

# Schuld und Schuldfähigkeit als therapeutische Themen in Guided Imagery and Music (GIM)

## Guilt and the Capacity for Guilt as therapeutic themes in Guided Imagery and Music (GIM)

Isabelle Frohne-Hagemann, Berlin

*Themen wie Schuld und Schuldgefühle kommen in den Therapien zwar häufig vor, doch wird die ethisch-moralische Schuldfähigkeit und existenzielle Schuld in der psychotherapeutischen und musiktherapeutischen Literatur selten thematisiert. In diesem Beitrag werden gerade letztere Themen vertieft, auch unter Berücksichtigung der transgenerationalen Verflechtungen von Schuldgefühlen bei Kriegskindern. Ferner wird untersucht, ob Guided Imagery and Music (GIM), eine rezeptiv-musiktherapeutische Methode der Psychotherapie, Möglichkeiten bietet, eine Entwicklung ethisch-moralischer Schuldfähigkeit zu unterstützen. Dazu hat die Autorin ein GIM-Musikprogramm „Schuld und Schuldfähigkeit“ aus fünf klassischen Musikstücken zusammengestellt, deren Imaginationspotenzial analysiert und im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit existenzieller Schuld und Schuldfähigkeit untersucht wird. Beispiele aus der therapeutischen Arbeit veranschaulichen, auf welche Weise die Musik das Erleben und Imaginieren thematisch stimuliert.*

*Guilt and guilt-related feelings are themes often prevalent in therapy, although the ethical-moral responsibility/capacity for guilt and existential guilt in psychotherapy and music therapy literature have rarely been addressed. This article explores precisely these subjects, including consideration of transgenerational entanglement of guilt-related feelings in children of war. In addition, Guided Imagery and Music (GIM), a receptive music therapy method of psychotherapy, will be examined to determine if it offers means to support the development of an ethical-moral responsibility/capacity for guilt. The author has additionally compiled a GIM music program, „Guilt and the Capacity for Guilt“, from five selections of classical music, analyzing their potential for imagination and with consideration and examination of the confrontation with existential guilt and responsibility/capacity for guilt. Clinical therapy examples give insight as to how music stimulates thematic related experience and imagery.*

**Keywords:** Schuld, juristische und existenzielle Schuldfähigkeit, existenzielle Schuld, transgenerationale Schuld, Moralentwicklung, Verantwortung, Mentalisierung, Guided Imagery and Music, GIM, GIM-Musikprogramm, Musikanalysen

## Schuld und Schuldfähigkeit

Im Zusammenhang mit dem Thema *Schuld*, *Schuldgefühle* und der subjektiven Dynamik solch belastender Gefühle wurde der ethisch-moralischen *Schuldfähigkeit* des Menschen in der psychotherapeutischen Literatur bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt (Heimannsberg 1988, Petzold 2002, 2003, 2008a, 2008b; Zimmermann-Brunner 2003). Dies gilt auch für die Musiktherapie. Es scheint daher an der Zeit, sich diesem Thema in der Musiktherapie intensiver zuzuwenden. Wie kann Musik therapeutisch so genutzt werden, dass der Zugang zu (bewusster, verdrängter, verleugneter und existenzieller) Schuld, zu Scham, Reue, Wiedergutmachung, Vergebung, Versöhnung und Verantwortung erleichtert werden kann? Wie kann Schuldfähigkeit unter Wahrung der Würde des Menschen entwickelt werden, ohne dass es zu neuen Schuldzuweisungen kommt? Ich möchte in diesem Beitrag die rezeptiv-musiktherapeutische Methode *Guided Imagery and Music* (GIM) in den Blick nehmen, weil hier das Imaginieren zu vorwiegend klassischer Musik eine gute nondirektive Möglichkeit sein kann, sich mit Schuldgefühlen und existenzieller Schuld auseinander zu setzen.

Das Thema Schuld begegnet mir in meinen Therapien immer wieder in den musikinduzierten Imaginationsreisen. Guided Imagery and Music nach Helen Bonny („The Bonny Method of Guided Imagery and Music“ [GIM bzw. BM-GIM]) (Bonny 1978) bewirkt offenbar, dass aus den Archiven des Leibes solche tiefen Themen auftauchen und in Imaginationen zum Ausdruck kommen können. Da sich in der GIM-Literatur kein eigenes Musikprogramm zu diesem Thema findet (obwohl die Schuldfrage bei den Imaginationen zu GIM-Musikprogrammen wie Trauer, Trost, Wege zu sich selbst usw. natürlich auch auftauchen), fühlte ich mich motiviert, selbst ein Musikprogramm von sinnvoll aufeinander aufgebauten klassischen Musikstücken zusammenzustellen, das den Raum für Themen um Schuld, Reue, Vergebung und Schuldfähigkeit öffnen könnte. Dies GIM-Programm und meine Erfahrungen damit werde ich weiter unten vorstellen.

Der Begriff „Schuld“ leitet sich aus dem Altgermanischen von „sollen“ ab. Bis ins 18. Jahrhundert bedeutete zum Beispiel „jemandem 10 Taler zu sollen“, jemandem 10 Taler zu schulden. Sollen oder schulden bedeutet nicht, sich im moralischen Sinne „schuldig“ zu fühlen. Der *Schuldner* ist noch kein *Schuldiger*. Durch die Schuldentilgung wird vielmehr nur eine *Haben-* und eine *Sollseite* ausgeglichen, was ein Geschäft ist, das nichts mit Moral zu tun hat. Schulden haben, jemandem etwas schulden (z. B. einen Gefallen), schuldig sein oder schuldig werden und deswegen Schuldgefühle beziehen sich auf verschiedene Kategorien, die nicht verwechselt werden dürfen. Erst wenn jemand einer Verpflichtung nicht nachkommt oder sich eines Vergehens schuldig macht, kann man ihn dafür beschuldigen und im juristischen und moralischen Sinne zur Rechenschaft ziehen und ggf. sein Recht einklagen.

Bei der Schuldfrage ist zu klären, ob der Beschuldigte *schuldfähig* ist. Im Strafrecht ist *Schuldfähigkeit* die Fähigkeit, das Unrecht der Tat einzusehen und sich

entsprechend zu verhalten. Von Schuldunfähigkeit im juristischen Sinne spricht man, wenn diese Fähigkeiten nach § 20 des Strafgesetzbuches fehlen, z. B. bei seelischer Erkrankung, bei mangelnder Intelligenz oder bei tiefgreifenden Bewusstseinsstörungen wie z. B. im Rausch. Die Rechtsprechung prüft einen Angeklagten auf seine Einsichts- oder Steuerungsfähigkeit, inwieweit diese während der Tat ggf. eingeschränkt war und/oder noch ist, wie weit er oder sie vorsätzlich oder fahrlässig gehandelt hat und inwieweit eine sich aus der Tat und der bisherigen Lebensführung des Täters ergebende Rückfallgefahr besteht. Daraus leitet sich die Entscheidung für das Maß möglicher Strafe (bei vorsätzlich ausgeübter Tat) oder Sühne (bei fahrlässig verübter Tat) ab.

Die juristische Seite der Schuldfähigkeit sagt allerdings nichts über die ethisch-philosophische Schuldfähigkeit aus. Unter Bezug auf Wick 1971 weist Zimmermann-Brunner darauf hin, dass „fast 70 % von strafgefangenen Jugendlichen in einer Bayerischen Justizvollzugsanstalt (an)gaben, keine persönlichen Schuldgefühle zu haben, obwohl die objektive Schuld (84 %) und die strafrechtliche Verantwortung (60 %) vom Großteil bejaht wurde“ (Zimmermann-Brunner, 147). Die Dissonanz zwischen juristischer und subjektiver (ethisch-moralischer) Schuldfähigkeit war auch bei den sog. Mitläufern des Naziregimes festzustellen, wenn sie zwar über die furchtbaren Greuel entsetzt waren, aber persönlich damit nichts zu tun gehabt haben wollten und die Schuld, „unschuldig schuldig“ geworden zu sein, nicht annehmen wollten. Es ist also durchaus möglich, juristisch schuldfähig und gleichzeitig ethisch-moralisch schuldunfähig zu sein oder besser gesagt: nicht reflektiert genug zu sein, sich mit der Schuld auseinander zu setzen.

### *Existenzielle Schuld*

Existenzielle Schuld ist in der Existenz des Menschen begründet, und zwar deswegen, weil wir Dinge jenseits von Bewusstheit tun oder lassen, die uns selbst, anderen Menschen oder der Gesellschaft schaden. Psychologische Experimente – man denke beispielsweise an das berühmte von Stanley Milgram<sup>1</sup> (Milgram 1974) oder das 1971 von Philip Zimbardo<sup>2</sup> durchgeführte Experiment (Zimbardo 2005) – zeigten, wie sehr ganz „normale“ Menschen, ohne es zu wollen oder auch nur zu ahnen,

1 Auch beschrieben bei Wikipedia unter „Milgram“. Milgram führte 1962 in New Haven ein Experiment durch, um die Bereitschaft durchschnittlicher Personen zu testen, Anweisungen von Autoritätspersonen in einem bestimmten Kontext auch dann Folge zu leisten, wenn sie in direktem Widerspruch zu ihrem Gewissen stehen.

2 Auch beschrieben bei Wikipedia unter „Zimbardo“. An der Universität Stanford führte Zimbardo 1971 das berühmte Gefängnis-Experiment durch, in dem 24 normale College-Studenten zufällig als Wächter oder Gefangene in einem Gefängnis ausgewählt wurden, das im Keller des Psychologiegebäudes in Stanford angelegt worden war. Die Studenten lebten sich mehr und mehr in ihre Rollen ein, die „Wachen“ wurden immer sadistischer, und die Gefangenen wurden immer passiver und zeigten Anzeichen extremer Depressionen. Das Experiment sollte zwei Wochen andauern, wurde aber bereits nach sechs Tagen abgebrochen.

von der Macht der Umstände zu teuflischen Handlungen verleitet werden können, nur um z. B. von ihrer Gruppe akzeptiert zu werden oder um dem Vorwurf des Versagens zu entgehen. Beides ist meist nicht bewusst.

Der Mensch ist nie nur Individuum, sondern immer auch Teil eines sozialen bzw. soziokulturellen Kontextes und geschichtlichen Kontinuums, was sein Denken, Fühlen und Handeln bestimmt. Ist dies nicht bewusst, ist sein Denken, Fühlen und Handeln in Situationen und Kontexten manipulierbar.

Nicht nur das einzelne Individuum wird existenziell schuldig, auch ganze Gruppen und die ganze Gesellschaft werden schuldig, wenn z. B. – wie im Dritten Reich – kollektiv akzeptiert wird, Juden und „unwertes“ Leben zu vernichten, diese Ideologie *nicht* zu hinterfragen, sondern achselzuckend wegzuschauen. Aber: Sind wir Europäer heutzutage mehr bereit, uns mit unserer existentiellen Schuld zu konfrontieren, wenn wir tausende von afrikanischen Flüchtlingen im Mittelmeer ertrinken lassen, nur weil wir unseren Reichtum nicht teilen wollen? Schließen wir uns nicht allzu gerne der Ideologie an, dass es eben besser ist, dass die Afrikaner da bleiben, wo sie sind, weil sie bei uns eh keine Chance haben? Oder dass wir als einzelne Personen ja eh nichts ändern können?

Wenn wir nicht reflektieren (oder reflektieren wollen), was wir tun oder unterlassen, werden wir im existenziellen Sinne schuldig. Der Mensch gerät immer wieder in Situationen, in denen er sich schuldig macht, in Beziehungsverstrickungen oder weil er sich vor seiner Verantwortung anderen Menschen und/oder sich selbst gegenüber drückt, weil er nicht genug zur „gemeinschaftlichen Lebenssicherung und Kulturarbeit“ beiträgt oder sich nicht für die „Gewährleistung gerechter Verhältnisse“ und das „Eintreten gegen Unrecht“ einsetzt (Petzold 2003, 50).

Existenzielle Schuld kann darin liegen, „nicht frei sein zu wollen, um nicht schuldig sein zu müssen“ (man tut nur seine Pflicht), oder sie besteht in einem „in seiner Entfaltung gehemmtem Leben“ oder in „mangelnder, verfehlter Selbstverwirklichung“ (Goetschi 1975, 299, zit. in Zimmermann-Brunner, 137). Forschung hat übrigens gezeigt, dass gerade die unterlassenen Handlungen uns mehr Schuldgefühle machen als unsere Taten und dass handlungsbezogene Gefühle des Bedauerns leichter aus dem Bewusstsein geschwemmt werden (Roese 2007, 25).

Wenn ein Soldat weiß, dass ein Befehl unmoralisch und unmenschlich ist und er ihn dennoch ausführt (z. B. Juden erschießt), wird er mit *existenzieller Schuld* konfrontiert. Wenn ein informeller Mitarbeiter der Stasi seinen besten Freund bespitzelt, wird er existenziell schuldig. Existenzielle Schuld hat dabei oft tragische (Ab-)Gründe, z. B. wenn jedes Handeln, jede Entscheidung uns in der einen oder der anderen Richtung schuldig werden lässt. Der Film „Der neunte Tag“ (Dtschl./Luxemburg 2003) zeigt unter der Regie von Volker Schlöndorff mit dem Schauspieler Ulrich Matthes als Protagonist sehr beeindruckend, wie jemand in eine existenzielle Krise gerät und mit existenzieller Schuld konfrontiert wird. Ein luxemburgischer Abbé darf 1942 für neun Tage das KZ Dachau verlassen und auch mit anderen internierten luxemburgischen Geistlichen ganz frei gelassen werden, wenn er einen Pakt mit der Gestapo eingeht. Dieser Pakt würde bedeuten, dass die

Kirche mit den Nazis zusammen arbeiten würde. Der Abbé leidet große Gewissensqualen, weil er natürlich den anderen Gefangenen zur Freiheit verhelfen würde, aber schließlich entscheidet er sich dafür, nach Dachau zurückzugehen und seine Kirche nicht zu verraten. Dieser Abbé hatte also die Kraft, die existenzielle Schuld, im einen Fall die eigene Kirche zu verraten und im anderen Fall seine Mitgefangenen zu opfern, zu erkennen, zu ertragen und im Bewusstsein seiner moralischen existenziellen Schuldfähigkeit die Verantwortung für seine Entscheidung zu übernehmen. Glücklicherweise sind die extremen Situationen, die Menschen im Krieg in schlimme existenzielle Schuldsituationen getrieben haben – wie das Beispiel des Abbés zeigte –, heute (jedenfalls in Europa) selten.

Die Verführbarkeit des Menschen kann man jedoch an vielen Beispielen aus der Arbeitswelt und dem täglichen Leben aufzeigen. Wir sind alle gefährdet, Dinge zu tun oder zu unterlassen, wenn wir unsere Haut retten wollen oder Anerkennung, Zugehörigkeit oder Profite anstreben.

