

Musikalisch hören – musikalisch zuhören

Hearing Musically – Listening Musically

Rosemarie Tüpker, Münster

Der Artikel setzt die andernorts veröffentlichten Ausführungen zur Musik im therapeutischen Dialog fort, in denen die musikalische Dimension der gesprochenen Sprache entlang der musikalischen Parameter systematisch betrachtet wurde¹. Er beschäftigt sich mit der Frage, wie unser therapeutisches Zuhören auch in dem Teil der Musiktherapie, in dem gesprochen wird, von der Musik beeinflusst wird und wie unser Zuhören durch unsere musikalischen Erfahrungen erweitert ist. Er schließt ab mit der Schilderung von Erfahrungen in der Therapie mit fremdsprachigen Patientinnen und einer Dolmetscherin.

This article is a continuation of a discussion previously published elsewhere, concerning music in therapeutic dialogue, in which musical dimensions of spoken language were systematically observed within musical parameters². It is concerned with the question as to how our therapeutic listening is influenced by music, including sections of music therapy devoted to speaking, as well as how our listening is enhanced through our musical experiences. It concludes with a description of experiences in therapy with non-German speaking patients and a translator.

Zu hören gibt es in der Musiktherapie zweierlei: Musik und Worte. Das Zuhören des Therapeuten können wir als einen der wichtigsten „Wirkfaktoren“ in der Psychotherapie und verwandten Professionen bezeichnen. Hören und Verstehen ist dabei zwar nicht identisch, aber vielfach und wechselseitig miteinander verbunden.

1 Der 2011 in der Zeitschrift „Psychoanalyse & Körper“ erschienene Artikel „Musik im therapeutischen Dialog“ beruht auf einem Vortrag beim 7. Wiener Symposium „Psychoanalyse & Körper“ vom 21. bis 24. Mai 2009 mit dem Themenschwerpunkt: „Der Gesang der Sirenen: Hören – Sprechen – Stimme – Resonanz“, der sich hauptsächlich an Psychotherapeuten außerhalb der Musiktherapie richtete.

2 The article „Musik im therapeutischen Dialog“ („Music in Therapeutic Dialogue“), published 2011 in the journal „Psychoanalyse & Körper“ („Psychoanalysis & Body“), was based upon a presentation at the 7. Viennese Symposium „Psychoanalyse & Körper“ May 21st – May 24th 2009, with the central theme: „The Song of the Siren: Hearing-Speech-Voice-Resonance“, and primarily oriented for non-music therapy psychotherapists.

Wir müssen etwas nicht nur zunächst hören können, um es zu verstehen, sondern oft hören wir auch nicht, was wir (noch) nicht verstehen.

Als Lehrende bin ich deshalb immer etwas unglücklich mit der Bezeichnung des Faches *Gesprächsführung*, *Gesprächstechniken* etc., weil es im Grunde weniger um Techniken als um eine besondere Art des Zuhörens geht. Die Grundlagen des sogenannten „Aktiven Zuhörens“ und anderer lehrbarer Techniken mögen da ein Einstieg sein, aber das Wesentliche geschieht, metaphorisch gesprochen, auf einer nicht direkt beobachtbaren Ebene *im Ohr* und *im Kopf* des Therapeuten. Und es geht auch nicht darum, das Gespräch zu *führen*, sondern die Führung des Gesprächs überlassen wir besser der inneren Dynamik des Patienten oder der Gruppe und dem, was das Seelische über eine heilsame, förderliche oder gedeihliche Entwicklungsrichtung weiß. Damit ist eine Auffassung von Musik- und Psychotherapie angedeutet, in der nicht der Therapeut bestimmt, was das Ziel der Behandlung ist, sondern in der der Therapeut hörend und verstehend herauszufinden versucht „*wo das hin will*“ und seine Worte, sein Mitspielen in der Musik, seine Interventionen danach ausrichtet.

Im Unterschied zu rein verbalen Psychotherapien können wir in der Musiktherapie zwei unterschiedliche Verfassungen des Zuhörens des Therapeuten unterscheiden: Das Zuhören während der (gemeinsam) gespielten Musik ist ein anderes als das Zuhören während der Patient (allein) spricht³. Beide Formen beeinflussen und modifizieren sich gegenseitig. Dadurch kann ein Drittes entstehen: das Hören auf den Austausch und die Wechselbeziehungen zwischen beiden. In der musiktherapeutischen Literatur nimmt die Frage, wie das in der Musik Gehörte in Worten wiedergegeben werden kann, einen wichtigen Stellenwert ein. Hier soll es einmal umgekehrt um Fragen nach der *Musik* im gesprochenen Wort gehen, nach einem *musikalischen Hören* in Sinne der Beeinflussung unserer Höreinstellung durch musikalische Erfahrungen. Anders formuliert: um musikalische Aspekte des Zuhörens des Therapeuten in dem Teil der Musiktherapie, in dem – äußerlich betrachtet – gar keine Musik zu hören ist.

Die Musik in der Sprache

Dass man auch dem gesprochenen Wort durch eine musikalische Höreinstellung kommunikativ Bedeutsames entnehmen kann, weiß schon der sogenannte Volksmund: „Der Ton macht die Musik“. Diese Redewendung bezieht sich als Metapher gar nicht auf die Musik, bei der sie wenig Sinn machen würde, sondern auf *den* Anteil der mündlichen Rede, den wir im übertragenen Sinne als „*Musik*“ bezeichnen,

3 Andere Formen der Musiktherapie bleiben hier zunächst unberücksichtigt, weil sie einer jeweils eigenen Betrachtung bedürften. So stellt das gleichzeitige Hören der Musik vom Tonträger und der Worte des Patienten im GIM sicherlich eine besondere Verfassung dar.

als „*Tonfall*“. Sie macht darauf aufmerksam, dass die kommunikative Wirkung des gesprochenen Wortes nur zu einem Teil über die Semantik, über die Bedeutung der Worte und ihre grammatikalisch sinnhafte Verknüpfung entsteht und dass musikalisch *anderes* mitschwingen kann als das, *was* gesagt wird. Betrachten wir Alltagssequenzen, in denen diese Redewendung zum Zuge kommt genauer (vgl. Tüpker 2011, 6f), so zeigt sich, dass mit dem Ton, der die Musik macht, der Bereich der Affekte, der Emotionen und der Beziehung gemeint ist und zwar hier meist im Gegensatz zum gesprochenen Wort.

Noch deutlicher wird dies in einem George Bernhard Shaw zugeschrieben Aphorismus, in dem es heißt: „Im richtigen Ton kann man alles sagen, im falschen Ton nichts. Das Heikle daran ist, den richtigen Ton zu finden.“ Heikel ist dies vor allem deshalb, weil die Frage, ob der ›richtige Ton‹ angestimmt wurde, wesentlich auch von dem abhängt, der zuhört, von der Resonanz, die das Gesagte in ihm erzeugt. Die Entscheidung darüber, ob es der richtige oder der falsche Ton ist, fällt im Klangraum der Beziehung. Sie hängt von der Stimmung in der aktuellen Beziehung ebenso ab wie von der Geschichte der Beziehung, die mitschwingt und somit die ›Tonart‹ vorgibt, in der etwas dissonant oder konsonant klingt, schräg oder aufrecht, schroff oder wohlmeinend. Dialogische Situationen lassen sich nicht nach einem einfachen Sender-Empfänger-Modell verstehen, sondern das Zuhören bestimmt die Bedeutung des Gesagten mit. Dem können wir nicht entkommen.

Musikalisch zuhören meint aber noch weit mehr als das Hören der emotionalen Ebene des Gesprächs. Es eröffnet uns eine zweite Ebene der Wahrnehmung, indem wir im gesprochenen Wort achten auf die „Höhen und Tiefen (...), das Fließen und Stocken, die Betonungen, Synkopen und Pausen, das Laute im Vordergrund und die leise mitschwingenden Töne im Hintergrund, die das Gesagte so oder so einfärben. Ein musikalisches Zuhören meint die Steigerungen und Entspannungen, Wiederholungen und Variationen, Höhepunkte und Schlussbildungen zu bemerken, die Kontrastierungen und Übereinstimmungen, auch in dem, was in uns mitschwingt, während der Patient spricht“ (ebd. 10). In dem erwähnten Artikel habe ich diese Gedanken systematisch anhand der primären und sekundären musikalischen Parameter von Metrik, Rhythmik, Tempo, Melodik, Harmonik, Dynamik, Klangfarbe und Form ausgeführt. Dabei zeigte sich, wie vielfältig die musikalischen Aspekte der Sprache sind und welche Hilfestellung darin liegt, auch auf die Musik in dem zu hören, was sich im Gespräch zwischen Patient und Therapeut abspielt: auch für PsychotherapeutInnen, die nicht mit Musik arbeiten. Das berührt Fragen der individuellen und generationsspezifischen metrisch-rhythmischen Einstimmung, der Färbung der Sprachmelodie durch Dialekte und die damit verbundenen Sympathien und Antipathien und reicht von hilfreichen und hinderlichen musikalischen Formaspekten im Stundenverlauf bis hin zu den Perspektiven des frühen Mutter-Kind-Dialogs, die sich insbesondere in der nicht semantischen Schicht der Sprache zeigen. Dies soll hier fortgeführt werden mit den wieder stärker musiktherapeutischen Überlegungen dazu, wie die gemeinsam erzeugte Musik von Patient und Therapeut das Zuhören des Therapeuten auch in

den Gesprächsteilen verändert und wie unsere musikalischen Erfahrungen unser implizites psychologisches Wissen, und damit die Grundlage unseres Zuhörens, insgesamt erweitern. Den Abschluss bildet ein Erfahrungsbericht über das Zuhören in Therapien mit Dolmetscher, bei dem es Phasen des „musikalischen Zuhörens“ ohne semantisches Verstehen gibt.

