Darüber hinaus entwickelte sie eine psychogene Schmerzsymptomatik mit Bauch-, Kopf- und Herzschmerzen, die zu erheblichen Schulfehlzeiten

geführt haben, was wiederum Leistungsprobleme und -ängste nach sich zog. Aus notwendiger Sorge wegen der Anfälle, deren Genese lange Zeit unklar blieb, durfte Lea viele alltäglichen Dinge nicht tun, wie z.B. Schwimmen gehen, und sie wurde überwiegend nicht allein gelassen, was zu einer gewissen (wohlgemerkt nachvollziehbaren) Überbehütung führte. Als anamnestisch bedeutsam fielen Lea zwei Situationen am Ende ihrer Grundschulzeit ein, wo sie einmal von einer Gruppe Jungs aus ihrer Klasse und einmal von einem einzelnen etwas älteren Jungen festgehalten und zu küssen versucht wurde. In dieser Zeit kam es auch schon einmal zu einer Gewichtszunahme. Sie hätte sich damals durch Zunehmen häßlich machen wollen, um sich so etwas zukünftig »vom Leib zu halten«.

Mit Hilfe einer ambulanten Psychotherapie konnte sie sich stabilisieren, sie begann, sich mit ihrer Situation auseinanderzusetzen, brach die Therapie aber nach ca. einem halben Jahr ab. Die Anfälle traten noch ca. einmal im Monat auf. Die Eltern beklagten, daß sie von ihrer Tochter überhaupt nichts mehr mitbekämen, sie sei völlig verschlossen. Lea hatte allerdings neue Freunde gefunden, weit weg vom Heimatort, wo sie öfter auch übers Wochenende hinfuhr. Im Zusammensein mit dieser Clique kam es wieder vermehrt zu Anfällen, was die Eltern dann veranlaßte, ihr den Umgang zu verbieten, weil aufgefallen war, daß sowohl Ärger als auch starke Freude, sozusagen jegliche Erregung, zu vermehrten Anfällen führten.

Nach einer kurzen diagnostischen Phase in der Neurologie wurde Lea in der Kinder- und Jugend-Psychosomatik aufgenommen. Ihr Anliegen war, mehr Selbstbewußtsein zu erlangen, sie sei viel zu schüchtern geworden. Außerdem wolle sie die Anfälle loswerden oder zumindest anders damit umgehen lernen, sie sei nämlich Perfektionistin und mit den Anfällen sei sie nicht so perfekt wie andere, die das nicht haben.

Auf Station war zunächst ihre Schüchternheit vorherrschend. Sie wirkte freundlich und unscheinbar, hatte guten Kontakt zu den Mitpatientinnen. Vor therapeutischen Anforderungen bezüglich mehr selbständigen Unternehmungen, im Sinne einer Erweiterung ihres Aktionsradius', schreckte sie zurück bzw. sie unterließ diese auch kunstvoll. Zur Musiktherapie wollte sie gerne kommen, um zu singen, wie sie es von den Video-Clips kannte. Die Improvisation entstand im Erstkontakt, bei dem sie ebenfalls verschüchtert wirkte, sehr leise sprach, aber dann eine doch erstaunliche Sicherheit und Lust zu musizieren deutlich wurde. Auch auf Station waren zwei Seiten zu ahnen: Hinter der Zurückhaltung und Weigerung, bestimmte Schritte zu tun, blitzte etwas Kesses und Abenteuerlustiges auf, was aber nie richtig offen wurde, geschweige denn angesprochen werden konnte. Als einen Bearbeitungsversuch ihrerseits verstanden wir, daß sie bald nur noch im »Zweierpack« auftauchte und alles mit einem »Zwilling« zusammen unter-

nahm, eine Rolle, in die sie wechselnde Mitpatientinnen brachte. So kam sie auch zur Musiktherapie nur noch mit Partnerin, der sie die Rolle der Dominanten zuschob, wo sie aber in einer Art »zweiten Ebene«, parallel zum Kontakt zu Erwachsenen, dann doch die Führende war, die die Fäden in der Hand behielt und dafür sorgte, daß andere sich um ihre Schüchternheit kümmerten, ihr Mut zusprachen und sie »anfeuerten«.

So hatte sie im Laufe ihrer Erkrankung eine Haltung entwickelt, die man zusammenfassend als »*explosibles rohes Ei*« bezeichnen könnte.

REKONSTRUKTION

Führt man nun das bisher Gesagte zusammen, um die »Lebensmethode« von Lea unter dem Blickwinkel der Morphologischen Psychologie W. SALBERS (vgl. SALBER 1969, 1986) zu re-konstruieren, so fallen zunächst die Ausbreitungstendenzen ins Auge, die in der beschriebenen Improvisation breiten Raum einnehmen: Spaß, Lust, Faszination, Entwicklungspotenz. Das Bild vom »rohen Ei« enthält diese Seite zwar auch in Form des »Explosiblen«, sie ist aber dort bisher nur als Möglichkeit vorhanden, die noch kaum umgesetzt werden kann. Dabei verteilt sich diese Polarität so, daß der vorherrschende Eindruck in der Musik schon eine Verwirklichung dieser Tendenz bis hin zur möglichen Zerstörung darstellt, während im »echten Leben« und auf der Station eher der Mangel an Kompetenzen (eine fehlende/man gelnde Ausrüstung) dominiert, der sich durch die jahrelange Rückzugs geschichte und die Überbehütung erklärt. Gegentendenzen hierzu hatten dann, wie erwähnt, gleich eine übersteigerte Form, z.B. in Gestalt dieser aufwendigen Wochenendbesuche bei kilometerweit entfernten Freunden, ein Ausbreitungsversuch, der durch vermehrt auftretende Anfälle wieder »eingefangen« und quasi zerstört wurde.

Es handelt sich also auf den verschiedenen Ebenen um gestörte Verhältnisse im Sinne eines problematischen Austausches zwischen »Innen« und »Außen«.

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Behandlung auf der Station scheint Lea gefangen in der Haltung, vieles nicht zu können, so weigert sie sich auch, sich neuen Erfahrungen auszusetzen und sich Kompetenzen anzueignen. Indem sie andere für sich handeln läßt, greift sie statt dessen auf Hilfskonstruktionen zurück, die einen wirklichen Zuwachs an Möglichkeiten verhindern. Auf diese Weise kann auch nur wenig Veränderung (Umbildung) in Gang kommen. Lea hat ein nur schwaches Gefühl von Selbstwirksamkeit, sie erlebt eher, daß etwas mit ihr gemacht wird, bzw. stellt solche Konstellationen her, in denen andere etwas für sie oder statt ihrer tun. Sie entwirft Anordnungen in denen sie »bewirkt« werden kann.

In einer, zugegeben gewagten, Analogie könnte man das Anfallsgeschehen auch als ein sie überrollendes Geschehen betrachten, eine Art Über-Erregung, die eine ungezügelte Ausbreitung in Gang setzt, der sie ausgeliefert ist. Dieser Aspekt der Formenbildung ist ebenfalls in der betrachteten Improvisation aufgehoben.

Die Musik verwirklicht die oben ausgeführten Strebungen, sie macht deutlich, wie im Zarten, im rohen Ei, schon das Gegenstück, das Verlangen nach Anderem, die Potenz zur Entwicklung enthalten ist. Die Improvisation ermöglicht auch, dieser Tendenz schon nachzugehen, bis hin zu einer Extremisierung, die gerade besonders lustvoll erscheint. Die sehr kurze Zeitspanne wiederum verweist noch einmal auf die »Keimform«, in der sich dies dennoch präsentiert.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Meine Ausführungen konnten, so hoffe ich, deutlich machen, wie die Einübung und Reflexion des eigenen Improvisierens und die Spiel-Voraussetzung, grundsätzlich erst einmal nicht zu wissen, was man will, eine Offenheit entstehen lässt für das, was sich »ins Werk« setzen will. Im Fallbeispiel sind die Bezüge zwischen Improvisation und den seelischen Verhältnissen herausgearbeitet worden und es konnte gezeigt werden, daß eine solche Ersatzimprovisation die seelischen Verhältnisse herstellen und widerspiegeln kann, sie aber über diese diagnostische Dimension hinaus bereits eine Bearbeitung in Gang bringt und ein solches Spiel insofern auch schon therapeutisch zu nennen ist.