Lawrence Kohlberg (Kohlberg 1976) hat drei Niveaus mit insgesamt sechs Stufen der Moralentwicklung erarbeitet, die er „präkonventionelles“, „konventionelles“ und „postkonventionelles Niveau“ nennt. (Näheres darüber unter: [www.uni-kassel.de/fb7/psychologie/pers/euler/SS07/GrundkursII/Entwicklungsstufen%20der%20Moral%20nach%20Lawrence%20Kohlberg.pfd](http://www.uni-kassel.de/fb7/psychologie/pers/euler/SS07/GrundkursII/Entwicklungsstufen%20der%20Moral%20nach%20Lawrence%20Kohlberg.pfd)). Das postkonventionelle Niveau auf der höchsten Stufe sechs ist die durch die Kantische Maxime geprägte ethisch-moralische Haltung, die das eigene Handeln auch in Bezug zum Allgemeinwohl reflektiert. Erst auf dieser Stufe scheint es möglich zu sein, eigene sittliche Schuld wahrzunehmen und anzuerkennen, um Verantwortung zu übernehmen. Lawrence hält nur wenige Menschen dazu fähig.

Die ethisch-moralische Schuldfähigkeit und die Bereitschaft, diese auch anzunehmen, muss erst entwickelt werden. Eine Therapie kann dazu beitragen. Oft sind es erst Symptome auf der Ebene unserer biopsychosozioökulturellen Leiblichkeit, die uns damit konfrontieren, dass wir schuldig geworden sind, an uns selbst oder anderen. Symptome können sich sowohl auf der *physiologischen* Ebene manifestieren, z. B. durch pathologische Veränderungen im Immunsystem, auf der *psychischen* Ebene, z. B. in Form von Ängsten, Depressionen als auch auf der *kognitiven* Ebene, z. B. als Schwächung des Willensvermögens (Petzold 2003, 56). Aber: auch Abwehrreaktionen ohne klinische Symptome können – wie Petzold weiter ausführt – zu „sozialen Erkrankungen (Hartherzigkeit, Lieblosigkeit, Rücksichtslosigkeit, Schuldunfähigkeit) (führen)“, die „Leid für Andere und auf Dauer durch die eigene Verhärtung klinische Symptomatik nach sich ziehen können“ (Petzold *ibid.*, 50).

Die Fähigkeit, sich mit Schuld konstruktiv auseinanderzusetzen (und nicht in Selbstanklagen steckenzubleiben), muss entwickelt werden, indem die Auseinandersetzung auch bewusst gewollt wird. Petzold, der sich auf Lévinas „Aufruf zu einer Entscheidung“ (Petzold 2003, 47) bezieht, legt großen Wert auf die Schulung unseres Willens in dem Sinne, das *Wollen wollen* zu fördern (dazu Petzold, Sieper 2007). Die eigene Schuldfähigkeit anzuerkennen, bedeutet, das auch dann wollen

zu wollen, wenn wir „unschuldig“ schuldig geworden sind. Es geht dabei nicht um „Schuldbefreiung“, sondern um ihre „Überwindung durch das Eingeständnis der Annahme menschlicher Schuld“ (Goetschi, zit. in Zimmermann-Brunner 2003, 150). Schuldbefreiung geschieht von Außen, Schuldüberwindung geschieht von Innen vor dem Hintergrund der Anerkennung unserer aller zwischenmenschlichen Verbundenheit in Sachen existenzieller Schuld.

Diese Auseinandersetzung ist einer „lebenslangen und lebensalterspezifischen (und geschlechtsspezifischen?) Entwicklung unterworfen, d. h. einem Prozess der Reifung und der erweiterten Sinnerfassungs-, Sinnerarbeitungs- und Sinnschöpfungskapazität“ (Zimmermann-Brunner 2003, 152). Obwohl der Mensch nach Goetschi selbst „für sein Nicht-verantwortlich-sein-Wollen, für die Beschränkung seiner Verantwortung“, verantwortlich ist (Goetschi 1976, 301, zit. in Zimmermann-Brunner ibd.), sollten Schuldgefühle nicht nur individualisierend bearbeitet werden, sondern in Bezug auf die unauflöbliche Verflechtung des Betreffenden mit seiner kollektiven Geschichte und Gegenwart. Das Reflektieren des eigenen Fühlens, Wollens und Handelns muss aus den Perspektiven verschiedenster social worlds heraus geschehen. Was wir denken, fühlen, glauben, wollen und entscheiden, sind „mentale Repräsentationen“ kollektiver kultureller Einflüsse und individueller Entwicklungen „im Strom kollektiver Geschichte“ (Petzold 2008b, 70). Dies ist ein sehr wichtiger Aspekt, da er vor vorschnellen Schuldzuweisungen schützt, die dem einzelnen Individuum nicht gerecht werden. Wir sind geprägt durch tausende von kollektiv vermittelten Denk-, Fühl- und Handlungsweisen, Wertesystemen, Normen, Mythen usw., die dem Ich meist nicht bewusst werden, aber neurobiologisch in Fleisch und Blut übergegangen sind. Es geht deshalb bei der Reflexionsarbeit um das leibliche Wahrnehmen, Fühlen und Verstehen solcher neurobiologisch verankerten mentalen Repräsentationen in ihrer Bedeutung für eine bewusste Gegenwarts- und Zukunftsgestaltung.

In der Psychotherapie geschieht dies durch ein Erarbeiten der Biografie in narrativer Praxis und gemeinsames Erforschen der soziokulturellen Hintergründe. In Guided Imagery and Music (GIM) kommt das (mit dem Therapeuten intersubjektiv geteilte) Erleben von Gefühlen und Atmosphären hinzu. Komponierte Musik kann man als kulturellen Ausdruck kollektiv geteilter Emotionen, Affekte und Atmosphären bezeichnen, als mentale Repräsentationen kollektiver oder universeller Gefühlsqualitäten, die in den Archiven des Leibes gespeichert sind und von Generation zu Generation weitergegeben werden. Die Komponisten der Musikstücke des in dem von mir weiter unten vorgestellten GIM-Programms drücken z. B. universelle, im Zusammenhang mit Schuld aufkommende Gefühlsqualitäten wie Verzweiflung, Bedrohung, Tragik, Reue, Vergebung, Hoffnung und Entscheidung sinnlich aus und ermöglichen dadurch eine Anbindung an die individuellen mentalen Repräsentationen. Auf diese Weise wird das individuelle Erleben wieder mit der Ebene kultureller Repräsentationen verbunden. Mit verbaler Unterstützung des Imaginationsschlusses durch den Therapeuten während des Musikerlebens hat die Musik als emotionale Resonanzgeberin gewissermaßen die Funktion des *ein-*



*fühlenden Verstehens (Mitgefühl, Empathie, Takt, Wertschätzung)*, das – so haben Forschungen (Petzold 1993, 992) gezeigt – in der Therapie der wichtigste unspezifische Heilfaktor ist.

### *Schuld und Schuldfähigkeit in der Psychotherapie*

Zwar wird Schuld in Psychotherapien oft zum Thema, doch ist auffällig, wie wenig die *Schuldfähigkeit* thematisiert wird (Zimmermann-Brunner 2003, 134).

Ein Grund mag darin liegen, dass Psychotherapeuten dazu neigen, Schuldgefühle als das Ergebnis missglückter Sozialisation anzusehen und den Patienten als Opfer zu sehen, der auf Grund seiner Opferrolle schuldunfähig sein muss. Psychotherapeuten stehen damit auf der Seite des manipulierten Kindes im Patienten, nicht aber an der Seite des erwachsenen Patienten, verhindern damit jedoch, dass sich der Patient mit existenzieller Schuld auseinandersetzen kann. Selbst im Falle einer neurotischen Realitätsverzerrung können Schuldgefühle nicht einfach wegerklärt werden, nur weil sie keine objektive Grundlage haben (wenn man glaubt, am Tod eines nahestehenden Menschen schuldig geworden zu sein, weil man diesen nicht genug geliebt hat). Das käme einer Beschwichtigung gleich, die nicht hilft; denn das Schuldgefühl hat immer eine existenzielle Dimension, die an einem nagt.

Ein weiterer Grund, der dazu beigetragen hat, dass in der Bundesrepublik und der Ex-DDR die Schuldfähigkeit des Menschen in den Psychotherapien so wenig thematisiert wurde, mag darin liegen, dass dort das Ausmaß der innerseelischen Folgen des NS-Regimes bis in die 90er Jahre nicht wirklich erkannt wurde (Moser 1996). Tilmann Moser schrieb 1996: „Ich betrachte meine eigene lange Unfähigkeit, die Folgen und Spätfolgen der NS-Herrschaft zu sehen, als einen Teil dieser Erstarrung, über den ich mich heute schäme“ (1996, 123). Moser hat seine existenzielle Schuld als Psychotherapeut, diese Folgen auf Grund seiner Erstarrung nicht reflektiert zu haben, eingesehen. Die Scham, die Hintergründe der Not vieler Patienten in dieser Hinsicht nicht erkannt zu haben, zeigt seine Auseinandersetzung mit seiner Schuldfähigkeit. Dass eine solche Auseinandersetzung oft erst sehr spät möglich ist, liegt sicher auch daran, dass vieles ohnehin erst benannt und kommuniziert werden kann, wenn eine gewisse zeitliche Distanz gewonnen ist. In Bezug auf das Ausmaß der Folgen des DDR-Regimes scheint sich dies gerade zu wiederholen. Die heutigen Gymnasiasten in der Ex-DDR scheinen über die DDR-Diktatur und ihre Greuel wenig zu wissen bzw. wissen zu wollen.

Leider leben wir in einem Land, wo man gerne und voreilig andere Menschen mit dem moralischen Zeigefinger verurteilt, klagt und ohne Kompromissbereitschaft schnell vor Gericht zieht. In einem solchen von Misstrauen und Unfreundlichkeit geprägten Klima ist es schwer, sich zu öffnen und Fehler, Versäumnisse und Schuldgefühle zuzugeben. Nachsicht, einführendes Verstehen von seiten der Gemeinschaft (was noch nicht entschuldigen bedeutet) ist jedoch wichtig, um sich selber verstehen und an sich selbst arbeiten zu können.

In der Öffentlichkeit wurde z. B. ständig von der Kollektivschuld *der* Deutschen gesprochen, niemals aber von den Deutschen als Opfer. Selbst Kriegskinder

wären ja dabei gewesen und hätten kein Recht, von sich als Opfer zu sprechen. Laut einer Untersuchung aus dem Jahre 2005 (Julke 2008) haben aber 24 Prozent der über 60-jährigen Kriegshandlungen seinerzeit als Trauma erlebt, 21 Prozent erlebten mit, wie die Wohnung der Kindheit ausgebombt wurde, 18 Prozent erlebten die Vertreibung aus der Heimat als Trauma. Wer Deutsche dennoch als Opfer bezeichnete, wurde sofort entrüstet beschimpft und moralisch verurteilt, weil die Kategorie *Opfer* nur auf die Juden, die Roma, Sinti und alle anderen ermordeten Opfer im Ausland zutraf. Unter solchen Umständen verstummten die Opfer von Ausbombung, Vertreibung, Vergewaltigung und anderen Traumatisierungen. Und wenn sie überhaupt psychotherapeutisch behandelt wurden, bestimmt nicht, um Heilung für das zu finden, was ihnen angetan worden war, sondern um ihre Symptome als Ausdruck ihrer neurotischen Realitätswahrnehmung „durchzuarbeiten“. Übrigens litt auch die Nachkriegsgeneration noch lange an den pauschalen Unterstellungen, dass *alle* Deutschen Nazis waren und dass *die* Deutschen den Krieg und das Unheil über die Menschen gebracht haben. Ich habe das als kurz nach dem Krieg Geborene oft selbst erlebt, sogar schon als sechsjährige, als ich im Ausland als „Nazischwein“ beschimpft wurde, wobei ich gar nicht wusste, was das für ein Schwein sein sollte. Vorsichtshalber habe ich mich deswegen immer unauffällig und als „gute Deutsche“ verhalten.

Um die Kollektivschuld der Täter jedoch annehmen zu können, ist es auch notwendig, dass das eigene Leid, also das daran unschuldig Schuldiggeworden-Sein aussprechen zu dürfen. In den Therapien kamen solche Themen nicht vor.

Opfer waren in erster Linie diejenigen, die zur Nazizeit noch Kinder waren. Die kognitiven Indoktrinierungen und die seelischen Traumatisierungen der Kriegskinder, d. h. der Generation zwischen 1930 und 1945 (bzw. 1948, wenn man die Hungerjahre einbezieht) und ihre Folgen für ihre Nachkommen wurden erst sehr spät thematisiert (Bode 2004; Ennulat 2008; Hauer 1994; Janus 2006; Lorenz 2005; Schmidbauer 1998, Schönfeldt 2008, Petzold 2008b), was erstaunlich ist. Man hatte wohl gedacht, dass der Friede und der Wiederaufbau die jungen Leute das Gelernte und Erlebte schnell vergessen lassen würden, und hatte nicht bedacht, wie sehr das Gelernte und Erfahrene sich neurobiologisch in die Gehirne verankert hatte und jederzeit wieder angetriggert werden konnte (van der Kolk, McFarlane, Weisaeth 2000). Die nicht verarbeiteten Kindheitstraumata und die schon durch ihrer Eltern vorgelebte Unfähigkeit, die eingefleischten mentalen Repräsentationen der prägenden Erfahrungen zu hinterfragen, bewirkten, dass Kriegskinder auch heute häufig noch unter nicht behandelten, weil verschwiegenen posttraumatischen Belastungssyndromen, Depressionen, Süchten, psychosomatischen Erkrankungen, vegetativer Dystonie, Ängsten, Depressionen, Alexythymie, sozialen Erkrankungen (Verhärtungen, Gefühlskälte) leiden (vgl. Fischer/Riedesser 2003) und/oder ihre eigenen Kinder oft zu Eltern machen, die ihnen die Verantwortung für das Erlittene abnehmen sollen oder sie aber wie Glucken umhegen und verwöhnen, was ebenso schädlich ist.



