

Jahrbuch Musiktherapie Music Therapy Annual

Band 11 (2015)

Formen

Vol. 11 Forms

herausgegeben von

Deutsche Musiktherapeutische

Gesellschaft e. V. (DMtG)

Reichert

Jahrbuch Musiktherapie
Music Therapy Annual

Herausgegeben von/edited by
Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e.V. (DMtG)

Jahrbuch Musiktherapie

Music Therapy Annual

Band 11/2015: Formen

Vol. 11/2015: Forms

Bis Band 3/2007: Jahrbuch Musiktherapie
herausgegeben vom
Berufsverband der Musiktherapeutinnen und Musiktherapeuten
in Deutschland e. V. (BVM) (Hg./Ed.)

zeitpunkt musik
Reichert Verlag Wiesbaden 2015

Herausgegeben von/edited by
Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e.V. (DMtG)

Redaktion: Dorothea Dülberg, Prof. Dr. Isabelle Frohne-Hagemann,
Dr. Sylvia Kunkel, Susanne Landsiedel-Anders, Mary Laqua,
Hanna Schirmer, Elisabeth Seitz.
e-mail: hanna.schirmer@musiktherapeutinnen.de

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

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig – pH 7, neutral)

© zeitpunkt Musik. Forum zeitpunkt
Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden 2015
www.reichert-verlag.de
ISBN: 978-3-95490-163-0 (Print)
eISBN: 978-3-7520-0193-8 (eBook)
DOI: 10.29091/9783752001938

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
Beiträge	11
Neue(s) Formen? Form in der Musik des 20. Jahrhunderts und in Improvisationen der Musiktherapie <i>Peter Hoffmann, Düsseldorf/Witten</i>	11
Formenbildung Versuch über die Morphologie eines allgemeinen Wirklichkeitsprinzips Hommage à Wilhelm Salber <i>Frank G. Grootaers, Bad Honnef</i>	35
TransFormation und Musik Gedanken zu Formbildungsprozessen durch die rezeptive Musiktherapie-Methode ‚Guided Imagery and Music‘ (GIM) <i>Christa Steingruber, CH-Morges, Schweiz</i>	85
Ästhetische Erfahrung als tiefstes Element seelischen Erlebens. Form und Formlosigkeit in Prozessen seelischer Veränderung und Gestaltung <i>Isolde Böhme, Köln</i>	117
Teilhabe – Verstehen – Veränderung Formprozesse in der musiktherapeutischen Improvisation <i>Martin Deuter, Bern, Zürich, Rheinfelden</i>	133
Geigenduos in der Musiktherapie – Formen und Methoden einer übungszentrierten und interaktiven Musiktherapie für Menschen mit Demenz – ein Fallbeispiel <i>Julia Alexa Kraft, Berlin</i>	149
Das musikalische Mandala <i>Hans C. Miersch, Bernau</i>	171
Rezensionen	189

Die Autoren	199
Personenregister.	201
Sachregister	202

Vorwort

Liebe Leserinnen, lieber Leser,

das 11. Jahrbuch ist ein Buch über Formen in ihrer Bedeutung für die Theorie und Praxis der Musiktherapie. Formen werden unter verschiedenen Aspekten betrachtet: musikalische Formen – seelische Formenbildung.

Wir erfahren, dass es offene und geschlossene Formen gibt, dass Formen beweglich sind, sich bilden und umbilden (transformare) können, auch, dass sich Formvorstellungen ändern können.

Weiterhin erfahren wir, dass Musik aus der Bildung von musikalischen Formen entsteht und diese – man kann es bei manchen Improvisationen ablesen – entstehen durch ritualisierte oder/und sich wiederholende musikalische Abläufe, durch motivische Gestaltungen.

F. G. Grootaers geht davon aus, dass Formenbildung ein Passepartout darstelle zum seelischen Geschehen – damit wäre ein Zusammenhang von musikalischer Formenbildung und seelischen Prozessen hergestellt. H. C. Miersch geht so weit, in den musikalischen Formen Mandalas aufzuspüren. In seiner Arbeit zitiert er u. a. aus einem Brief von C. G. Jung an den Bartók-Biografen Serge Moreux: „Die musikalische Form ist Ausdruck des zirkulären Charakters unbewußter Prozesse ...“ (Jung 1950, bei Miersch).

Einige Autoren betonen in ihren Arbeiten den Zusammenhang von (musikalischer) Form und Zeit.

So auch in unserem ersten Beitrag: „Neue(s) Formen? Form in der Musik des 20. Jahrhunderts und in Improvisationen der Musiktherapie“ von P. Hoffmann. Der Autor untersucht den Formbegriff in der Musik des 20. Jahrhunderts: „Form wird wahrnehmbar im zeitlichen Verlauf durch die spezifische Gestaltung des musikalischen Materials“, schreibt Hoffmann. In seinem Artikel geht er von Musik aus, in der Komponisten häufig, nun willentlich, auf die Gestaltung von (herkömmlichen) Formen verzichten und mit dem Zeitbegriff experimentieren. So entwickeln sich neue Formen und – damit verbunden – eine neue Freiheit in der Musik. Im Weiteren betrachtet Hoffmann Improvisationen unter dem Formaspekt und weist darauf hin, dass es „ein weit verbreitetes Klischee“ sei, Improvisationen mit Formlosigkeit gleichzusetzen. „Offenheit und Freiheit ergeben sich durch den offenen und freien Umgang mit Form ...“ Und auf musiktherapeutisches Improvisieren bezogen konstatiert er: „Nicht Form als starrer Umriss (mit Qualitäten von Ruhe und Zuständlichkeit assoziiert), sondern das Entwickeln zur Form hin, als lebendige, dynamische Qualität, die mit einem ständigen Hantieren zwischen Suchen, Finden und Verwerfen verbunden ist, steht im Mittelpunkt.“ Einen Zusammenhang der Einengung musikalischer Formenbildung mit Erkrankungen, in denen der Verlust zeitlicher Orientierung auffällig ist, untersucht Hoffmann am Beispiel

depressiver Patienten und verbindet dies mit Überlegungen zur musiktherapeutischen Behandlung, die den Abschluss seines Beitrages bilden.

F. G. Grootaers Artikel „Formenbildung – Versuch über die Morphologie eines allgemeinen Wirklichkeitsprinzips“ stellt eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Methode der Morphologie der Musiktherapie dar. Er würdigt mit dieser Arbeit Wilhelm Salber, der die psychologische Morphologie grundlegend entwickelt hat. Anhand eines Gruppenbeispiels wird die Methode der Morphologie der Musiktherapie exemplifiziert. Dabei wird seelische Formenbildung in den Fokus gerückt und untersucht. Grootaers ist der Auffassung, dass in der Formenbildung (FB) das seelische Geschehen erst erkennbar werde: „Im Denken, Sagen und Handeln kommt die seelische FB auf eine jeweils spezifische Weise zum Ausdruck.“ Er bemerkt, dass Formenbildung von selbst geschehe. Auch hier wird ein Zusammenhang von Formenbildung und Zeit betrachtet. Grootaers meint, dass ein immanentes Regelwerk seelischer Formenbildung „eine Stabilität im Übergang“ sei und erklärt weiter: „Das Phänomen Übergang lässt sich besser verstehen, wenn wir es mit dem Phänomen der Zeitlichkeit in Austausch bringen.“ Diese Übergänge, die sich in seelischen Werken ereignen, bergen ein Risiko: Sie „... führen notwendig in Unsicherheitszonen.“ Auch sieht Grootaers die Zeit der Gruppenbehandlung als stellvertretend für eine ganze „Lebenszeit mit ihren Vergangenheits- und Zukunftshorizonten“ an.

Um Transformation und ihre Prozesse verständlich zu machen, dienen Ch. Steingruber in ihrer Arbeit „TransFormation und Musik – Gedanken zu Formbildungsprozessen durch die rezeptive Musiktherapie-Methode ‚Guided Imagery and Music‘ (GIM)“ Theorien aus der Psychotherapie und der transpersonalen Psychologie, humanistische und musikpsychologische Konzepte sowie Imaginationstheorien als Basis. Prozesse der Transformation finde man in der rezeptiven Musiktherapie-Methode Guided Imagery and Music (GIM) nach Helen Bonny. In dieser Methode „kommen Kompositionen klassischer und romantischer Musikepochen zum Einsatz. Vom Therapeuten verbal begleitet, wird der Patient ermutigt, sich während der Musikhörphase seinem intuitiven Erleben zu überlassen und dieses verbal und nonverbal zu artikulieren.“ Die Autorin beschreibt eine Studie, die sie im Rahmen ihrer Masterthesis an der Zürcher Hochschule der Künste zur Ermittlung von Transformationsprozessen durchgeführt hat, in der vier gesunde freiwillige Klienten die Methode GIM unter ihrer Leitung erlebt haben. Sie gibt anhand tabellarisch aufgelisteter Verläufe Einblick in die Transformationsprozesse der einzelnen Kandidaten. Dazu schreibt sie: „Bewusstseinszustände oder Bewusstseinsstrukturen können sich während einer Transformation neu formieren und umorganisieren. Solche Ereignisse können u. a. eine tiefgreifende Veränderung in der Selbstwahrnehmung und der Weltansicht bedeuten.“

Auf die Bedeutung von Musik als Form, die seelisches Erleben in Gang setze, seelischen Raum erschaffe, zielt I. Böhme in ihrem Beitrag „Ästhetische Erfahrung als

tiefstes Element seelischen Erlebens. Form und Formlosigkeit in Prozessen seelischer Veränderung und Gestaltung“ ab. Sie thematisiert Kunstformen von Musik, deren Gestaltung und Bedeutung sowie die Nähe der Musik zum Körper in Stimme und Bewegung im Singen und im Tanz. Ästhetische Erfahrungen zeigt sie schwerpunktmäßig auf am Beispiel des Fernsehstückes „Geistertrio“ von S. Beckett. Das Stück geht mit einer spezifischen Verwendung der Musik von Beethoven einher. „Die atmosphärische Entwicklung, die die innere Entwicklung des Protagonisten abbildet, wird im Wechselspiel der musikalischen Themen gezeigt.“ Elemente des Stückes treten in spiralförmiger Bewegung in eine gleichsam musikalische Beziehung zueinander. Über den Weg emotionaler Verdichtung erschließt sich in einem Moment der Begegnung eine Sinnstruktur. Die Autorin beschreibt ästhetische Erfahrungen als sinnliche Erfahrungen, dabei seien früheste Erlebensformen im Spiel. Im Verlauf ihrer Arbeit zitiert sie Reimund Reiche mit der Aussage, wenn „ein psychoanalytischer Prozess zu sich selbst findet, kommen Inhalt und Form tendenziell zur Deckung. (...) Inhalt: das sind in diesem Fall die Probleme, Traumen und Konflikte, derentwegen der Analysand ursprünglich gekommen war. Form: das ist die Art und Weise, wie diese Inhalte innerhalb des analytischen Behandlungsrahmens sukzessive in die Übertragung kommen, dort zur Darstellung, zur Auflösung oder Umformung gelangen, auf jeden Fall: eine neue Gestalt annehmen.“

Martin Deuter richtet in seinem Beitrag „Teilhabe – Verstehen – Veränderung, Formprozesse in der musiktherapeutischen Improvisation“ seinen Fokus auf die Dynamik von Formen und deren Veränderung. Er stützt sich dabei auf Theorien der morphologischen Psychologie und der Gestaltpsychologie. Anhand einer Fallvignette mit einem kriegstraumatisierten Patienten zeigt Deuter auf, wie sich Musiktherapie in einer therapeutischen Beziehung gestaltet. Im Laufe der fünf beschriebenen Sitzungen ist es dem Patienten möglich geworden, sich von negativem, reizüberflutendem Geräuscherleben zu distanzieren, Selbstvergessenheit zu erleben und Zugang zu früherem positivem Erleben zu finden. Im weiteren Schritt seiner Arbeit überprüft und erläutert M. Deuter die therapeutische Haltung, die zu den Veränderungen des Patienten geführt haben mögen. Danach richtet sich das Augenmerk des Autors auf musikalische Formen in der beschriebenen speziellen Therapiesituation und es schließen sich allgemeine Überlegungen zu dem Thema an. „Im Sinne des Gestaltbegriffs wird, wenn von Form die Rede ist, die Veränderung mitgedacht. Der therapeutische Prozess zielt auf Veränderung; es geht jedoch auch darum, im Verstehen des Gegebenen die Voraussetzung für mögliche Veränderungen erst zu schaffen. Das Verstehen stützt sich dabei u. a. auf die Teilhabe an der gemeinsamen Situation; Teilhabe kann, wie in der Fallvignette deutlich werden sollte, den temporären Verzicht auf Veränderung erfordern.“

Es schließt sich ein Fallbericht über „Geigenduos in der Musiktherapie“ von J. A. Kraft an, in der die Autorin ihre vier Jahre andauernde Arbeit mit einem älteren

Mann beschreibt, der an Alzheimer-Demenz erkrankt ist. Der Patient konnte bereits Geige spielen und im Duett mit ihm stellte Kraft haltgebende musikalische Formen und Strukturen zur Verfügung. Gleichzeitig diente dem Patienten das Spielen in diesem Falle klassischer Stücke nach Noten dem Training von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung. Die Überlegungen der Autorin gehen dahin, dass beim aktiven Musizieren beide Hirnhemisphären stärker miteinander vernetzt werden. Das könne bedeuten, dass beschädigte oder ausgefallene Funktionen auf verschiedene Weise kompensiert werden können. J. A. Kraft beschreibt diesen Fall vor dem Hintergrund der Kenntnis von und in Anlehnung an die „Neurologische Musiktherapie“ (NMT). Die NMT „ist eine trainings- und übungszentrierte Form der Musiktherapie, die auf den neurowissenschaftlichen Erkenntnissen der Musikwahrnehmung und des aktiven Gestaltens von Musik beruht. Ausgehend von fundierten Forschungsergebnissen beinhaltet sie evidenzbasierte und standardisierte Behandlungstechniken mit den Zielen der Rehabilitation, Entwicklungsförderung, Adaptation und besonders der Ressourcenaktivierung im Bereich neurologischer Erkrankungen.“

H. C. Miersch hat zum Thema seines Aufsatzes über Formen „Das musikalische Mandala“ erwählt; er soll den Abschluss der Beiträge über Formen bilden. Mandalas sind kreisförmige Bilder, die der Meditation dienen. Der Autor geht von den Ausführungen C. G. Jungs aus, der über Mandalas forschte, sie aus verschiedenen Kulturkreisen „sammelte, ihre Symbolik analysierte und ihre Rolle in der Psychotherapie beschrieb“. Das Runde der Mandalas deutete Jung als ein Symbol des Selbst. Eine im Mandala ausgedrückte Ordnung sah Jung als Selbstheilungsversuch an. Mandalas müssen – nach Jung – nicht bildlich dargestellt werden, sie können mit den Händen geformt, getanzt oder als Musik erklingen. Aline Valangin und Aleks Pontvik prägten später unabhängig voneinander den Begriff des musikalischen Mandalas. Beide wendeten dabei diesen Begriff auf „Die Kunst der Fuge“ von J. S. Bach an. Die Frage stellt sich, ob es Mandalas in der Musiktherapie gibt. Dazu führt Miersch aus der anthroposophischen Musiktherapie zwei Beispiele an, die als Mandalas eingesetzt werden können. Abschließend stellt er die Frage, warum es lohnend sein könnte, über musikalische Mandalas als Meditationen in Musik nachzudenken, und überlegt weiter, ob ein musikalisches Mandala ein Gegengewicht zur verbreiteten Methode der Improvisation bilden könnte. Könnte ein musikalisches Mandala „Durch die geschlossene Form, den ‚hegende[n] Kreis‘, gar ein ‚Antidot für chaotische Geisteszustände‘ sein?“

Neben diesen vielfältigen Artikeln möchte ich auch drei Rezensionen von Büchern empfehlen, die sich mit dem Themenbereich der Formen in unterschiedlicher Weise auseinandergesetzt haben – sie befinden sich am Schluss dieser Jahrbuchausgabe.

Beiträge

Neue(s) Formen? Form in der Musik des 20. Jahrhunderts und in Improvisationen der Musiktherapie¹

New Form(ing)? Form in the Music of the 20th Century and in Music Therapy Improvisations

Peter Hoffmann, Düsseldorf/Witten

Der Beitrag untersucht den Formbegriff in der Musik des 20. Jahrhunderts anhand von Aussagen ausgewählter Komponisten und illustriert Entwicklungen zum Verständnis musikalischer Form. Diese Aspekte werden mit Form in Improvisationen der Musiktherapie in Zusammenhang gebracht. Ein Schwerpunkt liegt auf dem für Komponisten des 20. Jahrhunderts bedeutungsvollen Zusammenhang von Form und Zeit, der auch für die Musiktherapie von Bedeutung ist. Die Relevanz von Zeiterleben und Zeitgestaltung sowie eines gelingenden Umgangs mit Zeit wird am Beispiel der Depression illustriert. In Improvisationen der Musiktherapie kommt in der Formbildung individuelles Sein in der Zeit zum Ausdruck, über Form und Formgestaltung im Medium Musik erschließen sich insofern wichtige diagnostische und therapeutische Aspekte. Die Untersuchung illustriert darüber hinaus, dass die Grenzen zwischen Musik im künstlerischen wie therapeutischen Kontext durch Veränderungen des Formverständnisses im 20. Jahrhundert durchlässiger geworden sind. Dies zeigt sich in der Betonung des prozessualen Charakters musikalischer Form, in der Berücksichtigung spontaner und improvisierter Gestaltbildung, Form gebender sozialer Interaktion und der Berücksichtigung individuellen Erlebens und Bedeutens von Form.

This article investigates musical form according to statements of selected composers of the 20th century and thus illustrates developments in the understanding of musical form. These aspects are related with form in music therapy. Emphasis is laid on the relation of form and (musical) time, which was relevant for many composers of this period. Findings are connected with time and timing in human life and in (psychiatric) illness and exemplified, here with. The correlations underline the diagnostic and therapeutic significance of form and forming in music therapy improvisations. In addition findings show that the boundaries between music in artistic and in

¹ Dem Musiker und Komponisten Michael Reudenbach herzlichen Dank für wertvolle Anregungen.

therapeutic context have become less strict in regard to new perspectives on form, indicated by the emphasis on the procedural quality of form, the consideration of improvised form shaping, the relevance of social interaction for musical form and of individual experience and meaning of musical form.

„Ohne Form keine Musik“²

Mit Form wird im Allgemeinen eine äußere Gestalt, der Umriss einer Sache bezeichnet.

Diese Definition trifft auch auf Musik zu, wobei der Formbegriff im Zusammenhang mit Musik in vielfältigen und unterschiedlichen Weisen benutzt wird und auch deswegen als problematischer Begriff gilt.

Zum einen bezeichnet Form in der Musik ihre übergeordnete Gestalt, die übergeordnete, wahrnehmbare Organisation oder Ordnung eines Musikstückes. Da die Wahrnehmung von Musik immer an die Wahrnehmung einer spezifischen Form gebunden ist – unabhängig von ihrer spezifischen Ausgestaltung –, kann es in diesem übergeordneten Sinne eine Musik ohne Form nicht geben. „Klanggestaltung ist Form, und Form ist Klanggestaltung. ‚Formlosigkeit‘ ist in der Musik nicht denkbar. [...] Einen Gegensatz zu Form gibt es in der Musik nicht.“ (Blume 1955, 537)

Form wird wahrnehmbar im zeitlichen Verlauf durch die spezifische Gestaltung des musikalischen Materials. Dabei kommt der Gestaltung im Zeitlichen durch Gliederung und Strukturierung³ der Musik eine wichtige Rolle zu, ebenso der Bildung von Zusammenhängen, z. B. durch die spezifische Nutzung von Wiederholung, Kontrastierung, Veränderung im Verlauf. Auf einer untergeordneten Ebene wird Form durch die spezifische Gestaltung von Höhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe von Tönen und Klängen und die Gestaltung des Zusammenhangs zwischen den musikalischen Elementen geprägt.

Das Erlebnis musikalischer Form ist nicht lediglich ein innerpsychisches Phänomen, sondern Resultat der Wahrnehmung musikalischen Materials und dessen Zusammenhängen:

„Form resultiert [...] aus *der sinnlichen Anschauung* von Gestalten. Wobei keineswegs normierend festgelegt werden kann, wie Gestalten auszusehen hätten. Entscheidend ist dafür allein die Evidenz, mit der sich Gestalten dem prädisponierten und willigen Hörer ‚aufdrängen‘. Es geht also nicht um Themen oder Motive, sondern es genügt dem Hörer oft, daß ihm eine bestimmte Klanggebärde, ein rhythmischer Wink, ein Feld von Tonhöhen und eine ausgeprägte Intensität als charakteristische Gestalt im Augenblick des Hörens ‚aufleuchtet‘.“ (Gieseler 1975, 8)

² Blume 1955, 527

³ Struktur in Abgrenzung zur Form: als kompositorischer Baustein, auf dem Form sich entwickelt bzw. ruht

Mit Form ist im eigentlichen Sinne nicht ein Muster, ein Schema oder gar eine Schablone gemeint. Form resultiert aus dem Formungsprozess eines musikalischen Werkes aus einer Gestaltungsintention bzw. als Ausdruck des Gestaltenden und zeigt sich – wie gesagt – in ihrer spezifischen Gestalt oder übergeordneten Ordnung.

Neben der beschriebenen Auffassung von Form im übergeordneten Sinne werden mit dem Begriff zum anderen auch *konkrete* musikalische Organisationsformen sowie im weiteren Sinne dabei genutzte Formungsprinzipien⁴ bezeichnet. Als *Organisationsformen* gelten z. B. die Sonatenform, Liedform(en), Rondo, Suite; als *Formprinzipien* gelten z. B. musikalische Techniken wie Reihung, Entwicklung, Sequenzierung, Wiederholung und Variation. Auf einer übergeordneten ästhetischen Ebene sind als Formprinzipien auch Kontrast, Veränderung, Abwechslung, Gleichförmigkeit anzusehen. Durch die spezifische Nutzung solcher Prinzipien bei der Gestaltung des musikalischen Materials entsteht musikalische Form, im konkreten wie auch im übergeordneten Sinne.

Das Verständnis musikalischer Form und die heutige Verwendung des Begriffs ist noch häufig von interpretationsästhetischen und kompositionstheoretischen Aspekten des 18./19. Jahrhunderts geprägt, der Zeit, in der sich spezifische Formen und Gattungen der Instrumentalmusik entwickelten. In der durch Vokalmusik geprägten Zeit zuvor war Form kein Thema. Sie ergab sich durch Anlehnung an die der Musik zugrunde liegende Sprache, ihrer Gliederung und der an ihr orientierten spezifischen Gestaltung von Rhetorik, Deklamation, Affekt durch den Komponisten bzw. Interpreten. Mit dem 18. Jahrhundert und der allmählichen Loslösung von der Anlehnung an Gliederungsaspekte der Sprache hin zur absoluten Musik entstand ein Bedarf zur Regelung von Gestaltungsprinzipien zur Formung der Musik und zur Ausprägung von Zusammenhang und Gestalt jenseits einer Orientierung an sprachliche Gesetzmäßigkeiten. Ausdruck dieser Entwicklung ist die Etablierung bereits erwähnter Formprinzipien und Ordnungen (Liedformen, Rondoformen) die heutzutage oft mit dem Begriff Form gleichgesetzt werden.

Gestaltung und Wahrnehmung von Musik beruhen auf Bildung, Darstellung und Wahrnehmung ihrer Formgestalt. Komponist, Interpreten/Musiker wie Hörer sind in einem Prozess des Formbildens und der Formerkennung gleichermaßen aktiv Beteiligte.

Auffassungen zur musikalischen Form im 20. Jahrhundert

Die Musik seit 1900 ist geprägt durch eine unerschöpfliche Vielfalt an Entwicklungen, an Gestaltungs- und Erscheinungsformen. Diese Vielfalt hat sich nicht nur in der Musik selber, in Stilen und Aufführungsformen, sondern auch in der Begriffsbildung und in musiktheoretischen Positionen und Perspektiven niedergeschlagen. Nachfolgend

⁴ oder Ordnungsprinzipien

werden einige ausgewählte Entwicklungen, Strömungen und Positionen hinsichtlich des Formbegriffs beschrieben. Dabei wird deutlich, dass es im 20. Jahrhundert kein einheitliches Verständnis zum Formbegriff und zum Umgang mit Form gegeben hat, ganz das Gegenteil ist der Fall.

Der Übergang zum 20. Jahrhundert zeigt übergeordnet die Auflösung von zuvor entwickelten und bekannten Formprinzipien, ein vorgegebenes Allgemeines gibt es nicht mehr im Maße wie zuvor. Der Grund eines veränderten Umgehens mit Form ist in der Infragestellung bzw. Auflösung von Tonalität zu Beginn des Jahrhunderts zu sehen. Mit dieser Veränderung ist nicht nur die bisherige Beziehung von Tönen in einem tonalen Spannungsverhältnis aufgehoben, sondern eine „grundsätzliche Veränderung des Verhältnisses der Teile zum Ganzen“ gelegt, eine „Veränderung, die alle anderen zusammenhangbildenden Eigenschaften von Musik tangiert [...]“ (Spahlinger in: Metzger; Riehn 2000, 18 und 19) und damit folgerichtig auch Konsequenzen für den Umgang mit Form hat.

Der Begriff der Form wird – nach den bisherigen Kriterien der Formgestaltung – in Frage gestellt durch Kompositionen, die Indetermination, Mehrdeutigkeit, Variabilität, Prozesshaftigkeit, offene Werkkonzeption, performative Aufführungspraxis u. Ä. zu ihrem Kennzeichen haben, in denen eine zielgerichtete Folge von Ereignissen nicht mehr gegeben ist, musikalische Entwicklungen nicht veranlagt sind, in denen Zusammenhänge bewusst aufgelöst werden sollen usw. Die Entwicklungen sind geprägt von einer großen Offenheit bzw. Freiheit gegenüber dem Formbegriff. Formbildung wird im Laufe des Jahrhunderts vermehrt auch als individuelles, aus dem Moment heraus entstehendes Geschehen verstanden; als eine Leitidee etabliert sich die „individuelle Form“ (Gieseler 1975, 131). Komponisten, Musiktheoretiker und Interpreten beschäftigen sich mit neuen Auffassungen zur Formung, Gestaltbildung, Organisationsform und Verständlichkeit von Musik. Zwei Beispiele zur Verdeutlichung:

- Als Grundbedingung für Formbildung in der Musik galt das Kriterium von Anfang und Ende eines musikalischen Verlaufs. Diese Voraussetzung wird z. B. in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Werke von Cage und Stockhausen in Frage gestellt, Werke, in denen der Zuhörer durch sein Kommen und sein Gehen den Anfangs- und Endpunkt selber setzt.
- Die Gestaltung musikalischer Form lag viele Jahrhunderte in Händen der ausführenden Musiker. In einigen zeitgenössischen Werken kann das Publikum die Rezeption bzw. Gestaltung und damit die Form des Werkes selber bestimmen.

Allerdings: Die Wahrnehmung und das Erlebnis von Form als „sinnliche Anschauung musikalischer Erscheinungen“ (Gieseler 1975, 131) bleibt weiterhin der Musik eigen, wenn auch in neuer, in veränderter Weise. Einige Stellungnahmen verdeutlichen Positionen und Orientierungen⁵.

⁵ Einige Teilabschnitte dieses Beitrags – so der folgende – stammen aus Hoffmann 2002.

Stimmen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts

Béla Bartók (1881–1945) äußert sich 1920 zu Fragen der Formbildung bei atonaler Musik. Er macht deutlich, dass für ihn die Lösung von tonalen Zusammenhängen und damit verbundenen Prinzipien symmetrischer Formbildung nicht notwendigerweise zur Folge haben muss, dass atonale Musik eine „formlose Masse“ darstellt. Er hält dem eine Vorstellung entgegen, die von anderen Paradigmen geprägt ist und „[...] mit dem Versbau der gebundenen Rede“ verwandt ist. Er argumentiert, dass die atonale Musik in der Formbildung geprägt sein kann durch einen „[...] Linienbau, der durch die den aneinandergereihten Tongruppen innewohnende differenzierte Intensität entsteht [...]“ und durch „[...] äußere Mittel der Gliederung, gewisse Wiederholungen (in anderer Lage, mit Veränderungen usw.) von bereits Gesagtem, Sequenzfolge, refrainartige Wiederkehr mancher Gedanken oder das Zurückkehren beim Schluß auf den Ausgangspunkt [...]“ (zitiert nach: Dahlhaus, Zimmermann 1984, 357–358). Bartók benutzt hinsichtlich des Aspektes der Gliederung traditionelle Begrifflichkeiten, wendet sie jedoch in einem erweiterten Sinne an.

Arnold Schönbergs Werk „Grundlagen der musikalischen Komposition“ (Schönberg 1979), an dem er in den Jahren 1937–1948 gearbeitet hat, erschien erst nach seinem Tod. Es stellt ein Kompositionslehrbuch für Anfänger dar, doch kann es genauso als Anleitung zur musikalischen Analyse verwendet werden. Schönberg illustriert sein Buch mit zahlreichen Notenbeispielen aus barocker bis spätromantischer Musik, ebenso mit Ausschnitten von eigenen Werken und Werken Béla Bartóks. Der Zusammenstellung der Beispiele ist zu entnehmen, dass Schönberg die Beherrschung und Kenntnis von Methoden und Techniken traditioneller Musik als Basis für den Umgang mit zeitgenössischer Musik voraussetzt.

Schönbergs Beschreibungen zur Form gründen auf der Notwendigkeit einer „Organisation“ musikalischen Materials und dem Begriff der „verständlichen Form“ (Schönberg 1979, 12). Damit ein Verständnis musikalischer Verläufe ermöglicht wird, braucht es nach Schönberg „Logik und Zusammenhang“ ebenso wie „Fasslichkeit“ (Schönberg 1979, 20) oder Fassbarkeit. Mit letztem Punkt meint er eine dem menschlichen Verstand angemessene „Unterteilung“ musikalischer Zusammenhänge, wodurch erst ermöglicht wird, etwas in Erinnerung zu behalten, etwas zu erfassen. In diesem Zusammenhang ist für ihn auch das Element der Wiederholung von grundlegender Bedeutung, genauso wie die musikalische Phrase als Baustein musikalischer Unterteilung. An anderer Stelle spricht Schönberg über Aspekte musikalischer Gliederung und über „zusammenhangbildende Elemente“. Schönberg räumt ein, dass das Gehör allein nicht in der Lage ist, „Zusammenhänge und Funktionen“ der frühen dissonanten Musik zu erfassen. Allerdings sieht er die Möglichkeit, durch ein „anderes Bindemittel“ in nicht tonal gebundener Musik Zusammenhang zu gewährleisten und so „Einheit und Geschlossenheit“ zu erzielen (zitiert nach: Dahlhaus, Zimmermann 1984, 361 ff.). Auf der Suche danach ist er zur Zwölftönigkeit gelangt. Dass diese Systematik als Gliederung allerdings aus dem Zusammenhang der Töne selbst und weniger durch andere musikalische Komponenten für den Hörer nachvollziehbar wurde, darf zumindest bezweifelt werden.

Perspektiven aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts

Der Komponist Rudolf Kelterborn (*1931) hat sich intensiv mit dem terminologischen Problem unterschiedlicher musikalischer Epochen und vor allem mit der Problematik des Formbegriffs in der Neuen Musik auseinandergesetzt. Seine Überlegungen beschränken sich nicht auf die Perspektive des schaffenden Komponisten, sondern beziehen in hohem Maß den potenziellen Hörer mit ein. Kelterborn geht davon aus, dass Form sich „gehörmäßig manifestieren“ muss und sich erst aus dem Hören ergibt. Kelterborn unterscheidet mehrere Ebenen: eine „übergeordnete, große Form“ (die aufgrund der Anordnung der verschiedensten musikalischen Parameter wie motivische Gestalt, tonale Ebenen, harmonische Zäsuren, rhythmische Grundhaltung unmittelbar durch das Hören erfassbar ist) und die dahinter liegende Ebene „struktureller Gestaltung“, welche kaum vollständig durch das spontane Hören erfassbar ist, sondern eher durch wiederholtes Hören und Analyse möglich wird (Kelterborn 1988, 58). Daneben gibt es nach seiner Anschauung noch eine Ebene außermusikalischer Bezüge. Kelterborn beschreibt das nach seiner Sicht für die zeitgenössische Musik charakteristische Dilemma, dass die große Form „[...] sich oft allen überlieferten Kriterien, Begriffen und Maßstäben zu entziehen scheint“ (Kelterborn 1988, 64), die strukturelle Gestaltung dagegen eine – allerdings nicht gehörmäßige – Erfassung des Werkes in der Analyse ermöglichen. Das gehörmäßige Erfassen ist mitunter schwierig oder gar unmöglich und hat oft nicht das gleiche Ergebnis wie die strukturelle Analyse, was Kelterborn als „formale Doppelschichtigkeit“ (Kelterborn 1988, 85) bezeichnet. Allerdings weist er darauf hin, dass wohl jede Musik solche Vielschichtigkeit besitze:

„Es gibt die primäre, spontan wirkende Klanggestalt; es gibt die große Form (deren sinnfälligste und dem Hörer vertrauteste Bausteine wären etwa: Kontrast, Entwicklung, Wiederholung, Variation); es gibt Ausdrucksgehalte von gröberer oder feinerer Differenzierung – alles musikalische Elemente, die mehr oder weniger direkt beim Hören wahrgenommen werden können [...].“ (Kelterborn 1988, 94)

Letzten Endes zeige sich formbildende Gliederung nur dadurch, dass sie als solche vom Hörer wahrgenommen werden kann mit bekannten Kennzeichen wie Kontrast, Entwicklung, Wiederholung, Variation.

Der Komponist Dieter Schnebel (*1930) greift den Gedanken auf, dass musikalische Form sich durch nichts anderes als den musikalischen Zeitverlauf bzw. dessen Gliederung äußere. Er sieht es – ähnlich wie Schönberg – als grundsätzlich kennzeichnendes Charakteristikum von Musik, dass diese gegliedert ist. Gliederung zeigt sich, so schreibt er in einem 1957 verfassten Text, in zwei verschiedenen, aber verbundenen Elementen, nämlich dem Erlebnis von Zeit-Punkt und Zeitablauf. Im Zeit-Punkt wird die Zeit des Augenblicks, im Zeitablauf die vergehende Zeit zum Erlebnis. „Kurz: in den Zeit-Punkten und Zeitabläufen inkarniert sich Zeit als *stehende* und *bewegte*“ (vgl. Schnebel 1972, 236 ff.; Schnebel 1993, 191). Schnebel veranschaulicht diese Differenzierung anhand einer eigenen Komposition aus den Jahren 1955–56/64, zeigt gleichwohl die Anwendbarkeit an Kompo-

sitionen von Schönberg, Stockhausen und Webern. Dabei kommt er auch auf von ihm sogenannte „Stillstandsfelder“ in Kompositionen zu sprechen. Er beschreibt, dass die Kategorie der Dauer als zeitliches Element in solchen Stücken nicht mehr anwendbar sei, da Zeit in manchen Werken nicht „ablaufe“, es damit auch nicht Kategorien des „vorher“ und „nachher“ geben könne. Schnebel schlägt zur Bezeichnung solcher Stellen den Begriff „Dichte“ vor, der nicht an einen zeitlichen Verlauf gebunden sei. Bedeutungsvoll scheint, dass Schnebel neue Kategorien vorschlägt, mit deren Hilfe Form und damit die zeitliche Qualität und Gegliedertheit zeitgenössischer Musik beschreibbar werden, wie z. B. mit den Aspekten der Bewegung, der Dichte, der Richtung von Zeitverläufen usw.

„Um Formen zu erfassen, werden wir darauf zu hören haben, welche Bewegung der Zeitverlauf eines Stückes zeigt – ob es sich um mehr stehende oder bewegte Zeit handelt, welche Dichtegrade auftreten, wie Zeit steigt oder fällt [...], welche Richtungen der Zeitverlauf eines Stückes nimmt, ob sich eine einheitliche Richtung ausprägt oder ob es zu Richtungswechsel, Drehungen der Zeit usw. kommt. Endlich haben wir darauf zu achten, welche effektiven Geschwindigkeiten der Zeitverlauf aufweist.“ (Schnebel 1993, 201)

Anhand solcher Kategorien sollte es möglich sein, Formen anhand spezifischer Zeitverläufe zu unterscheiden, darunter welche mit übersichtlicher Gestalt, andere, „[...] deren Zeit mechanisch abrollt, andere, da sie sich vegetativ entwickelt, oder gar solche, da der Zeitverlauf ein regelloses Spiel ist“ (Schnebel 1993, 201). Auf diese Art und Weise können Zeitverläufe in ihren Qualitäten differenziert und beschrieben werden.

Der Komponist Klaus Huber (*1924) spricht den Aspekt der Fasslichkeit der Musik an, den er als Voraussetzung dafür ansieht, dass Musik überhaupt verstanden werden kann. Die Musik müsse so fassbar sein, dass sie grob im ersten Stadium des Hörens aufgefasst werden kann.

„Sofern Kunst mit (direkter) Kommunikation rechnen möchte, braucht sie als Voraussetzung des Verstandenwerdens immer ein bestimmtes Maß an Faßlichkeit, Fassen bedeutet in deutscher Sprache: mit den Händen fassen, anfassen. Aber auch mit dem Geist, der Seele fassen, auffassen. Ich meine nun, daß alle Musik, die Kommunikation will, die nicht hermetisch bleiben will, durch das Ohr sowohl angefaßt wie aufgefaßt werden muß.“ (Huber 1999, 100)

Seine Vorstellung von Fasslichkeit ist charakterisiert durch das Kriterium der Einprägsamkeit und der Möglichkeit des Erinnerns, Gliederungsmerkmale also, die mit Prägnanz genauso wie mit Übersichtlichkeit und angemessener Dauer in Verbindung gebracht werden können. Für Huber ist damit jedoch nicht notwendigerweise verbunden, dass Musik eindeutig gehört und erlebt wird. Im Gegenteil bleibt die Vorstellung, dass Musik vieldeutig ist und ein Komponist davon auszugehen habe, dass sie unterschiedlich gehört werde.

Der Komponist Joachim Blume (1923–2002) hat sich mit ähnlichen Worten wie Schönberg, Huber und Webern zur musikalischen Form geäußert. Er knüpft an die

Kategorie der Fasslichkeit an, wenn er sagt, er sehe durch Form „[...] das Erzielen eines erfaßbaren Gesamteindrucks [...]“ (Blume 1972, 10) gewährleistet. Unterschiedliche Faktoren sind bei einem solchen Prozess beteiligt, Faktoren, die beim Wahrnehmungsakt aufeinanderfolgen und immer erst im Nachhinein den Eindruck von Form geben. Durch diesen Sachverhalt rechtfertigt sich auch der Begriff des „Formwerdens“, den Blume verwendet, der einen Prozess charakterisiert. Das „[...] Formwerden oder Formsein der Musik (muß) anhand der Elemente untersucht werden, die in dem jeweiligen Stück formbildend wirksam werden.“ (Blume 1972, 10) Blume spricht in seinem Text von einem Gestalt- und Formprinzip.

„Begriffe wie Entwicklung, Reihung, Bindung, Zäsur, Analogie, Kontrast, Variante, Wiederholung, Symmetrie, Asymmetrie sind mit dem Gestaltprinzip verknüpft. Das dynamische Formprinzip besagt, daß alles Formgeschehen auf der Wirkung von Kräften beruht: Intervall, Klang, Metrum, Rhythmus, Dynamik, Farbe, Instrumentation, Raum, Homophonie, Polyphonie, Motivik, Thematik usw. sind solche Kräfte, aus deren Zusammenwirken die musikalische Form erwächst.“ (Blume 1972, 10)

Blume macht deutlich, dass für ihn in zeitgenössischer Musik die verschiedensten Komponenten in ihrem Zusammenwirken gliedernde, Zusammenhang bildende und Form stiftende Funktion haben können. Einzelne Komponenten, die in der traditionellen Musik dazu besonders prädestiniert schienen, wie z. B. die Melodie, können in zeitgenössischer Musik dabei eher in den Hintergrund treten und durch andere Komponenten, wie z. B. den Rhythmus, in ihrer gliedernden Funktion abgelöst werden. Er beschreibt einen Zusammenhang, der in zahlreichen Kompositionen seit Beginn des 20. Jahrhunderts nachzuvollziehen war, dass nämlich „[...] eine prägnante rhythmische Struktur soviel Zusammenhang stiftende Kraft haben kann, daß die mit ihr gekoppelten Höhen ohne Gefährdung der Gestalt ausgetauscht, ja zuweilen ganz weggelassen werden können.“ (Blume 1972, 11)

Offene Form!?

Die Musik des 20. Jahrhunderts ist geprägt von einer großen Offenheit bzw. Freiheit gegenüber einem Formbegriff und einem Verständnis, das Formbildung mehr als individuelles, aus dem Moment heraus entstehendes Geschehen begreift. Offene Konzepte – wie z. B. in Werken von Boulez, Lutoslawski, Stockhausen, Cage – sind vor allem in der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden durch die Entwicklung der Aleatorik und durch das Bestreben, experimentelle Möglichkeiten auszuschöpfen. Dabei wurde dem Interpreten vom Komponisten bewusst mehr Gestaltungsspielraum eingeräumt, bis dahin, dass er eine struktur- und formbildende Funktion einnahm.

Durch die Auflösung von tradierten Formvorstellungen, durch die generelle In-Frage-Stellung der Form als ästhetisch konstitutive Kategorie ergaben sich für Interpreten wie für den Hörer gleichermaßen besondere schöpferische Anforderungen. Am Beispiel des Begriffs „offene Form“ wird dies deutlich. Für den Hörer ist z. B. eine Kategorisierung als offene Form durch das aktiv sinngliedernde,

gestaltende Hören schwerlich nachvollziehbar: Ist doch das Offene dieser Form nicht erlebbar, da es für den Hörer nur die eine, im konkreten Moment sinnlich erlebte Form gibt, nicht aber ihre sinnlich erfassbare Offenheit. Zum anderen ist der Wahrnehmungsvorgang mit einer Tätigkeit des Gestaltens bzw. der Formenbildung und Sinngliederung verbunden, die sich an diversen Zusammenhang stiftenden Parametern orientiert. Diese sind allerdings im Falle der offenen Form vieldeutig und variabel, es zeigt sich darin wiederum eine Qualität der Offenheit im Gegensatz zur Geschlossenheit der Formen traditioneller Musik.

Musikalische Form als Gliederung von Zeit

Die Veränderungen im Umgang mit Form wie auch andere Entwicklungen in der Musik des 20. Jahrhunderts stehen – wie bereits angedeutet – in Zusammenhang mit einer radikal anderen Umgehensweise *mit* und einer anderen Auffassung *von* (musikalischer) Zeit.

Während die Entwicklung der polyphonen Musik bis zur Zeit Bachs geprägt war von einer Art Schichtung verschiedener Zeitverläufe zu einem Ganzen, das eher einen ruhenden, architektonisch, räumlichen Charakter hatte, und die Musik in nachfolgenden Epochen eher von einer Zeitgestalt mit einer auf einen Zielpunkt kontinuierlich hinstrebenden Entwicklung geprägt war, überspitzt die Neue Musik diese Aspekte entweder radikal oder löst sie auf. Entwicklungszusammenhänge werden vermieden, es kommt stattdessen zu Schnitten, Fragmenten, Sprunghaftem und Diskontinuierlichem oder zur Überlagerung verschiedener Schichten der Musik ohne offenbaren Bezug untereinander. Das Element der Wiederholung wird entweder vermieden oder in extremer Weise verwendet bis hin zu repetitiven Mustern und „endlos“ wiederholten, quasi mechanischen Abläufen.

Der Komponist und Musikschriftsteller Ernst Krenek (1900–1991) äußert sich in einem Aufsatz zum Thema „Musik und Sprache“ über die Formbildung und Sinngliederung Neuer Musik. Er beschreibt den engen Zusammenhang zwischen den veränderten Qualitäten von Zeitlichkeit, Form und Sprachähnlichkeit der Musik. Die veränderte Zeitqualität serieller Musik als

„[...] Zerteilung der Zeit bereitet den Formkonzepten der traditionellen Musik ein Ende. Diese beruhen auf den Begriffen von Thema und Entwicklung, so wie die der Rhetorik auf der Formulierung und Diskussion von Thesen beruhen. [...] Eine Musik, deren Geschehen von einer abstrakt formulierten Zeiteinteilung beherrscht wird, hat keine logisch geschlossenen Formen mehr. Dafür kann sie ihre Richtung umkehren, da in ihr vorwärts und rückwärts, früher und später keine entscheidenden Rollen mehr spielen [...]“ (zitiert nach: Dahlhaus, Zimmermann 1984, 385).

Joachim Blume beschreibt die besondere Qualität mancher Werke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit folgenden Worten:

„In einigen Werken jüngsten Datums erlangt der Rhythmus eine eigenartige Bedeutung, insofern, als er fast oder total niegt wird. Die Zeit steht quasi still, der ‚Zwang

des Werdens‘ erscheint aufgehoben in einem Zustand pflanzenhaften Seins, der Zielgerichtetheit einer womöglich motorischen Rhythmik wird die Absichtslosigkeit des Insichruhens vorgezogen, der Begriff des Schönen [...] wird eher mit einer nahezu lautlosen Bewegungslosigkeit gleichgesetzt.“ (Blume 1972, 12)

Viele Musiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich nicht nur kompositorisch, sondern auch theoretisch unter philosophischen und psychologischen Aspekten mit dem Phänomen der Zeit auseinandergesetzt. Zeit ist in der Musik des 20. Jahrhunderts zu einem theoretischen Hauptbegriff geworden, der Implikationen für die entstehenden Werke und ihre Formbildung hatte. Komponisten wie O. Messiaen (1908–1992) oder A. Pärt (*1935) geht es dabei um das Ausloten anderer/neuer zeitlicher Kategorien, die Darstellung von Ewigkeit, von Stille, von Zeitlosigkeit, wie dies auch schon vorher in manchen Kompositionen der Romantik oder aber zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Werken z. B. von Satie, Ives und Debussy zum Ausdruck kommt. Der Komponist und Dirigent U. Zimmermann (*1943) schreibt über die Musik Messiaens, ihm gehe es um

„[...] das Erleben eines andauernden Augenblicks, in dem die Zeit stillsteht. Messiaens Intervallmuster, seine Modi, sind Phänomene außer der Zeit, nicht vorbereitet, nicht hergeleitet. Sie scheinen aus dem Nichts zu kommen. [...] Auch seine Überlagerungen verschiedener Tempi, die ebenfalls dem Zeitverlauf entgegnetreten, verwendet er, um einen Eindruck von Zeitlosigkeit zu vermitteln. Er dehnt und staucht die Zeit, indem er Zeiteinheiten verändert, proportionale rhythmische Vergrößerungen und Verkleinerungen vornimmt und disparate, diskontinuierliche Rhythmen verwendet.“ (Zimmermann 2001, 14)

Vergleichbares hat A. Pärt in seinen Kompositionen bewegt, die in der Öffentlichkeit mit Ausdrücken wie „Musik gegen die Zeit“, „Distanzierungsversuch von unserer bösen Zeit“, „Der stille Ton“ kommentiert wurden (Hansen 1988, 147). Pärt hat sich 1986 zum Aspekt der Zeit z. B. so geäußert:

„Wir haben uns daran gewöhnt, die Dinge schnell und oberflächlich zu tun. Ich wünsche mir oft, die Zeit aufhalten zu können, die Sekunde, die verstreicht, anzuhalten und in ihr eine Ewigkeit zu leben. Diesen Wunsch kann ich mir nicht erfüllen, aber ich kann versuchen, diesen Gedanken in meine Musik einfließen zu lassen [...]“ (zitiert nach: Hansen 1988, 148).

Der Komponist B. A. Zimmermann (1918–1970) spricht von einer „Überwindung“ der Zeit, durch die der Eindruck des Zeitlosen entstehen kann:

„Die Musik wird wesentlich bestimmt durch die Ordnung des zeitlichen Ablaufs, in dem sie sich darstellt und in den sie hineingestellt ist. Darin liegt zugleich die tiefste Antinomie beschlossen, denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält.“ (zitiert nach: Pöpel 1989, 35)

Und György Ligeti (1923–2006) spricht davon, dass er musikalische Formen bevorzuge,

„[...] die weniger prozesshaft, eher objektartig beschaffen sind: Musik als gefrorene Zeit, als Gegenstand im imaginären, durch die Musik in unserer Vorstellung evozierten Raum, als ein Gebilde, das sich zwar real in der verfließenden Zeit entfaltet, doch imaginär in der Gleichzeitigkeit, in allen seinen Momenten gegenwärtig ist. Das Bannen der Zeit, das Aufheben ihres Vergehens, ihr Einschließen in den jetzigen Augenblick ist mein hauptsächliches kompositorisches Vorhaben.“ (zitiert nach: Pöpel 1989, 36)

Die Gestaltungsmerkmale der Minimal Music, wie sie z. B. in Werken von Philip Glass oder Steve Reich erklingen, zeigen ähnliche Charakteristika wie oben in den Zitaten angesprochen. Erhard Karkoschka (1923–2009) sieht in dieser Musik eine Verbindung zum ostasiatischen Bewusstseinszustand dadurch, dass es in ihren langsamen Veränderungen nicht um eine Entwicklung auf ein angestrebtes Ziel hin geht, vielmehr der Weg selbst das Ziel sei (vgl. Karkoschka 2001b). Eine eher auf Zustände als auf finale Entwicklung angelegte Musik betrachtet er als spezifisch für die ostasiatischen Kulturen. Insofern sieht Karkoschka einen Zusammenhang in der Öffnung der Neuen Musik für fremde Kulturen und dem Aufgeben eines finalen Denkens in der westlichen Musik. Zum Phänomen der Zeit in zeitgenössischer Musik bezieht er sich auf eine Aussage des italienischen Komponisten Melchiorre Rosa (1884–1971):

„In der zeitgenössischen Musik wird die Frage der Zeit oft umgangen, als ob jede Zielgerichtetheit [...] der musikalischen Zeit preisgegeben worden wäre. [...] Die Modi der Verweigerung der Zeit, welche ideologisch eine ewige, vergangenheitslose und zukunftslose Präsenz anstrebt, können auf die herrschende Tendenz zur Abstraktion zurückgeführt werden. In vieler zeitgenössischer Musik läßt sich das Werk als nicht-direktionales Zeitfeld definieren. [...] Es ist die Zeit des ‚immer wieder Neuen‘ [...], die Zeit der Amnesie [...]“ (zitiert nach: Karkoschka 2001a, o. S.).

Der Vorstellung eines linearen oder zyklischen Verlaufs von Zeit wird im 20. Jahrhundert also eine Vielfalt von anderen Zeitauffassungen entgegengestellt, die sich in Begriffen wie „Zeit als Raum“, „Momentform“, „punktuelle Musik“, „Kugelgestalt der Zeit“, „Stillstandsfelder“ andeuten. Aspekte der Sinngliederung, Formung und Formgestaltung stehen durch die dargestellten Zusammenhänge in einem völlig veränderten Kontext. Sie sind um etliche Gestaltungsmöglichkeiten erweitert, eben auch um die einer Gestaltung des nicht im konventionellen Sinne in Abschnitte Gegliederten oder in Einheiten Gruppierten. So wird ein „Spiel“ mit der – möglicherweise enttäuschten – Erwartung der Segmentierung musikalischer Gestaltungsprozesse und die Realisierung einer absichtsvollen Ungegliedertheit als neue Kategorie möglich.

Formfreiheit in Freier Improvisation

Die Entwicklung zur Freien Improvisation in den 1960er Jahren scheint aus den Strömungen der Musik des 20. Jahrhunderts folgerichtig zu erwachsen, gleichzeitig hat sie wiederum Entwicklungen der damaligen zeitgenössischen Musik beeinflusst.

Etliche Gruppen der in diesen und nachfolgenden Jahren entstehenden Freien Improvisationsszene verstanden ihre Aktivität ausdrücklich als grenzenloses Spielen, als unbeschränktes Experimentieren mit bekannten Formprinzipien und übten ihre musikalische Aktivität unter dem Aspekt des freien Umgangs mit bzw. der Überwindung von musikalischen Konventionen aus (beispielhaft das ICP – Instant Composer Pool, das Willem Breuker Kollektief in den NL, die Gruppe für Intuitive Musik in Dänemark) (vgl. Bergström-Nielsen 2002)⁶. Damit war innerhalb des Musikbetriebs ein Ausbruch und „[...] Befreiungsakt von rigorosem Regelwerk“ (Nanz 2011, 13) genauso wie die übergeordnete Auflehnung gegen gesellschaftliche Formen und Formalismen der Zeit verbunden als „Postulat einer Gegengesellschaft“ (Nanz 2011, 19).

Der Klarinettist und Improvisationsmusiker Theo Jörgensmann (*1948), der in diesen Jahren seine Karriere begann, weist auf das Spannungsfeld zwischen der Anlehnung an bekannte Formprinzipien und dem Entstehen von Neuem durch kreative Ausschöpfung von Bekanntem:

„Die Freiheit des Improvisators besteht [...] in der kreativen Ausschöpfung aller ihm möglichen Freiheitsgrade auf eine Spontangestalt hin. Sie wird nicht prinzipiell durch eine offene musikalische Form oder durch eine geschlossene behindert, noch durch Formgebundenheit überhaupt. Denn Form ist nicht Formschema, noch ist sie Form im Sinne einer ‚Formenlehre‘, sondern die Ermöglichung anschaulicher Erscheinung, ist somit ‚Dach‘ und ‚Haus‘ des musikalischen Materials (‚Bausteine‘) und der musikalischen Struktur (‚Mauerwerk‘). [...] Gebunden zu sein an eine musikalische Form verhindert zwar die Anzahl der Freiheitsgrade, lässt also dieses Material zu und jenes nicht, reduziert jedoch keineswegs das kreative Ausschöpfen der musikalischen Form. [...] eine Freie Improvisation erscheint nur ‚frei‘, wenn sie auf musikalische Erfahrung und auf an das Bewusstsein gebundene Formmodelle zurückgreift.“ (Jörgensmann 1991, 27)

Auf den Punkt bringt es Hegi: „Jede Freiheit hat also eine Form, allerdings eine wandelbare. So auch die freie Improvisation, in welcher Formen selbst ein Mittel zur Verformung, zur Improvisation werden.“ (Hegi 1997, 134)

Die Offenheit von improvisierten Gestaltungsvorgängen impliziert also nicht eine Abwesenheit von Form, von Formorganisation oder von Formprinzipien. Es ist ein nach wie vor weit verbreitetes Klischee, dass Improvisation mit Formlosigkeit gleichzusetzen sei.

In der Improvisation geht es im Ideal um die Möglichkeit, aus dem unmittelbaren Moment heraus Musik zu erschaffen und darin spontane Gestaltungsideen zu verwirklichen, auch in Abstimmung mit anderen Akteuren. Die Musik in ihrer Gestalt entsteht im Moment des Zusammentreffens durch die Kreativität des Einzelnen/der Gruppe und die sich bildenden Gestaltungsintention(en) der Akteure und ihres Umgangs mit dem musikalischen Material.

⁶ In diese Zeit fällt auch die am 17. Mai 1961 aufgenommene Platte des als Begründer des Free Jazz geltenden Ornette Coleman mit dem Titel „Free Jazz“.

Offenheit und Freiheit ergeben sich durch den offenen und freien Umgang mit Form, mit bekannten Formungsprinzipien und etablierten Formen. In Improvisationen fließt zuvor Vertrautes und Gehörtes mit ein, es bildet den schöpferischen „Hintergrund“ der Beteiligten, durch den auch die Form geprägt wird. Das bedeutet nicht notwendigerweise, dass tradierten Formvorstellungen entsprochen wird, dass klassische Formen dabei verwendet werden. Die Form erwächst aus dem Interaktions- und Verständigungsprozess der beteiligten Akteure und wird z. B. durch Bezüge untereinander, Zusammenhangsbildungen, durch Entwicklungen, Kontraste, Wiederholungen, Imitationen, Gliederungen gestaltet. Um der Offenheit und Vielfalt an gestalterischen Optionen sowie der interaktionellen Qualität in diesem Prozess zu entsprechen, ist insofern zu Recht von Improvisationen als „Möglichkeitsfeld“ zu sprechen (Beins 2012).

Idee und Ästhetik der Freien Improvisation haben Komponisten des 20. Jahrhunderts angeregt und sind in Kompositionen zeitgenössischer Musik aufgegriffen worden, z. B. im Versuch „[...] Kommunikationsstrukturen, Entscheidungs- und Wahrnehmungsprozesse, wie sie in kompositorisch gelenkten Kollektiv-Improvisationen heute gängig sind, auf das Orchester zu übertragen.“ (Fricke, Laurentius 2011, 3)

Für improvisierte Musik sind die für die Neue Musik zuvor beschriebenen Gestaltungsoptionen selbstverständliche, wichtige Ausdrucksmittel: die Fragmentierung von Verläufen, die Vermeidung von Wiederholungen, das Spielen mit Redundanzen, die Negierung von Spannung/Entwicklung, das Spielen mit Erwartungen, die Betonung einzelner musikalischer Parameter (wie z. B. eine ausschließlich rhythmische oder klangliche Gestaltung). Die dargestellten Entwicklungen im 20. Jahrhundert zeigen eine Annäherung von Komposition und Improvisation gerade hinsichtlich des Formbegriffs.

1. Form und Formbildung in der Musiktherapie

Musikalische Form in Improvisationen der Musiktherapie gestaltet sich ebenso aus einem Interaktionsprozess mehrerer Beteiligter, hier sind Patient(en) und Therapeut⁷ die Akteure. Form entsteht aus einer gemeinsamen Aktivität des Formens. Form ist dabei in der Regel weder von außen vorgegeben noch ist sie im eigentlichen Sinne Ziel, sondern Ergebnis des Gestaltens und der Interaktion der Beteiligten⁸. Die entstehenden musikalischen Form(en) beruhen auf spontanen Gestaltbildungen, wenngleich dabei der Rückgriff auf bekannte Schemata oder Formprinzipien durchaus möglich ist. Form wird gleichfalls wahrnehmbar und erlebbar als Umriss bzw. als übergeordnete Gestalt und geprägt durch die spezifische Gestaltung⁹

7 Die Möglichkeit von vereinbarten Spielformen ist eine Option, die hier nicht behandelt wird.

8 Die Vorgabe eines übergeordneten Ablaufs und damit einer Form kann allerdings auch Ausdruck einer gezielten Intervention des Therapeuten sein.

9 Manche Aspekte sind nicht voneinander zu trennen, sie wirken in der Musik zusammen.

- von Anfang/Ende
- der „Anordnung“ von Tönen, Klangereignissen (zu Einheiten, Strukturen, Motiven, Themen)
- der Gliederung im Großen wie Kleinen (durch Abschnitte, Phrasierung, Struktur, Rhythmus, Pausen, Zäsuren)
- von Spannungsbögen (Wechsel von Spannung/Entspannung, Phrasierung, Verlauf von Dynamik, Tonfolgen/Melodie, Dichte)
- von Entwicklung (Veränderungen von Tempo, Dynamik, Rhythmus, Motivik, Bewegung)
- von Kontrasten, Veränderungen (Wechsel von Dynamik, Klang, Artikulation, Motivik, Instrument)
- der Interaktion (Bezug, Imitation, Dialog)
- von Zusammenhang (Bezüge, Beziehungen von Strukturen, Motiven, interaktionellen Aspekten).

Die Aufzählung dieser Gestaltungsparameter beinhaltet die Möglichkeit, dass Formbildung durch *jede* mögliche Art der Gestaltung geprägt sein kann, also auch durch das Nichtvorhandensein von Ordnung, Gliederung, Entwicklung, Zusammenhang im musikalischen Material.

Formbildung vollzieht sich in der Musiktherapie häufig zwischen Gegensätzen, deren Pole konträre Möglichkeiten für Ausdrucksweisen sind. Zwischen diesen Polaritäten sind *qualitativ* vielfältige Aspekte des Formbildens nachspürbar:

- Erstarrung in Schemata und Mustern oder in Ordnung
- Auflösung von Ordnung
- Desorientiertheit und Verlorensein im Chaos, im Ungeordneten
- explorierende Erprobung von Formen und Gestalten
- Hin- und Hergeworfensein zwischen Verlorensein und Erstarrung
- Suche nach und Bildung eigener Formen.

Wie an den gewählten Begriffen ableitbar, vermitteln sich in einer formenden Aktivität spezifische Qualitäten, die mit dem Urheber der Musik, seiner Haltung, seiner Befindlichkeit verbunden sind. Vielmehr: Es drücken sich Eigenschaften des Seins aus, Wesenszüge einer Person, ihrer individuellen Art und Weise, in der Welt gegenwärtig zu sein, diese zu gestalten und mit sich und anderen umzugehen. Durch die Charakteristika des Formungsprozesses erschließen sich Tendenzen, Möglichkeiten, Einengungen. Das Aufgreifen der Formzusammenhänge im therapeutischen Zusammenhang ermöglicht ein Einfühlen in und Vertraut-Werden mit dem jeweiligen Gestaltungsgestus und dessen Qualitäten. Dadurch wird ein *Verstehen* des Gegenübers aus musikalischen Zusammenhängen möglich, indem sich nicht nur psychische, sondern durchaus auch körperliche und soziale Aspekte mitteilen¹⁰.

¹⁰ Systematisierte Zusammenhänge von Aspekten der Formgestaltung und ihrer Bedeutung in musiktherapeutischen Improvisationen sind z. B. zu finden in der Anwendung des EBQ bei Schumacher, Calvet 2007, Körber 2009 oder bei Nordoff, Robbins 2007.

Der spezifisch sich bildenden Form in der Musik wird weder positive noch negative Bedeutung zugeschrieben. Sie ist Ausdruck des Patienten, seiner Wirklichkeit und als eine Selbstmitteilung ist sie vorbehaltlos willkommen. Oft zeigt sich im Gestalten eines Patienten ein Ringen um die Wiederverfügbarkeit verloren gegangener Gestaltungsmöglichkeiten bzw. das Finden neuer Möglichkeiten, mit denen alte und festgefahrene Gestaltungsmuster erweitert bzw. abgelöst werden. Der stete Formfindungsprozess im Improvisatorischen steht für die Notwendigkeit, in der kontinuierlichen Bewegung des Lebens Beweglichkeit, Wandlung, Entwicklung und Ordnung zu verfolgen. Da, wo Formen erstarren, in jeder Situation zu angewandten Handlungsschemata werden, erstarren auch Möglichkeiten zur Weiterentwicklung, z. B. in seelischer, sozialer, intellektueller Hinsicht.