Die Bedeutung des stationären Kontextes, weitere therapeutische Ansätze und eine systemisch-familientherapeutische Perspektive, die alle zur Behandlung von Leas Problematik einen Beitrag leisten, können hier nur erwähnt werden. Weiterführende Überlegungen zum Verlauf der Therapie, zu methodischen Fragen der musiktherapeutischen Behandlung von Kindern und Jugendlichen und zu Interventionstechniken waren nicht Gegenstand dieser Ausführungen und müssen an dieser Stelle vernachlässigt werden. Hierzu darf verwiesen werden auf verschiedene Schriften zur Morphologischen Musiktherapie (vgl. GROOTAERS, TÜPKER, WEYMANN a.a.O., Esch 1993, REICHERT 2001), in denen diese Fragen behandelt werden.

Literatur

- ESCH, A. (1993): Der süße Brei – Die Musik und was sie gestaltet. In: DECKER-VOIGT, H.H./ESCHEN, J.Th./MAHNS, W. (Hg): Kindermusiktherapie. Hamburger Jahrbuch zur Musiktherapie und intermodalen Therapie, Bd. 3 (70–78). Bremen
- GROOTAERS, F.G. (1996): Kunst- und Musiktherapie. In: TÜPKER, R. (Hg): Konzeptentwicklung musiktherapeutischer Praxis und Forschung. Münster
- (2001): Bilder behandeln Bilder. Musiktherapie als angewandte Morphologie. Münster
- HEGI, F. (1986): Improvisation und Musiktherapie. Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik. Paderborn
- LACHENMANN, H. (2004): Interview in: DIE ZEIT Nr. 19, 29.4.2004
- LENZ, M./TÜPKER, R. (1998): Wege zur musiktherapeutischen Improvisation. Münster
- REICHERT, B. (2001): Musiktherapie mit Jugendlichen. In: Einblicke, Heft 11. Berlin
- RIHM, W. (2005): Tagungsbericht in der FAZ, 3.8.2005
- SALBER, W. (1969): Wirkungseinheiten. Wuppertal/Ratingen
- (1986): Morphologie des seelischen Geschehens. Köln
- SCHNEIDER, H. (2004): Interview in: DIE ZEIT Nr.15, 1.4.2004
- TÜPKER, R. (1996): Ich singe, was ich nicht sagen kann. Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie. Münster
- (2001): Morphologisch orientierte Musiktherapie. In: DECKER-VOIGT, H.H. (Hg): Schulen der Musiktherapie. München/Basel
- WEYMANN, E. (1996): Beschreibung und Rekonstruktion. In: DECKER-VOIGT, H.H. et al. (Hg): Lexikon Musiktherapie. Göttingen
- (2000): Sensible Schweben. Erfahrungen mit musiktherapeutischer Improvisation. In: Musiktherapeutische Umschau Bd. 21 (195–203)
- (2001): Warte auf nichts. Zur Ausbildung in Improvisation als Verfahren der Musiktherapie. In: DECKER-VOIGT, H.H. (Hg.): Schulen der Musiktherapie. München
- WILSON, P.N. (1999): Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik. Hofheim

»Geräusche, Laute, Klänge und Töne taten sich auf, die er bis dahin in dieser Klarheit noch nie gehört hatte. Elias hörte nicht bloß, er sah das Tönen. Sah, wie sich die Luft unaufhörlich verdichtete und wieder dehnte. Sah in die Täler der Klänge und sah in ihre gigantischen Gebirge. Es sah das Summen seines eigenen Blutes, das Knistern der Haarbüschen in den Fäustchen. (...) Und abermals vervielfältigte sich sein Gehörkreis, explodierte und stülpte sich gleichsam als ein riesenhaftes Ohr über den Flecken auf, auf dem er lag. Horchte hinunter in hundert Meilen tiefe Landschaften, horchte hinaus in hundert Meilen weite Gegenden. (...) Und tiefer ging sein Ohr, hinein in alles Geschrei, Geschwatze, Gekeife, in alles Reden und Flüstern, Singen und Stöhnen, Grölen und Johlen, Flennen und Schluchzen, Seufzen und Keuchen, Schlürfen und Schmatzen, ja hinein in das plötzliche Schweigen, wo in Wahrheit die Stimmbänder noch vom Klang der eben gesagten Worte heftig vibrierten. (...) Dann das unbeschreibliche Konzert von Geräuschen und Lauten aller Tiere und die nicht enden wollende Zahl der Solisten darin. Das Muhen und Blöken, das Schnauben und Wiehern, das Gerassel von Halfterketten, das Lecken und Zungen-gewetze an Salzsteinen, das Klatschen der Schwänze, das Grunzen und Rollen, das Furzen und Blähen, das Quieken und Piepsen, das Miauen und Gebell, das Gackern und Krähen, das Zwitschern und Flügelschlagen, das Nagen und Pricken, das Grabschen und Scharren.«

(Aus Robert Schneider: *Schlafes Bruder*. Leipzig, 1992, 36f)

Ich beginne mit einer Alltagsbeobachtung. Es war ein warmer Sommertag und ich beobachtete zwei Jungen beim Spielen. Genauer gesagt: Sie hätten spielen können, aber sie hatten »Langeweile« – und darin ist seltsamerweise einiges in Bewegung. Der eine fing an, etwas am Boden herum zu suchen, und fand etwas Draht und Holz und kam offenbar auf die Idee, ein Schiff zu bauen. Der andere fing an, Pflanzen zu köpfen, die da herumstanden, und Steine zu werfen und verwandte dabei allerlei Worte, die er von den Pokémon-Spielen kannte: »Attacke, Attacke, Attacke«. Aber der Kleinere hatte nun einmal sein Schiff im Kopf und suchte nach einem größeren Stück Holz; und dann versuchte er den Draht und das andere Hölzchen darauf anzubringen, aber der Aufbau klappte nicht so richtig. Es schien, als ob irgendwelche Maßverhältnisse nicht passen würden. Wenn man so ein Schiff baut, sollte es ja auch schwimmen können; man konnte es also nicht auf einer Eisenstange aufbauen. Kurz und gut: Es klappte nicht.

Der Ältere – wie das eben bei Brüdern ist – kam dann mit seinem Beserwissen und wollte auch an dem Schiff beteiligt sein und gab ihm dauernd Ratschläge. Der Kleine wurde immer ärgerlicher, denn was er wollte, das klappte nicht, und was der Bruder sagte, das wollte er nicht; er hatte wohl eher den Ein-

Wilhelm Salber

METAMORPHOSE ALS PSYCHOLOGISCHES KONSTRUKT¹

1 Vortrag, gehalten am 25.08.2004

druck, der Bruder wolle ihm nun das Schiff abnehmen, denn Schiffe bauen ist ja keine persönliche Angelegenheit, sondern ein allgemeines Konstruktionsproblem. Also zankten sie sich, und auf einmal waren sie in einem Übergang: Der eine hielt etwas fest, der andere fing an, das festzubinden, der eine sagte: »Da muß noch vorne was hin, sonst sinkt es«, und der andere verändert etwas, und auf einmal hatten sie ein gemeinsames Werk. Und als das Schiff einigermaßen ansehnlich war, hatten sie natürlich die Idee, ob das auch schwimmen kann.

Also suchten sie den nächstgelegenen Bach auf und setzten das Schiff aufs Wasser. Und wieder entwickelte sich ein gemeinsames Werk: Der eine setzte es aufs Wasser, der andere paßte auf, daß es nicht den Bach runterging; sonst hätte das Spiel ja keinen Spaß mehr gemacht. Dann wurde das Schiff immer wieder verbessert; wieder paßte nicht alles, und dann hatten sie die Idee, sie könnten mit Bomben werfen, um das Schiff anzutreiben. Sie verwickelten sich mehr und mehr in eine dramatische Geschichte: Das Schiff wurde zunächst mit Bombenwürfen getrieben, dadurch fuhr es zunächst tatsächlich hin und her; und dann ging es eben, wie es bei Jungen oft passiert, in Zerstörung über: Sie warfen mit Steinen und versuchten, herauszufinden, wie viel Steinwürfe das Schiff aushält, bis es auseinander fiel.

Diese Episode hat ungefähr eine Stunde gedauert, und die Frage ist jetzt, wie wir das psychologisch sehen können. Was haben wir psychologisch davon? Was wollen Psychologen überhaupt wissen? Haben Sie sich die Frage schon einmal gestellt? Hier kommen wir notwendig auf die Frage, wie seelische Produktionen in sich zusammenhängen, wie sich ein Zusammenhang bildet, bei dem »Seelisches aus Seelischem hervorgeht« (DILTHEY). Wir stellen also die Frage nach dem Zusammenhang dieser Episode, und darüber hinaus die Frage, wie sich überhaupt ein Zusammenhang bildet im seelischen Geschehen. Die morphologische These lautet, daß die Metamorphose ein Prinzip darstellt, um Zusammenhänge zu bilden. Man braucht also keine Konstrukte wie »Assoziationen«, »Phantasie« oder »seelische Vermögen« (das Denken, das Fühlen, der Wille, das Gedächtnis). Sondern der Prozeß der Metamorphose ist es, der derartige Zusammenhänge herstellt. Durch diesen Prozeß entwickelt sich schließlich auch das, was wir als »Sinn« bezeichnen, durch ihn entwickeln sich seelische Ge-Bilde.