Die Schuldgefühle der ersten, zweiten und dritten Generation wirken in uns in ihren unterschiedlichen Dimensionen als mentale Repräsentationen unserer kollektiven Geschichte(n). Man muss sich diesen mit Nachsicht nähern: Frauen, die 1939 vielleicht 25 Jahre alt oder älter waren, als sie dem Führer (!!!) ein Kind „schenkten“, sind existenziell schuldig geworden, weil sie nicht erkennen konnten oder zu erkennen wagten, wie sehr sie sich für die menschenverachtende nationalsozialistische Ideologie instrumentalisieren ließen. Schönfeldt (2008) weist unter Bezug auf Sigrid Chamberlain zu Recht auf die Tragik der Kinder hin, die mit schwarzer Pädagogik nach Johanna Harrer und deren Buch „die deutsche Mutter und ihr erstes Kind“ (Harrer 1934) erzogen wurden, bei der „absichtsvoll Bindungs-, Beziehungs- und Liebesfähigkeit zerstört wurde, indem die Chance der sich entfaltenden Wechselseitigkeit wie Resonanz und Blickkontakt und die Interaktion zur wechselseitigen Regulierung im Keim bei beiden – Mutter und Kind – eingefroren oder erstickt wurden“ (Schönfeldt 2008, 239), damit das Kanonenfutter für den Führer „hart wie Kruppstahl“ werden sollte. Ob das „Absichtsvolle“ wirklich klar bewusst von den Frauen reflektiert war, wage ich allerdings zu bezweifeln. Eltern, die nach der schwarzen Pädagogik ihre Kinder erzogen wurden, sind auch tragische Figuren, weil sie zu sehr indoktriniert waren, um sich von solchen Ideologien lösen zu können. Ideologien geben mentale Sicherheit, und wer sein Kind entsprechend erzog, fühlte sich akzeptiert und der Gruppe zugehörig. Die schwarze Pädagogik ist übrigens auch keine rein deutsche Erfindung: Schon im 19. Jahrhundert galt auch in anderen Ländern Strenge und Härte Kindern gegenüber als ein Muss. Auch von seiten der Psychologie wurde dies befürwortet. Der Behaviorist Skinner riet, Säuglinge nicht durch Hochnehmen zu belohnen, wenn sie schrieten (zit. in Slater 2004, deutsch 2005, 181).

Erst die Bindungsforschung lässt uns heute wirklich erfassen, welcher Schaden in Bezug auf die Entwicklung des Selbst und der Beziehungsqualitäten angerichtet wurde. Man kann den mit schwarzer Pädagogik aufgewachsenen Kriegskindern nicht vorwerfen, ihren eigenen Kindern (die heute 30–45jährigen) nicht die Resonanz und Wertschätzung gegeben haben zu können, die diese brauchten. Viele meiner PatientInnen erleben immer wieder, dass ein Dialog mit den Eltern über deren (existenzielle) Schuld nicht möglich ist, weil sie nicht stark genug sind, diese zu tragen. Wenn Kinder von den Eltern einklagen, was sie alles *nicht* bekommen haben (z. B. genügend Resonanz und Wertschätzung), fühlen sich die Eltern moralisch in die Enge getrieben, weil sie aus ihrer Sicht alles für die Kinder getan haben, was nötig war, und erst jetzt merken, was fehlte.

Die durch die Naziideologie indoktrinierten Kriegskinder, die durch den Krieg und den Zusammenbruch des Dritten Reiches traumatisiert und später grundlos mit zu den Tätern gezählt wurden, entwickelten verschiedenste Abwehrstrategien, um die existenzielle Schuld nicht wahrzunehmen. Solche Abwehrmechanismen manifestieren sich durch Schweigen, Gefühlsabwehr oder durch erlernte Hilflosigkeit, ständiges Jammern, Aufmüpfigkeit, Gewaltbereitschaft, Erfolgswang oder Machtausübung um nur einige Beispiele zu nennen.

Nicht bewusste Schuld wird leider immer an die Nachkommen weiter gegeben, was umso tiefer wirkt, weil es subtil und unterschwellig geschieht. Die Kriegskinder geben dies wiederum an ihre eigenen Kinder weiter. Transgenerationale Übertragungen auf die dritte Generation finden nach meinen Beobachtungen oft in Form von Parentifizierung statt, durch Verwöhnung, durch Wiedergutmachungsversuche (mein Kind soll es besser als ich haben) oder aber auch durch mangelndes Vertrauen in die eigenen Kinder oder sogar Desinteresse an ihnen.

Die Generation der heute 30 bis 45-jährigen leidet oft an Schuldgefühlen, wenn man es parentifizierenden Eltern nicht recht machen kann. Viele Depressionen sind auf die mangelnde Fähigkeit zurückzuführen, sich von den parentifizierenden Eltern zu lösen. Ich kenne PatientInnen, die mit 45 Jahren ihre Eltern immer noch zweimal pro Woche besuchen müssen und nicht fähig sind zu sagen, dass sie eigentlich lieber etwas anderes machen würden. Oft haben sie den Eltern gegenüber Schuldgefühle, weil sie deren Wunden nicht heilen, weil sie sie nicht emotional erreichen und/oder weil sie sich von ihnen nicht wirklich innerlich lösen können.

Beispiel: Die Eltern eines meiner Patienten (48), der wegen Beziehungsproblemen, Depressionen und Ängsten zu mir kam, hatten als Kinder Vertreibung und Flucht aus Schlesien mit entsprechender Traumatisierung erlebt und konnten deshalb aus dieser seelischen Verunsicherung und Verletzung heraus später nur ein Leben führen, das einzig und allein auf Sicherheit und Ordnung ausgerichtet und allem Neuen und Unbekannten gegenüber ablehnend war. Der seine Gefühle anästhesierende und verdrängende Vater wurde Polizist (wichtig: mit Rentenanspruch!). Als Kriegskind war er in der HJ einen militärischen Erziehungsstil gewöhnt, und die Uniform des Polizisten war ihm vertraut. Das Leben in sehr engen psychischen Strukturen ließ auch seinem Sohn keinen Raum für sich selbst. Er verhielt sich entsprechend und war ein folgsamer Sohn, der sich zudem für seine ihn parentifizierenden Eltern sehr verantwortlich fühlte. Auf Anraten des Vaters brach er eine Lehre als Bäcker ab und wurde ebenfalls Polizist, unbewusst auch, um dem Vater beruflich „auf Augenhöhe“ begegnen zu können. Als Polizist im Bereitschaftsdienst war er jederzeit für die Herstellung von Ordnung bei Demonstrationen, Straßenkämpfen, bei Schlachten zwischen Hooligans und dergleichen einsetzbar, als ob er – stellvertretend für seinen Vater – unter Einsatz seines Lebens solche „terroristischen“ Gruppierungen bekämpfen und die Schuld der Täter wieder gut machen wolle. Der Patient kam nie auf die Idee, eigene Bedürfnisse zu erforschen, eigene Talente zu verwirklichen. Dafür könne er sich heute „in den Hintern treten“.

Die existenzielle Schuld des Polizisten bestand in seiner Werdenshemmung, d. h. darin, sich nicht aus der Parentifizierung durch die emotional unsicher gebundenen Eltern lösen zu können. Er blieb lieber abhängig, als die Eltern mit seiner Abnabelung zu konfrontieren, d. h. er blieb sich schuldig, das eigene Leben in die Hand zu nehmen. Eine Entwicklung seiner Schuldfähigkeit beinhaltete, die mentalen Re-

präsentationen seiner und der persönlichen und elterlichen kollektiven Geschichte zu erkennen, zu reflektieren, diese tragische Seite der Verflechtungen zu betrauern und zu wagen, auch eigene, neue Wege zu gehen.

### **Was kann Guided Imagery and Music (GIM) zum Thema leisten?**

GIM ist eine Form integrativer Psychotherapie, bei der der Klient („Reisender“, Traveller) in einem veränderten Bewusstseinszustand dem Therapeuten („Begleiter“, Guide) während des Hörens einer thematischen Auswahl (vorwiegend) klassischer Musikstücke seine Imaginationen mitteilt. Die Funktion der verbalen Begleitung durch den Guide ist eine andere als im normalen Setting. Er ist als Guide kein „Führer“, sondern „Begleiter“, der dem Patienten während des Musikhörens durch Nachfragen unterstützt, in seinem Erleben zu bleiben, nicht aber ein therapeutisches Gespräch mit ihm führt.

Günstig ist, dass der Patient sein Erleben und seine Gefühle in der musikalischen Zeit ausbreiten kann, bevor darüber im Anschluss gesprochen wird. Übertragungen, z. B. Schuldgefühle, es den Eltern nicht recht machen zu können, werden zuerst auf die Musik projiziert. Über die Musik kann biographisches Material lebendig und neu erarbeitet werden.

In der GIM-Literatur wurde das Thema Schuld m. E. bisher nicht als ein eigenes Thema aufgegriffen und auch in den GIM-Musikprogrammen findet sich keine spezielle Musikauswahl zum Thema Schuld und Schuldfähigkeit, obwohl das Thema in den Reisen zu anderen GIM-Programmen natürlich vorkommt. Musik als eine (die emotional defizitären Eltern oder vielleicht auch den Therapeuten ersetzen könnende) emotionale Resonanzgeberin ermöglicht sehr tief gehende Erfahrungen. Viele in GIM verwendete Musikstücke vermitteln durch ihre Parameter, Instrumentenwahl, Durchführungen usw. ästhetische Erfahrungen, die uns Trost und vielleicht auch Vergebung bringen können. Oft tauchen Engel oder weise Helfer auf, die den an Schuldgefühlen Leidenden trösten und aufnehmen. Geeignete Musik gibt Trost, ein Heilmittel, welches in der Psychotherapie eher selten erwähnt wird (dazu Petzold 2004). Trost geben, indem man jemand körperlich berührt, ist aus psychoanalytischer Sicht wegen der Abstinenzregel verboten. Dabei ist die Erfahrung eines auch leiblich erlebbaren Trostes und Beistandes gerade für Patienten, die wenig wärmende Resonanz bekommen haben, dringend notwendig. Wer wenig emotionale Resonanz und Trost erfahren hat, gerade in Bezug auf Gefühle der Scham, der Angst, der Wut und der Verzweiflung, findet jedenfalls in der Musik die Möglichkeit, sich in solchen Gefühlen begleitet zu fühlen. Wenn die Musik die Sicherheit und den Raum für das Bewusstwerden verdrängter oder existenzieller Schuld öffnet, kann sie dem Klienten auch ermöglichen, diese anzuerkennen, anzunehmen und zu tragen.

Eine solche Musikauswahl sollte jedoch ästhetisch über die mütterlich nährende Haltung der frühen schutz- und sicherheitsvermittelnden Zeit als Voraussetzung, sich selbst zu erkennen, hinausgehen. Sie sollte weitere Räume für

Auseinandersetzungen mit der eigenen Schuldfähigkeit und neue Entwicklungen stimulieren. Sie sollte durch ihre emotionalen und strukturellen Qualitäten einen Raum zur Selbstbegegnung öffnen und mit Hilfe der Imaginationen die emotionale Begegnung mit Introjekten, mit den Dämonen der Angst und der existenziellen Schuld ermöglichen.

Eine Patientin, die den abhängigen Teil in sich selber lange abgespalten und verdrängt hatte, konnte in GIM-Reisen diesen Teil in ihr befreien. In der Imagination erschien ihr dieser Teil als ein in einem Verlies dahinvegetierendes kleines Mädchen. Dass ihr diese Befreiung wegen ihres Selbsthasses so viele Jahre nicht möglich war, ließ sie ihre Schuld sich selbst gegenüber spüren, und sie konnte dies betrauern.

Dass eine solche Arbeit nur in einer wohlwollend annehmenden therapeutischen Beziehung möglich ist, sollte einleuchtend sein. Diese verlangt auch vom Therapeuten eine Haltung der Anerkennung seiner eigenen, in der menschlichen Existenz begründeten Schuldfähigkeit.

Bevor ich im Folgenden nun auf das GIM-Programm *Schuld und Schuldfähigkeit* eingehe, seien in einem Exkurs einige grundsätzliche Bemerkungen über die Analyse von GIM-Programmen erlaubt, die dem „Designer“ von GIM-Programmen die Auswahl an Musikstücken begründen helfen und dem Benutzer ein tieferes Verständnis für die Musikwahl vermitteln soll.

#### *Exkurs zur Analyse von GIM-Programmen*

Programme zu analysieren, ist eine zeitaufwendige und vielschichtige Angelegenheit. Eine umfassende Analyse verlangt eine mehrperspektivische Betrachtungsweise, die unterschiedliche methodische Vorgehensweisen integriert. Die musikalische Struktur-Analyse der einzelnen Musikstücke des Programms, das Programm als Ganzes, das Imaginationspotenzial der Musik müssen ebenso ihren Platz haben wie die Analyse der Intention des- oder derjenigen, der bzw. die das Programm entwickelt hat, sowie die Analyse der Auswahl der Stücke vor dem Hintergrund der Umstände und der Intentionen, die die Komponisten der einzelnen Musikstücke zum Komponieren gerade dieser Stücke bewogen haben.

Die Analyse eines GIM-Programms kann musikwissenschaftliche, phänomenologische, tiefenpsychologische, psychoanalytische und integrativtherapeutische Perspektiven mit verschiedener Schwerpunkt- und Zielsetzung umfassen, die unterschiedlichen Analysemethoden integrieren. So wurden von Bonny 1978, Kasayka 1991, Skaggs 1994, Summer 1995, Grocke 1999, Bruscia 1996, 2002; Booth 1999, Bonde 1997, um einige wichtige AutorInnen zu nennen, verschiedene unterschiedliche Heuristiken entwickelt, die einen musikzentrierten (Bonny 1978, Skaggs 1994), und/oder imaginationszentrierten oder integrativen Fokus haben.

Bonny hat beispielsweise Programme im Hinblick darauf analysiert, wie sie dem Therapeuten (Guide) nützlich sein können, und hat affektive Intensitätsprofile der Programme hergestellt, die dem Guide sehr gut als Leitfaden für die Nut-

zung an- und abschwellender Erregungsniveaus beim Guiden (verbales Intervenieren, um den Traveller in seinem Erleben zu halten) dienen.

Der ursprüngliche Ausgangspunkt war die Zusammenstellung von Musikstücken zu einem Programm mit bestimmter Intention. Die Musikstücke sollten ja in verschiedenster Hinsicht in ihren Parametern zusammenpassen und eine seelische Entwicklung ermöglichen.

Kategorien für den funktionalen Gebrauch der Programme mussten gefunden werden, z. B. ob es um Beziehungsklärungen, emotionalen Ausdruck, Unterstützung, Trauer oder um spirituelle und transpersonale Dimensionen gehen sollte. So entstanden Programme mit größeren oder flacheren affektiven und energetischen Intensitätskurven für eher supportative oder tiefer gehende seelische Prozesse.

Die Motivation, ein neues Programm zu kreieren, entsteht aus der Frage, für wen und für welche Themenstellung welche Musikzusammenstellung geeignet ist.

Welche psychologischen Thematiken lassen sich in einem Programm bzw. in seinem „Imaginationspotenzial“ (Bonde 1997) finden? Wenn ein Programm intendieren soll, innere Dialoge beim Reisenden zu stimulieren, wird danach gesucht, ob in der Musik Solo-Tutti, alternierende Qualitätswechsel usw. vorhanden sind, die solche Dialoge auslösen können.

