

Das Hören des Therapeuten Zwischen Raum und Richtung

The Therapist's Capacity to Hear Between Space and Direction

Martin Deuter, Schüpfen

„Are you listening, to what you are hearing?“
Pauline Olivero

„Die Musik hält jedem sein eigenes Hören bereit.
Wir hören gleichsam unser Hören.“
Wolfgang Rihm

„À l'écoute, zum Gehör,
das ist zugleich Titel, Anrede und Widmung.“
Jean-Luc Nancy

Das Hören in der therapeutischen Situation wird als eine Haltung beschrieben, in der verschiedene Wahrnehmungsrichtungen zusammenkommen. Die Offenheit und die Bezogenheit auf das Gegenüber werden ergänzt durch eine Hör-Haltung, die den Raum und die eigene Mitbewegung umfasst. Der besondere Weltbezug im Hören bildet die Grundlage für einen Hör-Raum, der zwischen Wahrnehmung und Ausdruck, zwischen Offenheit und Richtung und zwischen Fusion und Begegnung vermittelt.

Hearing in a therapeutic situation is described as an attitude in which various levels of perception come together. The openness toward and connection with one's counterpart is supplemented with a "Hör-Haltung" (an attitude of hearing), which embraces both space and one's own associated measures. The extraordinary existential relevance in hearing establishes the basis for a "Hör-Raum" (hearing space), mediating between perception and expression, openness and direction, as well as fusion and encounter.

Eine Diskussion unter Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten über die Besonderheiten beim *Hören des Therapeuten*: Rasch wendet sich das Gespräch vom eigentlichen Hören, von Klängen und Geräuschen zu einer umfassenderen Form

der Wahrnehmung und schließlich zu allgemeinen Kriterien einer *therapeutischen Haltung*. Die einzelnen Elemente einer solchen therapeutischen Haltung haben zwar, wie das Gespräch ergibt, auch mit akustisch-sensorischer Wahrnehmung zu tun, gehen aber darüber hinaus und beziehen sich auf eine von der Alltagskommunikation zu unterscheidende Qualität der Offenheit, der Bezogenheit, des Annehmens, des Aushaltens etc.

Im folgenden Text will ich diejenigen Aspekte einer therapeutischen Haltung hervorheben, die im engeren Sinne mit der Sinnestätigkeit des Hörens zu tun haben; weitere, nicht direkt auf das Hören bezogene Elemente einer therapeutischen Haltung werden dabei mit berührt. Bei der Darstellung verbinde ich eigene Erfahrungen und Gedanken mit Ansichten und Überlegungen aus anderen Quellen. Diese werden zum Teil nur kurz gestreift; ihre Erwähnung soll aber weitergehende Möglichkeiten aufzeigen, unsere Vorstellung vom Hören mit bestehenden Konzepten therapeutisch relevanter Wahrnehmungs- und Handlungseinstellungen zu verknüpfen.

Im Alltag kommt dem Hören eine große Bedeutung zu – könnten wir nicht hören, würde uns eine wichtige Orientierung fehlen. Gleichwohl dringt vom Gehörten nur ein eingeschränkter Anteil ins Bewusstsein, das Hören bleibt oftmals auf eine Signalfunktion beschränkt und wird mit der Botschaft gleichgesetzt, die sich darin übermittelt.

Es wäre zu erwarten, dass dies nicht für Musiker und Musiktherapeuten zutrifft, weil sie eine spezialisierte, verfeinerte Hörfähigkeit ausgebildet haben. Man kann jedoch auch bei professionellen Hörern feststellen, dass ihr Hören nicht selten auf eine detail- und zweckbezogene Wahrnehmung beschränkt bleibt.

Raum

Fragen wir nach einer Hör-Einstellung, die im musiktherapeutischen Zusammenhang über dieses Detailhören hinaus von Bedeutung ist, kommen wir auf eine Art des Hörens, bei dem es nicht allein um eine akustische Informationen geht, das stattdessen eher kontextorientiert oder raumbezogen ist. Es geht um eine Hör-Haltung, die sich auf ein unspezifisches Gesamt der Klänge und Geräusche richtet, auf ein „Gefüge von Gegenwart“ (Wisniewska, 2000). Man könnte auch sagen, das Hören gilt einer auditiven Atmosphäre, in der zunächst die eigene Gestimmtheit ins Bewusstsein dringt. In dieser Art des Hörens geht es um „die Bereitschaft, (...) den Raum zu schaffen für das Wahrnehmen des Latenten, des Noch-Nicht, der Potenzialität“ und um die „Absenz von Müssen und Wollen und von Zielgerichtetheit.“ (Gindl 2002, 70) Auch aus einer solchen Hörhaltung heraus werden schließlich definierbare Formen und Bewertungen erkennbar werden; sie beziehen sich aber auf einen umfassenderen Kreis der Wahrnehmung. Die „Gleichschwe-

bende Aufmerksamkeit“ der psychoanalytischen Haltung könnte hierin in ihrem auditiven Gehalt beschreibbar werden (vgl. Freud 1912, 377).

Wesentliche Eigenschaften des Hörsinns sind uns als Musiktherapeuten geläufig, und sie sind in den unterschiedlichen Zusammenhängen ausreichend reflektiert worden; sie stellen zudem wichtige Voraussetzungen unserer therapeutischen Methodik dar. Dazu gehört, dass wir uns im Hören auf eine spezifische Weise im Bezug zu anderen Menschen und zu unserer Umgebung befinden – anders als es mit den übrigen Sinneskanälen der Fall ist. Es erübrigt sich darauf einzugehen, dass die Sinnesmodalitäten grundsätzlich nicht in einem konkurrenten Verhältnis zueinander zu sehen sind, sondern sich gegenseitig auf höchst sinnvolle Weise dabei ergänzen, Orientierung, Kontakt und Handlungsfähigkeit zu ermöglichen. Die kulturell bedingte Präferenz des Sehsinns ist dagegen eine Tatsache, die zu berücksichtigen sein wird, wenn wir Eigenschaften und Besonderheiten des Hörens benennen wollen; dies sowohl beim Hören des Therapeuten als auch beim Hören des Patienten, den wir ja in der musiktherapeutischen Behandlung durchaus zu einer für ihn ungewohnten Weise des Hörens (ver-)führen wollen.

Offenheit

In Ergänzung der hinlänglich beschriebenen Unterschiede zwischen Hören und Sehen und den damit zusammenhängenden Folgen für den Weltbezug und die Selbstwahrnehmung, möchte ich einen Gedanken des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy anführen. Nancy betont die Gleichzeitigkeit in der Ausbreitung des Schalls und dem Moment des Hörens. Anders beim Sehen: „Die visuelle Präsenz ist schon da, verfügbar, ehe ich sie sehe, die klangliche Präsenz *kommt an*: Sie trägt eine *Attacke* in sich, wie die Musiker und Akustiker sagen.“ (Nancy 2010, 23; Hervorhebung Nancy)

Die Ausbreitung des Schalls, mit der Klangquelle und Hörer in dieselbe Zeitlichkeit versetzt werden, schafft damit auch einen gemeinsamen *Raum*. Der Klang „breitet sich im Raum aus oder öffnet vielmehr einen Raum, welcher der seine ist (...), seine Ausweitung und sein Nachhall.“ (a.a.O., 22)

„Das Raumerlebnis des Hörenden ist ein Erlebnis von allseits einströmendem Raum.“ (Zuckerkanndl 1963, 273) Dieser Raum, der im Klang und damit auch im Hören als eine akustische Präsenz entsteht, und der in der Musiktherapie zum Beziehungsraum wird, soll uns im Folgenden vor allem beschäftigen.