Ich werde versuchen, Ihnen in drei Drehungen zu zeigen, daß Metamorphose nicht nur ein schönes Wort ist, sondern daß wir dieses Konzept »Metamorphose« zergliedern können, daß wir zeigen können, was da ineinander wirkt.

Die erste Drehung stellt heraus, daß Metamorphose immer eine Ausdrucksbildung ist, und zwar in jedem Ereignis, in jeder einzelnen Wendung

des seelischen Geschehens. Die zweite Drehung wird darauf eingehen, daß wir Gestalt immer als ein Werk sehen müssen, das sich ausdehnt und sich entwickelt, und daß paradoxalemente Gestalt immer eine Verwandlung ist. Der dritte Gedanke, die dritte Drehung, beschäftigt sich damit, daß wir eine eigene Psychästhetik entwickeln müssen, eigene seelische Gesetze herausstellen müssen, wenn wir verstehen wollen, was in den Metamorphosen geschieht, inwiefern diese Metamorphosen etwas über die Wirklichkeit aussagen und unseren Umgang mit der Wirklichkeit darstellen. Wie Seelisches lebt und erlebt, wie es in dieser Wirklichkeit existieren kann.

Zunächst zum ersten Punkt: Ausdrucksbildung. Die Ausdrucksbildung wird bei den beiden Jungen spürbar, wenn wir merken, da ist irgendwas an Langeweile im Spiel, und aus dieser Langeweile heraus wird etwas hergestellt; diese Langeweile drängt darauf, eine Gestalt zu werden, eine Fassung zu finden, und diesen Anhalt bezeichnen wir als Gestalt, weil das, was diese Jungen suchen, kein abstrakter Begriff ist, sondern sie brauchen in diesem Augenblick, in dieser Wendung etwas, was ihnen eine Form gibt, und was ihnen als Form der Ver-Fassung – das ist der nächste Gedanke – eine Vereinheitlichung ihres Handelns anbietet. Und zwar angesichts der »Forderungen des Tages« (GOETHE) wird dem seelischen Erleben durch den Schiffsbau für eine Stunde ein einheitlicher Zusammenhang gegeben.

»Gestalt« bedeutet »Gestelltes«: Wir stellen etwas in die Wirklichkeit hinein, wir schaffen durch die Gestalt eine vereinheitlichende Produktion. Gestalt ist ein Ge-Bilde. Wir befinden uns dabei zunächst immer noch im Querschnitt durch einen Augenblick. Es wird sich im Folgenden zeigen, daß sich das notwendig entfaltet, und zwar in Entwicklungen, die über längere Zeit gehen. Aber so oder so hält das Seelische nur als Metamorphose zusammen, das heißt, man kann es nicht aufteilen in Denken, Fühlen und Wollen, denn diese Konstrukte sagen nicht, wie sich zwischen ihnen ein Zusammenhang bildet. Das funktioniert nur in den Lehrbüchern. Mit »Metamorphose« bezeichne ich hier einen Zusammenhang, der in jedem Augenblick schon zeigt, daß etwas Gestalt bekommt und daß sich da etwas entfalten muß (Gestalten in Gestalten). Damit sind wir bei einem Punkt, den schon GOETHE bemerkt hat: Gestalt gibt es immer nur für einen Augenblick, Gestalt ist immer nur in einer Verwandlung. Und wir sehen sehr schnell, wenn wir die Phänomene der Metamorphose analysieren, daß es keine Verwandlung gibt ohne Gestalt. Das ist uns vertraut, wenn wir bei der Produktion seelischer Werk-Gestalten auf Ergänzungen, Widerstände, Gliederungen und Vereinheitlichungen stoßen. Keine Gestalt kann sich jedoch auch als Gestalt erhalten, wenn sie sich nicht auf Verwandlungen einläßt.

All das weist darauf hin, daß Gestalt nur in Bewegung existieren kann, daß vielleicht sogar der Übergang, die Transfiguration das Eigentliche ist,

was wir als Psychologen an der Gestalt und damit am Seelischen überhaupt herausstellen können – und nicht irgendwelche festen Eigenschaften. Auch die Phänomene sind Gestalt-Bildungen, sie existieren nur in Übergängen. Damit sind wir bei einem Problem, das den Psychologen viel Kopfzerbrechen macht: In den Phänomenen haben wir immer mehr als »bloße« Phänomene vor uns. Wir merken, daß wir uns auf einem Gebiet bewegen, das paradoxe Züge hat. Auch die Metamorphose hat ihre Gesetze, allerdings sind es Gesetze, die eine eigene Logik haben, die sich nicht nach den physikalischen Gesetzen richten und auch nicht nach den logischen Gesetzen. Gestalt hat sehr viel mit einer Bildewirklichkeit zu tun und mit einer Wirklichkeit, in der diese Bilder wirken.

Bereits Christian VON EHRENFELS, der vor über hundert Jahren an der Musik-Transposition und am Gang der Enten Gestaltqualitäten beschrieb, hat damit etwas Paradoxes herausgestellt: Eine Gestalt oder eine Ganzheit stellt mehr und anderes dar, als die Summe ihrer Teile. Das heißt für die Frage nach dem Zusammenhang der Teile mit dem Ganzen: Gestalten zer-gliedern sich notwendig in etwas, das nicht diese Gestalt ist. Das Seelische existiert nur, indem etwas sich in anderem bricht und fortsetzt. Metamor-phose als Zusammenhang des seelischen Geschehens bedeutet, daß sich eine Gestalt in etwas anderes wandelt, sich in einem mitunter radikal Anderem fortsetzt. Wir verstehen psychologisch mehr von der Wirklichkeit, wenn wir sehen, wie sich hier ständig Gestalten in Verwandlungen umsetzen müssen, in Brechungen und Entsprechungen. Und das macht, daß ein Zusammenhang hervorgeht, der Seelisches in dieser Wirklichkeit unter-hält, modelliert, zum Ausdruck kommen läßt. Das sind Metamorphosen.

Gestalten werden sichtbar in den Wirkungsmustern der Phänomene; sie beschränken sich also keineswegs nur auf die Wahrnehmung. Natürlich kann man Gestalten recht einfach mit Bleistift und Papier demonstrieren, und deswegen werden die Gestaltpsychologen leider häufig in den Wahr-nehmungsbereich abgeschoben. Gestalt ist jedoch auch etwas, das im Ver-halten sichtbar wird und Spannungen und Brüche erzeugen kann, die auch wehtun können – etwa wenn die Jungen nicht weiterkommen mit der Gestalt des Schiffbaus. Dann ärgern sie sich, dann werden sie sogar wütend, und es entsteht eine neue Spannung, die die Produktion weitertriebt. Gestalten stehen also zueinander im Widerspruch, sie bekämpfen einander, und wir müssen, um bestimmte Gestalten zu verwirklichen, dafür andere Gestalten aufgeben oder verdrängen! Metamorphose als Zusammenhang – da eröffnet sich eine eigene Wirkungswelt, mit eigenen Gesetzen, die ganz anders verstehen läßt, wie Seelisches in der Wirklichkeit existiert.

All das wird aber nicht nur im aktuellen Geschehen sichtbar, sondern auch in den Themen, die mit der Mythologie zu tun haben. Was ich über

die beiden Jungen erzählt habe, das könnte ich auch von Ovid her erzählen: Chaos, das eine Gestalt annimmt; und dasselbe finden wir in der Krise, in der sich Hamlet befindet; oder im Vorspiel des »Rings der Nibelungen«, im »Rheingold«: Da ist der Keim für all das, was daraus hervorkommt – das ist mit »Ausdrucksbildungen« gemeint. Wenn Alberich eine Ausdrucksform nicht umsetzen kann, dann muß er sich für eine andere entscheiden und damit auch für ganz andere, weitreichende Konsequenzen. Wir geraten also in eine Ausdrucksbildung hinein, die steigerungsfähig und entwicklungsähnlich, aber immer auch riskant ist und die ihre eigenen Gesetze hat. Es gibt kein »nacktes« Seelisches »an sich«, sondern immer nur diese typischen Bildungen und Umbildungen von Verwandlung.