Summers Perspektive war auf die frühe Entwicklung und Mutter-Kind-Beziehung gerichtet; denn sie untersuchte die Programme im Hinblick auf das Wechselspiel zwischen *Holding* und *Stimulation* bzw. darauf, ob und wie die Musik als entwicklungspsychologisches Agens gesunde Beziehungsqualitäten zwischen Mutter und Kind fördert. Summer analysierte also vor dem Hintergrund entwicklungspsychologischer Theorien die entsprechenden Analogien zwischen Musik und Traveller. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch der Beitrag von Geiger, die auf die Parallelen zwischen der früher Mutter-Kind-Beziehung und der *Guide-Traveller-Beziehung* hingewiesen hat (Geiger 2007), was bisher noch nicht in die Musikanalysen einbezogen wurde. Musik als Matrix für die frühkindliche Kommunikation zu betrachten und zu analysieren, hat Oberhoff, der kein GIM-Therapeut ist, versucht. Er untersuchte die Rolle der Musik im 1. Satz von Rachmaninoffs 3. Klavierkonzert auf die „frühkindliche Mutter-Kind-Matrix“ (Oberhoff 2002, 43), wobei er die Hypothese aufstellte, dass der Komponist die Musik aus der unbewussten Motivation komponierte, eigene frühkindliche Themen zur Darstellung zu bringen. Damit erinnert er zumindest daran, dass es wichtig ist, auch Informationen über das Leben des Komponisten einzubeziehen, die, wenn nicht Beweise, so aber doch möglicherweise Hinweise auf die mehr oder weniger bewussten Intentionen des Komponisten geben.

Andere Ansätze, z. B. Lem (1998) und Marr (2000), fokussieren die kausalen Beziehungen zwischen Musik und Imaginationen in physiologischer Hinsicht, wobei Musik als Stimulus für ganz bestimmte psychologische Antworten verstanden wird (vgl. dazu Abrams 2002, 332).

Im Gegensatz sehen Bruscia und Summer dazu mehr das **Potenzial** eines Programms, also nicht die spezifischen Einflüsse der Musik auf die Imaginationen

oder den Körper. Sie verstehen Musik als dynamische Form, die Kreativität, Imagination und therapeutische Arbeit unterstützt. Eine Analyse der zeitlichen Korrespondenzen zwischen Musik und auftauchenden Imaginationen des Reisenden erscheint ihnen deswegen auch nicht notwendig; denn das Potenzial der Musik entfaltet sich über das ganze Programm hin. Ein Programm wird als ein unteilbares Ganzes betrachtet, und einzelne Strukturen und Elemente sind nur im Kontext (und Kontinuum) des Ganzen bedeutsam.

Die Analysen der GIM-Programme sind heute eher integrativ und schließen verschiedene Ansätze ein, sich ein Programm zueigen zu machen. Bonnys Analysemethode des sog. *body listening*, eine affektiv-intuitive Methode, bei der die Musik sinnlich und über Bewegung erlebt und ausgedrückt wird (Bonny 1993), oder das Malen der Musik sowie das Narrative haben dabei ihren festen Platz als *creative Analyse* neben der musikwissenschaftlichen, phänomenologischen oder hermeneutischen Analyse. Grocke (2002) hat dazu ein Strukturmodell für eine Musikanalyse (Structural model of Musical Analysis *SMMA*) entwickelt, das verschiedene Kategorien ins Visier nimmt, die sowohl musikalische als auch symbolische, metaphorische, assoziative und aufnahmetechnische bzw. interpretatorische Qualitäten betreffen. Ausgehend von Bruscias Modellen hat sich auch Bonde in methodischer Vielfalt mit dem Imaginationspotenzial befasst (Bonde 1997).

## Das GIM-Programm „Schuld und Schuldfähigkeit“

Im folgenden möchte ich nun das Musikprogramm vorstellen, von dem ich hoffe, dass es Themen über Schuld bewusster machen hilft, Themen in allen möglichen Aspekten: was man sich selbst und anderen im Leben bisher schuldig geblieben ist, wo man Abhängigkeiten der Freiheit und Verantwortung vorgezogen hat, was man in Bezug auf andere versäumt hat, was man statt dessen anderen in die Schuhe geschoben hat und wo man sich gegenüber anderen versündigt hat. Die Musiken sollen einen Raum und eine Zeit zur Verfügung stellen, in denen der/die Reisende unbewusste, verdrängte oder transgenerational übernommene existenzielle Schuldgefühle in Bezug auf ihren individuellen und kollektiven Hintergrund erleben und wie der Held in der Mythologie in einem musikanalogen Imaginationsprozess durcharbeiten kann.

Musikstücke verschiedener Komponisten dafür thematisch in der „richtigen“ Reihenfolge zusammenzustellen und damit quasi ein neues Werk zu „komponieren“, ist eine Kunst für sich. Ich suchte dazu zuerst rein intuitiv verschiedene Musikstücke aus und befasste mich erst anschließend mit meinen eigenen Intentionen, meiner Auswahl und den Komponisten in der im Exkurs beschriebenen eher intellektuellen Weise. Auch andere „Programm-Designer“ gehen intuitiv vor, z. B. Booth (1998–99, 18). Sie spricht in Anlehnung an das von Epstein (1994) formulierte „kognitive Unbewusste“ davon, dass wir intuitiv bereits um die passende



Wahl wissen, bevor wir diese durch die anschließende Analyse rational begründen können. In meinem Fall stieß ich in der Tat auf überraschende „Zufälle“ (s. u.).

Ob das von mir in einer bestimmten Reihenfolge bewusst zusammengestellte Musikprogramm einerseits ein „Imaginationspotenzial“ (Bonde 1997) hat, das der Reisende mit seinen eigenen individuellen und kollektiven mentalen Repräsentationen imaginativ und erlebend füllen kann, und andererseits, ob diese Musikstücke in ihrer Gesamtheit ein ästhetisches Potenzial haben, das uns in einer existenziell bedeutsamen Weise des Ergriffenseins verändern könnte, bleibt noch eine offene Frage, die zum jetzigen Zeitpunkt nicht abschließend beantwortet werden kann.

Zum Titel des Programms ist zu sagen, dass ich zuerst an den Titel „*Schuld und Reue*“ dachte (*Guilt and Remorse*), merkte dann jedoch, dass Reue zwar dazu gehört, dass das Bereuen aber nicht unbedingt beinhaltet, auch Verantwortung zu tragen und z. B. etwas wieder gut zu machen oder nunmehr etwas zukünftig ganz anders zu handhaben. So kam ich auf die Wichtigkeit der Schuldhafteigkeits<sup>3</sup>, die das Ertragen und Durchleben von Schuld und das Tragen von Schuld und Verantwortlichkeit einschließt. In dem Wort Verantwortung versteckt sich das Wort „antworten“, was für mich in diesem Zusammenhang nicht die Qualität des Re-Agierens hat, sondern auf ein Beziehungsgeschehen neu antworten zu können. Wenn ich jemandem ernsthaft Antwort gebe, sind wir auf Augenhöhe. Ich bin dann nicht mehr klein und muss „schuldbewusst“ zu einer Autorität aufschauen. Mir ist bewusst, dass dies auch meine eigene Auseinandersetzung mit mir als existenziell („unschuldig“) schuldig gewordenem Nachkriegskind widerspiegelt, was natürlich die Gefahr beinhaltet, eigene Themen auch als Ziele für Klienten und Patienten zu definieren, die diesen Hintergrund nicht haben.

## Musikanalysen<sup>4</sup>

Das Programm enthält:

1. Elgar: Dream children Nr. 1 (Andante) in g-moll 3:27<sup>5</sup>
2. Alwyn: 5<sup>th</sup> Symphony, Tempo di Marcia funebre 5:55<sup>6</sup>
3. Tschaikowsky: Symphony Nr. 6, Pathétique, 4. Satz, Finale, 11:14<sup>7</sup>

3 Im Englischen habe ich für das Wort *Schuldfähigkeit* nur *Responsibility* (Verantwortung) gefunden. Treffender ist jedoch *Guilt and the capacity for guilt*.

4 Ich möchte an dieser Stelle meinen Studierenden des Instituts für Musiktherapie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, herzlich für die Mitwirkung bei den musikalischen Musikanalysen danken.

5 Hallé, Mark Elder CBE, Lyn Fletcher.

6 Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, David Lloyd-Jones.

7 London Symphony Orchestra, LTg. Igor Markevitch.

4. Gounod: Repentir (Frauenstimme), 6:13<sup>8</sup>
5. Fauré: Pavane pour orchestre et chœur op. 50, 6:38<sup>9</sup>

Es ist unbedingt notwendig, die in den Fußnoten angegebenen Aufnahmen dieser Musikwerke zu verwenden, da andere Interpretationen der Intention des Programms nicht gerecht werden.

Bei den Analysen der Musikstücke werde ich neben den (subjektiven) Strukturanalysen der Musiken auch kurze Anmerkungen über die Entstehungszeit der Musikstücke und die Intention der Komponisten einfügen.

### 1. Stück (3:27 min.)

#### **Edward Elgar: „Dream Children“ op. 43, Nr. 1 in g-moll (Andante) für kleines Orchester.**

*Dream Children* wurde 1902 uraufgeführt. Was Elgar mit diesem Werk intendierte, war möglicherweise, die Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit und nach dem, was vielleicht möglich gewesen wäre, auszudrücken; denn er schrieb auf die Partitur einen Ausschnitt aus einem Essay von Charles Lamb mit dem gleichen Titel, der folgendermaßen endet: „We are nothing; less than nothing, and dreams. We are only what might have been...“.

Wenn wir nur eine Illusion sind, eine Möglichkeit ... wie hat Elgar das kompositorisch ausgedrückt?

Das Stück hat die Form: A-B-A'

A-Teil: Nach einem zarten Tremolo der Timpani und Streicher im g-moll Akkord stellt die Klarinette das Hauptthema vor. Die Melodie klingt zart, träumend und suchend, leise im Dreiertakt wiegend von den Streichern unterstützt. Die Klarinette hält bei 0:32 min. die D-Töne einige Male wiederholend inne und scheint bei 0:43 min. durch die absteigende Melodie die Suche jedoch in Frage zu stellen. Doch wird sie bei 0:52 min. vom Orchester mit langen, beruhigenden Tönen beruhigt. Der letzte Ton des A-Teils verklingt in G-Dur bei 1:07 Min.

Der B-Teil beginnt bei 1:09 min. Es klingt, als tauche mit dem Es-Dur eine Erinnerung an eine Vision auf. Die Stimmung hellt sich auf. Ab 1:25 min. unterstützen und wiederholen die Bläser und Streicher die Melodie der Klarinette. Es kommt bei 1:40 min zu einer dynamischen Entwicklung und Intensivierung, als ob bestätigt würde, wie wichtig die Erinnerung an die Vision ist.

A'-Teil: Mit den Bläsern, deren tiefe, chromatisch abwärts gehende Töne Dissonanz erzeugen und von Es-Dur wieder nach g-moll übergehen, kehrt bei 2:09 min.

8 New Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Richard Bonyngue, Joan Sutherland, 1965.

9 Orchestre sinfonique et chœur de Montreal, Charles Dutoit, DECCA.

der geträumte B-Teil zum A-Teil zurück. Das, wovon der B-Teil sprach, scheint nicht möglich zu sein. Die Klarinette gibt das Hauptthema an das Tutti ab. Dennoch bleibt das Ganze offen. Der Schluss scheint sich auf dem Grundton des g-moll-Akkords anzukündigen. Die Streicher bauen jedoch überraschend den Ton H und anschließend das D auf, so dass der Teil nicht in g-moll, sondern bei 3:12 min. in einem G-Dur-Akkord beendet wird. Durch die Quinte des G-Dur-Akkords (D) im Sopran bleibt der Schluss offen (G-H-D).

Die Musik mit ihrem Protagonisten, der Klarinette, die auch für den GIM-Reisenden Hauptperson werden könnte, scheint nach meinem Empfinden das Ungelebte oder Versäumte oder Ersehnte zu suchen und wird hin- und hergerissen zwischen Hoffnung und Zweifel. Die Musik gibt aber keine endgültige Antwort, sondern lässt den Schluss offen.

Es sei hier die Imaginationsreise einer 35-jährigen Frau, nennen wir sie Doris, eingefügt, um den Blick auf eine mögliche Korrespondenz zwischen der ästhetischen Qualität der Musik und dem Imaginationspotenzial zu lenken sowie auf die psychodynamisch relevanten mentalen Repräsentationen. Die Interventionen des Guide werden hier ausgelassen.

Doris imaginierte:

*Freunde essen zusammen. Ich bin nicht dabei. Ich bin nicht eingeladen. Sie haben mich vergessen. Sie versuchen, es wieder gut zu machen, aber ohne sich zu entschuldigen. Ich bin ärgerlich. Sie geben mir das Gefühl, daran schuld zu sein.*

Diese Imaginationen entsprechen dem in der Musik erlebbaren Hin- und Hergerissensein zwischen Sehnsucht und Trauer bzw. Ärger über verpasste Möglichkeiten. Von der Psychodynamik her ist Doris in Kontakt mit ihrer „Unschuld“. Andere haben sie vergessen und verletzt und entschuldigen sich nicht. Die ihr von außen suggerierte Schuldzuweisung, selbst dazu beigetragen zu haben, nicht eingeladen worden zu sein, wird empfunden, aber abgelehnt.

## 2. Stück (5:55 Min.)

### William Alwyn: 5. Symphony „Hydriotaphia“, 4. Abschnitt

(Tempo di Marcia funebre) (die letzten 5:55 von insgesamt 14:27 Minuten).

Die 5. Symphonie namens „Hydriotaphia“ komponierte Alwyn 1973. Er widmete sie der Erinnerung an Sir Thomas Browne (1605–1682), dessen große Todeslegie erstmals im Jahre 1658 erschien unter dem Titel *Hydriotaphia: „Urnenbestattung“* oder „Eine Abhandlung über die kürzlich in Norfolk gefundenen Graburnen“ (engl. Urne-Buriall, or, a brief Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk). Die ineinander übergehenden Abschnitte der Symphonie wurden von Alwyn mit Brownes Zitaten versehen, welche sich auf den Tod beziehen, auf „düstere irdne Krüge, die keine freudigen Stimmen haben“, auf „Sterblichkeit“, auf die „Ruinen vergessener Zeit“, auf die „Einfachheit, die davon fliegt“ und schließlich

auf die „Sünde, die in großen Schritten über uns kommt“ (vgl. Alwyn 1983). In dem hier ausgewählten Ausschnitt mit dem Trauermarsch zitiert Alwyn: „But man is a noble animal, splendid in ashes, and pompous in the grave, solemnizing nati- vities and deaths with equal lustre, nor omitting ceremonies of bravery in the infamy of his nature.“ (Browne 1658, 5. Kapitel).

Nach dem ersten Stück von Elgar, das dem Thema der Sehnsucht nach dem, was vielleicht möglich gewesen wäre, Raum gab, führt das anschließende Stück von Alwyn weiter in die Tiefe. Man hört jedoch auch in diesem Abschnitt noch einmal das Ganze, das sich vom Unheilvollen mächtig ankündigt, sich auf uns stürzt und mitreißt, bis es zur Ruhe kommt, bevor dann der Kreislauf wieder beginnt.