Wie die gemeinsam geschaffene Musik das Zuhören des Therapeuten verändert

In Musiktherapien, in denen der Wechsel zwischen der freien gemeinsamen Improvisation von Patient und Therapeut und dem Gespräch der beiden im Zentrum des Verfahrens steht, machen wir vielfach Erfahrung damit, wie sich unser Zuhören nach einer Musik und durch sie verändert. Die Musik kann eine zuvor unklar gebliebene Stimmungslage verdeutlichen, ohne dass dies in Worte zu fassen ist. Aber die Worte des Patienten sind uns nach dieser Musik emotional verständlicher, das Zuhören fällt nun vielleicht leichter und infolgedessen entstehen Deutungsansätze, die zuvor nicht in den Sinn kamen.

Die Musik des Patienten kann uns einstimmen auf das, was gesagt werden will, unser Ohr öffnen für die emotionale Färbung der Erzählung des Patienten. Das führt bei vielen Musiktherapeuten dazu, dass sie vorschlagen zu spielen, wenn das Zuhören im Gespräch schwerfällt oder wenn sie das Gefühl haben, etwas Wichtiges fehle und könne nicht gesagt werden. Ist auch der Patient an diese Methodik und ihre Möglichkeiten gewöhnt, so nutzt auch er diese Option und bringt den Therapeuten somit in eine günstigere Zuhörverfassung.

Die Musik schafft einen empathischen Zugang zum Patienten, der über das hinausgeht, was von Psychotherapien beschrieben wird, die allein auf dem Gespräch beruhen (vgl. Zepf/Hartman 2002), weil sich die Einfühlung zusätzlich aus der mimetischen Mitgestaltung in der gemeinsamen Improvisation speist. Die Gefühle, Phantasien und Reverien, die in der gemeinsam gestalteten Musik evoziert werden, wirken sich auch insgesamt auf die Möglichkeiten des Zuhörens und Verstehens aus und wirken so in den Gesprächsteil einer Therapie mit hinein. Das hat eine besondere Bedeutung für die Anteile einer Problematik, die im frühen Mutter-Kind-Dialog gründen und ermöglicht vielleicht einen Rückgriff auf frühe Formen intersubjektiven Erlebens und körpernahe Erfahrungen früher Partizipation (vgl. Dornes 2002, Stern 2011).

Die Musik kann auch ein Gesprächsthema zum Abschluss bringen. Dann geht es im Gespräch nach der Musik mit etwas ganz anderem oder etwas scheinbar ganz anderem weiter. Je nach der psychodynamischen Bedeutung dieser Form hören wir einfach zu, weil die Musik auch für uns ein Abschluss war. Oder uns fällt beim Zuhören das ein, was vor der Musik gesagt wurde und es stellt sich vielleicht eine Verbindung in uns her. Oder uns fällt etwas von der Musik ein, was nun im Ge-

sprach eine bestimmte Bedeutung gewinnt, eine Frage aufwirft oder sich als Spannung niederschlägt.

Eine weitere Veränderung ergibt sich aus dem, was der Therapeut in der Musik „unterbringen“ konnte. Machte ihn in der Rede des Patienten vielleicht etwas unruhig, aggressiv oder ratlos, so kann auch er manches davon ungesagt in der Musik ausdrücken, bewahren oder loslassen. Das ermöglicht ihm vielleicht eine Rückkehr in die Verfassung der schwebenden Aufmerksamkeit im Gespräch nach der Musik oder ein neues, erfrischtes Sich-Einlassen auf die Worte des Patienten.

Musik und Gespräch können sich als Vordergrund-Hintergrund-Konstellation ausgestalten, als spiralförmige Vertiefung oder auch helfen, etwas getrennt zu halten, was (noch) nicht zusammen kommen darf. Dadurch, dass es für den Musiktherapeuten in der Musik dennoch hörbar wird, beeinflusst es auch sein Zuhören im Gespräch. Dadurch entsteht eine erste Brücke zwischen den getrennten Welten im Kopf des Therapeuten, ohne dass diese Verbindung schon dem Patienten zugemutet werden muss.

Neben der Ebene des Emotionalen spielt vor allem die mimetische Mitbewegung im Musikalischen eine entscheidende Rolle für das Zuhören. Sie erzeugt im Therapeuten ein Verstehen durch mitfühlende Nachahmung und Mitgestaltung, die es ihm ermöglicht, auch dann, wenn der Patient spricht, anderes mitschwingen zu lassen und in einer vertieften Mitbewegung zu bleiben. Mimetische Symbolisierung verbindet sinnlich-körperliche Erfahrungen zu verstehbaren Gesten und Gestalten. „Sie ist (...) mit dem Hören und der Stimme, mit dem Ohr verbunden. (...) Mimetische Teilhabe erzeugt fiktive Gestalten, denen wir eine andere Realität zusprechen (Buchholz 2003, 53).“ Die Geübtheit in dieser mimetischen Teilhabe haben MusiktherapeutInnen meist ganz woanders erworben. Darauf werde ich später noch eingehen.

Grundlage musiktherapeutischer Psychotherapie ist die Kongruenz musikalischer Prozesse mit allgemeinen seelischen Prozessen, die auch unseren Alltag und unsere Lebensmethoden bestimmen. So ermöglicht die Musik, die der Patient gemeinsam mit dem Therapeuten herstellt, dass der Therapeut nicht nur auf der Metaebene der Narration etwas vom Leben und Erleben des Patienten zu hören bekommt. Ulrike Mönter, die MusiktherapeutInnen aus unterschiedlichen methodischen Richtungen befragte, kommt zu der Schlussfolgerung, dass diese „Identität psychischer und musikalischer Prozesse in fast jeder musiktherapeutischen Methode eine Rolle spielt“ (Mönter 1998, 69). In ihrer Untersuchung zum Gespräch in der Musiktherapie wird deutlich, dass sich das Gespräch, und somit auch das Zuhören des Therapeuten, untereinander durch die jeweilige psychologische Herkunft der MusiktherapeutInnen unterscheidet. Zum anderen aber ist der unmittelbare musikalische Einfluss auf das Gespräch allen gemeinsam und lässt sich als ein Unterschied zu den rein verbalen Therapien festhalten, selbst dann, wenn man mit ihnen ein gemeinsames theoretisches Modell teilt. Das bezieht sich einerseits auf die Teile und Inhalte des therapeutischen Gesprächs, die sich um die Aufforderung zum Spiel oder zum Hören drehen, auf das Sprechen über die Musik und

den gemeinsam erlebten musikalischen Handlungsraum. Andererseits kommt aber ebenso in Austausch, was sich in der Musik gestaltet hat und von dem man möchte, dass es sich auch im Gesprächsteil weiter „im Raum ausbreitet“ und in seiner „Unmittelbarkeit erhalten“ bleibt (ebd. 93). Deshalb wird auch der Moment des Schweigens zwischen Musik und Gespräch als wichtig empfunden. In ihm klingt für die MusiktherapeutInnen – und möglicherweise auch für den Patienten – das, was in der Musik zu hören war, weiter und kann erhoffter Weise sogar ins Gespräch hinüber gerettet werden. Im Gegenzug wird von einer gewissen „Unübersetzbarkeit“ (ebd. 115) des musikalischen Geschehens ausgegangen. Wir können aber annehmen, dass auch das in Worte nicht Übersetzbare im Zuhören des Therapeuten erhalten bleibt und dieses mitgestaltet.

Deutlich ist in Mönters Ausführungen und den zugrundeliegenden Interviews, dass die TherapeutInnen *mehr* von dem, was musikalisch zu hören ist, hören möchten. Dazu kann auch das gemeinsame Anhören der Musik beitragen, wie dies insbesondere von denjenigen methodisch gepflegt wird, denen auch das psychologische Verstehen konzeptuell wichtig ist (ebd. 123ff). Hier finden wir eine besondere Form des Zuhörens, da beide am Prozess Beteiligten das gemeinsame Produkt anhören. Häufiger hören und erleben die TherapeutInnen nach einer Improvisation oder nach dem gemeinsamen Anhören der Musik eine emotionale Vertiefung im Gespräch (ebd. 113).