Nun zur zweiten Drehung. Was wir im allgemeinen unter Metamorphose verstehen, das ist die *Entwicklung in der Zeit* – daß sich in der Zeit etwas verwandelt. Die Gestalt ist ein Werk, das sich in der Zeit entwickelt. Gestaltbildung meint Gestalten, und Werke sind nicht nur das Endergebnis eines Gestaltens, sondern vor allem der Prozeß des Gestaltens: daß wir am Werk sind und etwas ins Werk setzen. Metamorphosen sind etwas, das wir ins Werk setzen und das daher auch bestimmten Werkgesetzen folgt. In der Entwicklung von Gestalten geht es gleichsam um das »Dazwischen« eines Werkes; in der Bildenden Kunst würden wir viel mehr von dem verstehen, was auf den Bildern ist, wenn wir auf das »Dazwischen« achteten und nicht, ob der Maler den Kopf auch genau gemalt hat.

Bilder als Werk sind Bilder in Entwicklung, sind Bilder, die sich zergliedern, die sich umformen und in denen etwas passiert. Das Bild als Werk ist erst da, wenn es sich in einem Entwicklungsgang bewegt, und damit wird es auch zum Werk des Betrachters, ein Bild in Entwicklung. Das Bild existiert nicht für sich, Sie müssen sich dem stellen, und sie müssen es sich einverleiben. Das Werk organisiert, welchen Stellenwert eine Sache in diesem Werk hat, wo die Drehpunkte sind und wo die Sache auseinanderfallen kann. Dadurch wird das Ganze ein wirklicher Verwandlungs-Prozeß, in dem eine Vielfalt von Wirklichkeiten zugänglich werden kann. Die seelischen Werke können verschiedene Arten oder Sorten von Wirklichkeit werden, indem wir uns auf die Kategorien ihrer Verwandlungen einlassen, indem wir die Verhältnisse der verschiedenen Wirklichkeits-Arten modellieren und indem wir sie mit unseren Seelenkünsten weiter gestalten.

Damit ist allerdings etwas ganz anderes angesprochen als in der GOETHE-schen Morphologie der Pflanzen. Hier geht es um Psycho-Morphologie, und diese Psycho-Morphologie ist eine viel risikantere, kunstvollere und kompliziertere Sache als die Morphologie der Pflanzen. Kommen wir zurück auf unser Alltagsbeispiel: In dem Augenblick, in dem die Jungen anfangen, das Schiff zu bauen, unterstellen sie sich ganz bestimmten, universalen Wirk-

lichkeitsverhältnissen: Das muß stabil sein, fest und muß doch schwimmen können. Das muß etwas sein, das auf Dauer hält. Wenn sie sich zu sehr festlegen auf Stabiles, dann geraten sie in Nöte; aber wenn sie alles in Veränderung bringen, dann haben sie keinen Halt mehr und kommen auch in Probleme. Wo auch immer wir anfangen: In der Metamorphose zeigt sich ein Konstruktionsproblem für den Menschen. Wir können den Menschen von daher geradezu als ein Wesen sehen, das konstituiert wird durch paradoxe Aufgaben und durch paradoxe Behandlungsmethoden. Im SCHILLER-Jahr: »Spricht die Seele, so spricht, ach, die Seele nicht mehr.«

Der Mensch ist ein Kunstwerk – ein behindertes, ein verrücktes, ein zugleich lachendes und weinendes Kunstwerke. Metamorphose hat zu tun mit dem Hin und Her, dem Wonnenleid verschiedenartiger Verwandlungen. Metamorphose hat zu tun mit den Bewegungen des Verrückens, des Verschiebens und des Verdichtens, so wie das Sigmund FREUD am Traum aufgezeigt hat. Auch die Verkehrung ins Gegenteil gehört dazu. Nur dadurch, daß wir etwas verrücken und verschieben, spüren wir etwas vom Leben. Das verweist uns wieder auf die Kunst. Metamorphose ist die Grundlage aller Künste; aber auch aller Verkehrungen. Ob wir nun einen Film sehen, ein Bild gestalten oder ein musikalisches Werk inszenieren, es geht immer um diese Prozesse der Verwandlung und Anverwandlung. Das Seelische hat durchaus Ähnlichkeit mit einer Oper oder einem Film: Die Metamorphose bildet den Zusammenhang des Seelischen wie auch der künstlerischen Darstellung.

Der dritte Gesichtspunkt, die dritte Drehung: Die Psycho-Morphologie hat eine eigene Logik und man kann diese Logik als Psychästhetik bezeichnen. Die Analyse des Traums zeigt, daß der Traum anders bewegt ist als der Tag; daher verstehen wir ihn auch nicht. Das aber ist nicht so, weil er von einem Zensor ver stellt wird, wie FREUD das ursprünglich annahm, sondern weil er eine andere Wirklichkeit einbezieht, die wir nicht am Tage gelebt haben. Wir können also, wie FREUD richtig bemerkt hat, den Traum nur verstehen, indem wir ihn ständig auf den Tag beziehen: Der Traum sagt uns, was wir am Tag hätten anders machen können, und er zeigt das ungeheuer intensiv. Wir sind im Traum, wenn wir ihn übersetzen, ständig dabei, die Welt zu verändern, zu verwandeln und umzuzaubern. Was uns nicht paßt, wird weggemacht, was uns verboten ist, das wollen wir probieren. Das ist eine intensive Lebensform, die wir uns am Tag gar nicht erlauben können, deshalb ist das psychästhetisch so eingerichtet, daß wir es nachts ausmachen. Wenn wir dann am Tag etwas darüber wissen wollen, müssen wir zum Psychologen gehen und viel Geld ausgeben, um heraus zu finden, was eigentlich mit uns los ist – und vielleicht erfahren wir es auch hier nicht in vollem Umfang..

Besonders die Intensität von Paradoxien charakterisiert, was mit Psych-

ästhetik gemeint ist. Psychästhetik bedeutet, daß das Seelische bestimmt ist von der Wucht von Verwandlungsauftritten. Daher kann auch ein Schurke psychästhetisch sehr anziehend sein: Er kann seelisch wirklich »cool« organisiert sein, sonst würden viele Opern nicht funktionieren. Ich glaube, auch die Literatur könnte man zur Hälfte wegwerfen, wenn nicht die bittersüße oder die schön-häßliche Psychästhetik so interessant wäre. Damit stellt sich das Problem, daß wir psychästhetisch zugeben müssen, es gebe viel mehr, was wir entwickeln können, als das, was moralisch ist. Die psychästhetischen Gesetze der Metamorphosen haben mit den Freuden und Leiden des Entwickeln-Könnens zu tun. Das bringt uns hinein in die Fülle der verschiedenen Arten von Wirklichkeit, in ein Zuviel, das wir notwendig behandeln müssen (auch schon deshalb, weil es uns Angst macht). Hier müssen wir uns paradoixerweise für eine Geschichte entscheiden: Wir können uns zwar in vieles verwandeln, aber leben können wir nur eine Verwandlung. Wir müssen uns so auf eine bestimmte Verfassung festlegen, und in dieser Verfassung können wir nicht mehr alles tun; das ist die Situation des Menschen in ihrer ganzen Tragik und Komik und mit ihrem ganzen Elend, allem Reichtum der Wirklichkeit zum Trotz.

Psychästhetik hat mit den Auftritten zu tun, in denen wir Verwandlung darstellen, und sie hat damit zu tun, daß wir diese Auftritte auch durchführen müssen. Wenn Sie versuchen, eine Rolle im Theater zu spielen, dann werden Sie merken, daß es nicht damit getan ist, ein Kostüm anzuziehen und zu sagen: Ich bin jetzt der und der. Sie müssen diese Verwandlung auch ausführen; Sie müssen wissen, an welchen Stellen sie etwas steigern und wo sie etwas mindern müssen. Das kann man schon beim Spiel von Kindern beobachten, wie bei den Jungen, die ich eingangs beschrieben habe. Auch die spüren genau, wo etwas paßt oder nicht paßt, wo sie etwas wegnehmen müssen und wo sie etwas steigern müssen. Das ist natürlich in der Kunst besonders ausgeprägt.