Der 4. Abschnitt beginnt mit den Tönen C-Des-E einer Glocke, unterlegt mit tiefer Streicherbegleitung. Bei 0:33 min. übernehmen die Streicher und Bläser dieses Motiv. Bei 1:00 min. beginnen sich die Dur-Akkordklänge zu Dissonanzen zu vermischen, was die Atmosphäre mysteriös und unheimlich macht. Die langsamen, regelmäßig aufwärts steigenden Töne lassen schwere Schritte oder eine Beerdigungsprozession assoziieren. Bei 1:20 min. steigert die sich jetzt ausweitende Melodie dynamisch, und die Spannung intensiviert sich durch unberechenbare Akzentuierungen durch die Metallbläser, was ab 2:20 min. gewaltsam und aggressiv wird. Die Bläser wirken mit ihren schnellen und aufdringlichen Rhythmen hart, kriegerisch und brutal, die Streicher laut und schrill. Bei 3:18 min. explodiert die Spannung schließlich mit lauten Gong-Schlägen, Metallbläsern und Perkussion.

Bei 3:41 min. erklingt nach einem kurzen und leiseren Übergang ein friedlicher F-Dur Akkord. Aber die Spannung ist nicht ganz aufgelöst. Über der unterschwelligem Streicherbegleitung singt ein Cello solistisch eine kurze trauernde, wehmütige Melodie. Ab 4:00 min. entsteht eine Stimmung, in der Hoffnung und zugleich Zweifel einander durch einen abschwellenden Dur-Akkord und Dissonanzen überlagern. Diese Ambivalenz wird durch den Schlusston noch einmal betont, indem der harmonische F-Dur Akkord bei 4:46 min. von den Streichern, rollenden Timpani und hohen Des-Tönen der Bläser bezweifelt wird und damit das Ende wieder offen lässt.

Diese Musik spricht noch viel eindrücklicher als das Stück von Elgar. Zwar bewegt man sich musikalisch weiterhin zwischen Bedrohung und Entwarnung, doch bricht sich das, was zurückgehalten wurde, was nicht sein durfte/konnte, nicht verarbeitet wurde (das Gewissen, wenn man so will), doch schließlich explosionsartig Bahn und öffnet den Raum für eine ambivalente Trauer.

Doris imaginierte zu diesem Stück:

*Sonntagsglocken... Bedrohlich. Etwas Bedrohliches kommt. Ich muss entfliehen, aber ich kann nicht. Ich bin noch im Bett, kann nicht aufstehen. Schwere Wolken bedecken mein Haus, sie versuchen, mein Haus zu zerstören. Ich bin hilflos. Je-*

*mand ist eingebrochen. Sie suchen mich... Sie sind verteilt und suchen mich. Ich brauche Hilfe.... Das Orchester stört mich. Die Streicher diskutieren. Einer redet es schön, der andere nicht.*

Diese Imaginationen entsprechen der Musik insofern, als Doris sich hilflos der Verfolgung ausgeliefert fühlt. Es gibt kein Entkommen. Sie ist hilflos, braucht Hilfe, aber die Musik zeigt ihr durch ihre Ambivalenz keinen gangbaren Weg.

### 3. Stück (11:14 min.)

#### **Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840–1893): Sinfonie Nr. 6 h-moll op. 74 (Pathétique), Finale**

Diese Sinfonie war Tschaikowskys letztes Werk. Tschaikowsky lebte ein durch Geldmangel und unglückliche oder unerfüllte Lieben geprägtes Leben, das ihn zunehmend menschenfeindlich und unstet werden ließ. Wie er an den Großfürsten Konstantin schrieb, wollte er mit der 6. Sinfonie eine grandiose Sinfonie schreiben, „die den Schlussstein meines ganzen Schaffens bilden soll“. Das Werk sollte von „Schwung, Zuversicht, Tätigkeitsdrang“ im ersten Satz zu „Tod“, dem „Resultat der Zerstörung“, im Finale reichen (kursiv von I. F.-H.). Die Uraufführung fand am 16. Oktober in St. Petersburg statt. Die Symphonie hatte zuerst nur mäßigen Erfolg, was den Komponisten sehr enttäuschte.

Wenige Tage nach der Uraufführung erkrankte Tschaikowsky an der Cholera, an der er am 25. Oktober 1893 starb. Seine Todesumstände sind nicht genau dokumentiert; es gibt auch einige Biographen, die behaupten, dass er Selbstmord begangen habe, weil seine Homosexualität bekannt wurde.

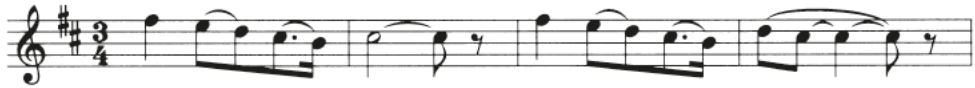
Das *Finale*, der 4. Satz in h-moll (*Adagio lamentoso – Andante*), intensiviert das verstörende Gefühl, das der Alwyn hervorrief, weiter in Richtung Tod und Zerstörung. Psychologisch gesehen, muss sich der GIM-Reisende seinen Illusionen, seiner vermeintlichen moralischen Unschuld stellen und wird mit ihrer Zerstörung bzw. seiner existenziellen Schuld konfrontiert.

Formal ist das Finale durch einen Dreiviertelakt und dreiteilige Form ausgezeichnet. Die Orchestrierung drückt – abgesehen von den Streichern – durch die starke Bläserbesetzung (3 Flöten (III. auch Piccoloflöte), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba) und das Schlagwerk (Pauken, große Trommel, Becken, Tamtam) bereits die Intention der Pathétique aus: die Zuversicht des Ahnungslosen durch Zerstörung seiner Illusionen auszudrücken.

Der A-Teil steht in h-moll, der zweite Teil des A-Teils erscheint als variierte Wiederholung des ersten Themas.

Das Finale beginnt mit einem von den Streichern intonierten und von schmerzlicher Chromatik geprägten Seufzermotiv, ...

## Adagio lamentoso



Figur 1

... und schmerzlich wird in den ersten 2:30 Minuten der Raum für eine große Traurigkeit und Wehmut geöffnet, wobei die Musik den Erlebenden gleichzeitig durch die tiefen Bässe in dieser Gefühlstiefe hält. Das Motiv wird durch Streicher abwärts und aufwärts gehend entfaltet, wobei es durch den Einsatz der Holzbläser miteinander verbunden wird. Der verfremdete Einsatz des Fagotts führt bei 1:50 Min. mit dem zur Tiefe fallenden Skalengang zum Ende des A-Teils.

Bei 2:30 Min. wird im Mittelteil der Traurigkeit ein trostvolleres Andante-Thema in D-Dur gegenübergestellt, ...

## Andante



Figur 2

... das sich ab 3:16 Min. allmählich durch Chromatik immer mehr intensiviert und schließlich insistierend anklopfend bei 4:57 Min zum Aufgeben zwingt.

Schuldgefühle über das nicht Gelebte, Verdrängte, Verschwiegene, Schmerz, Reue und Trauer über Erlebnisse, die nicht mehr wieder gut gemacht werden können, all das kann nicht mehr verdrängt werden und muss zugelassen werden. Bei 5:00 Min. ist man besiegt, hat aufgegeben.

Bei 5:30 Min. kehrt das Seufzermotiv schmerzlich zurück und scheint zu bestätigen, wie traurig und hoffnungslos es ist. Ab 6:30 Min. kommt es noch einmal zu einem Hoffnungsschimmer mit dem tröstlicheren Motiv in einer Intensivierung ab 7:00 Min., die bei 7:40 von einem Tamtam-Schlag gekrönt wird und jetzt in einem raschen hastig gesteigerten Tempo ein letztes Aufbegehren ermöglicht, was jedoch nichts mehr nützt. Ein entfernter Tamtam-Schlag eröffnet bei 8:12 Min. die Coda mit einem düsteren Choral der Blechbläser, der mit dem Totenoffizium-Zitat im ersten Satz korrespondiert, jedoch über dem bis zum Ende beibehaltenen Orgelpunkt H gesetzt ist. Bei 9:12 Min. tröstet das Andantethema aus dem Mittelteil noch einmal in einer Mollvariation, bis der Satz in einem h-moll-Akkord der tiefen Streicher hoffnungslos, resignierend und tragisch nach 11:14 Minuten endgültig er stirbt.



Doris imaginierte hier:

*Ich fühle mich wie die Hörner [gemeint: Fagott]. Ich widerstehe den Streichern. Aber ich bin alleine ... kraftlos. Sie wollen mich überreden, so zu sein wie sie mich haben wollen. Ich sag: Nein! Nein sagen ist immer gut. Aber ich bin einsam ... die Konsonanz nervt mich. Ich brauche keine Ratschläge, sondern eine Antwort. Aber sie wollen mich nur überreden. Es überzeugt mich nicht ... Ich muss überzeugt sein, aber ich kann nicht. Sie fordern, sie fordern. Du musst, du musst, sonst wirst du es bereuen. Scheiße ... Ich werde ausgeschlossen. Niemand versteht mich ... Jetzt wollen sie mich trösten. Aber ich nehme es nicht an. Es ist ein falscher Trost. Beschwichtigung. Sie machen alles so kompliziert. Auf und ab, auf und ab. Ich will nicht mitmachen. Aber sie sagen, dass ich mitmachen soll. Sie schleppen mich ... Sie nehmen meine Kleidung und ziehen mich nach oben. Sie sind zu mächtig .... Ich sehe eine Prozession, jemand ist tot. Leute tragen einen Sarg. Ich glaube, ich bin darin! Ja.*

Musikalisch wurde hier ausgedrückt, dass es kein Ausweichen gibt und dass man sich mit dem Tod bzw. der Zerstörung aller Illusionen und Lebenslügen abfinden muss. Dies passt zu Doris' Imaginationen. Doris ist aus psychodynamischer Sicht nicht mehr bereit, auf die Ratschläge der anderen zu hören, lässt sich aber mit-schleppen und scheint die Hoffnung auf Eigenständigkeit mit dem Bild des Sarges aufzugeben, in dem sie selbst liegt.

#### 4. Stück (6:13 min.)

##### **Charles Gounod (1818–1893): Repentir (O Divine Redeemer)**

*Repentir* (Reue) ist ebenso wie Tschaikowskys 6. Sinfonie Gounods letztes Werk. Bei meiner intuitiven Wahl der Stücke hatte ich davon keine Kenntnis. Welch seltsamer Zufall, zwei Stücke ausgewählt zu haben, die beide im selben Jahr komponiert, im selben Monat uraufgeführt wurden und die beide das letzte Werk der Komponisten waren. Beide starben im Herbst 1893 im Abstand weniger Tage, Gounod am 18. Oktober, Tschaikowsky am 25. Oktober. Ihre Werke in diesem Programm gehen allerdings in eine sehr unterschiedliche Richtung. Gounod komponierte die Musik und den Text des *Repentir – Scène sous forme de prière* – für Mezzo-Sopran mit Orchesterbegleitung im April 1893, sechs Monate vor seinem Tod. Er war sehr religiös und hatte sogar in Erwägung gezogen, Priester zu werden. Deshalb lag es nahe, dass er viele geistliche Werke komponierte.

Während der Finalsatz der 6. Sinfonie vom „Tod als Resultat der Zerstörung“ spricht und damit sicher auch Tschaikowskys Leben voller Melancholie und Tief-schläge ausdrückt, hat Gounods *Repentir* in der Reue auch eine spirituelle Qualität, die erlösend wirkt. Der Text ist ein Gebet, der schuldige Mensch wendet sich an ein göttliches Gegenüber, bereut und – ganz wichtig – kommuniziert seine Schuld. Es ist der Ausdruck tiefster Trauer und Verzweiflung möglich, aber auch die Erfahrung von Trost und Angenommenwerden.

**Repentir**

*Ah! ne repousse pas mon âme pécheresse  
 Entends mes cris et vois mon repentir.  
 A mon aide Seigneur hâte-toi d'accourir  
 Et prends pitié de ma détresse!  
 De la justice vengeresse  
 Détourne les coups, mon Sauveur!  
 O Divin Rédempteur!  
 Pardonne à ma faiblesse,  
 Dans le secret des nuits je répandrai mes pleurs  
 Je meurtrirai ma chair sous le poids du cilice  
 Et mon coeur altéré du sanglant sacrifice  
 Bénira de ta main les clémentes rigueurs.*

(deutsche und englische Übersetzung siehe Fußnote 10)

Dieser vor 115 Jahren geschriebene Text ist stark von der tief christlich-religiösen Vorstellung des a priori sündigen Menschen geprägt, welcher vollends der Gnade eines unbarmherzigen Gottes ausgeliefert ist. Deshalb fleht er um Erbarmen und Milde und bietet Selbstbestrafung in Form der körperlichen Züchtigung an. Er steht zwar zu seiner Schuld, aber er macht sich klein, wagt nicht, für sich selbst zu stehen und sich selbst zu vergeben.

Ich hätte dieses Stück von Gounod nicht verwendet, wenn es um den Text gehen oder ich in Frankreich arbeiten würde. Ich verwende das Stück jedoch, weil die Musik und der Gesang die tiefe Verzweiflung und Sehnsucht nach Erlösung ausdrücken, Erlösung aus dem eigenen Gefängnis, in das man sich selbst auch un-

10 Orchestre sinfonique et chœur de Montreal, Charles Dutoit, DECCA

**Die Übersetzung ins Deutsche von mir:**

Ach, stoße meine sündige Seele nicht von dir  
 Höre meinen Notschrei und sieh meine Reue  
 Komm mir beizustehen, Heiland  
 Und hab Mitleid mit meiner Verzweiflung!  
 Lenke die Rache der Gerechtigkeit um, mein Retter,

Oh, göttlicher Erlöser! Oh, göttlicher Erlöser  
 Verzeih mir meine Schwäche  
 Im Dunkel der Nächte werde ich meine Tränen  
 vergießen,  
 mein Fleisch unter der Last des Büsserkleids geißeln

und mein vom blutigen Opfer verwandeltes Herz  
 wird die gnadenreiche Strenge Deiner Hand segnen.  
 Oh, göttlicher Erlöser! Oh, göttlicher Erlöser  
 Verzeih mir meine Schwäche  
 Lenke die Rache der Gerechtigkeit um, mein Retter,  
 Oh, göttlicher Erlöser! Verzeih mir meine Schwäche

**Die Übersetzung ins Englische von Richard Butler:**

Ah! Do not reject my sinful soul!  
 Hear my cries and see my \*repentance!  
 Help me, Lord; Haste thee to rush to me  
 And take pity on my distress.  
 Of vengeful justice, Deflect the blows, my  
 Savior! \*\*

O Divine Redeemer! O Divine Redeemer!  
 Pardon my weakness!  
 In the secrecy of the nights I shall shed my tears,

I shall mortify my flesh under the weight of the  
 hair shirt;  
 And my heart, altered by the bleeding sacrifice,  
 Will bless the merciful rigors of Thy hand!  
 O Divine Redeemer! O Divine Redeemer!  
 Pardon my weakness!  
 Of vengeful justice, Deflect the blows, my Savior!  
 O Divine Redeemer! Pardon my weakness!

wissentlich gesetzt hat. Die Ausdruckskraft der Musik macht es möglich, das, was man seinem Leben und dem Leben anderer gegenüber schuldig geblieben ist, beweinen und betrauern zu können. Durch den Gesang kann die Qual nach außen kommuniziert und die Not mit jemand anderem geteilt werden, eine Erfahrung, nicht allein zu bleiben und verstanden zu werden. Die Musik macht das Ersehnen von Begleitung, Verständnis und Trost erlebbar.