Den Einfluss des musikalischen Geschehens auf das therapeutische Gespräch zeigen auch zwei aktuelle Dissertationen. So deckt Sylvia Kunkel (2008) die Parallelen zwischen Musik und Gespräch im Erstkontakt schizophrener Patienten auf. Sie führte eine Untersuchung durch, bei der sie nicht nur die Improvisationen aus dem Erstkontakt, sondern auch die Gespräche mithilfe des in der Morphologischen Musiktherapie üblichen Beschreibungsverfahrens auswerten ließ. Es zeigte sich, dass die durch die vorgelesenen Transkripte der Erstgespräche entstehenden Bilder und Metaphern denen, die durch die Musik entstehen, überraschend ähnlich sind und dass beide sich gegenseitig ergänzen. Dabei wurden beide Untersuchungsschritte getrennt von einander durchgeführt, so dass diese Ähnlichkeit nicht durch eine Beeinflussung der beiden Beschreibungsvorgänge zustande kommt. Das zentrale Miterleben von „Isolation und Verfestigung“ (ebd. 235ff) auf der einen und von „Auflösung und Entdifferenzierung“ (ebd. 244ff) auf der anderen Seite weist zudem eine verblüffende Ähnlichkeit zum Selbsterleben schizophrener Menschen auf (vgl. ebd. 227ff und 256f).

In den auch im Detail aufgezeigten Ähnlichkeiten spielen nicht nur die verwendeten bildhaften Metaphern eine Rolle, sondern eben auch auf die mimetische Mitbewegung und musikalische Resonanz: „Die Hörer selbst geraten in Befindlichkeiten und Zustände hinein, die ihnen *befremdlich* erscheinen und nicht selten für sie ängstigend sind und ebenfalls in verblüffender Art und Weise dem (...) geschilderten Erleben Betroffener ähneln (ebd. 227).“ Dies ist auch insofern ein erstaunliches Ergebnis, gilt doch das schizophrene Erleben immer oft noch als nicht einfühlbar und nicht nachvollziehbar.

Hervorzuheben ist allerdings auch, dass Musik und Gespräche sich nicht als bloße Abbilder voneinander erweisen, sondern vielmehr auf der Ebene zusammenfassender Beschreibungen „in einem aufeinander verweisenden, einander ergänzenden und/oder sich gegenseitig verdeutlichenden Verhältnis [stehen], was sowohl Übereinstimmungen beinhaltet als auch Beschreibungen, die in der jeweils anderen Ganzheit nicht oder so nicht auftauchen (ebd. 269).“ Das verweist auf das Potenzial des Austausches der beiden Ebenen im therapeutischen Kontakt selbst wie auch im Therapeuten, dessen Fassungsvermögen sich durch die musikalische Erfahrung und die Möglichkeiten musikalischen Zuhörens erweitert.

Dass letzteres nicht nur möglich ist, wenn man explizit mit Musik arbeitet, zeigt die Schilderung der musikalischen Assoziationen des Psychoanalytikers Josef Dantlgraber während eines längeren Schweigens einer Patientin (vgl. Dantlgraber 2006, 95ff).

Noch weiter ins Detail gehen die mikroanalytischen Analysen transkribierter Erstgespräche, die Heike Signerski (2012) aus der Musiktherapie mit Borderline-PatientInnen im Rahmen ihrer Dissertation vorgelegt hat. In den untersuchten Erstgesprächen schreiben Therapeut und Patient nach der ersten gemeinsamen Improvisation jeder für sich eine Geschichte zu ihrem Erleben der Musik. Das darauf folgende Gespräch bezieht sich dann sowohl auf das Erleben in der musikalischen Situation als auch auf die Geschichten. Die sehr genaue Untersuchung von Musik und Gespräch bringt verblüffende Parallelen auf sehr unterschiedlichen Ebenen zum Vorschein. So zeigen sich z.B. implizite, unbewusste Gestaltungsmerkmale, die sowohl die Improvisation als auch das Gespräch prägen: In einer Improvisation fallen in der Melodik häufige Tonwiederholungen auf, im Gespräch die häufigen Wortwiederholungen (Signerski 2012, 148–163). In einem anderen Fall ist es ein sich immer weiter zuspitzender Spannungsverlauf, der in beiden Medien charakteristisch ist (ebd. 154–163). Auf der Beziehungsebene werden bestimmte Beziehungsmuster, die sich im Spiel eingestellt haben, im Gespräch reaktiviert, wie z.B. ein sehr eng geflochtenes Reagieren von Therapeut und Patient aufeinander, welches immer wieder wie ein Räderwerk ineinander greift (ebd. 179–182).

Viele gängige Grundannahmen der Musiktherapie bestätigen sich anhand dieser konkreten und oft bemerkenswerten Details: So zeigt eine Improvisation strukturelle Merkmale, die an einen frühen Mutter-Kind-Dialog erinnern. Diese werden dann auch im Gespräch von der Patientin reflektiert. Dabei zeigt sich die Begrenzung der Sprache, die von MusiktherapeutInnen für diesen Erlebensbereich immer wieder empfunden und benannt wird, an genauer charakterisierbaren Momenten wie an dem „vermehrte(n) Auftreten von Indefinitpronomen, spezifische(n) Imitations- und Intonationsweisen, Wortfindungsstörungen und (dem) Beschreiben von Gegenwartsmomenten“ (ebd. 206).

Der Autorin geht es aber nicht primär um einen diagnostischen Blickwinkel und eine bloße Analogie von Musik und Sprache, sondern vor allem darum aufzuzeigen, „auf welche Weise sich Regulierungsprozesse abspielen und inwiefern das Zusammenspiel von Patient und Therapeut eine verändernde Wirkung auf die

Beziehungs- und Emotionsregulation hat“ (ebd. 92). Es können spezifische Typen interaktiver Sequenzen herausgearbeitet werden, durch die aufgezeigt wird, wie Veränderungen im musiktherapeutischen Prozess konkret entstehen, z.B. durch Perspektivwechsel, das Durchbrechen von Schleifenbildungen, den Zugang zu verdeckten Erinnerungen durch das Improvisationserlebnis.

Das, was hier erst durch die sehr genaue Analyse und Beschreibung nachweisbar wird, vollzieht sich in der therapeutischen Realität, die ja eine solche zeitintensive Analyse nicht „live“ durchführen könnte, über das Zuhören des Therapeuten und das implizite Beziehungswissen von Patient und Therapeut. Das Zuhören, Verstehen und Reagieren des Therapeuten ist dabei ebenso geprägt von seinen subjektiven Beziehungserfahrungen wie von deren Reflexion vor dem Hintergrund theoretischen Wissens, von seiner jeweils konkreten und individuellen musikalischen Praxis wie von all dem, was die Musik als kulturelle Errungenschaft und als psychästhetische Formenbildung fassen kann. So weist die Arbeit Signerskis den Therapieprozess als ein gemeinsames Werk, als einen ko-konstruktiven Prozess, aus und es gelingt ihr zu zeigen, wie darin Neues entsteht. Die Mitwirkung des impliziten Wissens, welches in den musikalischen Formen (wie in der Sprache) steckt, zeigt zugleich, dass daran noch ganz andere mitgewirkt haben, die via der musikalischen Ausbildung des Therapeuten ihren Anteil an diesem Werk haben: Das von der Musik beeinflusste Zuhören des Musiktherapeuten beinhaltet ein musikalisches Erbe.

Auf ein solches Erbe macht z.B. Tilman Weber aufmerksam, indem er – am Beispiel des musikalischen Prinzips der Modulation – beschreibt, was wir für den therapeutischen Prozess „von Komponisten lernen können“ (Weber 2006, 31). Wenn wir Musiktherapie als eine musikalische Behandlung von Wirklichkeit verstehen, so gilt dies durch die Person des Musiktherapeuten und seine von der Musik her beeinflusste Art des Zuhörens auch für den Teil, in dem keine Musik erklingt.

Was die Musik als Kunst für das Zuhören des Therapeuten bereitstellt

Ob, wann und wodurch etwas zur Musik wird, entscheidet sich im Ohr dessen, der hört (vgl. Tüpker 2004). Mit der Metapher „*Das Ohr*“ ist dabei das Subjekt gemeint und zugleich die musikalisch-kulturellen Erfahrungen, die es machen konnte. *Das Ohr* ist das hörende Organ, welches nicht nur persönlich Resonanz gibt, sondern vieles von dem enthält, was unsere Kultur sich an Hörbarem und Verstehbarem erarbeitet hat. Wir können musikalisch hören (und verstehen), was via Musik für uns fassbar gemacht worden ist. Wunderbarerweise können wir dadurch von vielem profitieren, was wir nicht selbst erlebt und erfahren haben, weil es uns quasi über die Reisemöglichkeiten der Musik ins Haus klingt – wenn wir uns dem öffnen. Mit

Bion⁴ gesprochen stellt uns die Musik ein sehr viel größeres Repertoire an umgewandelten Erfahrungen zur Verfügung als wir dies je selbst in unserem therapeutischen oder persönlichen Leben entwickeln könnten. So wie die Musikinstrumente, die wir spielen, viel von dem enthalten, was sich im Laufe der Zeit an Verhältnissen, Auswahl und Verfeinerung tradiert hat (vgl. Tüpker 2002, 97ff). Das erleichtert uns das musikalische Gestalten und schränkt es natürlich zugleich ein: Wenn wir auf dem Klavier *zwischen* die Halbtöne wollen, müssen wir uns etwas Neues einfallen lassen, ein Problem mit dem sich z.B. der russische Komponist Iwan Alexandrowitsch Wyschnegradsky Zeit seines Lebens herumschlug (vgl. Barthelmes 1995).