Die entscheidende Frage ist, ob man derartige Verwandlungen überhaupt überschaubar machen kann. Ich habe versucht zu zeigen, daß die GRIMMSchen Märchen, oder genauer gesagt: ungefähr dreißig davon, geeignet sind, uns typische Verwandlungsmuster zu zeigen (SALBER 1998). Was Psychästhetik ist, wird uns in den Märchen an typischen Mustern verdeutlicht. Wir können also von den Märchen so etwas wie eine Übersicht über die Metamorphosen der Verwandlung und ihre Probleme ableiten. Gerade die Älteren unter uns werden sich vielleicht noch daran erinnern, daß man nach dem Krieg versucht hat, die GRIMMSchen Märchen zu säubern: Da sollte alles heraus, was psychästhetisch ist, beispielsweise böse Stiefmütter, die in ein Faß mit Nägeln gesteckt und dann einen Berg hinunter gerollt werden. Das sollte alles nichts für die Kinder sein. Was ihnen erzählt wurde,

sollte ganz rein sein. Damit wird aber die Psychästhetik des Seelischen überhaupt nicht aus dem Spiel genommen. Die Heranwachsenden haben viel mehr davon, wenn sie die ganze Härte dieser Konstruktionen mitbekommen, wie sie in den GRIMMSCHEN Märchen geschildert werden, und sie verstehen das auch. Es hat sich daher auch in der psychologischen Therapie durchaus als hilfreich erwiesen, den Behandlungs-Fällen solche Märchenmuster aufzudecken, die sie lebten, ohne daß sie es wußten.

In den Märchen sind die Möglichkeiten der Gestaltverwandlung des Menschen festgehalten, und das ist ein zentraler Punkt der Psychästhetik. Von da aus kann man auch ableiten, daß Märchen eine ganze Menge von Paradoxien und Drehpunkten herausstellen. Was Drehpunkte sind, kann man an den Mythologien festmachen, wie sie in den Beiträgen zu diesem Symposion zur Sprache kommen werden: Jeder Mythos versucht, einen heiklen Drehpunkt von Gestaltverwandlung herauszustellen und faßbar zu machen, in Bilder umzusetzen, die dann wieder in Erzählungen gebracht werden können.

Ich möchte abschließend noch zwei literarische Beispiele bringen, in denen das sichtbar wird. Das eine ist ein Beispiel von Heinrich HEINE (1844), in dem er herausgestellt hat, was es mit den Verrückungen und Verkehrungen auf sich hat, und wo er mit dem Gedanken spielt, auch die Tiere würden sich den Verwandlungen des Menschen anpassen:

Entartung

Hat die Natur sich auch verschlechtert,
Und nimmt sie Menschenfehler an?
Mich dünskt, die Pflanzen und die Tiere,
Sie lügen jetzt wie jedermann.
Ich glaub nicht an der Lilie Keuschheit,
Es buhlt mit ihr der bunte Geck,
Der Schmetterling; er küßt und flattert
Am End' mit ihrer Unschuld weg.
Ich zweifle auch, ob sie empfindet,
Die Nachtigall, das, was sie singt;
Sie übertreibt und schluchzt und trillert
Nur aus Routine, wie mich dünskt.
Die Wahrheit schwindet von der Erde,
Auch mit der Treu' ist es vorbei.
Die Hunde wedeln noch und stinken
Wie sonst, doch sind sie nicht mehr treu.

Das ist die komische Seite des Ganzen. Ein ganz anders geartetes Beispiel habe ich im »Hamlet« gefunden. Hier wird die Spannung spürbar, aus der heraus wir in die Metamorphose geraten, und vielleicht ist es überhaupt nicht mehr, was wir psychologisch über Metamorphosen sagen können: daß sie die Spannung des Menschen in dieser Welt darstellen. Die Metamorphosen sind die Behandlung dieser Wirklichkeit, das Verständnis der Wirklichkeit, das dem Menschen möglich ist.

»Ich habe seit kurzem, sagt Hamlet, – ich weiß nicht, wodurch – alle meine Munterkeit eingebüßt, meine gewohnten Übungen aufgegeben, und es steht in der Tat so übel um meine Gemütslage, daß die Erde, dieser treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge scheint; seht ihr, dieser herrliche Baldachin, dies wackre umwölbende Firmament, dies majestätische Dach mit goldnem Feuer ausgelegt: kommt es mir doch nicht anders vor als ein verpesteter Haufe von Dünsten. Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! Wie edel durch Vernunft! Wie unbegrenzt an Fähigkeiten! In Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig! Im Handeln wie ähnlich einem Engel! Im Begreifen wie ähnlich einem Gott! Die Zierde der Welt! Das Vorbild des Lebendigen! Und doch, was ist mir diese Quintessenz von Staube?« (SHAKESPEARE 1603)

Literatur

- HEINE, H. (1844): Neue Gedichte; Zeitgedichte. Frankfurt/M 1991
SALBER, W. (1998²): Psychologische Märchenanalyse. Bonn
SHAKESPEARE, W. (1603): Hamlet. Stuttgart 1969

»Alexander konnte Melodien aus dem Radio nachspielen, und wenn Gerda ihm ein Lied vorsang, spielte er etwas völlig anderes. Er saß mit baumelnden Beinen auf der Klavierbank, schlug immer wieder einzelne Töne an und verbrachte einen großen Teil seiner Zeit am Klavier. Mit sieben waren seine Hände groß genug, einfache Akkorde zu greifen, und wie die Töne, die er zuerst angeschlagen hatte, ließen sie ihm keine Ruhe mehr.

Die Hoffmans, die selbst nicht musikalisch waren, fürchteten, daß etwas mit Alexander nicht stimmte. Vielleicht würde er auch mit dem Lesen Probleme haben. Sie begriffen nicht, daß musikalische Neugier der Angst näher ist als dem Vergnügen. Ein Kind schlägt auf dem Klavier Töne an, wie es sich eine Wunde kratzt. Unter dem Schorf sitzt ein Juckreiz, im Ton liegt etwas Rätselhaftes. Das Kind wiederholt den Ton oder den Akkord und versucht ihm auf den Grund zu kommen. Ein musikalisches Kind hört in jedem Ton das gesamte Spektrum von Obertönen, es fühlt eine Melodie als Möglichkeit. Eine Melodie läßt sich nach oben oder unten verändern, es können neue Töne eingefügt werden, ein Lied entsteht oder verschwindet. Diese Neugier macht aus musikalischen Kindern oftmals schlechte Nachahmer. Einmal sah Gerda über das Gesicht ihres sechsjährigen Jungen einen Ausdruck von Widerwillen gleiten, als er sich Kinderschallplatten anhörte, die Abraham ihm gekauft hatte. Er ging ans Klavier und spielte eine der Melodien rückwärts.«

(Richard Sennett: Ein Abend mit Brahms. Benzinger, Zürich/Köln 1985, 67f)

Einerseits – das andererseits wird sich aus dem Text von selbst ergeben – beneide ich Menschen, bei denen das, was sie mit ihrer Stimme oder einem Instrument anstellen, so klingt wie es klingt, weil sie es just so zu Gehör bringen wollten und die denn also auch ohne weiteres imstande sind, eine Melodie, die sie eben gehört oder vorgetragen haben, ganz getreu wieder zu Gehör zu bringen. – Ich stelle mir das sehr befriedigend vor, sich und anderen hörbar machen zu können, was immer einem an Musikalischem durch den Sinn geht, und sich also derart im eigenen Spiel oder Gesang auf eine ganz unmittelbare Weise erhört zu finden.

Davon bin ich weit entfernt.

Wenn ich jetzt beispielsweise, Lucienne BOYER im Ohr, die ersten Takte von »Parlez-moi d'amour« zu singen beginne, erkenne ich zwar in

Friedrich Wolfram Heubach

VON DEM UNERHÖRTEN IN DER MUSIK¹

(EINE MUSIKALISCHE
MINDERBEGABUNG BERICHTET)

1 Einführung zur Kölner Aufführung der »Selten gehörten Musik« am 14. Januar 2002 im Volkstheater Millowitsch in Köln. Die Mitwirkenden waren Adam, Ingrid und Oswald Wiener, Walter Fähndrich, Valie Export, Wolfgang Müller, Friedrich Wolfram Heubach, Marcus Schmickler, Klaus Sander, Thomas Brinkmann, Nils Röller, Stefan Schmidt, Jan St. Werner. »Selten gehörte Musik« ist der Titel einer Reihe von Konzerten, die seit 1973 in unregelmäßigen Abständen und an verschiedenen Orten stattfanden, zumeist initiiert durch Oswald Wiener und mit wechselnden Mitwirkenden, darunter Musiker und musikalische Laien, Bildende Künstler und Literaten. Wollte man die Konzerte in ihrer spezifischen Praxis charakterisieren, wäre der Begriff »Freie Improvisation« naheliegend, wenn auch nur oberflächlich angemessen.

meinem Gesang sehr wohl die Melodie wieder, finde sie vielleicht auch nicht mal so schlecht getroffen, bemerke aber während meines Vortrags, daß er durchaus deutlich nicht dem entspricht, den ich zu hören erwartete bzw. zu geben beabsichtigte. Ich versuche es noch einmal, und wieder entspricht mein Vortrag nicht meiner Erwartung, aber wie er diesmal von ihr abweicht, das hat was, – das würde ich gerne noch einmal hören, – also wiederhole ich ihn. Was ich dann aber da von mir gesungen höre, trifft ihn wiederum nicht, das ist unüberhörbar. Ich setze drum erneut an, aber – ums kurz zu machen – was immer auch ich singe, es liegt notorisch, mal auf eine mir ärgerliche, mal mir nichtssagende, mal auch auf mich charmierende Weise neben dem, was ich da jeweils mir zu Gehör bringen wollte.