Im übertragenen Sinne geht es in der Musiktherapie darum, angemessene (neue) Gestaltungsformen für den aktuellen Lebensabschnitt, darin sich stellende Herausforderungen und Entwicklungsnotwendigkeiten zu finden. Die musikalische Form ist dafür Übungs- und Entwicklungsfeld. Gleichwohl ist sie nicht als Werk oder als Resultat eines Prozesses von Bedeutung, sondern vielmehr in der Aktivität des Hervorbringens der Form, des Formens und Formfindens und damit verbundener gestalterischer Qualitäten.

Nicht Form als starrer Umriss (mit Qualitäten von Ruhe und Zuständigkeit assoziiert), sondern das Entwickeln zur Form hin, als lebendige, dynamische Qualität, die mit einem ständigen Hantieren zwischen Suchen, Finden und Verwerfen verbunden ist, steht im Mittelpunkt. Form wird insofern nicht als ein „Ruhebegriff“ verstanden, sondern als ein Begriff, der Spannung und Werden in sich trägt, bedingt durch Gestaltungsmöglichkeiten zwischen „Freiheit und Bindung“ (Hegi, Rüdüsüli 2011, 125).

In Improvisationen wird die stete Suche nach der individuell richtigen Balance in diesem Spannungsfeld gespiegelt, wie sie allen Prozessen des Lebens eigen ist, als Möglichkeit wie als Notwendigkeit zu einer steten Bewegung, einem steten Wandel, einem beständigen Wechsel von „Formsuche, Formbildung, (zufällige[r]) Formfindung und Formaflösung“ (Hegi, Rüdüsüli 2011, 195).

2. Formbildung als Ausdruck des Seins in der Zeit

Betrachtet man musikalische Form unter einem musikalisch zeitlichen Aspekt als spezifische Gliederung eines Verlaufs in der Zeit, so sind für die Musiktherapie auch die für die Musik des 20. Jahrhunderts beschriebenen qualitativen Aspekte dieses Zusammenhangs von Bedeutung. Allerdings in einer erweiterten Weise, da die Musik des Patienten hier als Selbstäußerung bzw. Mitteilung verstanden wird und Rückschlüsse auf ihn – als Urheber der Musik – und sein Befinden möglich werden: Die individuelle Formbildung in der Zeit kann Einblick geben in das Sein in der Zeit des Gestaltenden. Zum Beispiel dadurch, dass in der improvisierten Formgestaltung zeitbezogene Handlungs- und Wahrnehmungsqualitäten zum Ausdruck kommen wie Qualitäten

– der Gestaltung und Gliederung von Zeit

- der perspektivischen Ausrichtung und Orientierung in der Zeit
- der zeitlichen Ausrichtung und Orientierung
- der (zeitlichen) Abstimmung und Synchronisation im sozialen Kontakt
- der Autonomie individueller Zeitgestaltung.

Zuvor beschriebene Modi wie der Stillstand von Zeit, die Fragmentierung oder Zersplitterung von Zeit, die Auflösung zeitlicher Kontinuität, die Vermischung von vorher/nachher, der Ausdruck mechanischen Gleichmaßes oder ein Erstarren in der Zeit werden in Formprozessen der Musiktherapie eindrücklich erlebbar (z. B. Hoffmann 2010, 203 ff.). In der Musik werden sie „thematisiert“ und können im Medium bzw. im Gespräch bearbeitet werden.

Dies ist insofern von Bedeutung, als das Gelingen individuellen Lebens, die gelingende Entwicklung persönlicher Identität, in engem Zusammenhang steht mit einer funktionierenden Beziehung zu zeitlichen Dimensionen des Seins, wie es sich z. B. in der konstruktiven Aneignung eigener Lebenszeit, in der Integration und Ausrichtung zeitlicher Dimensionen, in der Synchronisationsfähigkeit bei Interaktionsprozessen und in einer Offenheit und Flexibilität im Umgang mit Zeit zeigt. Auch hinsichtlich dieser Aspekte hat Formbildung in der Musiktherapie Bedeutung.

Unterschiedliche Erkrankungen sind mit dem Herausfallen aus zeitlichen Ordnungen und Orientierungen und einer Einengung individueller Gestaltungsfähigkeiten im Zeitlichen verbunden (vgl. Jost 2000). Berichte und Studien im Speziellen aus der Psychiatrie und Psychosomatik verdeutlichen, dass Erkrankungen in diesen Feldern wie darüber hinaus zumeist von Veränderungen des Zeitsinnes und des Zeiterlebens, einer Einschränkung der Orientierung im Zeitlichen, der Verzerrung zeitlicher Perspektiven, einer eingeschränkten Verfügbarkeit zeitlicher Dimensionen und übergeordnet von einem Verlust individueller Autonomie im Umgang mit der Zeit begleitet sind. Dies zeigt sich für viele Krankheitsbilder in der Gestaltung des individuellen Alltags durch die Patienten. Und es kommt eindrücklich in Gestaltungsprozessen der Musiktherapie auf musikalischer Ebene zum Ausdruck und kann dort aufgegriffen werden. Am Beispiel der Depression seien dazu einige grundsätzliche Aspekte genannt.

Zeiterleben und -gestaltung depressiver Patienten

Die Depression gehört zu den Erkrankungen, die in Bezug auf Veränderungen des Zeiterlebens wohl am besten erforscht ist. In Äußerungen zum Zeiterleben depressiv Kranker kommt eine quälende Verlangsamung, ein schweres Dahinschleppen in der Zeit, eine Hemmung und Auflösung des Zeitflusses bis hin zu einem Stillstehen der Zeit zum Ausdruck. Die dynamische Qualität des Zeiterlebens löst sich auf. In vielen Beschreibungen drückt sich ein Verlust an Zukunft oder deren gänzlich Verschwinden, ein Schwinden einer Ausrichtung auf Ziele und Lust- und Interesselosigkeit aus. Verbunden damit ist eine Erstarrung der Vergangenheit, indem z. B. an Geschehen oder Erlebnissen der Vergangenheit festgehalten wird. Berichtet

wird von einer „[...] arretierten Zeitlichkeit. Stets gegenwärtig erstickt das Gewesene wie ein Spuk jede Möglichkeit des Werdens und Wandeln“ (Bock 1975, 234). Die Festlegung durch Vergangenes führt zu einer tiefen Hoffnungslosigkeit und dem Empfinden der Determiniertheit alles Zukünftigen. Emrich spricht in Anlehnung an Theunissen von der „Herrschaft der Zeit“, die in dieser Fesselung an Vergangenes ein „Erdrücktwerden“ verursache, „[...] ohne kreative Wahlmöglichkeit und freie Optionen für zukünftiges intentionales Handeln“ (Emrich 1994, 40; vgl. Theunissen 1997, 241 ff.). Entwicklung als Bewegung auf etwas hin wird unmöglich, es kommt zu einer Stagnation, zu einem Stillstand der Lebensgeschichte. Zeitliche Perspektive wird verzerrt, schlimmer noch: Sie wird vernichtet. Damit verlieren Tätigkeiten und Aktivitäten ihre Bedeutung, die Sinnhaftigkeit des Lebens geht verloren. Aspekte des hier Beschriebenen kommen z. B. in den Beschreibungen des niederländischen Psychiaters Piet C. Kuiper über seine Depression zum Ausdruck:

„Noch viereinhalb Stunden bis wir zu Bett gehen durften. Ich saß in einer Ecke und schaute auf die Uhr, nach einiger Zeit noch einmal. Zweieinhalb Minuten waren vergangen, während es nach meiner Schätzung eine Stunde hätte sein müssen. [...] Den Stillstand der Zeit habe ich als eines der quälendsten Symptome meiner Krankheit erfahren.“ (Kuiper 1991 168–169)

Im Gegensatz zum quälend langsamen Vergehen der Zeit ist Kuiper der Verlust des Zukünftigen, der Verlust des Werdens erst später bewusst geworden, als seine Befindlichkeit nicht mehr von einer alles bestimmenden Angst geprägt war.

Es sind auch andere Erlebnisweisen der Zeit in der Depression möglich. Tellenbach berichtet von einer Patientin, deren Zeiterleben davon geprägt ist, lauter Jetzt-Punkte wie einzelne Uhrschläge in einer Art Zwang registrieren zu müssen. Dadurch vergegenwärtigt sich für sie in quälender Weise das unaufhörliche Vergehen des Lebens und das Nahen des Todes (Tellenbach 1990, 56). Von einem vergleichbaren Erlebnis des quälenden Zeitablaufens einer Patientin berichtet auch Jaspers (Jaspers 1973, 71).

In ihrer Studie zum Dauererleben depressiv Erkrankter findet Münzel klinische Beobachtungen bestätigt, dass depressiven Patienten subjektiv Zeitabläufe verlangsamt erscheinen (Münzel 1993). In einer Untersuchung zur Zeitwahrnehmung, Zeitschätzung und dem Erleben der Geschwindigkeit von Zeitabläufen kommt sie zu dem Ergebnis, dass die Zeitwahrnehmung Depressiver (Produktion oder Reproduktion von Intervallen bis fünf Sekunden) entgegen vorherigen Untersuchungen „nicht unbeeinträchtigt“ ist: Es ergaben sich Verlängerungen der Reproduktions- bzw. Produktionsdauer in Abhängigkeit zur Depressionsstärke. Hinsichtlich der Geschwindigkeit von Zeitabläufen (also des Erlebens von langsamem oder schnellem Vergehen von Zeitabläufen) gelangt Münzel zu dem Ergebnis, dass Depressive außerhalb der Untersuchungssituation ein langsames Vergehen der Zeit beklagen, jedoch in der Untersuchungssituation wie die Kontrollpersonen urteilen und „[...] insbesondere nicht von einem langsamen Vergehen der Zeit sprechen“ (Münzel 1993, 133). Für das Erleben an Depression erkrankter Menschen gelte wie für das gesunder Kontrollpersonen, dass es einen Zusammenhang zwi-

schen Untätigkeit, Bewusstwerdung von Dauer und scheinbarer Verlangsamung gibt. Das Erlebnis der Verlangsamung der Zeit stehe in Zusammenhang mit dem Grad des Bewusstseins vom Erlebnis einer Dauer.

In einer 1998 erschienen Studie von Mundt u. a. wurden 20 endogen und 20 neurotisch Depressive sowie 15 gesunde Probanden auf subjektives Zeiterleben und Zeitschätzung untersucht. Die Studie zeigt bei endogen wie neurotisch Depressiven Zeitdehnungserlebnisse gegenüber den Gesunden, die Ergebnisse „[...] stützen die Hypothese der anthropologischen Phänomenologie einer Entfremdung des Zeitgefühls“ (Mundt, Richter, Hees, Stumpf 1998, S. 338). Die beobachtete Zeitdehnung korreliert mit der Schwere der Erkrankung und bessert sich im Verlaufe der Behandlung. Vergleichbar mit Münzel kommt Mundt zu dem Ergebnis, dass Zeitdehnungserlebnisse durch motivationale Aspekte und intentional gegliederte Zeit – gegenüber einer leeren Zeit – gemindert werden.

Auf eine Entsprechung veränderten Zeiterlebens mit motorischen Fähigkeiten weisen Lemke u. a. hin. Sie haben sich in einer Studie einer Untersuchung der zeitlichen Verläufe von Bewegungen depressiver Patienten gewidmet. Die Ergebnisse zeigen, dass sich bei depressiven Patienten im Vergleich zur gesunden Kontrollgruppe signifikant kürzere motorische Handlungseinheiten bei einzelnen Handlungen und längere Einheiten bei sich wiederholenden Handlungen ergeben. Die Autoren werten dies als Ausdruck veränderter zeitlicher Segmentierung bei depressiven Erkrankungen (Lemke, Koethe, Schleidt 1999).

Weitere klinisch bekannte Aspekte im Zusammenhang mit der Zeit sind Phänomene der Zyklenhaftigkeit, der Tagesschwankungen von Stimmung und Antrieb, circadiane biologische Veränderungen, Schlafstörungen und die saisonale Abhängigkeit von Erkrankungen bzw. deren Verschlechterungen.

Ausdruck und Wandel – Formbildung im therapeutischen Prozess

Der aktive Formungsprozess in der musiktherapeutischen Improvisation bietet Möglichkeit, Ungestaltetem, Unklarem, Diffusem Form bzw. Gestalt zu geben. Dadurch wird ein Ordnen des Ungeordneten, ein Klären des Unklaren, ein Bewusstwerden des Unbewussten möglich. Aus Behandlungszusammenhängen ist vertraut, wie bedeutungsvoll es sein kann, einer diffusen Stimmung, einem inneren Spannungszustand, einer unklaren, bedrohlichen Empfindung Form zu geben und darüber dem eigenen Erleben auf die Spur zu kommen, ihm gegenüberzutreten zu können und ihm nicht mehr ausgeliefert zu sein, sondern sich zu ihm verhalten zu können. Nun stellen sich Ausdrucksmöglichkeiten in der Regel nicht unmittelbar ein, vielfach werden sie mühsam ertastet, erprobt und erkundet, verworfen und in Formbildungen – immer wieder neu – gefunden.

Vielfach müssen vor dem Finden stimmiger musikalischer Ausdrucksformen zunächst alte Verhaltensformen, Handlungsmuster, Schemata in Frage gestellt und aufgegeben werden, um überhaupt Neues zulassen zu können. Gestaltungsprozesse

in der Musiktherapie laufen insofern nicht unmittelbar auf die Verfügbarwerdung neuer „Ordnungen“ hin.

Im Einzelfall ist mit dem Aufgeben alter Muster und Verhaltensweisen zunächst das Erlebnis von Unsicherheit verbunden, das sich mit dem Abschied von Vertrautem, Gewohntem und dem Aufsuchen des Neuen einstellt. Dabei kann das Aushalten und das Umgehen mit Unsicherem, Diffusem, Unklarem im Zentrum stehen; auch der Bruch mit Konventionen, das Aufsuchen nonkonformer Gestaltungsformen. „Form verlieren und Form gewinnen“ (Hegi 1997, 137), solche Prozesse, die durch die musiktherapeutische Improvisation angeregt werden, können mit Befürchtungen, Ängsten oder Bedrohungerleben verbunden sein.

Auch dabei ist die Erfahrung musikalischer Form von Bedeutung. Über die gemeinsam gestaltete und erlebte Formgestalt der Musik ist es möglich, wichtige Qualitäten zu vermitteln: So kann eine musikalische Form Stabilität, Sicherheit, Ordnung und im Prozess des Suchens Halt vermitteln oder einen Zustand der Ängstigung aushalten helfen. Sie kann auch Abläufe im Sozialen, in der Interaktion mehrerer unterstützen oder irritieren. Sie kann ein Wiedererkennen, Gleichbleiben oder Antizipieren ermöglichen oder in Frage stellen.

In diesem Sinne sind Formbildung und Formgestaltung nicht nur für den Patienten, sondern auch für den Therapeuten im Hinblick auf die Vermittlung seiner Haltung gegenüber dem Patienten, aber auch im Hinblick auf Interventionen und die Umsetzung therapeutischer Zielsetzungen usw. von Bedeutung¹¹.

Form und Formbildung in der Musik von Patient und Therapeut

Zur Wahrnehmung und Einschätzung eines Patienten ist es bedeutungsvoll zu erfassen, durch welche Gestaltungsaspekte und zeitlichen Qualitäten im Formungsprozess die musikalische Aktivität eines Patienten geprägt ist:

- Wodurch ist die übergeordnete musikalische Form gekennzeichnet?
- Was prägt die Form im Kleinen wie Großen? Welche Formungsprinzipien sind kennzeichnend?
- Durch welche Form(bildungs)-Qualitäten ist die Musik eines Patienten geprägt?
- Sind Gliederungsstrukturen vorhanden, wenn ja welche? Gibt es Anfang und Ende, wodurch sind diese gekennzeichnet? Was ist kennzeichnend für die spezifische Gestalt der Musik? Wodurch ist der Umriss der Musik gekennzeichnet?
- Welche Strukturen als Elemente der Form sind charakteristisch für das Spiel des Patienten? Gibt es darin Freiheit oder Begrenzungen, Flexibilität oder Erstarrung, Offenheit oder Abgeschlossenheit?

11 Dargestellt z. B. in den Kasuistiken von Kupski (Kupski 2007, 2014). Vgl. im Hinblick auf Form und Interventionen das von Hegi vermittelte Repertoire von „Spielen“ (Hegi 1997, 232 ff.)

- Welcher Art ist die Interaktionsqualität, ergeben sich daraus Ausprägungen der musikalischen Form?
- Wie abhängig oder eigenständig ist der Patient in der Gestaltung der musikalischen Form?
- Welches Entwicklungspotenzial ist in der spezifischen Gestaltungsweise, in der Formbildung hörbar?

Im Therapieverlauf werden u. a. auch über die bewusste Handhabung der Musik und ihrer Komponenten Entwicklungen auf Seiten des Patienten angeregt. Im Zusammenspiel werden therapeutische Intentionen und ihr (Be-)Wirken in der Aktivität mit dem Patienten überprüfbar. Leitend kann dabei z. B. die Frage sein, ob die vom Therapeuten gewählten musikalischen Mittel den therapeutischen Intentionen angemessen sind und welche Auswirkungen sie auf den Patienten und die Entwicklung seiner Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten haben. Fragen, die eine Überprüfung und Ausrichtung der Handlungsweise des Therapeuten ermöglichen, können z. B. folgende sein:

- Welche musikalische Form ruft der Patient in meinem Handeln hervor?
- Welche musikalische Form benötigt die Situation bzw. braucht der Patient? Benötigt er Vorhersehbarkeit, Wiederholbarkeit im Ablauf bzw. in der Form? Verlangt die Situation eher Offenheit der Form, Nichtantizipierbares? Wie muss die Musik dann „organisiert“ sein?
- Durch welche Merkmale ist meine eigene musikalische Tätigkeit geprägt? Welche Zielsetzungen möchte ich damit unterstützen?
- Fördert mein Spiel Orientierung oder ermöglicht es eher Offenheit, Unbestimmtheit? Ermöglicht die musikalische Form Halt, Orientierung oder begrenzt sie in einem negativen Sinne?
- Ermöglicht die spezifische Struktur und Form Fassbarkeit, Wiedererkennen, Antizipation oder begrenzt sie, legt sie fest oder macht sie den Zusammenhang unübersichtlich, unüberschaubar? Ermöglicht sie Beweglichkeit, Offenheit, Entwicklung, Neues oder verhindert sie dies eher? Unterstützt die gewählte Musik eine präsenste Eigenaktivität des Patienten oder fördert sie schematische Handlungsweisen und Abläufe?
- Was verhindert die von mir gewählte Formbildung?

Musik – Musiktherapie – Annäherungen, Entsprechungen

Die Entwicklungen im 20. Jahrhundert verdeutlichen eine nahezu grenzenlose Vielfalt an Strömungen und Gestaltungsmöglichkeiten¹² im Hinblick auf musikalische

¹² Dargestellt z. B. in den Kasuistiken von Kupski (Kupski 2007, 2014). Vgl. im Hinblick auf Form und Interventionen das von Hegi vermittelte Repertoire von „Spielen“ (Hegi 1997, S. 232 ff.)

sche Form. Die Entwicklungen zeigen ein Spannungsfeld in der Anwendung musikalischen Materials zwischen

- Fixierung und Offenheit
- Determination und Indetermination
- Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit
- Geschlossenheit und Offenheit
- Werk und Prozess
- Komposition und Improvisation
- Komposition/Reproduktion und Interpretation
- Kommunikation, Interaktion, Partizipation und Aufführung
- Komponist – Interpret/Musiker – Zuhörer.

Die Bandbreite von Formprinzipien und Formkonzepten ist nahezu unüberschaubar. „Obsolet sind indes die kompositorischen Norm- und Regelwerke, dass bloß diese oder jene Werkkonzeption die einzig wahre Reaktion auf die Fragen des Lebens und der Kunst sei“ (Fricke, Laurentius 2011, 9). Die Erweiterung des Alten und der Bruch mit Vorherigem resultiert aus der Erweiterung musikästhetischer Positionen um u. a. gesellschaftliche, rezeptionsästhetische und musikpsychologische Aspekte, Perspektiven, die das ausführende und hörende Subjekt und dessen Wahrnehmungs-, Erlebnis- und Gestaltungsvollzüge einbeziehen sowie die individuelle und gesellschaftliche Bedeutung von Musik thematisieren.

Musik ohne eine Form im übergeordneten Sinne und damit Formlosigkeit kann es, wie eingangs erwähnt, nicht geben. Die konkrete Ausprägung musikalischer Form – ihr jeweiliger Umriss, ihre Gestalt – zeigt sich in der Begrenzung des musikalischen Materials in dessen Anwendung, sei es in der Komposition oder Improvisation. Das Spektrum der Möglichkeiten in der Nutzung musikalischen Materials ist mit den Entwicklungen im 20. Jahrhundert vielfältiger geworden. Für die Formbildung sind neue Aspekte benannt, die musikalischen Zusammenhang prägen, Zusammenhang bildend sind. Gleichfalls wird der hörende und erlebende Mitvollzug in seiner Bedeutung für Formbildung herausgestellt.

Ja – das 20. Jahrhundert hat neue(s) Formen hervorgebracht und zu einem veränderten Verständnis musikalischer Form geführt. Die Überlegungen und Betrachtungsweisen zu dieser Entwicklung sind – besonders unter dem Aspekt der zeitlichen Gliederung – für das Verständnis musikalischer Form in der Musiktherapie von Bedeutung.

Die Entwicklungen verdeutlichen darüber hinaus, dass die Grenzen zwischen Musik im künstlerischen wie im therapeutischen Kontext durchlässiger geworden sind. Besonders sichtbar wird dies an

- der Betonung des prozessualen Charakters musikalischer Form
- der Berücksichtigung spontaner, improvisierter Gestaltbildung
- der Berücksichtigung Form gebender sozialer und interaktiver Aspekte
- der Berücksichtigung individuellen Erlebens und Bedeutens von Form und musikalisch zeitlicher Sinngliederung.

Für John Cage bieten die Wahrnehmungs- und Formbildungsprozesse im Umgang mit dem Medium Musik die Möglichkeit, sich mit der Welt auseinanderzusetzen, sich und die Welt anders und neu wahrzunehmen und zu „erschließen“. Cage formuliert einen Standpunkt, der für die „Kunstmusik“ und die Musik in der Therapie gleichermaßen gelten kann und die angesprochene Durchlässigkeit der Grenzen zwischen diesen Bereichen illustriert: „Ich möchte also die traditionelle Auffassung, dass Kunst ein Mittel der Selbstdarstellung ist, durch die Auffassung ersetzen, dass sie ein Weg zur Selbsterneuerung ist [...]“ (zitiert nach Kostelanetz 1989, 159).

Literatur

- Beins, B. (2012): *Formgestaltung in kollektiver Improvisation*. kunsttexte.de/auditive_perspektiven, Nr. 2 2012 (4 Seiten). In: Internet: www.kunsttexte.de (Aufruf am 12.1.2015)
- Blume, F. (1955): Form. In: Blume, F. (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel, 523–543
- Blume, J. (1972): *Komposition nach der Stilwende. Begriffe und Beispiele*. Wolfenbüttel, Zürich
- Bock, L. (1975): Musiktherapie und Zeiterleben in der Depression. In: Harrer, G. (Hrsg.) *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*. Stuttgart, 231–236
- Dahlhaus, C.; Zimmermann, M. (1984): *Musik – Zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*. München
- Emrich, H. M. (1994): ‚Depression und „Herrschaft der Zeit“‘. Erklärungsmodelle aus der Sicht des Psychiaters. *Aus Forschung und Medizin*, 9, 39–52
- Fricke, St.; Laurentius, S. (2011): Zeitgenössische Musik – Ästhetik und Strömungen. Hrsg. Deutsches Musikinformationszentrum. In: Internet: www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/05_NeueMusik/fricke_aesthetiken.pdf (Aufruf am 1.5.2015)
- Gieseler, W. (1975): *Komposition im 20. Jahrhundert. Details - Zusammenhänge*. Celle
- Hansen, B. (1988): Arvo Pärt. Zwischen Himmel und Erde. *Flensburger Hefte. Musik*. 19, 146–149
- Hegi, F. (1997): *Improvisation und Musiktherapie. Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik*. Paderborn
- Hegi, F.; Rüdüsüli, M. (2011): *Der Wirkung von Musik auf der Spur. Theorie und Erforschung der Komponenten*. Wiesbaden
- Hegi-Portmann, F.; Lutz-Hochreutner, S.; Rüdüsüli-Voerkel, M. (2006): *Musiktherapie als Wissenschaft. Grundlagen, Praxis, Forschung und Ausbildung*. Zürich
- Hoffmann, P. (2002): Zur (Wieder-)Entdeckung der Zeit. Die Bedeutung des Phrasierens in Improvisationen der Musiktherapie – eine Untersuchung an Improvisationen von Pa-

- tienten der Erwachsenenpsychiatrie. Inaugural-Dissertation. *Info-CD Rom IV. Music Therapy World*. Universität Witten/Herdecke
- Hoffmann, P. (2010): Rhythmus als Zeit-Gestalt in Musik und Musiktherapie. *Musiktherapeutische Umschau* 31, 3, 192–211
- Huber, K. (1999): Ungepflügte Zeit. In: Gronemeyer, G.; Oehlschlegel, R. (Hrsg.): *Edition Musik Texte*. Köln
- Jaspers, K. (1973): *Allgemeine Psychopathologie*. Berlin, Heidelberg, New York
- Jörgensmann, Th.; Weyer, R. D. (1991): *Kleine Ethik der Improvisation*. Wuppertal
- Jost, A. (2000): *Zeitstörungen. Vom Umgang mit Zeit in Psychiatrie und Alltag*. Bonn
- Karkoschka, E. (2001a): *Form in neuer Musik (Manuskript einer Radiosendung vom 5.11.2001)*. Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Internet: www.swr2.de/hoergeschichte. (Aufruf am 7.12. 2001)
- Kelterborn, R. (1988): *Musik im Brennpunkt. Positionen - Analysen - Kommentare*. Basel
- Kostelanetz, R. (1989): *John Cage im Gespräch*. Köln
- Kuiper, P. C. (1991): *Seelenfinsternis. Die Depression eines Psychiaters*. Frankfurt a. M.
- Lemke, M. R.; Koethe, N. H.; Schleidt, M. (1999): Timing of movements in depressed patients and healthy controls. *Journal of affective Disorders* 56, 209–214
- Metzger, H.-K.; Riehn, R. (Hrsg.) (2000): *Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spablinger im Gespräch. Musik-Konzepte*. München
- Münzel, K. (Hrsg.) (1993): *Depression und Erleben von Dauer. Zeitpsychologische Grundlagen und Ergebnisse klinischer Studien*. Berlin
- Mundt, C.; Richter, P.; Hees, H. v.; Stumpf, T. (1998): Zeiterleben und Zeitschätzung depressiver Patienten. *Nervenarzt*, 38–45
- Nanz, D. A. (2011): *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*. Hofheim
- Pöpel, A. (1989): *Musik und Zeit. Zeit als Phänomen und der Umgang mit Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Fachhochschule der Stiftung Rehabilitation Heidelberg
- Pöppel, E. (1989): Gegenwart – psychologisch gesehen. In: Wendorff, R. (Hrsg.): *Im Netz der Zeit: Menschliches Zeiterleben interdisziplinär*. Stuttgart, 11–16
- Schnebel, D. (1993): *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*. München, Wien
- Tellenbach, H. (1990): Aspekte der Zeit – ihre Deformation in psychischen Störungen. *Zeitschrift für klinische Psychologie, Psychopathologie und Psychotherapie*, 52–60
- Schönberg, A. (1979): *Die Grundlagen der musikalischen Komposition. Textband*. Stephan, R. (Hrsg.). Wien
- Zimmermann, U. (2001): Bleibendes Jetzt, himmlische Stadt. Über die musikalische und spirituelle Welt von Olivier Messiaen. *Christ in der Gegenwart*, 53, 13–14

Weiterführende Literatur

- Bergström-Nielsen, C. (2002): Offene Komposition und andere Künste. *Ringgespräch über Gruppenimprovisation*, LXVIII, 37–38
- Nordoff, P.; Robbins, Cl. (2007): *Creative Music Therapy. A Guide to Fostering Clinical Musicianship*. Second Edition. Gilsum
- Emrich, H. E. (2010): Rhythmus und Synchronie: die Einbettung des menschlichen Lebens in rhythmische Prozesse und die Musik. *Musiktherapeutische Umschau* 31, 3, 276–287
- Jost, A. (2010): Rhythmen aus neurowissenschaftlicher und psychiatrischer Sicht. *Musiktherapeutische Umschau* 31, 3, 220–232
- Karkoschka, E. (2001b): *Über Material und Zeit in Neuer Musik* (Manuskript einer Radiosendung vom 12.11.2001). Vom Innen und Außen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts. In: Internet: www.swr2.de/hoergeschichte (Aufruf am 7.12. 2001)
- Körber, A. (2009): Beziehungsqualität in der Musiktherapie mit Psychotherapiepatienten. Vergleichende Untersuchung interpersonalen Verhaltens in Fremd- und Selbsteinschätzungen (EBQ, OPD-2, IIP). *Musiktherapeutische Umschau* 30, 4, 322–337
- Kupski, G. (2007): Borderlinestörung und Musiktherapie im Kontext der Dialektisch-behavioralen Therapie. *Musiktherapeutische Umschau* 28, 1, 17–27
- Kupski, G.; Schultz-Venrath, U. (2014): „Let’s beat the drum [...]“ „Yes, but tell me how [...]“ – Interventionen in der Musiktherapie mit Borderline-Patienten aus der Sicht des Mentalisierungsmodells. *Jahrbuch Musiktherapie* 10, 165–196
- Schnebel, D. (1972): *Denkbare Musik: Schriften 1952–1972*. Köln
- Schumacher, K.; Calvet, C. (2007): The „AQR-instrument“ (Assessment of the Quality of Relationship) – An Observation Instrument to Assess the Quality of a Relationship. In: Wosch, Th.; Wigram, T. (Hrsg.): *Microanalysis in Music Therapy*. London, 79–91
- Theunissen, M. (1997): *Negative Theologie der Zeit*. Frankfurt a. M.

Dr. Peter Hoffmann

Leiter Kreativtherapie/Sport- und Bewegungstherapie/Kultur in der Klinik
LVR-Klinikum Düsseldorf, Kliniken der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Bergische Landstraße 2
40629 Düsseldorf
Peter.Hoffmann@lvr.de

**Formenbildung
Versuch über die Morphologie eines allgemeinen
Wirklichkeitsprinzips**

Hommage à Wilhelm Salber

**Form Creation
An Essay About a General Principle of Reality
Through Morphology**

Homage to Wilhelm Salber

Frank G. Grootaers, Bad Honnef

Der Begriff Formenbildung ist das Passepartout (Hauptschlüssel) zu den Phänomenen des seelischen Geschehens und zugleich zu der wissenschaftlichen Erfassungsweise, die von Wilhelm Salber als morphologische Psychologie entwickelt wurde.

Im vorliegenden Essay werden sechs konstituierende Momente der Formenbildung expliziert:

- 1. Herstellung von ganzen Zusammenhängen (Wirkungseinheiten)*
- 2. psychischer Gegenstand im Umgang mit gelebter Alltäglichkeit und erinnertem Traum*
- 3. immanente Wechselbezüglichkeit zwischen Regelwerk und Ereignis*
- 4. Übergangsunternehmen*
- 5. Gestaltbrechung (Ausdrucksbildung in Anderem)*
- 6. Werk (Generierung von Sinnordnungen)*

Die Formenbildung einer Musiktherapie als Beratungswerk einer Gruppe – so das illustrierende Beispiel – weist sich aus als Kultivierung bestimmter Erfahrungen, die bei ungewohnten Tätigkeits-Formen ansetzen: spontanem Spielen und Erzählen von Einfallendem her. Diese Kultivierungsarbeit, die ihre Motivation im Leben der seelischen Formenbildung selbst begründet, gleicht einem Atelier, in dem Anders-Werden kunstanalog und wissenschaftsnah betrieben wird.

The concept of form creation is the passe-partout (passkey) to the phenomena of psychic events as well as to a scientific understanding of morphological psychology, as developed by Wilhelm Salber. In the following essay, six constituent moments of form creation are explained:

1. *Acquisition of entire connections (Wirkungseinheiten/impact units)*
2. *Psychic object when dealing with everyday life and remembered dreams*
3. *Immanent interrelationship between psychic regulations and events*
4. *Transitional undertakings*
5. *Gestaltbrechung (refraction)/Creation of expression in others*
6. *Work (generation of a system of meaning)*

The form creation of a music therapy as a group's consultation work, as illustrated in the example, can be considered a cultivation of specific experiences occurring during unusual forms of activity, namely spontaneous playing and narrating of what springs to mind. This cultivating work is based on motivation well founded itself in life's creation of form. It is comparable to a studio in which the process of transformation is driven – analogous to art and science-related.

Prolegomena – im Voraus bekannt Gegebenes

Warum werben für ein *allgemeines* psychologisches Behandlungsprinzip?

Freud hat sich zeit seines Lebens stark gemacht für das zur damaligen Zeit in der Psychologie wenig beachtete Gebiet des menschlichen Liebeslebens.

Er räumte ausdrücklich ein, dass er damit seine psychologischen Untersuchungen beschränke auf die „*Schicksale von Sexualtrieben*“ (Freud 1915a/2000, 141).

Er bezeichnete seine hypothetischen Entwürfe als Versuch einer *speziellen* Psychologie. Diese setzte er in Bezug zu der damaligen allgemeinen Psychologie, in der über die Schicksale des menschlichen Liebeslebens kaum etwas Brauchbares zu finden war – es musste noch gefunden werden.

Das Hervorheben unbewusster Agenzien im Seelenleben überhaupt war zu seiner Zeit eine spezielle, aber grundlegende Erweiterung der allgemeinen Psychologie. Freud suchte in allen menschlichen Kulturleistungen eine *unbewusste* Sinnenebene zu erhellen, welche sich auf die Schicksale der Sexualtriebe gründet. Das galt für ‚Symptome‘, Kunstwerke, Religion und Wissenschaft. Freud studierte „*endopsychische*“ Vorgänge anhand eines Intrigenspiels zwischen hypothetisch gestellten Instanzen. Ein ernstes Spiel, schuld-, verlegenheits- und angsterzeugend. Man hat es in dieser von ihm benannten ‚Psychoanalyse‘ als spezielle Psychologie immer mit einer ‚abgründigen Innerlichkeit‘ zu tun, auf welche die Phänomene des Umgangs mit den „*Objekten*“ der Realität zu verweisen scheinen.

Die morphologische Weiterentwicklung dieser großartigen und immer wieder von Freud selbst umgebildeten Entwürfe hebt von vornherein die spezielle Freud'sche Einschränkung auf und postuliert ihre Psychologie als eine *allgemeine* Auffassungsweise von seelischem Geschehen bzw. von Wirklichkeit schlechthin. Auch hier geht es um den Umgang mit Welt als Gegenstand der Untersuchung bzw. der therapeutischen Behandlung. Dieser Umgang aber ist nun nicht mehr zu verorten *in* einer handelnden Person, sondern ist nur zu haben in einer eigenständi-

gen *Zwischenwelt*. Seelisches ist nur zu haben in unserem Umgang mit den Wirklichkeitsereignissen, als ein Dazwischen, ein Indem, ein Darüberhinaus. Diese Zwischenwelten bilden sich im Schwungrad polarer Grundfaktoren, die um ihre Ordnungen kämpfen (Kampf der Ordnungen). In diesem Kampf bedingen diese Faktoren sich gegenseitig. Sie werden theoretisch erfasst als *seelische Formenbildung*. In einer solchen *allgemeinen* Denke sucht man vergebens nach einem Ich als Erklärungsmoment; es fehlt ebenfalls eine Realität *an sich*. Schon allein darin besteht für viele eine Schwierigkeit im Umgang mit dem Fall ‚Morphologie‘. Solche Formenbildung lässt sich nur dann beschreiben und rekonstruieren, nachdem sich Etwas *als* Etwas ereignet hat. Bei Freud ging es auch immer um eine genetische Rückführung als Erklärungsgrund. In der Salber'schen allgemeinen Psychologie geht es zuvörderst um die Untersuchung der Eigenlogik seelischer Formenbildung in ihrem Werden und ihrem Anders-Werden. Das gilt für alle ‚Nichtigkeiten‘ eines umfassenden All-Tags. Der psychologische *Inhalt* ist nun nicht länger das Schicksal der Sexualtriebe, vielmehr ist die Motivation seelischen Ereignens das Bildungs- und Umbildungsmanöver der Formenbildung selbst. Dadurch werden a-personale Züge im seelischen Geschehen besonders gewürdigt. Manche tun sich damit immer noch schwer.

Natürlich bedeutet das A-personale nicht, dass auf Erleben, Emotionalität und Mitbewegung verzichtet wird, im Gegenteil: Diese beweglichen ‚Dinge‘ sind vielmehr das Widerlager wissenschaftlichen Erfassens der Formenbildung. Morphologie ist eine Psychologie ‚mit Herz und Seele‘. Aber: Denken, Meinen, Wissen, Wollen und Fühlen werden nur verständlich, wenn sie verortet werden in seelischen Sinnordnungen, die unsere Stundenwelten als einen einheitlichen Zusammenhang durchziehen. Das ist gemeint mit ‚aufs Ganze achten‘. Der Sinn, der sich in unserem Umgang mit Kleidung, Autos, Sex, Religion, Kunst und Wissenschaft *ereignet* (Sinnereignis), ereignet sich von sich aus. Das heißt, dieser Sinn kommt schon allein mit sich selbst zurecht. Die seelische Formenbildung versteht sich und entwickelt in ihrer primordialen Suchbewegung eine Eigenlogik, die unsere moralischen Kategorien unterläuft. *Nolens volens*. Die Morphologie setzt ihr ‚Vertrauen‘ in den Eigenlauf der seelischen Formenbildung und würdigt dadurch den ‚Lauf der Dinge‘ als einen ‚unbewussten Seelenbetrieb‘, der sich versteht. Uns widerfährt die Formenbildung. Das ist eine weitere Schwierigkeit im Umgang mit dem Fall ‚Morphologie‘.

„Wer für eine Sache nicht genug Sympathie aufbringen kann, wird sie auch nicht so leicht verstehen“, so Freud in dem Aufsatz: „*Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*“ (Freud 1917, 3–12). Freud führt aus, „... daß der allgemeine Narzißmus, die Eigenliebe der Menschheit, bis jetzt drei schwere Kränkungen von Seiten der wissenschaftlichen Forschung erfahren hat.“ (ebd., 7) Er spricht dabei von einer „*Zerstörung* (Hervorh. F. G.)“ der Illusion dieser Eigenliebe.

Die erste Zerstörung sei kosmologisch: Sie bezieht sich auf die Erde, auf uns als Erdenbewohner. Wir sind nicht Mittelpunkt des Weltalls.

Zweite Zerstörung: „Der Mensch ist nichts anderes und nichts Besseres als die Tiere, ...“ (ebd., 8). Zerstörung einer Hybris. Allerdings gibt dieses „... nichts anderes und nichts Besseres als die Tiere, ...“ zu denken.

Dritte Zerstörung einer Ich-Illusion: Die Psychoanalyse belehrt uns darin „*daß das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus* (Hervorh. F. G.).“ (Ebd., 11). Das Bewusstsein muss als ‚Herr‘ abdanken.

Angeregt durch einen Vortrag von D. Blothner (Köln) fügt die morphologische Psychologie noch eine vierte Zerstörung einer liebgewonnenen Illusion hinzu:

Dieses Ich-Haus sei kein festes Gebäude, in dem vom Dach bis zum Keller alles seinen wohlgeordneten Platz habe und in dem einem Ich darin ein fester Sitz zugewiesen werde. Das Seelische als Ganzes sei vielmehr ein kontingenter, ausgehnter und stets im Übergang befindlicher *Wirkungsraum*. Die Formenbildung macht es möglich, sich darin in allem zu verwandeln.

Weiter gewendet: Die kultivierenden Umgangsordnungen mit einer kontingenten Wirrwarr-Wirklichkeit überführen von sich aus die mit der Zeit unhaltbar gewordenen dogmatischen Festigkeiten in Umbildungen. Dies geschieht sowohl im privaten wie im öffentlichen Leben. Der Traum ist der treue Verbündete jenes Umbildungswillens. Dieser Wille ist aber nicht mit unserem Wollen gleichzusetzen.

In eine solche allgemeine Auffassung passt eine Krankheitslehre, die sich auf seelische Geschehnisse richtet, nicht hinein. Sie verstellt den Blick auf die Seelenlandschaften als ein Ganzes. Das ist eine weitere Schwierigkeit im Umgang mit dem Fall ‚Morphologie‘. Eine Musiktherapie, die es versteht, ihre Phänomene von einer solchen allgemeinen Psychologie her zu bedenken und ihre notwendigen Interpretationen in der Formenbildung des Seelischen ausmünden lässt, kann (und sollte) sich von Krankheitslehren des Seelischen befreien. Nun mag man die Zerstörungen von Illusionen mit einer tiefgreifenden Kränkung in Verbindung sehen, so sollte man doch mitbedenken, dass jede Umbildung von Sichtgewohnheiten mit einer notwendigen De-konstruktion einhergeht. Ich selbst betone mehr die durch die Denkbildung entstehende Neuorientierung, das Freier-Werden, das nach der Kränkung bemerkbar wird. So die eine Seite. Ein Leben mit nicht präskribierten Handlungs- und Behandlungsregistern wird überraschend und risikoreich. So die andere Seite.

Die Werbung für die Formenbildung als allgemeines Wirklichkeitsprinzip gilt einem Umbruch und einer damit einhergehenden Innovation sowie einem vertrauensvollen Rückgriff auf die sich selbst ins Werk setzenden Mächte einer kontingenten Wirklichkeit.

Den vorliegenden Versuch über die Morphologie eines allgemeinen Wirklichkeitsprinzips habe ich anhand von sechs (sechs Richtige) Konstituenten der seelischen Formenbildung entfaltet. Dabei habe ich die Publikationen Wilhelm Salbers von 1959 bis 2008 zu Rate gezogen. Das sechsfaltige Prinzip der Formenbildung habe ich an einem Gruppenbeispiel aus meiner musiktherapeutischen freien Praxis illustriert.

Dieser Essay stellt auch eine Würdigung des Lebenswerkes von Prof. Wilhelm Salber dar, dessen innovative allgemeine Psychologie ich während meiner nun-

mehr 35-jährigen therapeutischen und wissenschaftlichen Arbeit in Anwendung zu bringen gesucht habe. Das war nicht nur eine Schwierigkeit mit dem Fall ‚Morphologie‘, es war auch die allmähliche Erfüllung eines Wunsches – keine Illusion.

Die Werke Wilhelm Salbers werden in folgenden Siglen wiedergegeben:

PG (1959/1975 ⁴):	Der Psychische Gegenstand. Bonn
MG (1965/1986 ²):	Morphologie des seelischen Geschehens. Köln
CE (1969a):	Charakterentwicklung. Wuppertal
WE (1969b/2007 ³):	Wirkungseinheiten. Bonn
KPB (1977/1986 ²):	Kunst-Psychologie-Behandlung. Bonn
PBe (1980/2001 ²):	Psychologische Behandlung. Bonn
PBi (1983):	Psychologie in Bildern. Bonn
KP (1988):	Kleine Werbung für das Paradox. Köln
AG (1989):	Der Alltag ist nicht grau. Bonn
SR (1993):	Seelenrevolution. Bonn
WW (1994):	Was wirkt? Bonn
TP (1985):	Tageslauf-Psychologie.
TT (1997):	Traum und Tag. Bonn
WG (2008a):	Wie geht es? Bonn
EA (2008b):	Die eine und die andere Seite. Bonn

1. Theoretische Verortung und Entstehung des Formenbildungskonzeptes

„Der psychische Gegenstand“ (PG, 1959, 1975⁴) knüpft an bestehende ältere psychologische Entwürfe an. Besondere Berücksichtigung finden die sogenannte Elementenpsychologie, der Behaviorismus, die Gestalttheorie, die Vermögens- und Triebpsychologie.

„Um die verschiedenen psychologischen Ansätze auf breiterer Grundlage zu erfassen, wurden ... die hundertzwölf Bände (sic!) des ‚Archiv für die gesamte Psychologie‘ ausgewertet.“ (PG, 6,7)

Worum geht es bei dieser Auswertung?

Gesucht wird nach einer allgemeinen Basis „des psychologischen Erfassens von seelischen ‚Etwassen‘“ (PG, 5).

Diese „Etwasse“ werden in all den Entwürfen als Vorgang aufgefasst. Es gilt von daher, schon der vorwissenschaftlichen Erfahrung Genüge zu tun. Dieses Erfahrungsfeld zeigt, „...daß Seelisches aufeinander folgt, verschiedene Qualitäten hat und daß Zusammenhänge im Seelischen bestehen“ (PG, 5).

Weiterhin geht es darum, „das Seelische in Denkvollzüge einzuordnen“ (PG, 6). Das mündet schließlich in ein Erfassen von Systemen.

„Die einzelnen seelischen Gegebenheiten sind eingebaut in einem System von Seelischem überhaupt und Regeln unterstellt, die das Ganze der seelischen Abläufe entwickeln.“ (PG, 6)

Auch hier wird klar: Seelische Gegebenheiten sind ebenfalls Vorgänge, Abläufe, die ein ‚Ganzes‘ in Entwicklung bringen. Hierbei ist noch zu klären, wie uns diese ‚Gegebenheiten‘ gegeben sind – sicherlich nicht so, wie uns das Wetter oder die Lebenszeit gegeben ist.

Zu klären ist also, wo und wie diese ‚Über-Gabe‘ stattfindet. Da wird es dann um Zwischenschritte (vier Versionen) und um psychologische Operationen (Beschreiben und Rekonstruieren) gehen. Es gilt im Folgenden zu verstehen, wie dieses Eingebautsein in einem System zum Ausdruck kommt (Ausdrucksbildung) und letztlich, wie solche Regeln ablaufen.

„Eine Ablaufs-Regel, die ‚das Ganze‘ der Ordnung trägt, erscheint als letzter Grund, Anfangsfrage und Endlösung für die psychologischen Ordnungs- und Klassifikationsversuche.“ (PG, 6)

Den Psychismus als Gegenstand zu erfassen heißt nunmehr: „... übergreifende Züge des psychischen Geschehens von umfassenden Formen (Herv. F. G.) her zu verstehen ...“ (PG, 11).

Es wird der Frage nachgegangen, wo die „Zeichen für Einheiten des Erlebens, die die Einzelheiten organisieren“, sind (PG, 11).

Das Ordnungsgefüge eines Geschehens verweist auf ein „Erlebenszusammen“ (PG, 12) und umgekehrt. Gefüge und Erleben sind eine untrennbare Zwei-Einheit, so eine spätere Formulierung.

Die Interpretation der Phänomene ist „gemäß ihrer Stelle im Strukturzusammenhang des Erlebens“ auszurichten (PG, 13).

Der Zusammenhangbegriff betont einen immanenten pathischen Zug. Das heißt, Zusammenhang wäre immer weniger ein voluntativer Vorgang, den wir herzustellen hätten. Eher ist er eine „passive Synthesis“ (Husserl), ein „lebender Zusammenhang“ (Dilthey), ein „Widerfahrnis“ (Waldenfels), eine „Sinngegebenheit“ (Salber, PG, 14).

Die psychischen Gegenstände – als phänomenale Ereignisse – kann man nun als „Sinneinheiten“ (PG, 14) bestimmen.

An dieser Stelle scheint mir ein kurzer Abstecher in die „Phänomenologie der Sinnereignisse“ (Gondek et alia, 2011) nicht unangebracht. Da heißt es auf Seite 27 in einem Aufsatz von Bernhard Waldenfels:

„Ein Ereignis, das geschieht, ist nicht zu verwechseln mit einem subjektiven Akt, der einen Sinn intendiert, einer Regel folgt und entsprechend zu verstehen ist. Andererseits handelt es sich auch nicht um einen objektiven Vorgang, der sich in der Welt abspielt, den wir äußerlich beobachten und manipulieren. Das Ereignis ist kein vorhandenes oder vorkommendes Etwas, sondern das Wovon eines Getroffenseins ...“

„Ich wähle dafür das griechische Wort *Pathos*, dessen Bedeutungsskala das passive Erleiden, das Leiden unter Widrigem wie auch das Übermaß der Leidenschaft umfasst, oder das deutsche Wort *Widerfahrnis*.“ (Waldenfels 2011, 27)

Auch für Freud, so Paul Ricœur, geht ein „agierender Sinn der reflektierenden Bewegung voraus“ oder weiter: „die Dynamik des (fungierenden oder tätigen) vollzo-

genen Sinns ist ursprünglicher als die Statik des ausgesprochenen oder vorgestellten Sinns.“ (Ricoeur 1974, 388f)

Paraphrasierend lässt sich nun sagen: Der Zusammenhang seelischen Geschehens, seine Sinneinheit, ist aller Beschreibung und allem Rekonstruieren voraus. Allerdings sind Beschreibung und Rekonstruktion die Bedingung der Möglichkeit, etwas von diesem Zusammenhang zu erfassen.

Noch sind wir nicht beim Konzept der Formenbildung (im weiteren Text wird der Begriff Formenbildung mit FB bezeichnet).

Was fehlt noch?

Immanenz, Intentionalität, Zusammenwirken.

Diese weiteren Qualitäten der seelischen FB gelten sowohl für den Herstellungsprozess von Sinneinheiten als auch für die Regeln einer morphologischen Beschreibung und Rekonstruktion eben dieser Herstellungsprozesse. Erfassungsmethode und Phänomen sind nicht voneinander zu trennen.

a) Immanenz

„Zum Kern der Formenbildung ... dringt die Morphologie vor, indem sie die Formenbildung immanent (Herv. F. G.) betrachtet.“ (CE, 129)

Immanent bedeutet so viel wie: innewohnend, einwohnend, in etwas enthalten sein, innerhalb der Grenzen (des Seelischen) liegend.

Diese Formenbildungsqualität ist eng verknüpft mit dem Prinzip des Sich-Verstehens des Seelischen. Das heißt, die seelischen Ereignisse verstehen sich in ihrer Richtungssuche, in ihrem Vorher – Nachher, in dem Zusammenwirken ihrer „Grundfaktoren“ (CE, 77).

„Alle Qualitäten, die mit seelischem Geschehen derart verbunden sind, dass sie die ‚Sich Verstehende‘ Richtung des Geschehens beeinflussen können, werden von der immanenten Darstellung als psychisch ‚seiend‘ gesetzt.“ (PG, 98)

Und ein wenig weiter oben:

„... – dieses ‚Sich Verstehen‘ des Geschehens wird von der immanenten Darstellung aufgenommen, ohne nun daran entäußernde Erklärungen zu knüpfen.“ (PG, 98)

Anders gewendet: Weil eine morphologische Erfassungsweise davon ausgeht, dass seelische FB geschieht, und sie weiter davon ausgeht, dass die FB ihre Geschehnisse *in sich* versteht, sollte sich die Beschreibung und Rekonstruktion dieser Vorgänge innerhalb der Grenzen dieses Geschehens bewegen. Das heißt, es sollen demnach (*ex hypothesi*) keine fremden Erklärungsmomente herbeigeführt werden. Hier gilt es, tatsächlich diesen Grundannahmen die Treue zu halten und dem Versuch zu widerstehen, andere scheinbar schnellere Lösungen von außen (Entäußerung) hereinzuholen. Eine solche Methodentreue will eingeübt sein und ist nicht zu verwechseln mit Deduktion oder gar mit Dogmatismus.

Salber spricht in diesem Zusammenhang von einer „übergreifenden Intelligenz“ des seelischen Geschehens und von der „geheimen Intelligenz der seelischen Formenbildung“ (PG, 85).

Über solche Annahmen stolpert eine akademische Psychologie ebenso wie eine sich auf Reflexion einschränkende Philosophie. Wie dem auch sei, gedanklich stolpern macht auf den Stein des Anstoßes erst aufmerksam.

b) *Intentionalität*

Intentionalität ist ein Begriff, der besonders in der phänomenologischen Philosophie von E. Husserl zu einem neuen Denken angeregt hat. In der FB wirken „eine Reihe von Gestalttendenzen in Richtung ‚beweglicher Sinnordnungen‘ zusammen“ (PG, 190).

Ziel des Aufwandes ist ein Anders-Werden: „Das Anders-Werden ist nicht uferlos und auch nicht regellos.“ (CE, 129)

Vielmehr instauriert (erneuert) und installiert (ins Werk setzen) die FB Sinnentwürfe, Suchbewegungen und Richtungen. Diese Richtungen sind paradoxal. Sie weisen sich aus in Grundpolaritäten. In solchen Sinnentwürfen und Suchbewegungen macht die FB ihren Weg frei in Richtung Anders-Werden. Das ist hier mit Intentionalität oder mit Intensität, wie F. Lyotard es bezeichnet, gemeint. „*Intentionalität meint nicht etwas, was ich tun oder lassen kann, sondern Intentionalität bezieht sich auf die Art und Weise, wie ich etwas tue, etwas sage, erfahre.*“ (Waldenfels 2000, 367)

Das Paradigma solcher Richtungsnahmen ist der Traum, sind die einfallenden Gedanken im Alltag und in der psychologischen Behandlung.

„Der ‚Sinn‘ der seelischen Phänomene ergibt sich nur aus dem Bezug auf ein Vorher und Nachher, im ‚Von-weg‘ und ‚Hin-zu‘.“ (PG, 62)

Man kann durchaus fragen, was ein Einzelvorgang „*eigentlich will*“ (PG, 63). Auch hier mag man stolpern, denn es mutet ungewohnt an, dass ein Etwas wollen könne. Mit dieser Annahme setzt man den voluntativen Erklärungsmoment seelischen Geschehens weitestgehend außer Kraft. Begriffe wie Verantwortung, willentliche Absicht, Schuldigsein gehören einem anderen Kontext an. Die Gesolltheit seelischen Geschehens, ihre immanente Notwendigkeit von Bildung und Umbildung sind nicht mit moralischen Kategorien zu erfassen. Auf solche Imperative zu verzichten bedeutet allerdings Auflösung von gewohnten Denkkonzen.

c) *Zusammenwirken*

Die FB würde als „*Bildungsprinzip*“ (CE, 148 ff.) hinken, wenn man in ihr das *Zusammenwirken* von Grundgestalten außer Acht ließe. Bei der Beschreibung von gestaltbildenden Prozessen „*enthüllt sich eine produzierte und produzierende Gesamtgestalt, die von den Faktoren getragen wird und die ihrerseits die Faktoren in eine Gestalt bringt.*“ (CE, 148)

Die Faktoren sind ebenso Gestalten, die grundlegende Ordnungen installieren, um in einem Tauziehen zu ihren jeweiligen Gegenordnungen zu gelangen.

Die Entwicklung des seelischen Geschehens beruht darauf, „*daß gegensätzliche Regungen zusammenwirken und zusammenhalten können: in Übergängen von Hin und Her, in Umsatz und Rotation.*“ (MG, 14)

Mehr noch: „... *das Zusammenspiel der konstituierenden Faktoren*“ hat „... *ein Ineinandergreifen gegensätzlicher Wirkung*“ zur Voraussetzung (CE, 106).

„*In allen seelischen Strukturierungsprozessen ... stoßen wir auf sechs Grundgestalten: Aneignung, Umbildung, Einwirkung, Anordnung, Ausbreitung, Ausrüstung.*“ (CE, 90)

Die Grundgestalten wirken einheitlich zusammen und „*das geht ohne bewusste Beziehungsstiftung vor sich; ...*“. Später wird die Rede sein von einem „*Unbewussten Seelenbetrieb*“ (WW, 46).

„*Formenbildung ... ist Einheit aus Gegensätzen ... aus Etwas und Anders-Werden, aus Konstruktion und Dekonstruktion.*“ (CE, 73).

„*Strömung und Destruktion*“ (CE, 152) bilden eine untrennbare Zwei-Einheit-Formenbildung.

„*Betreiben ist nur möglich, weil es zugleich Verlangen ist. Verlangen heißt Beanspruchen und Sich-Beanspruchen-Lassen*“ (MG 76). Die Selbstbewegungen und Selbstherstellungen der FB sind grundlegend bestimmt von einem Tun und Getan-Werden. Das verweist darauf, dass unser Tun, Lassen und Wollen ebenfalls von pathischen Zügen getragen wird. Dabei spielt, wie Bernhard Waldenfels uns einschärft, das Widerfahren eine größere Rolle, als wir wahrhaben wollen.

Auch hier ist der Traum *das* große Paradigma: Wir sind in unseren Träumen immer dabei, aber können bei allem, was darin geschieht, nichts tun – wir schlafen.

Kommen wir nun zum Schluss unserer ersten Überlegungen:

Die FB als Wirklichkeitsprinzip ist in allem, was wir „*Tun und Leiden*“ (Goethe) wirksam, in allem, was anschaulich ist. Sie ist aber selbst nicht anschaulich. Sie ist a-personal und geht uns doch unbedingt etwas an. Als Bildungsprinzip ist die FB wie eine Spielregel. Sie regelt unseren Umgang mit der Wirklichkeit (das ernste Spiel), ist aber selbst nicht Teil dieses Spiels. Es müsste sonst eine weitere übergeordnete Spielregel geben, die wiederum dieses Spiel regeln würde usw. ad infinitum. Als Prinzip ist FB somit Letzterklärung und aus dem Spiel der Alltäglichkeiten nicht wegzudenken.

„*Das von uns Hergestellte ist etwas und mehr, es ist im Übergang, ‚dazwischen‘, ‚indem‘, ‚darüber hinaus‘; es tritt auf wie Drehungen und Wendungen, es kann anders werden, umkehren, sich verkehren.*“

„*Das kann man fürs Erste einmal Formenbildung nennen –*“ (PG, 190).

Die Formenbildung arbeitet für uns, wir werden aber bei diesem Betreiben nicht gefragt. Das kann im Erleben empfunden werden, als arbeite bisweilen etwas gegen uns. Die Übergänge, die dabei notwendigerweise entstehen, können wir besonders lieben und „*zugleich auch hassen*“ (KP, 153).

Das leitende Gruppenbeispiel

Ich werde im Folgenden die bisher angeführten vier Aspekte der FB an einem Gruppenberatungsbeispiel illustrieren: Ganzheit, Immanenz, Intentionalität und Zusammenwirken.

Daten:

Es handelt sich hier um eine Gruppenberatung über acht Sitzungen von jeweils 100 Minuten. Die Gruppe setzt sich zusammen aus acht Teilnehmern (fünf Frauen, drei Männer) unterschiedlichster Berufe im Alter zwischen 23 und 56 Jahren. Die Sitzungen fanden in meiner Praxis für Musiktherapie jeweils zweimal pro Woche statt – dies geschah in Kooperation mit der psychosomatischen Klinik, in der sich die Teilnehmer zu der Zeit stationär aufhielten.

Aus zweierlei Gründen spreche ich von *Gruppenberatung* und nicht von *Gruppentherapie*.

1. Es geht qua Konzept um die Gestaltung und Umgestaltung des seelischen Geschehens der FB dieser Gruppe. Wir gehen der Frage nach: Was stellt sich von Stunde zu Stunde (Stundenwelt) ins Werk in den Klangproduktionen sowie in den einfallenden Alltagsepisoden bzw. den erzählten Träumen. Dabei setzen wir auf *spontanes Spielen* und auf Erzählen von *einfallenden Alltagsepisoden*. Die seelische FB, die zur Beratung ansteht, hat somit ausdrücklich ihr *Herkommen* aus einer suchenden und erfindenden Tätigkeits-Form sowie aus der Bereitschaft, einfallende Episoden zu erzählen. Damit ist klar: keine Vorgabe von Therapeutenseite her, keine herbeibemühten Thematiken. Das ‚Programm‘ fußt auf Einfallendem, so die heuristische Methode.

Gegenstand der Behandlung sind in diesem Sinne die Klangereignisse, die am Anfang der jeweiligen Sitzung von der Gruppe produziert werden, und die Erzählungen, die in der jeweiligen Stundenwelt in den Sinn kommen. Es geht also bei einer solchen Behandlung bzw. Beratung um die *Kultivierung* solcher Ereignisse in mehreren Schritten (Interpretationsgang). Die ausführliche Darstellung solcher methodischen Kultivierungsschritte in einer Gruppentherapie oder Gruppenberatung ist einer späteren Arbeit vorbehalten (in Vorbereitung).

Einiges davon habe ich in meinen früheren Publikationen schon dargestellt (Grootaers 2004², 2006^{2a}, 2006^b, 2007², 2010 sowie 2013). Kurzum, es geht in dieser musiktherapeutischen Beratung um psychologische Ereignis-Kultivierung in mehreren Schritten.

2. Da spontanes Handeln und Erzählen weder unnormale noch krankhafte sind noch dies sein können (*ex hypothesi*), ist das Herkommen des Materials *nicht* in einem wie auch immer gearteten Kranksein begründet. Das zur Beratung aufkommende Material ist weder nosologisch noch ätiologisch oder genetisch auszulegen. Die Ablaufregel der FB hat damit die Erklärungsletztheit. Das mag man sich immer wieder ins Gedächtnis rufen. Ein solcher entschieden psychologischer Standpunkt

verlangt auch vom ‚Musiktherapeuten‘ eine besondere Disziplin (ein Sicheinfügen in eine bestimmte Arbeitsweise). Auch das soll hier nicht weiter ausgeführt werden (dazu: Grootaers 2012, 2015).