So wie die Instrumente Vorformen dafür schaffen, was wir spielen können, schafft die Musik, die wir kennen und in uns aufgenommen haben Prä-Figurationen für das, was wir zu hören in der Lage sind. Dabei ist unser Verstehen amodal wie die frühkindliche Wahrnehmung: Das, was wir durch die Musik aufgenommen und innerlich erfasst haben, können wir auch auf die Erzählung des Patienten, auf das Zuhören im Gespräch anwenden, ohne dass es dazu eines gesonderten Übersetzungsvorganges bedürfte.

Die musikalischen Erfahrungen, die MusiktherapeutInnen durch das jahrelange nachspürende Üben komponierter Musik nicht nur gehört, sondern auch sinnlich-körperlich durchlebt haben, nehmen dabei sicherlich einen besonderen Stellenwert ein. MusikerInnen wie auch die meisten MusiktherapeutInnen haben in unserer Kultur einen Werdegang, bei dem sie von Kindesbeinen an fast täglich an ihrem Instrument sitzen und sich stundenlang bis in die feinsten Verästelungen in die Empfindungswelt eines anderen hinein arbeiten. Dabei versuchen sie so zu fühlen, wie der Komponist (möglicherweise) fühlte, eine Geste noch feiner zu erspüren, eine Dramatik in ihrer ganzen Tiefe auszuschöpfen, Ruhe und Erhabenheit der Musik auch in sich entstehen zu lassen. Dazu dient auch all das umgebende Wissen, das eine musikalische Ausbildung kennzeichnet von der Musikgeschichte und Biographik, über Kompositionstechnik und Aufführungspraxis bis hin zur verstehenden Werkanalyse. Ohne sie lässt sich der Notentext nicht in Empfindung rückübersetzen, auch wenn sie nie ein Garant dafür sind, dass dies gelingt und wenn naturgemäß jede „Reproduktion“ auch eine Neuschöpfung ist.

So kann das, was die Musik als Container im Sinne Bions aufgenommen, gefasst und verarbeitet hat, *im* Musiktherapeuten bewahrt werden und als implizites Wissen den *gesamten* therapeutischen Prozess mitgestalten, nicht nur die Musik, die wir mit dem Patienten erzeugen. Wir können uns vorstellen, dass die Musik, die wir als Subjekt erlebt und durchlitten haben, „umgeformt wird in Engramme, Einprägungen, die uns insgesamt mitformen, unserer Leiblichkeit, unsere Bewegungsgestaltung, Gesten, Haltung, aber auch unser Empfinden, die Formen – und damit auch Möglichkeiten und Begrenzungen – unseres Erlebens und unseres Denkens

4 Gemeint ist hier Bions Konzept der Umwandlung von Beta-Element in Alpha-Elemente, die Bedeutung des Containings, der Negative Capability und der Reverie (Bion 1992 und 2005).

(Tüpker, 2002, 96).“ Und, so lässt sich ergänzen, so strukturieren, erweitern und begrenzen unsere musikalischen Erfahrungen auch unser Zuhören im therapeutischen Prozess, auch im Hinblick auf das Zuhören der Erzählungen des Patienten.

Wie viele KollegInnen bin ich der Überzeugung, dass die Entwicklungen der zeitgenössischen Musik einen bedeutsamen Einfluss auf die Musiktherapie haben. Sie verschafften uns nicht nur den so prägenden Zugang zur Improvisation, sondern lehrten uns auch eine andere Art musikalisch zu hören und erweiterten den Kanon dessen, was Eingang in die Musik als Container gefunden hat, und uns damit als präfigurierte Formenbildung hilfreich zur Seite steht. Die Neue Wiener Schule um Arnold Schönberg emanzipierte uns von der Absolutheit der Dur-Moll-tonalen Hierarchie und Bindung. Das Experimentieren mit Mikrointervallen in den 1920er Jahren wie die Erfahrungen mit arabischen, indischen, balinesischen Tonsystemen erweitere unser Ohr für Feinheiten des Dazwischen und lehrte uns die Relativität scheinbar naturgegebener Systeme. Der Free Jazz ließ uns erleben, wie auch die wildesten rhythmischen Eskapaden vom gemeinsamen Puls getragen sein können und wie die Grenzen der Tonalität und der Stilrichtungen ohne Identitätsverlust überschritten werden können. John Cage lehrte uns, dass man eigentlich alles *als Musik* hören kann: auch Worte oder die uns auditiv umgebende Welt. Bernd Alois Zimmermann ließ uns Zeit als eine in sich gebogene Kugelgestalt erfahren und damit die Vielschichtigkeit seelischer Wirklichkeit gewahr werden. Statt weiterer Andeutungen, die notwendigerweise vage bleiben und natürlich gänzlich unvollständig sind, möchte ich den Gedanken an dem Beispiel des zwischen 1906 und 1908 komponierten Stückes „The Unanswered Question“ von Charles Ives konkretisieren (vgl. Enke 1967).

Der amerikanische Komponist Charles Ives (1874–1954) kann in vielfältiger Weise als Wegbereiter der Moderne gesehen werden: Bitonalität, Polyrhythmik, Polymetrik, variative Organisationsprinzipien, Agogik, Zitiertechnik, das Experimentieren mit Vierteltönen, Raumakustik und seriellen Techniken tauchen bei ihm musikgeschichtlich sehr früh auf und beeinflussten nicht nur die Entwicklungen der Neuen Musik in Europa und den USA, sondern auch zahlreiche Musiker aus dem Bereich des Jazz, Rock und Pop bis hin zur Filmmusik (vgl. Terse 1987). Das hat ihm Zeit seines Lebens die Anerkennung erschwert und ihm später, als sein Werk berühmt wurde, die Auszeichnung der „Antizipation“ erst später entdeckter Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten eingebracht. Psychologisch können wir daraus nur schließen, dass die dieser Musik zugrundeliegenden Erfahrungen schon mit Beginn des 20. Jahrhunderts eine Rolle gespielt haben⁵.

Durch Charles Ives lernten wir den musikalischen Zauber kennen, der entsteht, wenn zwei Musiken sich quer miteinander vermischen und daraus eine dritte entsteht. So kann aus etwas Verquerem, nicht zueinander Passendem, etwas reizvoll Schönes werden. Charles Ives verdankt diese Hörerfahrung seinem Vater, einem experimentierfreudigen US-Armee-Kapellmeister, der für seinen Sohn zwei

5 Zu Leben und Werk Charles Ives' vgl. Maske 1971, Kolter 1972.

Blaskapellen aufeinander zulaufen und sich wieder entfernen ließ: Jede für sich ein anderes Stück in einer anderen Tonart spielend. Charles Ives greift das in seinen Kompositionen mehrfach auf: Disparates wird übereinander geschichtet, nicht ineinander aufgelöst, sondern bleibt disparat. Daraus entsteht ein Drittes, eine bestimmte Atmosphäre, was zugleich ein Ausdruck für etwas ist, was anders als so nicht ausgedrückt werden kann.

„The unanswered Question“ ist ein etwa 6 Minuten dauerndes Kammermusikwerk mit drei übereinander gelagerten Schichten⁶. Jede davon wird von in sich variablen, aber voneinander deutlich unterscheidbaren Instrumentengruppen gespielt. So kann die zugrunde liegende Streicherschicht von einem Streichquartett oder von einem Streichorchester gespielt werden. Der solistische und mit Dämpfer gespielte Trompetenpart kann ersatzweise von einem Englisch Horn oder auch von einer Oboe oder Klarinette gespielt werden. Der dritte Part kann von einem Flötenquartett gespielt werden oder von zwei Flöten, Oboe und Klarinette oder gar von einem gesamten Holzbläserchor. Die Schichten zwei und drei wechseln sich ab und sind in musikalischer Frage-Antwort-Form aufeinander bezogen. Gegen die Schicht der Streicher, die in striktem Tempo spielen, heben sie sich auch durch ihre variable Platzierbarkeit und freiere Gestaltung ab: Sie müssen nicht genau an der angegebenen Stelle gespielt werden und sollen insgesamt impromptu-artig frei gespielt werden. Weitere Anweisungen regeln den Rahmen der Freiheit der Spieler. In kammermusikalischen Aufführungen wird hier oft den Spielern der Einsatz überlassen bis hin zu improvisatorischer Gestaltung, bei orchestralen Aufführungen gibt es häufig einen zweiten Dirigenten, damit die Diversität im Taktschlag der beiden Schichten gewährleistet ist.