Nun könnte man meinen, dieses laufende, immerwährende Verfehlen müsse doch eine sehr frustrierende Erfahrung sein und das Gefühl gewiß kein gutes, welches man dabei sich selbst – als diesem ungetreuen Instrument – gegenüber gewinnt, von dem man sich laufend in seinen Absichten hintergangen und an einem musikalischen Vortrag gehindert erfährt, in dem, was da zu Gehör gebracht werden will, sich denn endlich auch mal erhört finden würde.

Aber dem ist nicht so, im Gegenteil.

Da stellt sich vielmehr bei mir – für anwesende Zuhörer gilt das erfahrungsgemäß weitaus weniger – ein ganz besonderes Vergnügen ein. Denn indem ich vernehme, daß das, was ich da jetzt höre, nicht dem entspricht, was zu singen ich beabsichtigte und zu hören erwartete, höre ich gewissermaßen mehr, – mehr als (nur) das Gehörte und mehr als (nur) das Erwartete, nämlich (zudem) die Differenz zwischen beidem. Und eben da, in dieser Differenz, in diesem Verfehlen, tun sich meinem Hören musikalische Verhältnisse von einer Nuanciertheit und Komplexität auf, wie man sie in meinem Singen selbst vergebens suchen würde. – Mit anderen Worten und ausführlicher gesagt: In dem, was mir singend passiert, stellen sich für mein Ohr Zusammenhänge melodischer und rhythmischer Art ein, die zu erfinden oder aktiv, singend, herzustellen, mein Können viel zu gering ist; – da sind für mich Töne zu finden, die nicht einmal zu suchen, geschweige denn von mir zu geben, ich imstande wäre; – werden mir musikalische Gesetzmäßigkeiten, Regeln fühlbar, die anzuwenden –, ja denen bloß folgen zu wollen, ich schon außerstande wäre. Mal ganz abgesehen davon, daß ich sie nicht einmal zu benennen wüßte. Kurz: Im Verfehlen dessen, was ich zu singen beabsichtigte und zu hören erwartete, treffe ich auf eine Musik, die genauso unerhört ist, wie ich es in ihr bleibe – will sagen: in der mein musikalischer Horizont überschritten ist und mir etwas vernehmbar wird, wofür ich bislang ein Ohr nicht hatte.

Zwischenbemerkung: Vielleicht ist auch die »Selten gehörte Musik« eine

solcherart unerhörte Musik, – eine, in der dem Publikum nicht das ihm sonst und allzu häufig gewährte Gehör geschenkt wird, sondern die ihm – seine Erwartungen, seine musikalischen Klischees und Schemata aufs Spiel setzend – etwas von dem zu vernehmen gibt, was in diesen unerhört geblieben ist.

Zurück: So gewinnbringend und fesselnd das Widerfahrnis dieses wie eben beschriebenen Verfehlens auch schon ist, – es kommt noch etwas anderes hinzu, das die Not meines Gesanges zwar nicht geringer macht, aber nicht mehr nur diese Not sein läßt. Denn jene besagte mir vernehmbare Differenz zwischen dem, was ich gerade singe und dem, was zu singen ich mir vorgestellt und beabsichtigt hatte, reizt mich zugleich ungemein, darauf aktiv zu antworten. Und zwar idealiter so, daß das, was ich eben hörte und worin ich eindeutig meine Absicht bzw. meine Erwartung verfehlte, sich nun – gefolgt von und im Verein mit dem gehört, was ich jetzt gerade und darauf antwortend singe – am Ende doch noch zu etwas »Rundem« fügt. Was auf sehr verschiedene Weise zustande kommen kann: Sei es, indem sich dadurch jetzt jene zwar durchaus gängige, aber gar nicht leicht zu präzisierende Genugtuung einstellt, die gemeinhin mit »wenigstens voll daneben«, »immerhin schön schräg« o.ä. umschrieben wird; sei es, daß das Hinzukommende von der alten Erwartung weg und zu einer anderen führt, in die sich das eben noch verfehlt Wirkende nun durchaus stimmig fügt; oder sei es, daß dabei eine völlig neue Erwartung geweckt wird, die einzuholen und auszutragen dann auch gleich dem weiteren Spiel die Richtung vorgibt. – Als deren Stifter dann jenes ursprüngliche »Verfehlen« gelten darf, das auf diese Weise noch einen späten, seinen sozusagen »höheren« Sinn gewinnt.

Dieses Einholen von etwas als jetzt doch »irgendwie« stimmig, das eben noch eindeutig »daneben« klang bzw. worin man sich eben noch so gründlich neben seinen musikalischen Erwartungen und Absichten liegen hörte, durch eben deren Erweitern und Modifizieren (durch das Arbeiten an ihren Schemata, i.e. an den Kriterien von Stimmigkeit) – das will mir nicht die geringste unter den Herausforderungen scheinen, die sich einem Spieler in der »Selten gehörten Musik« stellen.

Wie ich denn überhaupt meinen würde – und darum war von ihnen die Rede –, daß diese Verhältnisse, wie ich sie hier zwischen mir und meinem Gesang, als intra-personal gegebene beschrieben habe, in Vielem denen vergleichbar sind, die in einem Konzert der »Selten gehörten Musik« bestehen und dort zudem – und vor allem – zwischen den Spielern, inter-personal wirksam werden. Wodurch sie sowohl eine Komplizierung erfahren, als auch in ihren Resultaten an Reichtum und Extravaganz gewinnen können. Dazu etwas in freilich sehr perspektivischer Darstellung:

Was immer man in einem solchen Konzert zum Vortrag bringt, es ist den anderen Spielern allemal unerwartet, und ihr Versuch, daraus mit ihrem Spiel – das Gebotene aufgreifend oder konterkarierend – etwas in ihrem Sinne »Rundes« zu machen, mag den eigenen Vortrag fördern oder behindern, aber auf jeden Fall verkompliziert er ihn. Und zwar insofern, als dieser Vortrag jetzt nicht mehr nur das ist, als was er im eigenen Spielen hörbar bzw. intendiert war, sondern auch das, dieses andere, wozu er nun, zusammengehört mit der Antwort der Mitspieler auf ihn, notwendig wird. – Und auf das man im eigenen weiteren Spiel dann zu antworten sich herausgefordert fühlt, durch das wiederum den Anderen ihr Spiel genauso verkompliziert wird, wie eben noch das eigene durch das ihrige.

Was über kurz oder lang zur Folge hat, daß sich jedermann in seinem Spiel sehr nachdrücklich um das gebracht erfährt, worin man gerne eine »Spontaneität des Vortrags« liegen sieht, bei genauerem Betrachten aber weitaus häufiger nur die Paratheit des Vorgetragenen zu erkennen hat. Denn was als das »Spontane« vermeint wird, stellt sich in aller Regel nur deshalb so »von selbst« – als wie unmittelbar – ein, weil es sich schon in einem stabilen Schema vermittelt vorfand, – will sagen: automatisiert hat.

In dem zunehmenden Maße nun, wie sich jedermann von dem, was da gespielt wird, in seinen Erwartungen und Absichten verfehlt erfährt und frustriert, – wie er also darin nichts von dem mehr *wiederfindet*, was ihm (im Horizont seiner musikalischen Schemata) Zusammenklang ist, beginnt er – der Eine früher, der Andere später – zu probieren, wie anders denn so »was wie Zusammenhang vielleicht doch noch dem zu geben sein könnte, was sich ihm als ein so unerhörtes Durcheinander darstellt und nachgerade peinlich wird. Da beginnt man denn also gewissermaßen auf Kredit zu spielen, hört sich dabei zu und sucht sich im Hören dessen, was das eigene Spiel und das der Anderen erbringt, so zu stellen wie man in seinem Sehen gestellt ist, wenn sich einem in der selbstvergessenen Betrachtung einer wirr gemusterten Tapete da plötzlich irgendwelche Figuren und Gesichter »offenbaren«. – Um dann in und mit seinem weiteren Musizieren das zu tun, was im Falle der in der Tapete wahrgenommenen Figuren etwa deren Nachzeichnen, Vervollständigen und Ausmalen mit Hilfe eines Bleistiftes wäre.