Ein erstes Kriterium der Hör-Einstellung oder Hör-Haltung, die sich dem Musiktherapeuten empfiehlt, ist das der Offenheit und Ungerichtetheit bei gleichzeitiger Konzentration auf den Moment und die Situation. Was zunächst einmal ein Widerspruch ist – allerdings einer, der sich abmildern lässt, wenn man die lineare Logik des Entweder-Oder verlässt und für die Hörwahrnehmung die Möglichkeit

reklamiert, an mehreren ›Orten‹ zugleich zu sein, ausgespannt zu sein zwischen verschiedenen Polen, innerhalb derer sich der Klang ereignet.

„Hörend leben wir ständig zwischen zwei Welten (...). Ununterbrochen hören wir nach innen und nach außen zugleich: Während wir unsere Ohren einem beliebigen Schallereignis leihen, vollziehen sich Dialoge und Gespräche in unseren Köpfen. (...) Gerade haben wir dem Straßenverkehr gelauscht, schon sind wir wieder hinter unserer inneren Geräuschkulisse verschwunden, gerade noch haben wir die Erzählung unseres Freundes vernommen, (...) schon sind wir wieder in den Kosmos unserer inneren Kommentare und Assoziationen zurückgekehrt.“ (Macho 1991, 140)

Die Fähigkeit einer doppelten Ausrichtung des Hörens, die der Kulturanthropologe Thomas Macho im Hinblick auf die inneren und äußeren Hörquellen benennt, soll in unserer Hörsituation der zweifachen Aufgabe zugute kommen, freischwebend und gleichzeitig distinkt hörend anwesend zu sein. Ob wir nun von zwei verschiedenen Aufmerksamkeitsrichtungen ausgehen oder metaphorisch eine zusätzliche dritte benennen, wie es das „Hören mit dem dritten Ohr“ umschreibt, bleibt dabei zunächst unerheblich (Reik 1976)¹. Die Paradoxie der doppelten Ausrichtung wird aber sicherlich verträglicher, wenn wir im weiteren Verlauf des Textes das Verhältnis von Offenheit und Richtung auf den Zusammenhang von *Hören* und *Resonanz* beziehen. Den unterschiedlichen Hör-Einstellungen werden wir uns im Folgenden von verschiedenen Perspektiven her annähern.

Wahrnehmen und Verstehen

Bezogen auf das Sehen sprechen wir vom defokussierten Blick, wenn wir das absichtlose, auf keinen bestimmten Punkt gerichtete Schauen meinen (die analoge Benennung eines defokussierten Hörens wäre denkbar). Der defokussierte Blick gehört im allgemeinen zu Momenten der Versunkenheit und des Tagträumens. Er kann aber auch absichtsvoll eingenommen werden, wenn es darum geht, unklare, auf den ersten (präzisen) Blick schwer erkennbare Formen nachzuvollziehen. „Das Gestalterkennen ist etwas, was sich der Willenskraft entzieht“ – so die Feststellung eines Literaturwissenschaftlers², der sich jahrelang mit der Entzifferung der Mikrogramme des Schriftstellers Robert Walsers beschäftigt hat, mit Textaufzeichnungen also in einer winzig kleinen Schrift.³

Wenn wir versuchen, die unleserliche Handschrift in einem Brief zu entziffern, stehen wir vor demselben Problem. Es macht keinen Sinn, mit großer Anstrengung und ins Detail gehend zu versuchen, einzelne Elemente der Schrift zu identifizieren

1 Das dritte Ohr „kann erfassen, was andere Leute nicht sagen, sondern nur fühlen oder denken, es kann aber auch nach innen gerichtet werden.“ (Reik 1976, 169)

2 Bernhard Echte in einem Radiointerview, Schweizer Radio DRS 2 am 4.12.2011. Und weiter: „Man muss Aufmerksamkeit entwickeln und sich es dann schenken lassen.“

3 Einen Eindruck der Mikrogramme erhält man auf folgender Web-Adresse: www.uniaktuell.unibe.ch/content/geistgesellschaft/2012/editionswissenschaft/ oder in: Amann 1995, 142.

und sie im nächsten Wort wiedererkennen zu wollen. Vielmehr erschließt sich der Sinn des Textes eher in einem Darüberblicken und in dem wiederholten Versuch, auch mit zunächst unsinnig erscheinenden und vorläufigen Wortexperimenten die Bedeutung allmählich zu entschlüsseln.

Die Übertragung auf die akustischen Produktionen in der Musiktherapie ist nahelegend, weil es sich in beiden Fällen um eine Textur handelt, von der wir annehmen, dass sie einen sinnvollen, potentiell verstehbaren Inhalt enthält, deren Zeichensystem uns aber spontan nicht erschließbar ist. Dabei spielt es eine Rolle, dass die Zeichen sich zwar auf die gewohnte Form der Darstellung beziehen (es handelt sich offensichtlich um Schrift beziehungsweise um Musik), wesentliche Elemente aber so verändert sind, dass ein Sinn nicht erkennbar wird. Bei der Mikroschrift ist es die extreme Verkleinerung, die den Text unlesbar macht; in der Improvisation sind es die ›verkehrten‹ und ungewöhnlichen Maßverhältnisse der musikalischen Parameter, die dem Verständnis entgegenstehen.

Hören, horchen, lauschen

Unterschiede in der Hörhaltung werden meist mit der Differenzierung von hören und horchen (oder lauschen) benannt. Mit dem *Hören* wird die Sinnesfunktion bezeichnet, die unwillkürlich auf die Umgebung ausgerichtet ist und als Gefahrsinn selbst im Schlaf aktiv bleibt. Das *Horchen* oder *Lauschen* ist dem gegenüber die intensiverte Reaktion auf einen vernommenen Höreindruck, der Versuch, mit Anstrengung mehr über das Geräusch oder den Klang zu erfahren, der an das Ohr gelangt ist. Gerichtetheit, Aufmerksamkeit, Anspannung gehören hierzu. „Horchen ist die Ohren spitzen, sie aufspannen – der Ausdruck kündigt von der besonderen Beweglichkeit, der der Ohrmuschel im Vergleich zu anderen Sinnesorganen eigen ist – es ist die Intensivierung und eine Sorge, eine Neugier und eine Beunruhigung.“ (Nancy 2010, 12)

„Das Ohr ist (...) aufgespannt – vielleicht muss man sagen, seine Spannung ist oder macht bereits Sinn, von den Geräuschen und Schreien, die beim Tier Gefahr oder Geschlecht signalisieren, bis hin zum analytischen Zuhören.“ (a.a.O., 36)

Gindl spricht (in Variation zu der Unterscheidung von Hören und Lauschen) von einem „lauschenden Hören“ und zielt dabei ebenfalls auf die Hör-Haltung, die wir im musiktherapeutischen Setting anstreben; es geht ihr um „eine (nicht agierende) Aktivität der Begegnung mit dem Klingenden.“ (Gindl 2002, 239) Jacoby nennt die Defokussierung des Hörens „gelassenes Lauschen“ und empfiehlt, auch im Alltag bewusst darauf „umzuschalten, wenn jemand musiziert oder spricht.“ (Jacoby 1983, 354)

Auch hier geht es um die Wahrnehmung in zwei verschiedene Richtungen: auf das Gehörte und auf die eigene Mitbewegung, auf die eigene Resonanz.