Charles Ives stellt der Partitur (1908) einen erläuternden Text voran, der auch hier als Orientierung dienen kann. Er spiegelt das transzendentalistische Interesse des Komponisten ebenso wieder wie die für ihn typische Mischung von Ernst und Humor. So repräsentiere die Streicherschicht: „Das Schweigen der Druiden – die nichts wissen, nichts sehen und nichts hören“⁷. Diese Schicht besteht aus einem einfachen 4-stimmigen harmonischen Satz, tonal um G-Dur sich bewegend mit einigen kleinen Abweichungen von einer klassischen Satzweise. Der Eindruck von Unbewegtheit ohne Starre entsteht durch die äußerst langsame Veränderung der Akkorde, die über mehrere Takte hinweg liegen bleiben und sparsame kleine melodische Bewegungen, z.B. in der Bratsche oder im Cello. Diese Schicht soll in gleichbleibendem Tempo im durchgängigen ppp gespielt werden, wenig möglich erklingt sie sogar „off stage“ oder an einem anderen Ort, der von den beiden darüber sich entfaltenden Schichten getrennt ist. Ihre einfache, fast übertrieben har-

6 Bei You Tube finden sich mehrere Einspielungen in unterschiedlichen Besetzungen, eine davon mit mitlaufender Partitur: www.youtube.com/watch?v=9QbrhC15XiQ aufgerufen am 9.2.2012

7 Diese und die folgenden Zitate entstammen der Einleitung zur Partitur (1908). Übersetzung RT

monische Gestaltung wird durch die Aufgespanntheit des Satzes in einer extrem weiten Lage (4 Oktaven) gebrochen, der auch schon vor dem Einsatz der beiden anderen Schichten eine Spannung innewohnt. Dazu trägt auch die vibrierende Unbewegtheit der Streicher im *pianissimo* bei.

Nach dem Text von Charles Ives ›intoniert‹ nach ca. anderthalb Minuten (15 Takten), der Trompetenpart insgesamt siebenmal: „Die immerwährende Frage des Seins“, dem die Flöten sechsmal aussichtslos zu antworten versuchen. Mit dem Tonmaterial *b' æ cis' ä e' ä es" æ h' divergiert diese ›Frage‹ tonal so zur Streicherschicht, dass beide als getrennt von einander gehört werden können/müssen und zwischen ihnen eine Spannung entsteht, die sehr unterschiedlich erlebt werden kann und für vieles stehen kann, was nicht zusammen passt.*

Auch die dritte Gruppe der Holzbläser spielt einen sehr schrägen atonalen und rhythmisch komplexen Satz, der sich im Tempo, Lautstärke und in der Komplexität von Mal zu Mal steigert.

Ives schreibt dazu: „Aber die Jagd nach der »Unsichtbaren Antwort«, die von den Flöten und anderen Menschen unternommen wird, wird im Verlauf des Stückes immer aktiver, schneller und lauter über ein *animando* bis hin zu einem *con fuoco*. (...) Die »Um eine Antwort Kämpfenden«, scheinen im Verlauf der Zeit, und nach einer »geheimen Konferenz«, die Vergeblichkeit ihres Tuns einzusehen und fangen an sich über »die Frage« lustig zu machen – der Unfriede ist für einen

The image displays a musical score for the first entry of the trumpet. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: I (Flute I), II (Flute II), III (Flute III), IV (Flute IV), Tp (Trumpet), Vn I (Violin I), Vn II (Violin II), Va (Viola), and Vc (Cb) (Cello/Double Bass). The trumpet part enters at measure 16 with a triplet of notes. The string parts are playing a sustained, vibrating accompaniment. The score is numbered 10 to 17 at the bottom.

Abb. 1: Erster Einsatz der Trompete

The image shows a page of a musical score for a woodwind quartet. The score is for measures 43 through 50. The instruments listed are Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl Bb), Trumpet (Tp), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), and Cello/Double Bass (Vc (Cb 8va)). The tempo is marked 'Allegro molto'. The woodwind parts enter with various dynamics: Flute I and II start with *f* and *ff*, Oboe with *f*, Clarinet with *[ff]*, and Trumpet with *p*. There are triplets and slurs in the woodwind parts. The string parts (Vn I, Vn II, Va, Vc) play a sustained accompaniment with long notes and slurs.

Abb. 2: Fünfter Einsatz des Bläserquartetts

Augenblick vorbei.“ Das Stück endet mit der letztmalig gestellten Frage und einem Nachklingen der Streicherschicht: „Dahinter wird »Das Schweigen« hörbar in »Ungestörter Einsamkeit«.“

Die Holzbläser spielen ihre ›Antworten‹ ebenfalls gänzlich unabhängig von der darunter liegenden Streicherschicht. Hier divergiert nicht nur der Rhythmus, sondern sogar die Takteinteilung zum Streichersatz.

Es gehört zum Wesensmerkmal der Musik, dass sie keine ein-deutige Bedeutung hat. Das gilt auch dann, wenn der Komponist selbst ihr einen solchen Text beigefügt hat und „The Unanswered Question“ ist, wie wir sehen werden, so bedeutungslos, dass sie nicht als Programmmusik missverstanden werden darf. Wohl lässt sich an einem solchen Beispiel verdeutlichen, was Musik uns an Prä-Figurationen bereitstellt, im Sinne des Containments und der „Negative Capability“, wie Bion dies beschrieben hat. Dieser Begriff stammt ursprünglich von dem Poeten John Keats und meint die Fähigkeit, mithilfe der Kunst Ambivalentes, Paradoxes, Befremdendes, Verwirrendes und Unverstandenes auszuhalten, auch wenn es noch nicht erklärt oder integriert werden kann. Hier passen Dinge nicht zusammen, scheinen aus verschiedenen Zeiten zu stammen, divergieren und sind in ihrem Zusammenklingen bizarr. Dennoch sind sie in einer musikalisch verstehbaren Form zusammengebunden und ergeben so – ohne Benennung – musikalisch

Sinn. Das erinnert an die unterschiedlich schwierige Lebensaufgabe, die differente Mitgift beider Elternteile oder zweier nicht zueinander passenden Herkunftsfamilien in sich zu integrieren und dieser Differenz durch das eigene Leben einen Sinn abzugewinnen.

Ob die Musik sich für die HörerInnen zu Ives Zeiten sinnvoll erschloss, können wir auf der psychologischen Ebene nicht mehr erforschen. Dass dies für heutige HörerInnen so ist, zeigt ein kleines Experiment, bei dem das Stück ohne Vorinformation vorgespielt wurde⁸ und die HörerInnen um eine anschließende schriftliche Beschreibung ihres Erlebens gebeten wurden.⁹

Auffällig ist, dass es den HörerInnen ohne Weiteres gelingt, die unterschiedlichen Schichten in *einem* Bild unterzubringen, welches stets das Disparate mit beinhaltet und integriert. Auch wird an den Beschreibungen und in der anschließenden Diskussion sofort erkennbar, dass die Musik erlebbar und emotional „verstehbar“ ist, berührt und eigene Erfahrungen mitbewegt, auch wenn darüber nicht weiter gesprochen wird.

Im Erleben wird die Streicherschicht zum Rahmen, zur Umgebung, zur Szenerie, *in der* sich etwas abspielt. Was bei Ives „Das Schweigen der Druiden“ ist, taucht im Erleben der HörerInnen auf als „Sonnenaufgang“, als „Wald“ oder „Meer“. „Jemand ist gestorben und fliegt über den Wolken. In der Art eines Engels“. Man befindet sich auf einem „Eisberg“, im „Weltall“, in einem „Traum“ oder „in einer anderen Welt“. Genannt werden offene, weite und leere Räume, deren Begrenzung in weiter Ferne liegt. Oft wird diese umgebende Schicht mit wenigen, sehr klaren Worten genau charakterisiert: „Eine kalte Eislandschaft. Die Sonne geht langsam auf. Das Eis glänzt. Die Gegend ist ruhig und verlassen.“ / „Ich gehe durch einen Tannenwald. Es ist Winter. Es ist Abend. Der Schnee liegt dick und glitzert im Licht des Mondes. Ich genieße diesen Anblick. Gehe ruhig.“ / „An Bord eines Schiffes. Es ist eine große Fähre auf der Ostsee auf dem Weg nach Estland. Wir stehen an der Rückseite am Geländer und schauen auf das Meer hinaus, das ruhig hinter uns liegt. Die Sonne geht langsam unter. Man hört das Geplätscher von der Schiffsschraube nur ganz leise und man sieht die Wogen, die von ihr ausgehen. Das Schiff gleitet ruhig und langsam vor sich hin, wie die Töne der Musik.“

Auch wenn diese Schicht kompositorisch unbeeinflusst von dem Geschehen der beiden anderen Schichten bleibt, im Erleben bleibt sie es nicht: „Wie ein Sonnenaufgang, der sich immer mehr eintrübt“. Auch erleben einige HörerInnen trotz der Ruhe und Weite schon von Beginn an etwas Bedrohliches, Verstörendes oder Unheilswangeres: Der Mann auf dem Eisberg „weiß nicht, wie und warum er

8 Die verwendete Aufnahme ist ein Konzertmitschnitt der New Yorker Philharmoniker unter Leitung von Leonard Bernstein in kleiner Besetzung: Streicher – Trompete – Flöten, Oboe, Klarinette. Deutsche Grammophon GmbH 1990

9 Die Vorgehensweise ähnelt dem Beschreibungsverfahren aus der Morphologischen Musiktherapie (vgl. Tüpkler 1996). Die meisten hier verwendeten Beschreibungen wurden von Studierende der Musiktherapie im ersten Semester erstellt, die das Stück nicht kannten. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich für die Mitarbeit gedankt.

hier ist.“ Er ist angstvoll, weil der Eisberg zerbrechen oder kleiner werden könnte. Der Hörer, der sich mit der Musik im Weltall befindet, blickt von dort hinunter auf die Erde und weiß sogleich: „Irgendetwas Schlimmes war passiert. Die Welt lag in einem großen Schock.“ Ein anderer drückt es so aus: „Ich sehe einen begrünten Hügel hinter dem die Sonne aufgeht. Die Stimmung ist sehr friedlich und positiv, soll und darf es aber nicht sein.“ Auf Nachfrage wird deutlich, dass diese Eindrücke sich bei einigen auch schon auf den Streichersatz *vor* dem ersten Einsatz der Trompete beziehen.