In dem, was nun durch ein solcherart suchendes, entwerfendes Spielen – zu dem nicht notwendig alle Spieler finden müssen oder gleichermaßen beitragen – für jedermann hörbar im Raum steht, kommt es im idealen Falle zum manchmal (bei dem Einen) plötzlichen und manchmal (bei dem Anderen) allmählichen »inneren« Vernehmen eines noch Unerhörten, – will sagen: von etwas, worauf das Hören drängt, wovon es aber noch keines ist. Dessen nun einsetzendes und zunehmend gemeinsames Intonieren und

Ausgestalten anfänglich noch sehr ungefähr und tastend (ist es das, was ich da zu hören meinte? – paßt das noch dazu? – wäre das schon daneben?) verläuft, schließlich mehr und mehr an Bestimmtheit und an Eigenlogik gewinnt und in demselben Maße dann auch ein Davon-Abschweifen bis Dagegen-Angehen zuläßt oder auch dazu provoziert. – Bis daß entweder das gebildete Arrangement irgendwann so »ausgelutscht« ist und langweilig geworden (d.h. in dem neuen Schema, welches da erfunden wurde, nur mehr Stereotypes entsteht), daß das Spiel in sich einschläft; oder aber bis daß das Spiel durch ein mutwilliges Strapazieren, Übervariieren des neuen Schemas immer disparater wird und endlich völlig auseinander- und wieder zurück in die kollektive Kakophonie fällt. Will sagen: in die Produktion eines akustischen »Grundes«, in dem es dann erneut gilt, etwas einnehmend Unerhörtes ausfindig zu machen, um es zu seinem verdienten, nur allzu seltenen Gehör zu bringen.

Aber um zum Schluß zu kommen: Eines verdanke ich diesem Konzert vor allem: eine Lektion darin, wie sehr Musik Erwartung ist, – und doch auch gerade wieder nicht. Wieso das Unerhörte und Unerwartete – nicht nur in der Musik – einen großen, seinen gewöhnlichsten Gegner an der Erwartung hat und im Warten dagegen seinen reichsten Grund findet – und die Musik darin einen von der Art der »letzten«: – einen Grund, dem sie schon immer und vor aller Kunst genügte und dem nicht zu genügen, sie selbst als Kunst nicht frei ist.

Will sagen: Wenn es einem im Kölner Konzert manchmal doch sehr wie Wartesaal ums Herz war, dann gewiß nicht, weil seine Musik etwa der glich, die an solcherart Orten notorisch ist, sondern weil und indem einen – so meine ich – beim Hören wie beim Machen dieser Musik eine Erfahrung antreten konnte von eben jenem »letzten Grund aller Musik«:

Es gilt, ein langes Warten zu vertonen.

»Die Musik bitte!«

– und schon ist es da wie Leben.
Zumindest hört es sich so an.

Zwischentext?

AUTORINNEN UND AUTOREN

JOSEF DANTLGRABER, Jg. 1945, Dr. phil., Psychoanalytiker, Lehr- und Kontrollanalytiker der DPV, langjähriger Mitarbeiter an der Abteilung für Psychoanalyse, Psychotherapie und Psychosomatik der Universität Tübingen, jetzt in freier Praxis tätig. Publikationen und Vorträge zur Theorie und Technik der Psychoanalyse.

WOLFRAM DOMKE, Jg. 1953, Dr. phil., Dipl.-Psych., psychologische Wirkungsforschung im Markt- und Medienbereich und Klinischer Psychologe mit eigener Praxis in Köln. Leiter der Rheingold-Akademie in Köln Veröffentlichungen zur Medien- und Alltagspsychologie.

BENEDIKT GEULEN, Jg. 1963, Studium der Germanistik und Kunstgeschichte. Nach 15 Jahren stationären Buchhandelns heute ambulanter Verlags-Repräsentant in NRW, immer nach der Grass'schen Devise: »Das Buch wird das letzte Wort haben«.

FRANK G. GROOTAERS, Jg. 1943, Dr. rer. sc. mus., Dipl.-Musiktherapeut – Psychotherapie, tätig am Krankenhaus für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie, Bad Honnef. Mitbegründer des ›Instituts für Musiktherapie und Morphologie‹ (IMM). Forschungsarbeit im Bereich der Kulturmorphologie. Buchveröffentlichung: Bilder behandeln Bilder – Musiktherapie als angewandte Morphologie

FRIEDRICH WOLFRAM HEUBACH, Jg. 1944, Professor, Dr. phil., Dipl.-Psych.; Lehrstuhl für Psychologie und Pädagogik an der Kunsthakademie Düsseldorf; Arbeitsschwerpunkte: Wahrnehmungspsychologie und Bild-Theorie; Psychologie des Alltagslebens; empirische Ästhetik.

SEBASTIAN LEIKERT, Jg. 1961, Dr. in Psychoanalyse (Promotion in Paris), Dipl.-Psych., Psychoanalytiker in freier Praxis in Karlsruhe, Arbeitsschwerpunkte: Psychotherapieforschung, wissenschaftstheoretische Fragestellungen, Psychoanalyse und Ästhetik, Psychoanalyse der Musik. Buchveröffentlichung: Die vergessene Kunst – Der Orpheusmythos und die Psychoanalyse der Musik (Psychosozial-Verlag).

GISELA RASCHER, Jg. 1947, Dr. rer. nat., Dipl.-Psych., Psychotherapeutin mit eigener Praxis in Köln, Ausbilderin in der ›Wissenschaftlichen Gesellschaft

für Analytische Intensivberatung (WGI). Veröffentlichung zu Fragen der Analytischen Intensivberatung und zur Morphologischen Fall- und Märchenanalyse.

BERND REICHERT, Jg. 1958, Dipl.-Musiktherapeut (FH), Kinder- und Jugendlichenpsychotherapeut, Musiktherapeut und Psychotherapeut am Universitätsklinikum Münster, Bereich Psychosomatik der Kinderklinik, Lehrbeauftragter am Diplomstudiengang Musiktherapie, WWU Münster.

WILHELM SALBER, Jg. 1928, Prof. Dr., Dipl.-Psych., em. o. Professor für Psychologie an der Universität zu Köln. Begründer der Morphologischen Psychologie, die der Erforschung der Alltagskultur, der Medien und der Künste des Seelischen sowie der Geschichte seelischer Selbstbehandlung einen neuen wissenschaftlichen Rahmen bietet. Werkausgabe im Bouvier-Verlag, Bonn.

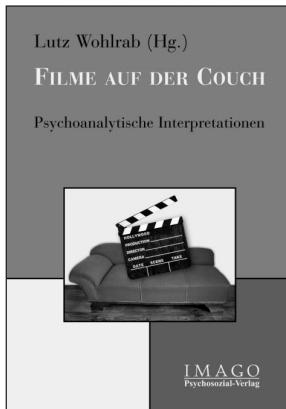
ARMIN SCHULTE, Jg. 1953, Dipl.-Psych., Studienleiter Wirtschaftsprüfung an der University of Management and Communication, Potsdam; Leiter Aus- und Weiterbildung am Institut für Wirtschafts- und Kulturpsychologie an der UMC Potsdam. Initiator und Mitbegründer der Zeitschrift Zwischenschritte und Herausgeber der Werkausgabe Wilhem Salbers.

ROSEMARIE TÜPKER, Jg. 1952, Priv. Doz. Dr. phil., Dipl.-Musiktherapeutin – Psychotherapie, Leiterin des Studiengangs Musiktherapie der Universität Münster. Forschung zur Musikpsychologie und -therapie. Mitbegründerin des ›Instituts für Musiktherapie und Morphologie‹ (IMM) und der »Gesellschaft für Psychologische Morphologie« (GPM). Herausgeberin der Reihe »Materialien zur Musiktherapie« im LIT-Verlag

TILMAN WEBER, Jg. 1942, Prof., Dipl.-Musiktherapeut, Mitbegründer des ›Instituts für Musiktherapie und Morphologie‹ (IMM), Dozent für Gruppenmusiktherapie am Institut für Musiktherapie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg sowie an der Universität der Künste Berlin. Langjährige Tätigkeit als leitender Musiktherapeut in einer psychotherapeutischen Klinik.