Explikationen (exempli causa – Verdeutlichungsbeispiel)

a) Ganzheit

Das Gruppengeschehen *als ein Ganzes* zu beraten (Behandlung) bedeutet, die acht Sitzungen als komplette Wirkungseinheit vom Anbeginn zu erfassen und die Ablaufregeln dieser seelischen Ganzheit ins Helle zu rücken (Interpretation von Stunde zu Stunde). Dieses heuristische Prinzip bringt es mit sich, dass die Spielproduktionen und die Erzählungen des einzelnen Gruppenmitgliedes in Bezug auf den Wirkungskontext des Gruppenganzes ausgelegt werden. Pars pro Toto. Dieses Teilganzes des Einzelnen ist nicht losgelöst zu nehmen vom Ereigniskontext des ganzen Gruppengeschehens. Es ist als Teilganzes auch schon ein Ganzes und nicht nur zu verstehen als Bezugnahme auf das Ganze. So heißt es in der Interpretation am Schluss der ersten Sitzung im sogenannten Echo des Tages:

„In dieser ersten Klangproduktion zeigen Sie und investieren Sie eine Bereitschaft. Die Bereitschaftsverfassung der Einzelnen fügt sich in eine allgemeine Bereitschaft, die darin besteht, in einer ungewohnten Umgebung etwas Ungewohntes zu tun. Diese Lage führt jeden Einzelnen in verschiedene Sorten von Unsicherheiten.“

Kommentar:

Es ist im Ganzen eine Bereitschaft im Spiel und im Spiel kommen unterschiedliche Spielversuche zum Ausdruck, d. h. disparate Spielversuche. Es werden im einzelnen Spiel unterschiedliche, d. h. disparate Unsicherheiten bzw. Hemmungen verspürt. Das ist eine erste Polarität zwischen Bereitschaft und Hemmung, die das Ganze dieser ersten Stundenwelt wie ein roter Faden durchzieht und genau diesen Durchzug greift die Interpretation auf und bringt sie als einen ersten Ansatz der FB zu Wort.

b) Immanenz

Vom Gesichtspunkt der *Immanenz* aus ist zu betonen, dass das Gruppenregelwerk als materiale Installation Dinge zur Verfügung stellt, ohne einen Hinweis mitzugeben, wie mit diesen ‚gemieteten‘ Möglichkeiten umzugehen sei. Das bedeutet, dass man der Gruppe Zeit gibt und Zeit lässt, sich in einer solchen Notsituation auf die Suche zu begeben. Suchzeit als notwendige Bedingung und Voraussetzung für ein Finden. Mehr noch: Die Suchbewegung zu ermöglichen (ohne Eingriffe von außen), ist die Bedingung der Möglichkeit der immanenten FB. So heißt es in den Beschreibungen der sechsten Sitzung von Seiten einzelner Teilnehmer: *„Jetzt kommen die Geister aus dem Keller ..., die Geister die ich rief ...“*

„Die Musik hat die Lebensgeister geweckt. Ich war erst richtig müde und dann nach diesem Spiel habe ich gedacht: Mein Gott ...“

„Es hat sich deutlich unterschieden von den vorigen Stücken, eine deutliche Veränderung.“

Kommentar:

Das suchende Spiel ruft ‚Geister‘ hervor, die auf eine Drehung im Ganzen zu verweisen scheinen. Auch diese ist eine immanente Drehung der FB, die notwendig aufkommt (aus dem Keller), nachdem der Umgang mit disparaten Unsicherheiten und Hemmungen zur Sprache gebracht worden ist. Die FB des Ganzen versteht sich darin von selbst.

c) *Intentionalität*

Dabei wird die *Intentionalität* eines a-personalen Ereignisses gewahrt. *Es* bewegt sich woanders hin. Dieses führt in den einfallenden Alltagsepisoden quasi wie von selbst zu abenteuerlichen, risikoreichen ‚Kindheitserinnerungen‘, in denen Initiative und vor allem impulsive Tätigkeits-Formen gefeiert werden: ‚Pferdchen reiten‘, ‚ein Kind beißt ein Kind‘, ‚sich in einen Werwolf verwandeln‘, ‚unterliegen oder siegen‘. So die Titel der Erzählungen.

d) *Zusammenwirken*

Im Rückgriff auf solche einfallenden ‚Kindheitserinnerungen‘ wird das Prinzip des *Zusammenwirkens* auf mehrfache Weise wirksam.

Einmal verspüren die Mitglieder bei ihren kommentierenden Entfaltungen der in den Episoden geschilderten Szenen, dass sie nicht über die Vergangenheit reden, sondern dass sie in diesen Episoden an freiheitliche Züge rühren, die ihnen in ihren jetzigen Lebenssituationen scheinbar abhandengekommen sind. Das heißt, der Einfall vergangener Ereignisse ist im Heute auf eine *gebrochene* Weise präsent. Was einfällt als Episode ist übrigens immer, per definition, im schon Gewesenen vorhanden. Die Vergangenheit fängt jetzt an. Das Jetzt könnte nicht einen einzigen Atemzug machen ohne ein Geradevorhin, ohne ein Damals, ohne ein Vor-langer-Zeit. Das Einfallen des Vergangenen wirkt auf eine gebrochene Weise zusammen mit der Präsenz heute und verweist eben darum (in der Brechung) auf ein Künftiges, welches noch aussteht, jedoch auch schon in gebrochener Form da ist. Wir brauchen erst gar nicht in Vergangenheiten zu ‚wühlen‘. Durch ihr Einfallen bergen diese sogenannten Kindheitserinnerungen die Chance für kommende Entwürfe schon in sich. Man muss diese immanenten Chancen ‚nur‘ zur Sprache bringen. Zusammenwirken zeigt sich aber auch in einem geheimen Zusammenhang zwischen den Zügen der Klangproduktion und den Ereignissen *in* den Episoden. Dasjenige, was an erweckten ‚Geistern‘ in der Musik hörbar und beschreibbar wird, ist die ‚Musik‘ der nun einfallenden Episoden. Die Tätigkeits-Form im musikalischen Produzieren geht der Episode voraus wie eine Musikkapelle und bahnt den Einfällen den Weg. Auch das ist immanentes Zusammenwirken.

2. Formenbildung als psychischer Gegenstand: Ein Indem von Methode und Inhaltlichkeit

a) Methode und Inhaltlichkeit als ein Indem aufzufassen, verweist einmal auf die FB selbst, d. h., die FB *hat* Methode. Ihr Vorkommen *ist* der seelische Inhalt schlechthin. Sie befolgt die Regel, welche sie im Umgang mit Wirklichkeit selbst sucht und entwirft. Zum andern ist ihre Methode zugleich der letzterklärende Inhalt des seelischen Geschehens überhaupt.

Ein psychischer Gegenstand ist somit nicht ein Ding da draußen in einem anonymen Weltgeschehen. FB ist als Gegenstand ein Bildungsprozess, der sich versteht. Damit einhergehend folgen wir der Annahme, dass FB sich nicht in einer ‚abgründigen Innerlichkeit‘ aufhält, noch suche man nach ihr in einem Gehirn. Das seelische Geschehen als FB ist nichts Geistiges noch ist es prästabiliert (Leibniz) in einer immer schon geordneten Superwelt oder verortet in der immerwährenden Gegenwärtigkeit eines Ideenhimmels (Platon).

Vielmehr treibt die FB ihr Wesen in unserem Umgang mit der lebensweltlichen Wirklichkeit eines All-Tags. Sie ist nur zu *haben* in Reisen, in der Gartenpflege, im Fernsehschauen, in Liebesakten, in Trauerfeiern, im Radfahren, im Aus-dem-Fenster-Schauen, im Sich-Langweilen, im Wissenschaft-Betreiben, im Politik-Machen, im Träumen, Erzählen oder Schweigen. Kurzum, die FB wohnt und treibt sich um in den Nichtigkeiten und Banalitäten unserer Tagesläufe. Anders gewendet: Die Kultivierung unserer Alltäglichkeiten ist ihr Ding – salopp gesagt. Der Tageslauf, wie auch immer er läuft, ist eine Odyssee von Stellenwechseln, in denen wir bestimmte Tätigkeiten und die in ihnen obwaltenden Gemütsverfassungen kultivieren. Kultivieren wird hier so verstanden, dass wir unablässig aus Etwas Etwas machen und daraus etwas anderes hervorbringen (z. B. Weizen → Mehl → Brot → Sättigung).

b) Weil dies nun alles so aufzufassen ist, braucht es eine entsprechende Methode, die es ermöglicht, die ganzen Phänomene und die Phänomene als Ganzes aufzufassen. Eine Erfassungsmethode, die jenem Gegenstand adäquat ist. Wir suchen somit nach einer *adaequatio rei et intellectus* (Thomas von Aquin), übersetzt: nach einer Übereinstimmung zwischen den seelischen Dingen und den Verstandesbegriffen, die ihnen entsprechen. Dieser Vorgang ist uns bekannt unter dem Begriff der *Gegenstandsbildung* als ein wissenschaftliches Erfassen. Auch hier wird danach getrachtet, ein Indem von Methode und Inhaltlichkeit zu erreichen und zu wahren. Konkret bringt dies mit sich, dass wir Zwischenschritte zu begehen, Umwege in Kauf zu nehmen haben und des Öfteren nachfassen müssen. Es bedeutet Kultivierung einer Epochè, eines Ansichhaltens (Husserl). Das heißt, vorschnelles Beurteilen und Schon-verstanden-zu-haben-Meinen zurückzuhalten.

In der Salber'schen Systematik ist all dies bekannt geworden unter den Stichworten Beschreiben und Rekonstruieren in vier Schritten ... in vier Schritten: Ganzheit, Innenregulierung, Transformation, Rekonstruktion (dazu: Tüpker 1996², 70–97).

Diese schrittweise Gangart (Allüre) kann man nicht gut aus Büchern lernen. Sie mag eingeübt werden (braucht Zeit!). Darin gleicht die wissenschaftliche Gegenstandsbildung in der morphologischen Psychologie einem Kunsthandwerk, vergleichbar einem Klavierspielen-Lernen. Dabei ist es mit einem Einmal-Auswendiglernen eben nicht getan. Man braucht Lehrer, eine Lehrerin. Erschwerend kommt hinzu, dass die Beschreibung und Rekonstruktion in vier Schritten ihre Benennungen gemäß dem jeweils zu beschreibenden Phänomen anzupassen hat und sich modifizieren muss. Die erwähnte Übereinstimmung zwischen den seelischen Gegenständen und deren Beschreibungsbegriffen ist von Fall zu Fall neu zu vollziehen – das bedeutet, aus methodischen Gründen auf vorgefertigte Klassifikationen, diagnostische Bestimmungen oder verschlüsselnde Kodizes zu verzichten. Eine so angestrebte Übereinstimmung (Adäquation) erfordert vom Untersucher die gebührende Berücksichtigung seiner seelischen Mitbewegungen mit den Ereignissen der FB. Diese persönliche Anverwandlung wird anschließend mit in den Dienst der Auslegung gestellt. Auch diese Mitbewegung zielt auf die unverbrüchliche Zwei-Einheit von Methode und Inhalt.

c) Eine phänomenadäquate Erfassungsmethode beruht auf Reziprozität – auf Wechselbezüglichkeit. Die FB und die Beschreibung und die Rekonstruktion derselben sind ‚Verwandte‘. Eine morphologisch arbeitende Musiktherapie muss sich Tag für Tag, von Fall zu Fall, den psychischen Gegenständen, mit denen sie zu tun hat, anverwandeln. Anverwandeln heißt nicht Gleichwerden. Anverwandeln ist, wenn man so will, die ‚List‘ des Schamanen, des Therapeuten. Diese List ist nicht zu verwechseln mit Seduktion. Die Gefährten des Odysseus suchten sich dem Meergreis Proteus zu nähern, indem sie sich mit Robbenfellen tarnten und ihn so hervorlocken konnten (Homer, Odyssee, 5. Gesang, 431–470).

Auch bei dieser Anverwandlungsgeschichte ging es darum, jemand (etwas) zur Sprache zu bringen. Anverwandlung ist somit Kultivierung eines besonderen Mit-Seins. Es ist Arbeit, aber als ein solches Mit-Sein hat es auch ‚erotische‘ Nebenwirkungen, die der Berücksichtigung bedürfen (siehe meine Ausführungen dazu in: Exkurs über erotische Befindlichkeiten im musikalischen Produzieren. Grootaers 2015, 34–37).

In diesem Anverwandlungsprozess nehmen wir als psychologisch Arbeitende Verbindung auf (Mit-Sein) mit dem ganzen Geschick einer lebenslang erprobten Formenbildung. Inhalt und Form der FB sind in einem Atemzug auszusprechen. Der psychologische Inhalt ist ein Bildungs- und Umbildungsgeschehen. Das Geschehen ist die letzterklärende Inhaltlichkeit allen Bemühens. Es geht um das Erfassen und ins Helle rücken (*visibilium*) eines zunächst unsichtbaren Geschehens (*invisibilium*).

Illustration aus dem Gruppenbeispiel

Aus der vierten Gruppensitzung wähle ich zunächst die beschreibenden Kommentare von Teilnehmern (T) und Therapeut (Mt) zu der Klangproduktion. Nach dem Abhören des Tonbandes der gerade erfolgten Klangproduktion dieser Sitzung entstehen nun folgende Beschreibungsversuche:

Mt.: *„Was hören Sie?“*

T.: *„Zwei sehr dominante Instrumente – die Trommel da und das Gezupfe – die hat man ständig und oft gehört.“*

T.: *„Und die Harmonie hat das Klavier mit hereingebracht – das zarte Gezupfe war sehr konzentriert.“*

Mt.: *„Sie bemerken auf diese Weise, dass ein Solopart da war?“*

T.: *„... ja weil das ... weil der Ton ganz speziell ist, die Klänge, die herauskommen, sind sehr anders als alle anderen.“*

Mt.: *„Sie sagten anfangs: Dominant. Man könnte nun sagen, Klänge, die sich exponieren.“*

T.: *„Ich meine hervorhebend, hervorstechend.“*

Mt. (erste Hypothesenformulierungen): *„Die Vorsicht, die Neugierde und der Anspruch, von denen Sie sprachen, scheinen auf einen Handlungszusammenhang zu verweisen. Man könnte meinen, da Sie heute vollzählig erscheinen, dass es nun noch schwieriger oder wichtiger wird, die eigenen Möglichkeiten und Anliegen bemerkbar zu machen und im Ganzen der Produktion hervorzuheben.“*

Kommentar:

Die erste Hypothesenbildung folgt vor allem dem Gedanken, dass Klänge produziert werden, die anders klingen als alle bisherigen. Im Echo des Tages (die Gesamtinterpretation der ganzen Sitzung am Schluss der Sitzung jeweils) betont der Therapeut dieses Ereignis noch deutlicher: *„In der Klangproduktion exponiert sich ein besonderer Klang, als ginge es um ein Exponat, um eine Exposition. Etwas soll deutlich herausgestellt werden. Dies geschieht mit großer Vorsicht ..., denn es ist Ihnen schon mal passiert, dass ein solcher exponierter Auftritt, wie Sie sagen, ‚versaut‘ wurde.“*

Hier wird das musikalische Geschehen methodisch in *Austausch* gebracht mit der ersten Alltagsepisode. Die erste Alltagsepisode berichtet Folgendes (in leicht verkürzter Form dargestellt): Eine Teilnehmerin (43-jährig) erzählt:

„Es war mein achter Geburtstag. Unerwartet kamen meine Großeltern zum Gratulieren. Das war insofern etwas Besonderes, weil es zu Hause immer zu Spannungen kam und deshalb gab es keinen regen Besuch. Was habe ich gemacht? Ich hab‘ meine Großeltern nicht begrüßt – hab‘ ein riesen Theater gemacht ... habe geheult. Ich sollte mich unter Androhung meiner Eltern mit an den Geburtstagstisch setzen, die Großeltern begrüßen, ihnen die Hand geben ..., aber ich war in gar keiner Form dazu zu bewegen ... habe mich im Schlafzimmer, in der hintersten Ecke versteckt ... ich war nicht herauszubewegen. Später musste ich mich persönlich entschuldigen – richtig vor Ort.“

Darauf folgt im Gespräch die *Entfaltung* der verschiedenen Aspekte, die den anderen in der Gruppe und dem Musiktherapeuten interessant erschienen. Die Interpretation greift genau diese Punkte, die den anderen einfallen, auf und bezieht sich auf die Situation der Gruppe als Ganzes, so der Vorgang. Das ist die etwas andere Art, Erzählungen zu interpretieren. Noch einmal anders herum gesagt: Das heuristische Vorgehen geht folgendermaßen:

Die Erzählung des Einzelnen wird nicht interpretiert im Hinblick auf die sogenannte ‚Problematik‘ des Einzelnen, sondern auf einen bis dahin noch unmerkten seelischen Zug der Gruppe als Ganzes. Pars pro Toto: ein Teil für das Ganze. Das heißt, die einfallenden Alltagsepisoden des Einzelnen wohnen der FB des ganzen Gruppengeschehens bei. Es ist ein gegenseitiges Innewohnen. So die Annahme.

Ich gebe nun die vier *Interessensmomente* einiger Gruppenmitglieder aus dieser Erzählung an. Die entstehenden und spontan gewährten Interessen sind das Geleit für die weitere Interpretation:

1. Entfaltung

T.: *„Kindergeburtstage sind eigentlich was ganz Besonderes. Man ist wahnsinnig stolz und man steht im Mittelpunkt – aber schön im Mittelpunkt ...“*

Mt.: *„Was geschieht hier stattdessen?“*

T.: *„Sie zieht sich zurück und geht eigentlich ins Verlies (sic!).“*

Mt.: *„Genau ... Das Gepränge eines Geburtstages wird verkehrt in einem Versteck.“*

T.: *„Und sie ist trotzdem im Mittelpunkt!“*

Mt.: *„Im verkehrten Mittelpunkt.“*

T.: *„Ja, anstatt zu jubeln, wird laut gezetert.“*

2. Entfaltung

T.: *„Mir ist dazu eingefallen, dass da so ein Warnsignal ist. Etwas stimmt da nicht, im Haus der Eltern ist etwas nicht richtig. Während die Erwachsenen so tun als ob und die Form wahren.“*

Mt.: *„Etwas ist nicht stimmig.“*

3. Entfaltung

T.: *„Ich hatte eher das Geschenk der Großeltern gesehen. Die haben ja wohl einen längeren Fußmarsch auf sich genommen. Dass sie gekommen sind, obwohl Spannungen in der Familie sind, ... um ihre Wertschätzung (Herv. F. G.) zu zeigen.“*

In einer ersten Hypothesenbildung greift der Musiktherapeut bestimmte Stichworte aus den Entfaltungen heraus, jene Worte, die Freud bei der Traumdeutung als „*Kreuzungsworte*“ bezeichnete – Begriffe also, bei denen sich verschiedene Grundzüge einer Sinnordnung überkreuzen und sich damit aber auch ankündigen: ver-

kehrter Mittelpunkt, Warnsignal und Wertschätzung. Der Bezug zur Gruppensituation wird in der nun folgenden Interpretation in einen Zusammenhang gebracht:

Mt.: *„Die Erzählung betont, wie schwierig es zu sein scheint, aus vielerlei Gründen, die eigenen Belange hier im Gruppenwerk in die Mitte zu rücken. Die Angangsmühe der Großeltern verweist auf Ihre Mühe, die Sie aufgewendet haben, in diese Klinik zu kommen, damit Ihre Anliegen wertgeschätzt bzw. gewürdigt werden. Aber es geht auch darum, dass Ihre Anliegen an die Behandlung auf Verkehrungen verweisen. Sie befürchten wahrscheinlich, sich mit solchen verkehrten Mittelpunkten bloßzustellen. Daher erklärt es sich wahrscheinlich, dass es heute minutenlang dauerte, bevor überhaupt eine Alltagsepisode in den Sinn kam, als hätte das Einfallende Hindernisse überwinden müssen. Die ersehnte, befürchtete Wertschätzung bezieht sich vermutlich darauf, dass Sie etwas für verkehrt halten in Ihrer jetzigen Lebensführung. Davon geht eine Spannung aus, die Sie zugleich vorsichtig werden lässt und neugierig macht. Sie bemerken eine Unstimmigkeit, Sie verspüren, dass etwas verkehrt herum läuft. Sie sind in eine abträgliche Lage geraten, ohne dass Sie daran schuld sind. Etwas steht sozusagen auf dem Kopf in Ihrer Lebensführung.“*

So viel zu dieser ersten Episode.

Kommentare:

Im leitenden Beispiel zeigen sich die beiden Merkmale der seelischen FB: ein Indem von *Methode* und *Inhaltlichkeit*, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Die erwähnte *Wechselbezüglichkeit* (Reziprozität) zeigt sich zwischen den Geschehnissen der Klangproduktion und den Geschehensmomenten in der Alltagsepisode. Das Gemeinsame in beiden Ereignisformen (*tertium comparationis*) zentriert sich um das Sich-Hervorheben eines besonderen Anliegens. Die Schwierigkeit zeigt sich auf besondere Weise, weil diese Anliegen sich in einem Gruppenkontext regen. Die Klangproduktion bringt solch eine Hervorhebung aus sich heraus hervor. Der Einfall der Kindheitserinnerung schließt an diese Hervorhebungsproblematik an. Gerade die Schwierigkeit des Hervorhebens eines Anliegens setzt sich im Kontext dieser Gruppe ins Werk. Indem das eine geschieht, kommt das andere dazu. Diese FB ist ein Ereignis *als Inhalt* der Gruppensituation. Der Fortgang des Geschehens bedarf also keines sogenannten Themas, das von außen herangebracht wird, auch keiner – durch Überlegung entwickelten – ausgesprochenen Problematik. Die FB der Gruppensituation stellt dieses Geschehen als Inhalt selber her und versteht sich selbst darin. So die weitere Annahme.

Die Wechselbezüglichkeit bezieht sich zum anderen darauf, dass die Interessenslage der Gruppe und des Therapeuten sich auf die beiden Produktionsformen stützen. Die beschreibenden Bemerkungen und die Hypothesenbildungen halten sich weitestmöglich an die Phänomene dieser Produktionsformen: Die Interessenslage ist die Richtschnur sowohl für die beschreibenden Notizen als auch für die Hypothesenbildung. Es wird nichts hinzugefügt, was von woanders herkäme, es ist aber auch zugleich ein selektiver Vorgang. Gerade in dieser ‚Beschränkung‘ (Goethe) wird die Tiefenwirkung des gesamten Gruppengeschehens gewahrt. Man

verzichtet auf den All-Anspruch, alles in allen Richtungen interpretieren zu wollen. Anders gewendet: Die Episode aus Kindertagen (achter Geburtstag) ist kein Regress ins Gewesene, sondern ein aktueller Einfall ins Gruppengeschehen, ein Hinweis auf aktuelle Verkehungen in der jetzigen Lebensführung aller Gruppenteilnehmer, so die Hypothese. In der Empörung und in dem Aufgebrachtsein über die damaligen Ereignisse wird ein nicht längeres Leiden-Können der eigenen Verkehungen, in die jeder in der Gruppe hineingeraten ist, verspürt. Die spontan aufkommenden Momente des Interesses an dieser fremden Erzählung eines Einzelnen ‚verraten‘ ein Interesse an den eigenen Verkehungen, die Anlass waren, eine psychologische Behandlung zu konsultieren.

Der *Inhalt* der Historie ist der Fortgang der FB dieser Gruppe. Wie ist das zu verstehen? Nun, zunächst besteht kein Grund, den Begebenheiten in der Erzählung keinen Glauben zu schenken. Wir zweifeln nicht an der ‚Wahrheit‘ der geschilderten Begebenheiten. Dennoch greifen wir psychologisch die Geschichte nicht als einen Tatsachenbericht auf. Wir verzichten auf die Überprüfung der Tatsächlichkeit. Vielmehr betrachten wir die Episode als ein *Sinnbild*, als ein Emblem, als etwas in eine Geschichte Eingesetztes. Die Abfolge der Szenen verliert dadurch ihre Bedeutung. Vielmehr sind *in* der Erzählung verschiedene Szenen in eine Folge gebracht, die es wieder aus dem Nacheinander zu lösen gilt – so wie man die Elemente oder ‚Kreuzungsworte‘ einer Traumerzählung aus dem Erzählverlauf herauslösen muss, um sie in dem Sinngehalt einer FB zu erfassen. Die Aufforderung an die Zuhörer, nicht über die eventuellen Probleme der Erzählerin nachzudenken, sondern vielmehr die eigenen spontan aufkommenden Interessensmomente zum Besten zu geben, eröffnet den Zugang zu der Morphologie der Erzählung. Diese Interessensmomente sind es, in denen sich die anderen diese Erzählung auf besondere Weise aneignen. Dadurch ist die fremde Erzählung auf einmal auch eine Selbst-Erzählung der Gruppe geworden. Ein Teil findet zum Ganzen, das Ganze findet sich im Teil wieder. Das ist der erste Inhalt der fremden Erzählung.

Der zweite Inhalt zeigt sich in der Weiterwirkung. Eine zweite Teilnehmerin bemerkt, dass ihr während des Zuhörens eine eigene andere fremde Episode einfällt. Und weiter: Ein schweigender Teilnehmer berichtet am Schluss, er bemerke, dass ihm beim Zuhören ‚andere Sachen‘ im Kopf hin- und hergehen. Dieses Schweigen beschäftigt sich mit einem Übergang zu ganz anderen Erzählungen, die sich im Verlauf der nächsten Sitzung als *etwas Persönliches* erweisen werden.

Anders gesagt: Wenn FB ein Übergangsgeschehen ist, so ist die *Weiterwirkung* der einen Erzählung ein Hinweis auf ein Übergehen-Wollen der FB. Die risikoreiche gewagte Investition der einfallenden Episode zeigt am Schluss der Beratung eine Ablaufregel der FB dieser Gruppe. Die Episoden werden immer ‚eigentlicher‘ und die Brütezeit vor dem Sagen wird immer bewegender (hin- und hergehen im Kopf). So ist der psychologische Inhalt sämtlicher Spiel- und Erzählproduktionen der Ablauf und Fortgang – im doppelten Sinne des Wortes – der FB selbst. Ein

Fortgang, der sich selbst versteht und der in den allmählich fortschreitenden Interpretationen *zu Wort kommt*.

Morphologisch interessiert vor allem die Frage: Wo kommt was her (aus dem Zufallenden) und wo will es in dieser Gruppe hin (zum ‚Eingemachten‘ oder – wie hier gesagt – zum Persönlichen). Denn nur von da aus kann FB zu einer Übergangserfahrung werden (Anders-Werden). Auch das ist Intentionalität.

„Doch dann beginnt – zumeist für einige Zeit – das Leiden, ob man es aushalten kann abzuwarten, wie die Phänomene von sich aus (Herv. F. G.) ihre Morphologien zum Vorschein bringen.“ (KP, 73)

Das gilt sowohl für die Gruppe als auch für den Berater. Dieses Abwarten oder – wie Freud sagt – ‚Zuwarten‘ ist ebenfalls Kultivierung einer Epochè.

3. Formenbildung als Herstellungsprozess: Regelwerk und Ereignis

Haben wir bis hierhin psychologische Züge der seelischen FB skizziert, die für die Erforschung seelischer Ereignisse allgemein zutreffen, so kommen wir jetzt zu der Gretchenfrage: Wie hältst Du’s mit der Therapie?

Denn in der Tat weckt die Tatsache, dass aus gelernten Musikern tätige Therapeuten werden, nicht selten große Verwunderung. Diese Verwunderung löst bei anderen therapeutisch tätigen Kollegen Fragen aus, die zu beantworten man gerüstet sein sollte.

Die Musiktherapie als Therapie installiert eine „*künstliche Werkgemeinschaft*“ (PBe, 123) und sie installiert einen Werkraum, in dem Klangerzeuger nicht fehlen dürfen. Für meine ambulante Praxis habe ich die ganze Versuchsordnung als „*Garten der Möglichkeiten*“ gekennzeichnet (Grootaers 2013, 179–207).

Das Spiel und Handeln ist – im Garten der Möglichkeiten – nicht dem Belieben des Patienten anheimgestellt. Es ist in der Literatur bis jetzt zu wenig der Frage nachgegangen worden, ob der Musiktherapeut sich auch zu diesem spielenden Handeln verpflichten muss oder nicht. Für den sogenannten Patienten ist spielend tätig zu werden eine Bedingung, die im musiktherapeutischen Regelwerk einen festen Bestand hat – aus psychologischen Gründen. Damit Auslegung stattfinden kann – denn Auslegung ist notwendig –, braucht die musiktherapeutische Behandlung eine Klangproduktion (Tonbandaufnahme), die *von sich aus* fungiert. Dieses Spielend-tätig-Werden ist eine „*Tätigkeits-Form*“ (PBe 2001², 177), bei der die verschiedenen Behandlungsschritte (Tüpker 1996², 98–106) durchgearbeitet werden können. Wir sprechen mittlerweile von Kultivierungsschritten. Diese Bezeichnung findet ihre Erklärung darin, dass die Behandlungsschritte jeweils eine eigene Erlebnisweise sowohl beim Fall als beim Therapeuten hervorrufen, die ein jeweils spezifisches Kultivieren notwendig macht. Kultivierungsform ist zu verstehen als schrittweise Herstellung einer Interpretation, einer Sinnordnung, die in Worte zu fassen und dem Patienten/dem Klienten mitzuteilen ist (siehe das leitende Gruppenbeispiel). Mit den spielenderweise produzierten „*Tätigkeits-Formen*“ haben

wir psychologische Inhalte *als* Ereignisse. Darin – und zuvörderst erst einmal *darin* – ist ein erstanfängliches, ‚primitives‘ Wirkungsgefüge der seelischen FB des Falles zu vermerken. Wir können nicht auf dieses Widerlager, diesen An-Satz im spielenden Handlungsvollzug, verzichten. Aber als An-Satz ist er eben noch nicht ‚das Ganze‘ eines Lebensführungskonstruktes.

Wenn es bei Salber heißt: „*Es ist eine ‚Konstruktion‘, die wir in Erfahrung bringen wollen; ...*“ (PBe 2001², 114), dann meint er eine *ganze* Konstruktion – ein Werk – und darum drängt sich die Notwendigkeit einer zweiten Produktionsorte auf, die – wie in meinem Konzept – den gelebten Alltag des Falles zu inszenieren vermag. Daher die regelrechte (gemäß dem Regelwerk) Forderung nach *Alltags-episoden*, und zwar unter der erschwerenden Bedingung des Einfallenden. Neben der Klangproduktion braucht die musiktherapeutische Behandlung (Beratung) Erzählungen vom Alltag – heute, gestern, damals –, wie sie den Patienten (den Klienten) im Kontext der Behandlungsstunde einfallen (zu meinen Überlegungen zum Denken von Einfallendem her, siehe: Grootaers 2013, 198–204, sowie 2015, 107–109).

Dazu gehören selbstredend auch einfallende Träume. Der Traum als unsere nächtliche FB, als Such-Werk, ist als Antwortregister aus den Vortagen zu verstehen. So die Hypothese.

Randbemerkungen über Einfallendes bzw. Zufallendes

Ein Denken von Einfallendem her wird nicht jeder als vollgültiges Denken zu würdigen wissen. Ebenso werden erinnerte Träume von nur wenigen als besonders brauchbar angesehen. In einer psychologischen Beratung – wie hier vorgestellt – avancieren diese Einfälle zu unschätzbarem Wert. Auf welchen mitgedachten Annahmen beruht diese hohe Wertschätzung und was macht ihre Brauchbarkeit aus?

Zunächst kann man sich nicht genug darüber wundern, dass es Einfallendes gibt. Dieses Ereignen an sich findet sogar in philosophischen Diskursen kaum Beachtung. Und doch: Bei Homer gibt es die neun Musen, die den Sterblichen und – wie wir hinzufügen – den Vergesslichen dabei halfen, Dinge zu erfinden und kunstvoll auszugestalten. Das christliche Mittelalter reduzierte diese gotthafte Vielfalt auf *einen* (Heiligen) Geist, der in Gestalt eines gefiederten Wesens (weiße Taube) den Produzenten etwas (vieles) ins Ohr flüsterte (In-Spiration). Auch das war Glaubenssache. Die Herkunft der Musen sowie des Heiligen Geistes lag in einer anderen Welt, lag in einer nicht-terrestrischen anderen Welt. Das verwunderliche an dieser Situation ist, dass wir merken, dass wir *in* uns nicht allein sind. Wir merken, dass wir in mindestens zwei Welten innerhalb der einen gelebten Weltwirklichkeit leben. Und wir merken, dass uns *aus* uns selbst Botschaften, Texte heimsuchen, um die wir nicht gebeten haben. Ungebetene Gäste, so man will, die schon da sind, bevor wir sie eingeladen hätten. Die Präfixe ‚ein‘ oder ‚zu‘ – von einfallen und zufallen sowie die Präpositionen ‚in‘ (uns) und ‚aus‘ (uns heraus) sind keine räumlichen Verortungen, sondern sie verweisen auf unsere „*gelebten Alltäglichkeiten*“, auf unseren „*Kurs des Lebens*“ (Gabriel 2008, 88). Kurzum, sie verweisen auf das

Indem unseres Zur-Welt-Seins. Diese Alltäglichkeit, dieser Kurs ist ein seelisches Indem, aus dem wir nicht aussteigen können und über das wir uns durch keine Philosophie erheben könnten. Es gibt, auch fürs Denken, keinen archimedischen Stützpunkt außerhalb.

Nun, diese ungebetenen Nachrichten kommen aus unserer Lebensweltlichkeit *als* unserer anderen Welt. Wir selbst können niemals dort sein, wo die Einfälle herkommen.

Unsere Einfälle – ob Alltagsepisode oder manifeste Traumerinnerung – sind, so die mitgedachte Annahme, Antworttexte auf einen Lebenskontext, der von einem unbewussten Seelenbetrieb gewebt wird.

Die Einfälle sind Antworttexte, das heißt, sie sind als solche auch schon *transformierte* Ausdrucksbildung. Sie sind irgendwie konkret, gleichen einer historischen Begebenheit, aber sie sind zugleich enigmatisch. Wir verspüren, wenn wir anfangen, sie anderen mitzuteilen, dass sie rätselhafte Verdichtungen zu sein scheinen. Bezogen auf die FB als seelische Gestaltbrechung sind die Einfälle eine Sprachgeste, in der sich die seelische FB in gebrochener Form darbietet. Man muss sie im Hinblick auf einen allgemeinen Lebenskontext übersetzen. Und darin, im Übersetzen selbst, liegt die Brauchbarkeit eines Denkens von Einfallendem her. In den Einfällen kommen uns *innovative Momente* zuvor, die auf ein Anders-Werden drängen, so die zweite mitgedachte Annahme. Ein Leben ohne Einfälle – im Extremfall – würde ein Weiterleben, einen Bezug zum nächsten Tag, zum Zukommenden verunmöglichen.

Es würde sich schlichtweg nichts mehr ereignen (können). Die Antworttexte der Einfälle, die Einfälle als Antworttexte, kommen zu uns aus einer Zu-Kunft, die noch nicht ist, und sie verknüpft unser Heute-Sein mit unserem Schon-mal-gewesen-Sein. Nur in dieser gebrochenen Form verfügen wir über das Gewesene. Das Gewesene sträubt sich gegen jegliche Form von wörtlicher Wiederholung, das Zukommende gegen jegliches Schon-da-Sein.

Der unschätzbare Wert eines Denkens von Einfallendem her versetzt uns ruckartig in Entwürfe, die waren, und Entwürfe, die kommen. In ihnen erleben wir uns ‚eigentlich‘, weil wir in ihnen Übergang *sind*. Übergang-Werden ist der Sinn des ganzen Lebensvollzuges. Daher wundert es nicht, dass die Gruppenmitglieder in einer wie hier vorgestellten Gruppenberatung ganz und gar auf dem Quivive sind, wenn Einfallendes einfällt und wenn dieses Einfallende erzählt wird. Die Einfälle des Einzelnen wecken ‚spontan‘ Interessensmomente bei den Anderen. Schon dieses spontane Geweckt-Werden anderer Interessensmomente bedeutet ein *„implizites Zustandekommen“* (Waldenfels 2009, 218) der seelischen FB im Kontext der Beratung.

Das Einfallen als ein sich Ereignendes scheint auszugehen von einem passiven *Zulassen* und ist paradoxerweise darum ein *„erstes Movens“* (Waldenfels 2009, 224) der FB und als Movens eine sich selbst erzeugende Ausdrucksbildung. Das ist mehr und anders als er-dachte Leidensberichte, denn die einfallende Alltagsepisode sagt von sich aus, was wir leiden und tun, was uns ‚reizt‘, was wir hassen und lieben,

wohin *es* mit uns will. Was will man mehr? Die Musiktherapie setzt methodisch auf spontane Tätigkeits-Formen und einfallende Gedanken. Dadurch werden aus gelernten Musikern Kenner und Partner einer immanenten Erklärungsmethode.

Weil solche freieren musikalischen Tätigkeitsformen und einfallenden Alltags-episoden sich verstehen (Immanenz), indem sie in ihrem Suchen die Formen aufbauen, nach denen sie sich schließlich selbst richten, um sie (diese Formen) darin wiederum umzubilden, da das so funktioniert, wird die seelische FB zur Motivation einer Musik-*Therapie*. Musiktherapie bedeutet in einem solchen eingeschränkten Sinne: Interpretieren der Musikproduktionen und der Alltagsepisoden im Hinblick auf die Konstruktion eines Umgangs mit Wirklichkeit schlechthin. Die bewegliche und bewegende Stabilität solcher Klangproduktionen und Erzählungen beruht nun nicht mehr auf einer Orientierung an einer von außen präskribierten Spielanweisung oder Sprechanleitung, sondern auf dem Vertrauen in ein immanentes Regelwerk seelischer FB. Eine Stabilität im Übergang.

Exkurs über Immanenz und Kontingenz

Was ist geschehen in der Musik, in der Philosophie, in der Psychologie? Nun, Musiktherapeuten sind in der Regel zunächst künstlerisch Tätige. Sie verstehen etwas von Musik, die Musen haben sie gepackt. Die Musik als Kunst versteht sich zunächst selbst, wenngleich es eine unbeantwortete Frage bleibt, warum sie (die Kunst) sich in unserer Kultur so schnell und so bemerkenswert entwickelt hat. Diese Entwicklung der Musik als Kunstform brachte es mit sich, dass – nach Ende des Ersten Weltkrieges – die Formprobleme der Kompositionen in eine bestimmte Richtung zu explodieren begannen (die zweite Wiener Schule), sodass sich nunmehr die Ordnungsprinzipien der Komposition lockerten. Schließlich musste und durfte sich jeder Komponist von der Autonomie seiner Werke selbst leiten lassen. Der Komponist war nun nicht mehr länger das autonome Genie, das nach Belieben webt und dichtet, sondern – in einer Art Umkehrung – wurden es da die „*Tendenzen des Material*“ (Adorno 1948, 2003, 38 ff.), auf die er zu hören, nach denen er sich in seinem Handwerk zu richten hatte.

„*In immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergeben lässt, die dieser verändert, indem er sie befolgt.*“ (Adorno 2003, 40)

Es gilt nun, die „*Bewegungsgesetze des Materials*“ aufzusuchen und ihnen im Werk Geltung zu verschaffen. Schon in Richard Wagners ‚Meistersinger‘ klingt etwas davon an: „*Wie fang ich nach der Regel an? Entwerf sie selbst und folg sie dann.*“ Das Selbst-Entwerfen sollte aber nun von den ‚Tendenzen des Materials‘ ausgehen. Eine weitere Folge dieser Entwicklung in der Kunstmusik war die weitgehende Loslösung von partiturbezogener Musikausübung. In den Werken, in denen die Unvorhersehbarkeit auch den Lauf des Werkes mitbestimmte – Kontingenz als Agens der Formgebung –, brach damit auch eine seelische Bewegtheit auf, die über das Gespielte weit hinauszugehen vermochte. Die seelische FB wurde aus einer überkommenen Formtreue ‚befreit‘ und suchte nach anderen Ausdrucksfor-

men, die sie auch fand. Einige Musiker erkannten die Explosivität dieser ‚Befreiung‘. Ihr Interesse wechselte von den musikalischen Momenten zu den psychologischen Fragen hin, die sich aus jenen Phänomenen aufdrängten. Man begann, mit diesen freieren musikalischen Tätigkeitsformen zu experimentieren, und tat dies zunächst im klinischen Bereich. Man mag sich hier fragen: Warum eigentlich dort und nicht vielmehr woanders? Nun zeigte es sich bald, dass diese freieren Spieltätigkeiten keineswegs Beliebigkeit hervorbrachten, sondern dass *innere Ordnungen* diese Spielmomente *von sich aus* organisierten. Die Klangproduktionen als Resultat einer freieren musikalischen Tätigkeits-Form weisen *Gegensatzordnungen* aus, beleben *polare Verhältnisse*. Sie erweisen sich als Kampf der Ordnungen, in denen das Ordentliche und das Außerordentliche in ein Tauziehen geraten. In der Ausbildung dieses Tauziehens setzen diese Ordnungen zugleich eine Umbildung in Gang. Im Aufbau dieser polaren Ordnungen konstruieren sie die Gestalten (musikalisch gesehen), die eine De-konstruktion erst ermöglichen und Übergangserfahrungen mühevoll und Unruhe stiftend bewerkstelligen.

Das Denken und Behandeln von dem Prinzip der immanenten Form-Bildung und dem Prinzip einer geheimnisvollen Kontingenz einfallender Erzählungen schürt eine produktive Unruhe, die eine Übergangserfahrung intendiert – sonst bliebe alles in den alten abträglich gewordenen Gewohnheiten hängen.

Dass die Kontingenz, das Zufallende, ein gewisses Geheimnis bleibt, hängt damit zusammen, dass sie bestimmt wird von einer unsichtbaren An-Wesenheit der Kontexte, aus der sie zu emanieren scheint. Das gilt gleichermaßen fürs spontane Spielen an den Instrumenten wie für die zufallende Alltagsepisode und für die Träume. Der Geltungsbereich der unsichtbaren Kontexte (*invisibilium*), auf welche hin alle Ausdrucksbildungen (Klangproduktion, Erzählung, Traum) als Antworten aufgefasst werden, scheint von einer „*übergreifenden Intelligenz*“ getragen zu werden. Diese „*geheime Intelligenz*“ ist nicht misszuverstehen als eine irgendwie geartete Substanz, die man womöglich auch noch messen könnte.

„*Als Hinweis und Umriss verstanden, zeigt die geheime Intelligenz jedoch die Konstruktion des Ganzen, in dem die Grundgestalten wirken.*“

„*Glück, Erfüllung, Ausleben, doch auch Sorge, Verlust, Gefährdung können sich so gleichsam im Geheimen (Herv. F. G.) entwickeln.*“ (CE, 87)

Die Handhabe von Immanenz und Kontingenz macht aus einer solchen Musiktherapie eine vollgültige *Wirkungsanalyse*. Als solche verstanden, ist Musiktherapie eine *Psycho-Analyse*. Um an einer solchen Wirkungsanalyse zu partizipieren, muss man nicht erst ein ‚Kranker‘ sein. Es genügt, wenn man im Umgang mit den Kultivierungsmöglichkeiten spürt, nicht weiterzukommen oder nicht mehr allein weiterkommen zu können. Oder wenn man anfängt, unter abträglich gewordenen Gewohnheiten, die sich immer wieder einstellen, zu leiden, wenn man anfängt, unter den Engpässen und Stilllegungen, in die man mit den Jahren geraten ist, zu leiden. Wer also auf Immanenz und Kontingenz (Zufallendes) setzt, gibt einer seelischen FB, die sich versteht, vollen Kredit. Eine solche Denkweise und Behandlungsform sticht grundlegend ab von Psychologen, die sich an natur-

wissenschaftliche Zubereitungen von Wirklichkeit anleihen oder dort Anleihen machen. Immanenz und Kontingenz setzen auf Sinnereignisse, wie sie sich ohne unser Dazutun von sich aus einstellen. Gestalten und verwandeln, konstruieren und de-konstruieren, Bildung und Umbildung: Das sind die Anhaltspunkte. Die Interpretationen der Spielerfahrungen und der Erzählungen als Zufallende finden ihren letzten Halt in den Ereignissen dieser paradoxalen Zwei-Einheit: Gestaltbildung und Gestaltumbildung. Und noch etwas: In diesem argumentativen Zusammenhang mag man bedenken, dass es aus Immanenz- und Zufallsgründen kein Monopol auf psychologische Behandlung geben kann. Die seelische FB kann *sui generis* in allen Umgangsformen mit Wirklichkeit ihren vollen Ausdruck finden und sich darin anverwandeln.

Einige Bemerkungen zum Regelwerk der Behandlung:

Eine Musiktherapie, die darauf aus ist, Konstruktionen des Umgangs mit Wirklichkeit als Gegenstand der Behandlung ins Helle zu rücken (Interpretation), muss aber ein Regelwerk installieren, das eine Kultivierung (in mehreren Schritten) von bestimmten Erfahrungen begünstigt. Beide Erfahrungsmodi – spielend tätig sein und von Alltagsepisoden erzählen – sind getragen von dem Prinzip der Immanenz und des Zufallenden (Kontingenz). Das Regelwerk einer solchen Musiktherapie, die sich als Wirkungsanalyse versteht, schützt die Möglichkeiten des Spielens und des Einfallens.

Damit diese Erfahrungen dem Prinzip von Immanenz und Kontingenz nachgehen können, ist ein interner „*Spielplan*“ (PBe, 115) festgelegt und ist von beiden ‚Parteien‘ einzuhalten (ausführlicher dazu siehe: Grootaers 2013, 185 ff.). Die „*Zerdehnung von Augenblicken*“ (PBe, 110) bzw. die Kultivierung solcher Momente in mehreren Schritten bedarf eines festgelegten und verbindlichen Spielplans. Seelische FB hat eben auch ein Geschick, aus solchen Verbindungen auszuscheren und sich woanders auszutoben. Auch dieses gilt sowohl für den Patienten als auch für den Musiktherapeuten.

Wenn einmal für beide Parteien ein für die Dauer der Wirkungsanalyse verbindlicher ‚*Spielplan*‘ festgelegt ist (Zeit, Bezahlung, vereinbarte Installation von eingeschränkten Tätigkeitsmöglichkeiten), dann spielen beide Parteien *nach* den geltenden Regeln. Sie spielen nicht *mit* den Regeln. Mit den Regeln spielen würde heißen, in ein anderes Werk überzuwechseln. Auch der Traum spielt nach Regeln als Antwort auf die Kontexte der Vortage. Der Traum regelt eine *Wiederkehr* einer ganzen FB, indem er ergänzt, umpolt, weitersucht, Übergänge anbietet, Spiegelungen sichtbar macht, karikiert. Beim Träumen werden wir für Augenblicke wieder „*eigentlich*“ (dazu TT, 41).

Die Spielregeln der seelischen FB sind selbst nicht Teil des Spiels von Bildung und Umbildung, sie sind deren Bildungs*prinzip*. Nur insofern sie das Spiel des Seelischen regeln, kommen sie unsichtbar darin vor – „*invisibilium*“.

4. Formenbildung als Motivation und Übergangsunternehmen

„Die Formenbildung ist die Motivation des seelischen Geschehens“ (WE, 158). Diese Aussage bekundet ein entschieden psychologisches Konzept. Es bringt in eins die Motivation des Seelischen und die leitenden Motive für eine morphologische Interpretationsrichtung sowie für eine unhintergehbare Letzterklärung seelischer Phänomene. Die erwähnte Aussage ist damit zu einem geflügelten Wort geworden. Die Motivation des seelischen Geschehens bei Freud erfährt in der Salber'schen Weiterführung (im doppelten Sinne) eine folgenreiche Akzentverschiebung. Für Freud ging es zeit seines wissenschaftlichen Denkens immer um die „*Schicksale von Sexualtrieben*“ (Freud 1915a/2000, 141). Er brauchte für die Motivation des seelischen Geschehens die Zuhilfenahme von Trieben.

„Die Untersuchung, welche Schicksale Triebe im Laufe der Entwicklung und des Lebens erfahren können, werden wir auf die uns besser bekannten Sexualtriebe einschränken müssen.“ Und weiter: „Mit Rücksicht auf Motive, welche einer direkten Fortsetzung der Triebe entgegen wirken, kann man die Triebchicksale auch als Arten der Abwehr (Hervorb. im Original) gegen die Triebe darstellen.“ (Freud 1915a/2000, 89/90)

In der morphologischen Auffassung wird das Prinzip der FB erweitert auf alle Umgangsformen mit Wirklichkeit. Dies bedeutet eine Verallgemeinerung und eine Loslösung von jeglicher biologischer Unterfütterung.

Die FB wird am Leben gehalten durch das Schwungrad von polaren Zwei-Einheiten der Grundfaktoren, die sich gegenseitig bedingen und ein seelisches Übergangsunternehmen betreiben. Der unbewusste Seelenbetrieb bewegt sich somit wie von selbst und er versteht sich von sich aus. Die Übergangserfahrungen stiften den Zusammenhang der gelebten Wirklichkeit.

„Es gibt so etwas, wie ein Übergangs-Interesse bei der Behandlung von Wirklichkeit –“ (TT, 49). Dieses Interesse ist nicht ‚endopsychisch‘ in einer Person vorhanden. Das Seelische und seine FB gehen *ihren* Interessen nach.

Im leitenden Gruppenbeispiel fangen solche Übergangsbewegungen schon beim Anblick der Instrumenteninstallation an ... noch davor. Von der Erlebensseite der Gruppenteilnehmer wird eine zwei-einheitliche Verfassung von Neugierde und produktiver Angst gewahrt. Das steigert sich dann noch mal, als es darum geht, im *Garten der Möglichkeiten* unter den vorhandenen Instrumenten eine Auswahl zu treffen. Dabei gibt der vereinbarte Spielplan weder Wegweisung noch Verbote an. Die Instrumente ihrerseits sind keine toten Gegenstände. Sie blinzeln den Gruppenmitgliedern ihre Möglichkeiten zu. Die Unruheverfassung könnte man charakterisieren als eine zwei-einheitliche Verfassung von Wählen und Gewählt-Werden. Wobei sich das Wählen auch wiederum in zwei Richtungen aufteilt: Wählen und Ablehnen. Diese ganze Suchbewegung ist sprachlich gefasst in Fragen und Ausrufe, in *Nein-das-nicht* und *Ja-das-nehm'-ich*. In diesem Einstieg gerät die Gruppe als ein in sich disparates Seelen-Etwas in Übergänge, in der das „*Unvertraute der*

Formenbildung“ (AG, 158) überhaupt spürbar wird. Der Zugriff auf das Gewählte bedeutet eine primordiale seelische Bindung ans materiale Vorfindliche. Weil dieser unvertraute Umgang die Erwartungen und Befürchtungen einer gewohnten Tätigkeits-Form weit übersteigt, wird eben darin „*Eigentlich-Werden*“ mit verspürt (AG, 159).

Wenn wir die musiktherapeutische Werkinstallation verstehen lernen als ein künstliches Abbild der Kultivierungswirklichkeit – so wie dort, so auch hier –, dann „*verspüren wir das Hervorgehen von Wirklichkeit in den Übergangsqualitäten des Entfachens, des Entgegenkommens, der Bindung oder der Vernichtung.*“ (AG, 228)

Es geht dann richtig los, wenn der Gruppentumult (das musikalische Produzieren) losbricht oder im Gegenteil zögernd in Gang kommt. Spätestens von da an ist Schluss mit Ruhig-Bleiben. Es fächern sich ab da verschiedene Verfassungen von Mitbewegung und Mitbewegt-Werden, von Mitmachen und Weghören auf.

Das leitende Beispiel (exempli causa)

In der Klangproduktion der ersten Sitzung wird die Spielbarkeit beschrieben als *probieren, passende Töne finden, etwas ausrichten, laut werden, Kraft einsetzen, einstimmen, hinein und hindurch, sich trauen.*

In diesen Qualifikationen wird eine erste tragende Spielordnung gefunden. Eine Teilnehmerin spielt so, als wäre sie eine Leiterin. Eine Polarität – heftig pulsieren und zugleich sich hemmen – wird beschrieben. Genau diese ins Werk kommende Ordnung führt nun an verschiedene Sorten von Unsicherheit. Übergreifend wird das erste Spiel getragen von einer Bereitschaftsverfassung.

Die gespürten Unsicherheiten werden verstanden als eine produktive seelische Verfassung, die es – in diesem Fall – zu überwinden gilt (durchhalten, weitergehen). Sie (die Unsicherheiten) gehen schließlich über in eine erste Richtungsfindung der FB. Neue Fragen kommen auf: Wohin werden wir noch geraten? Wird man einen Weg finden? Das fremde (unvertraute) *Erfahrungsfeld* bewegt das Ganze der Gruppe.

Und noch etwas anderes wird als Übergang gewahrt: Durch die heutige Auswahl eines Instrumentes – dieses da! – verspüren die Gruppenmitglieder, dass sie etwas ‚angerichtet‘ (es ist angerichtet) haben und dass sie sich mit dieser Bereitschaft, etwas zu investieren, auch zu etwas verpflichtet haben. Man willigt in eine Verbindung mit einem fremden Ding ein – einem Instrument, der Gruppe als Ganzes, der Beratung als solcher. Dieses zunächst sperrige Ding (die ganze Installation der Beratung) drängt den Leuten seine Eigenart auf. Man muss sich dem Ganzen der Installation quasi leiblich *anverwandeln*. Nur so kann man diesem ‚Ding‘ etwas entlocken. Auch diese Anverwandlung ist eine Übergangserfahrung.

„... *die Umsicht des gebrauchenden Umgangs* ...“ verweist auf solche Übergangsverfassungen (Heidegger 2006, 73).

Alles verweist darauf, dass es nicht in unserem Belieben liegt, ob wir uns auf die lebensweltliche Alltäglichkeit einer bestimmten Kultivierungswirklichkeit ver-

pflichtend einlassen. Auch wenn wir diese Verpflichtung ‚zerstörten‘, bliebe eine Bezüglichkeit weiter wirksam. Weigerung von Bindung bliebe dennoch eine Bindung, die ihre guten Gründe hätte und ‚verkehrte‘ Sinnordnung generierte. Das alles gilt nun auch für die Verpflichtung zur Teilnahme an einer musiktherapeutischen Beratung.

Aus dem Echo des Tages dieser ersten Sitzung:

„Schließlich: Was jeder für sich an dem eigenst gewählten Instrument anrichtet, so richtet er auch damit etwas im Ganzen des Gruppengeschehens an. Der Übergang, den jeder nach der Spielerfahrung verspürt, betont, dass Sie nach dieser Erfahrung nicht mehr ganz dieselben sind wie vorher und doch sind Sie die Gleichen geblieben. Sie investieren Risiken und Wirkungen im gebrauchenden Umgang mit den Gartendingen und eine solche Probe macht Sie etwas freier gegenüber Ihren Gebundenheiten an mitgebrachte Gewohnheiten.“

(zu der Installation eines ‚Echo des Tages‘ als gebündelte Interpretation der jeweils gesamten Sitzung siehe: Grootaers 2004², 238 ff.).

Nach einer solchen Spielerfahrung verspürt die Gruppe, dass sie in einen Übergang geraten ist, d. h., das Nachher verhält sich zu dem Vorher wie ein *flach erhabenes Drama*. Die Spielerfahrung macht ein Erlebensrelief spürbar (Grootaers 2006, 199 ff.).

„Im Übergang zu Erzählen, Malen, Nachmachen, Angreifen hat sich hier ein Lebewesen ‚verpuppt‘, genauso wie wir das in der Metamorphose einiger Tierarten kennen.“ (KP, 68)

Die Übergänge von der Instrumentenauswahl zum Tätigkeitsgefüge des Spielens so wie die Übergänge vom Schweigen und vom Zuwarten auf einfallende Alltagsepisoden sind die praktische Ausdrucksbewegung der FB.

Den einfallenden Alltagsepisoden zuzuwarten und damit zu beginnen, diese zu erzählen, lässt mehrere risikoreiche Übergänge verspüren.

Generell gilt es, Übergängen „zuzuwarten“ und sie „zuzulassen“ (Freud 1914/2000, 215).

Auch hier wird die Aufkunft des Einfallenden vor dem Spiel und vor dem Erzählen paradoxerweise zum *primum movens* aller weiteren Tätigkeits-Formen.

„Es dauert nicht lange und wir stehen vor der Frage, ob wir es leiden können, an der Stelle einer Welt aus festen Teilen eine Übergangs-Wirklichkeit zu sehen. ... denn das bedeutet, sich darauf einzulassen, den Übergang zu lieben.“ (KP, 147)

„Viele Menschen leben lieber in dem vertrauten Käfig, als in einem Übergang.“ (KP, 171)

Die Übergangserfahrungen im musiktherapeutischen Gruppenberatungswerk und überhaupt im Wirklichkeitsbetrieb, sind deshalb ein notwendiges Risiko, weil wir die Frage ‚wohin?‘ erst beantworten können, nachdem wir in Übergang *geraten* sind. Übergänge dieser Art haben etwas von einem Schwindelgefühl, das wir aus unserem ersten aufrechten Gang kennen oder aus dem ersten Gleichgewichts-

gefühl, wenn wir uns dem labilen Halt des Fahrradfahrens hingeben (nicht mehr festhalten).

Seitenblicke auf die Zeitlichkeit

Das Phänomen Übergang lässt sich besser verstehen, wenn wir es mit dem Phänomen der Zeitlichkeit in Austausch bringen.

Übergang und Zeitlichkeit sowie Aufmerksamkeit, Erkenntnis und Verstehen sind keine bloßen Dinge, die es in einer Welt gibt. Man kann nicht über sie reden wie über einen Tisch, über Autos, über Städte und Wälder. Vielmehr stellen Übergang und Zeitlichkeit im Sinne I. Kants die Bedingungen der Möglichkeit dar, dass es für uns Dinge in der Welt geben kann. Dieses ‚Es gibt‘ geht hervor aus unserem Gespür für Übergang und Zeit. Dieses Gespür tragen wir sozusagen ‚in uns‘. Wo bei dieses ‚in‘ keinen Ort anzeigt, sondern ein Mit-Sein in unserem Umgang mit den Dingen. Hier will ich etwas weiter ausholen.

Im Fragment 53A des Heraklit heißt es:

„Heraklit sagt irgendwo, dass alles in Bewegung ist und nichts bestehen bleibt, und er sagt, in dem er die seienden Dinge mit dem Strom eines Flusses vergleicht, es sei nicht möglich, zweimal in denselben Fluss hinein zu steigen.“ „Denen, die in dieselben Flüsse hinein steigen, strömt anderes und wieder anderes Wasser herbei;“ (Fragment 52B).

Ein Mitdenker Heraklits treibt diesen Gedanken auf die Spitze. Kratylos tadelt Heraklit, „... denn er war der Meinung, dies (Hineinsteigen F.G.) sei kaum ein einziges Mal möglich“ (Fragment 53B).

Hier darf ich paraphrasierend und anders übersetzen. Den Strom eines Flusses setzen wir als die fließende Wirklichkeit, in die wir hineingeraten und aus der wir am Ende wieder hinaussteigen. Es war M. Merleau-Ponty, der darauf hinwies, dass diese Vorstellung im Grunde in eine Täuschung führt.

„Nur dadurch konnte dieses Gleichnis von Heraklit bis heute sich aufrechterhalten, weil wir insgeheim dem Flusse schon einen Zeugen seines Laufes begeben.“ Und zuvor: „Der Wandel setzt einen bestimmten Posten voraus, an den ich mich versetze und von dem aus ich die Dinge vorüber ziehen sehe; es gibt kein Geschehen ohne jemanden, dem es geschieht, und dessen endliche Perspektive die Individualität des Geschehens begründet. Die Zeit erfordert eine Sicht auf die Zeit. Sie ist mithin nicht wie ein Rinnsal, ist keine flüssige Substanz.“ (Merleau-Ponty dt. 1965, 467)

Die Zuspitzung des Kratylos wird dann plausibel, wenn wir uns selbst als verfließend auffassen. Den Adressendativ ‚dem es geschieht‘ muss man dann so verstehen, dass wir als die Zeitlichen, als die Übergänglichen, die Dinge, mit denen wir es ein Leben lang zu tun haben, in *unsere* Zeitlichkeit und Übergänglichkeit *eintauchen*. Will sagen: *Wir sind* die Vorbeifließenden. Durch unseren Umgang mit den Dingen, schon durch unsere bloße An-Wesenheit bei und in der Welt tauchen wir mehrfach täglich die scheinbar stabilen Dinge in unseren seelischen Sinn-Kontext ein; eine unablässige *Immersion* (das Eintauchen eines Objekts in eine Flüssigkeit) findet statt. Damit wären wir wiederum bei einer anderen Form der Gestaltbre-

chung: Die Sinnordnungen, welche die FB generiert und welchen sie folgt, sind das Milieu, in dem sich die Dinge brechen. Wir sind, wenn man so will, das übergängige, sich zeigende Milieu, in deren Brechung uns die Dinge so erscheinen wie sie uns erscheinen. Und weil uns die Dinge nur in einer solchen Brechung erscheinen können, darum ist mir der Küchentisch am Morgen (Frühstück) ein anderer als der Nachmittagstisch (Tee-Zeit) und abermals ein anderer als zum Abend-Mahl. Er ist jedes Mal derselbe als ein anderer, weil er in meine verfließenden Sinnordnungen (FB) eingetaucht wird. Ich breche den Tisch im Lichte meiner jeweiligen anderen An-Wesenheit mit ihm und umgekehrt weist der jeweils gleiche andere Tisch auf meinen seelischen Stellenwechsel im Tageslauf hin.

Das Innen ist außen, das Außen ist innen.

„Inneres und äußeres sind untrennbar. Die Welt ist gänzlich innen, ich bin gänzlich außer mir.“ (Merleau-Ponty dt. 1965, 464)

So zu denken hätte R. Descartes sicher nicht leiden mögen.

„Die Zeit im weiteren Sinn, d. h. die Ordnung der Gleichzeitigkeiten ebenso wie die Ordnung der Aufeinanderfolgen, ist eine Umgebung, zu der man nur Zugang haben und die man nur verstehen kann, wenn man eine Situation in ihr in Anspruch nimmt und wenn man sie (die Zeit) im Ganzen beschlagnahmt – quer durch die Begrenzungen dieser Situation hindurch.“ (a. a. O. dt. 1965, 383, Übersetzung F. G.)

Mit den Begrenzungen der Situation sind die Horizonte des Vergangenen und des Zukünftigen gemeint, die in jedem Augenblick präsent sind. So kommt der Philosoph zu folgenden Paradoxien:

„Bin ich hier und jetzt, so bin ich weder hier noch jetzt.“ (a. a. O. dt. 382)

Und umgekehrt: „Bin ich immer und überall, so bin ich nimmer und nirgends.“ (a. a. O. fr. 1945, 383, diese Zeile fehlt in der dt. Übersetzung).

Das bedeutet konsequenterweise:

„Vermöchte ... die Welt gedacht zu werden ohne Blickpunkt, so existierte gar nichts mehr, so überflöge ich die Welt“ (a. a. O. dt. 383).

Die seelische FB in ihrer Übergänglichkeit und Zeitlichkeit – sie ist ja Zeit und Übergang – gibt uns die Seins-Gewissheit, dass wir zur Welt sind.

So können wir sagen: Wir sind – im Sinne von existent sein – immer und immer nur innerhalb (diesseits, fr.: *en deçà*) eines gelebten Alltags. Aber darin sind wir gleichzeitig da und auch woanders, zugleich im Augenblick und doch in anderen Zeiten (siehe auch Grootaers 2012, 101 ff.).

Der gelebte Tag – nicht der gedachte – gibt mir das Gewahren einer Zeit, welche frühere Gegenwarten entworfen haben und die mein Jetzt von einer Künftigkeit her anstrahlt. Mein Durchgang durch den Alltag reißt eine Künftigkeit an sich und macht sie zur Gegenwart, um sie alsbald in eine naheliegende Vergangenheit versinken zu lassen.