„Wir sind gewohnt, den Blick bei der Wahrnehmung ausschließlich auf die Außenreize zu lenken. (...) Betrachten wir aber den Weg der Reizverarbeitung unter psychologi-

schen Gesichtspunkten, so wird schnell klar, dass diese Betrachtung grob unvollständig ist. Ein auditiver Sinnesreiz endet nicht am Trommelfell oder in irgendwelchen Hirnzentren. Wir erleben Musik erst, wenn wir im Körperselbst eine Resonanz geben. Der Wahrnehmungsakt ist in sich transmodal, er schließt sich erst durch die Wirkung in der Binnenwahrnehmung ab. Im Wahrnehmungsakt sind Objekt- und Subjektseite in untrennbarer Einheit verschmolzen. Musik oder einen anderen sinnlichen Reiz zu erleben bedeutet, aus der Subjekt-Objekt-Distanz herauszutreten und sich der Wahrnehmungsfusion zu überlassen. (Leikert 2011, 425)

Damit ist noch nicht die Art von Resonanz bezeichnet, die der Musiktherapeut dem Patienten auf sein Spiel hin gibt; vielmehr geht es um eine „Binnenwahrnehmung“, um die Ausrichtung des Hörens (oder genauer: eines hörenden Spürens) auf die eigene Mitbewegung, auf den Widerhall im eigenen Selbst. Diese beiden Wahrnehmungsrichtungen (nach außen und nach innen) vollziehen sich ohne große Mühe gleichzeitig und sind Vorbedingung für die ›Antwort‹, die dann im musikalischen Dialog erfolgen kann.

Um unserem Gegenstand, dem Hören des Therapeuten gerecht zu werden, tun wir gut daran, im Bezug auf die Hörsituation nicht allzu sehr auf einer klaren Trennung von Wahrnehmung und Ausdruck, von Teilhabe und Resonanz, Subjekt-Objekt-Differenz etc. zu beharren. Wir sollten vielmehr zulassen, dass sich die genannten begrifflichen Orte gegenseitig annähern, in Bewegung geraten und damit ihre wechselseitige Bedingtheit sichtbar werden lassen – dies vor allem, weil es uns nicht um die Ausarbeitung einer wahrnehmungspsychologischen Theorie geht, sondern darum, die hörbaren Ereignisse vom eigenen Erleben her aufzufassen.

Hören – Mitbewegung und Resonanz

Auf die Musik als Resonanzereignis beziehen sich interessanterweise auch Psychoanalytiker, wenn sie die besondere Art des Zuhörens im (vor allem sprachlich organisierten) analytischen Setting beschreiben. Um sich innerhalb der Behandlungssituation über Empfindungen klar zu werden, die dem Begriff noch nicht zugänglich sind, bietet sich der Zwischenschritt über die Musik an. „Ich spreche absichtlich von Motiven und Melodien, denn es scheint mir angemessen, das analytische Hören mit dem musikalischen Hören zu vergleichen.“ (Küchenhoff 1996, 219) Expliziter noch auf die Musik bezogen wird dies bei Dantlgraber, der von einer „musikalischen Wahrnehmung der Affekte“ spricht (Dantlgraber 2006, 91ff). Bei den „unterschiedlichen sensorischen Präferenzen wie auditiv, visuell und motorisch“ ist davon auszugehen, dass „die Hörerfahrung entwicklungspsychologisch am frühesten auftaucht. Deshalb sehe ich im Hören die ursprünglichste Wahrnehmungsfunktion von Affekten, spreche also von Affekthören.“ (a.a.O.) Die Wahrnehmungen im „Affekthören“ lassen sich mit der Begrifflichkeit der „Vitalitätsaffekte“ bezeichnen (Stern 1985, 225). „Derartige dynamische, kinetische Begriffe wie z.B. auch ›aufwallend‹, ›verblassend‹, ›flüchtig‹, ›explosionsartig‹, ›anschwellend‹, ›abklingend‹, ›sich hinziehend‹ usw. beschreiben solche Vitalitätsaffekte als

basale Grundstimmungen (...).“ (Dantlgraber 2006, 92) Dantlgraber spricht vom „musikalischen Zuhören“ und eben vom „Affekthören“ und beschreibt damit, auf welche Weise „die unbewußten, affektiven Mitteilungen des Patienten im Analytiker Klangvorstellungen hervorrufen (...).“ (a.a.O., 93) Er benennt Empfindungen, die sich dynamisch und als Bewegungswahrnehmung niederschlagen und für ihn in der Assoziation zu konkreten musikalischen Vorstellungen und Erinnerungen fassbar werden. So stellt sich beim Zuhören für ihn „eine vage Hörassoziation ein, die mir vor allem aus Schuberts mittleren Klaviersonaten geläufig ist“. „[Es] bildet sich in mir die ›musikalische Affektgestalt‹ des Beginnen eines Themas, das abbricht und wieder neu ansetzt, bis es abrupt wieder endet.“ (a.a.O., 96)

Das „musikalische Zuhören“ wird im psychoanalytischen Setting zum Mittel, in der eigenen Mitbewegung eine Gestalt zu erkennen. In der Musiktherapie schafft die Resonanzbereitschaft des Therapeuten einen gemeinsamen Hör-Raum, in dem, zumal im Moment des gemeinsamen Spiels, die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt in Richtung einer Fusion durchlässig werden. Dies korreliert mit der Vorstellung, dass sich die Behandlung nicht auf den Patienten allein richtet, sondern auf die Szene, an der Patient und Behandler gemeinsam beteiligt sind. „Das eigentliche Objekt [der Behandlung] ist jene Gesamtsituation zu zweit.“ (Müller-Braunschweig, zit. n. Lorenzer 1970, 215) Von der eigenen Mitbewegung können wir darauf schließen, was den Patienten bewegt. „Die Gefühle des Therapeuten im Zusammenspiel mit dem Patienten verweisen auf grundlegende Strukturierungsergebnisse in der Lebensmethode (...) des Patienten.“ (Grootaers 1994, 22)