Der Einsatz der zweiten (und dritten) Schicht wird als ein plötzlicher Einbruch beschrieben: „Plötzliche Fragen“ / „Dann ein Geräusch“ / „Plötzlich sieht man einen Wanderer“ / „Am Himmel taucht eine Gewitterwolke auf“ / „Plötzlich weht Wind“. Von da aus entwickeln sich Bilder und Geschichten, die dem Eindruck des Nicht-Passens Ausdruck verleihen: „Am Horizont in weiter Entfernung. Ganz winzig klein. Ein Schiff. Eher ein kleiner Punkt am Horizont. Das Meer. Der Horizont. Der Punkt wird etwas größer. Das Schiff nähert sich. Man kann es nicht hören. Es ist alles ganz ruhig; ohne Geräusche. Es gleitet auf den Wellen. Es schwebt beinahe und wirkt erhaben. Es kommt etwas näher. Plötzlich wird mein Blick auf den Strand gerichtet. Ist das Müll?“ Die Empörung ist spürbar: Da ist etwas, was gleiten und schweben lässt und uns über etwas hinaus hebt und dann sehen wir uns an der Grenze unvermittelt mit dem konfrontiert, was wir weggeworfen haben, nicht mehr haben wollten, von dem wir uns trennen wollten: (Unser) Müll! Da wird uns etwas zugemutet, was es zu integrieren gilt.

Das Leise der ersten Schicht wird rückwirkend von dem aus interpretiert, was durch das Bedrohliche ins Bild rückt: „Es ist ein bisschen so, als müsste man sehr leise vorgehen, um mögliche Verfolger, oder gar Entführer, vor denen man flieht, nicht auf die eigene Spur zu bringen“.

Trotz dieser Brüche und Zumutungen gelingt es den HörerInnen problemlos, den weiteren Aufbau des Werks durch ein vereinheitlichendes Bild zusammenzuhalten, welches den Wechsel, die Auseinandersetzung zwischen Trompete und Bläserquartett ebenso Rechnung trägt wie der gleichbleibenden und schließlich verbleibenden Schicht der Streicher. Dass Ives trotz der eigenen „Geschichte“ keine Programmmusik geschrieben hat, wird an der Unterschiedlichkeit der Assoziationen ebenso deutlich wie an den Unterschieden des Erlebens einzelner Stellen oder Aspekte der Musik. Die Musik lässt nicht nur Platz für eigene Bilder und Geschichten, sondern auch für unterschiedliche Deutungen und Bewertungen des musikalischen Geschehens, wie sie an dem weiteren Verlauf der Geschichten unschwer abzulesen sind. Das Divergente kann sich in Freude verwandeln oder zur Wendung von außen nach innen werden, mal „siegte“ die Ruhe, mal verbleibt die Beunruhigung.

„ (...) Dann Stimmen, wie Rede und Gegenrede und gleichzeitige Beschwörung, gleichzeitiges Durcheinander. Es steigert sich, ohne dass die Spannung steigt! Der Grund trägt, er hält, die Widersprüche zerbrechen nicht die Gemeinsamkeit. Paradoxien entwickeln sich. Aus dem Gegensatz wird Freude und die Frage verhallt ...“

„(...) Unsicherheit, ist dort jemand im Dunkeln zwischen den Bäumen? Ich gehe weiter. Genieße die Stille. Ein zufriedenes Gefühl. Wieder lässt mich etwas aufschrecken – ich möchte es nicht. Es ist doch eigentlich so schön hier... Wieder. Und wieder. Die Angst vor dem Unbekannten wird größer. Es ist gespenstisch hier auf einmal – es fällt mir schwer mich auf den Weg zu konzentrieren... Was auch immer dort im Dunkeln ist, es bedrängt mich. Von allen Seiten... ich denke nach. Versuche mich zu erinnern. Es ist in *mir* das Dunkle und das Unbekannte. Auf einmal ist mir klar, ich habe etwas Wichtiges vergessen. Ich habe etwas getan, was nicht sein sollte und es kommt nun um mich zu holen. Ich kann nicht einfach weiter gehen. Vielleicht muss ich zurück...“

Oft enden die Beschreibungen mit drei Pünktchen, die auch zwischendurch immer wieder die Streicherschicht andeuten. Der Schluss wird von einigen HörerInnen mit der Vergeblichkeit erlebt, die auch Ives in seinem Text erläutert: „Bis zum Ende des Stückes wird das Ziel, also ein Ausgang aus dem dunklen Wald, nicht erreicht.“ Manche HörerInnen scheinen sich aber emotional auf die Seite der ersten Schicht zu schlagen und dann lässt sich das auch anders erleben: „Am Himmel taucht eine Gewitterwolke auf. Sie verschwindet gleich wieder. Das Schiff fährt ruhig und gleichmäßig weiter. Ein paar Haie tauchen hinter dem Schiff auf. Sie verschwinden wieder. Das Schiff fährt weiter. Die Haie tauchen noch ein paar Mal auf. Später greifen sie das Schiff an. Aber das Schiff fährt immer in Ruhe weiter.“ / „Der Blick wendet sich zurück an den Horizont. Das Schiff. Wie eine aufgehende Sonne. Das Glitzern. Das Meer und der Himmel. Das sich nähernde Schiff. Wieder wird das Bild gestört. Sind das Wellen? Kommt ein Sturm? Ist das Schiff bedroht? Oder ist das Schiff bedrohlich? Schreit da jemand? Warnt jemand vom Festland? Sind das Kriegsschreie vom feindlichen Schiff? Die Wellen glätten sich. Das Schiff bleibt ruhig auf Kurs. Es schwebt weiter. Ruhe am Horizont. Es bleibt aber in weiter Ferne. Fährt ruhig weiter.“

Psychologisch bedeutsam ist in diesen Beschreibungen auch, dass es bei aller Getrenntheit der Schichten, die sich in den Bildern und Geschichten in unterschiedlichen Zuordnungen zeigen, immer wieder auch Irritationen der Zuordnung gibt, in der sich das Wissen um Projektionen, Innen-Außen- und Subjekt-Objekt-Verdrehungen widerspiegelt: „Ist das Schiff bedroht? Oder ist das Schiff bedrohlich?“ / Das zunächst von außen bedrängende Dunkle erweist sich als das Dunkle und das Unbekannte in *mir*.“

Dies führt in einigen Beschreibungen, die sich stärker vom Ablauf der Musik trennen, zu komplexen Geschichten und Szenerien, die in sich ein hohes Maß an (unbewusstem) Wissen um die Ambivalenzen, Paradoxien, Unumkehrbarkeiten und Absurditäten des Seelischen beinhalten.

„Als die Musik anfang war ich im Weltall und blickte hinunter auf die Erde. Irgendetwas Schlimmes war passiert. Die Welt lag in einem großen Schock. Im nächsten Moment war ich auf der Erde und war ganz allein in einer stark vom Krieg gezeichneten Landschaft. Der Krieg war vorbei, aber er hatte seine Wunden hinterlassen. Aus der aufgewühlten und zerbombten Erde fing an ein kleines Pflänzlein zu wachsen. Es war keine Menschenseele weit und breit zu hören oder zu sehen. Ich fuhr mit dem Fahrrad einen Feldweg entlang. Ich konnte im Wald die Tiere sehen, die ganz verschreckt und

gestört waren, als Folge vom Krieg. Der Krieg war noch nicht lange vorbei, die Flugzeuge waren noch am Wegfliegen, aber schon weit weg. Es war diese Ambivalenz zu spüren, zwischen Glückseligkeit, dass der Terror, der Krieg endlich vorbei war, aber auch eine Angst vor dem Alleinsein, weil viele Menschen im Krieg gestorben sind.“

„Ich träume einen Traum...

... dann wache ich auf und befinde mich in einer neuen Sphäre, einer anderen Welt, ... Irgendwo, wo Leben bisher nicht möglich war.