Das Stück besteht aus den Teilen A-B-C-B-(Coda).

Es beginnt mit einem Cellosolo in c-moll, das sich aus tiefster Tiefe in die Höhe vorarbeitet, sich aufwärts und abwärts bewegt, schließlich aber chromatisch wieder in die Tiefe zurückführt. Bei 0:18 min. setzt das Orchester ein, gefolgt von der klagenden Oboe (bei 0:26 min) und dem Sopran bei 0:33 min. aufgreift. Klagend beginnt die Frauenstimme auf g'. Die Melodie entwickelt sich vorsichtig, modulierend und harmonisch durch verminderte und Moll-Akkorde aufwärts steigend, bis sie schließlich bei 2:16 min. das g'' erreicht als Ausdruck höchster Not. In der Melodie werden Halbtöne verwendet, die den Eindruck der Reue verstärken. Der A-Teil wird im Halbschluss (Dominante G-Dur) beendet, was den Eindruck des Bittens oder Flehens verstärkt.

Bei 2:32 beginnt der B-Teil. Die Tonart wird – im Gegensatz zum A-Teil – ohne Dissonanzen in einem hellen C-Dur gehalten, was dem Gefühl der Unerlöstheit des Halbschlusses des vorherigen Teils etwas Ermutigendes entgegensetzt, die sich im melodischen Höhepunkt intensiviert. Auch im kurzen C-Teil (ab 3:33 min.) wird die Hoffnung auf Erlösung und Angenommenwerden durch die kleine None (c' bis d''), **häufige verminderte und Mollakkorde sowie Modulationen** verdeutlicht.

Der harmonische und getragene B-Teil wiederholt sich bei 4:32 min. und mündet bei 5:07 min. in die Coda, die an den C-Teil angelehnt ist und zu einer nochmaligen großen Intensivierung führt, jedoch bei 5:57 min. dann nach C-Dur friedlich aufwärts geht und ausklingt.

Doris imaginierte:

*Meine Seele ist tot ... Ich sehe eine Flamme. Sie ist kalt. Sie sieht heiß aus, aber sie ist kalt. Man kann sie berühren. Sie ist sehr mächtig, lebendig, erotisch. Aber nicht bedrohlich ... Die Flamme will meine Seele beleben. Aber das geht nicht, die Flamme ist kalt ... sie versucht es weiter, aber es geht nicht.*

*Meine Seele ist tot. Die Musik ist oberflächlich ...*

Das ästhetische Potenzial der Musik korrespondiert – besonders im B-Teil – mit dem Imaginationspotenzial durch das Bild der Flamme (Erneuerung oder Läuterung?). Die Flamme ist mächtig, aber kalt. Die Seele bleibt tot, der Zeitpunkt der Erlösung aus der Erstarrung ist noch nicht gekommen. Auf die schmerzvollen Gefühle der Reue und des Flehens, die die Frauenstimme ausdrückt, kann Doris sich noch nicht einlassen, möglicherweise wäre das zu überwältigend. Sie wehrt sie ab, indem sie Oberflächlichkeit in die Musik projiziert.

## 5. Stück (6:38 min.)

Gabriel Fauré „Pavane“ in f-moll op. 50 für Chor und Orchester (7:00 min.)

Als letztes Stück fand ich Faurés *Pavane* passend. Die Pavane drückte zu Faurés Zeit eine nostalgische Begeisterung für spanische Hofanzstraditionen aus, die von vielen Komponisten geteilt wurde. Faurés Werk, 1887 komponiert und im November 1888 uraufgeführt, war ursprünglich nur für Orchester konzipiert. Eine Fassung mit Chor wurde jedoch drei Tage nach der Uraufführung der Orchesterfassung aufgeführt. Heute werden beide Fassungen aufgeführt. Die Chorfassung ist mit Streichern und sparsam mit je einem Paar Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern besetzt. Die Texte des Chores basieren auf Versen des Dichters Verlaine über die Hilflosigkeit des Menschen.

Ich wählte die Fassung mit dem Chor, weil die Männer- und Frauenstimmen auch als eine Art Segen verstanden werden können, den man von den Eltern mit auf den Weg bekommt, wenn man das Alte hinter sich lässt und zu neuen Ufern aufbricht. Allerdings kann Vokalmusik in GIM-Reisen auch Projektionen auf strenge Eltern oder religiöse Autoritäten auslösen.

Die Pavane hat eine A-B-A' Form.

Der A-Teil beginnt mit einer zarten Melodie eines Flötesolos in fis-moll...

Allegretto molto moderato



Figur 3

... und Holzbläsern in der Parallel-Durtonart A-Dur, die durch eine tragende Pizzicato-Begleitung der Streicher begleitet werden, der einen etwas wehmütigen Eindruck erweckt, was zwischendurch vom Orchester unterstützt wird. Der dann bei 1:33 min. einsetzende Frauenchor wiederholt das Thema, die Männerstimmen antworten. Als ob sie das Thema diskutieren wollten kommunizieren Männer und Frauen abwechselnd miteinander, bis sie bei 2:17 schließlich auch gemeinsam singen. Der Gesamtklang wirkt ausgewogen strukturiert und stabil.

Der B-Teil beginnt bei 2:30 min. in einer kräftigen Abwärtsbewegung der Streicher im lydischem Modus über dem ostinaten Grundton D. (Die lydische Kirchentonart lässt durch den in ihr enthaltenen Tritonus – hier mit dem Intervall D-Gis – den größten Freiheitsraum der Entscheidung, da er das einzige Intervall ist, das sich nach oben oder nach unten auflösen kann.) Die Männerstimmen wiederholen den Ton D eine Oktave höher, was anmutet, als forderten sie eindringlich auf, Verantwortung zu übernehmen, während sich die Stimmen im Orchester auf- und abwärts bewegen, als ob sie nach Antworten suchen. Dies wiederholt sich

nach drei Minuten einen Ton tiefer. Bei 3:08 min setzen dazu die Frauenstimmen wieder ein, und die Diskussion geht weiter, bis es bei 3:32 durch eine kurzfristige harmonische Auflösung nach Cis-Dur zur Veränderung der Atmosphäre kommt.

Bei 5:22. erscheinen in der Wiederholung des ersten Teils im Hauptthema (A'-Teil) wieder Holzbläser-Soli, ebenso wie die anfängliche Flötenmelodie. Der Chor trägt die Melodie beruhigend, aber auch seufzend, als wolle er bestätigen, wie schwer alles war.

Mit der Pavane, die insgesamt zu einem positiven Ende der Reise führt, wird jedoch im Mittelteil durch die lydische Tonart auch an die eigene Entscheidungsbereitschaft appelliert, sich aus der Hilflosigkeit und Bestimmtheit durch andere oder die jeweilige Situation zu lösen. Sie hilft damit, nicht in Selbstanklage und Hilflosigkeit verharren zu müssen, sondern weist darauf hin, dass man Entscheidungsfreiheit hat.

Doris imaginierte:

*Die Musik gefällt mir. Sie ist nicht bedrohlich, sie fragt mich, wie es mir geht. „Schade, dass es dir nicht gut geht“, sagt die Musik. Sie sagt: „Ich versteh‘ dich“ ... Das fühlt sich gut an ... Den Chor mag ich nicht. Das Schreien mag ich nicht. Es erinnert mich an dominante Menschen ... Ich freue mich, wieder die Flöte zu hören. Sehr zart, aber nicht schwach ... Ich bin skeptisch. Ich kann die Flöte nicht mehr hören ... der Chor will es schon wieder schön machen. Leider, und die Flöte macht auch mit. ... Schade.*

Schaut man auf das Imaginationspotenzial dieser Musik an dieser Stelle im Programm, so wird einerseits die Möglichkeit zu kommunizieren deutlich (die Musik versteht sie), andererseits aber auch die Unmöglichkeit, sich zur Lösung aus der Abhängigkeit zu entscheiden (d. h. der Tritonus wird nicht als Entscheidungsfreiheit wahrgenommen). Die Imaginationen zeigen dadurch, dass Doris entsprechend ihrer biosozialen und soziokulturellen Mentalisierungsprozesse weiterhin auf den Chor „dominante Menschen“ projiziert, die mit ihren social worlds, ihren Meinungen, Ideologien, Beschwichtigungen und der Schönrede über sie bestimmten und es immer noch tun. Nur in der Orchestermusik erlebt sie kurzfristig Verständnis und Trost, fühlt sich wegen der Stimmen des Chores jedoch wieder in die Abhängigkeit zurückgeworfen.

Psychodynamisch gesehen, steht die Auseinandersetzung mit Autoritäten im Vordergrund, d. h. Doris vorsichtig zu einer Horizonterweiterung im Sinn des „kultivierten Zweifels“ (Petzold, Leitner, Sieper, Orth 2008 ) zu ermutigen, d. h. die Denk-, Fühl- und Handlungsweisen der „dominanten Personen“ ihres soziokulturellen Hintergrunds zu hinterfragen, bevor ein Betrauern der Abhängigkeit „dran“ ist und der eigene Anteil daran bzw. die eigene Schuldfähigkeit angenommen werden kann. Doris' Reise zeigt das existenzielle Dilemma im Sinne einer Abhängigkeitsproblematik und Angst, sich von der Akzeptanz und Anerkennung durch andere unabhängig zu machen und das Eigene zu leben.

Um das Thema der Kriegs- und Nachkriegskinder und ihrer Nachkommen nicht ganz aus den Augen zu verlieren, möchte ich nun noch zwei GIM-Beispiele mit dem Schuld- und Schuldfähigkeits-Programm anschließen, die andeuten können, wie sich existenzielle Schuld transgenerational unterschiedlich manifestieren kann. Dabei sei der Fokus jetzt nicht so sehr auf die Analogie von Musik und Imaginationen gelegt, sondern auf das therapeutische seelische Thema der PatientInnen.

### **GIM-Reisebeispiele**

Viele meiner PatientInnen sind Nachkriegskinder, deren Eltern noch zur ersten Generation gehören. Die Eltern der meisten meiner PatientInnen sind jedoch Kriegskinder gewesen und hatten ein schweres Trauma als Vertriebene und/oder Ausgebombte erlitten. Sie flüchteten z. B. als Kleinkinder mit ihren Eltern (den Großeltern meiner PatientInnen) während der letzten Kriegsmonate aus den Ostgebieten und wurden im Westen oder auf dem Gebiet der späteren DDR irgendwo angesiedelt, wo sie auch nicht willkommen und vielen Demütigungen ausgesetzt waren. Flucht und Vertreibung, Verlust der Eltern oder eines Elternteils auf der Flucht oder durch Hunger, Ausbombung und Brand (Dresden!) waren an sich schon traumatisch, dazu kam auch, dass schon die Kleinen oft mit ansehen mussten, wie ihre Mütter und heranwachsenden Schwestern oft mehrfach vergewaltigt wurden. Oft gingen sie selbst verloren und fanden sich bei fremden Menschen wieder. Viele Kriegskinder leiden noch heute an den bereits genannten Symptomen. Auf Grund ihrer seelischen Brüchigkeit (trotz oft großer beruflicher Erfolge) ist es verständlich, dass sie ihren eigenen Kindern später auch nicht die emotionale Sicherheit geben konnten, die diese brauchten.

#### *Elisabeth*

Elisabeth ist Mitte fünfzig und gehört zu der Generation der Nachkriegskinder, deren Eltern keine Kriegskinder waren, sondern zur ersten Generation gehörten, also zu Hitlers Zeiten bereits erwachsen und mündig gewesen waren. Im Krieg überlebte nur ein Onkel der Patientin, der sehr spät als gebrochener Mann aus der Gefangenschaft kam. Der Vater war ebenfalls in Gefangenschaft, konnte jedoch fliehen. Elisabeths Eltern waren streng katholisch, was bedeutete, immer in Gottesfurcht leben zu müssen, weil der Mensch a priori schlecht und sündig ist. Die Tochter sollte sich möglichst wie eine Heilige verhalten, was hieß, eigene Bedürfnisse nicht wahrzunehmen bzw. aufzugeben und sich für andere zu opfern. Wärme und Herzlichkeit waren Fremdworte. Die Familie des Vaters war aus dem Osten vertrieben und lebte auf dem Lande. Die Mutter verachtete sie (Schande, weil Bauern Nazis waren? als Flüchtlinge? als Versager?) und verhinderte, dass die Tochter mit ihnen Kontakt hatte.



**Elgar:**

*Haben Sie Bilder?* Große Kathedrale. Ich hänge an der Decke am Kreuze, hätte es mir lieber von unten angeschaut. *Wie ist es, dort zu hängen?* Gemischt, es ist wie Jesus ans Kreuz genagelt. Man muss leiden und Schmerzen ertragen, für Frauen sowieso: unter Schmerzen gebären soll man.... Aber da ist auch etwas Heiliges und Erhabenes, eine andere Variante von heilig sein.... Ich konnte lange nicht in katholische Kirchen gehen, wurde da oft ohnmächtig. Aber eben habe ich mich gefreut, zuerst das Heilige in der Kirche zu sehen. Ich mag auch die Stille und das Meditative.

**Alwyn:**

*Was ist jetzt?* Eine kleine Kirche auf dem Berg. Da ist eine Prozession, jemand wird zu Grabe getragen, (bei 1:58). *Können Sie mehr darüber sagen?* Es ist zwar sommerlich, aber düster und bedrohlich... [wirkt gequält]. *Was nehmen Sie wahr?* Flüchtlingszüge... mir ist schlecht. *Können Sie es gerade aushalten?* Ja [schluchzt] ... (bei 4:30) [ruhiger geworden] eine Mutter kam aus dem Zug, schützt das Kind, sie hat trotz des Leides den Arm um es gelegt. *Sie schützt es?* Ja... ländliche Bilder kommen mit Verwandten meines Vaters.