Verwandlungs- und Resonanzgeschehnisse finden sich beim Hören auch auf der physiologischen Ebene. Der Schalldruck bewegt sich als Luftschwingung, diese wird im Ohr zuerst zur Bewegung von Körpern (im Mittelohr), vermittelt sich weiter in Flüssigkeit und führt schließlich zu elektromagnetischen und chemischen Austauschprozessen. Ein Teil der Schallwellen verlässt das Innenohr und den Gehörgang wieder, und zwar modifiziert, je nachdem ob das Innenohr mit seinen Haarzellen vollständig intakt ist oder nicht. „Das Ohr hört nicht nur Töne, es produziert auch Töne und sendet sie in die Außenwelt. Sie sind Folge der (...)Bewegung äußerer Haarzellen. Allerdings so leise, daß man sie selbst nicht wahrnehmen kann. Ein Teil der Bewegungsernergie wird über das Mittelohr nach außen abgegeben. Wir sprechen von otoakustischen Emissionen.“ (Zenner 1996, 120)

Auch wenn keine Hörschädigung besteht, ergeben sich auf der funktionalen Ebene des Hörens Resonanzvorgänge. Die Eigenschwingungen des Ohres mischen sich unter die empfangenen Klänge. Deren Summe erreicht unser Bewusstsein als Höreindruck. Auch wenn es nicht wahrnehmbar wird, hören wir quasi unser eigenes Hören.⁴

4 Im normalen Hören bleiben die Eigenschwingungen unbemerkt. Aufschlussreich ist, dass bei ca. 80% der unter Tinnitus Leidenden ein Hörverlust genau in dem Frequenz-

Hör-Raum – Fusion und Begegnung

Wir hören auf das, was sich akustisch zeigt; gleichzeitig konstituiert sich der Hör-Raum erst durch das Hören. Der Musiktherapeut hat sein Hören so spezialisiert, dass er seine Wahrnehmung auf den gemeinsamen Hör-Raum richten kann. Dabei ist es zunächst unerheblich, ob es in diesem Raum manifeste akustische Ereignisse gibt, ob etwas laut wird oder nicht. Das Hören richtet sich umfassend auf die Möglichkeit der klanglichen Erscheinung, auf das Anheben der Klänge und eben auch auf die Stille als den gemeinsamen Hintergrund, der die Anwesenden umschließt.

Damit nicht der Eindruck entsteht, wir würden den Patienten, auf den sich die Aufmerksamkeit ja grundsätzlich bezieht, aus dem Blick verlieren, benötigen wir für diese Haltung eine methodische Begründung. In der bereits erwähnten Perspektive der gemeinsamen Situation zu zweit, die das „eigentliche Objekt der Behandlung“ darstellt, findet sich eine solche Konzeptualisierung. Es lässt sich ergänzen durch Überlegungen zur Intersubjektivität und deren Verhältnis zum Ort.

In der japanischen Philosophie spielt die „Lehre vom Ort“ als Wirkungsraum zwischen den Menschen eine große Rolle. Anders als in der für uns gewohnten Vorstellung begegnen sich dort nicht zwei Individuen, sondern der Ort wird als vorrangig gedacht, als ein „Zwischen“-Raum, innerhalb dessen sich erst das eigene und das fremde Selbst konturieren. Auch die Stimmung einer bestimmten Situation wird zunächst dem Ort zugeschrieben, der Ort hat also eine Gestimmtheit, die dann das Individuum auch verspürt.⁵ Wir kennen eine ähnliche Vorstellung im Begriff der Atmosphäre; wir erleben uns *in* einer Atmosphäre. Im Unterschied zur japanischen Vorstellung des ›Zwischens‹, bleiben wir aber in der Atmosphäre doch als abgegrenztes Subjekt erkennbar.⁶

Für das Hören des Therapeuten kann die Idee vom Ort als dem vermittelnden Element zwischen den Individuen zu einer hilfreichen Vorstellung werden. Wir hören auf das „Zwischen“ und schaffen gleichzeitig durch unser Hören diesen Raum; wir können erleben „(...) daß Klang nicht nur eine Bewegung in Raum und Zeit ist, das heißt seinen Ausdruck in Raum und Zeit findet, sondern daß er Raum und Zeit phänomenal erfahrbar macht und damit für [Raum und Zeit] konstituierend ist.“ (Winkler 1997, 278)

Die Präsenz des Hörens lässt weniger den Hörenden oder sein Gegenüber wahrnehmbar werden, sondern verweist auf eine räumliche Gegenwart, die „ein Kommen und Vorübergehen, ein sich Ausdehnen und ein Druchdringen [ist].“

bereich vorliegt, in dem das Ohrgeräusch hörbar wird. Ein Merkmal des Tinnitus liegt also in einem Missverhältnis von Außenwahrnehmung und eigenproduzierten Frequenzen; hieraus lassen sich womöglich Implikationen für ein psychodynamisches Verständnis des Tinnitus ableiten.

5 Böhme 2005, 311; vgl. Kimura Bin 1995

6 Vgl. Deuter 2005

Eine Gegenwart, „wie eine Welle auf einer Flut, (...) es ist eine Zeit, die sich öffnet, sich aushöhlt, sich ausweitet oder sich verzweigt, die einhüllt und trennt, sich aufspult oder sich abspult, die sich dehnt oder zusammenzieht usw.“ (Nancy 2010, 22) „Hören heißt in diese Räumlichkeit eintreten, von der ich zur selben Zeit durchdrungen werde. (...) Ganz Ohr sein, lauschen, das ist *gleichzeitig* draußen und drinnen sein, *von* außen und *von* innen offen sein, von einem zum anderen also, und vom einen im anderen. (...) Das Teilen eines Drinnen /Draußen, Teilung und Teilhabe, Entkoppelung und Ansteckung.“ (a.a.O., 23; Hervorhebungen Nancy) Im „Doppelmotiv des Hörens und der Resonanz“ gibt es das „Subjekt (was stets bedeutet: ›Subjekt eines Sinnes‹) nur widerklingend, auf ein Hinausschwingen antwortend, auf einen Ruf, auf eine Zusammenrufung von Sinn.“ (a.a.O., 41f) Die Selbstwahrnehmung im Hör-Raum wird also möglich, indem dem Hörenden die eigene Resonanz spürbar wird.

Im Sinne eines *modus operandi* können wir also das Hören des Therapeuten als eine Einheit von Hören, Mitbewegung und Resonanz ansehen: vom Hören auf den Raum (in dem der Patient mit seinen Äußerungen oder seinem Schweigen enthalten ist), zusammen mit dem Spüren der eigenen Mitbewegung und schließlich dem Widerhall-Geben, der Resonanz. Daraus ergibt sich eine Haltung, in der die eingangs erwähnte Spannung von *Offenheit* und *Richtung* in ein Balanceverhältnis, in eine „sensible Schweben“ zu bringen sein wird.⁷

›Innen‹ und ›außen‹ als Hörrichtungen sind im Eigentlichen metaphorische Ortsbestimmungen und sie können bestenfalls dazu dienen, die beiden Eindrucksebenen zu unterscheiden: was erfahre ich von der Situation? – und was nehme ich von meiner Mitbewegung wahr?