Es könnte eine Welt unter Wasser sein – fremde Höhlensysteme – neu zu Entdecken-des...

... oder weit weg katapultiert von der Erde...

schwebend im Sonnensystem...

zwischen neuen Planeten,...

eine dem Menschen bisher unerkundbare Materie.

Alles was ich bisher kannte, ist nicht mehr.

Alles was ich wusste, gilt nicht mehr.

Alles was ich spürte, sehe ich nicht mehr.

Zurück!? – Geht nicht!

Es bleibe nur ich in dieser Fremde!“

„Ich sehe einen begrünten Hügel hinter dem die Sonne aufgeht. Die Stimmung ist sehr friedlich und positiv, soll und darf es aber nicht sein. Auf diesem Hügel findet nämlich eine Beerdigung statt, bei der eine Witwe ihren Mann zu Grabe trägt. Sie wirkt in tiefer Trauer verloren, muss sich jedoch eingestehen, dass nach der langen Krankheit und der Verantwortung eine Erleichterung mitschwingt. Aus dem Nichts tritt eine schäbige und dümmlich wirkende Frau immer näher an das Erdloch, in dem der Sarg soeben eingelassen wurde und fängt hysterisch an zu schreien, dass er nur sie geliebt habe und sie diese Liebe nie vergessen wird. Es sei ihr gutes Recht auch hier zu sein. Die trauernde Witwe stürzt sich auf die Schäbige und schmeißt sie den Hügel hinunter, sodass diese am Ende des Gefälles in einen Graben fällt und verschwindet! Was wollte sie? Jetzt ist es auch egal...“

Auch das, was Psychotherapeuten von ihren Patienten zu hören bekommen, zeichnet sich oft durch Ungereimtheiten, Widersprüchliches und schwer zu Integrierendes aus. Können wir dem musikalisch zuhören, so ist unser Fassungsvermögen vielleicht größer, als wenn wir es nur auf der sprachlichen Ebene hören, durch die wir vielleicht zu dicht dran sind und vielleicht zu sehr damit befasst sind, wie es *uns* in dieser Situation ergehen würde. Dissonanzen können z.B. entstehen, wenn für den Patienten etwas unverbrüchlich feststehend ist, was dem Therapeuten als selbstverständlich beweglich erscheint, wenn uns der Lebensentwurf eines Patienten zu sehr ›gegen den Strich geht‹ oder wenn wir mit etwas konfrontiert sind, von dem wir nicht wissen, auf welcher Ebene wir das Erzählte ›glauben‹ können. Auch hier kann eine musikalische Verfassung helfen, über längere Zeit diese zwei Wirklichkeitsverfassungen gleich gültig nebeneinander bestehen zu lassen, ohne sie harmonisierend miteinander abgleichen zu müssen.

Immer dann, wenn es schwerfällt, den Worten des Patienten zuzuhören, ist es einen Versuch wert, das Geschehen möglicherweise durch ein musikalisches Zuhören neu zu beleben, sei es durch den realen Austausch mit der Musik, indem wir zum Spiel auffordern oder sei es durch eine implizit musikalisierte Zuhörverfassung in uns. In der Sprache nicht kodierbare Bedeutungen, Färbungen und Besonderheiten in der Rede des Patienten lassen sich durch die Verlagerung vom semantisch gesteuerten auf ein musikalisches Zuhören entdecken. Das öffnet unser Ohr für den Niederschlag seelischer, sozialer und körperlicher Erfahrungen aus der vorsprachlichen Zeit, nicht nur in der Arbeit mit früh gestörten PatientInnen.

Zuhören, wenn man nichts versteht – Psychotherapie mit Dolmetscher

Aus der eigenen Praxis möchte ich abschließend über das Zuhören in Behandlungen berichten, die nur mit Hilfe einer Dolmetscherin durchgeführt werden konnten, weil die deutschen Sprachkenntnisse der Patientinnen zu gering waren und eine muttersprachliche Therapeutin nicht verfügbar war¹⁰. Sie konfrontierten mich mit der merkwürdigen Erfahrung des Zuhörens ohne semantisches Verstehen. Noch dazu wurde in diesen Behandlungen, die ich mit großen zeitlichen Abständen zwischen den Stunden, aber über sehr lange Zeiträume durchführte, keine Musik gespielt, weil die schwer traumatisierten kurdischen Patientinnen dies nicht wollten.

So saß ich denn da und konnte mein musikalisches Ohr nur dazu nutzen, auf den fremden Sprachklang zu lauschen. Wenn die Patientin erzählte, hörte ich zunächst nur die Musik der Sprache: die affektiven Aufs und Abs, das Stocken und Zögern, das Herausbrechen und Beschleunigen, die Angst und die Erstarrung, die Erregung und die Bedrückung. Auch sah ich ja etwas von dem, was ich hörte, im Gesicht, in der Haltung, in den Gesten und sichtbaren Gemütsbewegungen der Patientin, denn stets sah ich die Patientin an, wenn sie sprach. Erst danach, und getrennt davon, erfuhr ich jeweils, wovon gesprochen und was gesagt wurde. Dabei wanderte mein Blick dann meist zwischen Dolmetscherin und Patientin hin und her. Oft entsprach der „Text“ dem, was die „Musik“ und die Gesten erwarten ließen, manchmal aber auch nicht. Dann war die Differenz eine wichtige zusätzliche Information über die affektive Bedeutung des Erzählten. Wenn ich sprach, schaute ich ebenfalls zur Patientin, hatte das Gefühl zu ihr zu sprechen, trotz der Tatsache, dass sie erst später den Inhalt meiner Worte verstehen würde. Die Frage des Blicks, der die klangliche Spur der Verständigung begleitete, erscheint mir im Nachhinein wichtig: Wer schaut wen an, während gesprochen wird? Er entstand in der Situation aber zunächst ohne dass ich darüber nachgedacht hatte.

¹⁰ Eine Einführung in die Besonderheiten der Psychotherapie mit Dolmetscher hat das Psychosoziale Zentrum für Flüchtlinge Düsseldorf, einschließlich einer umfangreichen Literaturliste ins Netz gestellt: www.wiki.psz-duesseldorf.de/Therapie_mit_DolmetscherInnen. Aufgerufen am 14. 02. 2012

Die sich meist ohne Anstrengung einstellende musikalische Hörform während der türkisch-sprachigen Rede der Patientin führte bei mir zu einer besonderen Form der schwebenden Aufmerksamkeit. So war es für mich, anders als man es vielleicht erwarten könnte, gar nicht schwer, während des Sprechens der Patientin nicht abzuschweifen, auch wenn ich das Gesprochene nicht verstand. Geschah dies doch, so hatte es – wie sonst auch – erkennbare Gründe im psychodynamischen Prozess selbst. Meine Gedanken blieben dann z.B. an irgendeinem Detail dessen hängen, worüber die Patientin gesprochen hatte, und was ich aufgrund kultureller Differenzen nicht verstand. Manchmal nahm ich das später zum Anlass nachzufragen. Oft wurde die Dolmetscherin, die als Kurdin ein ähnliches Lebensschicksal hatte wie die Patientinnen, aber über einen weiteren Bildungs- und Wissenshorizont verfügte, auch zur kulturellen Übersetzerin. Sie übersetzte dann nicht mehr nur sprachlich, sondern wir beredeten zu dritt, wie unterschiedlich es in unseren Kulturen und Lebensräumen so zugeht, wie verschieden wir deshalb Dinge beurteilen und bewerten und wo dann dennoch die Grundzüge unseres Erlebens die gleichen sind. Das sprachliche Übersetzen trat dabei oft noch weiter in den Hintergrund.

Da ich diese besondere Situation mit verschiedenen Patientinnen, aber die meiste Zeit mit derselben Übersetzerin, erlebte, spielte sich – bei jeder Patientin etwas unterschiedlich – in der Triade ein Rhythmus im Hin und Her des Übersetzens ein. Auch mein Sprechen bedurfte ja der Übersetzung, so dass wir uns zu dritt einschwingen mussten in einen Wechsel des horchenden Wartens, verstehenden Zuhörens und Sprechens. War die vertraute Übersetzerin nicht verfügbar, was auch über längere Zeiträume vorkam, so war neben der Unvertrautheit mit der Person insbesondere die zunächst fehlende Rhythmisierung eine enorme Erschwernis für alle Beteiligten. Sie musste dann erst einmal neu errungen werden.

So ist nach meiner Erfahrung einerseits eine kurzphasige Übersetzung, wie man sie aus anderen Situationen kennt, der Patientin nicht zumutbar, weil es den oft sowieso nur mühsam in Gang kommenden Erzählfluss zu sehr ins Stocken bringt. Andererseits führen zu lange Phasen zu verkürzten Übersetzungen, in denen Details, die der Übersetzerin vielleicht nicht wichtig erscheinen, verloren gehen können. Man merkt dies dann an den verkürzten Übersetzungsphasen.