„Sowie ich aber einen Beobachter einführe, mag er dem Flusslaufe folgen oder vom Flussufer aus den Vorüberfluss feststellen, schlagen die Zeitverhältnisse um. Im letzten Falle verfließen die Wassermassen nicht in die Zukunft, sondern gehen in der Ver-

gangenheit unter; die Zu-Kunft ist auf Seiten der Quelle, die Zeit kommt nicht aus der Vergangenheit.“ (a. a. O. dt. 467)

Diese Überlegungen kann man auch noch anders bedenken:

Was ein Übergang ist, lässt sich zwar von außen (vom Ufer aus) als von einem reflektierenden Beobachter beschreiben, FB als Übergang oder Übergang als fungierende FB ist so in seinem Wesen aber nicht zu erfassen. Denn: Während ich reflektierend Übergangsphänomene beschreibe, bin ich selbst noch in einem Übergangsgeschehen, aus dem ich nie und nimmer, so lange ich bin, heraustreten kann. Wir können Übergänge und Zeitlichkeit verstehen, weil sie sich selbst generieren und sich selbst verstehen, daher brauchen sie uns nur, insofern wir in sie eingesintert bzw. eingetaucht sind, insofern wir selbst Zeitlichkeit und Übergang sind. Es gibt einen unüberbrückbaren Hiatus zwischen der Zeit der Beschreibung der Übergänge und der Zeit der zu beschreibenden Übergänge. Die fungierende Zeit, die uns trägt und handlungsfähig oder denk- und sprechfähig macht, klebt an uns wie ein vorausseilender Schatten, der mitspringt, sobald wir den Standort oder die Blickrichtung ändern. Es wäre verhängnisvoll, diesen Schatten dem Teufel zu vermachen.

„Den Übergang von einer Gegenwart zur anderen denke ich nicht, ich schaue ihm nicht zu, ich vollziehe ihn (Herv. F. G.), ...“ (a. a. O. dt. 479). Und weiter: „... , ich bin selbst die Zeit, eine Zeit, die ,bleibt‘ und nicht ,sich verläuft‘ oder ,wechselt‘, wie Kant in einigen Texten gesagt hat.“ (a. a. O. dt. 479)

Pointiert gesagt: Die Zeit ist ein ‚Jemand‘ in Übergang. Dieser Jemand ist nicht abtrennbar vom Lauf der Dinge, von den zerfließenden Ereignissen und deren materialer Haftung an diesen Dingen. Personen sind Jemande-in-Übergang.

„Eine Vergangenheit und eine Zukunft quellen hervor, indem ich mich nach ihnen austrecke. Für mich selbst bin ich nicht nur in diesem Augenblick, aber genauso am Vormittag dieses Tages und in der Nacht, die kommen wird; und mein Heute ist, wenn man so will, dieser kurze Moment, aber ebenso gut dieser Tag, dieses Jahr, mein ganzes Leben.“ (a. a. O. fr. 481, Übersetzung F. G.)

Schließlich: „Was nicht verfließt in der Zeit, ist das Verfließen der Zeit selbst.“ (a. a. O. dt. 481, leicht veränderte Übersetzung F. G.)

Darin liegt auch begründet, dass die Klangproduktionen und die Erzählungen vom Alltag in der Behandlung nicht nur kontingente „Momentaufnahmen“ bedeuten, sondern dass sich in ihnen ganze Lebenszusammenhänge brechen. Die stundenweltlichen Nichtigkeiten – Spiel und Narration – sind auf besondere Weise in Kontakt mit dem Gesamtkontext gelebten Lebens. Sie gehen hervor aus diesem Gesamtkontext als erfundene Handlung und als einfallende Alltagsepisode.

Ich greife hier noch einmal zurück auf das oben erwähnte Zitat „... es gibt kein Geschehen ohne Jemanden, dem es geschieht ...“ (a. a. O. dt. 467).

Durch das Hervorheben dieser Zwei-Einheit fällt noch ein anderes Licht auf unsere Doppelexistenz. Handeln und Sagen weisen auf eine untrennbare Zwei-Einheit hin. Im Lichte einer Phänomenologie des Antwortens können wir sagen:

Jedes Handeln geht hervor aus einem genuinen Nicht-Tun und kehrt dahin zurück, alles Sagen geht hervor aus einem Schweigen und kehrt dahin zurück (Waldenfels 2008², 82–94 und 95–111).

Dieses Nicht-Tun bzw. Schweigen ist nun nicht misszuverstehen als etwas Totes, sondern als ein Un-Ort von Ansprüchlichkeiten, über den wir nicht verfügen. Es ist eine Atopie, in der wir nie waren und nie werden sein können, weil er uns immer schon zuvor ist. Zwar wissen wir nichts auf direktem Wege von jener Atopie und insofern ist sie uns unbewusst. Wir leben mit ihr, indem wir Antworten suchen und erfinden müssen, die jenen Ansprüchen der Atopie entsprechen. Diese Atopie ist nun wiederum nicht zu verorten in einem ‚Unbewussten‘ nach dem Modell der ersten Freud’schen Topik (Ubw, Vbw, Bw), sondern diese appellative, ansprechende Atopie ist die ‚andere Seite‘ (Salber 2008b) eines umfassenden Kontextes, in dem unser Dasein eingesintert ist. Aus diesem Mit-Sein können wir nicht aussteigen, auch nicht durch Bemühungen eines abstrahierenden Denkens. Die ‚andere Seite‘, das ‚Fremde‘ bleibt unserem Zugriff entzogen und ist uns zugleich als Anderes und Fremdes unvertraut nah. Mehr noch: Diese Fern-Nähe mit Anderem und Fremdem ist die Bedingung der Möglichkeiten eines Eigentlich-Werdens. Nur in dieser Brechung sind wir ‚eigentlich‘.

Handeln und Sagen, Spielen und Erzählen sind dann zu verstehen als gesuchte und erfundene Antworten auf diesen appellativen ‚Ungrund‘ (Schelling 1809/1997, 78 Z. 6). Das bedeutet weiter: Das manifeste Tun lebt in einer untrennbaren ‚Zwei-Einheit-Gestaltbrechung‘ mit einem jeweiligen Nicht-Tun oder einem (noch) Nicht-Getanen. Das Sagen und später das Gesagte leben ebenfalls in einer solchen Gestaltbrechungs-Zwei-Einheit mit dem Nicht-Gesagten, dem Unsagbaren oder mit einem Noch-zu-Sagenden. So scheint auch das Denken aus einem Ungedachten, das Gedachte aus etwas Undenkbarem hervorzugehen. Man kann beim Denken, Handeln und Sagen den Vollzug nicht außer Acht lassen. Denken, Sagen und Handeln beruhen auf einem Vollzug, der sich selber zeitigt. Dieser Vollzug ist nun selbst kein Gedanke, sondern FB. Das Denken, Sagen und Handeln hat eine untätige, unsagbare und undenkbbare Seite, die sich als Spontaneität und Unvorhersehbarkeit zeigt. Als einfallendes Denken, spontanes Handeln und sagendes Sprechen (fr.: *parole parlante*) sind Sagen, Handeln und Denken invasiv. Denken, Sagen und Handeln gleichen so einem Rauschzustand. Im Denken, Sagen und Handeln kommt die seelische FB auf eine jeweils spezifische Weise zum Ausdruck. Daher darf man dieses Sagen, Denken und Handeln nicht aus ihrem spontanen Vollzug wegdenken. Als spontaner Vollzug gleicht es einem rauschhaften Geschehen und ist ‚eigentlich‘, d. h. von seinem Daherkommen, nichts Vernünftiges. Das mag man einen Augenblick bedenken. Man kann Denken, Sagen und Handeln ‚vernünftig‘ machen als eine Tätigkeits-Form der Kultivierung. Eine globale Normalisierung würde aber damit auch boshafte Züge (Tyrannei eines bestimmten Denkens, Handelns und Sagens) mit sich bringen. Je mehr spontanes Denken, Sagen und Handeln ausnormalisiert wird, desto mehr regt sich eine FB, die dagegen revoltiert und sich nach anderer Kultivierungstätigkeit ausstreckt. Die FB will ihre eigene ‚Frei-

heit' und wehrt sich gegen unsere gehegten ‚Unfreiheiten‘. Der Traum restauriert einen zurechtgemachten Tageslauf, indem er ihn von mehreren Seiten und in mehreren Anläufen mit der immanenten Seelenlogik der FB wieder in Austausch zu bringen sucht. Die Traumarbeit befolgt die ‚freie‘ Regel der Seelenlogik gegen eine verkrustete Ordnungsregel unserer gelebten Alltäglichkeiten. So besehen ist der Traum und sind die Fehlleistungen (Freud) sowie allerlei sogenannte Symptome ein Skandalon für einen normal gemachten Alltag.

Die Unverfügbarkeit über die Zeit, die wir sind, über die Übergänge, die uns bewegen, sowie das Vollziehen der Zeit und der Übergänge gemahnen uns an eine Bejahung eines anthropologischen Doppellebens. Wir müssen uns eingestehen, dass wir keinen infalliblen Erkenntniszugang zur Zeitlichkeit und Übergänglichkeit haben können. Anders gesagt: Unser Mit-Sein mit Zeit und Übergang ist nicht epistemisch zu bestimmen. Wir sind immer schon *in* der Zeit, die wir brauchen und die unser Zur-Welt-Sein ohne unser Dazutun sichert. Dieses Mit-Sein liegt vor jeglicher Philosophie der Zeitlichkeit, weil es nur in seinem Vollzug zu haben ist – nicht in der Reflexion eines Nachvollziehens. Auch das mag zu denken geben.

Exempli causa:

Die Zeit der Gruppenbehandlung ist eine Stellvertreterin einer ganzen Lebenszeit mit ihren Vergangenheits- und Zukunftshorizonten. Das hundertminütige Jetzt ist somit ein *nunc transiens* (hindurchgehende Gegenwärtigkeit), in dem sich alles wie in einem Prisma bricht. Die Nichtigkeiten der Übergangserfahrungen im psychologischen Behandlungskontext sind im Bunde mit allgemeinen Übergangserfahrungen, wie sie in allen Stundenwelten eines Tageslaufs wirksam sind: beim Einkaufen im Supermarkt, beim Sonntags-Spaziergang, beim Kinobesuch u. v. a. mehr. In einem psychologisierenden Kontext werden die sich in der Zeit vollziehenden Ereignisse ausgelegt. Das ist eine arbeitsaufwendige zweite Brechung. Man bezahlt letztendlich die Auslegungsarbeit so, wie man eine Anwältin für ihre Rechtsbelehrung bezahlt.

5. Formenbildung als Gestaltbrechung – Ausdrucksbildung in Anderem

In einer weiteren Bedeutungsschicht der FB geht es nun um „*Ausdrucksbildung in anderem*“ (PBi, 67).

Um etwas vorweg zu nehmen: Es geht hier nicht um Gefühle-zum-Ausdruck-Bringen. Ausdrucksbildung ist die FB selbst. Die dabei zum Ausdruck kommenden Gefühle verweisen auf das Geschehen der FB. Behandlungstechnisch ist es notwendig, die Gefühle sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Dieses Vorgehen stellt einen nichtübergehbaren Zwischenschritt dar auf dem Weg zu den Letzt-erklärungen des seelischen Geschehens.

Die Wiederkehr verdrängter Affekte zum Beispiel verweist ‚im Grunde‘ auf die Wiederkehr abgewehrter Verwandlungsmöglichkeiten der FB (siehe Grootaers 2015).

Ausdrucksbildung besagt vielmehr, dass die FB erst in etwas Anderem zum Ausdruck kommt.

„*Formenbildung = Ausdrucksbildung*“ (PBi, 71). „... ein Prozess (*allgemeiner Ausdrucksbildung*)“ (PBi, 72) wird sichtbar, wenn wir die Produktionsprozesse der Musiktherapie zu erfassen suchen. Mit allgemeiner Ausdrucksbildung ist hier ein Prinzip gemeint, ohne das keine individuelle Nichtigkeit leben könnte.

„*Es gibt Seelisches nie an sich – Liebe, Aufmerksamkeit, Widerstand – ; es gibt so etwas immer nur durch ein Zweites und Anderes, das Ausdruck gibt: Liebe durch Füttern, Zerstören durch Auffressen, Widerstand durch Zufuhr-Verweigerung.*“ (SR, 15)

Und ein wenig weiter:

„*Die ganze Wirklichkeit wird zum Ausdruck des Seelischen – es gibt kein ‚nacktes‘ Seelisches an sich. Es gibt alles nur in Brechungen (Herv. F. G.). Narziß, der nur sich selbst umarmen möchte, scheitert.*“ (SR, 16/17)

Was aber meint nun Gestaltbrechung? In Analogie zu einer Lichtbrechung ‚bricht‘ etwas in einem gegebenen Milieu, in einem Medium ‚um‘ und zeigt darin andere Aspekte, ein anderes Spektrum von Bedeutungen (dazu: Grootaers 2012, 111/112).

„*Was an Gestalten aufkommt, lebt weiter, indem es wie in einem Spektrum gebrochen wird.*“ (KPB, 131)

In der Musiktherapie, wie sie hier dargestellt wird, gibt es zwei Milieus oder Medien, in denen FB sich bricht: in der Klangproduktion und in der Alltagserzählung. In dieser Gebrochenheit kommen jeweils eigentümliche Charakterisierungen der FB zum Ausdruck. Diese wenigen theoretischen Anläufe mögen zunächst genügen, um nun am leitenden Gruppenfall zu demonstrieren, wie eine solche Gestaltbrechung in ihrem Werden und in ihrer Interpretation funktioniert.

Exempli causa:

Die vorgestellte Gruppenberatung erstreckt sich auf acht Sitzungen. Die Auslegung der Klangproduktion der fünften Sitzung soll hier einer Traummitteilung vorangestellt werden.

Mt.: „*In der heutigen Klangproduktion kommt ein Spiel zustande, in dem ein jeder für sich allein zu spielen scheint. Dieses wird von Ihnen als freundlich, nett und harmonisch bezeichnet. Genau dieses Jeder-für-sich-Spiel gibt Anlass zu einem Bruch. Durch explosive Tongebung und plötzliches Hereinbrechen wird das harmonische Miteinander unterbrochen. Der Bruch mit dem netten Spielen entsteht als eine Antwort auf das harmonische Miteinander und kommt aus der Mitte dieses Spieles selbst.*“

Diese *Brucherfahrung* zeitigt sich in einer Traumerzählung, die als einfallende Episode erzählt wird. Eine Teilnehmerin bemerkt, dass ihr ein Traum aus der vergangenen Nacht in den Sinn kommt und geht das *Risiko* ein, ihn zu erzählen:

„Ich nehme an einem Marathon teil, ich schaue an meinen Beinen herunter und sehe, dass ich Wollsocken trage. In Wollsocken kriege ich auf jeden Fall Blasen, so kann ich keinen Marathon laufen. Es hieß, es ist gut, wenn man vorher noch etwas isst. Es wird Suppe verteilt in Schüsseln und Schalen. Ich habe keinen Löffel. Dann geht der Lauf los. Ich laufe nur kleine Runden, immer Runden. Die sind aber unregelmäßig, teilweise auch mit Hindernissen. Ich frage mich: Warum lauf^c ich nicht die eigentliche Strecke? Es gibt auch keine Zuschauer, die anfeuern, wie ich es erwartet hatte. Letztendlich sehe ich meine beste Freundin und den B. (Mann aus der Gruppe). Ich sage: Ich möchte im Ziellauf eure Hände halten. Gemeinsam mit euch einlaufen. Beide sagen: Nein! Wir machen einen Endspurt ... Zwischendurch musste man auch würfeln und die Zahl der Würfel entscheidet darüber, wie schnell man weiterkommen darf. Ich habe nur kleine Zahlen und sehe, dass andere pfuschen und trotz der kleinen Zahlen große Schritte machen und schneller werden. Ich ärgere mich, dass ich so ehrlich bin.“

Methodisches Vorgehen:

Wie geht die Interpretation des Traumtextes nun weiter?

Wie eingangs schon erwähnt, geht es nicht um Einzeltherapie mit und in der Gruppe. Die Erzählung des Einzelnen – hier ein Traum – wird von den anderen Mitgliedern durch Kommentare *entfaltet*. Die anderen werden aufgefordert jene Szenen oder Vorkommnisse, die ihr *spontanes Interesse* wecken, aus dem Text herauszugreifen. Dieses Achten auf gewecktes Interesse ist ein wichtiger Zwischenschritt. Die Interessensmomente bestimmen den Gang der Entfaltung und damit den Gang einer *bestimmten* Interpretation. Es geht also nicht darum, darüber zu brüten, welche persönlichen ‚Probleme‘ die Erzählerin womöglich damit zum Ausdruck bringt. Dies mag befremdlich wirken. Die Erzählerin erfährt dennoch durch die Interessensmomente, welche die anderen vortragen, eine Menge über sich selbst auf eben diesem indirekten Wege.

Wenn die Gruppe sich einmal in diese *Entfaltungsmethode* eingelebt hat, wenn sie weiß, dass es um die eigenen Interessen an fremdem Text geht, dann nimmt das Gespräch seinen eigenen Lauf. Die Gruppe ist zudem interessiert an den zum Teil disparaten Kommentaren der anderen. Das Interesse am Zuhören wächst mit dem Fortschreiten der Interpretationsbeiträge. Auf diese Weise – Schritt für Schritt – wird der Traum der Träumerin in gewisser Hinsicht ein Traum der Gruppe als Ganzes (Aneignung des Fremden). Es ist wie eine Fütterung: Die Erzählung des Traums des Einzelnen füttert die Gruppe mit Interessen. Die Gruppe gibt der Erzählung ein Spektrum der darin enthaltenen Interessensmomente wieder. Der Einzelne gibt eine Gabe, die Gruppe gibt eine Wiedergabe als Rückgabe. Genau darin, in dieser *spektralen Wiedergabe*, wird die Richtungsbestimmung der FB des Ganzen weitergetrieben. Der einzelne Beitrag bricht sich im Gefüge des Gruppen Ganzen. Nicht erst nachdem die anderen den Text vernommen haben, können Antworten kommen. Vielmehr ist schon im Hinhören auf das fremde Sagen des Einzelnen die Vorform einer Antwort in Gang gekommen. Weiter gewendet bedeutet das für den Fortgang der FB: Sagen und *antwortendes Hinhören* (Waldenfels 1994, 250) stehen zwar auseinander (Diastase), aber geschehen in eins. Ein Reiz-Reak-

tionsschema verfehlt dieses Ineins. *Das im Hinhören geweckte Interesse ist schon eine anfängliche Form des Antwortens.*

„Die ‚rezipierende‘ (Husserl) Zuwendung (schließt) bereits eine anfängliche Form des Tons ein.“ (Waldenfels 1994, 250)

Und weiter oben: „Wir antworten nicht auf das, was wir hören, sondern wir antworten indem (Herv. F.G.) wir etwas hören.“

„... ; jede Antwort hat was von einem Einfall, der nicht erst kommt, wenn wir ihn rufen.“ (Waldenfels 1994, 250)

Jenes vorgestaltliche Antworten im Hinhören ist also eine Tätigkeits-Form und somit seelische Formenbildung. Das Hinhören auf ein fremdes Sagen ist das Milieu, in dem sich das Sagen prismatisch bricht. Das Sagen bricht sich in einer ‚Öffentlichkeit‘. Auch hier erweist sich seelische FB einmal mehr als ein pathisches Ereignis, als ein Widerfahren von etwas.

Jetzt zurück zum leitenden Beispiel: Es gibt zu diesem Traumtext fünf kommentierende Entfaltungen der anderen Teilnehmer der Gruppe. Diese werden nun als Entfaltungen wiedergegeben.

1. Entfaltung

T.: „Ich sehe spontan diesen Wunsch, gemeinsam übers Ziel zu gehen, und sogar die beste Freundin sagt: Nein!“

Mt.: „Es scheint, dass durch dieses Nein eine andere Anordnung im Lauf entsteht.“

T.: „Genau.“

2. Entfaltung

T.: „Ich verspüre in dieser Szene den Wunsch nach Harmonie, der in der Realität nicht in Erfüllung geht. Links und rechts jemanden zu haben ... das erfüllt sich nicht.“

Mt.: „Stattdessen erfüllt sich was anderes.“

T.: „Genau das Gegenteil des Wunsches ...“

Mt.: „Wie ein Brechen mit dem, was gewünscht wurde.“

3. Entfaltung

T.: „Das fehlende Werkzeug spricht mich an: Der Löffel fehlt, auch die passenden Schube.“

Mt.: „Die Ausrüstung?“

T.: „Ja, die Ausrüstung. Das sind ja viele Hindernisse. Der Würfel, die Socken, der fehlende Löffel ...“

Mt.: „Was verbinden Sie mit Löffel?“

T.: „Dass sie eben keine Werkzeuge hat, um sich zu stärken ... Sie könnte es mit den Händen machen ... Die Würfel passen auch da rein. Sie würfelt ja nur kleine Zahlen ... Nur Einsen und Zweien, manchmal eine Drei ... damit kommt sie nicht viel weiter.“

Mt.: *„Was bedeutet würfeln?“*

T.: *„Eigentlich ein Glücksspiel. Ja, der Zufall ... das ist kein Können ...“*

Mt.: *„Der Zufall spielt mit.“*

4. Entfaltung

T.: *„Der Traum stellt das Ergebnis von vornherein in Frage. Sie tut alles Erdenkliche, dass es nicht zum Erfolg kommt. Mit Glück, mit den Würfeln, kann sie es vielleicht doch noch schaffen. Es funktioniert aber doch nicht.“*

Mt.: *„Die gewohnten Methoden haben ausgedient.“*

Es folgt nun eine erste hypothetische Auslegung, die sich auf die bisherigen vier Entfaltungen stützt und den Bezug zum Gruppenganzen herstellt.

Mt.: *„Man kann im Text eine Klage vernehmen. Wie wir in den Klangproduktionen der früheren Sitzungen gehört haben, gibt es in dieser Gruppe so viele explosive Kräfte, die aus den verschiedensten Richtungen kommen. Sie könnten sich nun klagend fragen, wie man bei einer solchen Vielfalt von explosiven Anliegen an Ihr persönliches Ziel kommen könnte. Die Kontextbedingungen scheinen geradezu Ihre Wunschziele zu verunmöglichen. Statt eines ausgedehnten Zeitkontingents stehen nur karge Minuten zur Verfügung – die Mittel sind knapp, muss man sich vielleicht durchmogeln? In der heutigen Klangproduktion – sie erinnern sich – tanzt ein Instrument aus der harmonischen Reihe heraus, als wollte es sagen: Jetzt ist Schluss mit Händchenhalten, ich breche mit dieser Art von Gemeinsamkeit. Das verweist vermutlich darauf, dass Sie eine List, ein besonderes Geschick anwenden müssten. Das aber ist wiederum riskant. Anders gewendet: Die gute Klinik, der Sie sich mühsam anvertraut haben und zu der Sie in Ihrer Not Zuflucht genommen haben, um Ihre bisherige Lebensführung in eine andere Richtung zu bringen und um einen glücklicheren Weg einzuschlagen, diese Klinik mutet Ihnen eine Gruppenbehandlung zu, in die scheinbar nach einem Würfelprinzip andere und Sie selbst hereingeschickt werden. Sie selbst werden bei dieser Bestimmung (des Schicksals) nicht gefragt. Darin steckt ein Abbild der zufälligen Bestimmungen der Existenz im Ganzen. Aber: In dieser Kontingenz – es hätte ja alles anders bestimmt werden können – werden Ihnen Möglichkeiten zur Verfügung gestellt, etwas zu tun oder zu erzählen von Ihren Taten und Leiden. Und genau diese Möglichkeiten ergreifen Sie trotz der vielen Hindernisse. So viel erst einmal zu diesen paar Verbindungsstücken mit dem Traum von heute. Nachher kommt noch etwas mehr.“*

So weit ein erster umfassender Interpretationszusammenhang. Es folgt nun noch eine fünfte Entfaltung.

5. Entfaltung

Mt.: *„Sie wollten noch etwas beitragen?“*

T.: *„Mir ist nur dazu eingefallen ... da kam mir so ein Begriff in den Sinn ... Entscheidung.“*

Mt.: *„Sie meinen, die anstehenden Entscheidungen werden einem Würfelspiel überlassen?“*

T.: *„Ja ... aber sie trifft ja auch Entscheidungen. Sie läuft ja diese kleinen Runden. Warum nicht die großen Runden? Da macht sie sich das Leben schwer. Das sage ich auch für mich: Ich mache es mir selber schwer, da sind so viele Hindernisse.“*

Mt.: *„Nach dem Motto: Warum nicht gleich aufs Ganze gehen? Warum sich in kleinen Runden aufhalten!“*

T.: *„Genau ... ich meine nicht eine Entscheidung, die schon getroffen wurde, aber der Weg dahin ... da sind so viele Symbole: Der Würfel, das Handwerkszeug ist nicht da, es geht über Etappen und so ...“*

Hierauf folgt die Ausformulierung und Mitteilung einer zweiten Interpretationshypothese zur Erhellung der Formenbildung der ganzen Gruppe.

Mt.: *„Sie könnten es sich einfach machen und aus diesem Traum den Schluss ziehen, dass Sie miteinander um die Wette laufen in Bezug auf Ihre persönlichen Anliegen. Ich schlage eine andere Interpretationsrichtung vor: In jedem von Ihnen findet in diesem Gruppenkontext ein seelischer Vorgang statt, der damit zu tun hat, dass unterschiedliche Anliegen, Wünsche miteinander konkurrieren. Anders gesagt: Welche der vielen (explosiblen) Themen in mir kann ich hier im Garten der Möglichkeiten investieren und zur Sprache bringen? Da ist eine Anknüpfung an die vorige Sitzung: Da kam die bange Frage auf, die Sie sich selbst stellten: Wie kann ich meine verkehrten Geschichten als Anliegen ins Gespräch bringen? Da kam zugleich Widerwille und Neugierde auf. Explosivität und Zurückhaltung in einem. Sie erinnern sich. In diesem Wettkampf der Anliegen selektieren Sie und exkludieren Sie, d. h. – anders gesagt – dieser ‚innere‘ Wettlauf macht den Weg frei für den nächsten Schritt im Umgang mit den zur Verfügung stehenden Möglichkeiten hier. Dieser Wettlauf bedeutet somit produktive Unruhe und rührt an ein Produktionsgewissen, das Sie nicht mehr in Ruhe lässt. Sie wittern darin eine sich auf dem Weg befindliche Entscheidung.“*

So weit das Erfahrungsmaterial. Wo also sind nun Brechungsvorgänge zu verzeichnen?

Ich greife noch einmal das Salber-Zitat auf: *„Was an Gestalten aufkommt, lebt weiter, indem es wie in einem Spektrum gebrochen wird.“* (KPB, 131)

In der fünften von acht Beratungssitzungen geht jemand das ‚Risiko‘ ein (Experiment), als Alltagsepisode einen rezenten Traum preiszugeben. Damit wird mit den bis dahin gewohnten Erzählungen *gebrochen* und im Spektrum der Interessensmomente der anderen eine Vielfalt neuer Bedeutungsschichten der FB des Gruppengeschehens gestiftet. Nun ist der manifeste Traum selbst schon ein noch unverstandenes Spektrum von Brechungen im Alltag der Träumerin. In einer Einzelberatung würde man diese verschiedenen Brechungen Stück für Stück auslegen und in Bezug setzen zu dem Vortag bzw. zu den früheren Tagen der Träumerin.

In *„Traum und Tag“* hebt Salber fünf solcher Brechungen heraus: Was wird anders bewegt? Wo geschieht Umpolung? Wonach sucht der Traum? Wo sind die Übergangsinteressen? Und wo spiegeln sich Paradoxien wider? Im Gruppenbeispiel heißt die Frage nach Brechungsmomenten: Was kommt vorzugsweise zum

Ausdruck, wenn die Traumelemente in den Interessensmomenten ‚gebrochen‘ erscheinen? In den fünf Entfaltungen kommt mehreres zum Ausdruck: Die Gestalt eines ‚Nein‘ als eine initiale Brucherfahrung, eine Klage über das fehlende Rüstzeug, die Notwendigkeit einer Selektion. In den fünf Entfaltungen spiegelt sich die FB der Gruppe. Darin verspürt man das Wachwerden anderer Bewegtheiten als bisher gewohnt. In sogenannten Traumsymbolen werden alltägliche Bedeutungen umgepolt. Symbole, zumal im Traum, sind so etwas wie prismatische Formengebilde, in denen sich *per definitionem* sich widersprechende Grundverhältnisse überkreuzen. Anders als Zeichen. Das Stopp-Schild im Straßenverkehr sollte nur auf einen Stopp hinweisen. Ein Stopp-Schild im Traum wäre ein Überkreuzungswort und verwies auf sich scheinbar widersprechende FB-Richtungen. Noch allgemeiner gesagt: Die Gruppe sucht in Spiel und Erzählung nach anderen Anproben mit den Möglichkeiten des Gartens. Das Übergangsinteresse schwankt zwischen pessimistischem Zweifel, ob man unter den vorbestimmten Wirklichkeitsbedingungen überhaupt an das Ziel seiner Wünsche gelangen könne, und dem verlockenden Gedanken: Warum nicht auf die ‚große Runde‘ setzen und sich von den selbst auferlegten Behinderungen lossagen. Schließlich: In der Herstellung einer ‚gebrochenen‘ Erfahrung (in der Tätigkeitsform des Spielens, in dem Nachgehen von spontanen Interessen an diesem konkreten Traum) spiegeln sich ein Verwandlungsversprechen und eine Entscheidungslast in einem. Der Traum des Einzelnen erscheint so als ein Symbol des Gruppenganzen bzw. der Gruppen-FB. Der Traum spiegelt sich in dem Gruppenkontext, aus dem er hervorgegangen zu sein scheint. Die Gruppe als FB spiegelt sich in einem fremden-eigenen Traum. Diese doppelte Brechung ist nur möglich, weil der Spiegel selbst (das Milieu der Brechung) ein ‚Zauberspiegel‘ ist, der wie der Spiegel im Märchen, etwas wiedergibt und dasselbe aber auch anders wiedergibt. Das ist Ausdrucksbildung in Anderem.

Kommentare zu dem Ganzen der Interpretation:

Für eine Musiktherapie, wie sie hier vorgestellt wird, ist es unabdingbar, dass gespielt wird, dass die Tonbandaufnahme in mehreren Anläufen gehört wird und die Eindrücke beschrieben werden, auch und vor allem von den Gruppenmitgliedern selbst, und dass der Musiktherapeut die Beschreibungsergebnisse gebündelt ins Psychologische übersetzt. Das Kreuzungswort in den Beschreibungen ist der Begriff *Bruch*. In diesem Begriff überkreuzen sich das musikalische Geschehen und eine erste psychologische Bedeutungsrichtung. Der Interpretationsgang des einfallenden Traumes behält nun diesen in einer Tätigkeitsform zum Ausdruck kommenden Anhalt im Kopfe fest (im Griff behalten) – einerseits als entschiedene Beschränkung und zugleich als Navigator (Kompass, Axiometer) im Dschungel der aufkommenden Mannigfaltigkeiten der kommentierenden Einfälle. Man will nicht ins Wilde fabulieren, sondern eine für diese Stunde durchgängige seelische FB des Gruppenganzen zur Sprache bringen. So die Aufgabe.

Der Bruch in der musikalischen Produktion steht nicht nackt auf der Wiese der Möglichkeiten, sondern entsteht, bricht auf, aus der Mitte einer gewohnten Verfas-

sung. Er bedeutet die Brucherfahrung zwischen *Harmonisieren* und *in Anderem weiterführen*. Damit hätten wir eine Grundpolarität und diese wird – methodisch – in Austausch gebracht mit dem Traumtext. Ausdrucksbildung in Anderem. Die *Brucherfahrung* ist das Scharnier, auf dem die Grundpolarität sich hin- und herbewegt. Die fünf Entfaltungen (Kommentare der anderen Teilnehmer) stützen sich auf spontane Interessensmomente und werden mit einer knappen Bemerkung vom Therapeuten auf einen *zutreffenden* Punkt gebracht. Diese Interessensmomente als Einfallende bilden den Ansatz der Textanalyse und explizieren den weiteren Interpretationsgang der seelischen FB.

Die zutreffenden Punkte des Musiktherapeuten in Übersicht:

1. Entfaltung: „*Es scheint, dass durch dieses Nein (im Traum) eine andere Anordnung im Lauf entsteht.*“
2. Entfaltung: „*Wie ein Brechen mit dem, was gewünscht wurde.*“
3. Entfaltung: „*Der Zufall spielt mit.*“
4. Entfaltung: „*Die gewohnten Methoden haben ausgedient.*“
5. Entfaltung: „*Sie meinen, die anstehenden Entscheidungen werden einem Würfelspiel überlassen?*“
 „*Warum nicht gleich aufs Ganze gehen?*“

Diese kurz gefassten Formulierungen des Musiktherapeuten fungieren als verbindliche Skizze zu den weiteren Sinnbezügen der seelischen FB dieser Stunden und dieser Gruppe. Die Interpretation führt sich weiter aus, fügt nichts hinzu, was in den Ereignissen nicht enthalten ist, interpretiert nichts Fremdes hinein noch klammert sie etwas aus, was sich gezeigt hat, und hält so das Schwungrad der FB in Gang. Die Spannung zwischen *Festhalten* an Harmonisierung und den Lauf der Dinge in eine freiere Richtung *umbilden* wird nicht aufgelöst, sondern erhalten. Genau diese Spannung ist das Leben der FB, ihr *élan vital*.

Anders gwendet: In den hypothetischen Auslegungen überführt der Musiktherapeut diese Ansatzpunkte in einen psychologischen Zusammenhang und teilt dies der Gruppe mit. Er behält die Ergebnisse der Klangproduktion – *Bruch mit Harmonisierung* – im Kopf, schlägt eine Sinnverbindung zu den vorigen Sitzungen und bezieht die Interpretation zunächst auf den Garten der Möglichkeiten der Musiktherapie, dann auf den Klinikaufenthalt, weiter auf die gewohnten Momente der Lebensführung der Einzelnen und verallgemeinernd schließlich auf die Kontingenz und deren verabsäumte spontane Momente des Zur-Welt-Seins schlechthin. So der Auslegungsprozess.

Auf diese Weise werden die Nichtigkeiten (ein Spiel, ein Traum) im Beratungswerk in den übergreifenden ineinander verschachtelten wirkmächtigen Kontext verortet. Auf diese Weise kommen die Teilganzen (Spiel, Traum) zu *ihrem* Ganzen. So die Bemühung.

Die FB ist zum einen die *Motivation* des seelischen Gruppenbetriebs, sie ist des Weiteren aber der *psychologische Inhalt* der Geschehnisse in dieser Stunden-

welt. Sie gründet das Widerlager für ihre Interpretationen auf die *spontanen* Tätigkeits-Formen musikalischen Produzierens. Von Krankheitsbildern ist hier keine Spur. Wohl ist hier die Rede von allgemeinen Umgangsformen mit den zu kultivierenden Möglichkeiten einer kontingenten Lebensweltlichkeit, die allenthalben von Brucherfahrungen durchzogen wird. Im Fallbeispiel verweist die Brucherfahrung auf abträglich werdende Gewohnheiten und leitet das *riskante* Unternehmen eines Umbruchs ein. Kultivierung von Zufallendem zeitigt darin ihre eigenen Risiken und Wirkungen. Es bleibt riskant, dem Zufallenden (Würfelspiel) das ihm gebührende Vertrauen zu schenken.

(Zur philosophischen Phänomenologie von Bruchstellen in der Erfahrung verweise ich auf Waldenfels, 2002.)

6. Die Formenbildung als Werk

Vergegenwärtigung:

Wir haben bisher fünf Bedeutungslinien herausgehoben, welche die FB als Wirklichkeitsprinzip seelischen Geschehens kennzeichnen.

1. FB als *Herstellung* von ganzen Zusammenhängen, als Herstellung eines Systems von zusammenhängenden Abläufen in Stundenwelten, als Strukturierungszusammen des Lebens und des Herstellungsprozesses von Sinneinheiten (Wirkungseinheiten).
2. FB tritt uns phänomenal entgegen als ein *psychischer Gegenstand*, der nur zu haben ist in unserem Umgang mit der lebensweltlichen Wirklichkeit bzw. in unseren Kultivierungen von Alltag und nächtlichen Traumproduktionen. Beschreiben und Rekonstruieren bringen eine solche Gegenstandsbildung ans Licht.
3. FB als eine *immanente Wechselbezüglichkeit* zwischen Regelwerken und Ereignissen, zwischen Konstruiertheit und Erfahrung. Die FB entwirft die Ordnungsregeln, nach denen sie sich ausstreckt (Intentionalität). Sie spielt nach diesen Regeln.
4. FB in ihrer zeitlichen Dimension als Übergangsunternehmen, als Werksteller von Erfahrungen als Übergang. Übergang ist das Wesen der Formenbildung.
5. FB als mehrfache *Gestaltbrechung*, in der sie versteht, worauf sie hinauswill, in der ihr ‚Leben‘ zum Ausdruck kommt.

Als sechste Bedeutungslinie soll nun die FB als *Werk* skizziert und anhand des leitenden Gruppen-Fallbeispiels etwas ausführlicher dargestellt werden.

Der etymologische Wortsinn dieses Wortes Werk führt in verschiedene Bedeutungsrichtungen und zeigt auf mehrere Verwandtschaften mit anderen Begriffen. Eine kleine Auswahl dieser Bedeutungsrichtungen mag hier genügen: Werk heißt Tätigkeit und ihr Ergebnis, es heißt auch Werkzeug, es heißt Fabrik bzw. Betriebsanlage sowie Faktorei. Von daher auch Kunstwerk, Werktag oder Werktätige. Im

Werk-Begriff wird ein Zusammenhang aufgehoben zwischen Produktion als Werken bzw. Einwirken und der daraus erfolgten Produktion.

„Die Frage nach dem Getriebe von Produktions-Zusammenhängen führt uns so auf Werke, die für eine ganze Zeit unsere Tätigkeiten bestimmen und ‚sinnvoll‘ machen.“ Und ein wenig vorher: „Das Getriebe lebt und bewegt sich wie ein sich verstehender Zusammenhang.“ (KP, 15)

Es sind zwar unsere Werke und doch gebärden sie sich wie „... eigentümliche Lebewesen, die sich unter die anderen Lebewesen dieser Wirklichkeit stellen, die auf eigenen Beinen laufen und die sich nach der Logik ihrer Bilder entfalten.“ (KP, 37)

Man kann sagen: Wir sind diese Werke, aber wir sind es doch nicht ganz. Wir sind in diesen Werken aufgehoben, wir wohnen darin. Unsere Werke verstehen sich, sie haben ihren eigenen Lauf (Laufwerk) und folgen einer ihnen eigentümlichen Logik, die von Werkstellern (Faktoren) ausgetragen wird (Faktorei).

Diese Werksteller (sechs Richtige) ihrerseits betreiben das Produzieren der FB. Sie tun ihr Werk, indem sie sich als seelische Polaritäten zusammentun. Auf diese Weise kommt ein Betreiben auf, welches einem *Verlangen* gleicht.

„...: Fundierung der metamorphosischen Gestaltung und Umgestaltung (der FB) ist ein umfassendes Verlangen und Betreiben, das als Selbstbewegung bezeichnet wird.“ (MG, 76)

Diese Annahme einer sich selbst bewegenden Sinneinheit ist nur zu denken, wenn man Denken, Fühlen und Wollen hintanstellt. Dagegen wehren sich unsere eingetrichterten Bewusstseinsvorstellungen. Die polaren Verbundenheiten (unzerrennbare Zwei-Einheiten) sind somit Betrieb und Verlangen als Betrieb der FB.

Ein oder zwei Triebe allein wären mit einem solchen Betreiben maßlos überfordert. Es kommt noch etwas hinzu: Die genannten Polaritäten treten immer als verschiedene *Versionen* der FB auf. Außerdem bewirken die Polaritäten „übergreifende Figurationen“, die eine ganze Wirkungseinheit durchziehen (siehe Fallbeispiel weiter unten).

Auf diese Weise wird ein Werk „Spiegel für Konstruktion des Totals von Gestaltverwandlung“ (PBi, 124).

Im leitenden Fallbeispiel wird eine Gruppenberatung als Wirkungseinheit über acht Sitzungen dargestellt. Die Tätigkeits-Formen in den jeweiligen acht Klangwerken (musikalische Produktion) dramatisieren (als Handlung ins Werk gesetzt) einen *Vorentwurf* der FB im Ganzen. Die musikalischen Tätigkeits-Formen am Anfang einer jeden Sitzung sind das tätig-materiale Widerlager der ganzen Beratung, nicht so sehr die Biografie des Einzelnen, obgleich die Klangproduktion diese biografischen ‚Schicksale‘ unbemerkt in sich mit aufnimmt. Die acht Stundenwelten betreiben im Beratungswerk eine *Transfiguration* von Banalem zum Wirklich-Werden, von Oberflächlichem zum Persönlichen. Und das wird von der Gruppe gewahrt als eine *Drehung* im ganzen Gruppenbetrieb. Eine erste Drehung gibt es in der fünften Sitzung, eine zweite Drehung in der achten Sitzung.

In solchen *Drehfiguren* gewahrt die Gruppe einen *riskanten* Übergang. Mit riskant ist gemeint, dass es ohne Risiko keine anderen Werke, keine ‚erotischen‘ Übergangserfahrungen gäbe. Das Risiko, das Experimentieren mit den Möglichkeiten innerhalb des Beratungsregelwerkes, ist die Bedingung der Möglichkeit des Anders-Werdens. Was daran riskant sein mag, kann man merken, wenn man einen Werk-Tag, ein Tageswerk, generell einen Alltag mit seinen vielen Stellenwechseln in seinen banalen Nichtigkeiten ‚zu Ende‘ denkt. Dann merkt man bald, was alles ‚danebengehen‘ kann beim Kochen, beim Liebesakt, während eines Sonntags-spaziergangs, beim Einkaufsbummel, beim Therapieren, um nur einiges aufzuführen. Das Risiko seelischer Werke liegt in dem Erzeugungscharakter dieser Werke, liegt in den darin sich ereignenden Übergängen und diese wiederum führen notwendig in Unsicherheitszonen (zu dem Begriff des Stellenwechsels im Alltag siehe ausführlich: TP, 45–55).

Die Werke des Tages sind in besonderer Weise vertreten in den sogenannten *Alltagsepisoden*. Neben den Klangproduktionen sind diese Alltagsepisoden das zweite Widerlager der Gruppenberatung im leitenden Beispiel. Die Erzählung (das Erzählte) ist FB als Seelenliteratur, als literarisches Werk, als Werkerzählung, als ein Werk, das – kunstvoll zurechtgemacht – vom Tagewerk erzählt. Frei nach P. Ricœur: Wenn wir erzählen, erzählen wir die Welt, in der wir leben und sterben. Bevor ich nun zum Beispiel weitergehe, bleibt noch eine Anmerkung zum Traum.

Der Traum ist Nacharbeit. Der erinnerte Traum ist die mehrfach umgeformte Literatur dieser Arbeit.

„Der Traum sucht ein Werk auf die Beine zu stellen, das dem Träumer – als ein solcher Zusammenhang – am Tage unvertraut ist.“ (TT, 33)

Auch hier wiederum die skandalöse Grundannahme, dass nicht wir es sind, die Träume herstellen, sondern wir als schlafende Andere stellen diese Träume her. Das heißt aber auch, dass wir im eigentlichen Sinne nicht haftbar zu machen sind für das, was der Traum da fabriziert oder anrichtet.

„Also: Die Entwicklung des Traumes im Ganzen, wie sie sich so darstellt, hängt in sich zusammen – als ein Werk.“

„Das Bild, das der Traum herausbringt, ist das Bild eines Werkes: ...“ (TT, 34). Es ist also auch der Traum ein Werk in Entwicklung. Bei der Auslegung von Träumen sollte man das literarisch bedingte Nacheinander der Traumerzählung auflösen, um besser verstehen zu können, was hier jeweils mit Ent-Wicklung gemeint ist. Die *Entfaltung* seiner Elemente ist somit ein notwendiger Kultivierungsschritt der Traumauslegung (siehe Beispiel weiter unten).

„Der Traum stellt Lebenswelten als Werke im Werden dar.“ (TT, 35) Und schließlich: „Der Traum führt nicht ein Werk aus, das inhaltlich schon mehr oder weniger umrissen ist. Er sucht ‚sein‘ Werk ... Der Traum malt, was herauskommen wird. Er ist ein Such-Werk. (such‘ Werk!)“ (TT, 36).

Exempli causa:

Ich gebe im Folgenden die Gesamtinterpretation der acht Beratungssitzungen wieder. Dieses ‚Echo des Tages‘ (Gesamtinterpretation der Sitzung), das am Ende einer jeden Sitzung vom Musiktherapeuten der Gruppe mitgeteilt wird, stellt den Zusammenhang dar zwischen der FB der Klangproduktion und der FB der einfallenden Alltagsepisoden. Die seelische Grundpolarität wird vor dem Zitat der Interpretation jeweils angegeben.

1. Sitzung (Ungewissheit – Anverwandlung)

„Zur musikalischen Klangproduktion kommt eine Bereitschaft zum Ausdruck. In einer ungewohnten Umgebung sind Sie bereit, etwas Ungewohntes zu tun. Und das führt Sie in verschiedene Sorten von Unsicherheiten. (Diese Unsicherheiten geben der FB ihren eigenen Charakter). Diese produktiven Unsicherheiten sind erste emotionale Antworten auf ein in Gang gekommenes Suchwerk. Sie treten in Verbindung (leibliche Anverwandlung) mit fremden Gegenständen, die der Garten der Möglichkeiten Ihnen zur Verfügung stellt. Darin wirkt eine gewisse Zumutung in Bezug auf das, was Ihnen sonst im Alltag zur Verfügung steht. In dieser Verbindung mit dem Material erfahren Sie Risiken und Wirkungen, die Sie so nicht in Ihren herkömmlichen Gewohnheiten vorfinden. Sie geraten durch Ihre Bereitschaft in erste Übergänge zu noch ungewissen Verfassungen. Das ist produktiv.“

2. Sitzung (programmiert-wild)

„In der Klangproduktion kommt ein gezügeltes Drängen zum Ausdruck. Diese doppelte Formenbildung (Zügeln und Drängen) kann man verstehen als eine gefundene erste Antwort auf ein sich Ihnen aufdrängendes ‚wildes‘ Sein. Das heißt auf ein Sein, was noch nicht programmiert ist, sondern was seine adäquate Ausdrucksform noch sucht. Diese wilde Unruhe verweist offensichtlich darauf, dass etwas nach mehr – und Anders-Werden – verlangt. Ihre Gewohnheiten werden abermals darin verunsichert. Nun könnte man weitergehen in der Interpretation: Sie träumen von einem wilderen Sein, weil Sie sich gedrängelt und gegängelt fühlen von Einordnungen, die zusätzlich durch bestimmte Körpersymptome – wie Sie erwähnten – dramatisiert werden. Ein wildes Sein, in dem die Lebensprogramme noch nicht geschrieben vorliegen, wird geweckt durch die Spielmomente in dieser therapeutischen Veranstaltung. Überhaupt durch alle therapeutischen Veranstaltungen in einer solchen Klinik, der Sie sich anvertraut haben. Diese produktive wilde Unruhe verweist darauf, dass etwas mehr und anders werden will. All diese therapeutischen Veranstaltungen heben sich ab von Ihrem gewohnten Hin- und Herfahren im Tageslauf. Man könnte zusammenfassend sagen, dass es bei all diesen Veranstaltungen darum geht, Ihre Gewohnheiten in eine Verunsicherung zu überführen. Genauer, in eine methodische Verunsicherung Ihrer Ihnen abträglich gewordenen Gewohnheiten. In einer Erzählung wird berichtet, wie Menschen drei Jahrzehnte in gewohnten Geselligkeitsformen stumm geworden sind. Dadurch wird verhindert, dass die Sprache auf etwas anderes kommen kann. Zugleich merken Sie, dass etwas darauf drängt, zur Sprache zu kommen. Sie verspüren den Druck, Ihr Sprechen aus einem routinierten Palaver zu befreien. In all dem kommen Sie zugleich in Kon-

takt mit gewissen Blockaden. Die Blockaden verweisen aber paradoxerweise auf einen Befreiungswunsch. Etwas soll laut werden, zu Wort kommen.“

3. Sitzung (wählen – ausschließen)

„In der Klangproduktion kommt heute ein wilder Wirrwarr zum Ausdruck. Das Wilde bedeutet, dass es im musikalischen Produzieren noch ungezähmte Gesten gibt. Diese Bewegungen sind noch nicht in ausgetretene Pfade eingeordnet, sie sind noch nicht eingestanz in Gewohnheiten. Zufall und Ausprobieren sind hier mit am Werk. Im Ausprobieren müssen Sie das Zufallende gelten lassen. Der Umgang mit einem Tageslauf ist auch eine solche Produktion, wenn genügend Spielraum für Zufall und Ausprobieren mitgegeben ist. Wenn also alles vorgeschrieben wäre und in fertige Programme eingefangen, dann wäre Leben der Vollzug von nicht eigens entwickelten Imperativen. Dann wären wir im Leben schon tot. Anders gesagt: Zufall und Probieren sind notwendige Unsicherheitszonen, die zu betreten die Klinik und die Beratung Ihnen zumuten. Gerade heute wird beim Spielen gewahrt, dass immer noch etwas fehlt oder dass etwas unvollkommen erscheint. Außerdem bleibt alles unfertig. Im Prinzip fehlt immer noch etwas, bleibt es unvollkommen und ist unfertig, wie in allem, was wir tun und lassen. Weiter: In den Garten der Möglichkeiten (in die Existenz) kommen wir als Fremde hinein und sowohl das Zuviel an Möglichkeiten als auch die scheinbare Beschränktheit der Möglichkeiten zwingt uns zu einer Auswahl. Das betrifft natürlich auch das, was Sie erzählen. Die einfallenden Erzählungen stellen Ihre mitgedachten Belange und Interessen in eine nicht mehr beliebige Anordnung. In einer solchen Klinik, in der Sie sich jetzt aufhalten, kommen Sie von einer Veranstaltung in die andere. Diese Stellenwechsel organisieren auch Ihre Anliegen: Hier bespreche ich dieses, dort das andere. Auch das ist eine notwendige Auswahl, die durch die zufallenden Veranstaltungen in Gang gehalten wird. Bei Ihnen weckt es die Frage: Wo sind Chancen, wo stoße ich auf Begrenzungen, in mir und in den Veranstaltungen. In der Erzählung von der Schlange im Supermarkt zeigt sich, wie auch in Ihrem Seelen-Supermarkt ein Vordrängeln und ein Zurückdrängen am Werke sind. In der Erzählung von der Reparatur eines Fahrrades lässt sich die Berührung mit Schmierfett nicht mehr vermeiden. Hier verbirgt sich die bange Frage: Wie nah lasse ich Dinge, Gedanken und Vorstellungen an mich heran? Was kommt mir hilfreich entgegen, was weise ich von mir? So gesehen ist das Fahrrad in dieser Erzählung ein Sinnbild für Wieder-in-Gang-Kommen, Sattelfester-Werden. Im Hintergrund spielt bei all diesem in der Beratung auch befürchtete Enttäuschung mit. Die Gruppensituation weist immer wieder darauf hin: Wenn hier acht Leute in der Gruppe sind, wie sollte ich dann mein Anliegen überhaupt anbringen? Und wenn ich es tue, wie werden die anderen darauf reagieren? So viel für die heutige Sitzung.“

4. Sitzung (am Rand – im Mittelpunkt)

„In der Klangproduktion exponiert sich ein besonderer Klang. Es geht um ein Exponat. Etwas wird deutlich herausgestellt. Es sind Klänge, die Sie bis dahin weder zum Klängen gebracht noch gehört haben. Das Ganze aber geschieht mit großer Vorsicht. Jedoch wird diese Vorsicht auch wieder angestoßen von einer Neugierde, Neugierde Ihrerseits als eine Form des Begehrens. Und Begehren heißt hier wohl: Haben wollen bzw. einer Sache oder Angelegenheit habhaft werden wollen. Im Zuge der Erzählungen, die heute einfallen,

kommt heraus, dass Sie etwas wieder haben wollen oder wiedergewinnen wollen. Etwas, was Sie schon mal gehabt zu haben scheinen, was Ihnen aber seltsamerweise irgendwie abhandengekommen ist. In der Erzählung vom achten Geburtstag eines Kindes verkehrt sich der stolze Eigensinn in eine Art Verweigerung. Eine nicht benennbare Spannung bringt Ihren damaligen Stolz in einen verkehrten Mittelpunkt. Ihr persönlicher Stolz und Eigensinn, Ihr Begehren und Ihr Anliegen geraten so in ein Verlies, wie Sie es nannten. In der anderen Erzählung geht es darum, dass ein Kind am Rande sitzen bleibt und aus Vergesslichkeit nicht von der Schule abgeholt wird. Im übertragenen Sinne: Etwas sitzt am Rande und flüchtet – bildlich gesprochen –, ein Mangel wird schmerzhaft spürbar dadurch. An der Stelle des Mangels tritt eine Unzufriedenheit auf, in der sich ein Widerwille inszeniert, für den Sie keine Worte haben – Widerwille als Antwort auf eine Unstimmigkeit, die von woanders herrührt. Bezogen auf das Behandlungsunternehmen in dieser Klinik: Durch die vielen Veranstaltungen der Klinik stoßen Sie auf Verkehrungen, die Ihre bisherige Lebensführung in Sackgassen geführt haben. Dadurch kann der Übergang zu einer freieren Lebensführung nicht gelingen. Aber der Widerwille bezieht sich auch noch auf eine andere Seite der aktuellen Wirklichkeit in diesem Beratungskontext: Ein Teil des Widerwillens ist widersprüchlicherweise gegen die Aufhebung der Verkehrungen gerichtet, über die Sie sich beklagen. Das erscheint Ihnen widersinnig. Weil aber die Verkehrung zur Gewohnheit wurde, richtet sich der Widerwille oder – wie Sie sagten – die Verweigerung auch gegen das Aufgeben einer solchen Gewohnheit, selbst wenn sie als abträglich empfunden wird. Diese alten Gewohnheiten – auch die abträglichen – sind imperativ zwingend, sie sind wirkmächtig. ‚Die Letzte sein‘ und ‚sich in eine Ecke verkriechen‘, das verweist in beiden Fällen auf deren Gegenbild: Die an den Rand geratenen Anliegen wollen sich exponieren, ein Heraus- und Hervortreten Ihrer Begehren steht an. So viel zu der heutigen Sitzung.“

5. Sitzung (fügen – brechen)

„In der Klangproduktion heute kommt ein harmonisches Jeder-für-sich zum Ausdruck. Und genau dieses freundliche, nette harmonische Jeder-für-sich gibt Anlass zu einem Bruch. Der Bruch entsteht quasi als Antwort auf das Harmonische. Das ist ein erster Hinweis darauf, dass Sie dabei sind, als Gruppe mit bestimmten Gewohnheiten zu brechen. Nichts soll so bleiben, wie es war. Diese Brucherfahrung taucht nun ebenfalls auf in einem Traum und mit dem Erzählen eines Traumes brechen Sie mit der bisherigen Erzählgewohnheit der Gruppe. Statt einer Alltagsepisode kommt jetzt ein persönlicher Traum als Einfall in den Sinn. Darin steckt Wagnis, Risiko. Sie rücken auf diese Weise das Persönliche nach vorne. Das besagte Risiko lautet: Wie werden die anderen damit umgehen, inwiefern darf man da hinhören. Das heißt, im Hinhören und Erzählen kommen Sie in Berührung mit einmaligen, unterschiedlichen Verfassungen, von denen Sie nicht geglaubt hätten, dass Sie genau damit in Berührung kommen würden. Indem Sie als Erzähler und Erzählerin persönlich werden, können Sie damit rechnen, dass Sie dadurch auch Persönliches in dem Hinhörenden wachrufen. Zufall und Risiko gehen aus von dem, was Sie mit Ihren jeweiligen Erzählungen bei den anderen auslösen. Das ist das Unberechenbare eines solchen Redens. Das Berührt-Werden und In-Gang-Kommen von den Erzählungen der jeweils anderen ist der Motor der Gruppenreise. Sie machen den Weg frei und begeben sich auf nicht ausgetretene Pfade. Das ist, wenn man

so will, kein von einem Willen gesteuerter Lauf, es ist eher ein Selbstlauf der Erzählungen. Die Gruppe erfährt hier eine erste Drehung in allem.“

6. Sitzung (unterliegen – obsiegen)

„In der Klangproduktion werden die Lebensgeister in den Vordergrund gerückt. Und etwas in den Vordergrund rücken bedeutet, dass dadurch notwendigerweise anderes in den Hintergrund zurückgedrängt wird. Und dieses Herausstellen und Zurückdrängen führt in den Alltagsepisoden an ein Oben und Unten, an ein Unterliegen und Obsiegen. In der Erzählung vom Pferdchen spielen geht es um zureiten und gefügig machen. Das verweist auf eine Umbildung einer Anordnung in Ihrer gewohnten Lebensführung, damit Sie anders als bisher loslegen können. Die zweite Episode – ein Kind beißt ein anderes Kind – wird verstanden als eine Rückkehr zu spontanem Handeln. Dieses wird aber in der Geschichte selbst mit Beschämung und Schuld besiegelt. Das Schuldempfinden kehrt nun seltsamerweise wieder zurück, wenn das Spontane sich wieder geltend machen möchte im Gruppengeschehen. Es geht im Ganzen der heutigen Sitzung um die Befreiung aus unverschuldeten Gewohnheiten der Zurückhaltung. Sie hatten sich an eine Zurückhaltung gewöhnt als Antwort auf eine misslingende Bewältigung oder Werkstellung. In der dritten Erzählung wird betont, wie jemand das Zepter wieder in die Hand nimmt. Das Zepter symbolisiert: etwas zu sagen haben, etwas zur Geltung bringen, was sich bislang verkrochen zu haben schien. Das alles verweist auf das Zurückhalten eigener Anliegen, Interessen und Begehren. In dieser Zurückhaltung haben Sie Ihren Stolz lange Zeit geopfert. Ich komme zum Schluss. So gesehen geraten Sie nun in den Bann einer wiederkehrenden spontanen ‚wilden‘ Handlung, einer wilden Handlung, die den Zauber von Lüge und Verstellung bricht. Ein wahres Gesicht kommt zum Vorschein. Das Urwüchsige ist höher als die Vernunft.“

7. Sitzung (Rezeptur – Wiederkehr)

„In der Klangproduktion kommen Impulse, Wellen und Bewegungen zum Ausdruck. Aber sie glänzen durch ihre Zurückhaltung. Es sind zurückgehaltene Impulse, sie sind da, aber nur als Andeutungen. Das führt in ein Dilemma hinein, mit dem Sie zurzeit als gesamte Gruppe hadern. Es verweist auf eine schwierige Durchgangsposition im Gruppengeschehen. Die Erzählung von dem Kuchenrezept, nach dem man Ausschau hält, ist zunächst das harmloseste Beispiel. Es hat etwas Freundliches. Das, was dann kommt als ein Noch-Mehr in den folgenden Erzählungen, ist ein Protest gegen eine Weiterführung tradierter Handlungen. Die Notwendigkeit eines solchen Protestes, das, worauf es antwortet, wurde nie richtig ausgesöhnt. Der Protest gegen die gebräuchlichen Gewohnheiten im familiären Kontext kommt nun aber zum Ausdruck in einer Handlungs-Rücknahme. Diese Handlungs-Rücknahme, die auch nie gewürdigt wurde, scheint nun zu Ihnen zurückzukehren. Die Wiederkehr der Würdigung einer Unlust. Diese Wiederkehr wendet sich Ihnen innerlich wieder zu als eine mögliche Unmöglichkeit. Das Möglichwerden einer scheinbaren Unmöglichkeit bedeutet die mögliche Wiedergewinnung einer verweigernten, verschüttgegangenen Handlungsweise und eines damit einhergehenden Temperamentes: der lebensbejahenden Impulse. Die Schwierigkeit scheint aber darin zu bestehen, dass sie in den verschiedenen Veranstaltungen dieser Klinik die Möglichkeiten wittern, solche unmöglichen Dinge ins Erzählen zu bringen.“

Das Gewahren solcher Möglichkeiten ruft sowohl im Spiel als auch in der Rede eine Zurückhaltung hervor und schürt das Risiko zu vertrauen. Vertrauen schenken ist in diesem Kontext das Risiko schlechthin. Und mit diesem Risiko scheinen Sie zurzeit zu hadern. Die Gegenbewegung zum Protest macht Ihnen am meisten zu schaffen. Die Gegenbewegung wäre die Bejahung der Appelle der jetzigen Wirklichkeit. Diese sind nicht gleichzusetzen mit manchen Diktaten der Eltern. Letztere stehen Ihnen bis heute in gewissem Maße im Wege. Sie sind in eine Lebensphase gekommen, wo sich Ihnen die Umkehrung einer alten Protesthaltung anbietet, damit eine Wiederkehr verschütteter Impulse möglich wird, damit dieser Wiederkehr Ihre Zubilligung widerfährt.“

8. Sitzung (rückkehren – weitergehen)

„In der Klangproduktion dieser letzten Sitzung kommt ein Gegensatz zum Ausdruck. Auf der einen Seite wird ein entschiedenes kraftvolles Spiel beizubehalten gesucht, eine Richtung soll beibehalten werden. Die andere Seite der Produktion zeigt Belebungsversuche, die auf Kursänderung drängen. Diese beiden Tendenzen machen das Ganze zu einem spannungsreichen Unterfangen. Zwischen diesen beiden Tendenzen kultiviert die Gruppe heute eine weitere Modalität in der Zurückhaltung. Am liebsten hätte man da gleich etwas klären wollen. Mit Druck und Direktion wird die Spannung der Zurückhaltung aber eher noch gesteigert. Etwas braucht noch etwas mehr Zeit und Leiden-Können. Als erste einfallende Episode kommt der zweite Traum. Der Traum handelt von einer Rückkehr zu einer früheren Position, in der man ein Können ausleben konnte. Der Traum fährt fort mit einem Positionswechsel. Dabei wird befürchtet, vom Regen in die Traufe zu geraten. Er verweist somit auf eine zweite Drehung im gesamten Gruppengeschehen, auf einen Positionswechsel innerhalb der Erzählungen. So heißt es jetzt: Wirkliches reden und persönlich werden. Wie soll das gehen? Sie hätten nicht gedacht, dass Sie, nachdem Sie sich von zu Hause hierher bemüht haben, sich nun mit solchen Spannungen beschäftigen müssen. Umwege gehen und Umständlichkeiten in Kauf nehmen – das sind die produktiven Lebenszeichen, die auf einen Übergang hinweisen, auf Anders-Werden. Langer Rede kurzer Sinn: Es scheint alles nun auf eine Mutprobe zuzulaufen, und zwar auf eine Mutprobe, mit der Sie allein dastehen. Kein anderer kann diesen nächsten Schritt für Sie, an Ihrer statt tun. Bei einem solchen Schritt – weil er selbst zu begehen ist – möchte man weder gestört noch bedrängt werden. Es geht – so gesehen – um eine Kehrtwende zu einer abhandengekommenen Mutprobe. Die Gruppe ist nun Ihr Partner oder Ihre Partnerin geworden, den oder die Sie nicht selbst gewählt haben. Existenziell gesprochen heißt das: Wir werden in eine Wirklichkeit hineingeboren, wissen zunächst nicht, was das für ein Unternehmen ist, was es für eine Gartenparty werden soll, was da Sache ist, was wir dort zu tun und zu suchen haben, wer all diese anderen Teilhaber sind, was die von uns wollen, auf wen Verlass ist und wie man sich da positioniert. Das ist generell die Zumutung, in einer bestimmten Kultur zufällig geboren zu sein. An diesem wichtigen zweiten Drehpunkt sind Sie als Gruppe jetzt angelangt und werden ab jetzt in den künftigen anderen Veranstaltungen der Klinik diese Drehung weiterführen. Diese lässt sich nicht ohne Weiteres zurückdrehen.“

Reminiszenz:

Die FB einer Musiktherapie als Beratungswerk einer Gruppe kultiviert bestimmte Erfahrungen, indem sie den Mitgliedern ungewohnte Tätigkeitsformen abverlangt: Spontanes Spiel und Erzählen vom Einfallenden her. Gleich einem Kunstwerk vermag sie, gewohnte Seh- und Hörerfahrungen aus den Angeln zu heben. Die Werkstätigkeiten selbst bringen eine Brechung zustande in mitgebrachten und mitgedachten Erwartungen und Gewohnheiten. Der gelebte Alltag als Werk-Tag kann auf diese Weise anders werden, seinen geheimen Zauber und seine Wirkmächtigkeit zurückgewinnen. Das Sichtbare (*visibilium*) und Hörbare macht in Arbeitszwischenritten unser Mit-Sein mit einer unsichtbaren (*invisibilium*) anderen Seite unseres Zur-Welt-Seins erfahrbar. Die Faktorei und Betriebsanlage eines unbewussten Seelen-Betriebs, die sich selbst versteht, darf wieder aufleben und sich über neue alte Übergänge freuen; ihre Selbstbewegung wendet sich erneut riskanten Übergängen zu. Die Musiktherapie als Garten der Möglichkeiten ist ein Atelier, in dem Anders-Werden kunstvoll und wissenschaftsnah betrieben wird. Und das ist in einem ernsten Sinne komisch.