Eine etwas andere Lokalisation der Höreindrücke findet sich bei Böhme, für den die „leibliche Anwesenheit“ beim Musikhören von Bedeutung ist. Er hebt hervor, „dass der Mensch durch sein leibliches Spüren in den Raum (...) auslangt, und der leibliche Raum, der sich durch dieses Außer-sich-Sein, das Draußen-Sein konstituiert, wird durch die Musik modifiziert. (...) Die Raumgestalt der Musik ist damit eine Prägung meiner eigenen leiblichen Anwesenheit im Raum.“ (Böhme 2005, 311f) Hier löst sich die Unterscheidung von innen und außen auf – zugunsten der Vorstellung eines gemeinsamen, von der Musik bestimmten Raumes, in dem sich (auf die musiktherapeutische Situation bezogen) Patient und Therapeut begegnen.

Die Improvisation als Hör-Organ

Das Hineinspüren in den gemeinsamen Raum ereignet sich nicht nur im aufnehmenden Hören, sondern auch in den musikalischen Äußerungen des Therapeuten. Die Improvisation wird zu einem Teil der Wahrnehmung; in den eigenen Spielimpulsen erfahren wir etwas über die Verfasstheit der Szene. Das beginnt bei der

⁷ Vgl. Weymann 2000

Auswahl der Instrumente, die intuitiv bereits auf die Szene bezogen ist. Der Wahrnehmungsaspekt der Improvisation zeigt sich im weiteren in den Spieleinfällen, so zum Beispiel im Erleben vertrauter Muster, die sich in der aktuellen Situation unvermutet ganz anders anfühlen, bisweilen unwirksam und beliebig erscheinen etc. In der eigenen Mitbewegung wird spürbar, „was in einem solchen Strukturierungsprozess produziert wird, was vermieden wird, worunter dieser Prozess leidet, was er vermisst, worauf er drängt.“ (Grootaers 1994, 22)

„Mit dem Improvisieren haben Musiktherapeuten eine besondere Wahrnehmungsmodalität ausgebildet. (...) Insofern können wir die Improvisation mit einem ausgespannten Wahrnehmungsorgan vergleichen, einem großen Ohr, einem Wahrnehmungsorgan für seelische Bewegungen, Konstellationen und Atmosphären.“ (Weymann 2000a, 40)

Die Improvisation ist zwar musikalischer Ausdruck, in ihrer „Spielhaltung des Nicht-Suchens und der Beiläufigkeit im Finden“ (Weymann 2001, 90), bleibt sie aber dem hörenden Aufnehmen, also einem Eindrucksgeschehen verpflichtet.

Wir versetzen die Instrumente in Schwingung und machen sie dadurch reagibel für die Bewegungen, die sich in der gemeinsamen Improvisation entfalten; und zwar mit der Aufmerksamkeit auf die Details, noch bevor abzusehen ist, ob sie wichtig sein werden, mit dem Einverständnis gegenüber der stetigen Veränderung sowie in der Beharrlichkeit einer sich wiederholenden Suchbewegung (vgl. Deuter 2010, 12).

Richtung finden

„Ganz Ohr sein, lauschen, das ist für den Einschlag des Sinns offen, disponiert sein (...).“ (Nancy 2010, 37) Die Improvisation als Hören in den Raum hinein und das Spielen des Therapeuten bedingen eine Art Offensein für den „Einschlag des Sinns“. Dies begegnet uns in der Improvisation in dem Gefühl, erst einmal spielen zu sollen, irgendwie anzufangen, und dann darauf zu vertrauen, dass sich im Spiel ein ›Ruck‹ ergeben wird und dass die u.U. zunächst beliebig anmutende Musik eine Richtung findet, eine Richtung auf den Sinn hin, auf eine erkennbare Ordnung und damit auch auf den Mitspieler. Das kann in einer Sphäre geschehen, in der noch keine bestimmte Äußerungsabsicht, schon gar nicht ein ›Thema‹ existiert, dagegen aber das Bedürfnis spürbar wird, sich überhaupt zu äußern und damit sich selbst und dem anderen wahrnehmbar zu werden. Dass Nancy als Hörender den Begriff „Einschlag des Sinns“ verwendet, geht einher mit der Erfahrung, dass es sich um ein unerwartetes und heftiges Ereignis handeln kann, das uns in der Improvisation ebenfalls in dieser Eindringlichkeit begegnet.

Es geht weiterhin um ein „Anheben zur Artikulation oder Äußerung, noch ohne Meinen und ohne Vision einer Bedeutung – denn diese sind unmöglich ohne dieses Anheben.“ (a.a.O., 37)

Was Nancy mit dem Anheben bezeichnet, findet sich in der Musiktherapie (und in jeder Psychotherapie) in unserer Aufmerksamkeit auf die ›Vorgestalten‹, auf das, was sich ankündigt, zwischen den Zeilen und zwischen den Tönen auf-

scheint, in dem, was ungesagt bleibt, aber dennoch Wirkung hinterlässt. Solches Anheben zu ermöglichen, wird uns in der Improvisation u.U. wichtiger als der vollständige Ausdruck. Anheben und In-Schwingung-Kommen ereignen sich dabei deutlich auch auf der ganz materialen Ebene der Gegenstände und Musikinstrumente: in den noch nicht frei klingenden Einschwingvorgängen, dem Ansetzen des Bogens, dem Berührungskontakt auf dem Trommelfell, dem Anlaut oder Überschlagen des geblasenen Tons, aber auch im Geräusch des Zurechtrückens des Tisches, der das Instrument trägt oder des Stuhls, auf den der Spieler sich setzt – „eine Reibung, das Klemmen oder Knirschen des Kehleffekts, ein Borborygmus⁸, ein Knacken, eine Schrillheit, von einer denkenden, murmelnden Materie durchhaucht (...), der Schrei im Entstehen, die Geburt des Schreis – Ruf oder Klage, Gesang, Selbst-Reibung, und bis zum letzten Murmeln.“ (a.a.O., 37) – wenn wir den Kreis so groß ausschreiten wollen.

Die Dynamik, die sich mit dem „Einschlag des Sinns“ und des „Anhebens“ vermittelt, findet eine Fortführung in Sterns Beschreibung des Gegenwartsmomentes, genauer in den Schritten, die er als „Vorangehen“ bezeichnet und die als Voraussetzung eines Kontaktes angesehen werden (Stern 2007, 159 f).

Mit Sterns Beschreibung des Vorangehens kommen wir zu einem weiteren Aspekt des Hörens: Das Hören hat mit der Intention der Kontaktnahme zu tun; das Hören setzt uns in Beziehung zur Umgebung und zum Gegenüber, schafft einen Weltbezug, vermittelt Orientierung über die Welt und gleichzeitig über das hörende Subjekt. Stern unterscheidet drei verschiedene „intersubjektive Motive“ (a.a.O.). Das erste richtet sich auf die Orientierung im gegenwärtigen Beziehungsfeld; das zweite „besteht darin, Erleben zu teilen und vom Anderen erkannt und gekannt zu werden. (...) Das dritte intersubjektive Motiv besteht darin, das eigene Selbst mit Hilfe der in den Augen des Anderen erkennbaren Widerspiegelung zu definieren (...)“ (a.a.O.) In Bezug auf die Hör-Haltung können wir diese Schritte in die kreisförmige Abfolge von *Hören – Gehört Werden – Auf sich selbst Hören* übersetzen.