Betrachten wir die Situationen der drei Beteiligten im Gespräch genauer, so wird deutlich, dass sowohl Patientin als auch Therapeutin mit jeweils zwei Phasen des Zuhörens konfrontiert sind, in denen sie das Gesprochene nicht verstehen, in der folgenden Grafik mit einem ? markiert. Man braucht also einen längeren Atem, der gesamte Prozess verlangsamt sich.

	1	2	3	4	1	2	3	4
Pat.	türkisch	?	?	-	türkisch	?	?	-
Dolm.	-	deutsch	-	türkisch	-	deutsch	-	türkisch
Ther.	?	-	deutsch	?	?	-	deutsch	?

Abb. 3: Der Wechsel zwischen verstehendem und nicht-verstehendem Zuhören

Die Grafik macht auch die privilegierte Position der Übersetzerin in der Triade deutlich, die als einzige immer verstehend zuhören kann. Zugleich aber wird auch die besondere Anstrengung dieser Position deutlich, da die Dolmetscherin nicht nur als einzige immer verstehend zuhören kann, sondern dies auch mit hoher Konzentration tun muss. Von ihr hängt viel ab: „Unter der Übersetzung werden alle Worte gefiltert, indem sie durch den Dolmetscher hindurchgehen. Sie erfahren hierdurch eine Färbung durch die Vorstellungen und Bewertungen, die der Dolmetscher bewußt oder unbewußt ihnen mitgibt. Daher spielen im therapeutischen Beziehungskontakt nicht nur des Therapeuten und des Patienten Leben und Lebensschicksal eine Rolle, sondern auch dasjenige des Dolmetschers oder der Dolmetscherin (Haenel 1997, 138).“

So hat mich beim Zuhören zu Beginn immer wieder einmal beschäftigt, dass die Patientinnen und die Übersetzerin(nen) politisch verfolgte Kurdinnen waren und dennoch miteinander türkisch sprachen. Auf meine diesbezügliche Frage sprachen wir eine Weile darüber und sie ließen mich für eine kleine Weile ihrem kurdischen Sprechen zuhören, machten mir hörbar, wie völlig unterschiedlich die beiden Sprachen klingen¹¹.

Beibehalten wollen sie dies aber nicht. Über die Gründe dafür kann ich nur spekulieren: Sie liegen natürlich zum einen in dem drastischen Sprachverbot, dem sie in ihrer Heimat unterlagen, und die ihnen die eigene Sprache unvertraut werden ließ, sie mit Angst verknüpfte und vielleicht entfremdete. Mein Erleben dieser kurdischen Sprachmusik kann ich nur schwer beschreiben: Es war wie das Eintreten in eine längst vergangene innere Welt, tief, weit weg und mit sehr gemischten Gefühlen verbunden. Ich vermute, dass die aktuelle Belastung der Patientinnen, die in dieser Lebensphase immer wieder von Abschiebung bedroht waren, ein emotionales Eintreten in diese Welt im Zusammenhang mit der Therapie nicht zuließ.

In der Literatur finden sich viele der Schwierigkeiten in der psychotherapeutischen Arbeit mit Dolmetscher bei traumatisierten Patienten erörtert (z.B. Morina 2007; Flüchtlingsrat Niedersachsen e.V. 2009). Neben den vielfältigen Verwicklungsmöglichkeiten, die sich durch das Beziehungsgeflecht der Triade und die politisch-kulturellen Zusammenhänge und Dramen, die bei diesen Therapien immer eine Rolle spielen, ist es vor allem die Unterbrechung der affektiven Schwingung, die beklagt wird. Ich vermute, dass mir dies durch ein musikalisches Zuhören etwas erleichtert wurde. Je länger ich mit einer Patientin gearbeitet hatte, desto mehr hatte ich das Gefühl, auch schon in den Phasen, in denen sie sprach, *etwas* zu verstehen. Ich kannte nicht nur ihre Themen besser, sondern auch ihre Art, sich emotional auszudrücken, den Zusammenhang von Affektausdruck und Inhalt, ihre Sprachmelodie und die Rhythmen in ihrem Ausdruck. Ganz subjektiv habe ich

11 Kurdisch und türkisch sind keine verwandten Sprachen: Kurdisch und seine verschiedenen Formen und Dialekte gehören zu den indoiranischen Sprachen, die wiederum zur indogermanischen Sprachfamilie gehören. Türkisch gehört zu den altaischen Sprachen mit den Untergruppen der Turksprachen, der mongolischen und tungusischen Sprachen.

den Eindruck, dass mir die Patientinnen gerade durch die Phasen des Zuhörens ohne semantisches Verstehen nahe gekommen sind und mich persönlich berührt haben.

Literatur

- Barthelmes, Barbara (1995): Raum und Klang – das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys. Hofheim: Wolke
- Bion, Wilfred (1992): Lernen als Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp [London 1962]
- Bion, Wilfred R. (1995): Elemente der Psychoanalyse. Übersetzung von Erika Krejci. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Buchholz, Michael B. (2003): Neue Assoziationen. Psychoanalytische Lockerungsübungen. Gießen: Psychosozial
- Dantlgraber, Josef (2006): Über das »musikalische« Zuhören im psychoanalytischen Dialog. In: Tüpker, Rosemarie; Schulte Armin (Hg.): Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. Zur Psycho-Logik musikalischer Ereignisse. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 89–103
- Dornes, Martin (2002): Der virtuelle Andere. Aspekte vorsprachlicher Intersubjektivität. In: Forum der Psychoanalyse 18/4: 303–331
- Enke, Heinz (1967): Charles Ives' „The Unanswered Question“. In: Versuche musikalischer Analysen. Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 8. Berlin: Meseburger Verlag
- Flüchtlingsrat Niedersachsen e.V. (Hg.) 2009: Psychotherapie zu Dritt. Über die Arbeit mit Dolmetschern in therapeutischen Gesprächen. Sonderheft 125
- Haenel, Ferdinand (1997): Spezielle Aspekte und Probleme in der Psychotherapie mit Folteropfern unter Beteiligung von Dolmetschern. In: systema 11/2, 136–144
- Ives, Charles (1908): The Unanswered Question. Partitur
- Kolter, Horst (1972): Zur Kompositionstechnik von Charles Edward Ives. In: Neue Zeitschrift für Musik 10/1972, 559567
- Kunkel, Sylvia (2008): „Jenseits von Jedem?“ Grundverhältnisse, Beziehungsformen und Interaktionsmuster im musiktherapeutischen Erstkontakt mit schizophrenen Patienten. Dissertation, Universität der Künste Hamburg
- Maske, Ulrich (1971): Charles Ives in seiner Kammermusik für drei bis sechs Instrumente. Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 64. Regensburg: Bosse-Verlag
- Morina, Naser (2007): „Sprache und Übersetzung“. In: Maier, Thomas; Schnyder, Ulrich (Hg.): Psychotherapie mit Folter- und Kriegsopfern. Bern: Huber, 179–202
- Mönter, Ulrike (1998): Das Gespräch in der Musiktherapie. Diplomarbeit Universität Münster. www.uni-muenster.de/Musiktherapie/Literatur/Bestellservice

- Signerski, Heike (2012): „ Erleben von Intersubjektivität – eine Chance in der Musiktherapie. Eine qualitative Psychotherapieprozessforschung zur Beziehungs- und Emotionsregulation am Beispiel der Behandlung von Borderline-Patienten. Dissertation Universität Hildesheim
- Stern, Daniel (2011): Ausdrucksformen der Vitalität: Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel
- Terse, Paul (1987): Charles Ives und die amerikanische Musik bis zur Gegenwart. Begleitschrift zur Ausstellung. Niederrheinisches Museum der Stadt Duisburg. Hg. von der Stadt Duisburg
- Tüpker, Rosemarie (1996): Ich singe, was ich nicht sagen kann. Zu einer morphologisch orientierten Musiktherapie. 2. überarb. u. erw. Auflage. Münster: Lit
- Tüpker, Rosemarie (2002): Wo ist die Musik, wenn wir sie nicht hören? In: Oberhoff, Bernd (Hg.): Das Unbewusste in der Musik. Psychosozial-Verlag, Gießen 2002, 75–102
- Tüpker, Rosemarie (2004): Musikhören als Gestalt. In: Frohne-Hagemann, Isabelle (Hg.): Rezeptive Musiktherapie. Wiesbaden: Reichert
- Tüpker, Rosemarie (2011): Musik im therapeutischen Dialog. In: Psychoanalyse & Körper Nr. 18, 10. Jg. (2011) Heft I, 5–32
- Weber, Tilman (2006): Therapie und Modulation – Was Psychotherapeuten von Komponisten lernen können. In: Tüpker, Rosemarie; Schulte Armin (Hg.): Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag. Zur Psycho-Logik musikalischer Ereignisse. Gießen: Psychosozial-Verlag, 31–50
- Zepf, Siegfried; Hartmann, Sebastian (2002): Empathisches Verstehen im psychoanalytischen Prozess. In: Forum der Psychoanalyse 18/3: 245–256

Prof. Dr. phil. Rosemarie Tüpker
Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Universität Münster
Philippstr. 2
48149 Münster
tupker@uni-muenster.de