Literatur

- Adorno, Th. W. (1948/2003): *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a. M.
- Freud, S. (1914/2000): *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*. Studienausgabe Ergänzungsband. Frankfurt a. M.
- (1915a/2000): *Triebe und Triebchicksale*. Frankfurt a. M.
 - (1915b/2000): *Das Unbewußte*. Frankfurt a. M..
 - (1917/1966³): *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. GW. Bd. XII. Frankfurt a. M.
- Gabriel, M. (2008): *Antike und moderne Skepsis*. Hamburg
- Gondek, H.-D. et al. (Hrsg.) (2011): *Phänomenologie der Sinnereignisse*. München
- Grootaers, F. G. (2004²): *Bilder behandeln Bilder*. Münster
- (2006²a): Das Drama des therapeutischen Wochenlaufs. In: Schreiber-Willnow, K.; Hertel, G. (Hg.): *Rhein-Klinik: Aufsätze aus dem Innenleben*. Waldkirchen
 - (2006): Gruppenmusiktherapie im Wochenlauf. Ein flacherhabenes Drama. In: Tüpker, R.; Schulte, A. (Hrsg.): *Tonwelten: Musik zwischen Kunst und Alltag*. Gießen
 - (2007²): Hundert Minuten pro Woche. In: Tüpker, R. (Hrsg.): *Konzeptentwicklung musiktherapeutischen Praxis und Forschung*. Münster
 - (2010a): Im Hören sehen. In: Eschen, Jh. Th. (Hrsg.): *Zu den Anfängen der Musiktherapie in Deutschland*. Wiesbaden

- (2010b): Bilder sehen, herausrücken, auslegen. In: Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e. V. (Hrsg.): *Jahrbuch Musiktherapie*. Bd. 6, Wiesbaden
- Grootaers, F. G. (2012): Hören: Ein Indem. In: Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e. V. (Hrsg.): *Jahrbuch Musiktherapie*. Bd. 8, Wiesbaden
- (2013): Im Garten der Möglichkeiten. Kultivierung von Erfahrungsmodi. In: Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e. V. (Hrsg.): *Jahrbuch Musiktherapie*. Bd. 9, Wiesbaden
- (2015): *Musiktherapie als Kultivierung von Erfahrung. Oder: Dornröschen – die Morphologie einer Wiederkehr*. Wiesbaden
- Heidegger, M. (1927/2006): *Sein und Zeit*. Tübingen
- Heraklit: Fragmente 53A/ 53B. In: *Die Vorsokratiker*. Bd. 1 (2013), Düsseldorf
- Lyotard, J.-F. (fr.1973/dt.1978): *Des dispositifs pulsionnels*. Paris, Berlin
- Merleau-Ponty, M. (fr.1945/dt.1965): *Phénoménologie de la perception*. Paris. *Pänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin
- Ricœur, P. (fr.1965/dt. 1974): *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris. Die Interpretation. Frankfurt a. M.
- Salber, W. (1959/1975⁴): *Der Psychische Gegenstand*. Bonn (= PG)
 - (1965/1986²): *Morphologie des seelischen Geschehens*. Köln (= MG)
 - (1969a): *Charakterentwicklung*. Wuppertal (= CE)
 - (1969b/2007³): *Wirkungseinheiten*. Bonn (= WE)
 - (1977/186²): *Kunst – Psychologie – Behandlung*. Bonn (= KPB)
 - (1980/2001²): *Psychologische Behandlung*. Bonn (= PBe)
 - (1983): *Psychologie in Bildern*. Bonn (= PBi)
 - (1985): Tageslauf-Psychologie. In: *Zwischenschritte*, 4. Jahrgang, 2. Heft. (= TP)
 - (1988): *Kleine Werbung für das Paradox*. Köln (= KP)
 - (1989): *Der Alltag ist nicht grau*. Bonn (= AG)
 - (1993): *Seelenrevolution*. Bonn (= SR)
 - (1994): *Was wirkt?* Bonn (= WW)
 - (1997): *Traum und Tag*. Bonn (= TT).
 - (2008a): *Wie geht es?* Bonn (= WG)
 - (2008b): *Die eine und die andere Seite*. Bonn (= EA)
- Schelling, F. W. (1809/1997): *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*. Hamburg
- Tüpker, R. (1996²): *Ich singe, was ich nicht sagen kann*. Münster

Waldenfels, B. (1994): *Antwortregister*. Frankfurt a. M.

– (2000): *Das leibliche Selbst*. Frankfurt a. M.

– (2002): *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt a. M.

– (2008²): *Grenzen der Normalisierung*. Frankfurt a. M.

– (2009): *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*. Frankfurt a. M.

– (2011): Radikalisierte Erfahrung. In: Gondek, H. D. et al. (Hrsg.): *Phänomenologie der Sinnereignisse*. München

Dr. Frank G. Grootaers

Hauptstr. 96

53604 Bad Honnef

Tel.: 02224/7796519

frank.grootaers@johanneswerk.de

TransFormation und Musik
Gedanken zu Formbildungsprozessen durch die rezeptive
Musiktherapie-Methode ‚Guided Imagery and Music‘ (GIM)

TransFormation and Music
Thoughts on the Processes of Form Development Through the
Receptive Music Therapy Method ‚Guided Imagery and Music‘
(GIM)

Christa Steingruber, CH-Morges, Schweiz

Prozesse psychischer Transformation gehören zum musiktherapeutischen Alltag und folgen ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten. Sie entstehen in der Therapiesituation aus dem Bestreben nach Veränderung und Heilung und sind sogleich Ziel jeder Therapie. Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit der schwer fassbaren Dynamik psychisch-transformativer Prozesse, wie sie sich in der musiktherapeutischen Methode ‚Guided Imagery and Music‘ (GIM) ereignen können. Theoretische Annäherungen zu Phänomenen psychischer Transformation bilden die Basis zum Verständnis verschiedener Fallbeispiele. Dabei kann es im Rahmen dieses Artikels lediglich um die Darstellung von zwei für die GIM-Therapie herausragenden Phänomenen transformativer Prozesse gehen: Momente besonderer Evidenz, hier als Gipfelerlebnisse (peak experiences) benannt, und Augenblicke der Wende (pivotal moments).

This article examines the meaning and the process of transformation within a music-psychotherapeutic frame and seeks to answer the question of how their expression is related to the method of ‚Guided Imagery and Music‘ (GIM). In order to understand this complex therapeutic process, the author uses a theoretical approach which includes concepts from both music and psychology to explain two transformational phenomena, namely peak experiences and pivotal moments. They are related to the author’s previous research project which focused on investigating psychological transformation.

Einleitung

Therapeutisches Geschehen hat komplexe Strukturen, die zur Erfassung und zum besseren Verständnis von Transformation und ihrer Prozesse bestimmter theoretischer Konzepte bedürfen. Im Rahmen dieser Arbeit¹ dienen Theorien aus der Psychotherapie und der transpersonalen Psychologie, humanistische und musikpsychologische Konzepte sowie Imaginationstheorien als Basis, um Transformation und Transformationsprozesse in der Auseinandersetzung mit der rezeptiven Musiktherapie-Methode *Guided Imagery and Music* nach Helen Bonny, auch BMGIM² genannt, zu erklären. In der Methode GIM³ kommen Kompositionen klassischer und romantischer Musikepochen zum Einsatz. Vom Therapeuten verbal begleitet, wird der Patient ermutigt, sich während der Musikhörphase seinem intuitiven Erleben zu überlassen und dieses verbal und nonverbal zu artikulieren. Dazu nimmt der Therapeut die emergierenden Expressionen auf und leitet sie durch verbale Techniken, tritt also in einen zum Hörprozess parallel verlaufenden Dialog mit dem Patienten. Anhand ausgewählter Beispiele aus meiner experimentellen Studie zur Ermittlung von Transformation werden wichtige Komponenten des GIM-Prozesses verdeutlicht; dadurch wird nachvollziehbar, warum sich die GIM-Methode eignet, um Transformationsprozesse erlebbar zu machen.

Helen Bonny hat ihre rezeptive Musiktherapie-Methode GIM in den frühen 1970er Jahren am Maryland Psychiatric Research Center in Baltimore, USA, entwickelt. Hier arbeitete sie als Musiktherapeutin und Forschungsassistentin in psycholytischer Forschung. Im Team des Psychiaters und Theologen Walter Norman Pahnke untersuchte sie die Auswirkungen klassischer Musik in Verbindung mit experimenteller Psychotherapie-Behandlung auf das Suchtverhalten von Alkoholikern und therapeutisch begleiteten Krebspatienten unter Anwendung von Drogen wie z. B. LSD. Noch vor dem Verbot von LSD in psychiatrischer Forschung im Jahr 1972 begann Bonny mit der Entwicklung einer neuen drogenfreien rezeptiven musik-psychotherapeutischen Methode: Ausgehend von einer vertieften Entspannung, die zu einem veränderten Bewusstseinszustand führen sollte, ließ sie eine Auswahl kurzer klassischer Stücke folgen, die auf die psychotherapeutische Arbeit

-
- 1 Der vorliegende Artikel entstand auf Grundlage der unveröffentlichten Masterthesis: Steingruber, C. (2013), *Transformation und Transformationsprozesse durch die rezeptive Musiktherapie-Methode Guided Imagery and Music*. Theoriearbeit zur Erlangung des Titels Master of Advanced Studies Klinische Musiktherapie, Zürcher Hochschule der Künste.
 - 2 Englische Abkürzung für: *The Bonny Method of Guided Imagery and Music*
 - 3 Zur besseren Lesbarkeit wird im Folgenden die Abkürzung GIM für Guided Imagery and Music gewählt. Der US-amerikanische Dachverband, die ‚Association of Music and Imagery (AMI)‘ definiert GIM in ihrer aktuellen Version als eine musikgestützte (music assisted) Transformations-Therapie. Internet: www.ami-bonnymethod.org. [Stand: 26.06.2015].

der Themen und Probleme des Patienten abgestimmt waren. Bonny entwickelte einen Sitzungsablauf in vier Phasen mit einer Serie von Musikprogrammen. Von den heute noch erhältlichen Programmen gehören die zwölf von Bonny erarbeiteten Musikzusammenstellungen zu den Kernprogrammen von GIM. Die klassische Form einer GIM-Sitzung findet im Liegen statt, dauert etwa 1,5–2 Stunden und ist in vier Abschnitte gegliedert: Das Vorgespräch oder ‚Prelude‘ als Einstimmung zwischen Patient und Therapeut dient der Vorbereitung für die Arbeit während der Musikhörphase. Die Induktion hilft der Entspannung und mentalen Fokussierung. Es folgt die Phase der Musik-Imaginationsreise, in der der Patient zu der vom Therapeuten ausgewählten Musik imaginiert und dabei von inneren Wahrnehmungen und Empfindungen berichtet. GIM-Therapeuten begleiten diese Phase mit nicht direktiven verbalen Interventionen⁴. Im Anschluss daran erfolgt nach Anwendung kreativer Aufarbeitungsmethoden (z. B. Malen – v. a. Resonanzbilder in Mandala-Form, Arbeiten mit Ton und anderen Materialien, Schreiben oder eigene musikalische Improvisation am Instrument) das Nachgespräch oder ‚Postlude‘, welches hilft, das im veränderten Bewusstseinszustand Erlebte zu integrieren. In der neueren GIM-Literatur wird der Übergang zwischen Musik-Imaginationsreise und dem ‚Postlude‘ oft als ausgesprochen eigenständiger Teil beschrieben und dabei ‚Rückkehr‘ genannt. So wird neuerdings eine GIM-Sitzung auch als fünfteilig verstanden.

Das lateinische Wort *Transformation* bezeichnet die Umformung oder Veränderung der Gestalt, Form oder Struktur. Der Begriff *Transformation* taucht vor allem auch in der transpersonalen Psychologie auf. Dieser Zweig der Psychologie erweitert diese um philosophische, religiöse und spirituelle Aspekte. In der Geschichte der Psychologie wird die transpersonale Psychologie neben Psychoanalyse, Behaviorismus und humanistisch existentieller Psychologie, der sogenannten Dritten Kraft der Psychologie, als die Vierte Kraft bezeichnet. Gegenstand der Untersuchungen sind Bewusstseinszustände, die jenseits der personalen Erfahrung liegen. Diese Kombination von spirituellen und psychologischen Konzepten wird in der Klinischen Psychologie allerdings kritisch hinterfragt. Da sie auf das große Gebiet der spirituellen/geistigen, nicht alltäglichen Erfahrungen und das Wissen der östlichen und westlichen Philosophie und Psychologie fokussiert ist, forderte der dänische Musikwissenschaftler und Musiktherapeut Lars Ole Bonde⁵, dass sie in der Musiktherapie als speziell relevant behandelt werden solle (vgl. Bonde 2002). Nach Hegi und Rüdüsüli gelte, dass Musik als Ganzheitsphänomen, ähnlich wie die Natur oder das Universum, oftmals das menschliche Bewusstsein übersteige (vgl. Hegi, Rüdüsüli 2011). Diese Qualität der Musik ist ein wichtiger Aspekt meiner

4 Alle therapeutischen Interventionen werden in nachfolgenden Beispielen durch eckige Klammern [...] gekennzeichnet.

5 Prof. Dr. Lars Ole Bonde war von 1995–1997 Leiter des Doktorat-Programms Musiktherapie an der Universität Aalborg, Dänemark. Derzeit ist er nach wie vor als Doktors-Experte in diesem Programm tätig.

Forschung, deren musiktherapeutische Phänomene unter Berücksichtigung theoretischer Modelle der transpersonalen Psychologie beschrieben und verständlich gemacht werden können. Der Bezug auf die transpersonale Psychologie als Referenztheorie der GIM-Methode ist eine Optik neben vielen weiteren. Helen Bonny als Entwicklerin der GIM-Methode bezog sich unter anderem auf die Analytische und Humanistische Psychologie, hat aber in der Methodenentwicklung keine eindeutigen Referenzen benannt (vgl. Bruscia 2002).

Transformation als Veränderung von Bewusstseinsstrukturen

Im Zusammenspiel mit den Komponenten Klang, Rhythmus, Melodie und Dynamik kann Form als eine selbstständig wirkende Qualität im Therapieverlauf verstanden werden. In den unterschiedlichen Richtungen „von Innen nach Außen, von der inneren Gestaltung zur äußeren Form – oder von Außen nach Innen, von der äußeren Gestaltung zur inneren Form“ beschäftigen sich Form einerseits mit der „menschlichen Neigung zur Erstarrung von Formen“ (Kandinsky 1912, zitiert in: Hegi, Rüdüsüli 2011, 113) und „andererseits auch mit der menschlichen Neigung, sich zu verändern, dem Wandel nachzugehen“ (Hegi, Rüdüsüli 2011, 113). Dieses Potenzial von Ordnungsbildungsprozessen ist vielfältig: Werden erstarrte Formen als Zwang erlebt, können sie Krankheit bedeuten. Rufer plädiert, Heilung – aus der Perspektive der Selbstorganisation⁶ betrachtet – als den Übergang von einem krankhaften Ordnungszustand in einen Ordnungszustand mit gesundem, flexiblem Verhalten zu definieren (vgl. Rufer 2012). In diesem Sinne wird Krankheit als ein dysfunktionales Muster verstanden, das dem Menschen erlaubt, z. B. traumatische Erlebnisse zu ordnen (vgl. Plassmann 2011). Das krankmachende Muster soll sich aber nicht weiterentwickeln, sondern durch ein besseres ersetzt werden. Allerdings können solche Muster sehr beharrlich sein und das verfügbare Verhaltensspektrum bestimmen. Um eine Gesundung zu erwirken, müssen alternative Muster ausgeformt werden. Das bedeutet, dass „andere Kognitions-Emotions-Verhaltens-Muster entwickelt und benutzt werden müssen. Das Persönlichkeitsspektrum erweitert sich und die dispositionelle Vielfalt erhöht sich.“ (Haken, Schiepek 2006, 44) Solche Musterveränderungen finden in Phasenübergängen statt, die durch Instabilität gekennzeichnet sind, anders ausgedrückt in Momenten der Krise. Ein Umformungsvorgang – im Griechischen spricht man von Metamorphose – besteht aus verschiedenen Phasen und bezeichnet die Veränderung im Sinne des Übergangs in einen anderen Zustand (vgl. Fischer 1989). Im therapeutischen Geschehen sind vor allem die zeitlichen Muster von Interesse: Solche Prozessgestalten oder Prozessformen lassen sich im Prozess der Ordnungsbildung untersuchen, der gemäß

6 Selbstorganisation ist die spontane Entstehung und Veränderung von funktionellen und strukturellen Mustern in einem komplexen System (vgl. Haken 2004).

den Annahmen der Systemtheorie⁷ von Selbstorganisation geprägt ist. Aufgrund systemspezifischer Elemente definiere ich Transformation als einen diskontinuierlichen Wandel in einem nichtlinearen komplexen System, das sich selbst organisiert. Befindet sich das System in einer instabilen Phase, kann es aus dem Gleichgewicht geraten. In solchen Phasenübergängen findet ein Kippvorgang von einem Zustand in einen neuen statt. Durch Selbstorganisation geprägt, wird sich das zur Struktur neigende System bemühen, wieder eine neue Ordnung zu schaffen.

Ordnungsstrukturen

Das menschliche Gehirn besitzt die herausragende Eigenschaft der neuronalen Plastizität. Diese Plastizität bezieht sich im engeren Sinne auf erfahrungsabhängige strukturelle und funktionelle Veränderungen neuronaler Netzwerke (vgl. Bock 2007). Solche Neuronennetzwerke entstehen und verändern sich spontan und äußern sich in Form von Kognitions-Emotions-Verhaltens-Mustern (vgl. Schiepek 2011; Haken, Schiepek 2006). Diese Muster können als Bewusstseinsstrukturen verstanden werden, die eine erkennbare Ordnung aufweisen und sich selbst organisieren. Dabei etablieren sie sich auf verschiedenen Bewusstseins-Ebenen wie z. B. der unbewussten, persönlichen oder überbewussten Ebene. Ausgehend von der Transformation des Selbst als einem Teil des Bewusstseins wird im Folgenden diese Annahme theoretisch und anhand zweier Beispiele aus meiner Studie erläutert.

Selbst-Bewusstsein

Da es beim derzeitigen Entwicklungsstand der musiktherapeutischen Methode GIM keine verbindlichen Referenztheoretiker zum Thema des Bewusstseins gibt (vgl. auch Bonny 2002), kann Wilbers Modell des Entwicklungsspektrums einen umfassenden Theorierahmen bieten, um Bewusstseins-Transformation in der GIM-Methode zu erklären. Im Versuch, eine umfassende Beschreibung des menschlichen Erlebens zu leisten, hat der US-amerikanische Philosoph Kenneth Wilber⁸ das Konzept der Spektrumspsychologie, *the spectrum of consciousness*⁹, entwickelt. Hier versucht er, die Einzelerkenntnisse vieler namhafter Psycholo-

7 Für diesen Artikel ist die Systemtheorie der Synergetik (vgl. Haken, Schiepek 2006), eine ursprünglich aus der Physik stammende Theorie, von Bedeutung. „Die Synergetik ist eine Systemtheorie, die nichtlineare Wechselwirkungen und Chaos ebenso einschließt wie einfache und komplizierte Verhaltensmuster“ und „(...) interessiert sich allgemeiner für Prozesse der Ordnungsbildung in Systemen (Selbstorganisation) und für Phänomene im Umfeld von qualitativen Veränderungen der Systemdynamik (Phasenübergänge und Ordnungsübergänge)“ (Strunk, Schiepek 2014, 85).

8 Wilber wurde 1949 in Oklahoma, USA, geboren und gilt als einer der Hauptvertreter der Integralen Psychologie.

9 In seiner Untersuchung ‚*The spectrum of consciousness*‘ integrierte Wilber (1977) die Einsichten der großen psychologischen Schulen des Westens und die Grundprinzipien

gen besonders aus dem Gebiet der Entwicklungspsychologie und der Klinischen Psychologie zusammenzuführen. Vor dem Hintergrund des ganzen Spektrums des Bewusstseins wird der Aspekt der Entwicklung dargestellt (vgl. Wilber 2000). Wilber ist der Ansicht, dass der Mensch in unterschiedlichen Bereichen (Wilber nennt sie Quadranten) verschiedene psychische Eigenschaften und Fähigkeiten (Entwicklungslinien) über verschiedene Entwicklungsphasen (Ebenen) ausbildet. Wilber bezeichnet diese in ihrer Gesamtheit als Bewusstsein. Das Bewusstsein bestimme, wie der Mensch die Welt erlebt. Es gäbe jedoch eine Wechselwirkung zwischen dem subjektiven Leben – der inneren Erfahrung – und dem objektiven Leben – dem Leben, das sich in der Welt vollzieht. Das Bewusstsein sei gleichsam ein Gefäß, in dem alle menschlichen Erfahrungen, Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle zusammenlaufen (vgl. Schlitz, Vieten, Amorok 2011). Bedeutsam für das Verständnis des Transformationsbegriffs sind für den vorliegenden Artikel jene Bewusstseinsformen (wie z. B. verschiedene Muster des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens), die als Zustände des Bewusstseins – Wilber nennt sie Funktionen des Bewusstseins (vgl. Wilber 1988) – von einem Individuum erlebt werden und in unterschiedlichen Formen auftreten.

„Hierzu gehören:

- Sinneswahrnehmungen von Vorgängen in der Umwelt und im eigenen Körper
- mentale Zustände (Denken, Vorstellen, Erinnern)
- Emotionen, Affekte, Bedürfniszustände, Erleben der eigenen Identität und Kontinuität
- ‚Meinigkeit‘ des eigenen Körpers
- Autorschaft und Kontrolle der eigenen Handlungen und mentaler Akte
- Verortung des Selbst und des Körpers in Raum und Zeit
- Realitätscharakter von Erlebtem und Unterscheidung zwischen Realität und Vorstellung.“ (Schiepek 2011, 22)

Bewusstseinszustände oder Bewusstseinsstrukturen können sich während einer Transformation neu formieren und umorganisieren. Solche Ereignisse können u. a. eine tiefgreifende Veränderung in der Selbstwahrnehmung und der Weltsicht bedeuten. Eine Veränderung oder Entwicklung der Selbstwahrnehmung impliziert eine Transformation des Selbst¹⁰. Nach Wilber (1988) sei das Selbst oder das Selbstsystem für die Steuerung der strukturellen Entwicklung zuständig. Es bilde den

einer ‚psychologia perennis‘, welche davon ausgeht, dass sich bestimmte philosophische Einsichten über Zeiten und Kulturen hinweg erhalten.

10 Wilber unterscheidet zwischen dem proximalen Selbst (aktuelles Selbst, ‚Ich‘) und meint damit den derzeitigen Ort der Selbstidentifikation, sowie das distale Selbst (entferntes Selbst, ‚ich‘, ‚mein‘, ‚mir‘), wobei es sich dabei um Selbstanteile handelt, die das aktuelle Selbst als Objekt beobachten können (vgl. Weinreich 2005). Weinreich bezeichnet die Persönlichkeitsentwicklung oder die individuelle Entwicklung als die wichtigste Funktion des Selbst.

Sitz von Identifikation, Wollen, Abwehr, Organisation und „geistigem Stoffwechsel“, hier finde ein „Verdauen“ von Erfahrung auf jeder Ebene von strukturellem Wachstum und struktureller Entwicklung statt (Wilber 1988, 78). Soll nun das zentrale Selbst sich innerhalb der Basisstrukturen weiterentwickeln oder diese überschreiten, werde es eine Transformation durchlaufen. Es müsse seine Identifikation mit der aktuellen Basis-Sprosse aufgeben oder negieren, um sich mit der nächsthöheren Stufe zu identifizieren. Das Loslassen, die Verneinung oder der ‚Tod‘ von der betreffenden Stufe sei für jede Weiterentwicklung notwendig. Das Selbst nehme diese Schwierigkeit jedoch nur in Kauf, wenn das veränderte Leben perspektivisch positiv erscheine. Dem Impuls, der die Krise des Übergangs zu vermeiden sucht, steht derjenige nach Entwicklung entgegen (vgl. Weinreich 2005). Bewegt sich das Selbst nun in den Bereich der Übergangsphase oder des Drehpunktes, können – wiederum nach Wilber – drei Unterphasen beobachtet werden:

- Unterphase a: Sie stellt die undifferenzierte Basis des Drehpunktes dar: *Identifikation*
- Unterphase b: Darstellung des Prozesses vertikaler und horizontaler Trennung oder *Differenzierung*
- Unterphase c/d: ideale Lösung, Konsolidierung und *Integration* der neu differenzierten Selbst- und Objektcomponenten (vgl. Wilber, Engler, Brown 1988).

Weinreich fasst diesen Vorgang wie folgt zusammen:

„Das aktuelle Selbst ist mit einer Ebene *identifiziert* (Subjekt); es verarbeitet (metabolisiert) und internalisiert neue Erfahrungen, die über diese Ebene hinausgehen und kumuliert sie – schafft also neue, komplexere Bewusstseinsstrukturen – wodurch es sich von dieser Ebene *differenziert* und sie dadurch transzendiert. Im nächsten Schritt löst es die Identifikation und beginnt sich jetzt mit der nächsthöheren Ebene zu identifizieren, die in Form der neuen Bewusstseinsstrukturen immer deutlicher hervorgetreten ist. Von hier aus *integriert* (umfasst) es die vorherige Ebene als Teil des distalen Selbst: das frühere Subjekt wird zum Objekt.“ (Weinreich 2005, 79)

„Mit dem Erreichen jeder neuen Ebene tritt das Selbst in eine völlig neue Welt, mit eigenem Selbstgefühl, eigenen Formen der Wahrnehmung, der kognitiven Verarbeitung, der Moral, Weltsicht, Bedürfnisse, Objektbeziehungen etc.“ (Wilber 2001, 81). Aufgrund seiner Identifikationsfähigkeit sei es dem Selbst möglich, längere Zeit oder vollständig auf einer Ebene zu verharren bzw. sich mit einer bereits bewältigten Entwicklungsebene zu identifizieren oder zu regredieren, währenddessen sich andere Entwicklungslinien weiterentwickeln. Gelingt dem Selbst hingegen das Wagnis des Wechsels zur nächsten Bewusstseinsstufe, erweitere es sich, werde immer umfassender und gewinne damit an Freiheit, Autonomie und Möglichkeiten (vgl. Weinreich 2005).

Die Studie

Unter dem Tutorat von Prof. Dr. Lars Ole Bonde, Universität Aalborg, führte ich im Jahre 2012 im Rahmen meiner Masterthesis an der Zürcher Hochschule der Künste ein induktives Forschungsprojekt zur Ermittlung von Transformation durch. Der vorliegende Artikel ist die Nachzeichnung dieser Studie, in der vier gesunde freiwillige Klienten in einer fünfteiligen Reihe von Sitzungen die musiktherapeutische Methode GIM erlebt haben. Alle Daten, die im Folgenden zur Illustration einzelner Beispiele dienen, stammen aus dieser Studie. Sie befasst sich mit den Auswirkungen der GIM-Methode auf das Selbst- und Weltbild von vier freiwilligen Probanden¹¹. Im Mittelpunkt der Forschung stand die Frage, in welcher Form sich Transformation in einem Therapieprozess im Rahmen von fünf geplanten GIM-Sitzungen mit gesunden Erwachsenen konstituiert. Basierend auf Wilbers Spektrumsmodell ging ich von der Hypothese aus, dass Transformation ein tiefgreifender Wandel im menschlichen Bewusstsein sei. Anhand eines Mixed-Methods-Research-Designs wurden sowohl quantitative als auch qualitative Daten generiert und bearbeitet: Fragebögen¹² (Pre-Test/Post-Test), ein Follow-up-Interview sowie eine hermeneutisch-phänomenologische Studie auf der Basis von Video-, Audio- und Skriptanalysen. Unter Berücksichtigung der Annahmen der Theorie der nichtlinearen Dynamik selbstorganisierender Systeme war von Anfang an zu erwarten, dass solche tiefgreifenden Transformationen nicht unbedingt in den untersuchten Musikreisen der gesunden Probanden auftreten würden, da sich keiner in einer instabilen Phase bzw. Krise befand. Umso überraschender war es mitzuerleben, dass sich gleichwohl Ansätze von Transformation in den Therapiesequenzen zeigten. Die Auswertung der Fragebögen ergab, dass die positiven Veränderungen vor allem in den Dimensionen Umwelt¹³, Spiritualität¹⁴ und auch physischem Wohlbefinden¹⁵ stattgefunden haben. Das Follow-up-Interview erschloss Themen wie Erleben, transpersonale Erfahrungen und Bewusstheit, die von den Teilnehmenden als sehr wichtig eingeschätzt wurden. Im Folgenden werden theoretische Konzepte zur Transformation mit veranschaulichenden Beispielen aus der Studie verknüpft und beschrieben.

11 Siehe Anhang A: Kurzskezzierung der Probanden.

12 Es wurden folgende standardisierte Fragebögen benutzt: WHOQOL-BREF: World-Health-Organization-Quality-of-Life-Kurzform-Fragebogen (2002); WHOQOL-SRPB: Spirituality, Religiousness and Personal Beliefs (2000), SOC29: Sense-Of-Coherence-Fragebogen von Antonovsky (1997).

13 Aus WHOQOL-BREF, umfasst: Sicherheitsgefühl, Umwelt- und Wohnbedingungen, finanzielle Mittel, Zugang zu Informationen, Freizeitaktivitäten, Verfügbarkeit Gesundheitsdienste.

14 Aus WHOQOL-SRPB, umfasst: Hilfe, Sinn und Bedeutung, Anregung und Inspiration, Kohärenz, innere Stärke, Frieden, Hoffnung, Glaube.

15 Aus WHOQOL-BREF, umfasst: Schmerzen, Gesundheit, Energiehaushalt, Fortbewegung, Schlaf, Arbeit.

Konzepte der Transformation

Bei der qualitativen Auswertung des reichhaltigen Datenmaterials zur Studie hat sich ergeben, dass das transpersonale Erleben¹⁶ für das Ermitteln von Transformation von großer Bedeutung war. Es äußert sich in beobachtbaren Phänomenen wie *Gipfelerlebnissen* (*peak experiences*) – definiert nach Maslow (vgl. Maslow 1968) – und *Augenblicken der Wende* (*pivotal moments*) – definiert nach Grocke (vgl. Grocke 1999). Als ein Teilphänomen der transpersonalen Erfahrungen gehört das Gipfelerlebnis in GIM zum häufigsten Erlebnis der transpersonalen Ebene. Die bei verändertem Bewusstsein die Zeit-, Raum- und Ich-Grenze aufhebenden Erfahrungen beinhalten Erlebnisse von Einheit, des Heiligen, des Paradoxen oder des Unaussprechlichen. Maslow definierte ein Gipfelerlebnis als eine tiefempfundene positive, die Grenzen der Objektivität und Subjektivität auslotende Stimmung. Es sei von kurzer Dauer, habe aber eine Veränderung in der Einstellung und des Verhaltens der Person zur Folge. Wenn diese Tiefe der transpersonalen Ebene erreicht sei, würden Imaginationen ihre persönliche Bedeutung verlieren und eine universale, kollektive Symbolik erreichen (vgl. Maslow 1968)¹⁷. Dieser Prozess soll nun am Beispiel des *Gipfelerlebnisses* der Probandin Vera beschrieben werden.

Gipfelerlebnis (peak experience) – Beispiel Vera

Probandin Vera hatte in den insgesamt fünf GIM-Sitzungen zwei *Gipfelerlebnisse* erlebt. Laut ihrer Aussagen im Follow-up-Interview stellte das folgende Beispiel ein zentrales Erlebnis im gesamten Therapieprozess dar. Sie verknüpfte es mit Themen¹⁸ wie Transformation, Erleben und Auswirkungen im Alltag. Die ausgewählte Sequenz stammt aus der ersten Sitzung mit dem GIM-Musikprogramm *Positive Affect*¹⁹, das von Helen Bonny zusammengestellt worden ist. Das *Gipfelerlebnis* erlebte Vera, während sie Exzerpte aus Richard Strauss' Werk ‚Tod und Verklärung‘ als sechstes Stück des Programms hörte. Im Sitzungsprotokoll ist an der betreffenden Stelle zu den verbal geäußerten Imaginationen der Probandin zu lesen:

„Ich komme langsam aus der Fülle des Chores zurück ... und schreite behäbig vor mich hin ... und ich gehe aufrecht. Der Kopf ganz gerade. Und es ist ruhig. Ich bin ganz ruhig und das Gehen ist wunderschön, weil es so ruhig ist.“

16 Transpersonales Erleben beinhaltet nach Grof „Erfahrungen, bei denen eine Ausdehnung oder Erweiterung des Bewusstseins über die gewöhnlichen Ich-Grenzen und über die Grenzen von Zeit und Raum hinaus erfolgt.“ (Grof 1975, 177).

17 Maslow bezog sich damit ausdrücklich auf die Theorie der Archetypen nach C. G. Jung. Diese Theorie wird von der Autorin übernommen.

18 Die aus den Interviews eruierten Hauptthemen waren Transformation, Bewusstheit, Auswirkungen im Alltag, Erleben, transpersonale Erfahrungen, therapeutische Beziehung.

19 Darstellung der verwendeten GIM-Musikprogramme: Anhang B.

Bei der Gegenüberstellung der Aspekte, die Maslow als charakteristisch für *Gipfelerlebnisse* (*peak experiences*) angenommen hatte, mit den Äußerungen der Probandin aus Nachgespräch und Interview wird die Erweiterung des Selbst in Form eines erweiterten Selbstgefühls, einer neuen Wahrnehmung und einer veränderten Weltsicht deutlich:

Maslows Aspekte für Gipfelerlebnisse	Erfahrung der Probandin
1. Gefühl von innerer Integration und Ganzheit	Erlebnis des Aufrechtschreitens, Kopf gerade
2. Gefühl, mit der Umwelt zu verschmelzen	fühlt sich geerdet, inkarniert wie noch nie (obwohl liegend während GIM-Sitzung)
3. die eigene Kraft steht voll und ganz zur Verfügung	kraftvoller Moment des Gehens
4. Mühelosigkeit und Leichtigkeit	empfindet die Musik als ruhig, empfindet Mühelosigkeit
5. Man fühlt sich als verantwortliches, aktives und schöpferisches Zentrum seiner Aktivitäten und Wahrnehmungen.	sehr intensive Erfahrung, Genuss des Gehens, jeden Schritt auf der Erde genießen
6. frei von Blockierungen, Hemmungen, Zurückhaltung, Angst, Zweifel, Kontrolle, Vorbehalten und Selbstkritik	wunderbares Gefühl, mühelos
7. Spontaneität, Ausdrucksstärke und Natürlichkeit im Handeln und Sein	gemächlich gehen
8. Kreativität	keine Beobachtung
9. Einzigartigkeit, Individualität und Besonderheit	„Ich gehe aufrecht ...“
10. frei von Vergangenheit und Zukunft und ganz im gegenwärtigen Erleben	hat das Gefühl, alle Zeit der Welt zu haben
11. bestimmt von innerpsychischen Gesetzen und nicht mehr von Umwelt und Gesellschaft	verspürt eine große innere Ruhe, schweigt während eines großen Teils der Tondichtung
12. unbestrebt und bedürfnislos	ganz im Moment des Erlebens
13. Ausdruck und Kommunikation werden poetisch, mythisch und freier in ihrer Form	keine Beobachtung
14. Gefühl von Vollständigkeit und Abgeschlossenheit	sehr beeindruckt ob der verschiedenen Welten oder Dimensionen
15. Verspieltheit	keine Beobachtung
16. nach dem Gipfelerlebnis Gefühle von Glück, Dankbarkeit und Demut	Glücksgefühl, Wohlgefühl, möchte das Gefühl wieder erleben

Tab. 1: Vergleich: 16 Teilaspekte Gipfelerlebnisse nach Maslow mit Erfahrungen Gipfelerlebnis Probandin Vera

Die Wirksamkeit des *Gipfelerlebnisses* drückt sich darin aus, dass Vera die Imagination des aufrechten Schreitens in den nächsten Sitzungen unbedingt wieder erleben wollte und es auch im Alltag suchte. Es war ihr aber nicht möglich, dieses ans Musikerlebnis gebundene Erleben nochmals zu spüren. „Geblieden ist die Sehnsucht danach.“ Entwickelt hatte sich jedoch durch das Gipfelerlebnis ein erweiterter Zugang zum Hören. Vera beschrieb, dass sie vor allem in Konzerten, bei denen sie nun immer die Augen schliesse, viel besser „hören“ könne, viel mehr wahrnehme. Veras Beispiel verdeutlicht, wie sich ihre Selbstwahrnehmung in einer körperlichen Erfahrung zur Bewusstseins-Transformation wandelte. Diese Feststellung soll nun an einem weiteren Beispiel aufgezeigt werden. Im Zentrum steht die Frage, wie sich die Imaginationen im Transformationsprozess entwickeln. Es wird untersucht, welche Beschreibungsmodi sich in der Beziehung von Musik und Imagination finden lassen.

Augenblicke der Wende (pivotal moments) – Beispiele Mara

Im Folgenden soll nun ein weiteres Phänomen der Bewusstseins-Transformation erläutert werden. Wie die Erfahrungen eines transpersonalen oder Gipfelerlebnisses sind Erlebnisse im *Augenblick der Wende (pivotal moment)* (vgl. Grocke 1999) gleichwohl intensiv, äußern sich aber gehäuft in Erfahrungen des Unwohlseins. Solche Erfahrungen sind an Kognitions-Emotions-Verhaltens-Muster gekoppelt, die sich im Laufe unseres Lebens gebildet haben.

Gemäß den Leitgedanken der Neurowissenschaft beruhen psychische Erkrankungen auf dysfunktionalen Veränderungen neuronaler Netzwerke, insbesondere im limbischen System²⁰. „Ziel jeder Psychotherapie muss es entsprechend sein, die Psyche des Patienten dadurch zu verändern, dass die Fehlfunktionen subkortikaler limbischer Netzwerke behoben werden.“ (Schiepek 2011, 39) Da sich Netzwerkstrukturen und -funktionen während der Gehirnentwicklung und in der ersten Lebensphase – den sensiblen Phasen des limbischen Lern- und Gedächtnisbildungsprozesses – so konstituieren, dass sie gegen spätere Veränderungen relativ resistent seien, müsse die emotionale Aktivierung (z. B. in einer Lebenskrise) entsprechend hoch sein, „um diese Prägung wieder aufzuheben, damit sich an unserer Persönlichkeit überhaupt noch etwas ändert“ (Schiepek 2011, 40). Da subkortikale limbische Netzwerke nur eine beschränkte Informationsverarbeitungskapazität haben, vollziehen sich diese im Gegensatz zu den schnelleren kortikalen Informationsverarbeitungsprozessen relativ langsam. Gerade weil die ersten Erlebnisse aber emotional besonders wirksam sind, verkehren sich negative Erfahrungen nur langsam in positive Erfahrungen (vgl. Schiepek 2011). Therapeutische Einwirkungen oder die Erzeugung eines „emotionalen Aufruhrs“ durch den Therapeuten können „auf das Unbewusste des Patienten einwirken und damit Veränderungen subkortikaler

20 Das limbische System ist eine funktionale Einheit des Gehirns, basierend auf den Funktionen Emotion, Antrieb und Lernen. Internet: www.gehirnlernen.de [Stand. 26. 06. 2015].

limbischer Zentren bewirken.“ (Schiepek 2011, 40) Solche Erkenntnisse spielten bei der Auswahl der elf Musikprogramme zur Studie eine wichtige Rolle. So wurde angenommen, dass sogenannte abrupte Wechsel in den musikalischen Parametern von Harmonie, Rhythmus, Dynamik, Melodie und Klang (vgl. Bonde 2004) für Transformation sehr effektiv sein können. In diesem Sinn haben abrupte Wechsel in der Musik tatsächlich die Eigenschaft, einen „emotionalen Aufruhr“ (Schiepek 2011, 40) im Patienten zu erzeugen. Die Transformation, also die Neuordnung dieser aufgewühlten Muster ereigne sich Grocke zufolge jedoch nur innerhalb einer Musik, die zudem stark strukturiert sei, Themen wiederhole und langsame Tempi vorweise. Die Musik müsse absehbare melodische, harmonische und rhythmische Elemente besitzen sowie einen intensiven Dialog zwischen den Instrumenten erkennen lassen (vgl. Grocke 1999). Diese wichtige Erkenntnis wird in der Folge durch die Beschreibung des Konzepts von Grocke zum *Augenblick der Wende* und zwei Beispiele aus der Studie belegt.

Augenblicke der Wende (*pivotal moments*), auch Evidenzerfahrungen genannt, können laut Grocke zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der GIM-Sitzung erlebt werden. Es sei möglich, dass sie während oder nach der Musikreise erscheinen. Ein Augenblick der Wende könne eine tiefgreifende Veränderung in der Selbst-, Lebens- oder Weltsicht provozieren, die alte Verhaltensmuster nachhaltig aufbreche. Ein solcher Moment unterscheide sich deshalb grundlegend von anderen GIM-Erfahrungen. Aus Grockes Studie geht hervor, dass sie aber durchaus Merkmale mit dem *Gipfelerlebnis* und den transpersonalen Erfahrungen gemein haben:

- Aus der Erinnerung werden sie sehr anschaulich und lebendig beschrieben.
- Es handelt sich um emotionale Erfahrungen.
- Es sind gleichzeitig körperliche Erfahrungen.
- Sie haben auf das persönliche Leben der Person Auswirkungen.

Im Weiteren extrahierte Grocke aus ihrer Studie Merkmale, in denen sich der *Augenblick der Wende* vom *Gipfelerlebnis* wie auch von der transpersonalen Erfahrung unterscheidet:

- *Augenblicke der Wende* treten auf nach Imaginationen (Bilder oder Gefühle), die als schmerzlich, grauenvoll oder schrecklich erlebt wurden.
- Im *Augenblick der Wende* lösen sich die schmerzlichen oder schrecklichen Imaginationen auf.
- Das Erleben im *Augenblick der Wende* wirkt nachhaltig fort.
- Dieses Erleben drückt sich nachfolgend im veränderten Beziehungsmuster des Patienten aus (Grocke 1999, 114).

Musikbeispiel 1: Augenblick der Wende, erste Sitzung Mara

In Maras erster GIM-Sitzung wurde Joanna Booths Programm *Yearning & Passion*²¹ angewendet. In das Programm wurden von Booth vier Werke aufgenommen:

- Elgar: ‚Dream children Nr. 1‘, Andante
- Villa-Lobos: ‚Bachiana Brasileiras Nr. 5‘, Aria
- Rachmaninov: Klavierkonzert Nr. 2, zweiter Satz, Adagio sostenuto
- Vaughan-Williams: Romanze für Violoncello und Orchester.

Laut Booth habe dieses Programm die Tendenz, *Augenblicke der Wende* zu generieren. Ihre Behauptung basiert auf anekdotischen Erfahrungen im klinischen Bereich, ist aber bislang nicht weiter dokumentiert.

	Untersuchtes Musikbeispiel 1	Untersuchtes Musikbeispiel 2	Untersuchtes Musikbeispiel 3	Untersuchtes Musikbeispiel 4
Musikstücke Yearning & Passion	1) Elgar, Dream children Nr. 1, Andante	2) Villa-Lobos, Bachiana Brasileiras Nr. 5, Aria	3) Rachmaninov, Klavierkonzert Nr. 2, Adagio sostenuto	4) Vaughan-Williams, Romanze für Violoncello und Orchester
Erfahrungen Mara 1. Sitzung	Atmung asthmatisch, Kindheitserfahrung	körperliche Erfahrung, husten	Traurigkeit, Augenblick der Wende	Lied: ‚Ich weiß, daß einer mit mir geht‘, Vertrauen, Auflösung, Aufgehobensein
Wilber Drehpunkt, Unterphasen	Unterphase a: Identifizierung	Unterphase b: Differenzierung	Unterphase c: ideale Lösung, Konsolidierung	Unterphase d: Integration

Tab. 2: Übersicht: Musikbeispiele 1 bis 4 aus dem Musikprogramm *Yearning & Passion* (Booth), erste Sitzung Mara

²¹ Darstellung der verwendeten GIM-Musikprogramme: Anhang B.

In der Musikanalyse zum Thema wurde untersucht,

- an welcher Stelle sich im Musikprogramm der *Augenblick der Wende* ereignet
- welche Imaginationen beim *Augenblick der Wende* auftauchen
- wie sich die Musik gestaltet, die diesen *Augenblick der Wende* begleitet oder unterstützt
- und welche musikalischen Parameter das Auftreten von Transformation fördern.

Die folgende Abbildung zeigt die affektiven Ausdrucksprofile der Stücke, während derer sich ein *Augenblick der Wende* ereignet hat. Die Profile wurden mit Hilfe einer Software namens ‚Mia‘ (Rickman 2004) erzeugt. Der *Augenblick der Wende* vollzog sich innerhalb von zwei Musikstücken. Für Probandin Mara drückte er sich in einer körperlichen wie auch emotionalen Erfahrung aus (husten, kribbeln, pulsieren). Nach der Anstrengung in der Auseinandersetzung mit der Singstimme erfolgte im Klavierkonzert eine Erlösung von den Strapazen (weinen): der *Augenblick der Wende*.

Maras Imaginationen verdeutlichen eindrücklich, wie ihr Selbst die Identifikation mit der aktuellen Stufe (Unterphase a) aufgibt, um sich mit der nächsten Stufe (Unterphase b) zu identifizieren (Drehpunkt) und die neue Erfahrung (Unterphasen c und d) zu konsolidieren und zu integrieren.

Beide Musikstücke weisen die Merkmale auf, die laut Grocke *Augenblicke der Wende* begünstigen:

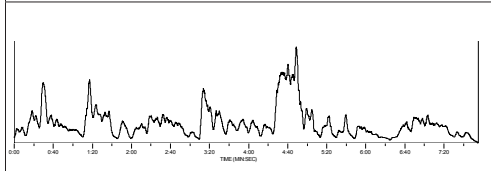
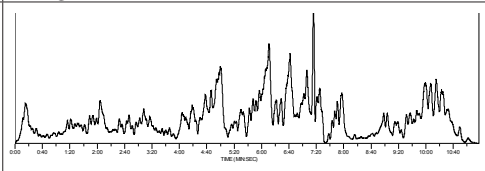
- Sie weisen eine klar strukturierte Form mit Themen auf, die wiederholt werden.
- Sie begünstigen bzw. verlängern den *Augenblick der Wende*.
- Das Tempo der Musikstücke ist überwiegend langsam.
- Melodie, Harmonie und rhythmische Elemente sind vorhersehbar.
- Es gibt in der Musik dialogische Passagen zwischen den Instrumenten (einschließlich Singstimme).

Diese Erkenntnisse sind wichtig für das Thema der Transformation und die GIM-Praxis. Die Musikauswahl, welche den *Augenblick der Wende* ermöglichte, ist herausfordernd. Der *Augenblick der Wende* jedoch ereignet sich da, wo die gut strukturierte Musik durch ihr langsames Tempo viel Raum anbietet.

Musikbeispiel 2: Augenblick der Wende, fünfte Sitzung Mara

Die Entwicklung und Verwendung sogenannter Musikprogramme ist ein wichtiges Merkmal von GIM. Bonny und nachfolgende Therapeuten haben zahlreiche Programme entwickelt, die heute in der GIM-Praxis Verwendung finden²². Dazu gehört eine Auswahl von besonders herausfordernden Programmen, die mit ih-

²² Die Evaluation der musikalischen Qualität neuer Programme ist ein umfangreicher Prozess.

Villa-Lobos, <i>Bachiana Brasileiras</i> Nr. 5, <i>Aria</i>	Rachmaninov, <i>Klavierkonzert</i> Nr. 2, <i>Adagio sostenuto</i>
 <p data-bbox="132 409 622 560">Abb. 1: Affektives Ausdrucksprofil (vgl. Lawes, Nares): Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras</i> Nr. 5, <i>Aria</i> (Dauer: 7:55). Eine Einheit entspricht einer Minute.</p>	 <p data-bbox="622 409 1107 560">Abb. 2: Affektives Ausdrucksprofil (vgl. Lawes, Nares): Rachmaninov: <i>Klavierkonzert</i> Nr. 2, <i>Adagio sostenuto</i> (Dauer 11:18). Eine Einheit entspricht einer Minute.</p>
<p data-bbox="132 560 622 1113">Während der Sopran-Arie tauchen metaphorische Imaginationen in der Übertragung zur Mutter auf. Die Stimme wird mit der Mutter identifiziert, die Mara in der Nacht beruhigen und beschützen soll. Sie tut dies aber nicht und erscheint stattdessen als Hexe. Im Mittelteil tauchen ein vergifteter Apfel und die Schlange aus <i>Moglis Dschungelbuch</i> auf: Diese Sequenz wird von Mara als sehr unangenehm erlebt. Sie muss immer wieder husten. In den Imaginationen versucht sie, den hypnotischen Verführungsversuchen der Schlange zu widerstehen, ganz bei sich zu bleiben. Mara sagt nach der Musikreise, dass die Hypnose, die sie im Verhalten gefangen hielt, während des emotionalsten Moments der Musik war, da, wo sie husten musste (4'30").</p>	<p data-bbox="622 560 1107 1113">Mara ist ganz auf ihre Körperempfindungen fokussiert: Kribbeln in den Beinen, Herz und Bauch sind unbelastet. Mara nimmt die Musik klarer wahr, mehr als das, was sie ist: „Kein Umgarnen, kein Sirengesang mehr, keine Manipulation.“ Der Augenblick der Wende ereignet sich am Ende des Rachmaninov. Für Probandin Mara drückt er sich in einer körperlichen wie auch emotionalen Erfahrung aus (husten, kribbeln, pulsieren). Nach der Anstrengung in der Auseinandersetzung mit der Singstimme erfolgt im Klavierkonzert eine Erlösung von den Strapazen (weinen): der Augenblick der Wende. „[Was ist jetzt?] Es ist wie ein Spaziergang und irgendwo auch ein wenig traurig; es ist ein wenig wie ein Abschied (weint). [Ein Abschied wovon?] Wahrscheinlich vom Alten.“</p>

Tab. 3: *Analyse Augenblick der Wende, erste Sitzung Mara; Villa-Lobos, Bachiana Brasileiras, Aria, Rachmaninov, Klavierkonzert Nr. 2, Adagio sostenuto*

rem musikalischen Potenzial Transformationsprozesse ermutigen sollen. Das Programm *Essential* wurde von mir als solches entwickelt (Steingruber 2011, siehe Anhang B). Die folgende Synopse (nach Bonde 2004) von zeitlichem Ablauf, Potenzial der Musik und Imaginationen der Klientin erlaubt es, den Zusammenhang zwischen Musik und den inneren Bildern chronologisch zu verfolgen. Ich habe die von Bonde entwickelte Synopse erweitert durch eine zusätzliche Spalte mit Kommentaren über Zusammenhänge von Musik und Bildern, mit Erklärungen zu den therapeutischen Interventionen und Interpretationen zum Erleben der Probandin. Die Musikreise dauerte bis zu diesem Moment (Abschnitt 20, Takt 355) bereits 30 Minuten.

Abschnitt Takt	Phänomenologische Beschreibung der Musik	Imaginationen der Probandin Mara in ihrer fünften Sitzung	Kommentierter Zusammenhang zwischen Imaginationen und Musik
20 (355–362)	gesamtes Orchester Dies-Irae-Motiv in variiertes rhythmischer Form	[Bist du noch mit dem Becken im Kontakt?] Ja.	Körperkontakt ist bei Probandin grundlegend, um im Musik-Erleben die Kontrolle zu behalten.
21 (363–376)	Dies-Irae-Motiv rhythmisch variiert accelerando	(Stille)	Die Musik wird (erneut) sehr mächtig und herausfordernd.
22 (377–413)	vierter Höhepunkt, <i>sfff</i> > <i>ff</i> und absterbend über Paukentremolo mit Becken- und (große) Trommelschlägen über Dies-Irae-Motiv, Wechsel vom 3/4-Metrum zu 4/4 Solovioline	Die Verbindung zum Herz ist irgendwo ganz durchlässig ... die Energie da unten hat sich wie den Durchbruch verschafft, ohne dass sie es überrannt hat. Ich habe auch ganz warme Hände. (Stille)	Die musikalischen Höhepunkte dienen der Katharsis. Die Musik bietet einen großen Klangraum. <i>Augenblick der Wende</i>
23 (414–435)	5/8-Rhythmus fließt wieder ein.	Diese Hornklänge scheinen mir ähnlich zu sein wie das Nebliche von vorher ...	Die Musik ist sehr ähnlich strukturiert wie am Anfang.
24 (436–447)	Reprise Epilog, hohe Kantilene Violinen, klingt wie Dur, 5/8-Metrum stabil, <i>p</i>	Aber jetzt hat es Konturen. [Wie sind sie?] Von der Qualität her: Wenn es auf mich zukommt, ist es nicht vereinnahmend,	Nun erlebt die Probandin die leicht veränderte (variierte) Musik ganz neu.
25 (448–461)	Überleitung mit Motiven aus dem Stück, <i>p</i> oder <i>pp</i> in allen Stimmen	ein so überall Einschleichen, sondern es ist mehr wie eine Begegnung ... mit dem Anderen ... eben mit dem Anderen, mit dem Du vielleicht ...	<i>Aus der Gefahr des Vereinnahmenden wird eine Möglichkeit der Begegnung zwischen dem Ich und dem Du.</i>

Tab. 4: Event structure analysis (ESA)²³, Rachmaninov, Op.29, Augenblick der Wende Probandin Mara

[In der Fallvignette sind nur ausgewählte Interventionen der Therapeutin angegeben]

23 Das von Tesch (1990) entwickelte Konzept der *Event Structure Analysis* (ESA) ist eine Forschungsmethode, um Ereignis-Serien als logische Strukturen zu erfassen. Ein Ereignis entspricht einer Analyse-Einheit. Zwischen diesen Einheiten werden Verbindungen gesucht und Zusammenhänge hergestellt. Die Abfolge von Ereignissen ist chronologisch.

In dieser Phase der Sitzung konzentrierte sich Mara auf ihre körperlichen Wahrnehmungen. Sie erlebte eine tiefe Verbundenheit mit sich selbst. Der *Augenblick der Wende* geschah, als Mara die Musik, die sie am Anfang der Sitzung als vereinnehmend und überwältigend erlebt hatte, ganz neu wahrnehmen konnte. Folgende musikalischen Elemente prägen die Musik: Das Volumen erstreckt sich von sehr leise bis sehr laut und weist mehrere Höhepunkte auf. Das Tempo ist eher langsam (Moderato) mit schneller oder langsamer werdenden Tempovariationen und Brüchen, wobei die rhythmischen Elemente von 3/4, 4/4 zu 5/4-Takten variieren und unvermittelt auftreten. Der herausfordernde Charakter der Musik entwickelt sich innerhalb eines langsamen und großen Klangraums. In beiden Musikbeispielen trat der *Augenblick der Wende* da auf, wo sich die Musik beruhigte.

Musik als Wirkkraft zur Transformation

In ihrer aktuellen Fassung definiert die ‚Association of Music and Imagery‘ als internationale Dachorganisation der Methode GIM als eine musikgestützte Erkundung des Bewusstseins²⁴. Grundsätzlich verwendet der Therapeut ausgewählte Programme vorwiegend klassischer Musik, „um eine dynamische Entfaltung des inneren Erlebens zu erzeugen“ (Goldberg 1995)²⁵. In diesem Fall ist die Musik neben anderen Aspekten wie Imaginationen, erweitertes Bewusstsein, verbaler Austausch u. v. m. einer der vielen Wirkfaktoren im therapeutischen und transformativen Prozess. Die Musik kann aber auch zur Hauptwirkkraft im Therapieprozess werden. Geschieht dies, steigt der Klient

„in die Strukturen und Prozesse ein, die sich von Augenblick zu Augenblick in der Musik entfalten, und fängt an, mit ihnen zu leben und Imaginationen und innere Erfahrungen zu generieren, die direkt aus der Musik kommen. Und indem er in diesen musikalischen Strukturen und Prozessen lebt, während sie sich ständig selbst transformiert, werden der Erlebende und das Erlebnis gleichzeitig transformiert.“ (Bruscia 2002, 44 f.; Übersetzung: Steingruber)

In diesem Fall *ist* der Klient simultan Musik und Transformation. Zur Veranschaulichung nachfolgend zwei Beispiele beider Arten solcher Formbildungsprozesse, generiert während der Musikhörphasen der dritten bzw. fünften Sitzung der Probanden Tim und Vera.

24 Internet: www.ami-bonnymethod.org. [Stand 26.06.2015].

25 Die Methode GIM wird innerhalb unterschiedlicher Behandlungssettings angewendet. Da es den Rahmen des vorliegenden Beitrages überschreiten würde, wird nicht auf die Diskussion, in welchem Fall die GIM-Methode eine ausschließliche Musiktherapie-Methode ist oder wann sie eher eine Methode der Psychotherapie, die Musik und Imaginationen nutzt, sei (vgl. hierzu Bruscia 2002, 42 f.).

Musik als Unterstützung des Transformationsprozesses – Beispiel Tim

Die Musikhörreisen der Probanden Tim und Vera illustrieren die oben beschriebenen musikalischen wie auch erfahrungsbezogenen Formbildungsprozesse, die sich durch oder in der Musik entfalten. Dabei können in den beiden charakterlich unterschiedlichen Musikstücken gemeinsame Formelemente eruiert werden. Gleichzeitig weisen die auf der transpersonalen Ebene auftretenden Imaginationen bei beiden Probanden ähnliche oder sogar identische Formen auf. Diese Feststellung führt zur Annahme, dass es Musikstücke gibt, deren Qualitäten transpersonale Zustände ermöglichen, die Raum für Transformation bieten.

Musikbeispiel 1: Ausschnitt aus Wagners Vorspiel zu Lohengrin, GIM-Musikprogramm *Peak Experience*²⁶, 5. Stück (vgl. Bruscia 1996), dritte GIM-Sitzung Tim

Phänomenologische Beschreibung der Musik: „Es ist in diesem in sich geschlossenen Musikstück eine Steigerung, von der Richard Strauss gesagt hat, sie sei nie übertroffen worden.“ (Mann, 1954) Musikalisch präsentiert sich das Vorspiel zur Oper Lohengrin von Wagner als instrumentaler Prolog geprägt vom Gralsmotiv. Es soll den Hörer auf das ferne Wundersame, das prachtvolle Strahlen und den unfassbaren Zauber dieses Heiligtums einstimmen²⁷. Das Motiv erklingt insgesamt viermal: zuerst leise in den Violinen, dann etwas stärker in den Holzbläsern, anschwellend in den Holzbläsern, Hörnern und tiefen Streichern und schließlich laut bis sehr laut bei den Blechbläsern. Das Gralsmotiv wird von den Violinen am Anfang in höchster Stimmlage intoniert. Das gesamte Vorspiel, ursprünglich in B-Dur geplant, hat Wagner in A-Dur komponiert. Ein Grund dafür könnte sein, dass die Flageolette-Töne²⁸ in den Violinen ihre ganze Kraft behalten. Es sind auch gerade diese Klänge, die mit Licht und Leichtigkeit assoziiert werden können. Das Gralsmotiv – oder Leitmotiv – ist ein kurzes Tongebilde, das in seiner ursprünglichen Form immer wiederkehrt und die Sphäre des heiligen Grals darstellt. Es unterscheidet sich somit in seiner Form vom Sonatensatz, dessen Thema einer thematisch-motivischen Arbeit unterliegt (siehe Musikbeispiel 2 zur Musik von Brahms).

26 Darstellung der verwendeten GIM-Musikprogramme: Anhang B.

27 Der Gral ist ein heiliges und wunderkräftiges Gefäß in Form einer Schale, eines Kelches oder eines Steins. Er wird vom Gralskönig und den Gralsrittern in einer schwer zugänglichen Burg bewacht und soll Glückseligkeit, ewige Jugend und Speisen in unendlicher Fülle bieten.

28 Das Flageolett ist ein Oberton, der eine Oktave, Quinte, Quarte oder Terz höher erklingt als der zugehörige Grundton, und gehört zur Streichertechnik.