**Tschaikowsky:**

Diese Verwandten habe ich lange abgelehnt. Mein Opa war Holzschuhmacher, das waren bodenständige Leute, die habe ich immer nur verachtet. Ich weiß gar nicht viel darüber. Das mischt sich mit den Bildern der Naziverherrlichung der Bauern. *Können Sie die Verwandten genauer erkennen?* (Bei 2:34) ich sehe weite Landschaften im Osten, das Haff. Ich weiß nicht, was das mit mir zu tun hat. Ich weiß nicht, ob mein Onkel da gefallen ist. Ich bin ja aus Westfalen... (bei 5:02) es war gerade eine unheimliche Bilderflut... ich bin gar nicht mehr da, es sind übermächtige Bilder. *Gibt es ein besonderes Bild?* Ja, ich stehe auf einem durchgedrehten Pferdewagen, wildes Peitschen, wie Zusammenstücke aus Filmen, alles was mit Krieg und Flucht zu tun hat (bei 7:55), die ganzen Menschenmassen, die die über das Haff oder die Landschaft mit Pferdewagen fliehen. Das Haff sind Filmbilder, die haben nichts mit mir zu tun. *Können Sie wahrnehmen, was die Menschen fühlen?* Angst, ausgezehrt sein, überleben wollen. (Bei 9:39) *Können Sie das fühlen?* Da fange ich an zu erstarren, mich tot zu machen [weint bitterlich]

**Gounod:**

Ich hatte vorhin ein Bild von Delacroix, das näher kommt: ein Streitwagen mit Jeanne d'Arc, Arme, die sich dem Licht entgegen strecken. Ich war fast beerdigt. Als diese Musik begann konnte ich die Arme heben und so wieder auferstehen. *Lassen Sie sich die Auferstehung erleben.* (Bei 4.32) [weint] ...Ich habe...

**Fauré:**

So einen Pinocchio gesehen und war selber Pinocchio und schwebte in meinem Garten. Dann kamen Bilder aus dem Film „Das Leben ist schön“<sup>11</sup>. Ich hätte als Kind auch so einen Pinocchio gebraucht. Auf jedem Kindergeburtstag musste ich mir die Geschichten meines Patenonkels aus der Kriegsgefangenschaft anhören und meine Oma drehte durch. Sie erzählte immer von den ausgebombten Häusern. Sie wurde fünfmal ausgebombt, hatte nur noch den Ausweis aus dem Bunker und stand vor den Trümmern. Alle Geschwister meines Vaters blieben im Krieg. Damals hätte ich auch so einen Pinocchio brauchen können [weint]. Ich sollte alles wieder gut machen. [Bitter:] Wir sind sowieso Sünder. Der Mensch muss unter Schmerzen gebären und wir tragen doppelte Schuld durch den Krieg. Wir dürfen nie wieder lachen. Mir wurden immer Märtyrergeschichten für Kinder von den Heiligen vorgelesen, die, die gesteinigt und gequält wurden. Blöderweise heiße ich auch noch so wie eine Heilige ... Als Jugendliche dachte ich dann oft an Selbstmord ... *Und heute?* Nicht. *Was sagt die Musik dazu?* ... Also, „den Pinocchio, den nimm jetzt mal einfach mit.“ *Geht das?* Ja, den nehme ich jetzt mit.

Elisabeths Reise gibt ein eindrückliches Bild davon wieder, wie sehr sie unter dem Druck der religiös verbrämten Vorstellungen der Eltern wie eine Heilige die Schuld der Eltern wieder gut machen sollte. Sie wurde schon als Kind damit überfordert. Zusätzlich hatte sie mit der Eifersucht und den verdrängten Hassgefühlen der Elterngeneration auf die unschuldige Nachgeborene zu tun, denn anders ist nicht zu erklären, dass sie die Kriegsgeschichten des Onkels und der Oma gerade an ihren eigenen Geburtstagen anhören musste, an Tagen, die doch eigentlich der Freude über die Existenz des Kindes dienen sollten. Bilder der Flucht, die möglicherweise ihre aus dem Osten vertriebene Familie väterlicherseits betrafen, über die sie nichts wusste, mischten sich transgenerational und nicht bewusst in ihr Erleben. Dass all diese Atmosphären und Gefühle nicht verarbeitet werden konnten, weil die Mutter den Kontakt mit diesem Teil der Familie aus Verachtung heraus verhinderte, musste es dem Kind Elisabeth schwer gemacht haben, die verschiedenen Eindrücke und Gefühle sortieren zu können. Einen seelischen Schutz vor den in sie hineingelegten Schuldgefühlen, etwa den der Mutter (bei Alwyn), die den Arm trotz des Leides schützend um ihr Kind legt oder den des Vaters, der im Film „Das Leben ist schön“ seinen Sohn vor Traumatisierungen bewahrt (bei Fauré), gab es nicht.

In den Imaginationen kann Elisabeth all diese von den Eltern an sie delegierten Gefühle von Trost- und Schutzlosigkeit beweinen, gleichzeitig aber fühlt sie auch die Bitterkeit und Härte, mit der die Eltern sie deren eigene Schuld spüren

11 „Das Leben ist schön“: In diesem Film wird der jüdische Guido mit Frau und Sohn in ein Konzentrationslager deportiert, wo er – von der Frau getrennt – seinen Sohn vor der furchtbaren Realität beschützt, indem er ihm erzählt, der Aufenthalt sei ein kompliziertes Spiel, dessen Regeln er genau einhalten müsse, um am Ende als Sieger einen echten Panzer zu gewinnen. Auf diese Weise versucht er das Vertrauen des Sohnes in eine heile Welt zu erhalten und ihn vor Traumatisierung zu schützen.

und büßen lassen. Der Gott der Eltern ist gnadenlos. Elisabeth gelingt es jedoch, in der Kirche auch das Heilige, das Stille und das Meditative zu erleben (bei Elgar) sowie eine Kraft, die sie wie bei Gounod auferstehen lässt. Sie bekommt (bei Fauré) den ersehnten Gefährten, Pinocchio, eine Märchenfigur, „die nicht auf das hört, was ihm verständige Wesen wie die Sprechende Grille oder Erwachsene einreden wollen, ... (allerdings dabei) nie die Folgen seines Handelns voraus(sieht)“ (Diederichs 2007, 549). Für Elisabeth ist Pinocchio jedoch die Instanz, die ihr wie in dem Film „Das Leben ist schön“, wo der gute Vater durch „Lügen“ die kindliche Welt des Sohnes schützt, hilft, die traumatischen Erfahrungen ihrer Kindheit aus vielleicht unbefangeneren Perspektiven zu betrachten. Dieser innere Gefährte kann Elisabeth stützen und stärken, die autoritären Strukturen, in denen die Eltern gefangen leben, zu verlassen und den eigenen Weg weiter zu gehen.

### *Ramona*

Ramonas (Jg. 1965) GIM-Reise sei hier stellvertretend für ähnliche Reisen anderer Kinder von Kriegskindern beschrieben. Die Eltern mütterlicher- und väterlicherseits waren als Kinder mit ihren Eltern aus verschiedenen Ostgebieten vertrieben worden. Ramonas Mutter und Vater lernten sich später in der DDR kennen und gründeten eine Familie. Wie viele systemkritische DDR-Bürger, die einen Ausreiseantrag gestellt hatten, wurde die Familie von der Stasi bespitzelt. Die Familie konnte allerdings Ende der 70er Jahre doch in den Westen ausreisen, wo sie völlig mittellos ein neues Leben aufbauen mussten. Auf Ramona wirkte das Verlassen der Heimat wahrscheinlich ähnlich wie die Vertreibung der Großeltern und Eltern aus der früheren Heimat im Osten. Sie fühlte sich im Westen heimatlos und zudem emotional verantwortlich für die nach wie vor bespitzelten Eltern, obwohl diese mit der Zeit allerdings den Eindruck weckten, dass ihr Leben interessant und erfüllt sei. Diese unterschwellige Parentifizierung durch die Eltern trug sicher auch dazu bei, dass ihre eigenen Partnerschaften scheiterten und sie sich zeitweise in psychotherapeutische Behandlung begab.

### **Elgar:**

Ich war zuerst in dem Treck, der über das Meer auf dem Eis ging. Wir sind jetzt auf der Straße. Mein Vater fragt nach einem Glas Wasser. Er bekommt es. Wir stehen auf der Straße und wissen nicht wohin. *Was für ein Gefühl ist das?* Verlorenheit ... *Was sagt die Musik?* Die Musik macht es erträglicher: sie hält es.

### **Alwyn:**

Als ob eine Ahnung kommt, dass was Schlimmes passiert. *Sind Sie noch in dem Flüchtlingstreck?* Nein, da war ich schnell wieder raus. Es ist der Tag, als wir über die Grenze in den Westen kamen. Als ob die Hoffnung zerstört wird. *Hoffnung?* Dass alles wieder gut wird... *Was ist jetzt?* Wir stehen immer noch auf der Straße und gucken auf den Treck (bei 3:45 Min.), die Erde ist aufgebrochen und alle sind verschwunden. Es ist ganz schrecklich. Ich fühle auch Gleichmut und dass ich

Abstand nehme, es ist alles so unausweichlich (weint)... (bei 4:55 Min.) Da ist ein Schwan gekommen. *Sieht er Sie?* Ja, er kommt auf uns zu, hat ein Tablett und serviert Wasser... jetzt ist er weg.

### **Tschaikowsky:**

Wir sind wie in einer Zauberwelt, zwar auf der Straße, aber es regnet Gold oder so was (Assoziation: goldener Westen). Mein Vater passt gar nicht rein, er wirkt so fremd. Meine Schwester und ich gehen los und suchen, wohin wir gehen. Meine Eltern können das nicht, sie kommen aber mit. Wir gehen zu einer Wiese und in einen dunklen Wald. (Bei 2:44) *Können Sie mehr darüber sagen?* Ein Teich, wir schwimmen und baden und ich überlege, ob es das jetzt ist. Ich habe es gefunden, aber für den Rest der Familie wird es nicht passen. *Was haben Sie gefunden?* ...ich wollte die anderen mit Wasser bespritzen, wollte zeigen, wie schön es hier ist... Ich habe meinen Vater sogar untergetaucht, er wurde wütend und ging, ist aber jetzt wiedergekommen. (Bei 7.00) *Was passiert?* ... (Bei 8.12) erst hatte ich Distanz, als er so wütend wurde, kriegte ich Angst. Ich musste auf meine Schwester aufpassen. Habe ihr erklärt, warum er so ist. Ich wundere mich, wo mein Bruder ist... Ich nehme meine Schwester an die Hand, und wir gehen weg. Meine Eltern müssen das selber klären. Sie bleiben in ihrem Nebel zurück... Meine Schwester möchte zurück. Ich sage: „das geht nicht.“ *Wie fühlt sich das an?* Ich fühle mich ganz unglücklich. Es ist so grausam, dass meine Schwester bei den Eltern bleiben will und ich sie da wegbringen muss.

### **Gounod:**

Ich habe das Gefühl zu fühlen, wie allein sich meine Schwester fühlt (sie weint)... ich tue viel Watte um sie herum, aber das hilft nicht. *Lassen Sie sich Ihren Schmerz fühlen?* ... (Bei 2:05) ich habe sie jetzt auf eine große Lotusblume auf dem Wasser gesetzt. *Wie geht es ihr dort?* Etwas besser. Ich halte die Blüte am Blatt fest und wir treiben. *Wie ist das?* Im Moment kann ich nicht mehr tun, und das entlastet mich. *Wie ist es, die Eltern da zu lassen?* Traurig, aber wir haben uns daran gewöhnt. Das Wasser tut uns gut ... es ist insgesamt heller geworden, die Sonne scheint, da sind Felder.

### **Fauré:**

Wir gehen aus dem Wasser, krabbeln eine Uferböschung hoch. Ich fühle Optimismus, was das Leben bringt. Wir sind unter Menschen. Wir könnten da bleiben, aber wir gehen weiter. *Wie sieht es dort aus?* Dörflich. Wir tanzen in großen Sprüngen über Land. *In großen Sprüngen!* Ja, es ist lustig. *Wie geht es Ihrer Schwester?* Ganz gut. Sie hat ihr Ballettkleid an (bei 4:05), wir rasten. Ich weiß nicht wie es weiter geht. *Ist das schlimm?* Nein, es ist schön. Wir machen Picknick. Meine Schwester holt Zaubersteine aus dem Rucksack. *Können Sie zaubern?* Es sind nicht meine Steine. Wir schreiben eine Postkarte an die Eltern. *Was schreiben Sie?* „Uns geht es gut. Ihr könnt nachkommen“. *Nachkommen?* Naja, wir wissen nicht wohin! Wir brauchen einen Ort... Es ist gut, einen Ort zu suchen, wo man sein kann.

Ergänzung: Ramona konnte sich in einer anschließenden GIM-Reise auch aus der Verantwortung für ihre nun erwachsene Schwester lösen und ihr zutrauen, ihre Probleme selber zu lösen. Dies ermöglichte ihr, in der Reise auch neue Menschen kennen zu lernen und sozusagen ihre Zelte woanders aufzuschlagen, ohne sich innerlich der Schwester entfremden zu müssen.

In der GIM-Reise erlebte Ramona über die Identifikation mit den im Krieg Vertriebenen und dann in der Identifikation mit ihrer Schwester wieder die Gefühle von Verlorenheit, Verlust der Heimat, das Fehlen emotional stabiler und beschützender Eltern, aber auch die Notwendigkeit, einen neuen inneren Ort zu finden, an dem sie sie selbst sein kann. Um sich selbst zu finden, war es notwendig, den Teil ihrer Eltern, der ihre Suche nach eigenen Wegen nicht mitgehen konnte, zu verlassen und ihnen zuzumuten, ihre Ängste und Probleme selbst zu lösen. Die GIM-Reise zeigte, dass sie dazu fähig war, ohne sich den Eltern gegenüber schuldig fühlen zu müssen. Es ging um den notwendigen Schritt, die auf der Parentifizierung beruhende Verantwortung für die Eltern abzulegen, sich aus einer parentifizierten Situation (die Eltern überzeugen zu wollen/müssen, wie unbeschwert das Leben sein könnte) zu lösen und eine Entscheidung zu fällen. Dass sie die Schwester, die bei den Eltern bleiben möchte, gegen deren Willen in der GIM-Reise zwingt, mit ihr zu gehen, konfrontiert sie mit existenziellen Schuldgefühlen und dem Schmerz, der damit verbunden ist. Ramona zeigt sich jedoch schuldigfähig, d. h. bereit, die Verantwortung für sich und die Schwester zu übernehmen. In der zweiten GIM-Reise ist sie sogar bereit, die Schwester loszulassen, weil sie ihr zutraut, für sich selbst zu sorgen. Man könnte auch sagen, dass die Schwester für Ramonas Alter Ego steht, das nun fähig ist, das eigene Leben in die Hand zu nehmen.