Präsenz und Performanz

Die hörende Wahrnehmung bezieht sich in der therapeutischen Situation nicht nur auf die mitgeteilten Inhalte, sondern auch auf die Art und Weise, *wie* etwas mitgeteilt wird. Die musikalischen ›Zeichen‹ verweisen zunächst nur auf sich selbst und haben keinen feststehenden Bedeutungsgehalt; in der musiktherapeutischen Situation kommt noch hinzu, dass die improvisierte Musik Ausdruck eines besonderen, nicht ohne Weiteres verständlichen Weltbezugs sein kann. „Die Sprache der Musik ist nicht einfach nur ein klingendes Sprechen von Text und Bedeutung, sondern der hörbare Zustand immerwährender Generation, das Hervorbringen selbst als dessen laut gewordenen Zeichen.“ (Rihm 1994, 62) Damit ist der Hörer auf eine

8 Borborygmus = Magenknurren

besondere Weise gefordert: erst in seiner Resonanz, in seiner ›Antwort‹, kann sich der Sinn der Mitteilung erschließen.⁹

Die Art und Weise, wie etwas vermittelt wird, lässt sich als Performanz beschreiben, einem Begriff, den Pflighthofer in ihren Texten verwendet, um den Anteil der psychoanalytischen Situation zu beschreiben, der über das Sprechen hinausgeht und der vor allem für das Verständnis des Übertragungsgeschehens wichtig wird. „Indem sich Analysand und Analytiker treffen, sich lebhaftig begegnen, bringen sie gemeinsam verbindliche Wirklichkeiten hervor. Sie tun dies unter Einsatz ihrer Körper, ihrer Gesten und ihrer Sprache. Diese Wirklichkeit mag verschieden interpretiert werden, aber *daß* es sie gibt, steht außer Frage, da sie sich eben gerade vollzieht.“ (Pflighthofer 2008, 41; Hervorhebung Pflighthofer)

„In performativen Konstellationen wird die Fokussierung auf Zeichenprozesse abgelöst durch die Fokussierung auf die konkrete Materialität von räumlichen und zeitlichen Bedingungen und Gegenständen, auf Körperlichkeit und Wahrnehmungsprozesse – auf das konkrete, singuläre Ereignis.“ (Wulf und Zirkas 2005, 14; zitiert nach Pflighthofer 2008, 41)

Damit sind wir bei einem nächsten wichtigen Stichwort, dem der Materialität (und kehren zurück zur musiktherapeutischen Situation). Auch in Bezug auf die Musik müssen wir uns über das Material, über die Stofflichkeit der musikalischen Mittel Gedanken machen, wenn wir das Hören beschreiben und die darin aufsteigenden Bedeutungen erkennen wollen. Im Sinne der Performanz fragen wir hier allerdings nicht nach absoluten Bedeutungen (den Zeichen), sondern wir beobachten, auf welche Weise die musikalischen Mittel im momentanen Kontext auftauchen und welche Reaktion sie uns nahelegen. Dabei gehorchen wir durchaus nicht in jedem Fall der Tendenz, die der Patient mit seinen Äußerungen offensichtlich intendiert; wir beziehen uns vielmehr in unserer Resonanz (auch) auf eine mögliche *andere Lesart*, auf eine *zweite Version* der Konstellationen, die der Patient, seiner Lebensmethode folgend, präsentiert.

Bereits im Hören kann uns die musikalische Stofflichkeit in der notwendigen Offenheit der Bedeutungen zugänglich werden, wenn wir sie als dynamisch verfasst ansehen: als Polarität sich gegenseitig bedingender Wirkrichtungen. Am Beispiel der Polarität von Klang und der Stille möchte ich diese Sichtweise verdeutlichen (vgl. Deuter 2010).

9 Rihm bringt es auf den Punkt (1994, 63): „Wenn wir entschlossen bleiben, der Musik ein Sagen abzulauschen, könnte dieses also so lauten:

›Die Musik sagt: Ich bin. Damit ich sein kann: Höre! Damit du hörst: Sprich!

Damit du sprichst, bin ich.‹“

Ähnlich auch Nancy in seinem „Doppelmotiv von Hören und Resonanz“: das Subjekt gibt es „nur widerklingend, auf ein Hinausschwingen antwortend, auf einen Ruf (...)“ (Nancy 2010, 41)

Polarität – im Hier und im Dort

Klang und Stille als Polarität aufzufassen und nicht als Gegensatz anzusehen, bedeutet, über die Wahrnehmung einer akustischen Realität hinauszugehen und zu einer Wirklichkeit des Hörens zu kommen. Dabei ist es zunächst eine Tatsache unwiderlegbarer Erfahrung, dass jeder erklingende Ton die Stille beendet, die erst dann wieder in Erscheinung tritt, wenn wiederum der letzte Ton verklungen ist. Stille und Klang stehen somit in einem Gegensatzverhältnis und scheinen sich in ihrer Existenz wechselseitig auszuschließen (vgl. Deuter 2010, 111). In der Perspektive der Polarität nehmen wir Klang und Stille dagegen als einander bedingende Größen wahr. Wir hören in der Stille auf die Eventualität des Klangs; während sich der Klang ausbreitet, richten wir unser Hören auf den Gegenpol der Stille. Wir stellen uns Stille und Klang als Kräfte vor, die „im musikalischen Geschehen zusammen und andauernd formgebend sind: Stille als ein dem Klang gleichwertiger Gestaltungsfaktor.“ (a.a.O., 113)

Innerhalb einer poetischen Sprache fällt es leichter, Gegensätze in Verbindung zu bringen, ist sie doch keiner linearen Logik verpflichtet.

Aber erst noch die Dämmerung, Stille und in der Stille die Amsel. Gleich jetzt, ganz deutlich. Schon bevor sie zu singen anfängt, hörst du es der Stille an.¹⁰

Der entsprechende Wahrnehmungsakt, also die Möglichkeit, die Dinge in einer paradoxen Verschränkung zu sehen, ist aber auch hier die Voraussetzung, um zu einer verdichteten Sprache zu kommen.

„Es liegt an den besonderen Möglichkeiten der Musik, dass wir im Spiel die Antinomie von Klang und Stille, von *erscheinen* und *vergehen*, zumindest zeitweise aufheben können und zu einer Gleichzeitigkeit des Erlebens beider Qualitäten kommen.“ (a.a.O., 114) „Eine Improvisation, bei der die Stille (...) in den Gestaltungshorizont mit einbezogen ist, wird sich im Erleben wesentlich von einem Spiel unterscheiden, bei dem die Stille nur als Rahmung, vor und nach den hörbaren Klängen, zur Geltung kommt.“ (a.a.O., 119) Voraussetzung für die hier angesprochene Erweiterung der Ausdrucksqualität ist eine Haltung des Hörens, die jeweils auf beide Pole ausgerichtet ist.