Abb. 3: Wagner, Vorspiel zu *Lohengrin*, Gralsmotiv, Klavierauszug (Döge)

In der folgenden Analyse findet man eine detaillierte Beschreibung der durch die Musik evozierten wörtlich übernommenen Imaginationen des Probanden Tim (Takte 8–26):

Takte Abschnitt	Phänomenologische Beschreibung Musik	Hermeneutische Deutung der Musik und des Bilderpotenzials	Imaginationen des Probanden Tim
8–12 Audio: 0:54	Gralsmotiv 1: Absteigender Teil des Gralsmotivs, es wird viermal wiederholt, sehr leise.	Dur-Tonart bringt Helligkeit und äußerste Klangtransparenz, sakral, als würde ‚etwas‘ vom Himmel heruntersteigen ...	„Es tauchen verschiedene Blätter auf, verschiedene Grün, die hintereinander stehen, in Schichten, in verschiedensten Formen, alle bewegen sich ...“
13–15 Audio: 1:31	In den Violinen gleichzeitig mit langanhaltenden Tönen aufsteigender, in Sechzehntel arpeggierter Moll-Akkord, der dann synkopisch absteigt, gefolgt von einer ansteigenden Dur-Tonleiter in Achteln, leise.	allmähliche Verdichtung des musikalischen Geschehens, Gefühl von Weite	„... ganz sanft. Eigentlich ist es nur die Silhouette, da sind keine plastischen Blätter ..., sondern verschiedene Blätterformen.“
16–18 Audio: 2:00	Überleitung, absteigende Melodie der Streicherregister	Erfahrungen auf den Punkt bringen	„Eins sieht aus wie ein Abornblatt.“
19–20 Audio: 2:20	sämtliche Violinen in vier gleichen Partien		„Es öffnet sich ...“
21–26 Audio: 2:35	Gralsmotiv 2: Einsatz Holzbläser, tiefe und hohe Register, Violinen große Spannungsbögen in Achteln, leise, Orchesterstimmen verdichten sich, Violinen Zwiesprache mit Bläsern.	Eindruck eines ruhig dahinfließenden Stroms, der Klang bewegt sich zielgerichtet.	„Drin ist es hell ...“ „Ich sehe eine Person, die vor dem Eingang steht. Sie scheint in das Licht zu sehen, die ganze Vorderseite ist hell erleuchtet ...“

Tab. 5: Übersicht: Ausschnitt aus Vorspiel zur Oper *Lohengrin* von Wagner, A-Dur
Audio: Zeitmaß nach Aufnahme Wagner: Naxos (aus dem GIM-Programm Peak Experience, ursprünglich von Bonny, überarbeitet von Bruscia, vgl. Bruscia 1996)

Beobachtungen zum Verhältnis der Imaginationen und der Musik:

Die Art der Formbildung in den Imaginationen erlaubt die Feststellung, dass Tim eine von der Musik evozierte Musikreise erlebte. Er nahm die Musik einerseits als förderlich und andererseits als hinderlich für den Imaginationsfluss wahr. Vor allem Parameter wie Lautstärke und Dynamik beeinflussten die Entwicklung seiner Imaginationen. Ausgehend von seiner inneren Wahrnehmung suchte er die Verbindung zur Musik, um mit ihr in Resonanz zu treten. War die Musik relativ leise, gelang das gut, war die Musik laut und zudem dynamisch, schien sie ihn von seinen inneren Bildern abzulenken. Im Verlauf dieser Sitzung erlebte er die Musik als Begleiterin oder im Hintergrund. Die Imaginationen entwickelten sich eher unabhängig von der Musik. In diesem Beispiel fällt jedoch die von Tim wahrgenommene Transparenz (in) der Musik auf, die sich in Metaphern wie Blätter, Schichten, Formen, Silhouetten äußert, um sich im Bild des Ahornblattes zu verdichten. Die absteigende Melodie (Takte 18–22) des wiederkehrenden Gralsmotivs evozierte seine Schlüsselimagination: „Es (das Ahornblatt) öffnet sich ... Drin ist es hell ...“ Gerade absteigende Melodien scheinen Erfahrungen auf den Punkt zu bringen. Die allmähliche Steigerung und instrumentale Verdichtung der Musik, das langsame Tempo, die vorhersehbaren Rhythmen und der immer voluminöser werdende Klang vermitteln dem Hörer ein Gefühl von Weite und den Eindruck eines ruhig fließenden Stroms. Dieser in sich ruhende Klangraum über acht bis neun Oktaven eröffnete den transpersonalen Raum, in dem Tim auf der integrativ-spirituellen Ebene imaginierte²⁹. Wie im folgenden Musikbeispiel 2 dargestellt, ist es schließlich der Proband selber, der transpersonale Erlebnisse als solche retrospektiv erkennt.

Musik als Anregung zum Transformationsprozess – Beispiel Vera

Das nachfolgende dritte Beispiel einer GIM-Sitzung kann die Bedeutung der Musik als Hauptwirkkraft im Therapieprozess verdeutlichen.

Musikbeispiel 2: Ausschnitt aus Brahms Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur, Op. 83, III. Andante aus dem Musikprogramm *Transitions*³⁰, 4. Stück (vgl. Bruscia 1996), fünfte GIM-Sitzung Vera.

29 Das qualitative Datenmaterial (Film- und Audioaufnahmen, Transkripte, Notizen) wurde nach dem Konzept der Imaginationsebenen nach Geiger, Maack (2010) analysiert. Die integrativ-spiritueller Ebene ist neben der sinnlichen Ebene, der Ebene der Geschichte und Biografie sowie der Ebene der Archetypen und Mythen die vierte und letzte Ebene.

30 Darstellung der verwendeten GIM-Programme: siehe Anhang B.

Phänomenologische Beschreibung der Musik: Der langsame dritte Satz des zweiten Klavierkonzertes von Brahms wird durch ein Violoncello-Solo eröffnet. Der Satz weist einen lyrisch-milden und liedhaften Charakter auf. Neben dem Lied „Immer leiser wird mein Schlummer“ (op. 105 Nr. 2), das im Anfangszitat des Violoncellos auftaucht, erscheinen in dem Più-Adagio-Teil Ausschnitte aus dem Lied „Todessehnen“ (op. 86 Nr. 6) und in der Oberstimme des Klaviers eine Anlehnung an den „Lerchengesang“ (op. 70 Nr. 2) (vgl. Tegethoff 2012). Ein neuer Teil (Più Adagio) mit seiner Verlangsamung und der unmittelbaren Rückkehr nach Dur beginnt pianissimo. Eine große Weite entsteht. An dieser Schlüsselstelle intoniert die Klarinette eine sehr langsam aufsteigende filigrane Melodie in Dur, gestützt durch die Stimme des Klaviers. Es webt Arpeggien in diese weiten Spannungsbögen, die sich behutsam modulierend zuerst nach oben, dann nach unten bewegen. Bald übernehmen die Streicher die Melodie der Klarinette und modulieren sie weiter in Abwärtsschritten, bis sie wieder in Moll endet. Eine große Ruhe kehrt ein. Entsprechend behutsam spielt das Cello das Eingangsmotiv. In kammermusikalischer Manier wird so das Solo-Cello über lange Strecken und bis zum Schlussston des Satzes zum Partner des Klaviers, der mit einer kleinen Klavier-Kadenz in einem abermals von unten nach oben strebenden Dur-Akkord endet.

Erfahrungen der Probandin Vera:

Die nachfolgend beschriebenen Erfahrungen der Probandin Vera zeigen auf, wie sich musikzentriertes Imaginieren äußern kann. Sie unterstreichen die Behauptung, dass die Imaginationen der fünften Musikreise Veras untrennbar mit der Musik verbunden sind. Während des Anfangsteils des Klavierkonzertes sagte sie: „Das ganze Stück hat so viele Töne, hohe, tiefe, jeder Ton tupft etwas anderes im Körper an. Und alles vibriert zusammen. Deshalb ist alles so wunderbar warm, belebt. Die Musik verteilt sich überall im Körper.“ Gleich danach ereignete sich in der Schlüsselstelle Folgendes:

[Was nimmst du wahr?]³¹ Keine Antwort

[Ja?] „Eine große Entspannung, das Orchester kommt manchmal wie eine brutale Flutwelle.“ [Brutal?]

„Geweitet ... alles öffnet sich jetzt. Alles ist weiß. Eine Gänsehaut läuft mir über den ganzen Körper.“

31 Interventionen der Therapeutin in Klammern.

In der detaillierten Analyse der Schlüsselstelle (Teil C: Takte 59–75) erscheinen in der Tabelle Stichwörter zur hermeneutischen Deutung der Musik und des Bilderpotenzials und parallel dazu die wörtlich übernommenen Imaginationen der Probandin Vera. Dies ermöglicht eine vertikale vergleichende Lektüre:

Takte Abschnitt	Phänomenologische Beschreibung Musik	Hermeneutische Deutung der Musik und des Bilderpotenzials	Imaginationen der Probanden Vera und [Interventionen der Therapeutin]
C (59–60) Audio: 6:30	Ein neuer Teil beginnt. Langsam. Klarinettensolo <i>ppp</i> , hohe aufsteigende Linie innerhalb eines Sextintervalls, Kantilene der Klarinette, Klavier sehr expressiv, gebrochene Akkorde mit Pedal, folgt der Stimme in noch höheren Tönen, begleitet von auf- und absteigenden Arpeggien, Orchester <i>pp</i>	Schlüsselstelle. Eine neue Klangwelt eröffnet sich: offener Raum. Daraus erhebt sich die Klarinette mit einer einfachen Melodie und langen Atembögen in luftige Höhen, das Klavier stützt mit Arpeggien, sehr ätherisch und weit, große Ruhe, bisher langsamster Teil.	[Brutal?]
C (61–62) Audio: 6:48	höchster Ton in der Klarinette, intoniert eine absteigende Melodie	Klarinette gehalten und durch Arpeggien im Klavier gestützt	„Geweitet ...“
C (62–64) Audio: 6:58	Klarinettensolo, sehr hoch gesetzt, gefolgt vom Klavier, das Orchester spielt die schon öfters vorgekommene abwärtsführende Melodie synkopisch über ganze Takte.	Lange Atem- und Spannungsbögen, geöffneter Klangraum, sehr sanft, Klarinette und Klavier im Zwiegespräch, sie lösen die Melodie zusammen auf.	„Alles öffnet sich jetzt ...“
C (65–68) Audio: 7:20	Klavier leitet in einer langen Phrase und perlenden hohen Tönen ins Cello-Solo über, Streicher setzen wieder ein und untermalen das Klavier <i>ppp</i> mit dem absteigenden Motiv.	große Ruhe, gesetzt, Raum offen, Streicher warmer Klangteppich für Klavier, einzelne perlende hohe Töne des Klaviers, wie schimmernde Sterne im Nachthimmel	(Stille)
C (69–70) Audio: 7:55	Ritardando, Orchester diminuendo, Klavier spielt jeden Ton des Arpeggios aus, Melodie bewegt sich in tiefere Lage.	große Verlangsamung, beinahe Stillstand	(Stille)
D (71–75) Audio: 8:15–8:49	Das Solo-Cello intoniert das Eingangsmotiv im Anfangstempo	Sehr warmer Klang des Solocello, einhüllend, Klavier schweigt.	„Alles ist weiß ...“

Tab. 6: Übersicht zur Schlüsselstelle: Brahms, Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur, 3. Satz
Audio: Zeitmaß nach Aufnahme Brahms: Naxos (aus dem GIM-Programm Transitions von Bonny, vgl. Bruscia 1996)

Beobachtungen zum Verhältnis der Imaginationen und der Musik:

Probandin Vera war von der ersten Sitzung an sehr auf die Musik fokussiert. Wie in den anderen Sitzungen erlaubte sie sich auch in dieser, auf die Musik körperlich zu reagieren. Es ließen sich vorwiegend sinnlich-ästhetische Wahrnehmungen beobachten. Dabei beschrieb sie verschiedene Zustände: Leichtigkeit des Körpers, Schweregefühl, Prickeln, Wärme, innere Kälte, Vibrationen, das Weiten des Körpers, das Gefühl des Zerfließens und immer wieder ein Wohlgefühl. Vera tauchte in die Strukturen und Prozesse ein, die sich in der Musik entfalten (vgl. Bruscia 2002). Ihre Erfahrungen kamen direkt aus der Musik. Im Post-Interview wurde deutlich, dass Vera diese Erfahrungen in die integrativ-spirituelle Ebene einordnete:

„... das andere Erlebnis, das ich am Schluss noch hatte, wo ich das Gefühl hatte, ich werde so wahnsinnig weit, aber ich bin ganz im Körper drin. Das war auch ein wahnsinnig wohliges Gefühl. Nicht unbekannt, dass der Körper nicht alles, nicht die Grenze ist. Wie so quasi einmal einen materiellen, fühlbaren Beweis des spirituellen oder des größeren Umfelds zu haben.“

Transpersonale Erlebnisse werden von körperlichen Erfahrungen begleitet. Große körperliche Entspannung führt zu transpersonalen Zuständen der Stille, die die Therapeutin als ehrfurchterweckend beschreiben möchte.

Vergleichende Betrachtung zur Rolle der Musik in Transformationsprozessen

In der Gegenüberstellung der Schlüsselimaginationen von Tim und Vera stellt man verblüffende Ähnlichkeiten in den Aussagen fest:

Tim: „Eins sieht aus wie ein Ahornblatt. Es öffnet sich ... Drin ist es hell ...“

Vera: „Geweitet ... alles öffnet sich jetzt ... Alles ist weiß ...“

Im Vergleich beider Partiturausschnitte wird ersichtlich, dass da, wo die vorhergehend beschriebenen Imaginationen auftreten, die Musik gemeinsame Qualitäten und Formen aufweist, die womöglich transpersonale Zustände fördern und unterstützen:

1. Instrumentierung:
 - sehr reichhaltig (Streicher, Bläser, Solo-Instrumente)
 - Violinen sehr präsent
 - größtes Klangspektrum von acht bis neun Oktaven
2. Tempo:
 - vorwiegend langsam
 - leichte Tempovariationen (vor allem Verlangsamung)
3. rhythmische Mittel:
 - kontinuierlicher 4/4- oder 6/4-Rhythmus
 - vorhersehbare Rhythmusänderungen

Langsame Tempi, reiche Orchestrierung und einfache musikalische Formen (z. B. Lied) öffnen Klangräume, die transpersonales Erleben fördern können. Diese Form von Erleben ist wiederum maßgebend für das Erleben von Transformation.

2 0:54 2:00 Eins sieht aus wie ein Ahornblatt

10 einz. Vl. 13

über Vl.

2:20 Es öffnet sich... 2:35 Drin ist es hell...

18 Fl. 1. zu2. dim. p

Hb. dim. p

E.H. dim. p

Cl. dim. p

B-Cl. dim. p

Fag. dim. p

*) Von hier an sämtliche Violinen nach der gewöhnlichen Ordnung der Pulse in 4 gleichen Partien.

immer p

Gralsmotiv 2 K. W. IV.

The image shows a page of a musical score for Wagner's 'Vorspiel zur Oper Lohengrin'. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex orchestration with multiple staves for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and woodwinds (Flutes, Clarinets, Bass Clarinet, Bassoon, and Horns). The score includes dynamic markings such as 'dim.' (diminuendo) and 'p' (piano), and articulation like 'trem.' (trémolo). There are also performance instructions like 'zuz.' (zusammenziehen) and '1.' (first ending). The score is divided into two systems, with the first system starting at 0:54 and the second at 2:00. The second system includes the lyrics 'Es öffnet sich...' and 'Drin ist es hell...'. The score concludes with the 'Gralsmotiv 2' and the signature 'K. W. IV.'.

Abb. 4: Partiturausschnitt Wagner, R.: Vorspiel zur Oper Lohengrin, WWV 75, S. 2. Internet, Petrucci, Public Domain. Bearbeitung: Steingruber, C. (2013)

6:48 Geweitet... 6:58 Alles öffnet sich jetzt...

61 Klar. (B) Klav. 1.Viol. 2.Viol. Br. Vcl. Vol.

65 Klav. 1.Viol. 2.Viol. Br. Vcl.

71 8:15 Alles ist weiss...

69 rit. D Tempo I Klav. 1.Viol. 2.Viol. Br. Vcl. Solo Violoncell - Solo Vcl. K.-B.

166 PIANO CONCERTO NO. 2 IN B-FLAT MAJOR rit. D Tempo I

Abb. 5: Partiturausschnitt Brahms, J.: Piano Concerto No. 2, Op. 83, Andante, S. 8. Internet, Petrucci, Public Domain. Bearbeitung: Steingruber, C. (2013)

Schlussbetrachtung

Der Anstoß für den vorliegenden Artikel war die Frage nach Formbildungsprozessen durch Transformation in der GIM-Methode. Vor dem Hintergrund der theoretischen Beschreibung von Transformation und Transformationsprozessen in der Psychotherapie, Transformationsmodellen, Konzepten aus der transpersonalen Psychologie und deren Phänomene konnte anhand von Beispielen aus einer explorativen Studie gezeigt werden, dass Transformation spezifische Formen annimmt. Innerhalb eines kurzen GIM-Therapieprozesses erprobten vier gesunde Erwachsene die transformative Wirkung des musikgeleiteten Imaginierens. Aus diesen Erfahrungen geht hervor, dass in diesem Rahmen Transformation als eine auf einer tiefen Bewusstseins Ebene stattfindende Veränderung verstanden werden kann. Wie zu beobachten war, wird Bewusstseins transformation von körperlichen Erfahrungen begleitet, die sich durch vielfältiges Erleben auf unterschiedlichen Ebenen äußern. Von großer Bedeutung für die Transformation ist vor allem das transpersonale Erleben, das sich in beobachtbaren Phänomenen wie *Gipfelerlebnissen* (*peak experiences*) und *Augenblicken der Wende* (*pivotal moments*) beschreiben lässt. Anhand von Beispielen konnte gezeigt werden, dass die in der therapeutisch begleiteten Auseinandersetzung durchgearbeiteten Themen mit zum Teil aufwühlendem Inhalt am Ende des Prozesses eine (Er-)Lösung bieten. In diesem Sinn sind gerade schmerzliche Erfahrungen ursächlich für die Bildung neuer Muster des Bewusstseins verantwortlich (vgl. *Augenblick der Wende* Mara). Daraus kann abgeleitet werden, dass Transformation unterschiedliche Intensität erreichen kann: *Gipfelerlebnisse* äußern sich gehäuft in Erfahrungen des Wohlbefindens, während *Augenblicke der Wende* als sehr unangenehm erlebt werden. Indem Schwierigkeiten durchgearbeitet bzw. transformiert werden, stellt sich ein Gefühl der Er-Lösung ein. Auffällig ist, dass solche *Augenblicke der Wende* drei Phasen im Verständnis nichtlinearer Dynamik selbstorganisierender Systeme aufweisen: Trennung vom alten Muster, Kipp- oder Veränderungsvorgang und Erreichen eines neuen Zustandes mit Integration eines neuartigen Musters. So wird eine weitere Bewusstseins Ebene erreicht, die die anderen Ebenen einschließt. Die Studie zeigt somit, dass die im Transformationsprozess beobachtete Dreiphasenstruktur Identifikation – Differenzierung – Integration ein wichtiges Merkmal von Transformation ist und mit dem Transformationsmodell einen geeigneten theoretischen Rahmen findet.

Die GIM-Methode hat sich in diesem Rahmen nicht nur als ergiebige Quelle zur Exploration von Transformation, sondern auch für die meisten Probanden als geeignete Methode erwiesen. GIM gibt dem freien Fluss des emotionalen wie auch assoziativen Geschehens Raum und ermöglicht durch verbale Begleitung eine zuverlässige Prozess-Steuerung. Das Verbinden von spontanem Imaginieren, dem Hören klassischer Musik in einem veränderten Bewusstseinszustand und therapeutischer Beziehung ermöglichte Erfahrungen, die den Körper, den Verstand wie auch den Geist gleichermaßen mit einbeziehen. Gerade die Integration der spi-

rituellen Ebene in den therapeutischen Prozess erwies sich als gewinnbringende Erfahrung für einige Probanden. Ihre Wirkung auf der körperlichen Ebene mag vorerst erstaunen, zeigt aber, dass Transformation eine ganzheitliche Erfahrung ist, die, körperlich verankert, die geistige Ebene umschließt. Das Erleben von Gefühlen und Zuständen während des Imaginationsprozesses ist ein wichtiges Merkmal des Erlebnisspektrums in der GIM-Methode und hat über die Sitzungen hinaus feststellbare Wirkung gezeigt.

Im Laufe dieser Studie wurde deutlich, dass die Verwendung klassischer Musikprogramme in der GIM-Methode der dynamischen Natur von Transformation und Transformationsprozessen entspricht. In spontan ablaufenden Imaginationssequenzen konnte die selbstorganisatorische Dynamik solcher Prozesse beobachtet werden. Die im GIM-Setting verwendete Musik bot einerseits Anstoß zur Musterveränderung, andererseits half sie den Probanden, neue Muster zu bilden. Dies geschah u. a. über die Identifikation der Probanden mit verschiedenen Elementen in der Musik: Strukturen, Muster, Instrumente, Interpretation, Lautstärke usw. Abrupte Wechsel in den musikalischen Parametern können effektiv sein und Transformation ermöglichen, der *Augenblick der Wende* ereignet sich jedoch während gut strukturierter und langsamer Musik.

Die vorliegende Arbeit bietet dem Leser einen Einblick in das vielschichtige Geschehen musiktherapeutischer Psychotherapie mit Hilfe der GIM-Methode. Sie ist eine Einladung, Transformation und ihre Prozesse besser zu erkennen und angemessen zu begleiten, vor allem im klinischen Setting. Diesbezüglich ist mein Bewusstsein für das Auf- und Erspüren von Wandel im Therapieprozess geschärft worden. Es ist deutlich, dass sich Transformation in der Musik-Psychotherapie erklären lässt und ein wichtiges, sinnstiftendes Element für therapeutisches Handeln im Allgemeinen ist. In der musiktherapeutischen Arbeit mit klassischer Musik mache ich immer wieder die Erfahrung, dass die Grundelemente für Transformation in jedem Menschen im Kern bereits angelegt sind. Einmal in Bewegung gesetzt, ermöglichen sie uns, eine Dimension des Geheimnisvollen zu erfassen und zu erfahren.

Anhang A: Teilnehmende am Forschungsprojekt (Kurzkizzierung)

Probandin Vera: 51, verheiratet, Mutter von zwei größeren Kindern, teilzeitbeschäftigte Lehrerin. Erstmalige Musiktherapie-Erfahrung. Gewohnte Konzertgängerin, Chormitglied. Hatte neue und bereichernde Hör-Erlebnisse, die über die fünf Sitzungen hinaus Wirkung zeigten und ihr familiäres Umfeld mit einschlossen.

Probandin Mara: 43, seit einigen Monaten in einer neuen Beziehung, in die der Partner zwei große Kinder einbrachte. Beruflich sehr engagiert als Lehrerin. Einige Vorerfahrung mit GIM. Musikalisch interessierte Frau mit Gesangserfahrung.

gen. Sehr überzeugt von der GIM-Methode. Sie erlebte diese GIM-Erfahrungen als sehr bereichernd.

Proband Tim: 38, verheiratet und Vater von zwei kleinen Kindern, beruflich Musiktherapeut im schulpsychologischen Dienst und in freier Praxis. Während des GIM-Projekts beruflich und familiär sehr eingespannt. Bisher keine Vorerfahrung im Imaginieren mit klassischer Musik, kannte sich aber sehr gut aus mit verschiedenen Imaginationstechniken. Die Sitzungen stellten für Tim eine sehr bereichernde Erfahrung dar.

Proband Alan: 39, verheiratet, Vater von zwei kleinen Kindern. Beruflich Chemiker in leitender Stellung. Während des GIM-Projekts beruflich wie familiär sehr eingespannt. Wäre sehr gerne Berufsmusiker geworden. Erstmalige Musiktherapie-Erfahrung sowie Therapie-Erfahrung überhaupt. Willkommene Form von Rückzugsmöglichkeit aus dem Alltag, die er in diesem Rahmen voll und ganz ausschöpfte. Erlebte die GIM-Erfahrung als sehr bereichernd und aufschlussreich.

Anhang B: Musikstücke der vier verwendeten GIM-Musikprogramme

Positive Affect (konzipiert von Helen Bonny)
 Yearning & Passion (konzipiert von Joanna Booth)
 Essential (konzipiert von Christa Steingruber)
 Peak Experience (konzipiert von Ken Bruscia)

Positive Affect (35:00)

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Elgar, Enigma Variationen, Nr. 8: W. N. und Nr. 9: Nimrod | 5:38 |
| 2. | Mozart, Vesperae Solemnes de Confessore, Laudate Dominum | 4:57 |
| 3. | Barber, Adagio für Streicher | 7:47 |
| 4. | Gounod, St. Caecilienmesse, Offertorium und Sanctus | 7:57 |
| 5. | Auszug aus Strauss, Tod und Verklärung, Moderato | 8:47 |

Yearning & Passion (27:48)

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | Elgar, Dream children Nr. 1, Andante | 3:28 |
| 2. | Villa-Lobos, Bachiana Brasileiras, Nr. 5, Aria | 7:55 |
| 3. | Rachmaninov, Klavierkonzert Nr. 2, Adagio sostenuto | 11:18 |
| 4. | Vaughan Williams, Romanza für Cello und Orchester | 5:07 |

Essential (41:25)

- | | | |
|----|--|-------|
| 1. | Dvořák, Die Waldtaube op. 110, Andante, Marcia funebre | 5:21 |
| 2. | Dvořák, Die Waldtaube op.110 (Ende: geschnitten) | 0:59 |
| 3. | Bernstein, Serenade, Agathon, Adagio | 7:03 |
| 4. | Rachmaninov, Die Toteninsel, op. 29 | 19:47 |

- | | | |
|----|---|------|
| 5. | Sibelius, Valse triste op. 44–1 | 5:01 |
| 6. | Copland, Appalachian Spring, Ballett für Martha | 3:12 |

Peak Experience (31:58)

- | | | |
|----|---|------|
| 1. | Beethoven, Klavierkonzert Nr. 5, Adagio | 8:11 |
| 2. | Vivaldi, Gloria, Et in terra pax | 5:21 |
| 3. | *Bach, Nun komm der Heiden Heiland | 5:17 |
| 4. | Fauré, Requiem, In paradisum | 3:42 |
| 5. | Wagner, Lohengrin, Vorspiel zum 1. Akt | 9:27 |
- *orchestriert von Respighi

Literatur

- Antonovsky, A. (1997): *Salutogenese. Zur Entmystifizierung der Gesundheit*. Dt. erweiterte Ausgabe von A. Franke. Tübingen
- AMI, Association for Music and Imagery (2015): In: Internet: <http://ami-bonnymethod.org> [Stand: 24.06.2015]
- Bock, J. (2007) in: Storch, M.; Krause, F. : *Selbstmanagement – ressourcenorientiert*. Grundlagen und Trainingsmanual für die Arbeit mit dem Zürcher Ressourcen Modell. 4. Auflage. Bern
- Bonde, L. O. (2002): Theoretical Foundations of Music Therapy. In: Wigram, T.; Nygaard Pedersen, I.; Bonde, L. O. (Hrsg.): *A comprehensive Guide to Music Therapy. Theory, Clinical Practice, Research and Training*. London and Philadelphia, 45–111
- Bonde, L. O. (2004): Musik als Co-Therapeutin: Gedanken zum Verhältnis zwischen Musik und inneren Bildern in The Bonny Method of Guided Imagery and Music (BM-GIM). In: Frohne–Hagemann, I. (Hrsg.): *Rezeptive Musiktherapie, Theorie und Praxis*. Wiesbaden, 111–137
- Bonny, H. L.; Summer, L. (Hrsg.) (2002): *Music and Consciousness: The Evolution of Guided Imagery and Music*. Gilsum NH
- Brahms, J.: Piano Concerto No. 2, Op. 83, Andante, S. 8. In: Internet: Public Domain. <http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/81/IMSLP00706-Brpc23.pdf> [Stand: 12.06.2015]
- Bruscia, K. E. (1996): *Music for the Imagination. GIM Music Programs*. Gilsum
- Bruscia, K. E.; Grocke, D. E. (2002): *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*. Gilsum
- Bruscia, K. E. (2002): The Boundaries of Guided Imagery and Music (GIM) and the Bonny Method. In: Bruscia, K. E.; Grocke, D. E. (2002): *Guided Imagery and Music: The Bonny Method and Beyond*. Gilsum
- Damasio, A. R. (2010): *Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins*. München

- Döge, K.: *Da sei er schon viel weiter gegangen als im Tannhäuser*. Zur Musik des Lohengrin. In: Internet: http://www.wagner-verband-minden.de/lohengrin/daten/Doege_Zur_Musik_des_Lohengrin.pdf [Stand: 07.06.2013]
- Fischer, G. (1989): *Dialektik der Veränderung in Psychoanalyse und Psychotherapie. Modell, Theorie und systematische Fallstudie*. Heidelberg
- Gehirnlernen.de (2015): In: Internet: <http://www.gehirnlernen.de/gehirn/das-limbische-system-oder-das-saugergehirn/> [Stand: 28.05.2015]
- Geiger, E. M.; Maack, C. (2010): *Lehrbuch Guided Imagery and Music*. Wiesbaden
- Goldberg, F. (1995): The Bonny Method of Guided Imagery and Music. In: Wigram, T.; Saperston, B.; West, R. (Hrsg.): *The Art and Science of Music Therapy: A Handbook*. London
- Grocke, D. (1999): *A Phenomenological Study of Pivotal Moments in Guided Imagery and Music (GIM) Therapy*. Submitted in total fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy. Faculty of Music: The University of Melbourne
- Grof, S. (1975): *Topographie des Unbewussten. LSD im Dienst der tiefenpsychologischen Forschung*. Stuttgart
- Haken, G. (2004): *Synergetics. Introduction and Advanced Topics*. Berlin
- Haken H.; Schiepek G. (2006): *Synergetik in der Psychologie. Selbstorganisation verstehen und gestalten*. Göttingen
- Hegi, F.; Rüdüsüli (2011): *Der Wirkung von Musik auf der Spur. Theorie und Erforschung der Komponenten*. Zeitpunkt Musik. Wiesbaden
- Kandinsky, V. (1912): *Über das Geistige in der Kunst*. München
- Lawes, M.; Nares: *Yearning & Passion: A GIM Program by Joanna Booth. A heuristic Analysis*. Unveröffentlichtes Dokument für Ausbildungsgruppe 2009–2011, Imit, GIM Level III
- Mann, T. (1954): *Mein Wunschkonzert*. Thomas Mann spricht über Musik, die er gerne hört. Audio-CD. Hörverlag
- Maslow, A. (1968): *Toward a Psychology of Being*. Deutsche Ausgabe (1973): *Psychologie des Seins*. Ein Entwurf. Frankfurt a. M.
- Petrucci Music Library (IMSLP), Digital Sources. In: Internet: Public Domain. <http://imslp.org/> [Stand: 26. 06. 2015]
- Plassmann, R. (2011): *Selbstorganisation. Über Heilungsprozesse in der Psychotherapie*. Gießen
- Rickman, S. (2004): *Mia. A music charting program for GIM professionals*. Version 1.00 For Microsoft Windows
- Rufer, M. (2012): *Erfasse komplex, handle einfach. Systemische Psychotherapie als Praxis der Selbstorganisation – ein Lernbuch*. Göttingen
- Schiepek, G. (2011) (Hrsg.): *Neurobiologie der Psychotherapie*. 2. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart

- Schlitz, M. M.; Vieten, C.; Amorok, T. (2011): *Innig leben. Die Kunst der Transformation wissenschaftlich untersucht*. Aachen
- Steingruber, C. (2011): *Essential. A Hero's Journey Music Program*. Unveröffentlichtes Musikprogramm
- Steingruber, C. (2013): *Transformation und Transformationsprozesse durch die rezeptive Musiktherapie-Methode Guided Imagery and Music*. Theoriearbeit zur Erlangung des Titels Master of Advanced Studies Klinische Musiktherapie. Unveröffentlichte Masterthesis, Zürcher Hochschule der Künste
- Strunk, G.; Schiepek, G. (2014): *Therapeutisches Chaos*. Eine Einführung in die Welt der Chaostheorie und der Komplexitätswissenschaften. Göttingen
- Tegethoff, M. (2012): *Johannes Brahms (1833–1897). Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur op.83 (1881)*. Anna Malikova, Duisburger Philharmoniker, Jonathan Darlington. Wöllstein
- Tesch, R. (1990): *Qualitative research: Analysis Types and Software Tools*. New York
- Wagner, R.: Vorspiel zur Oper Lohengrin, WWV 75, S. 2. In: Internet: Public Domain. http://imslp.nl/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP48954-PMLP03617-Wagner_-_Lohengrin_-_Act_I_orch._score_.pdf [Stand: 12.06.2015]
- Weinreich, W. M. (2005): *Integrale Psychotherapie. Ein umfassendes Therapiemodell auf der Grundlage der Integralen Philosophie nach Ken Wilber*. Leipzig.
- Wilber, K. (1977): *The Spectrum of consciousness*. Wheaton.
- Wilber, K. (1988): Das Spektrum der Entwicklung. In: Wilber, K.; Engler, J. P.; Brown, D. (Hrsg.). *Psychologie der Befreiung: Perspektiven einer neuen Entwicklungspsychologie – die östliche und die westliche Sicht des menschlichen Reifungsprozesses*. Bern, 77–116.
- Wilber, K. (2000): *Integral Psychology*. Boston, MA.
- Wilber, K. (2001): *Integrale Psychologie*. Freiamt.
- WHOQOL–SRPB (2000): *Users Manual. Scoring and Coding for the WHOQOL SRPB Field-Test Instrument*. Departement of Mental Health & Substance Dependence. Geneva: World Health Organization.
- WHOGroup (2002): *The WHOQOL Spirituality, Religion and Personal Beliefs (SRPB). Field-Test Instrument*. Geneva: World Health Organization.

Christa Steingruber
Grand-Rue 98
CH – 1110 Morges
ch-steingruber@bluewin.ch
www.musicotherapie-vaud.ch

Ästhetische Erfahrung als tiefstes Element seelischen Erlebens. Form und Formlosigkeit in Prozessen seelischer Veränderung und Gestaltung

Aesthetic Experience as the Deepest Element of Psychic Experience. Form and Formlessness in Processes of Mental Change and Development

Isolde Böhme, Köln

Im Text geht es um die Bedeutung von Musik als Form, die seelisches Erleben in Gang setzt, seelischen Raum allererst erschafft. Einleitend wird über Musik, die bedeutet, gesprochen, dann leitet der körperliche Aspekt von Musik in ‚Musik und Tanz‘ zur ästhetischen Erfahrung als tiefstem Element der psychoanalytischen Erfahrung über. Diese Erfahrungen gehen in die Pränatalzeit zurück, wo allererste seelische Form entsteht. Die zweite Hälfte des Textes nimmt die Arbeit „Samuel Becketts Fernsehspiel Geistertrio in Auseinandersetzung mit späten Texten Bions“ auf, die die Autorin zusammen mit Ursula Burkert und Johann Peter Haas 2011 in der Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis veröffentlicht hat. Die formal-ästhetischen und einen Zusammenhang mit Becketts Werk herstellenden, von der psychoanalytischen Methode geleiteten Untersuchungen wurden gekürzt und geringfügig überarbeitet. Ein letzter Teil ergänzt drei Mitteilungen ästhetischer Erfahrungen mit der Person Beckett – bis in das Jahr seines Todes 1989 hinein.

The text focuses on the meaning of music as form, which sets inner experiences in motion, initially creating psychic space. Music, meaning spoken, is first discussed, then the physical aspect of music in „music and dance“ which leads over to the aesthetic experience as the deepest element of psychoanalytic experience. These experiences stretch back to the prenatal period, where the first psychic form originates. The second half of the text takes up the work „Samuel Beckett’s television play Ghost Trio in examination of later writings from Bion“, which the author published together with Ursula Burkert and Johann Peter Haas 2011 in Journal for Psychoanalytic Theory and Practice: Psychoanalytische Theorie und Praxis. Investigations supported by psychoanalytical methods, formal-aesthetic and in relation to Beckett’s work, are shortened and slightly revised. The final section supplements three disclosures of aesthetic experiences with Beckett as a person – up until the year of his death in 1989.

Der Vorschlag, für ein *Jahrbuch Musiktherapie* zu schreiben, das den Themenbereich *Formen* in den Mittelpunkt rückt, hat mich sehr verlockt. Verlockend war einerseits die Beschäftigung mit Ästhetik und psychoanalytisch psychotherapeutischer Arbeit, andererseits die Annäherung an Kunst – seien es nun Bilder, Filme, Videos, sei es Literatur, Tanz, Theater oder Musik – über die ästhetische und damit sinnliche Erfahrung. Früheste seelische Erlebensformen sind dabei im Spiel – in der Arbeit mit Patienten wie beim Erleben von Kunst. Wenn der Regisseur Michael Haneke sagt, „Die Kunstform, die dem Film am nächsten steht, ist zweifellos die Musik“ (Cieutat und Rouyer, 2013, 154), spricht er von der eminenten Bedeutung der Form für den Film, die gleichzeitig mit dem Körper und dem Affekt verknüpft ist. Um diese Bedeutung von Musik als Form, die seelisches Erleben in Gang setzt, seelischen Raum allererst erschafft, soll es in meinem Text gehen. Ich werde mich zunächst mit Musik, die bedeutet, beschäftigen, dann über den körperlichen Aspekt von Musik – Musik und Tanz – zur ästhetischen Erfahrung als tiefstem Element der psychoanalytischen Erfahrung kommen. Diese Erfahrungen gehen in die pränatale Zeit zurück, wo allererste seelische Form entsteht. Vom vierten Lebensmonat an kann das ungeborene Kind die Stimme der Mutter hören. In der zweiten Hälfte dieses Textes habe ich auf eine frühere Arbeit – „Samuel Becketts Fernsehspiel *Geistertrio* in Auseinandersetzung mit späten Texten Bions“ – zurückgegriffen, die ich 2010 zusammen mit Ursula Burkert und Johann Peter Haas bei einer psychoanalytischen Tagung vorgetragen habe und die wir 2011 in der Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis veröffentlicht haben. Beiden Kollegen möchte ich für die Zusammenarbeit sehr danken, Ursula Burkert vor allem, die mir erlaubt hat, ausgedehnte Textpassagen, die von ihr stammen, hier zu veröffentlichen. Der Suhrkamp-Verlag hatte *Geistertrio* zusammen mit den anderen Fernsehstücken Becketts 2008 als DVD herausgebracht. Unsere formal-ästhetischen und einen Zusammenhang mit Becketts Werk herstellenden, von der psychoanalytischen Methode geleiteten Untersuchungen habe ich lediglich gekürzt und geringfügig überarbeitet und in einem letzten Teil ergänzt durch drei Mitteilungen ästhetischer Erfahrungen mit der Person Beckett – bis ins Jahr 1989 hinein, das Jahr, in dem Samuel Beckett im Alter von 83 Jahren starb. Sich bildende und vergehende Form deuten auf den Sinn, der das Leben selbst ist.

Musik als Inhalt und Bedeutung

In einem Rundfunkinterview aus dem Jahr 1982 *Musik und Religion* (Heinrich 2013) ist der Religionsphilosoph Klaus Heinrich dem Prozess der Selbstverständigung der Menschheit in der kultischen Bedeutung der Musik nachgegangen – und zwar in der säkularisierten westlichen Gesellschaft seit der Aufklärung. Sein Weg beginnt bei den Symphonien des 19. Jahrhunderts. In Zitaten – etwa aus den Finalsätzen der 9. und der 3. Symphonie Beethovens und aus dem Finalsatz der 1. Symphonie von Brahms – stellt er überzeugend dar, wie sie vom Harmonie-

glauben der europäischen Aufklärung bestimmt sind. Im Jahre 1982 hört er etwa den vom Vokalensemble und dem riesigen Chorapparat gesungenen Hymnus an die Freude „weniger zu sich gekommen, als vielmehr fahl und ausgehöhlt: eine geradezu verzweifelte kollektive Kraftanstrengung“ (Heinrich 2013, 22). Die Erschütterung dieses Glaubens beschreibt er zunächst in einem Prozess „von den Mozartschen Klavier- und Orchestertrübungen (...) bis zu den Chaos-Bläsern der Salome und den archaisch-dissonanten Schlägen des *Sacre*“. Nach den Schrecken des 20. Jahrhunderts spricht er von einem fortbestehenden „Interesse (...) an der kultischen, initiatorischen, meditativen Suche nach einem alternativen religiösen Fundament, in den Selbstzerstörungsprozessen der Gesellschaft zugleich *außerhalb* ihrer“ (ebd., 27). Er zitiert Rihms Tutuguri-Musik und konstatiert „eine neue Kulttheatermusik des auskomponierten Entsetzens (...), eine neue Musik des (durchaus nicht resignativen) Schweigens der Gattung, der Erinnerung“ (ebd., 28), kommentiert das Zitat „aus Nonos berühmtem neuen Quartett *Fragmente – Stille. An Diotima*. Und da können Sie hören: Spannung zu halten, statt sie auszuagieren oder einzuschmelzen, ist hier die Utopie.“ (ebd., 29)

Musik und Tanz

In der Geschichte der Menschheit ist Musik eng mit Tanz – auch mit Sprache – verbunden. Bei den Idolen der Kykladen-Kultur im 3. Jahrtausend v. Chr. finden sich „Darstellungen von harfenspielenden Sängern oder Doppelflötenspielern“ (Weber 2011, 346). Am Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. „begegnen wir den Musen zum ersten Mal in ausführlicherer Darstellung. Sie treten da als ‚tänzerisch Bewegte‘ auf“ (ebd.). Etymologisch stößt man beim „Namen ‚Muse‘ (...) mit Wahrscheinlichkeit auf die Wurzel *mn*, im Griechischen verbunden mit *menos*, der inneren Kraft, die den Körper bewegt, im Lateinischen mit *mens*, innerer Sinn, Denken, denkender Geist.“ (ebd., 347) Den Gedanken der Musik als Bewegung entwickelt der Psychoanalytiker Kaspar Weber weiter. Er stellt fest,

„daß ein Ton (...) noch keine Musik bedeutet, so wenig wie eine Farbe schon Malerei ausmacht. *Das kleinste Element der Musik ist nicht der Ton, sondern der Schritt von einem Ton zum andern, eine Bewegung also (...)*. Diese Bewegung liegt nicht in den Tönen als physikalischer Erscheinung, sondern *entsteht in uns, ist Bewegung in unserer Vorstellung, also innere Bewegung.*“ (ebd.)

In Analogie zu Freuds Formulierung des Denkens als Probehandeln charakterisiert er „*das musikalische Denken (...)* als *Probe-Tanzen in der Vorstellung*“ (ebd., 349). Ganz Ähnliches sagt der Tänzer und Choreograph Mats Ek: „Was ist Tanz? Diese Frage zu beantworten, heißt, sich unglaubwürdig machen. Ich versuche es trotzdem: Tanzen ist Denken mit dem Körper. [...] Es gibt so viele Gedanken, die nur der Körper denken kann.“ (zit. nach Thurner 2009, 22, übersetzt von I. B.) Für die Entstehung des Seelischen aus der körperlichen Verbindung zwischen Mutter und Kind in der pränatalen Zeit hat Suzanne Maiello (1999 [1995]) durch Ultraschall-

untersuchungen sehr eindrucksvolle Einsichten gewonnen. Vom vierten Lebensmonat reagiert der Fötus auf Herzschlag, Atem- und Darmgeräusche der Mutter wie auch deren Stimme. Zur gleichen Zeit beginnt der Fötus, an seinem Daumen zu saugen. „Maiello stellt die interessante Hypothese auf, daß es eine Verbindung geben könnte zwischen der Wahrnehmung der Leere, die durch das Verstummen der mütterlichen Stimme entsteht, und dem Versuch, diese Lücke durch den Daumen im Mund zu füllen.“ (Weber 2011, 349) Sie nimmt an, dass bereits zu diesem frühen Zeitpunkt im Leben eine Sehnsucht existiert, welche sich auf die Stimme, nämlich auf deren Wiederauftauchen, richtet. Es müsse deshalb schon zu diesem Zeitpunkt eine Idee von einem anderen geben, die Vorstellung eines Objekts (siehe Maiello 1999, 142). Sebastian Leikert nimmt diesen Gedanken auf: Die Stimme, die Erwartung der Stimme und das Wiederauftreten der Stimme führen zur Entwicklung einer rudimentären Form von Objekt Konstanz (siehe Leikert 2008, 131). Anzieu schlägt für den positiv getönten Bereich dieses Erlebens den Begriff „Lauthülle“ vor. Der Raum der Laute, so Anzieu, stelle den ersten psychischen Raum dar (siehe Anzieu 1991, 207 ff.). Die durch die Lauthülle gebildete frühe Form des Selbst entwickelt sich später – nach Anzieu – auf der Basis nachgeburtlicher taktiler Erfahrungen zum sogenannten Haut-Ich. Eine Verbindung zum akustischen Beziehungsmodus wird durch die Rhythmik der Hautberührungen hergestellt (siehe Leikert 2008, 106). Verstörende Lauterfahrungen können zu desintegriertem Erleben, zum Zerreißen der Lauthülle führen. Der Stimme kommt also eine bedeutsame Rolle beim Entstehen eines inneren Raumes, damit beim Aufbau psychischer Struktur zu.

Ästhetische Erfahrung als tiefstes Element der Psychoanalyse

„Das Ich ist vor allem ein körperliches, es ist nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche.“ (Freud 1923, 153) Der italienische Psychoanalytiker Giuseppe Civitarese (2013 [2012]) nimmt diesen Satz Freuds aus „Das Ich und das Es“ auf, um eine dialektische Spannung darzustellen. Einerseits ist es so, dass Seelisches immer vom Körper her kommt, dass die Psyche ein spezialisierter Teil des Körpers ist. Andererseits sind der Körper, das Körperbild und das Körpererleben auch etwas, was im intersubjektiven seelisch-körperlichen Dialog zwischen Mutter und Vater und Kind, zwischen den Erwachsenen und dem Kind hergestellt wird. Wie der Säugling und das Kleinkind die Welt wahrnimmt, ist immer schon geformt vom Austausch mit der Mutter.

„Die erste Heimat des Ichs ist eine präsymbolische Sprache aus Rhythmen, Stimm-lagen, Klängen, Wörtern, Schweigen, Gesten, Äußerungen, Gerüchen und Farben. Die Konstruktion der Identität beginnt im Spiel von Assonanz und Dissonanz, Abwesenheit und Nicht-Abwesenheit. (...) Die ersten Kontakterfahrungen, die präobjektal sind, sind Eindrücke im buchstäblichen Sinn – sie korrespondieren mit den autisti-

schen Formen, die Tustin (1986) beschrieben hat.“ (Civitarese 2013, 50 f., übersetzt von I. B.)

Von dieser Verbindung zum Körper, zum körperlichen Sein im Uterus und in der ersten Lebenszeit nach der Geburt ist die Rede, wenn Civitarese (sich auf Bion und Grotstein beziehend) sagt, „die ästhetische Erfahrung sei das tiefste Element der Psychoanalyse“ (ebd., 1, übersetzt von I. B.).

Das Auftauchen von Seelischem steht im Zentrum von Wilfred Bions Text *Zäsur*. Ausgehend von Freud – „Intrauterinleben und erste Kindheit sind weit mehr ein Kontinuum als uns die auffällige Caesur des Geburtsakts glauben läßt“ (Freud 1926, 169) – interessiert sich Bion für die Augengruben und Hörgruben des sich intrauterin entwickelnden Kindes, und wie diese primitiven Wahrnehmungen in der analytischen Situation zu erleben sind. Seelisches kann auftauchen in einer transitiv-intransitiven Stimmung, im Hinhören und sich dem Hören überlassen. Analog kennzeichnet ein Fließen, die Suspension von Raum und Zeit, künstlerische Prozesse. Bei der gemeinsamen träumerischen Aktivität in der analytischen Situation wie in der Begegnung mit Kunst geht es um eine sich fortpflanzende Bewegung, die, auch wenn sie Worte benutzt, von den Dingen kündigt.

In ähnlicher Weise versteht Reimut Reiche die Kunst der Psychoanalyse:

„Die Psychoanalyse hat einen ihr eigenen Zugang zur ästhetischen Erfahrung, zur künstlerischen Form und zur Schönheit. (...) So wenig das Gelungene eines gelungenen Kunstwerks darin besteht, daß der abgebildete Apfelbaum ‚realitätsgerecht‘ und die Perspektive ‚unverzerrt‘ wiedergegeben wird, so wenig besteht eine gelungene Analyse darin, daß eine sexuelle oder charakterliche Hemmung von einem ‚pathologischen‘ in einen ‚realitätsgerechten‘ Zustand umgewandelt worden sind. Wenn ein psychoanalytischer Prozess zu sich selbst findet, kommen Inhalt und Form tendenziell zur Deckung. (...) *Inhalt*: das sind in diesem Fall die Probleme, Traumata und Konflikte, derentwegen der Analysand ursprünglich gekommen war. *Form*: das ist die Art und Weise, wie diese Inhalte innerhalb des analytischen Behandlungsrahmens sukzessive in die Übertragung kommen, dort zur Darstellung, zur Auflösung oder Umformung gelangen, auf jeden Fall: eine neue Gestalt annehmen. Diese Konvergenz wird in Falldarstellungen selten oder nie in den Mittelpunkt gerückt, teils aus Scham (...), teils aus Unvermögen, teils aus neurotischer und teils auch aus realer Angst davor, dies Schöne werde zerstört, (...) Am stärksten wiegt wohl das Unvermögen; denn nach hundert Jahren Psychoanalyse fangen wir gerade erst an zu verstehen, was wir hier treiben. Das dürfte nicht der geringste unter den Gründen dafür sein, warum sich so viele Psychoanalytiker von Bion so sehr verstanden fühlen, obwohl sie oftmals nicht so richtig verstehen, wovon er spricht. Etwa, wenn er sagt: ‚Niemand kann jemals wissen, was in der analytischen Sitzung vor sich geht ...‘“ (Reiche 2011, 48 f.)

Am Anfang der Psychoanalyse stand Freuds Selbstanalyse seiner eigenen Träume: „*Die Traumdeutung*, von Freud im Herbst 1899 abgeschlossen und veröffentlicht, vom Verleger auf das Jahr 1900 vordatiert, ist (...) nicht nur ‚Urbuch‘ und ‚Stiftungswerk‘ der Psychoanalyse (...), sondern auch ‚mehr als ein Jahrhundertwerk‘.“ (Deserno 1999, 10) Diese ersten einführenden Bemerkungen seines Sammelbandes *Das Jahrhundert der Traumdeutung* überschreibt Heinrich Deserno mit ei-

nem Freudzitat aus dem Jahr 1932: „Insight such as this falls to one’s lot but once in a life time.“ (Übersetzung I. B.: Eine solche Einsicht fällt einem nur einmal in der Zeit eines Lebens zu.) Der Königsweg des Traumes hat sich seither in vielfältiger Weise verzweigt. Bereits Bertram D. Lewin (1955) unternahm den Versuch „Kenntnisse und (...) Theorie über den Schlaf und den Traum auf ein Verständnis der analytischen Situation zu beziehen“ (Lewin 1955, 133). Christopher Bollas betrachtet den „Traum als eine Fiktion, die mit Hilfe einer einzigartigen Ästhetik aufgebaut wird: Durch die Verwandlung des Subjekts in die eigenen Gedanken, genauer gesagt durch das Einbinden des Selbst in eine Allegorie von Begehren und Schrecken, die vom Ich gestaltet wird“ (Bollas 1987, 239). Bei Bion dient das Träumen der Transformation von Erfahrungen. Im Schlaf und im Wachen wird träumend Erfahrung unbewusst prozessiert und metabolisiert. Und: Am Anfang ist es die Mutter, die ihr (auch schon ihr ungeborenes) Kind träumt.

Geträumt wird in visuellen Bildern. Die ersten musikalischen Bilder dürften das beruhigende Sprechen oder Singen der Mutter sein. Bernd Oberhoff (2007) hat für das italienische „Madrigal“ der Renaissance die Übersetzung eines „muttersprachliche(n) Gesang(s)“ (ebd., 243) gefunden.

„Das Kind erfährt das Sprechen der Mutter also wie Musik, wie einen mütterlichen Gesang, der ihm die gefühlsmäßige Haltung dieser so wichtigen Person übermittelt. Ist damit nicht bereits eine charakteristische Qualität des Madrigalgesangs benannt, der durch seine weiche ‚Dolcezza‘ das Gefühl einer liebevollen mütterlichen Ansprache vermittelt?“ (ebd., S. 244)

Oberhoff beschreibt bei einem doppelchörigen Madrigal den Charakter eines „gemeinsamen harmonischen Hin- und Herschwingens, (...) prädestiniert, im Hörer Gefühle wiederzubeleben, wie er sie (...) in glücklichen Momenten mit der Mutter erlebt hat“ (ebd., 245).

Becketts Fernsehstücke

Zwischen 1977 und 1982 hat Samuel Beckett vier Fernsehstücke beim Süddeutschen Rundfunk inszeniert: *Quadrat*, *Geister-Trio*, *nur noch Gewölke* und *Nacht und Träume*. Die filmischen Mittel, die Beckett in diesen Stücken verwendet, sind überaus reduziert. In *Quadrat* sind es vier Figuren, die gemäß einer festen, sich wiederholenden Choreographie ausschreiten, zunächst begleitet von ganz leiser Schlagzeugmusik, dann sind in der Stille nur noch die schlurfenden Schritte zu hören. In *Nacht und Träume* sitzt ein Mann an einem Tisch und träumt. Der Traum von seinem Ich und seinen Händen scheint von sieben Takten einer Schubertmelodie evoziert. *Nur noch Gewölke* zeigt einen Mann, der bestimmte Verrichtungen macht, in bestimmte Richtungen geht und von einer Frau spricht. In *Geistertrio* ist es eine sitzende Gestalt, ein alter Mann mit einem Kassettenrekorder in der Hand, eine weibliche Stimme, ein kurzer Blick des Erstaunens in einen Spiegel. Passagen aus dem Largo von Beethovens Klaviertrio op. 70 Nr. 1 (*Geistertrio*) werden gespielt.

Becketts Geistertrio¹ als ästhetische Erfahrung

Von der Entstehungsgeschichte des Fernsehfilms wird berichtet, Beckett sei in Tanger am Strand spazieren gegangen, habe einige Takte aus dem Largo von Beethovens *Geistertrio* vor sich hin gesummt und die Szene einer merkwürdigen Verabredung halluziniert: Ein Mann sitzt in seiner Kammer und wartet auf den Besuch einer Frau. Er lauscht Bruchstücken des Largos, bis ein Junge erscheint, der ihm durch Kopfschütteln verständlich macht, „dass sie nicht kommt, jedenfalls nicht an diesem Abend“ (Knowlson 2001, 777). Der Spitzname *Geistertrio* bezieht sich vermutlich auf einen Hinweis auf Shakespeares *Macbeth*, der sich in der Kompositionsskizze des zweiten Satzes, eben des von Beckett verwendeten Largos in d-Moll, fand.

Das Fernsehspiel beginnt mit einem Blick in einen karg ausgestatteten, schwach und diffus beleuchteten Raum. Auf den ersten Blick erkennt man links eine stilisierte Couch und – mit Mühe – auf der anderen Seite eine reglos kauernde Gestalt. Eine monotone, leise Stimme aus dem Off erläutert die Situation. Es gebe noch ein Fenster und „die unerlässliche Tür“. Elemente des Raums (Fußboden, Wand, Tür, Fenster, Pritsche) werden nacheinander vorgestellt. Es handelt sich um graue Rechtecke, ohne einen Hinweis auf eine Funktion, ohne Beziehung zueinander. „Einzige Spur von Leben, eine sitzende Gestalt“. Der nähert sich die Kamera langsam, fast überraschend wird Musik hörbar: die Takte 19 bis 35.1 des 2. Satzes, des Largos, von Beethovens *Geistertrio*, das sogenannte „Macbeth-Thema“. Nicht hörbar ist der Anfangstakt des Themas, Takt 18. In der Annäherung an die Figur nimmt die Lautstärke der Musik zu, als Quelle der Musik wird ein Kassettenrekorder erkennbar. Mit erneuter Entfernung der Kamera von der Person wird die Musik leiser, bis sie nicht mehr hörbar ist. Stille, Reglosigkeit. Dann die Stimme aus dem Off: „Er wird nun meinen, er höre sie.“ Der Mann geht langsam zu Türe, Fenster, Pritsche, bis er schließlich bei einem weiteren grauen Rechteck kurz verweilt. Die Stimme sagt „Ah“. Er kehrt zu Sitzplatz und Kassettenrekorder zurück. In der Annäherung der Kamera werden die Takte 64–79.6 des Largos hörbar, wieder das „Macbeth-Thema“. Nachdem die Musik verklingt: „Er wird nun wieder meinen, er höre sie.“ Ein Blick aus der Tür, der Mann wirkt resigniert. Er beugt sich über den Kassettenrekorder, Musik wird aus der größeren Entfernung hörbar, die Takte 83–84.6. Die Stimme aus dem Off unterbricht: „Halt! Nochmal!“ Der Mann ist in Großaufnahme zu sehen. Wieder ist Musik zu hören: die wahrscheinlich lebendigste und optimistischste Stelle aus dem Largo, die Takte 26–30.7, einmal unterbrochen (siehe Maier 2000, 178 ff. sowie 186). Von nun an fehlt die kom-

1 Die Überlegungen sind weitgehend übernommen aus der erwähnten Arbeit „Samuel Becketts Fernsehspiel *Geistertrio* in Auseinandersetzung mit späten Texten Bions“, die ich mit Ursula Burkert und Johann Peter Haas veröffentlicht habe. Ein wichtiger Teil des hier zitierten, teilweise nur geringfügig variierten Textes stammt von Ursula Burkert, vor allem die dichte Beschreibung des akustisch-visuellen Filmtextes. Ich danke Ursula Burkert für ihre Erlaubnis, diesen Text hier zu verwenden.

mentierende Stimme. Durch sinnliche Geräusche und intensive Stille allein wird die Sehnsucht des Mannes deutlich, dass jemand oder etwas da wäre oder käme. Er öffnet die Türe, sie knarrt laut, der Blick fällt auf einen leeren, grauen Gang. Er öffnet das Fenster, es regnet. Es gibt nun eine Welt außerhalb des Raums, eine Außenwelt. Schließlich blickt der Mann in den Spiegel und schaut lange sein Gesicht an. Auch der Zuschauer sieht erstmals das Gesicht – maskenhaft. Der Mann kehrt zum Kassettenrekorder zurück, kurz wird Musik hörbar, dann das Geräusch von Schritten vor der Türe. Er öffnet die Türe, in dem langen Gang erscheint ein junger Mensch, schaut den Mann schweigend an und wiegt nur sanft den Kopf, während er sich rückwärts entfernt. Der Mann kehrt zu seinem Hocker zurück, die Takte 83–96.8 sind zu hören, das Ende des *Largos* (siehe Maier, a. a. O.). Nach dem letzten Ton klingt die Musik in der Stille nach, der Mann hebt den Kopf und blickt den Zuschauer offen an. Es ist der erste direkte Kontakt des Zuschauers mit dem Mann, der erste Blickkontakt, ein archaisches Lächeln im maskenhaft anmutenden Gesicht. Dann endet das Fernsehspiel – in Stille.

Was wird uns hier vorgeführt? Es scheint um Gefühle der Leere, der Leblosgigkeit und der Hilflosigkeit zu gehen, um eine Sehnsucht nach Kontakt sowie die immer wieder enttäuschte Hoffnung. Die reduzierte Szene erzeugt das Gefühl von Eingeschlossen-Sein, von Entfremdung von anderen und von sich selbst. Das Eingeschlossen-Sein in einen uterinen Raum und die hier erwachsende Hoffnung auf die Stimme, auf die innere Bewegung, bietet sich als eine Deutungsfigur an.

Die Entwicklung auf einen Blickkontakt hin, die trotz der tristen und ängstlichen Atmosphäre des Stückes – wie in vielen der späten Arbeiten Becketts – ein Fünkchen Optimismus hervorruft, geht mit einer spezifischen Verwendung der Musik einher.

Beckett hatte zunächst geplant, das Musikstück während des ganzen Films laufen zu lassen, aber nur zeitweilig hörbar zu machen. Die hörbaren Phasen der Musik sollten im Verlauf des Films im Verhältnis zu den unhörbaren zunehmen. Beckett hat sich schließlich dafür entschieden, einzelne Motive aus dem Stück auszuwählen, jedoch die Idee der Steigerung der Dauer und auch Ausdruckskraft der Musik im Verlauf des Stückes beibehalten.

Ein bemerkenswerter Kampf Becketts mit Beethoven hat hinsichtlich der Schlusszene stattgefunden: Nachdem er zunächst hartnäckig bemüht war, auch für die Schlusszene des Films die Musik dem Film anzupassen, die Musik sich aber sperrte, gab er schließlich nach und übergab sozusagen das Ende des Stückes ganz an Beethoven. Er gab der Musik ihre Zeit. Die Handlung steht still bis zum Verklingen des *Largos* (siehe Maier 2000, 185).

Die Dominanz der Musik am Ende ließe sich so verstehen, dass es dem Protagonisten gelingt, sich von der Musik als Erweiterung der Stimme trösten zu lassen. „Sie“, die Mutter, die Geliebte kommt heute nicht, aber er kann am Ende des *Largos* den Kopf heben und dem Zuschauer in die Augen blicken. Er wirkt belebt und kommt in Kontakt, ein Lächeln huscht über sein Gesicht, wenn es auch zaghaft erscheint. Der Musikwissenschaftler Michael Maier bringt dieses Aufblicken

in Verbindung mit einer biografischen Szene: Beckett sei als kleiner Junge mit seiner Mutter unterwegs gewesen, der Himmel war klar und blau. Er habe zur Mutter aufgeblickt und sie zweimal gefragt, ob der Himmel denn nicht deutlich weiter weg sei, als es scheine. Anstelle einer Antwort habe sie schließlich verärgert seine Hand fortgestoßen und sich abgewandt (siehe Maier 2006). Der Protagonist im Fernsehstück blickt auf, während es dem Zuschauer völlig unmöglich ist, sich abzuwenden.

Die atmosphärische Entwicklung, die die innere Entwicklung des Protagonisten abbildet, wird im Wechselspiel der musikalischen Themen gezeigt. Das Largo enthält zwei musikalische Themen: das sogenannte „Macbeth-Thema“, das Unruhe und Bedrohlichkeit ausstrahlt, und das ruhigere und weichere „Cantabile-Thema“. Die beiden Themen sind rhythmisch deckungsgleich; dem „Cantabile-Thema“ fehlt aber die markante Vierundsechzigstel-Triole, die im „Macbeth-Thema“ den Eindruck der Düsternis und Bedrohlichkeit hervorruft (siehe Maier 2006, 271). Im Verlauf des Stückes geht nach einer unruhigen Suche mit dem zweiten Thema eine stabile Bewegungsform aus dem ersten Thema hervor. Darüber hinaus setzen die Streicher und das Klavier im ersten Thema abwechselnd ein. Im zweiten Thema herrscht eine ruhige Gleichzeitigkeit aller Instrumente.