## Abschließende Bemerkung

Themen über Schuld sind sehr schwer, und die Musik sollte, wie schon betont, nur im Rahmen einer (Musik-)Psychotherapie verwendet werden, wenn gewährleistet ist, dass genügend lange schon Vorarbeit geleistet wurde: (Re-)Etablierung von Grundvertrauen, Identitäts- und Biografiearbeit im Sinne der Reflexion mentaler Repräsentationen individueller und kollektiver Geschichte, ferner, dass das in der GIM-Reise Erlebte im Sinne schöpferischer Sinn- und Identitätsfindungsprozesse auch neurobiologisch als neue Erfahrung verankert werden kann.

Zur Bewältigung existenzieller Krisen sollte auch die Einstellung zu Spiritualität und Religion reflektiert werden. Doris und Elisabeth hatten z. B. eine religiöse Erziehung „genossen“, die den Menschen moralisch als Sünder klein hielt, nicht aber eine spirituelle Entwicklung und Vertrauen in das Leben ermöglichte. D. h. es gab von Haus aus kein Rüstzeug, mit tiefen heftigen Gefühlen umzugehen und um Gefühle von Schuld zu überwinden.

Ich betone das deswegen, weil ich ein Programm entwickelt habe, das potenziell mit heftigen Gefühlen der Verlorenheit, der Hilflosigkeit und Bedrohung (in den beiden ersten Stücken), mit Zerstörung und dem Aufgeben von Illusionen (3. Stück), mit tiefer Reue und Hoffnung (4. Stück) sowie Zukunftsgestaltung und Entscheidung (letztes Stück) konfrontiert. Eine Konfrontation mit den eigenen Abgründen ist nur auf der Basis eines gut etablierten Vertrauensverhältnisses zwischen Patientin und Therapeutin sinnvoll. Dies muss erst etabliert sein. Außerdem muss der Therapeut sich auf diese schweren Themen einlassen können, ohne voreilig „retten“ zu wollen; denn die Imaginationen und auftauchenden Emotionen sind manchmal erschreckend bedrohlich und heftig. Die Arbeit an den Schuldthemen kann nämlich nur dann hilfreich sein, wenn auch der Therapeut den Blick in die Abgründe aushalten kann und klar erkennen kann, wann er tatsächlich direkter eingreifen muss, weil der Klient von Flashbacks und übermächtigen Gefühlen überwältigt wird. Die beschriebenen Klientinnen besaßen z. B. genügend Ichstärke, um das Musikprogramm für sich nutzen zu können.

Wie schon gesagt, ist mir bewusst, dass das von mir „komponierte“ GIM-Programm eine Auseinandersetzung mit mir als Nachkriegskind widerspiegelt, das existenziell („unschuldig“) schuldig wurde und in einem emotional anstrengenden Prozess lernen musste, sich aus Angst vor Schuldzuweisungen (Nazischwein) nicht mehr klein zu machen, sondern die Schuld überwinden und Verantwortung tragen wollte. Für viele meiner KlientInnen und PatientInnen gehöre ich vom Alter her zur Generation ihrer Eltern, und es ist denkbar, dass sich vielleicht gerade dadurch besonders die transgenerationalen Verflechtungen und Transmissionen in den Imaginationen zeigen. KlientInnen wissen normalerweise nicht, wer ein GIM-Programm zusammengestellt hat, aber da die Therapeutin die Musik auswählt, könnte es sein, dass gerade bei dem Schuldprogramm häufiger Themen in Richtung Parentifizierung auftauchen.

Es wird sich in der weiteren Arbeit zeigen, was Menschen meiner Generation und jüngere Menschen intersubjektiv mit dem Schuldthema verbindet und wie dieses Programm auf Menschen meiner Generation und jüngere Menschen in dieser Hinsicht wirkt. Ich kann das zurzeit noch nicht beantworten.

Insgesamt gesehen, erscheinen mir die wenigen hier dargestellten Erfahrungen jedenfalls ermutigend, mit diesem Programm weiter zu arbeiten.



## Literatur

- Abrams, B. (2002): Analyzing music programs used in the Bonny method. In: K. Bruscia & L. Grocke (Eds.), *Guided Imagery and Music: The Bonny method and beyond*, S. 317–335. Gilsum, NH. Barcelona Publishers
- Alwyn, W. (1983): *Winged Chariot: An Essay in Autobiography* Bode, S. (2004): *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen*, Stuttgart, Klett-Cotta
- Bonde, L. O. (1997): Music Analysis and Image Potentials in Classical Music. In: *Nordic Journal of Music Therapy*, 7(2), S. 121–128
- Bonny, H. (1978): *The role of taped music programs in the GIM process: Monograph #2*. Baltimore. ICM Books
- Bonny, H. L. (1993). Body listening: A new way to review the GIM tapes. In: *Journal of the Association for Music and Imagery*, Vol. 2, S. 3–10
- Booth, J. (1998–1999): The Paradise program: A new music program for Guided Imagery and Music. In: *Journal of the Association for Music and Imagery*, 6, S. 15–36
- Browne, Th. (1658): *Hydriotaphia, or Urne-Buriall & The Garden of Cyrus*
- Bruscia, K. E. (1996): *Music for the Imagination: Rationale, Implications and Guidelines for its Use in Guided Imagery and Music (GIM)*. Santa Cruz CA, Association for Music and Imagery
- Bruscia, K. (2002): Developemnts in Music Programmino for the Bonny Method. In: Bruscia, Grocke (Eds.) (2002): *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and beyond*, Gilsum NH, Barcelona Publishers, S. 307–316
- Colby, A.; Kohlberg, L. (1978): *Das moralische Urteil: Der kognitionszentrierte entwicklungspsychologische Ansatz*. In: Steiner, G. (Hrsg.): *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*. Band VII: Piaget und die Folgen. Zürich, Kindler
- Diederichs, U. (2007): *Who's who im Märchen*. Directmedia, *kleine digitale bibliothek* 2, Berlin
- Dutcher, J. (1992): *Tape Analysis: Creativity I*. In: *Journal of the AMI* Vol. 1, 1992, S. 107–118
- Ennulat, G. (2008): *Kriegskinder. Wie die Wunden der Vergangenheit heilen*. Stuttgart, Klett-Cotta
- Epstein, S. (1994). *Integration of the Cognitive & Psychodynamic Unconscious*. In: *American Psychologist*, S. 709–724
- Fischer, G.; Riedesser, P. (2003): *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München Basel, E. Reinhardt Verlag
- Geiger, E. (2007): *The Guide-Traveller Relationship in BMGIM as a developmental relationship for the Self (D. Stern): Exploring the parallels between the early mother-infant-relationship and the relationship between traveller and guide*. In: Frohne-Hagemann, I. (Ed.): *Receptive Music Therapy – Theory and Practice*, Wiesbaden, Reichert, S. 75–90
- Goetschi, R. (1975): *Der Mensch und seine Schuld*. Zürich, Benziger

- Grocke, D. E. (1999): A Phenomenological Study of Pivotal Moments in Guided Imagery and Music (GIM) Therapy. Bell and Howell, Dissertation Publishing #9982778
- Grocke, D. E. (2002). „Analyzing the Music in Guided Imagery and Music (GIM): descriptive and structural approaches.“ In: Music Therapy Today – e-magazine
- Hauer, N. (1994): Die Mitläufer oder die Unfähigkeit zu fragen. Auswirkungen des Nationalsozialismus für die Demokratie von heute. Opladen, Leske + Budrich
- Heidegger, M. (1979): Sein und Zeit, Tübingen
- Heimannsberg, B. (1988): Schuld und Schuldgefühle in der klassischen Gestalttherapie und der Integrativen Therapie. In: Integrative Therapie, 2–3, S. 183–198
- Janus, L. (2006) (Hg): Geboren im Krieg. Kindheitserfahrungen im 2. Weltkrieg und ihre Auswirkungen. Gießen, Psychosozial
- Julke, R. (2008): Das verblüffende Ergebnis einer Leipziger Trauma-Studie: Der Krieg ist auch nach 60 Jahren nicht vorbei. Internet: <http://www.lizzy-online.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=12686&mode=thread&order=0&thold=0>
- Kasayka, R. E. (1991): To meet and Match the Moment of Hope: Transpersonal Elements of the Guided Imagery and Music Experience. Doctoral dissertation, New York
- Kohlberg, L. (1976). Moral stages and moralization: the cognitive development approach. In: Kohlberg, L. (Hrsg.): Moral development and behavior. New York: Holt, Rinehart & Winston
- [www.uni-kassel.de/fb7/psychologie/pers/euler/SS07/GrundkursII/Entwicklungsstufen%20der%20Moral%20nach%20Lawrence%20Kohlberg.pdf](http://www.uni-kassel.de/fb7/psychologie/pers/euler/SS07/GrundkursII/Entwicklungsstufen%20der%20Moral%20nach%20Lawrence%20Kohlberg.pdf)
- Kornhuber, H. H.; Deecke, L. (2008): Wille und Gehirn. In: Petzold, H. G./Sieper, J. (Hgg): Der Wille, die Neurobiologie und die Psychotherapie – zwischen Freiheit und Determination, Bd. 1, S. 77–176
- Lem, A. (1998): EEG reveals potential connections between selected categories of imagery and the Psycho-Acoustic Profile of Music. In: *Australian Journal of Music Therapy*, 9, S. 3–17
- Lorenz, H. (2005): Kriegskinder. Das Schicksal einer Generation. Berlin, List/Ullstein
- Marr, J. K. (2000): The Effects of Music on Imagery Sequence in the Bonny Method of Guided Imagery and Music (GIM). Unveröffentlichte Masterarbeit. Universität von Melbourne, Australien
- Milgram, S. (1974): Obedience to Authority. An Experimental View. Harper, New York (1974): Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität. Reinbek bei Hamburg 1974, (14. Auflage 1997)
- Moser, T. (1996): Dämonische Figuren. Die Wiederkehr des Dritten Reiches in der Psychotherapie. Frankfurt/M., Suhrkamp
- Oberhoff, B. (2002): Rachmaninoffs Klavierkonzert Nr. 3, 1. Satz: Eine Erinnerung an das Unerinnerbare. In: Oberhoff, B. (Hg.): Das Unbewusste in der Musik. Gießen, Imago Psychosozialverlag, S. 37–58

- Petzold, H. (1993): Integrative Therapie. Modelle, Theorien und Methoden für eine schulenübergreifende Psychotherapie, Bd. II/2 Klinische Theorie, Junfermann, Paderborn
- Petzold, H. (2003): Unrecht und Gerechtigkeit, Schuld und Schuldfähigkeit, Menschenwürde – der „Polylog“ klinischer Philosophie zu vernachlässigten Themen in der Psychotherapie. In: *Integrative Therapie* 1/2003, S. 27–64
- Petzold, H. (2004): Integrative Traumatherapie und „Trostarbeit“ – ein nicht-exponierender, leibtherapeutischer und lebenssinnorientierter Ansatz risikobewusster Behandlung. [www.fpi-publikationen.de/polyloge](http://www.fpi-publikationen.de/polyloge) Ausgabe 03/2004
- Petzold, H. (2008a): Trauma und Beunruhigung, Trauer und Trostarbeit. Über Katastrophen, kollektive Gedächtnisdynamik, heftige und sanfte Gefühle – Kulturtheoretische Überlegungen der Integrativen Therapie. Bei [www.fpi-publikationen.de/polyloge](http://www.fpi-publikationen.de/polyloge)
- Petzold, H. (2008b): Geschichtsbewusstsein und Friedensarbeit, eine intergenerationale Aufgabe. Festschrift für Prof. Dr. Erika Horn. In: Thema. Pro Senectute Österreich, Wien/Graz, S. 54–200
- Petzold, H.; Leitner, A.; Sieper, J.; Orth, I. (2008): Materialien und Konzepte zu Lehrtherapien und Selbsterfahrung in der Psychotherapie – Perspektiven der Integrativen Therapie, unveröffentlichtes Manuskript
- Petzold, H.; Sieper, J. (Hg. 2007): Der Wille die Neurobiologie und die Psychotherapie. Edition Sirius im Aisthesis Verlag, Bielefeld
- Petzold, H. G.; Sieper, J. (2007): Integrative Willenstherapie. Teil II: Perspektiven zur Praxis des diagnostischen und therapeutischen Umgangs mit Wille und Wollen. In: Petzold, Sieper (2007): Integrative Willenstherapie. Teil II: Perspektiven zur Praxis des diagnostischen und therapeutischen Umgangs mit Wille und Wollen.). S. 473–592
- Roese, N. (2007): „Ach, hätte ich doch“. In: *Psychologie heute*, März 2007, Beltz
- Schmidbauer, W. (1998): „Ich wusste nie, was mit Vater ist“. Das Trauma des Krieges. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt
- Schönfeldt, C. (2006): Kriegskinder und transgenerationale Verflechtungen – verdeutlicht anhand von Eriksons psychosozialem Entwicklungsmodell. In: Janus, L. (Hg): Geboren im Krieg. Kindheitserfahrungen im 2. Weltkrieg und ihre Auswirkungen. Gießen, Psychosozial, S. 232–260
- Singer, W. (2008): Selbsterfahrung und neurobiologische Fremdbeschreibung – zwei konfliktträchtige Erkenntnisquellen. In: Petzold, H. G.; Sieper, J. (Hgg.): Der Wille, die Neurobiologie und die Psychotherapie – zwischen Freiheit und Determination, Bd. 1, S. 197–227
- Skaggs, R. (1994): Conversations: An analysis of the music program. In: *Journal of the AMI*, Vol 3, S. 69–75
- Summer, L. (1995): Melding musical and psychological processes: The therapeutic space. In: *Journal of the AMI*, 4. S. 37–48
- Toomey, L. (1996): Literature review: The Bonny Method of Guided Imagery and Music. In: *Journal of the Association for Music and Imagery*. Vol. 5, S. 75–104
- Tournier, P. (1992): Echte und falsche Schuldgefühle. Neuchâtel, Humata (1/1958)

- van der Kolk, Bessel A.; McFarlane, A. C.; Weisaeth, L. (2000): Traumatic Stress. Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Stress sowie Traumatherapie, Paderborn, Junfermann Verlag
- Zimmermann-Brunner, G.(2003): Der schuldfähige Mensch: ein integratives Therapieziel? In: *Integrative Therapie* (2), S. 133–163
- Zimbardo, P. (2007): *Der Luzifer-Effekt – Die Macht der Umstände und die Psychologie des Bösen*. Spektrum Akademischer Verlag
- Zimbardo, Ph.; Gerrig, R. (7/2003): Psychologie. Eine Einführung. Springer, Berlin
- Zimbardo, P. (2005): Das Stanford Gefängnis Experiment. Eine Simulationsstudie über die Sozialpsychologie der Haft. Santiago Verlag

Prof. Dr. Isabelle Frohne-Hagemann, Forststr. 50, 12163 Berlin  
i.frohne-hagemann@t-online.de  
www.frohne-hagemann.de  
www.imitberlin.de