ULRICH WEST, Jg. 1962, Psychologischer Psychotherapeut, Musiktherapeut, Musiker. Stationsleiter Entzöhnungstherapie in den Rheinischen Kliniken Langenfeld. Arbeitsschwerpunkte: Psychotherapie, Suchtforschung, Musikpsychologie. Keyboarder der Folkrockgruppe Heavens under Sea (www.heavens-under-sea.de)

ECKHARD WEYMANN, Jg. 1953, Prof. Dr. rer. sc. mus., Dipl.-Musiktherapeut – Psychotherapie, Supervisor (DGStV). Leiter des Masterstudiengangs Musiktherapie der Fachhochschule Frankfurt am Main. Forschungsschwerpunkte: Musikpsychologie, Musiktherapie, qualitative Forschung. Mitbegründer des „Instituts für Musiktherapie und Morphologie“ (IMM).



November 2006 · ca. 180 Seiten · Broschur
EUR (D) 19,90 · SFr 34,90
ISBN 3-89806-450-6 · 978-3-89806-450-7

In der Berliner Reihe »Film und Psychoanalyse« wurden 20 Filme unterschiedlicher Genres interpretiert. Dramen, Krimis, Komödien, frühe Experimentalfilme, Semidokumentationen, Science-Fiction, Horror und Animation.

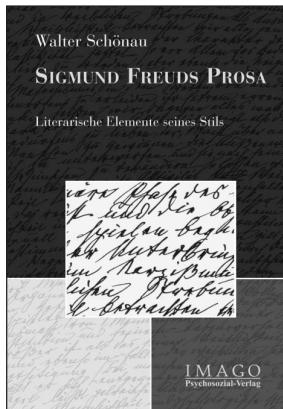
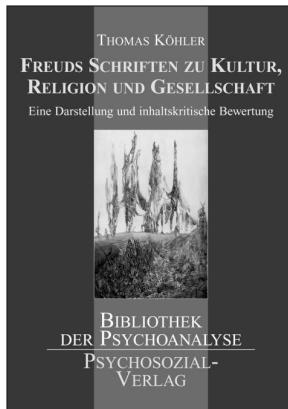
Amie Siegel – Empathy, Elisabeth Márton – Ich hieß Sabina Spielrein, Christopher Nolan – Insomnia, Dominik Moll – Harry (meint es gut mit dir), Tom Tykwer – Lola rennt, Étienne Chatiliez – Tanguy, Hayao Miyazaki – Chihiros Reise ins Zauberland, Ridley Scott – Alien, Lars von Trier – Dogville, Thomas Vinterberg – Das Fest, David Lynch – Mulholland Drive und Lost Highway, Roger Michell – Die Mutter, Kenneth Branagh – Mary Shellys Frankenstein, Patrice Leconte – Intime Fremde, Alfred Hitchcock – Bei Anruf Mord.



November 2006 · ca. 300 Seiten · Broschur
EUR (D) 29,90 · SFr 52,-
ISBN 3-89806-926-5 · 978-3-89806-926-7

Kein Medium kann sich bezüglich der Ausdrucksmöglichkeiten menschlichen Eigensinns oder intensiver Leidenschaften der Charaktere mit der Oper vergleichen. Mit einer bemerkenswerten Kombination von Sachkenntnis in Musik, Oper und Psychologie sowie durch die Verknüpfung biografischer, sozialer, psychologischer und historischer Aspekte untersucht Eric Plaut die bedeutendsten Opern und ihre Komponisten zwischen der Französischen Revolution und dem Zweiten Weltkrieg. Dies sind u. a. Mozarts Don Giovanni, Beethovens Fidelio, Rossinis Der Barbier von Sevilla, Donizettis Lucia von Lammermoor, Gounods Faust, Wagners Tristan und Isolde und Der Ring der Nibelungen.

Das entstandene Werk bietet neue Perspektiven zu einigen Opern und vermittelt faszinierende Einblicke in die psychologischen Motivationen ihrer Komponisten.

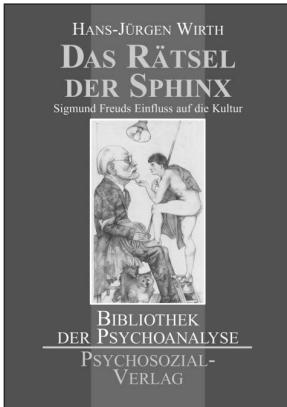


November 2006 · ca. 250 Seiten · Broschur
EUR (D) 24,90 · SFr 43,90
ISBN 3-89806-560-X · 978-3-89806-560-3

Thomas Köhler stellt die wichtigsten Schriften Sigmund Freuds zu Kultur, Gesellschaft und Religion knapp dar und arbeitet die zentralen Thesen heraus. Diese Arbeiten nehmen vor allem im Spätwerk Freuds eine wichtige Stellung ein und belegen die Brauchbarkeit der psychoanalytischen Konzepte nicht nur zur Erklärung klinischer Befunde und allgemeinpsychologischer Beobachtungen, sondern auch zur Verständlichmachung gesellschaftlicher Prozesse.

Juli 2006 · 296 Seiten · Broschur
EUR (D) 29,90 · SFr 52,—
ISBN 3-89806-565-0 · 978-3-89806-565-8

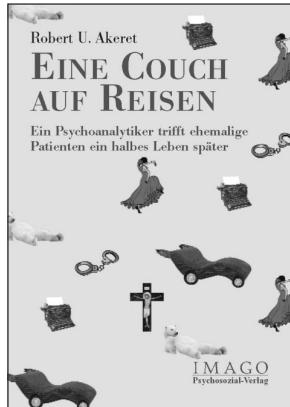
Das vorliegende Buch ist eine viel beachtete stilkritische Untersuchung von Freuds Prosa und ihren literarisch-rhetorischen Aspekten. Walter Schönau zeigt, welche Rolle die Berücksichtigung des Lesers als Gestaltungsprinzip spielt, und geht den Übereinstimmungen zwischen dem Stil Freuds und dessen Vorbild Lessing nach; er analysiert die Bedeutung der Mottos, denen Freud so große Aufmerksamkeit widmete, verfolgt die oft kunstvolle Art der Zitatverwendung, behandelt den Aphoristiker Freud und untersucht besonders eingehend die Bildlichkeit der Sprache und die bevorzugten Bildbereiche, etwa den der Archäologie oder der Entdeckungsreise, und die als Kompositionsprinzip wirksame Spaziergangs-Vorstellung. Einzelinterpretationen dreier Texte vergegenwärtigen Freuds Leistung als Essayist und Redner.



September 2006 · ca. 250 Seiten · gebunden
EUR (D) 24,90 · SFr 43,-
ISBN 3-89806-457-3 · 978-3-89806-457-6

Die Psychoanalyse als etablierte Wissenschaft und weltweit anerkanntes therapeutisches Verfahren kann auf eine lange Erfolgsgeschichte zurückblicken, ist heute kaum noch wegzudenken. Sie steckt jedoch in einer tiefen Krise, wie z. B. die weltweit sinkende Zahl der Ausbildungskandidaten zeigt. Wirth arbeitet Freuds Bedeutung für das Bewusstsein der Moderne heraus und deutet die Identitätskrise der Psychoanalyse als Chance für den Entwurf eines modernen Menschenbildes, zu dem eine kulturkritisch versierte Psychoanalyse Entscheidendes beizutragen hat.

Eine kritische und anregende Würdigung zum Gedenkjahr an Sigmund Freuds 150. Geburtstag! Gut und lebendig geschrieben liefert Wirth nicht nur eine aktuelle Bestandsaufnahme der Psychoanalyse, sondern auch für Interessierte einen verständlichen Einstieg.



2005 · 245 Seiten · gebunden
EUR (D) 22,90 · SFr 39,90
ISBN 3-89806-451-4 · 978-3-89806-451-4

»Fünf Geschichten in der besten Tradition von Sigmund Freud, der die Krankengeschichte zur literarischen Form der Novelle entwickelte. ... Akeret erzählt die Geschichten seiner Patienten mit ansteckender Leidenschaft für seine therapeutische Aufgabe Es gelingt ihm, die Erzählung ihrer Lebensgeschichte, ... seine heutigen Eindrücke von diesen Menschen und seine eigenen Gefühle auf der Reise zu in sich geschlossenen Geschichten zu verknüpfen. ... Aus den Qualen seiner Patienten und seinen inneren Skrupeln, ob er denn gute Arbeit geleistet hat, ist sein Buch entstanden. ... Man liest [es] auch deswegen gern, weil Akeret ... sich nicht an starre Regeln seiner psychoanalytischen Zunft hält.«

Ulfried Geuter, Deutschlandradio Kultur

P■V
Psychosozial-Verlag

Goethestr. 29 · 35390 Gießen · Tel. 06 41/9716903 · Fax 77742
bestellung@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de