Man bemerkt auch im Verlauf des Largos, z. B. im Vergleich der Takte 1–8 und 18–25, eine Stabilisierung der Harmonien (siehe Maier 2006, 273). So erscheint das „Cantabile-Thema“ wie etwas lange Ersehntes und endlich Gefundenes: das *eigentliche* Motiv des Stückes. Das Macbeth-Thema durchzieht den ersten und zweiten Teil von Becketts *Geistertrio* und taucht insgesamt viermal im Stück auf. Erst am Ende des zweiten Teils, zunächst kurz unterbrochen durch die letzten Worte der Stimme aus dem Off („Halt! Nochmal!“), dominiert das „Cantabile-Thema“. Mit dem Verschwinden der monotonen Stimme aus dem Off gewinnt es Raum als Ruhepunkt, vielleicht verbunden mit der Hoffnung auf Kontakt.

Das „Nochmal!“ am Ende des zweiten Teils führt also nicht einfach zu einer Wiederholung der Szene, sondern zu einem Perspektivwechsel, der mit der Änderung des musikalischen Themas einhergeht: Der Zuschauer rückt näher an den Protagonisten und seine – auch für ihn veränderte – Wahrnehmung heran. Die kalte Stimme verstummt und die Musik ist nun immer und von jeder Position der Kamera aus hörbar.

Die Stimme im Stück ist aufgespalten: Wir hören zunächst die nicht modulierende, leblose, kommentierende Stimme aus dem Off. Mit ihrem Verschwinden wird die belebende Stimme der Musik dominanter. Die kommentierende Stimme schlägt anfangs eine Brücke zum Zuschauer und zieht ihn subtil in das Stück hinein, in die Innenwelt des Protagonisten. Der Zuschauer hört die Stimme, während es scheint, der Protagonist folge ihrer Anweisung. Die Stimme könnte eine verstörende innere Stimme des Protagonisten darstellen, einen Teil seiner Seele: das unbelebte primäre Objekt. Die Musik dagegen können Zuschauer und Protagonist gemeinsam hören und fühlen, ganz besonders im letzten Teil des Stückes. Sie bringt den Zuschauer mit dem Protagonisten in Kontakt – und mit den Abgründen seiner eigenen Seele.

Das Fernsehstück als visuell-akustische Metapher

Beckett hat seinen Weltruhm vor allem mit seinen Theaterstücken erworben, hat sich mit der konsequenten Beschränkung der Mittel gewissermaßen an den Nullpunkt des Theaters begeben. *Geistertrio* bedient sich nun der technischen Möglichkeiten des Fernsehens und stellt diese zugleich dar.

Mit einem „Guten Abend“ wird der Betrachter als Fernsehzuschauer begrüßt. Das Medium des Fernsehens ist unmittelbar präsent, auch mit der Stimme aus dem Off, die weder leiser noch lauter werden wird, die der Hörer so „gefälligst einstellen“ soll. Im Schwarzweißfernsehen machen genau die beschriebenen Nuancen der Farbe Grau das Bild. „Die gewohnte Kammer“ lässt die Camera obscura anklingen. Der Raum wird zunächst gezeigt, dann abstrakt in seinen Komponenten beschrieben. Der virtuelle Raum hat eine materiale Spur „Fußboden. Staub. Wand. Staub“ und wird von der Stimme erschaffen: Es gibt die Seite mit der unerlässlichen Tür, die mit dem Fenster, die mit einer Pritsche – sämtlich Flächen von Grau in unterschiedlichen Schattierungen –, die vierte Seite öffnet sich zur Kamera. Mit den Mitteln der Zentralperspektive entsteht ein illusionärer Raum, der die Spur der Vergänglichkeit trägt: Staub.

Der musikalische Charakter des Stückes zeigt sich nicht nur darin, dass es Musik verwendet. Die Gestalt des alten Mannes erscheint zunächst als Skulptur in einem Interieur-Bild und wird von der Stimme in Bewegung gesetzt. Ein Hörspiel wird mit einem Stummfilm verknüpft. Die beiden sind aufeinander bezogen und werden doch getrennt wahrgenommen. Der von drei festen Kamerapositionen ausgehend fotografierte geometrische Raum wird im Durchschreiten der Figur als belebter Raum wieder erschaffen. Das geschieht in mehreren Wiederholungen, in einer spiralförmigen Bewegung, bei der die emotionale Qualität sich zunehmend verdichtet. Diese formale Struktur – die der Permutation – nimmt Becketts Umgang mit der Sprache in seinen Prosatexten auf. Sie folgen „einer abstrakten Idee von Linearität, die man über die Kombination diskreter Elemente herstellt, die zueinander in quasi musikalische Beziehung treten“ (Bernold 2006, 53). Deleuze (1996) spricht von der „Sprache I“ Becketts. Das Mögliche, der scheinbar unendliche Raum der Fiktion, wird durch die Worte oder die Wiederholung des Spiels in Variationen erschöpft. Der Künstler und seine (erschöpften) Geschöpfe erschöpfen sich, indem sie das Mögliche erschöpfen, und umgekehrt.

Der schweigende alte Mann und die Stimme, der alte Mann und das Kind, das ihn anblickt und sich entfernt, gesellen sich zu den berühmten Beckett'schen Figuren. Molloy und sein Sohn, Malone und Mahood, Hamm und Clov und viele andere haben ihre charakteristischen Stimmen, ihre Haltungen und Weisen, sich zu bewegen, ihre Geschichten. Deleuze' „Sprache II“ ist eine Sprache der Stimmen, der sich vermischenden Ströme. Aus Wörtern bilden sich Sätze, sie werden zu Stimmen, die sprechen. Diese werden zu Figuren, die Geschichten sind, die sich darin erschöpfen, Geschichten zu sein, die nicht Wirklichkeit repräsentieren, sondern eine neue Wirklichkeit erschaffen, die mit dem Ende der Geschichte verstummen. Paradigma könnte tatsächlich ein Stück Kammermusik sein. Die miteinander

kommunizierenden und sich vermischenden Stimmen der Geige, des Cellos und des Klaviers machen das Klaviertrio.

Als die Stimmen im *Geistertrio* ließen sich betrachten: der schweigende alte Mann, Beethovens Musik und die Stimme, die die Bewegungen des alten Mannes kommentiert, dann der Blick, der das Zurückweichen des Jungen zu erschaffen scheint, weiter das Klopfen, die knarrende Tür, die Schritte, die den Betrachter in eine Geisterwelt ziehen, und natürlich die Stimme des Klaviertrios, die aus dem Kassettenrekorder kommt. Was geschieht, ist ein Oszillieren in der Wahrnehmung zwischen dem Erblicken eines äußeren Raums und dem Erleben eines inneren Raums. Genau so wird die Antizipation der Zukunft – die Zeitform des Unbewussten ist die vollendete Zukunft – möglich: das Träumen. Bei Beckett geht es um das Unabschließbare, das Ende, das sich vollzieht, das geschehen sein wird, ohne als Gegenwart wahrgenommen zu werden. Clov fragt Hamm im *Endspiel*: „Glaubst du an das zukünftige Leben?“ Hamm antwortet: „Meines ist es immer gewesen.“ (Beckett 1995, 130)

Material zu sein, gilt bei Beckett für die Sprache, er verlangt es auch von seinen Schauspielern, von deren Körpern. Kleists *Marionettentheater* hat er bewundert: Dem Gliedermann mit seinen mathematisch berechenbaren Bewegungen soll, den idealen Schwerpunkt vorausgesetzt, vollkommene Harmonie möglich sein, damit ist er wahres Vorbild des Tänzers. Beckett spricht von Schauspielern, die er braucht, „die Substantive wären“ (zitiert nach Bernold 2006, 50). Die Gestalt des alten Mannes, die zunächst als Skulptur in einem Interieur-Bild erscheint, wird von der Stimme in Bewegung gesetzt. Auch die Stimme ist Material. Beckett: „Man müsste einen stimmlichen Schatten finden, eine Stimme, die ein Schatten wäre. Eine Stimme ohne Ton, eine weiße Stimme.“ (ebd., 83)

Das Fernsehspiel zieht den Betrachter in das Bild hinein. Der angeschnittene Raum findet Erweiterung und Spiegelung im (privaten) Raum des Betrachters. Das Fernsehgerät steht im Wohnzimmer. Nimmt man den Film *Geistertrio* als Charakter, erlebt der Betrachter eine rhythmisierte Welt, folgt den Stimmen, um eine Geschichte zu finden, und es entstehen in ihm affektive Bilder, die sowohl etwas vom Kunstwerk sagen als auch von ihm selbst. Die unbewusste Sinnstruktur des Films wird in der Begegnung zweier Charaktere in einem vergänglichem Moment verstanden. Ein solcher Augenblick des Verstehens ist der Blick des alten Mannes in unsere Augen. Das Bild rechnet nicht mit dem Betrachter, zieht ihn aber in seinen Bann, in ein Gefängnis, ein Gefängnis der Einsamkeit.

Das Auftauchen des Seelischen in einer künstlichen, einer toten Welt

Der erste Innenraum, der erste private Raum, der Mutterleib ist ein während der Schwangerschaft abgeschlossener Raum. Die Assoziation der Gebärmutter rührt an *ein* Verstehen von Kunst, das des Künstlers, der sein Leben lang auf der Suche nach der ursprünglichen Einheit mit der Mutter ist, die er verloren hat: In der anti-

ken Formulierung beschwört Orpheus die verlorene Eurydike, aus dem Hades zu ihm zurückzukehren. Beckett gibt sich in seinen Texten immer wieder explizit auf die Reise zur Mutter, zum mütterlichen Körper. So beginnt sein Roman *Molloy* mit dem Satz: „Ich bin im Zimmer meiner Mutter. Ich wohne jetzt selbst darin.“ (Beckett 2005, 7) Im Verlauf schildert der Roman eine Reise von Molloy, die er zum Teil allein, zum Teil mit seinem Sohn macht, zu seiner Mutter, einer toten Mutter. Malone sagt in *Malone stirbt*: „Alles ist bereit. Außer mir. Ich werde in den Tod geboren. Das ist mein Eindruck. Komische Schwangerschaft.“ (Beckett 2005, 387)

Auch der Raum des *Geistertrios* lässt an den mütterlichen Körper denken, in dem der alte Mann bleibt, den der junge Mensch – bedächtig den Kopf wiegend – mit schlurfenden Schritten verlässt. Die Bewegung ist erschöpft – beim alten Mann wie beim Kind. In *Texte um Nichts* heißt es: „Ja, ich war mein Vater und ich war mein Sohn.“ (zitiert nach Deleuze 1996, 53 f.) Einer scheint die Variation des anderen, eine Möglichkeit der Existenz des anderen zu sein. Der tote mütterliche Körper findet sich in der homogenisierten Wirklichkeit, die sich abbildet, der fehlenden Farbe, der nicht modulierten Stimme, der von der von Ein- und Aus- und Rückspul-Taste zerschnittenen Musik. Eröffnet wird der Raum einer künstlerischen Performance, nicht der eines Schreibenden, sondern der eines Hörenden.

Becketts Rätselfigur lässt sich mit der Suche nach der ästhetischen Erfahrung in der Psychoanalyse in Verbindung bringen. Der Erwerb der Sprache beim Kind ist mit dem Verlust der Mutter-Kind-Einheit verbunden. Das, was verloren ist und aktiv aufgegeben wird, kann in den sinnlichen Aspekten der Sprache wieder gefunden werden: Rhythmus und Melodie als Musik der Sprache transportieren Stimmungen und sind verankert in Triebhaftem. Der mütterliche Körper ist ein sprechender Körper, die Verbindung zu ihm ermöglicht nachträglich, indem sie verworfen wird, die Konstitution eines Subjekts und eines sublimen Objekts: von sinnlich hervorgebrachtem Sinn. Der steht im Gegensatz zur Halluzination, in der die Schöpfung omnipotent geschieht, mit Ein-, Aus- und Rückspultaste etwa. So ist erst die Begegnung im gegenseitigen Anblick am Ende des *Geistertrios* ein solcher Moment, in dem sinnlich hervorgebrachter Sinn entsteht. Dazu mag gehören, dass Beethoven „sieg“, das Largo zu Ende gespielt wird. Deleuze spricht von der dritten Sprache Becketts, die im Medium der Fernsehstücke erst zu sich komme. Es ist die Sprache der Konstruktion, der (akustischen und optischen) Bilder, die in einer – wie Bion sagt – transitiv-intransitiven Stimmung entstehen. Konkretes wie Abstraktes erfährt Metaphorisierung.

Die Bereitschaft, sich auf das Unbekannte einzulassen, wird gehalten in Genauigkeit. Für Beckett gelte, so Deleuze, „allergrößte Genauigkeit und höchstgradige Auflösung; der endlose Austausch von mathematischen Formulierungen und die Verfolgung des Formlosen oder Unformulierten“ (Deleuze 1996, 56). Die genauen Regieanweisungen bei den Fernsehstücken, die Kameraeinstellungen, die Zooms, die exakten Taktangaben beim *Geistertrio* lassen an die Mechanik von Kleists Gliedermann denken. „Nur ein Gott könne sich auf diesem Felde mit der Materie messen“ (Kleist 1980, 12). Bernold spricht von der Genauigkeit, die „wer-

den“ (Bernold 2006, 35) kann, es sind „kleine Würfel aus geronnener Dauer, (...) Gesten der Ankunft, des Abschieds, der Begleitung“ (ebd., 37).

Der Film als visuelle Metapher ist eine Rätselfigur. Die abstrakte formale Gestaltung imponiert als Endpunkt einer Entwicklung, die auf Descartes' objektivierendes Denken zurückgeht. Der lässt sich verbinden mit dem von Hannah Arendt beschriebenen modernen Menschen, der „in das Gefängnis seiner selbst, seines eigenen Denkvermögens“ versetzt worden ist, das „ihn unerbittlich auf sich selbst zurückwirft, ihn gleichsam in die Grenzen seiner selbstgeschaffenen Systeme sperrt“ (Arendt 1958, 365). Gesellschaftlich ist Arendt mit den totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts beschäftigt. Mit dem Bezug zu *Macbeth* sind die Geister die Ermordeten. Das Klopfen ans Tor zu Beginn der 2. Szene macht Macbeths Mordtat offenbar. „Nur keine Geister mehr!“ (Shakespeare 4. Aufzug, 1. Szene) wird er später sagen. Die Geister konfrontieren mit der Untat, mit der Schuld.

Epilog: Musik und Text und Leib und Leben

Beckett soll zu der Frage, was er getan hätte, wenn er nicht Schriftsteller geworden wäre, gesagt haben, er hätte Musik gehört. Bernold beschreibt in seinen Begegnungen mit dem alten Beckett etwas von dieser musikalischen Seinsweise, versteht seine persönlichen Mitteilungen auch als einen literaturwissenschaftlichen Kommentar:

„Wir verbrachten unsere Zeit damit, uns zuzuwinken, uns Zeichen zu geben, von weitem wie von nahem. (...) Ein Zeichen, das war ein Teil der aktuellen oder virtuellen Situation, in der wir uns gemeinsam befanden, dergestalt dass, wurde es von einem von uns gesendet, es bereits einen Teil dessen vorwegnahm, was der andere antworten würde. (...) Man erkennt hier eine Form des Spiels. Eine reziproke Form, da ja jedem Spielzug sozusagen der folgende vorausgeht. (...) Dies kam dem Musizieren nahe. Und es hatte auch viel Ähnlichkeit mit manchen Passagen aus seinem Theater.“ (ebd., 19)

Der französische Schriftsteller Pierre Michon beschäftigt sich in seinem Buch *Körper des Königs* in einem kleinen Text mit Gedanken, die der Körper denken kann. Es geht um ein Porträt Becketts, 1961 fotografiert von Lütfi Özkök.

„Der König hat, wie man weiß, zwei Körper: einen ewigen, dynastischen, den der Text weiht und inthronisiert und den man nach Belieben Shakespeare, Joyce, Beckett oder Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett nennt, der aber immer derselbe unsterbliche Körper bleibt (...); und einen zweiten, sterblichen, funktionalen, relativen Körper, den man zum Aas wirft, der Dante und nur Dante heißt (...) nur Joyce (...) nur Shakespeare (...) Oder er trägt den Kerkernamen Samuel Beckett, und in dem Gefängnis dieses Namens sitzt er im Herbst 1961 (...)“ (Michon 2015, 11).

Michon schildert die beeindruckende Körperlichkeit Becketts und meint, „daß man schwerlich diesen *saccus merdae* mit Namen Samuel Beckett fotografieren kann, ohne daß im gleichen Augenblick das Porträt des Königs erscheint, die Li-

teratur in Person (...)“ (ebd. 12 f.). Michon ist überzeugt, dass der, der fotografiert wird, dies akzeptiert.

„Ich bin der Text, warum sollte ich nicht Ikone sein? Ich bin Beckett, warum sollte ich nicht dessen Erscheinung haben? Ich habe meine Sprache getötet und meine Mutter, ich bin am Tage der Kreuzigung geboren, ich habe, ineinergeflossen, die Züge des heiligen Franziskus und Garry Coopers, die Welt ist ein Theater (...) Der Fotograf drückt auf den Auslöser. Die zwei Körper des Königs werden sichtbar.“ (ebd. 13)

Ganz am Ende möchte ich Siegfried Unseld das Wort geben. Der kleine Text „Das letzte Mal. Beckett“ erzählt von einem letzten Besuch des Verlegers beim Autor im Mai 1989, der inzwischen in einer „Maison de Retraite“ lebte. „Unser Gespräch lief anders als sonst, mühsamer, bemühter. (...) Ich frage ihn zögernd, vorsichtig, ob er in diesem Zimmer arbeiten könne? Er übersetze seine jüngste Arbeit, den englisch geschriebenen Text *Stirrings Still* (...) ins Französische.“ (Unseld 2006, 334) Unseld fragt nach der Übersetzung, und Beckett will

„aufstehen, schafft es nicht, schafft es nur, indem er sich abstützt auf dem wackeligen Tisch. Er kann sich nur schwer aufrechterhalten, schwankt ein wenig, eine spindeldünne Gestalt. Er geht, immer gestützt, ans Bücherregal, holt die bibliophile Ausgabe von *Stirrings Still* und zeigt sie uns. Ich lese: ‚One night or day then as he sat at his table hood on hands he saw himself rise and go. First rise and stand clinging to the table. Then sit again. Then rise again. Then go. On unseen feet start to go [...]‘ (...) Der Ort hier hat seine eigene Magie. Es ist der, den Beckett immer wieder so beschrieben hat. Die Zahl der Dinge nehmen ab. Die Dinge machen sich überhaupt davon. (...) Alles wird immer weniger, am Ende des Weniger steht das Nichts.“ (ebd., 335)

Die Abschiedsworte Becketts, die Unseld dem Leser verschweigt, seien in anderer Form nachzulesen im

„Roman *Watt*, auf jenen Seiten, auf denen ein Grundgeheimnis seines Werkes aufscheint: ‚Gott möge Sie segnen, Mr. de Baker, sagte Louit. Und Sie, Mr. Louit, sagte Mr. Baker. Nein, nein, Sie, Mr. de Baker. Sie, sagte Louit. Warum eigentlich mich, Mr. Louit, na, wenn es denn unbedingt sein muß, jedenfalls auch Sie, sagte Mr. de Baker. Sie meinen, Gott möge uns beide segnen, Mr. de Baker? sagte Louit, Diable, sagte Mr. de Baker.“ (ebd., 335 f.)

Literatur

- Anzieu, D. (1991): *Das Haut-Ich*. Frankfurt a. M.
- Arendt, H. (1958[2002]): *Vita activa*. München
- Beckett, S. (1951[2005]): Molloy. In: Beckett, S.: *Drei Romane*. Frankfurt a. M.
- Beckett, S. (1952[2005]): Malone stirbt. In: Beckett, S.: *Drei Romane*. Frankfurt a. M.
- Beckett, S. (1996): *Quadrat. Stücke für das Fernsehen*. Frankfurt a. M.
- Beckett, S. (1995): *Theaterstücke*. Frankfurt a. M.
- Bernold, A. (1992[2006]): *Becketts Freundschaft*. Berlin
- Bion, W. R. (1977[2009]): *Raster und Zäsur*. Frankfurt a. M.
- Böhme, I.; Burkert, U.; Haas, J. P. (2011): Samuel Becketts Fernsehspiel *Geistertrio* in Auseinandersetzung mit späten Texten Bions. *ZPTP* 26. Jg. 327–345, *ZPTP* 26. Jg. 346–366
- Bollas, C. (1987): Figur im Stück des Anderen sein: Träumen. In: Deserno, H. (Hrsg.) (1999): *Das Jahrhundert der Traumdeutung*. Stuttgart, 239–253
- Cieutat, M.; Rouyer P. (2013 [2012]) (Hrsg.): *Haneke über Haneke. Gespräche mit Michel Cieutat und Philippe Rouyer*. Aus dem Französischen von M. Seibert. Berlin Köln
- Civitarese, G. (2013 [2012]): *The Violence of Emotions*. London and New York
- Deleuze, G. (1996): Erschöpft. Vorwort zu Beckett, S.: *Quadrat. Stücke für das Fernsehen*. Frankfurt a. M.
- Deserno, H. (1999) (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Traumdeutung*. Stuttgart
- Freud, S. (1914): *Der Moses des Michelangelo*. GW X, 172–201. Frankfurt a. M.
- Freud, S. (1923): *Das Ich und das Es*. GW XIII, 236–289
- Freud, S. (1926): *Hemmung, Symptom und Angst*. GW XIV, 111–205. Frankfurt a. M.
- Heinrich, K. (2013): Musik und Religion. Ein Rundfunkessay mit Tonbeispielen. In: Heinrich, K.: *Dämonen beschwören, Katastrophen auslachen*. Frankfurt a. M.
- Kleist, H. v. (1980): *Über das Marionettentheater*. Frankfurt a. M.
- Knowlson, J. (2001): *Samuel Beckett. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.
- Knowlson, J. und E. (2006): *Beckett Erinnerung*. Frankfurt a. M.
- Leikert, S. (2008): *Den Spiegel durchqueren*. Gießen
- Lewin, B. D. (1955): Traumpsychologie und die analytische Situation. In: Deserno, H. (Hrsg.) (1999): *Das Jahrhundert der Traumdeutung*. Stuttgart, 113–139
- Maiello, S. (1999 [1995]): Das Klangobjekt. Über den pränatalen Ursprung auditiver Gedächtnisspuren. *Psyche* 53, 2, 137–157
- Maier, M. (2000): Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts Fernsehspiel. *Archiv für Musikwissenschaft*, LVII, Heft 2, 172–194

Maier, M. (2006): *Becketts Melodien*. Würzburg

Michon, P. (2015 [2002]): *Körper des Königs*. Frankfurt a. M.

Oberhoff, B.: Die ästhetische Re-Inszenierung des mütterlichen Klangsprechens im Madrigal des 16. Jahrhunderts. In: Soldt, P. (Hrsg.) (2007): *Ästhetische Erfahrungen*. Gießen, 239–260

Reiche, R. (2011): *Mutterseelenallein 2*. Frankfurt a. M.

Shakespeare, W.: *Macbeth*. Sämtliche Werke. Dritter Band: Tragödien. Heidelberg o. J.

Thurner, C. (2009): *Beredte Körper – bewegte Seelen*. Bielefeld

Unsel, S.: Das letzte Mal. Beckett. In: Knowlson, J. und E. (2006): *Beckett Erinnerung*. Frankfurt a. M., 331–336

Weber, K. (2011): Psychoanalyse und Musik. *ZPTP* 26. Jg., 346–366

Dr. Isolde Böhme

Von-Werth-Str. 44

50670 Köln

E-Mail: isolde.boehme@t-online.de

Teilhabe – Verstehen – Veränderung Formprozesse in der musiktherapeutischen Improvisation

Partaking – Understanding – Changing Processes of Form in Music Therapy Improvisation

Martin Deuter, Bern, Zürich, Rheinfelden

*Die Form, als solche wahrgenommen,
wird zu einer Botschaft, die man empfängt, aber nicht übersetzen kann,
weil sie ganz und gar vom Augenblick bestimmt ist.*
(John Berger 1992)

*Wie etwas immer wieder eine Form findet und verliert,
das ist das große Abenteuer des Menschlichen.*
(Wilhelm Salber, Homepage Psychologische Morphologie)

The hardest thing is to do something which is close to nothing.
(Marina Abramović 2012)

Der Begriff der Form wird in diesem Text in seinem gestaltpsychologischen bzw. morphologischen Verständnis erläutert. Dementsprechend liegt der Fokus auf der Dynamik von Gestalt und Verwandlung, von Form und Veränderung. Die Möglichkeiten, in psychotherapeutischem Zusammenhang Veränderung in Gang zu bringen, sind jedoch oft eingeschränkt. Mit Hilfe einer Fallvignette aus einer musiktherapeutischen Einzeltherapie mit einem traumatisierten Patienten wird verdeutlicht, dass die Teilhabe an der Situation, die geteilte Gegenwart zunächst wichtiger sein können als die Intention, Veränderung zu ermöglichen. Die dabei konzeptuell und praktisch hilfreiche Haltung des ‚Nicht-Wissens‘ wird geschildert. In der Ausrichtung auf die musikalischen Formen wird es mit einer Haltung der ‚Abstimmung im Ungefähren‘ möglich, partiell auf Veränderung zu verzichten – zugunsten einer dem reduzierten Vermögen des Patienten angepassten Beziehungsgestaltung.

The term „form“ is explained in this text within a gestalt-psychology, respectively morphological, understanding. Focus is therefore placed on the dynamic of gestalt and transition, from form and change. The possibilities of initiating change through a psychotherapeutic context are however often limited. By means of a case vignette from individual music therapy with a traumatized patient, it becomes clear that by

a partaking in the situation, the shared presence may be initially more important than the intention of enabling change. Here the conceptual and practical, helpful attitude of „not knowing“ is described. In the orientation of musical forms it becomes possible, with an attitude of „attunement in approximation“, to partially forego change – to benefit the reduced ability of the patient’s conformed relationship structure.

Die Form der Dinge

Auf die gegenständliche Welt unserer Alltagserfahrungen angewendet, ist der Begriff der „Form“ anschaulich und praktisch wie die Formen selbst. Dass wir einen Gegenstand der Alltagswelt erkennen und wiedererkennen können, hängt hauptsächlich mit seiner Form und deren Beständigkeit zusammen.

Beschäftigen wir uns mit dem Formbegriff in seinen abstrakten, metaphorischen Dimensionen, ergibt sich jedoch eine unübersehbare Fülle der Bedeutungszusammenhänge – Anschaulichkeit und Handhabbarkeit gehen schnell verloren. Das gilt im besonderen Maße, wenn wir es mit lebendigen, in Veränderung begriffenen Phänomenen zu tun haben – und dazu ist alles zu zählen, das sich im seelischen Erleben wahrnehmen und beobachten lässt.

Sinnvoll also, die Perspektive einzuschränken und sich mit einem begrenzten Aspekt der Form zu beschäftigen: „Form“ soll in den folgenden Überlegungen in Analogie zum Begriff der „Gestalt“ angeschaut werden, und mit dem Gestaltbegriff richtet sich unsere Beobachtung auf etwas anderes als auf die scheinbar fest konturierten Formen unserer Alltagsanschauung.

Gestalt und Verwandlung

Mit dem Gestaltbegriff ist die Auffassung bezeichnet, dass uns die Phänomene als Ganzheiten erscheinen, dabei durchaus aus Einzelheiten bestehen, die sich aber in die Wahrnehmung einer Ganzheit einfügen. „Eine Gestalt faßt eine je auf besondere Weise geformte Mannigfaltigkeit zu einer quasi mit einem Blick greifbaren Ganzheit zusammen.“ Dabei sind „die Teile nur von ihrem Zusammenwirken in der jeweiligen Gestalt her in ihrer Bedeutung bestimmbar.“ (Tüpkler 1996, 32) So haben die Beine eines Tisches in eben dieser Zugehörigkeit ihre charakteristische Form, während zum Beispiel die Beine eines Lebewesens neben der Ähnlichkeit zusätzlich andere Eigenschaften aufweisen müssten.¹

1 Wobei diese klare Unterscheidung durch Analogie und Nachahmung der Form auch wieder relativiert sein kann – denken wir an die geschnitzte Nachbildung einer Tierpfote an einem barocken Möbelstück.

Einen zusätzlichen Aspekt in der Auffassung der Gestalt betont die Morphologische Psychologie, indem sie den zusammengesetzten und übersummativen Charakter der Gestalt als das, *wie etwas ist*, in Zusammenhang bringt mit dem, wie sich *etwas verändert*. „Gestalt und Verwandlung sind so gesehen Eins. Sie betonen die nur mit diesen Polen faßbare Paradoxie, daß das Seelische zugleich ‚feste‘, überschaubare und abgrenzbare Einheiten herausbildet und dennoch ein fortwährender Verwandlungsprozeß ist.“ (a. a. O., 34)

Dieser Auffassung folgend werden hier auch die seelischen Phänomene als fortwährender Prozess von Formbildung und Formveränderung angesehen, als Polarität von Gestalt und Verwandlung. Symptomatik und Pathologie in der seelischen Formenbildung werden entsprechend als eingeschränkte oder verhinderte Polarität von Gestaltbildung und Gestaltverwandlung aufgefasst.

Genau genommen ist der Aspekt der Veränderung auch im Bereich des Gegenständlichen von Bedeutung, dann nämlich, wenn wir räumliche und zeitliche Dimensionen der Wahrnehmung mit berücksichtigen. Ein und derselbe Gegenstand, aus einer neuen Richtung betrachtet, zeigt andere Details seiner Form². Gleichwohl erkennen wir ihn noch als denselben Gegenstand, sprechen ihm also seine Selbstähnlichkeit nicht ab, auch wenn sich die Form dem Blick anders präsentiert und, naiv betrachtet, unterschiedliche Formmerkmale sichtbar werden.

Ein Spannungsverhältnis von Form und Veränderung ergibt sich ebenfalls, wenn wir einen Gegenstand mehrmals, in größeren zeitlichen Abständen anschauen und dabei z. B. einen Verwitterungsprozess beobachten. Der Gartenstuhl, der den Winter über im Freien geblieben ist, zeigt im Frühling deutliche Spuren der Veränderung; trotzdem erkennen wir ihn noch als den Stuhl wieder, der im vergangenen Sommer und Herbst als Sitz diente (größere Zeiträume werden hier andere Dimensionen der Veränderungen zeigen; ob wir dabei von Veränderung oder Verfall sprechen, hängt vom Standpunkt und der Bewertung des Betrachters ab).

Teilhabe – Verstehen – Veränderung

Wir verstehen die Form im Folgenden also im Zusammenhang zu ihrer Entstehung und Veränderung, womit gleichzeitig zwei zentrale Begriffe der Psychotherapie benannt sind. In der Therapie geht es um Veränderung – in dem Sinne, dass nach Wegen aus einer Leid verursachenden Lebenshaltung gesucht wird. Dabei wollen die Entstehungs- oder Strukturbedingungen der entsprechenden Sicht- und Lebensweise verstanden sein, bevor sich Veränderungen ergeben können.

Über Verstehen und Veränderung hinaus wäre noch ein drittes Element zu berücksichtigen: die *Teilhabe* an der gegenwärtigen Situation des Patienten, in wel-

2 Eine Spielart dieses Sehens bestimmt die Formen in der kubistischen Malerei, bei der verschiedene Perspektiven ein und desselben Gegenstands in „Gleichzeitigkeit“ bzw. in einem räumlichen Nebeneinander erscheinen.

cher Elemente seiner Lebens- und Sichtweise erfahrbar werden. Wohl erst in dem Dreischritt von Teilhabe, Verstehen und Veränderung ergibt sich eine Konstellation, in der Entwicklung und Veränderung der seelischen Formenbildungen (s. o.) erkennbar und beeinflussbar werden können.

Die Berücksichtigung der Teilhabe folgt der Einsicht, dass die Wirksamkeit der therapeutischen Arbeit nicht erst im verbalen (oder sonstwie gestützten) Austausch beginnt.

Wie sich die Interaktion gestaltet, hängt im Wesentlichen von der gemeinsamen „sinnlichen Präsenz“ (vgl. Pflichthofer 2008, 49), von der geteilten Gegenwart der Beteiligten ab. „Die Erfahrung [wird] geteilt, noch während sie sich entfaltet. Es gibt keine zeitliche Distanz. Die Erfahrung ist direkt – nicht durch Worte vermittelt oder umformuliert. Sie wird von beiden Partnern gemeinsam erzeugt und gelebt.“ (Stern 2007, 179)

Mit dem Begriff der Teilhabe ist zudem der *Beziehungsaspekt* benannt, ebenfalls ein zentraler Aspekt psychotherapeutischer Arbeit.³ In bestimmten therapeutischen Konstellationen kann es wichtig sein, als Therapeut die Bereitschaft aufzubringen, zwei Aspekte der genannten Dreiergruppierung unberücksichtigt zu lassen, also zunächst und vorläufig auf Verstehen und Veränderung zu verzichten, damit sich eine „gemeinsame Situation zu zweit“⁴ im Sinne der Teilhabe überhaupt etablieren kann.

In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf eine musiktherapeutische Behandlung, in der die Teilhabe zum zentralen Element wird, während Verstehen und Veränderung nur in modifizierter Art und Weise zum Tragen kommen. Dabei ist die Teilhabe nicht als etwas Statisches anzusehen; sie gestaltet sich vielmehr als dynamischer Verlauf, allerdings innerhalb einer Begrenzung – als Abstimmungsprozess mit minimierten Gestaltungs- und Entwicklungsmöglichkeiten.

Fallvignette: Zwischen Sirenen gesang und Totenstille

Der etwa 40-jährige Patient (hier Herr K. genannt) stammt aus dem Nahen Osten. Er wird in einer psychosomatischen Klinik wegen einer somatoformen Schmerzstörung und einem Erschöpfungszustand bei andauernder Persönlichkeitsveränderung nach einer Traumatisierung durch Kriegs- und Foltererlebnisse behandelt. In der Musiktherapie soll es darum gehen, einen Zugang zum Ausdruck des emotionalen Empfindens zu ermöglichen; die Behandlung umfasst fünf Sitzungen.⁵

3 Ein relationaler Aspekt spielt auch bereits im Zusammenhang des Gegenständlichen eine Rolle, insofern der Betrachter und seine unterschiedlichen Perspektiven auf den Gegenstand mitgedacht werden.

4 „Das eigentliche Objekt [der Behandlung] ist jene Gesamtsituation zu zweit“, heißt es bei Lorenzer in Bezug auf eine Formulierung von Müller-Braunschweig (Lorenzer 1970, 215).

5 Bei der Behandlung, die als Einzeltherapie stattfand, war eine Praktikantin anwesend; sie hat einen Praktikumsbericht verfasst, den ich im Folgenden mehrfach einbeziehe.

Im Gespräch wirkt Herr K. präsent und orientiert, wobei es ihm wichtig ist, auf seine große Empfindlichkeit gegenüber Geräuschen und Klängen aufmerksam zu machen – er meide üblicherweise Orte, an denen Musik zu hören ist, oder versuche, den Aufenthalt so kurz wie möglich zu halten. Alltagsgeräusche können ihn schnell unter Druck bringen, Stille sei wegen der assoziativen Nähe zum Tod nicht auszuhalten. Außerdem sei er immer sehr müde. Es ist ihm wichtig, dass er den zeitlichen Rahmen der Musiktherapiesitzung selbst bestimmen und die Sitzung abbrechen kann, wenn seine Kraft erschöpft ist. Diese Abmachungen folgen der Notwendigkeit, Retraumatisierungen zu vermeiden und dem Patienten die Möglichkeit zu bieten, die Kontrolle über das Geschehen zu behalten.

Die Aufgabe, in der Interaktion herauszufinden, welche akustisch-klanglichen Räume sowie welche zeitliche Ausdehnung aushaltbar sind, sollte sich in der Folge als die wesentliche Rahmung der musiktherapeutischen Sitzungen herausstellen. Innerhalb dieser allmählich vertraut werdenden Rahmung ging es in jeder Sitzung aufs Neue darum, sich auf eine immer ‚ungefähr‘ bleibende Abstimmung einzulassen.

Abstimmungen im Ungefähren

Auf den Vorschlag des Therapeuten, die Instrumente nach geeigneten Klängen zu durchsuchen, geht Herr K. trotz sichtlicher Anspannung ohne Vorbehalte ein; während des Anklingens der Instrumente lauscht er konzentriert und sorgfältig, trifft eine Auswahl und korrigiert diese wieder, bis zwei Instrumente (Röhrenglocken und Sansula) für ein erstes Zusammenspiel gefunden sind. Seine Auswahl kann er sehr präzise differenzieren – die Klänge erlebt er als „aushaltbar“ bis „schön“.

Im Zusammenspiel reagiert der Therapeut (Sansula) zunächst nur auf die Impulse von Herr K.; das heißt, er wartet jeweils ab, bis Herr K. mit den Röhrenglocken den nächsten Ton spielt. Zwischen den Tönen ergeben sich lange Zwischenräume, die Lautstärke bewegt sich knapp über der Hörgrenze. Später erweitert der Therapeut das Muster und spielt auch Töne, ohne den Impuls von Herrn K. abzuwarten.

Es entsteht eine Atmosphäre von großer Vorsicht, aber auch Ruhe und Ausgespanntheit in einem weiten Raum, den man wie mit großer Sorgfalt genau beobachten muss, um in Kontakt dazu bleiben zu können. Da die Klänge so leise sind, mischt sich einmal von draußen der Gesang eines Vogels in den Zwischenraum und wird zu einem dritten Element.

Mit der Zeit versinkt Herr K. immer mehr im Spiel und entspannt sich ein wenig, wobei er aber nur mit einer Hand spielt, während er mit der anderen Hand mehr in der Verkrampfung bleibt und einen Schlegel festhält. Er avisiert jeden Ton sehr sorgfältig,

Aus diesem Bericht wörtlich übernommene, längere Textabschnitte sind kursiv gesetzt. Für die Zustimmung zur Verwendung der Aufzeichnungen danke ich Susanne Korn ganz herzlich. Susanne Korn hat 2014 ihre Ausbildung beendet und ist Klinische Musiktherapeutin MAS; sie arbeitet in Basel.

scheint den Klängen nachzulauschen und dann jeweils zu entscheiden, ob dieser Ton richtig sei. Mit der Zeit findet er drei nebeneinanderliegende Töne, die wie eine Art „Safe Place“ erscheinen – hierher kehrt er zurück, wenn ihm die Klänge der Sansula zu laut oder zu unvermittelt erscheinen oder wenn er einen anderen Ton als ungeeignet erlebt.

Aus der Beschreibung der Situation ergibt sich zunächst der Eindruck des Gleichbleibenden und der Begrenzung auf einen engen Spielraum der Möglichkeiten; daneben lässt sich aber eine Veränderung konstatieren, die außerhalb jeder absichtsvollen Bemühung liegt – sie betrifft die Zeitwahrnehmung des Patienten. Vor Beginn der meisten Sitzungen befürchtet er, nicht lange durchhalten zu können bzw. durch das Zusammensein schnell erschöpft zu werden. Die erste Improvisation dauert dann aber ungefähr 40 Minuten, was Herrn K. nachträglich überrascht; er selbst hat das Gefühl, es seien kaum 20 Minuten vergangen. Dieses Muster erhält sich über alle fünf Sitzungen, wobei sich die Überraschung über die Differenz von subjektiver Zeitwahrnehmung und realer Zeit nicht abzunutzen scheint. Zu Beginn werden jeweils zumeist Schmerzen oder Müdigkeit genannt, die es schwer machen könnten, sich auf die Sitzung einzulassen.

Dass die einzelnen Sitzungen dann länger dauern können als erwartet, wertet Herr K. als eine Leistung, auf die er stolz ist; dies steht im Zusammenhang seinen Bemühungen um eine möglichst positive Entwicklung in der gesamten Behandlung. Aus therapeutischer Sicht handelt es sich hier jedoch weniger um die Leistung des Aushaltens, als um die sich einstellende Möglichkeit, in der musikalischen Szenerie zu versinken. Wichtig zu betonen ist in diesem Zusammenhang, dass das Versinken in der Musik von einer Dissoziation abgegrenzt werden kann: Während des Spiels sucht Herr K. immer wieder Blickkontakt und nach dem Ende der Improvisationen kann er sehr differenziert Auskunft über Einzelheiten der Musik geben.

In den folgenden Sitzungen vergrößert sich der Spielraum allmählich. Es können mehr Töne auf dem Instrument in das Spiel einbezogen werden; die drei Ausgangs- und Rückzugstöne spielen keine so wichtige Rolle mehr. Es ergeben sich motivische Bezüge, die aber vom Patienten unbemerkt zu bleiben scheinen. Versuche, in meinem Spiel eine Annäherung an einen Schluss zu gestalten, bleiben unwirksam. Das Ende des Spiels geschieht abrupt, wie ein Aufwachen aus der Versunkenheit, die dann der Müdigkeit Platz macht und das Ende der Sitzung unumgänglich werden lässt.

Neben seinen eigenen wählte Herr K. auch die Instrumente aus, die ich verwenden soll; seine Auswahl ist darauf ausgerichtet, dass die Musik leise bleibt und die Klänge nicht zu stark voneinander abweichen. In Abstimmung mit ihm ist es in der zweiten Sitzung möglich, dass ich zwei Instrumente verwende; zur Sansula kommt, auf meinem Vorschlag hin, eine Tambura⁶ hinzu. Diese Konstellation

6 Verwendet wurde ein Instrument der Firma Anklang® Musikwelt, das wegen seiner vereinfachten Bauweise weniger empfindlich ist als eine originale Tambura, einen stärkeren Aufforderungscharakter hat und über einen schönen, obertonreichen Klang verfügt.

macht es mir leichter, in der offensichtlich notwendigen gleichbleibenden Dauer ein gewisses Maß an Veränderung einzubringen. Innerhalb meines Spiels wird es damit auch möglich, ein dialogisches Verhältnis zwischen Sansula und Tambura entstehen zu lassen; dies im Sinne der ‚Regulierung der eigenen Befindlichkeit‘ (s. u.).

In der vierten Sitzung entscheidet sich Herr K. gegen die Röhrenglocken; sie sind nun auf die Seite der unerträglichen Klänge geraten. Es lässt sich jedoch ein anderes Instrument finden und so spielt er in den letzten beiden Sitzungen auf einem (eher kleinen) Monochord, das man auf dem Schoß liegend spielen kann; der Therapeut spielt weiter die Tambura.

Die Verwendung des Monochords bedingt einen engeren körperlichen Kontakt zum Instrument; war es vorher nur eine Hand, die den Schlegel führte, während die andere inaktiv einen zweiten Schlegel festhielt, kommen nun beide Hände in Kontakt zum Instrument und zu den schwingenden Saiten. Der Blick ist meist auf das Schallloch des Instruments gerichtet, als ließe sich im Innern des Instruments irgendetwas erkennen, das die Aufmerksamkeit fesselt. Im Zusammenklingen von Monochord und Tambura tauchen positiv besetzte Erinnerungsbilder auf: Herr K. berichtet von einem Musiker, der die Santur⁷ spielt; die Erinnerung betrifft eine Musik, die er oft auf seiner Flucht in die Berge gehört hat – dies auch zu der Zeit, als er seine Frau kennengelernt hat.

Für mich wird spürbar, dass die Verpflichtung abnimmt, übervorsichtig und regulierend für die Situation zu zweit sorgen zu müssen. Mehr und mehr kann ich auch vorsichtigen eigenen Regulations- und Veränderungsbedürfnissen nachgehen, ohne die Befürchtung zu haben, damit den Verlauf der Musik und die Beziehung zum Gegenüber zu gefährden.

Im Verlauf der fünf Therapiestunden ist es für Herrn K. möglich geworden, sich von negativem Geräuscherleben zu distanzieren bzw. störende Geräuschhaftigkeit und eher wohltuende Klänge besser differenzieren zu können. Im Musikmachen konnte er Selbstvergessenheit erleben, die sich deutlich von bedrohlichen Dissoziationen abgrenzen lässt und in der er Entspannung und Zugang zu früherem positivem emotionalem Erleben finden konnte. Die Beschäftigung mit Musik scheint für Herrn K. eine eindrückliche Ressource darzustellen. Weiter scheint das Musikmachen eine gute Möglichkeit darzustellen, um das Schmerzgeschehen für eine Weile vergessen zu können.

7 Santur: Vor allem in der traditionellen persischen und indischen Musik verwendetes Saiteninstrument, Urform des Hackbretts.

Nicht-Wissen als Konzept

Abschließend einige Überlegungen zu einer methodische Begründung der Haltung, die es uns erlaubt, uns auf die ‚Abstimmung im Ungefähren‘ einlassen zu können.

Eine grundsätzliche Voraussetzung scheint es zu sein, dass ich die Unsicherheit über die nächsten Schritte nicht als möglichst schnell zu überwindendes Defizit ansehe, sondern vielmehr als Chance begreife, einen offenen Raum entstehen zu lassen, in dem sich Begegnungen jenseits der vorgespurten Bahnen ergeben können.

Verbildlichen lässt sich dies in einer Verschiebung der Perspektive: Als Therapeut muss ich mich in meinem Spiel nicht allein auf den Patienten ausrichten, sondern auf einen gemeinsamen Hintergrund, vor dem Patient und Therapeut, so unterschiedlich ihre Erfahrungen und momentanen Befindlichkeiten auch sein mögen, in ihrer personalen Erkennbarkeit aufscheinen. Mit dieser Haltung wird es möglich, sich partiell vom Patienten als Gegenüber abzuwenden (so mag es sich anfühlen) und sich stattdessen dem intersubjektiven Raum zuzuwenden, in dem beide, Patient und Therapeut, anwesend sind – dabei bleibt, um es mit Daniel Stern zu sagen, die „geteilte Gegenwärtigkeit“ bestehen (vgl. Stern 2007; vgl. Deuter 2010, 286).

Die Bereitschaft zum Umgang mit dem „Nichtwissen“ sollte konzeptualisiert werden, z. B. in der Herausbildung einer „*Fähigkeit, mit Ungewissheiten zu leben* [...]“, die die Nutzung des vorhandenen *Wissens* ergänzt. Das hat nichts zu tun mit Gefühlen genereller Unsicherheit oder Entscheidungsschwäche, mit Hoffnungslosigkeit oder Ratlosigkeit.“ (Weymann 2015, 232 f., Kursivierung E. W.)

Soll sich das Nicht-Wissen nicht als Mangel an Orientierung darstellen, kann ein Begriff helfen, den Leikert verwendet: Im Hinblick auf die Musik spricht er von einer „Zurückweisung des vorgefassten Wissens“, von „Nicht-Wissen-Müssen“.

„Musik wird nicht von einem Wissen getragen, sondern vollzieht sich wesentlich jenseits der Fähigkeit zu einem reflexiven Wissen, in einem unmittelbaren Sich-Überlassen. Der Hörer vertraut sich einem Strom von Klangereignissen an. Er springt in einen akustischen Fluss, ohne sich an den Anlegestellen der Sprache festhalten zu können.“ (Leikert 2007, 15)

Die Erfahrung mit der Improvisation lässt uns aber berechtigterweise darauf vertrauen, dass sich in der Musik Strukturierungen ergeben, dass wir also eine „Anlegestelle“ finden und sich Formelemente entwickeln lassen, die dann, von Fall zu Fall, die Voraussetzung bieten für eine sprachliche Benennung der gemeinsamen Erfahrung.

Hiermit ist eine Entwicklungsrichtung skizziert, die auch in solch handlungs- und entwicklungsreduzierten Begegnungsräumen wie dem geschilderten Fallbeispiel nicht vollständig verlorenght. Ich bin als Therapeut darum bemüht, die Verbindung zum Patienten zu erhalten und gleichzeitig den musikalischen Prozess zu gestalten; damit erfahre ich die vertrauten musikalischen Möglichkeiten auf eine neue, auf die Möglichkeiten und Bedürfnisse des Patienten abgestimmte Art und Weise. In der Ausrichtung auf *Beziehung und Verlauf* lassen sich dabei die Koordinaten erkennen, die notwendig sind, um sich in einem solch ‚ungefährten‘ Raum zurechtzufinden.

Intersubjektivität als Gestaltungsraum

Stern spricht von einer „gemeinsamen Gefühlsreise (die den Begegnungsmoment konstituiert)“ (Stern 2007, 179). Die Bewegungen sind dabei darauf ausgerichtet, Intersubjektivität entstehen zu lassen und auch für den Patienten erleb- und gestaltbar werden zu lassen. Stern benennt zwei Motive, die uns dazu bringen, Intersubjektivität erfahren zu wollen: „Das erste ist das Bedürfnis, die Intentionen und Gefühle des Anderen zu lesen, um herauszufinden: Worauf steuern wir zu? oder: Was ist im Gange? oder: Was ist der Stand der Dinge? [...]“ (a. a. O., 117 f.).

Das zweite Motiv betrifft die „Definition, Aufrechterhaltung oder Wiederherstellung von Selbstidentität und Selbstkohärenz – [den] Kontakt zu uns selbst.“ [...] „Die menschliche Identität zerfällt oder driftet in sonderbare Richtungen ab, wenn kein kontinuierlicher Input aus einer intersubjektiven Matrix gewährleistet ist.“ (a. a. O., 118)

In einem wie oben beschriebenen musikalischen Miteinander geht es für den Therapeuten also auch darum, die Selbstkohärenz im eigenen Spiel nicht zu verlieren; es muss Raum bleiben für eine „Regulierung der eigenen Befindlichkeit“. Dabei sind gerade die Momente bedeutsam, in denen der Therapeut versucht, Veränderungen oder Erweiterungen in seiner Spielweise einzubringen, um die Einschränkungen in Lautstärke und motivischer oder klanglicher Redundanz im eigenen Spiel erträglich zu halten. Die Veränderungsimpulse im Spiel des Therapeuten überschritten durchaus mehrfach die Grenze des Erträglichen für den Patienten und die angestrebte Erweiterung musste wieder zurückgenommen werden. Solche Störungsmomente oder ‚Krisen‘ der Balance stellten sich aber als notwendig dar, da sie eine Neuabstimmung erforderten, aber auch möglich machten; auf diese Weise ließ sich verhindern, dass die Bewegung erstarrte bzw. das Mitspielen unerträglich wurde.

Die Aufgabe bestand darin, mit den notwendigen Einschränkungen so umzugehen, dass die Grenzen eingehalten wurden, andererseits aber die eigenen Spielbedürfnisse nicht ganz außer Acht gelassen werden mussten. Man kann nicht ohne Folgen für die eigene Lebendigkeit darauf verzichten, nach Möglichkeiten für das Bedürfnis nach Ausdehnung, Abwandlung und Entwicklung zu suchen. Die minimalen Modifikationen, die hier hörbar wurden, mussten dabei immer wieder an einer potenziellen negativen Reaktion im Spiel des Patienten überprüft werden.

In den geschilderten Situationen war es dem Patienten meist möglich, direkt verbal oder gestisch auf eine zu große Beanspruchung zu reagieren, sodass sich mein Spiel wieder auf eine niedrigere, weniger störende Stufe der Abweichung zurückbewegen konnte. Allerdings war es eben meinem eigenen Bedürfnis geschuldet, nach einiger Zeit einen erneuten Versuch der Erweiterung zu machen – mit anderen Mitteln oder auch mit solchen, die zuvor auf eine Ablehnung gestoßen waren. Und einige Male rief bei einem erneuten Anlauf die Erweiterung keine Ablehnung hervor; dies vermutlich deshalb, weil sich zuvor die Selbstbestimmung des Patienten gegenüber der „Zumutung“ einer Erweiterung hatte behaupten können.

Die Erweiterungen und Modifikationen im Währen des Gleichen intendierten eben nicht eine grundsätzliche Veränderung des Spiels, sondern sie standen im Dienst der Notwendigkeit, sich nicht vollständig stilllegen zu lassen. Ziel war es ja, grundsätzlich in der gleichbleibenden Dauer eines Kontinuums zu bleiben; andererseits ist es z. B. auch körperlich leichter, in einer mehr oder weniger gleichen Position zu verharren, wenn kleine Bewegungen, Gewichtsverlagerung und Korrekturen möglich sind; so eben auch in der Musik.

Im musikalischen Ausdruck ging es darum, den ‚Stillstand‘ zu gestalten, d. h. ihm eine musikalische Gestalt zu geben, in dem kleine Schritte in Richtung auf das Fernziel unternommen werden können, Stillstand in symbolischer Form darstellbar zu machen anstatt ihn *in realiter* zu inszenieren.

In der intersubjektiven Abstimmung entsteht also, bildlich gesprochen, eine Brücke zwischen der Notwendigkeit, sich auf die momentanen Möglichkeiten des Patienten einzustellen, und der Möglichkeit, die Perspektive auf eine weniger eingegrenzte und lebendigere Gestaltung der Situation zu zweit nicht aus den Augen zu verlieren. In der ‚Gestaltung des Stillstands‘ zeigen sich Anfänge eines Kultivierungsprozesses, der dazu verhelfen kann, die traumatischen Erfahrungen bzw. ihre Folgen im Erleben des Patienten teilbar zu machen und damit dem kommunikativen Austausch, dem gemeinsamen (Sprach-)Spiel wieder zugänglich zu machen.

Die Beschreibungen der Improvisationen mit Herrn K. könnten nahelegen, dass die Aussicht auf die jeweils kommende Sitzung mit der Aufgabe, sich auf die reduzierten Spielmöglichkeiten zu beschränken, mit einem Gefühl der Belastung und Erwartung der Enge verbunden gewesen wäre. Das Gegenteil war der Fall. Die Atmosphäre in den Improvisationen gestaltete sich als eine erholsame Zone der Ruhe inmitten des Klinikbetriebs.

Zur Aufgabe wurde es eher, eine Begründung dafür zu finden, dass sich im musikalischen Zusammensein mit einem Menschen, der soviel Schreckliches erfahren hat, eine Atmosphäre der Ruhe und des Aufgehobenseins ausbreiten konnte. Für mich ergab sich die Erfahrung, zwar selbst mit möglichst großer Feinfühligkeit für den Erhalt dieser Szene sorgen zu müssen, dabei aber gleichzeitig von der Intensität und Tiefe des entstehenden Raums berührt zu werden und von der Teilhabe profitieren zu können.

Musikalische Formen

Der geteilte Raum der gemeinsamen Improvisationen wurde musikalisch vor allem von der Aufrechterhaltung eines klanglich definierten Kontinuums bestimmt. Ein Kennzeichen war dabei die sorgfältig gehütete Reduktion der Lautstärke. Das Kontinuum umfasste auch Pausen (wie bei der ersten Sitzung geschildert), die aber keine Unterbrechung der Gemeinsamkeit darstellten, sondern in der Aufmerksamkeit auf den nächstfolgenden Impuls die Abstimmung eher noch intensiver werden ließen.

Vor dem Hintergrund dieses Klangkontinuums hoben sich ansatzhaft motivische Gestaltungen ab, die aber jeweils nicht zu viel Kontur und Eigenständigkeit bekommen durften, um die Grenzen des für den Patienten Erträglichen nicht zu überschreiten. Die motivische Gestaltung hielt sich daher nahe an die Eigenschaften des Kontinuums, d. h., rhythmische und melodische Motive lebten von einer ostinatoartigen Wiederholung. Diese steht wohl immer im Spannungsfeld von Affirmation und Redundanz, von notwendiger Vertrauensbildung und möglichem Verschwinden der Zeitbezüge. Eine vermittelnde Stellung in diesem Spannungsverhältnis nimmt dabei die Ritualisierung der Abläufe ein.

„Die musikalische Form baut sich im Wesentlichen durch Wiederholungen auf, das akustische Wahrnehmungsfeld wird durch die Wiederholung übersichtlich, der Verlauf wird vorhersehbar. Diese Ritualisierung der Zeit in der Musik erlaubt es dem Erleben, sich auf die musikalischen Formen vorwegnehmend einzustellen. Die Kontur der Vitalitätsaffekte kann sich also antizipierend auf die zu erwartende Wiederholung einstellen. Es kommt also nach und nach zu einer *Synchronisierung* von Erleben und Musik.“ (Leikert, 2007; Kursivierung Leikert)

Dauer und Augenblick

Eine Synchronisierung in der Abstimmung der gemeinsamen Musik zeigte sich dann weniger in einer Veränderung der musikalischen Formen als in der bereits erwähnten Abnahme der Spannung sowie der keimenden Möglichkeit, Begrenzungen allmählich zu erweitern.

Eine bedeutsame Veränderung lag in dem besonderen Zeiterleben, das dem Patienten in jeder der Sitzungen widerfuhr. Die Befürchtung, die Zeit nur mit Anstrengung ‚durchhalten‘ zu können, wandelte sich in die Erfahrung des Versunken-seins, in das Erleben von Zeitfreiheit, die auch für den Therapeuten miterlebbar wurde. Eine solche Art von Dauer, die sich zwar nicht erschöpft, aber auch nicht erfüllt, vermittelt sich musikalisch im Klang-Kontinuum; es ermöglicht die Erfahrung, dass sich Gegenwartsmoment und unüberschaubare Dauer (wie sie z. B. eine Haftsituation darstellt) vorübergehend entdifferenzieren und sich ihre Widersprüchlichkeit für eine Zeitlang aufheben lässt.

In den Improvisationen mit Herrn K. war die Polarität von Dauer und Augenblick auf eine besondere Art und Weise gewichtet. Durch die Notwendigkeit, Formveränderungen weitgehend zu vermeiden, stehen Dauer und Augenblick in einem Spannungsverhältnis. Die Dauer scheint sich endlos zu dehnen, während der Augenblick nur schwer als ein singuläres, vorhersehbares ‚Jetzt‘ erlebbar wird.

Der unbeeinträchtigte Austausch der Pole Dauer und Augenblick ermöglicht dagegen eine Erfahrung der Ergänzung und Verschränkung; in der Formulierung der Philosophin Ute Guzzoni liest sich dies so:

„Die als Augenblick, als *kairos* erfahrene Zeit taucht als etwas Plötzliches und Erstaunliches aus dem sie umfangenden und unterlaufenden Meer der langen Weile auf. Ein glücklicher Zufall, ein bestürzender oder beglückender Einfall, ein wie ein Blitz

einschlagender Moment der Begegnung, – jeweils kristallisiert sich ein Besonderes aus dem Vorgegebenen heraus, drängt sich ein Hier und Jetzt im Raum der zeitlich-geschichtlichen Welt auf, – wie ein Ton aus der Stille erklingt.

Die Dauer – Weile und Währen – ist von anderer Art als der Raum der Leere, des Dunkels und des Schweigens. Die Dauer ist, in ihrer Disponibilität für Augenblicke – oder besser: für den jeweiligen Augenblick – keine Dimension der Ruhe und Leere, die vom Augenblick gebrochen oder durchbrochen würde. Die währende Dauer ist erfahrener Lebensraum und erfahrene Lebenszeit.“ (Guzzoni 2014, 57 f.; Kursivierung Guzzoni)

Für Herrn K. tritt das Bewusstwerden des Augenblicks in den Improvisationen hingegen als Abbruch der Dauer auf. Wie bereits erwähnt, ereignet sich das Ende des Spiels jeweils abrupt, wie ein Aufwachen aus der Versunkenheit; die dann eindringlich empfundene Müdigkeit lässt die Beendigung der Sitzung meist unaufschiebbar werden.

Handlungsorientierung und Nicht-Wissen

Wenn wir die Teilhabe als Ausprägung der geteilten Gegenwart ansehen, sie also eher als eine bestimmte Art des Präsent-Seins denn als Handlung auffassen, so stellt sich in der Improvisation dennoch die Aufgabe, musikalisch zu agieren, sich musikalisch zu ‚verhalten‘, was immer auch mit der Notwendigkeit einhergeht, Form und Veränderung miteinander in Austausch zu halten bzw. nach ihrem jeweiligen Verhältnis zu suchen.

Wie in der Fallvignette zu sehen war, ging es in dieser Behandlung um eine weitgehende Reduzierung der Handlungs- und Entwicklungsbedürfnisse. Die Betonung lag auf der Teilhabe, das Verstehen ergab sich dementsprechend in der Mitbewegung innerhalb der geteilten Gegenwart, im Sich-Einlassen auf die intersubjektiven Muster; Veränderungen, die in diesem engen Rahmen auftraten, waren nicht intentional angestrebt, sondern ergaben sich zum Teil an unerwartetem Ort.

Mit der Vorstellung der ‚Abstimmung im Ungefähren‘ kann sich eine Handlungsorientierung ergeben, bei der nicht das Verständnis erkennbarer Strukturen die Voraussetzung zu Kontakt und Gemeinschaft ist; vielmehr ergeben sich durch die in der Abstimmungsbemühung enthaltene Annäherung erst die Voraussetzungen zu möglichen weiteren Schritten und damit zu Verstehen und Veränderung⁸.

8 Die beschriebene Haltung lässt sich mit dem „Modus 2“ in der von Schumacher und Calvet entwickelten Systematik der Beziehungsqualitäten im Spiel des Therapeuten vergleichen. Modus 2 = Affekt abstimmen, sich funktionalisieren lassen. „Die Intervention ist ganz auf die Affektlage [des Gegenübers] gerichtet.“ (Schumacher et al. 2011, 57)

Performanz und Performance

Dass wir als Therapeuten von den Künstlern lernen können, begründet sich bereits in der Gemeinsamkeit der künstlerischen Medien. Dabei ist es oft nicht unbedingt die Musik, sondern es sind Literatur oder Bildende Kunst, in denen Kriterien einer Haltung erfahrbar werden, die sich als hilfreich für eine therapeutische Perspektive erweisen. Bei der Beschäftigung mit der Konzeptualisierung des Nicht-Wissens als methodisch fundierte Haltung war für mich die (leider nur medial vermittelte) Begegnung mit einer Performance von Marina Abramović hilfreich. Die Rede ist von der Performance „The Artist is Present“, die im Jahr 2010 im Museum of Modern Art in New York stattfand. Intersubjektivität im Feld des Nicht-Wissens und des Nicht-Handelns zeigt sich hier, selbstredend ohne jeden therapeutischen Anspruch, dafür aber mit der eindrucklichen Bekundung, dass geteilte Gegenwart und Intersubjektivität den Menschen berühren und Wirkung haben.

Während der Öffnungszeiten der Ausstellung, sechs Tage in der Woche, über einem Zeitraum von drei Monaten, saß Marina Abramović im Atrium des Museums an einem Tisch und schwieg – ihr gegenüber ein Stuhl, auf dem jeweils ein Besucher Platz nehmen und ihr gegenüber beliebig lange sitzen bleiben konnte.