Wir haben es also mit einer weiteren Doppelung unserer Wahrnehmungsrichtung zu tun: die erste bezieht sich, wie anfangs beschrieben, auf das Verhältnis von ›Offenheit‹ und ›Richtung‹; bei der zweiten Doppelung geht es nun um die Ausrichtung auf die jeweilige Polarität, die wir im musikalischen Material auffinden können. Das Hören richtet sich auf unterschiedliche, aufeinander bezogene Gestaltungstendenzen; man könnte auch sagen, das Hören richtet sich auf die Dynamik in der jeweiligen Polarität – damit wird aus der Zweiheit wieder eine (allerdings in Bewegung begriffene) Einheit. Den ›Gegenstand‹ im Hören fixieren zu wollen, ist hier nicht hilfreich. Ergiebiger ist eine defokussierte Wahrnehmungseinstellung

10 (Kurzeck 2004, 67)

in der Mitbewegung, in der auf Tiefenschärfe und Zeichenerkennung verzichtet wird; als Lohn der Mühe werden Dynamik und Entwicklungstendenzen innerhalb des Wahrnehmungshorizontes erkennbar.¹¹ Bezieht sich der Therapeut in seinem Hören auf den Gegenpol, der im Ausdruck des Patienten fehlt, und bringt er den Gegenpol im Sinne einer musikalischen Intervention in das Geschehen hinein, so entspricht dies einer Deutung im Material der Musik¹²: „Jede (gelingende) Übertragungsdeutung ist eine performative Äußerung, in dem Sinne, daß sie das, was sie benennt, zugleich vollzieht.“ (Pflichthofer 2008, 40)

Hören als Übung

Abschließend möchte ich von einem ganz pragmatischen Zugang zum Hören sprechen; es geht um eine Anleitung zum Hören. Die Übung, die ich kurz vorstellen will, enthält einige der Elemente, die das ›Hören des Therapeuten‹ bestimmen können. Sie kann helfen, eine Hör-Haltung einzunehmen, in der wir uns von der sachlichen Verbindung zwischen Wahrnehmung und Information entfernen und die deutliche Trennung von Hörer und Gehörtem zeitweise aufheben, zugunsten einer umfassenden und ›defokussierten‹ Höreinstellung.

Jedes Geräusch, das wir hören, vermittelt uns zunächst eine Information über die Klangquelle. Wie anfangs ausgeführt, geben wir uns im Alltagszusammenhang meistens zufrieden, sobald die Identifizierung gelungen ist. Wollen wir uns dem Hören selbst zuwenden, müssen wir über die bloße akustische Informationsaufnahme hinausgehen.

Zunächst können wir mehrere Arten der Mitteilung unterscheiden, die uns im Geräusch und im Klang zukommen. Immer ist eine *Bewegungsmittteilung* enthalten, da sich kein Geräusch vorstellen lässt, dem nicht eine Bewegung zugrunde liegt.¹³

Des Weiteren vermittelt sich eine *Materialbotschaft*, da wir im Höreindruck etwas darüber erfahren, welches Material in Bewegung gesetzt wird. Genauer ge-

11 Die Polaritätsverhältnisse im musikalischen Material sind hier auf das Verhältnis von Klang und Stille bezogen. Sie zeigen sich in den Bewegungen von *erscheinen – vergehen*. Ergänzend dazu findet sich in der musikalischen Dimension des Rhythmus die Polarität von Struktur und Impuls, und zwar in den Bewegungen von *verbinden – lösen*. Die melodische Dimension umfasst die Polarität von Motiv und Kontinuum, erfahrbar in der Bewegung von *verdeutlichen – vereinheitlichen*. Zur ausführlichen Darstellung dieser Systematik vgl. Deuter 2009, 2010.

12 Was musikalisch geschieht, könnte in Sprache übersetzt so lauten: „Das Spiel kommt mir so vor, als versuche die Musik wieder und wieder ohne die ergänzende Gegenfigur zurechtzukommen. Das scheint mühsam. Vielleicht sollten wir den Gegenpol probeweise einmal mit dazu nehmen.“

13 Die einzige Ausnahme, die zu nennen wäre, ist das Tinnitusgeräusch. Hier ist eine Bewegung im eigentlichen, materialen Sinne nicht auszumachen. Damit hängt auch die Sinnlosigkeit und das Quälende dieser ›Hörmitteilung‹ zusammen.

sagt, geht es hier um den Kontakt zweier verschiedener Materialien oder unterschiedlicher Zuständlichkeiten:

Wir hören den Wind, der die Blätter bewegt oder um die Hausecke bläst; beim Schritt auf dem Boden können wir unterscheiden, was für eine Art Schuhe benutzt wird und aus welchem Material der Boden besteht.

Damit beim Aufeinandertreffen zweier Materialien ein Geräusch entsteht, müssen sich die beteiligten Objekte im Moment des Kontakts in einem unterschiedlichen Zustand von Ruhe und Bewegung befinden. Der Widerstand des Materials, das aus seiner bisherigen Lage in Bewegung gebracht wird, bedingt den charakteristischen Klang des „Anhebens“.

Schließlich enthält die Hörbotschaft noch eine Mitteilung über die *Dynamik* des Geschehens; wir nehmen mit einer bestimmten *Anmutung* wahr (und damit sind wir bei unserer Mitbewegung und bei der Resonanz auf das Gehörte gelangt):

Wir hören, wie heftig der Regen auf den Schirm prasselt, ob die Schritte einem Menschen gehören, der schwer oder leicht ist, der es eilig hat oder gelassen daherkommt. Wir können sogar eine Vermutung darüber anstellen, ob die Schritte zu jemandem gehören, der entschieden vorwärtsgeht oder zögernd und niedergeschlagen seinen Weg geht etc.

Hörübungen können dabei helfen, die Informationsebene zu überschreiten und die verschiedenen ergänzenden Wahrnehmungsebenen wirksam werden lassen. Dazu ist zunächst notwendig, die Umgebungsorientierung ganz auf das Hören zu verlagern, sprich: beim Hören die Augen zu schließen. Die Geräusche und Klänge, die an unser Ohr dringen, innerlich zu benennen, lässt sich nicht vermeiden. Im Verlauf der Übung geht es deshalb darum, mit der Aufmerksamkeit immer wieder zurückzukehren zu den beabsichtigten erweiterten Hör-Haltungen. Die Geräusche und Klänge sollen auf ihre räumlichen und zeitlichen Koordinaten hin beauscht werden:

Welches Geräusch kommt aus der Ferne, welches aus einem mittleren Bereich, welches aus der Nähe? – welche Geräusche sind dauernd zu hören, welche erscheinen und vergehen wieder, welche sind nur einmalig zu hören?

Klänge und Geräusche werden also in ihrer Funktion erweitert; sie sind nicht mehr nur Informationsvermittler, es ergibt sich vielmehr ein zweiwertiges oder defokussiertes Hören. In der Ausrichtung auf die ›Komposition‹ der akustischen Szenerie taucht eine erweiterte Bedeutung auf, bzw. der Hörer fühlt sich auf andere Weise von der Hörsituation berührt. Er empfindet sich im Mittelpunkt eines Hör-Raumes, der von den wahrgenommenen Geräuschen und Klängen definiert wird und der in steter Bewegung auf den Hörer hin wahrgenommen wird.

Der Teilnehmer einer solchen Hörübung kommentierte seinen Höreindruck mit der folgenden Äußerung: „Ich hörte die Kirchenglocke, die aus dem Tal zu mir heraufklingt.“ Darin lassen sich zwei Bewegungen erkennen, die die Relation des Hörers

zu seiner Umgebung bezeichnen. Das Hören ist nicht ausschließlich objektbezogen: das „Ich“ ist in der Wahrnehmung enthalten, indem der Höreindruck als Bewegung erkannt wird. Es ist nicht ausschließlich subjektbezogen: es ergibt sich eine Ich-Relativierung durch die Wahrnehmung, sich in den Raum ausdehnen zu können, der durch die Koordinaten von Klangquelle und Hörer bezeichnet wird.

Böhmes Formulierung des „leiblichen Auslangens in den Raum“, das von der Musik „modifiziert“ wird, erfährt hier eine Ergänzung im Hören, das den Raum und die darin liegenden Bewegungen der Wahrnehmung zugänglich werden lässt.

Das Hören der Menschen

In der Bewegung zwischen Raum und Richtung, zwischen Fusion und Unterscheidung, zwischen Hier und Dort, zwischen Eindruck und Resonanz lässt sich das Hören der Therapeuten auffinden. Wesentlich bei den Ausführungen war es, die Vorstellung des Hörens auf den Raum auszudehnen und von einer Einheit von Hören, Mitbewegung und Resonanz auszugehen. Dass sich dabei keine präzise ›Verortung‹ der Eigenschaften eines therapeutischen Hörens ergeben hat, mag mit der Flüchtigkeit des Phänomens zu tun haben. Die Evidenz der Wahrnehmungen, die mit der beschriebenen Hör-Einstellung möglich werden, kann diesen Mangel jedoch mehr als ausgleichen.

*Schnee fällt von einem Ast, es ist das Gegenteil eines Geräusches,
dieses Herunterfallen ohne Beschleunigung und dann eine
Veränderung der Stille des Raums.¹⁴*

Literatur

- Amann, J. (1995): Robert Walser. Eine literarische Biographie in Texten und Bildern. Zürich, Hamburg
- Böhme, G. (2005): Die Musik modifiziert mein Gefühl, im Raum zu sein. Ein Gespräch mit Gernot Böhme. In: Musiktherapeutische Umschau (Themenheft Atmosphären) 26/3, 307–313
- Dantlgaber, J. (2006): Über das ›musikalische‹ Zuhören im psychoanalytischen Dialog. In: Tüpkker, R. u. Schulte A. (Hg): Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. Gießen.
- Deuter, M. (2005): Atmosphären – Wahrnehmungseinstellungen und Wirkungen in der musiktherapeutischen Behandlung. In: Musiktherapeutische Umschau. (Themenheft Atmosphären) 26/3, 222–235
- Deuter, M. (2010): Polaritätsverhältnisse in der Improvisation. In: Decker-Voigt, H.-H. u. Weymann, E. (Hg.): Lexikon Musiktherapie. 371ff, 2. Auflage, Göttingen.

14 (Stamm 2011, 62)

- Deuter, M. (2010): Polaritätsverhältnisse in der Improvisation. Systematik einer musikalisch-psychologischen Benennung der musiktherapeutischen Improvisation. Wiesbaden.
- Freud, S. (1912): Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung. GW 8
- Gindl, B. (2002): Die Resonanz der Seele. Über ein Grundprinzip therapeutischer Beziehung. Paderborn.
- Grootaers, F.G. (1994): Fünf Vorträge über Musiktherapie und Morphologie in der Psychosomatik. Zwesten.
- Jacoby, H. (1983): Jenseits von ›begabt‹ und ›unbegabt‹. Zweckmäßige Fragestellung und zweckmäßiges Verhalten. Schlüssel für die Entfaltung des Menschen. Hamburg.
- Küchenhoff, J. (1996): Sprache, Symptom, Unbewußtes. In: Vogel, T. (Hg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen.
- Kurzeck, P. (2004): Ein Kirschkern im März. Frankfurt am Main, Basel.
- Leikert, S. (2011): Die kinästhetische Semantik. Der Wahrnehmungsakt und die ihm korrespondierende Form der psychischen Organisation. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. 65 Jg., 409–438
- Lorenzer, A. (1970): Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Frankfurt.
- Macho, T. (1991): Die Kunst der Pause. Eine musikontologische Meditation. In: Merkur 1991/2 135–146
- Nancy, J.-L. (2010): Zum Gehör. Zürich, Berlin.
- Pflichthofer, D. (2008): Performanz in der Psychoanalyse: Inszenierung – Aufführung – Verwandlung. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. 62 Jg., 28–60
- Reick, T. (1976): Hören mit dem dritten Ohr. Die innere Erfahrung des Psychoanalytikers. Hamburg.
- Rihm, W. (1994): Was ›sagt‹ Musik? Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1991. In: Musik der Jahrhunderte (Hg.): Programmheft Tage für Neue Musik Stuttgart 1994, 56–63
- Stamm, P. (2011): Im Wald. In: Seerücken. Frankfurt am Main.
- Stern, D. (1985): Die Lebenserfahrung des Säuglings. Stuttgart.
- Stern, D. (2007): Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag. Frankfurt am Main.
- Weymann, E. (2000): Sensible Schwebel. Erfahrungen mit musikalischer Improvisation. In: Musiktherapeutische Umschau 21/3 195–203
- Weymann, E. (2000a): Die Improvisation als ›Mittler‹ in der Musiktherapie. In: Nöcker-Ribeapierre, M. u. Münzberg, C. (Hg.): Innere Bewegung – äußere Bewegung in der Dynamik der Gruppe. Beiträge zu Musiktherapie. Institut für Musiktherapie am Freien Musikzentrum München.

- Weymann, E. (2001): Warte auf nichts. Zur Ausbildung in Improvisation als Verfahren der Musiktherapie. In: Decker-Voigt, H.-H. (Hg.): Schulen der Musiktherapie. München, Basel
- Winkler J. (1997): Beobachtungen zu den Horizonten der Klanglandschaft. In: Böhme, G. und Schiemann, G. (Hg.): Phänomenologie der Natur. Frankfurt.
- Wisniewska, K. (2000): Klang und Verwandlung oder von der Notwendigkeit des Hörens. Bern. Siehe auch: www.karinawisniewska.com
- Wulf, C. u. Zirfas, J. (2005): Bild, Wahrnehmung und Phantasie. In: Dies. (Hg.): Ikonologie des Performativen. München.
- Zenner, H.-P. (1996): Töne aus dem Ohr: der kleine Mann, der Motor und die Dezibel. In: Vogel, T. (Hg.): Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen.
- Zuckerkindl, V. (1963): Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt. Zürich.

Dr. sc. mus. Martin Deuter
Saurenhorn Schweiz
martin.deuter@bluewin.ch