„Marina Abramović [bot] in dieser Ausstellung drei Dinge an, die es im New York von heute – und damit in der westlich zivilisierten Welt – nicht besonders häufig gibt: Sie spendierte ungeteilte Aufmerksamkeit (...). Sie verschenkte unendlich viel Zeit, und das in einer Stadt, in der die Menschen manisch auf ihre Blackberrys einhacken. Und, drittens, sie gab Sicherheit. Wenn man sich in New York in den vergangenen drei Monaten auf irgendetwas verlassen konnte, dann darauf, dass Marina Abramović immer am selben Ort saß.“ (Der Spiegel, 2010)

„Meist erst skeptische Gesichter, mit denen dann schnell etwas Merkwürdiges passiert. Aus denen man plötzlich Angst liest, Glück, Trauer, Hoffnung. Und niemals Gleichgültigkeit.“ (Der Spiegel, 2012)

„Mehr als 700.000 Besucher sehen sich die Abramović-Ausstellung an, viele wollen der Künstlerin unbedingt ins Auge schauen. Warum? Weil hier ein Kunstwerk zurückschaut. Weil dieses Kunstwerk nur hier und jetzt ist. Weil der Besucher, der sich der Künstlerin im Museum an einem Tisch gegenübersetzen darf, Teil der Kunst wird.“ (Die Zeit 2012)

Die ‚Installation‘ von Gegenwart in der Begegnung – auf diesen Aspekt des Kunstwerks fokussiert, ergibt sich eine erstaunliche Nähe zwischen künstlerischer Performance und der therapeutischen Situation.

Resonanz und Begegnung

Zurück zur Fallvignette. Aus der Not des Verzichts auf gewohnte musikalische Formen⁹ hat sich eine unerwartete Verwandlungsmöglichkeit ergeben: Aus der Be-

9 „Ich weiß nicht weiter“, das hieße: „Ich fühle keine Formen mehr.“ (Handke 1982, 56)

drohung durch zu laute Geräusche (und Klänge) wird eine ‚behütete Situation‘, die Anstrengung, die Zeit durchzuhalten, verwandelt sich in eine Versunkenheit, in Abschnitte der Zeitfreiheit. Die in der Musik repräsentierte traumatisierende Bedrängnis erfährt die Gegenwart eines Zeugens – die eigentlich eine doppelte, sich ergänzende Zeugenschaft in der Musik und in der Person des Therapeuten ist.

„In ihrer Funktion als Zeugin und emotionale Resonanzgeberin spiegelt Musik die Gefühle und Aktivitäten des Patienten und gibt die emotionale Lesart seiner Gefühle differenziert wieder. Der Patient fühlt sich durch die Musik und den, der sie spielt, verstanden. In der Zeugenfunktion spiegelt sich jedoch auch die Resonanz des Zeugen wider, was mehr als eine Spiegelung ist.“ (Frohne-Hagemann 2006, 293)

In der Resonanz erfährt sich der Patient in seiner Selbstwirksamkeit innerhalb des intersubjektiven Dialogs. In der dabei entstehenden Atmosphäre lässt sich die emotionale Färbung des Trostes empfinden. Stehen diesem auf ein Gegenüber bezogenen Gefühlsausdruck keine Verschmelzungsbefürchtungen entgegen und bleibt die Eigenbestimmung des Patienten gewährleistet, so liegt in der Gestik des Trostes eine eindrucksvolle und wichtige Möglichkeit der therapeutischen Intervention.

„Trösten und Beruhigen sind transkulturell vorfindliche und deshalb wohl genetisch disponierte Handlungsmuster des zugewandten, sorgenden Umgangs von Helfern in hinlänglicher Selbst- und gegebenenfalls Situationskontrolle mit verletzten, verschreckten, traumatisierten, entsetzten, aufgewühlten Mitmenschen, deren ‚Übererregung‘ durch dies Muster der Tröstung, der Beruhigung zu Ruhe und Wiederherstellung der Fähigkeit zur Selbstberuhigung und Selbsttröstung geführt werden sollen.“ (Petzold 2006, 443)

In diesem Zusammenhang wäre es interessant zu untersuchen, inwieweit die emotionale Geste des Tröstens mit der beschriebenen Verwendung der musikalischen Mittel und der darin enthaltenden Beziehungsqualität der Teilhabe in einer regelhaften Verbindung steht; inwieweit sich musikalisch vermittelter Trost auf bestimmte Klanggesten und Spielweisen stützt – wie es z. B. auch beim Wiegenlied der Fall ist.

Im Verhältnis von Form und Veränderung, von Gestalt und Verwandlung lag der Ausgangspunkt der Überlegungen. Im Sinne des Gestaltbegriffs wird, wenn von Form die Rede ist, die Veränderung mitgedacht. Der therapeutische Prozess zielt auf Veränderung; es geht jedoch auch darum, im Verstehen des Gegebenen die Voraussetzung für mögliche Veränderungen erst zu schaffen. Das Verstehen stützt sich dabei u. a. auf die Teilhabe an der gemeinsamen Situation; Teilhabe kann, wie in der Fallvignette deutlich werden sollte, den temporären Verzicht auf Veränderung erfordern.

Neben der Bemühung, der Haltung der Teilhabe die notwendige Aufmerksamkeit zu verleihen, versteht sich der Text auch als Plädoyer für die Konzeptualisierung der beschriebenen Haltung der Offenheit und des Umgangs mit ‚Nichtwissen‘. Dies erscheint wichtig, um in der Diskussion um die Bedeutung von operationalisierten Handlungsanleitungen und manualisierten Therapiekonzepten eine hinreichend fundierte ergänzende bzw. divergierende Position einnehmen zu können (vgl. Hillecke, Th.; Wilker, F.-W., 2009).

Literatur

- Abramović, M. (2012): Ein Film von Matthew Akers. Booklet zur DVD.
- Berger, J. (1992): Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern. Berlin
- Deuter, M. (2010): *Polaritätsverhältnisse in der Improvisation. Systematik einer musikalisch-psychologischen Benennung der musiktherapeutischen Improvisation*. Wiesbaden
- Frohne-Hagemann, I. (2006): Musik bei Persönlichkeitsstörungen. In: Rimmel, A. (Hrsg.): *Handbuch Körper und Persönlichkeit: Entwicklungspsychologie, Neurobiologie und Therapie von Persönlichkeitsstörungen*. Stuttgart
- Guzzoni, U. (2014): *Im Raum der Gelassenheit: die Innigkeit der Gegensätze*. Freiburg, München
- Handke, P. (1982): *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg
- Hillecke, Th.; Wilker, F.-W. (2009): Therapiemanuale in der Musiktherapie – Was leisten sie und wo liegen ihre Grenzen? *Musiktherapeutische Umschau*, 30,1, 6–19
- Leikert, S. (2007): Die Musik des Sprechens und der analytische Prozess. In: Oberhoff, B., Leikert, S. (Hrsg.): *Die Psyche im Spiegel der Musik*. Gießen, 13–28
- Lorenzer, A. (1970): *Sprachzerstörung und Rekonstruktion*. (Zitat Müller-Braunschweig) Frankfurt a. M. Originalquelle Müller-Braunschweig: Zur menschlichen Grundhaltung, Psychologie und Technik der psychoanalytischen Therapie. In: *Psychologische Beiträge* II, Heft I, 1955
- Petzold, H. (2006): Integrative Trauma-Therapie und ‚Trostarbeit‘ – ein nicht-exponierender, leibtherapeutischer, lebenssinnorientierter Ansatz. In: Rimmel, A. (Hrsg.): *Handbuch Körper und Persönlichkeit: Entwicklungspsychologie, Neurobiologie und Therapie von Persönlichkeitsstörungen*. Stuttgart
- Pflichthofer, D. (2008): *Spielräume des Erlebens. Performanz und Verwandlung in der Psychoanalyse*. Gießen
- Salber, W.: Homepage Psychologische Morphologie. Sprüche. In: Internet: <http://www.wilhelm-salber.de> (Stand: 3.4. 2015).
- Schumacher, K.; Calvet, C.; Reimer, S. (2011): *Das EBQ-Instrument und seine entwicklungspsychologischen Grundlagen*. Göttingen
- Stern, D. A. (2007): *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Frankfurt a. M.
- Stern, D. A. (2011): *Ausdrucksformen der Vitalität*. Frankfurt a. M.
- Tüpker, R. (1996): Ich singe was ich nicht sagen kann. Zu einer morphologischen Grundlegung der Musiktherapie. In: Tüpker, R. (Hrsg.): *Materialien zur Musiktherapie* Band 3, 2. Auflage. Münster
- Weymann, E. (2009): Morphologische Musiktherapie. In: Decker-Voigt, H.-H.; Weymann, E. (Hrsg.): *Lexikon Musiktherapie*. 2. Aufl. Göttingen, Bern

- Weymann, E. (2015): Dynamische Spielverfassung als Voraussetzung für den Umgang mit Nicht-Wissen. *Musiktherapeutische Umschau* 35, 3, 228–236
- Der Spiegel* (2010): Spiegel online. In: Internet: www.spiegel.de/spiegel/print/d70833867.html (Aufruf am 29.6.2015)
- Der Spiegel* (2012): Spiegel online. In: Internet: www.spiegel.de/kultur/kino/dokumentation-marina-abramovic-the-artist-is-present-a-869812.html (Aufruf am 29.6.2015)
- Die Zeit* (2012): Zeit online. In: Internet: www.zeit.de/2012/49/Film-Marina-Abramovic-The-Artist-Is-Present.html (Aufruf am 29.6.2015)

Dr. Martin Deuter
Musiktherapeut DMtG/SFMT
Saurenhorn 259
CH-Schüpfen
martin.deuter@bluewin.ch
+41 (0) 31 872 06 26
www.praxisdeuter.ch

Geigenduos in der Musiktherapie – Formen und Methoden einer übungszentrierten und interaktiven Musiktherapie für Menschen mit Demenz – ein Fallbeispiel

Violin Duos in Music Therapy: Forms and Methods of Practice – Oriented and Interactive Music Therapy for Persons with Dementia – A Case Study

Julia Alexa Kraft, Berlin

Die Form klassischer Geigenduos bietet durch ihre klaren Strukturen einen interessanten musiktherapeutischen Ansatz. An einem praktischen Beispiel möchte ich darstellen, welche Formen und Strukturen für den Therapieverlauf nötig waren, um mit einem Alzheimer-Patienten im Frühstadium über vier Jahre das gemeinsame Instrumentalspiel zu praktizieren.

Die spezifisch sich ändernden – und z. T. neu wachsenden – Fähigkeiten des Patienten konnten dabei im Krankheitsverlauf, trotz wachsender Defizite im kognitiven Bereich, in den musiktherapeutischen Prozess mit eingebunden werden, sodass ein interessanter Entwicklungsprozess beim Patienten erkennbar wurde.

The form of classical violin duos, with their clear structures, offers an interesting music therapy approach. By means of a practical example, I shall present the forms and structures necessary in the therapeutic process with an Alzheimer patient at an early stage during four years of practicing together instrumental music. The specific changing – and to some extent newly emerging – skills of the patient during the course of disease, despite increasing cognitive deficits, were able to be integrated in the music therapy process. This occurs in such a way that an interesting developmental process of the patient becomes apparent.

Einleitung

Musik ist eine komplexe sensorische Klangsprache, deren Verarbeitung im Wesentlichen alle neuronalen Strukturen umfasst und miteinander vernetzt. Interaktives Musizieren und Singen gehören zu den vielschichtigsten menschlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten. Das Musizieren verlangt neben der Planung auch die Integration von sensorischen und motorischen Informationen, und gleichzeitig kann die präzise Durchführung durch die auditorische Kontrolle nachvollzogen werden.

Aktives instrumentales Musizieren gewinnt immer mehr an Bedeutung im therapeutischen Kontext bei neurologischen Erkrankungen. Eine Studie (Schneider et al. 2008) zeigt, wie effizient das aktive instrumentale Musizieren auch für Menschen ohne wesentliche musikalische Vorkenntnisse sein kann: Es wurde die Wirksamkeit von „Klavierspiel in der neurologischen Rehabilitation bei Patienten nach Schlaganfall“ untersucht. Die Ergebnisse zeigten eine deutliche Verbesserung der motorischen Funktionen sowie der Alltagskompetenz der Trainingsgruppe gegenüber den Kontrollpatienten, die lediglich herkömmliche Therapien erhielten, und belegten den Erfolg des musikunterstützten Trainings.

Haben wir bereits in der Jugend ein Musikinstrument erlernt, so haben sich diese komplexen Fähigkeiten in tiefen Hirnarealen verankert und es ist möglich, noch im fortgeschrittenen Lebensalter auf diese erworbenen Kompetenzen zurückzugreifen. Die Plastizität des Gehirns ist dabei ein wesentlicher Faktor, der dieses ermöglicht, selbst wenn der Patient an einer neurologischen Erkrankung wie z. B. einer Demenz leidet.

Das Gehirn verfügt lebenslang über Plastizität. Lindenberger sagt: „Plastizität bedeutet hier einen Umbau des Gehirns und eine Veränderung des Verhaltens. Dazu kommt es, wenn das Leistungsniveau des Gehirns und die gestellten Anforderungen länger voneinander abweichen.“ (Kirschner 2014) In einer Studie des Max-Planck-Institutes Berlin konnte nachgewiesen werden, dass die Lernfähigkeit prinzipiell bis ins hohe Alter erhalten bleibt. Es können wie bei einem Baum neue Verzweigungen entstehen – was nicht gebraucht wird, verkümmert allerdings auch wieder. Bei einem umfassenden Training, zu dem auch das aktive Musizieren gerechnet wird, werden die beiden Hirnhemisphären stärker miteinander vernetzt. Die neuronale Plastizität bezieht sich also auf die Fähigkeit des Gehirns, sich zu reorganisieren und beschädigte und/oder ausgefallene Funktionen auf verschiedene Weise zu kompensieren. Diese Fähigkeiten ermöglichen Lernprozesse, bei denen sich das Verhalten eines Individuums in seiner Umwelt nachhaltig verändern kann: eine – auch evolutionär gesehen – wichtige Fähigkeit des Menschen.

Jede Veränderung (z. B. eine neu abgespeicherte Erkenntnis) braucht eine entsprechende neuronale Grundlage, wobei die individuelle Regeneration unterschiedlich verläuft.

Eine wesentliche Voraussetzung für das Musizieren ist Aufmerksamkeit. Ein Modell (Posner 2004), das von den Neurowissenschaftlern verwendet wird, teilt die Aufmerksamkeit in drei Bereiche:

- fokussierte Aufmerksamkeit (direkte Reaktion auf Stimulus)
- selektive Aufmerksamkeit (Fähigkeit zum Ausblenden störender Stimuli)
- geteilte Aufmerksamkeit („simultan“ auf verschiedene Aufgaben reagieren).

Die Neurologische Musiktherapie beinhaltet darüber hinaus auch die anhaltende Aufmerksamkeit. Alle Formen der Aufmerksamkeit können beim aktiven Musizieren trainiert werden. Wozu brauchen wir Aufmerksamkeit? Gerhard Roth (2013) nennt folgende Punkte:

- Detailwahrnehmung
- semantisch tiefe Verarbeitung
- Behandlung und Lösen neuer, komplizierter Probleme
- Erlernen neuer komplizierter Fertigkeiten
- Erfassen der Verhaltensrelevanz von Sachverhalten
- komplexe mittel- und langfristige Handlungsplanung
- nachhaltige Verankerung im Gedächtnis.

Aufmerksamkeit ist also eine Fähigkeit, die für Kommunikation, gute Gedächtnisleistungen, Impulskontrolle und exekutive Funktionen wichtig ist und deshalb lebenslang trainiert werden sollte. Exekutive Funktionen beschreiben dabei die Fähigkeit, Ziele zu formulieren, Handlungen zu initiieren, Auswirkungen vorherzusehen und das eigene Verhalten nach aktuellen und logischen Abfolgen zu planen und zu überprüfen bzw. an bestimmte Kontexte anzupassen.

Musiktherapeutische Interventionen, die der Erhaltung und Verbesserung der Aufmerksamkeit dienen, finden wir in vielfältiger Weise in der Neurologischen Musiktherapie.

Neurologische Musiktherapie: ein neurowissenschaftliches Modell der Musikperzeption und -produktion

Die Neurologische Musiktherapie (NMT) nach Michael Thaut konnte vor dem Hintergrund neuer Forschungsergebnisse in den kognitiven Neurowissenschaften und der Datenerfassung durch bildgebende Verfahren als eine wissenschaftlich fundierte Form der Musiktherapie entwickelt werden. Kennzeichnend für die NMT ist eine aktive und funktionelle Vorgehensweise mit Musik und als solche ist diese Therapieform immer „music driven/feedforward“.

Die Neurologische Musiktherapie ist eine trainings- und übungszentrierte Form der Musiktherapie, die auf den neurowissenschaftlichen Erkenntnissen der Musikwahrnehmung und des aktiven Gestaltens von Musik beruht. Ausgehend von fundierten Forschungsergebnissen beinhaltet sie evidenzbasierte und standardisierte Behandlungstechniken mit den Zielen der Rehabilitation, Entwicklungsförderung, Adaptation und besonders der Ressourcenaktivierung im Bereich neurologischer Erkrankungen.

In Bezug auf die kognitive Rehabilitierung hat die NMT nach M. Thaut folgende globale Zielsetzungen:

- Gedächtnistraining
- Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungstraining
- Training der kognitiven Exekutivfunktionen
- Psychosozialverhaltenstraining.

Thaut schreibt:

„Die musiktherapeutische Arbeit kann (...) neuronale Netzwerke im Gehirn des Patienten reaktivieren. (...) Rhythmus und Melodie sind exzellente Strukturen, um Informationen zu organisieren, zu sequenzieren und zu erinnern (...). Rhythmische, melodische, harmonische und dynamische Muster in der Musik sind sehr effektiv, um bewusst und subliminal Aufmerksamkeit zu fokussieren und zu lenken (...). Die Musik als Klangsprache übt eine starke sensorielle Reizfunktion auf Aufmerksamkeitsprozesse aus (...). Auch können in der Musik Stimuli mit hoher emotionaler Prägnanz produziert werden, die eine wichtige Rolle in der erfolgreichen Regulierung und Steuerung von dysfunktionalen Aufmerksamkeitsprozessen spielen.“ (Thaut et al. 2004, 40 f.)

Musiktherapie für Menschen mit Demenz: interaktives Musizieren

Auch beim interaktiven Musizieren findet ein Training von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung statt und gleichzeitig kann es der psychischen Entlastung dienen.

Demenzpatienten geht das Gefühl für Struktur und Orientierung nach und nach verloren. Daher ist es wichtig, den Patienten in der musikalischen Form eine Struktur anzubieten, die ihnen Halt gibt und es ihnen ermöglicht, sich in der Musik zu orientieren.

Daneben hat das gemeinsame Musizieren auch eine wichtige psychodynamische Komponente. Diese assoziiere ich mit künstlerischer Freiheit, Kreativität, Freude am Spiel, am eigenen Ausdruck und am musikalischen Dialog. Hier sind keine verbalen Hürden zu nehmen und es ist auch keine Frage der instrumentalen Fähigkeiten oder des Spielniveaus.

Auch wenn das aktive instrumentale Musizieren keine NMT ist, so konnte die Kenntnis dieser Methoden mir eine sinnvolle und hilfreiche funktionelle Unterstützung in der Musiktherapie mit Herrn B. bieten, den ich hier vorstellen möchte.

Fallbeispiel Herr B.

Vor vier Jahren bekam ich die Anfrage, ob ich einen Alzheimer-Patienten, der gerne Geigenstunden nehmen wollte, unterrichten würde. Geigenstunden – was und wie sollte ich mir das mit diesem Patienten vorstellen – Geigenunterricht oder Musiktherapie?

Als Herr B. in die erste Stunde kam, wirkte auf den ersten Blick alles ganz normal. Er packte seine Geige aus und stimmte sie selbstständig sauber ein. Auf Anhieb konnte er mir eine Tonleiter durch drei Oktaven vorspielen, guckte mich dann aber erstaunt an – er wollte doch musizieren und nicht Geigentechnik üben!

Ich suchte spontan ein Mozart-Duo heraus, das er – mit mir gemeinsam – fast fehlerfrei vom Blatt spielte. Als ich die zweite Stimme des Duos zu seiner Melodie-stimme spielte, machte er keinen einzigen Fehler mehr! Seine Fähigkeiten auf der Geige überraschten mich, denn seine verbalen Ausdrucksmöglichkeiten waren damals schon recht eingeschränkt, wenn er auch im Allgemeinen noch gut verstand, was ich sagte. Allerdings war es schon in dieser ersten Stunde nicht mehr möglich, dass er Spielanweisungen (z. B. für gute Fingersätze oder Bogeneinteilung), die ich in die Noten schrieb oder auch verbal vorschlug, verstand und umsetzen konnte. Wenn wir noch einmal irgendwo anfangen wollten, so musste ich so lange auf die Stelle im Notentext zeigen, bis er angefangen hatte zu spielen. Ansonsten verlor er die Zeile.

Herr B. ist 70 Jahre alt und war in seinem akademischen Beruf ein sehr geachteter und geschätzter Kollege und den Menschen, die ihm anvertraut waren, warmherzig verbunden. Als ich Herrn B. im März 2011 kennenlerne, erlebe ich einen freundlichen, aber auch sehr selbstkritischen Mann. Es ist schwierig für ihn, Lob anzunehmen. Wenn ich mich über sein Geigenspiel begeistert zeige, entgegnet er trocken: „Na ja, das Wetter draußen ist ja auch ganz schön.“ Ich spüre, dass ihm die mangelnde Konzentrationsfähigkeit – bedingt durch seine Alzheimererkrankung – zu schaffen macht. Auch er spürt diese Veränderung. Dazu kommt seine Unsicherheit, weil er nach mehr als 40 Jahren erstmals wieder die Geige in die Hand nimmt. Aber ich spüre auch seine Freude: Er hat als Kind Geige spielen gelernt und entdeckt nun diese Ressource für sich wieder.

Herr B. möchte unbedingt neue Stücke lernen. Das stellt mich vor eine Herausforderung: Wie soll das gehen? Ich kann keinen „normalen“ Geigenunterricht mit entsprechenden Handlungsanweisungen mit ihm machen und er möchte keine einfachen Lieder auswendig spielen, er möchte nur mit Noten spielen.

Die „große“ Literatur hat es ihm angetan: Herr B. möchte Mozart, Vivaldi und Bach spielen. Die Mozart-Duos sind zumindest ein guter Anfang. Offensichtlich ist Herr B. zu diesem Zeitpunkt auch in einer depressiven Phase, denn in den ersten Stunden kann er sich kaum ein Lächeln abringen. Er ist freundlich-distanziert mir gegenüber, aber ich habe das Gefühl, dass das Geigespielen bei ihm einem gewissen Leistungsdruck und Perfektionismus unterliegt. Wie geht dieser – ehemals Hochbegabte – nun mit nachlassenden Leistungen um? Und wie kann ich ihn hier adäquat begleiten? Einerseits seinen Wunsch erfüllen, große Literatur auf der Geige zu spielen, und andererseits wissen, dass wir oft an Grenzen stoßen werden, die ihm seine Defizite wieder und wieder vor Augen führen werden. Kann hier, mit dieser Ausgangssituation, überhaupt so etwas wie Freude und Entlastung stattfinden und wäre das im negativen Fall (Konfrontation mit Defiziten) überhaupt vom therapeutischen Standpunkt ethisch vertretbar? Die vielschichtigen kognitiven Fähigkeiten, um ein Instrument spielen zu können, nehmen bei Demenzpatienten kontinuierlich ab, weshalb auch immer wieder zu Recht darauf hingewiesen wird, dass das Instrumentalspiel statt Freude einen gegenteiligen Effekt haben kann: die Konfrontation mit den allgemein nachlassenden Fähigkeiten des Gehirns.

Es gibt keinerlei Informationen mehr über seine Ausbildung auf der Geige außer einige alte Fotos, die ihn im Alter von etwa zehn Jahren mit der Geige zeigen. Seine Haltung mit dem Instrument ist auf den Bildern so gut, dass ich schätze, dass Herr B. zum Zeitpunkt des Fotos schon etwa drei Jahre Geigenunterricht hatte. Seine Mutter hat Klavier gespielt, Herr B. mochte seine Geigenlehrerin nicht – das waren alle Infos zu seiner musikalischen Biografie.

In den ersten Wochen geht es mir zunächst um Kontaktaufbau und das Herstellen einer Vertrauensbasis. Dazu gehörte auch, dass ich nach etwa vier Wochen erstmals zu ihm nach Hause kam: Ich spürte, dass Herrn B. die vertraute Umgebung gut tat, er war in seiner Wohnung viel entspannter beim Musizieren als in den ersten Stunden, in denen er zu mir kam. Seitdem fand die Musiktherapie also bei ihm statt.

Wir spielten gemeinsam seine „alte“ Literatur von Bach- und Vivaldi-Konzerten und es war eine neue Erfahrung für mich, dass ich bei falschen Tönen, Rhythmen oder anderen Fehlern nicht automatisch kommentierte, wie oder was er „besser“ oder anders machen sollte. Manchmal wiederholten wir Stellen, manchmal nicht. Es fühlte sich unpädagogisch für mich an, aber ich merkte auch, dass ich mehr und mehr meinen Körper einsetzte, um nonverbal – nach Art eines Dirigenten – die Musik antizipierend anzuzeigen. Sowohl Rhythmus als auch die Stimmung in der Musik konnte ich ihm auf diese Weise nahebringen. Für eine bessere Kommunikation stellte ich mich so hin, dass er mich mit der Geige quasi als hilfreichen Spiegel immer seitlich vor sich hatte und mich zumindest aus dem Augenwinkel sehen konnte. Das bot mir auch den Vorteil, Mimik, Gestik und Körperhaltung von Herrn B. beobachten zu können. Wenn er z. B. seine Geige im Verlauf der Stunde herunterhängen ließ, richtete ich mich mit dem Instrument bewusst auf und mein Patient reagierte darauf: Sofort stand er wieder aufrecht mit der Geige, was sich auch gleich klanglich positiv auswirkte.

Herr B wurde immer besser auf der Geige. Sein klangliches Potenzial war schon nach sechs Monaten viel größer und er hatte eine saubere Intonation, ohne dass wir es jemals verbal thematisiert hatten.

Klare Formgebung eines Konzepts

Um mit meinem Patienten neue Stücke einzustudieren, versuchte ich, eine klare Form zu finden. Dabei waren mir wichtig: Aufmerksamkeit und Konzentration im Rahmen der Möglichkeiten des Patienten zu trainieren und möglichst ganzkörperlich zu arbeiten, sodass sich funktional verschiedene Hirnareale miteinander verknüpfen können, und meinen Patienten auch emotional zu stabilisieren.

Der Ablauf zum Erarbeiten eines neuen Stückes gliedert sich wie folgt in fünf Schritte:

- 1. Zunächst spiele ich eine kurze Sequenz von vier Takten mehrmals vor.
- 2. Dann singen wir gemeinsam diese Phrase.

- 3. Danach spiele ich auf der Geige, mein Patient singt die Phrase.
- 4. Schließlich lasse ich meinen Patienten den Rhythmus klatschen und laut dazu zählen, während ich zu seinem Klatschen und Zählen spiele. Um ihn rhythmisch zu stabilisieren, wippe ich für ihn sichtbar mit dem Oberkörper mit.
- 5. Am Ende spielen wir die Phrase zusammen.

Im Zusammenspiel ist mir besonders wichtig:

- (musikalischen) Raum geben: „Alles darf, nichts muss!“
- meine klare musikalische Formgebung in der Begleitung: exakt gleichbleibende rhythmisch-metrische Strukturen in Form von deutlichen Phrasierungen und Betonungen
- Agogik in der Begleitung: Wenn ich eine Begleitung ganz nüchtern und abstrakt spiele, ist es auch für den Melodiespieler viel schwerer (besonders bei komplexen polyrhythmischen Begleitfiguren), sich in seiner Melodiestimme zu orientieren. Ich muss – wie in der Sprache – deutliche Betonungen oder Linien aufzeigen, um nonverbal zu helfen, im „musikalischen Fluss“ zu bleiben. Die musikalische Syntax muss wahrnehmbar – oder sollte ich lieber sagen: erfüllbar – sein.
- bewusstes Einsetzen von Kontrasten: piano/forte, weich/klar abgegrenzt, direktiv „ziehend“/stützend „flüsternd“ im Hintergrund, „fade out“
- Musik körperlich zeigen: über Atmung, Körperhaltung und Bewegung.

Mit diesem Konzept lernte Herr B. noch sehr viele neue Duos kennen und konnte sie schließlich auf der Geige spielen. Durch die Verankerung auf verschiedenen Ebenen wurde er so sicher mit seiner musikalischen Stimme, dass ich ohne Probleme eine zweite Stimme dazu spielen konnte. Ich muss dazu sagen, dass Herr B. außerordentlich musikalisch ist – er konnte sehr gut über das Hören lernen. Im Erarbeiten neuer Stücke waren mir folgende Punkte besonders wichtig:

- Herr B. sollte von Anfang an ein optimales Klangerlebnis haben, das vor allem Klarheit und rhythmische Stabilität, d. h. eine klare Form suggeriert. Ich spielte bewusst „ohne Schnörkel“, d. h. keine komplizierten Verzierungen, Triller oder rhythmisch-metrisch unklare Strukturen wie Fermaten, die im Notentext vorgesehen waren. Häufig vereinfachte ich auch das Notenmaterial oder synchronisierte unsere Bogenstriche, sodass es auch visuell keinerlei Irritationen bei meinem Patienten durch gegensätzliche Strichführungen gab.
- Indem es viele Wiederholungen durch mein Vorspielen und gemeinsames Singen gab, konnte mein Patient allmählich in die Musik eintauchen, während er mit der anhaltenden Aufmerksamkeit beim Zählen und Klatschen war.
- Ich „begleitete“ ihn: Während ich zwar die Melodiestimme spielte und körperlich das Metrum vorgab, so war es doch mein Patient, der akustisch (klatschend und zählend) hörbar unseren Rhythmus manifestierte. Das Gefühl von Selbstwirksamkeit im rhythmischen Erleben war mir für Herrn B. ein Anliegen. Gleichzeitig konnte ich dadurch Stellen ausfindig machen, wo die rhythmische Synchronisation gefährdet war und aus dem Ruder zu laufen drohte,

wenn er sich beispielsweise erzählte oder es rhythmisch hakte. Manchmal waren es Vorhalte oder Triller in der Musik, die ich dann einfach beim nächsten Durchlauf wegließ, um die Struktur zu vereinfachen, was ich auch mit ihm besprach. In jedem Fall spiegelte ich die Verzögerung in meiner Melodiestimme. Mein Patient konnte dadurch klanglich wahrnehmen, wo es schwierig war, ohne jedoch selbst den „Fehler“ gemacht zu haben.

Interessant war, dass der erste Durchlauf sofort ein gutes Erfolgserlebnis für meinen Patienten mit sich brachte, wenn wir ein neues Stück auf diese Weise erarbeitet hatten. Er erkannte seine Leistung und konnte sich richtig darüber freuen. Ich beobachtete, dass wir umso längere Phrasen ohne abzubrechen zusammenspielen konnten, je mehr ich selbst in die Musik eingetaucht war.

Die Ehefrau von Herrn B. machte oft Videoaufnahmen von unseren Stunden. Das hatte nicht nur den Vorteil der Dokumentation, sondern diente auch als positive „Nachlese“ für meinen Patienten: Herr B. konnte auf diese Weise noch einmal auf seinen Erfolg blicken und war oftmals erneut positiv überrascht von seinem Musizieren.

Er war schließlich nicht nur auf der Geige besser geworden, sondern auch psychisch stabiler: Herr B. überraschte mich in einer Stunde, in der wir ein Duo abbrachen, weil er die Notenzeile verloren hatte. Wir unterbrachen also unser Musizieren. Statt sich zu ärgern strahlte er mich an und sagte: „Das ist nicht so schlimm, das machen wir einfach noch einmal!“

Er hatte genau meine Worte gewählt, die ich zu sagen pflegte, und es klang so warmherzig von ihm, als wollte er mich trösten!

Da ich spürte, wie gut das Lernen über die auditive Wahrnehmung gelang, spielte ich mit einem Kollegen eine CD mit allen bereits gelernten und neu zu erarbeitenden Duos nach den oben genannten Kriterien ein.

Ich bat die Ehefrau meines Patienten, dass sie sich gemeinsam (möglichst täglich) diese CD anhörten, damit auch die neuen Duos schon über das Anhören ihre Fremdheit verloren. Das war ein wichtiger Aspekt, denn das Klatschen und Zählen wurde zunehmend schwieriger für Herrn B. Ein weiterer positiver Effekt war, dass Herr B. beim Anhören der Musik gute Laune bekam. Das gemeinsame wöchentliche Musizieren auf der Geige war zu einer der wichtigsten Stunden für ihn geworden, es hatte eine positive Verstärkung stattgefunden und er fragte seine Frau fast täglich, wann ich wieder käme.

Nach und nach versuchte ich, immer mehr Trainingselemente in die Therapiestunden mit einzubeziehen, jedoch war die Ausgangssituation, in der Herr B. sich befand, ausschlaggebend für die Gestaltung der Stunde: Die Freude und das Bedürfnis am musikalischen Ausdruck ist das Hauptanliegen und steht im Zentrum der Arbeit.

Funktionale Aspekte

Um Geige spielen zu können, ist eine Vielzahl von synchronisierten sensomotorischen Bewegungsabläufen notwendig, von denen ich nachfolgend die wichtigsten aufführe:

- Streichen mit dem rechten Arm auf verschiedenen Saitenebenen
- Greifen mit Fingern der linken Hand
- Lagenspiel
- Zupfen
- Einstimmen der Geige
- „Einsatz geben“

Während für Herrn B. das Streichen, Greifen, Lagenspiel und Zupfen als „selbstverständliche“ Abläufe beim Geigenspiel eine sinnvolle Koordination beim Musizieren darstellen, ist das Einstimmen ein abstrakter und komplexer Bewegungsablauf, den ich – nachdem er es in den ersten Stunden noch alleine und ohne Hilfe ausführen konnte – in fast allen Stunden mit meinem Patienten wieder einübe: Hände und Arme sind über Kreuz mit unterschiedlichen Tätigkeiten beschäftigt, die linke Hand dreht am Feinstimmer, die rechte Hand und der Arm streichen die entsprechende Saite und über das Gehör wird „entschieden“, wann die Saite sauber eingestimmt ist. Auch das „Einsatz geben“ üben wir immer wieder, Herr B. soll mich anschauen und beim Beginn eines Duos bewusst ein- und ausatmen. Das verlangt von ihm einen Moment der Abwendung vom Notentext, damit verbunden das Auswendigspielen der ersten Töne und das anschließende Wiederfinden der Notenzeile. Die bewusste Atmung und die Kontaktaufnahme zu mir als Musizierpartnerin ist mir ein Anliegen.

Auch das Training unterschiedlicher rhythmischer Strukturen, Tonarten, Musikstile und Spielanweisungen sind Teil der Therapiestunden:

- unterschiedliche Rhythmen
 - 4/4-Takt = der „bequemste“ Takt
 - 3/4-Takt = schwierig, da nur die „1“ betont
 - 6/8-Takt = symmetrisch (2 x 3) „Wiegenlied“
- unterschiedliche Tonarten (Dur/Moll)
- ergotrope/trophotrope Elemente
- Pausen, Wiederholungen beachten
- singen, klatschen
- nach Noten/auswendig spielen/improvisieren
- mehrstimmiges Spiel, Chromatik
- Kanon spielen.

Der Einsatz der Elemente der musikalischen Gestaltung waren häufig von der aktuellen Situation, in der die Musiktherapie stattfand, abhängig: wenn Herr B. in melancholischer Stimmung war, forderte ich ihn nicht mit komplizierten 3/4-Takten heraus, sondern spielte mit ihm etwas zur Stimmung passendes.

Beispiel:

Als ich zur gewohnten Zeit zur Musiktherapie komme, begrüßt mich Herr B. mit einem alten Foto in der Hand. Ich frage, wer auf dem Foto zu sehen ist, er antwortet, es sei seine Mutter, er müsse so viel an sie denken und er wisse nicht recht, wo sie jetzt sei. Ich frage ihn, ob wir das Foto beim gemeinsamen Geige spielen so aufstellen wollen, dass sie zuschauen kann – sie würde sich sicher sehr an seinem Spiel erfreuen. Das bejaht er und findet einen geeigneten Platz für das Bild. Ohne dass ich etwas anrege, fängt Herr B. allein zu spielen an: die Melodie eines Mozart-Duos im 6/8-Takt. Er erzählt mir in dieser Stunde viel von seiner Mutter und wir bleiben zunächst bei Stücken im 6/8-Wiegenliedcharakter. Ich wähle Stücke aus, bei denen ich ihn mit einer weichen Klangfarbe und langen, gehaltenen Tönen begleiten kann. Der Ausdruck des Gefühls von Geborgenheit und Erinnerung an die Mutter, das regressive Element, kommt in diesem Takmaß zum Tragen. Es gelingt im Verlauf der Stunde, Duos im aktivierenden 4/4-Takt zu spielen. Am Ende spielen wir noch den Kanon „Bruder Jakob“ auswendig in verschiedenen Tonarten. Dafür bitte ich die Ehefrau von Herrn B., sich dicht zu ihm zu stellen und laut und deutlich seine Stimme mitzusingen, während ich mich bewusst etwas entfernt stelle und im Kanon singe und spiele.

Herr B. war nach dieser Stunde vitalisiert und begeistert über seine Leistung. Er war mit seiner fokussierten und anhaltenden Aufmerksamkeit bei sich und ließ sich nicht durch meine kanonische Stimme irritieren.

Formen rhythmischer Begleitstrukturen

Meiner Erfahrung nach kann man beim gemeinsamen Musizieren die rhythmischen Begleitstrukturen in drei grobe Formen unterteilen:

- lineare Begleitung (siehe Figur 1 „Die Moldau“)
- strukturierende Begleitung (siehe Figur 2 „Lied des Vogelfängers“)
- polyrhythmische/kontrapunktische Begleitung (siehe Figur 3 „Mozart Duo für zwei Violinen“)

Die lineare (Figur 1 „Moldau“) und die motorisch strukturierende Begleitung (Figur 2 „Vogelfänger“) unterstützen den Patienten in seinem Musizieren dabei am besten. Sehr geeignet sind auch Begleitfiguren, die in Kombination zu finden sind: zunächst eine lineare Stimmführung, die dann in eine strukturiert begleitende Funktion wechselt. Die parallele Stimmführung in der linearen Begleitung bringt auch eine Synchronisierung der Bogenstriche mit sich, sodass schon vom visuellen Erleben ein harmonisches Musizieren entsteht, das meinem Patienten Sicherheit gibt.

Bei der motorischen Begleitung liegt mein Hauptaugenmerk darauf, die gebundenen Sechzehntelnoten sehr klar zu strukturieren, d. h. immer kleine Akzente auf die ersten der Sechzehntel zu setzen und dadurch die rhythmische Struktur und Formgebung ganz klar herauszuheben.

Die Moldau

Musical score for 'Die Moldau' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody features a series of eighth notes and quarter notes, with dynamic markings *p*, *sf*, and *p*. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass line.

Das Lied des Vogelfängers aus der Zauberflöte

Musical score for 'Das Lied des Vogelfängers aus der Zauberflöte' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is a simple, repetitive eighth-note pattern. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass line.

Mozart Duo für 2 Violinen

Nr. 6

Menuetto

Musical score for 'Mozart Duo für 2 Violinen Nr. 6 Menuetto' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is a simple, repetitive eighth-note pattern. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass line.

Abb. 1: Nach „Die fröhliche Violine“ Bd. II u. III von Renate Bruce-Weber, Schott-Verlag ED 8432 u. ED 7786.

Interessanterweise habe ich die Erfahrung gemacht, dass das Spielen einer zweiten Stimme, also einer Begleitung der Melodiestimme, meinen Patienten in seinem Musizieren unterstützt: Man könnte es sich so vorstellen, dass diese Begleitstimme als „Navigationsgerät“ dient und dem Patienten in seiner Melodie eine Basis und Struktur gibt, die ihm die nötige Sicherheit für sein Musizieren vermittelt.

Die polyrhythmisch-kontrapunktische Begleitung (Figur 3 „Mozart Duo“), vor allem im 3/4-Takt, erfordert ein hohes Maß an anhaltender Aufmerksamkeit und m. E. auch eine gewisse musikalische Erfahrung beim Patienten, damit sie als „sinnvoll“ unterstützend erlebt wird.

Im Geigenunterricht mit Kindern dauert es oft einige Jahre, bis sie sich von einer solchen zweiten Stimme nicht verunsichern lassen, weil sie das „Formgefühl“ für Raum und Zeit erst erlernen müssen.

Phasen der Therapie mit Herrn B.

Phase I

- Mit Herrn B. und seiner Frau sprach ich am Anfang über die „musikalische Biografie“, welche Musikstücke wann in seinem Leben wichtig waren und was ihm grundsätzlich musikalisch gefällt. Damit stellte ich sicher, dass ich ihn auch zu einem späteren Zeitpunkt emotional erreiche.
- In dieser ersten Zeit konnte Herr B. noch in begrenzter Form Handlungsanweisungen befolgen, wodurch das trainingszentrierte Element des interaktiven Musizierens deutlich wird. Durch Singen, Klatschen und lautes Zählen wurden auch komplexe neue Stücke noch erlernt.

Phase II

- Wir bewegten uns im Raum jenseits von Notentext und verbalen Handlungsanweisungen. Die bekannten und gelernten Stücke wurden jetzt – soweit es möglich war – auswendig gespielt, die Improvisationen bekamen ein großes Gewicht und damit die persönlichen Ausdrucksmöglichkeiten.
- Verbindungen von zwei oder mehr Musikstücken häuften sich („eigenes Lied“) und dienten – auch gemeinsam gespielt – der Sicherheit: sowohl der Spielsicherheit meines Patienten als auch der Kontaktsicherung zwischen uns.

Je weiter die Demenz fortschritt, desto schwieriger wurde die Kommunikation. Herr B. brauchte mehr Pausen, er legte nach wenigen Minuten die Geige weg und schlich suchend an den Bücherwänden seines Wohnzimmers entlang. Manchmal zog er ein Buch heraus. Einmal war auf dem Titelbild ein Löwe abgebildet. Ich kommentierte: „Der Löwe ist ein kraftvolles Tier – fühlen Sie sich auch so kraftvoll?“ Er bejahte dies und ich spielte spontan den „Jägerchor“ aus dem Freischütz. Sofort griff auch er wieder zur Geige und wir spielten ihn zweistimmig.

Während das Spiel nach Noten in den ersten zwei Jahren Herrn B. eine Sicherheit beim Geigenspiel zu geben schien, an der er sich gerne festhielt, nahmen im Verlauf der Stunden das Auswendigspielen von Volksliedern und freie Improvisationen zu. Ich empfand diese Entwicklung als Vertrauensbeweis: Mein Patient wagte den Schritt in eine – vielleicht nicht nur musikalische – Freiheit und ließ mit dem Spielen von Volksliedern auch eine intimere Seite zu. Er konnte sich nun Liedern zuwenden, die seine Eltern für ihn und mit ihm gesungen und gespielt hatten, als er noch klein war: Dieses thematisierte Herr B. auch immer öfter.

Die Ehefrau meines Patienten sang oft die Lieder mit, die ich immer in verschiedenen Tonarten anbot. Es entwickelte sich das Ritual des Begrüßungs- und Abschiedsliedes. Das Begrüßungslied ist eine von Herrn B. selbst zusammengestellte Kombination aus dem 4. Satz der 1. Sinfonie von J. Brahms und „Die Blümelein, sie schlafen“, mit der er mich eines Tages spontan auf der Geige begrüßte, als ich kam.

Dieses, „sein“ Lied bekommt eine Schlüsselfunktion im Verlauf der Therapie. In einer Phase, die geprägt war von Wut, Aggressionen und auch Trauer, konnte dieses Lied Herrn B. einen Halt geben, er kam im wahrsten Sinne wieder „zu sich“ – es ist *sein* Lied!

In einer Stunde will Herr B. wieder die Ciaccona von Bach spielen, die wir früher schon einmal zusammen geübt hatten. Es klappte in den letzten Stunden schon ganz gut, mit meinem Vorschlag, er solle „nach den Ohren“ nur die Melodiestimme spielen: Ich spielte alle Akkordverbindungen, sodass das Klangerlebnis für ihn so war, als ob er alles selbst spielte. In dieser Stunde will es nun aber nicht so recht klappen.

Die Bitte, er möge „nur“ die Melodie spielen, ist zu abstrakt. Er legt die Geige weg und geht zielstrebig zum Schreibtisch, auf dem sich eine aus Holz geschnitzte Figur befindet. Herr B. nimmt die Figur in die Hand und betrachtet sie eine Weile, dann sagt er auf den Holzkopf zeigend: „Ich habe alles da rein getan ... und nun finde ich es nicht mehr...“

Ich bin so berührt und fühle mich gleichzeitig so hilflos gegenüber seiner Selbstwahrnehmung, dass ich ihn zunächst aufmuntern will und sage, wie schön wir aber doch eben zusammen gespielt hätten. Er reagiert darauf nicht. Ich spüre, dass ich ihn verbal nicht angemessen trösten kann und fange ganz leise an, „sein Lied“ zu spielen. Ich spiele mehrere „Strophen“, bis er die Figur unvermittelt wegstellt, seine Geige nimmt und mitspielt.

Was am Anfang gar nicht möglich schien, wurde nun in der zweiten Phase fester Bestandteil der Stunden geworden: die freie Improvisation.

Nach dem Begrüßungslied fingen wir zwar immer mit bekannten Stücken an, jedoch begann Herr B. oft nach wenigen Takten, das Lied improvisatorisch weiter zu gestalten. Manchmal begleitete ich ihn dabei, wenn ich das Gefühl hatte, er könnte Unterstützung gebrauchen, manchmal hörte ich ihm einfach zu – oft wirkte er ganz vertieft in sein Geigenspiel. Die Einheit zwischen Spieler und Instrument wollte ich dann nicht stören und das gewachsene Vertrauensverhältnis zwischen uns erlaubte mir, dass ich ihm zuhören durfte.

Zur therapeutischen Beziehung

Mich hat sehr berührt, was Martina Baumann zum Thema „atmosphärische Intelligenz“ im Kontext von Musiktherapie in der Palliativ- und Hospiz-Arbeit schreibt:

„Atmosphäre wird bis zuletzt wahrgenommen. (...) Zum ‚Schaffen‘ von Atmosphären gehört aber auch erstmal das Hinhorchen auf die Atmosphäre, die da ist. (...) einfach Horchen mit einer Mischung aus Intuition, Achtsamkeit, Empathie und (...) Musikalität.“ (Baumann 2014, 36)

Das Wahrnehmen der Atmosphäre ist therapeutisch sehr wichtig, weil dies stark die Form und Struktur beeinflusst, in der ich die Stunde gestalte.

Wichtig sind für mich im Sinne Baumanns die „Haltungen hinter dem Tun“ wie:

- die „Absichtslosigkeit“: keinen Erwartungsdruck an den Patienten zu stellen
- die „aufsuchende Haltung“: den Auftrag des Handelns bewusst machen, aber auch immer wieder zu reflektieren
- die „Flexibilität in Raum und Zeit“: eine zu akzeptierende spontan mögliche Veränderung oder Abweichung vom Setting
- das „fragmentarische Arbeiten“: diese Haltung akzeptiert Brüche und die Störanfälligkeit eines Kontaktes
- die „Freie Improvisation im Schwebезustand“ als eine Begegnungsform (Baumann 2014, 34–35).

Diese Beschreibung veranschaulicht, welche therapeutischen Haltungen zunehmend wichtiger wurden für die Beziehung. Zum Beginn der Musiktherapie mit Herrn B. stand noch hauptsächlich ein – über das Bewusstsein ablaufendes – Training im Vordergrund. Im weiteren Verlauf nahm aber die Atmosphäre größeren Raum ein. Die Sequenzen des gemeinsamen Musizierens wurden kürzer, Herr B. brauchte mehr Pausen.

Das Erspüren der Atmosphäre ist für mich eine freiere Art von Formgebung und es war mir wichtig, Herrn B. Zeit zu geben bzw. ihn selbst bestimmen zu lassen, wann er Musiktherapie und das Musizieren zulassen konnte oder wollte. Wir bewegten uns im wahrsten Sinne des Wortes durch Räume. Jeder Raum hat eine Form und lebt durch die Atmosphäre, die Stimmungen und Schwingungen fühlbar werden lässt und die damit auch die Beziehung prägt. Wenn Herr B. an den Bücherwänden seiner Bibliothek beschäftigt war oder aus einem anderen Teil des Zimmers in den Garten schaute, erreichte ich ihn verbal meist nicht, er war dann sehr in sich vertieft. Es blieb also von meiner Seite der Versuch, ihn musikalisch zu rufen – eine „musikalische Anfrage“, ob er zur Geige und zum Musizieren zurückkehren wollte. Ich spielte dann etwas Bekanntes für ihn oder auch etwas aus meinem Repertoire – quasi „für mich“ –, um ihn zu spiegeln und zu entlasten: „Jeder darf auch einfach bei sich sein“. Das empfand ich allerdings manchmal als

schwierig, auch aus ethischen Gründen, denn ich wurde ja schließlich dafür bezahlt um Therapie mit meinem Patienten zu machen! Insofern dauerte es eine gewisse Zeit, bis ich mich auf das sich verändernde „Tempo“ der Therapiestunden einstellen konnte. Ich brauchte eine neue Form des Da-Seins und gab mir selbst mehr Zeit und Raum, die Bedeutung der therapeutischen Dimension in der aktuellen Atmosphäre zu erspüren. Mein Eindruck war, dass Herr B. spürte, wenn ich nicht „unter Strom“ stand, um ihn zum Geigen zu bewegen. Er kam dann von selbst zurück.

Mit Hilfe von Techniken der Validation hatte ich schließlich auch wieder eine verbalisierende Möglichkeit, mit Herrn B. in Kontakt zu treten und Themen zu benennen, die ihm gerade wichtig waren.

Beleuchten wir noch einmal einige interessante neurologische Aspekte in Bezug auf die aktive und rezeptive Musiktherapie.

Es konnte in den letzten Jahren in neurowissenschaftlichen Studien nachgewiesen werden, dass das aktive Musizieren viele positive Effekte hat, nämlich auf:

- Wahrnehmung (akustisch und sensomotorisch)
- Aufmerksamkeit
- Gedächtnis
- Intelligenz (Arbeitsgedächtnis, exekutive Funktionen, verbale Intelligenz)
- Handlungsprozesse
- Emotion/Emotionsregulation
- soziale Funktionen. (Koelsch 2014)

Emotionen, die durch Musik hervorgerufen werden, zeigen u. a. neuronale Aktivität des Hippocampus, der Amygdala und des Nucleus Accumbens (NcA „Belohnungs-System“). Der NcA wird u. a. aktiviert, wenn Menschen Musik hören, die sie als angenehm empfinden. Laut Koelsch korreliert eine Aktivierung des NcA mit einer erhöhten Dopamin-Verfügbarkeit, wenn es zum sogenannten positiven „Gänsehauteffekt“ beim Musikerleben kommt. Die Bedeutung der sogenannten „Lieblingsmusik“ spielt hier also eine zentrale Rolle, sie ermöglicht ein „optimal arousal“. Die Hippocampal-Formation, die mit Lernen und Emotionen im Zusammenhang steht, erzeugt eine Vielfalt von Emotionen, die – im Gegensatz zum Gefühl der selbstzentrierten Belohnung – sehr beziehungsbezogen sind und damit soziale Elemente enthalten, wie „gerührt sein“, „bewegt sein“. Koelsch schreibt: „das Herstellen und Aufrechterhalten sozialer Bindungen ist evolutionär wahrscheinlich eine zentrale Funktion von Musik gewesen, (...)“ (Koelsch 2014, 43).

Interessanterweise finden sich bei der Alzheimer Demenz (AD) die Veränderungen, die als Amyloid-Plaques bezeichnet werden, vor allem im *Hippocampus*, im sogenannten „*limbischen System*“. Diese tiefen Hirnregionen sind schwer zu erforschen. Die Hippocampal-Formation ist dabei eine der wichtigsten und komplexesten Strukturen beim Menschen im limbischen System. Wichtig zu betonen ist, dass das limbische System sowohl bei der Verarbeitung von Emotionen und emotionalem Verhalten beteiligt ist als auch bei der Entstehung von Triebverhalten.

Durch postmortale Untersuchungen konnte nachgewiesen werden, dass innerhalb der Hirnrinde die Ablagerung von Amyloid-Plaques im Neokortex beginnt.

Nach und nach greifen die Krankheitsprozesse dann auf andere Hirnareale über, in denen u. a. Sprache verarbeitet wird. Eine Verkleinerung des Hippocampus gilt als ein Frühindikator für eine AD. Der Hippocampus gehört zu den ersten Regionen, die beim Morbus Alzheimer geschädigt werden. Dies zeigen kernspintomografische Studien (Henneman et al. 2009).

In einer Studie konnte nachgewiesen werden, dass sich das Risiko massiv erhöht, wenn beide Faktoren zusammenkommen, also ein geringes Hippocampusvolumen und eine zunehmende Atrophie. „Ein geringes Ausgangsvolumen und eine Tendenz zur weiteren Verkleinerung machen damit eine Morbus Alzheimerdemenz sehr wahrscheinlich.“ (Ärzteblatt 2009)

Ein normaler Prozess ist, dass im Alter von etwa 20 Jahren der Hippocampus jährlich um ein bis zwei Prozent zu schrumpfen beginnt. Es konnte nachgewiesen werden, dass durch navigatorische Aufgaben (Stadtplan lesen, räumliche Orientierung) dieser Prozess aufgehalten werden konnte.

„Wenn unser Gehirn über einen längeren Zeitraum intensiv gefordert wird, passt es sich den neuen Aufgaben an. Verschiedene Gehirngebiete werden umgebaut. So können Lernaufgaben die Zahl der Nervenfasern im Corpus callosum (Verbindung der beiden Hirnhemisphären) erhöhen, und räumliche Orientierung kann die natürliche Schrumpfung des Hippocampus stoppen“ (Kirschner 2013).

Räumliche Orientierung braucht Bewegung. Daher könnten im Sinne der oben genannten Studie die unterschiedlichen Spielanweisungen beim Instrumentalspiel auf Streichinstrumenten (verschiedene Stricharten wie legato oder staccato, pizzicato, dynamische Unterschiede wie forte und piano ...) sowie die Orientierung beim Spielen mit Noten (Beachten von Pausen, Wiederholungen, da capo al segno usw.) auch ein Training der Hippocampus-Formation bedeuten, während gleichzeitig emotionale Prozesse beim Musizieren angeregt werden.

All diese Aspekte sind m. E. für das Musizieren mit Demenzpatienten wesentlich. Die Neuroplastizität des Gehirns bleibt auch bei Menschen mit demenziellen Erkrankungen erhalten (Willig, Kammer 2012) und das Musizieren scheint einen positiven Effekt auf die Hippocampal-Formation zu haben – eine Hirnregion, die von der Erkrankung mit als erste betroffen ist. Nach Videbeck und Ravnkilde (2004) ist das Volumen des Hippocampus auch bei Patienten mit einer unipolaren Depression verringert: In diesem Fall ist die Tatsache, dass Musik Aktivität in der Hippocampus-Formation bewirken kann, eine große Chance, um einer Komorbidität von Demenz und Depression entgegenzuwirken, die ein häufiges Problem besonders am Beginn einer Demenz darstellt.

Herr B. machte im Verlauf der Musiktherapie Fortschritte auf der Geige, seine psychische Situation stabilisierte sich und in Bezug auf sein Geigenspiel gewann er eine

saubere Intonation, einen weicheren Geigenklang und – besonders beim Auswendigspielen – eine große Konzentrationsfähigkeit auf sich und sein Instrument dazu. Ich spürte, dass eine körperliche Verbundenheit zwischen ihm und seinem Instrument gewachsen war.

Womit kann das zusammenhängen? Nachfolgend möchte ich einige Aspekte aufzeigen, die mein Patient für sich positiv nutzen konnte und deren Wirkung möglicherweise auch die Fortschritte bei seinem Geigenspiel positiv beeinflusst hat.

Obertöne und Körperresonanz beim Geigenspiel

Die entspannende Wirkung obertonreicher Klänge wie des Monochords oder der Körpertambura sind schon lange bekannt: Sie bringen auf direktem Wege den Körper in Schwingung. Durch instrumentale Stimulation (aktiv/passiv) oder auch durch Singen und Summen können die feinen Vibrationen körperlich wahrgenommen werden. Beim Anspielen einer Geigensaite kann man bei der Tonerzeugung ihre Schwingung sehen. Die Saite vollzieht aber gleichzeitig weitere Schwingungen, die man nicht sieht. Der wahrgenommene Klang besteht daher nicht nur aus der Frequenz der sichtbaren Bewegung: Man findet bei der Analyse des Klangs bis zu über 100 Töne, die alle gleichzeitig klingen. Ein Spektrogramm kann diese Töne sichtbar machen (Saus 2008). Die Bewegung der Saite vermittelt also einen größeren Klang- und Erlebnis-Raum als zunächst erkennbar.

Wir hören die Obertöne nicht nur einzeln, wie beispielsweise bei der Erzeugung eines Flageolett-Tones, sondern unser Gehirn kann sie zur Klangfarbe verarbeiten. Offenbar kennt unser Gehirn das Naturgesetz der harmonischen Obertöne. Sobald irgendwo ein Klang entsteht, ordnet das Gehirn das Paket dutzender Obertöne automatisch einer Klangquelle zu. Diese Fähigkeit ist Voraussetzung dafür, dass wir überhaupt Schallquellen unterscheiden können (Saus 2008).

Beim Geigespielen gehen wir ständig in Resonanz mit Obertönen: Ein großer und schöner Ton basiert hauptsächlich auf einer sauberen Intonation, die wiederum zur Folge hat, das gesamte Obertonspektrum der Violine zum Klingen zu bringen. Die Stärke dieser Saitenobertöne ist aber nicht festgelegt, sondern hängt von verschiedenen weiteren Faktoren ab, z. B. von der Kontaktstelle des Streichens, vom Bogendruck, von der Bogengeschwindigkeit und vom Fingerkontakt auf der Saite. Vibrato bereichert darüber hinaus den Ton des Geigers mit Farben und Volumen. Wenn wir ein Streichinstrument spielen, hat der Spieler also selbst einen großen Einfluss auf die Erzeugung und damit die Wirksamkeit der Obertöne auf den Organismus.

Ein weiterer körperlich wirkender Faktor ist der Kontakt des Körpers zum Instrument: Wir halten die Geige zwischen Kinn und Schulter und haben somit eine sehr innige Verbindung und Resonanz zu uns selbst, dabei spüren wir den Klang der Geige direkt körperlich über den Schlüsselbeinknochen und den Kieferknochen.

Nach Tomatis (1999) hören wir nicht nur mit den Ohren, sondern mit dem ganzen Körper, und die Wirkung der Obertöne kommt auch durch Knochenleitung zustande.

Ein neues Modell vom Max-Planck-Institut für Hirnforschung in Frankfurt erklärt, warum wir Schallwellen auch dann wahrnehmen, wenn sie durch die Knochen geleitet werden. Unser Hörsinn, also die Fähigkeit, Schallwellen wahrzunehmen, entsteht im Innenohr. Wenn sich Schallwellen in der Luft ausbreiten und unseren Gehörgang erreichen, regen sie je nach Frequenz unterschiedliche Bereiche auf der sogenannten Basilarmembran im Innenohr zur Schwingung an. Diese mikroskopischen Vibrationen der Membran nehmen wir als Ton wahr. Das Innenohr ist jedoch von einem Kochen umgeben, der ebenfalls in Schwingung versetzt werden kann. Mit Hilfe von Berechnungen zur Bewegung von Flüssigkeiten haben Forscher jetzt herausgefunden, dass die Schwingungen des Knochens und der Basilarmembran miteinander gekoppelt sind, sie können sich also gegenseitig zur Schwingung anregen. Das heißt auch unsere Schädelknochen können Schall empfangen und weiterleiten (Tchumatchenko, Reichenbach 2014).

Welche spezifischen Formen und Strukturen bezog ich in den musiktherapeutischen Prozess bei Herrn B. mit ein?

Die Neurologische Musiktherapie gibt mit ihren übungszentrierten Vorgehensweisen meiner Arbeit den erforderlichen strukturellen Rahmen, der im oben beschriebenen Sinne vor allem den musiktherapeutischen Trainingsaspekt unterstützt. Das gemeinsame Musizieren mit Herrn B. war dennoch keine NMT. Die psychotherapeutische Betreuung war zwar bei Herrn B. nicht vorrangiges Anliegen, jedoch in jeder Stunde präsent. Allein die Frage der Krankheitsbewältigung und das Annehmen der aktuellen Situation war immer wieder ein Thema, nicht nur für ihn, sondern auch für seine Ehefrau, die oft während der Therapiestunden anwesend war. Die therapeutische Form entwickelte sich im Laufe der Zeit durch verschiedene Rituale, die jede Therapiestunde durchzogen. Das gemeinsame Musizieren des Begrüßungs- und Abschiedsliedes gehörte genauso dazu wie das „eigene Lied“ von Herrn B., das eine zentrale Stellung im Therapieverlauf einnahm und bis heute unsere wichtigste und stärkste musikalische Verbindung ist.

Mein Eindruck war, dass die Musik auch die Paarbeziehung zwischen Herrn B. und seiner Frau stärken konnte.

Sowohl die Musiktherapie mit Herrn B. als auch das gemeinsame Musizieren zu dritt wurden wichtige psychosoziale Formen, um im gemeinsamen Beschreiten des Weges allmählich eine Akzeptanz der Situation zu erleben. Die Bindung konnte durch das emotionale Erleben im – z. T. gemeinsamen – Musizieren gestärkt werden.

Indem die Ehefrau meines Patienten die Fortschritte ihres Mannes auf der Geige begeistert miterlebte, konnte sie andererseits besser akzeptieren, dass Alltagsaktivitäten und verbale Kommunikation mit ihrem Mann mehr und mehr schwanden. Sie konnte auf einem ganz wichtigen Weg – nämlich zu einer veränderten Kommunikations-, Wahrnehmungs- und Ausdrucksmöglichkeit des Herrn B.

– mitgenommen werden. Sie konnte miterleben, wie ihr Mann immer mehr Freude am eigenen Ausdruck gewann, lockerer mit eigenen Fehlern umging und ganz neue Ressourcen in sich entdeckte.

Insofern ist Musiktherapie für Familie B. zu einem ganzheitlichen Konzept geworden. Durch das Musizieren und die Musiktherapie konnten neue (Erlebnis-) Räume geöffnet werden, die vorher in dieser Form nicht vorhanden waren.

Klare Strukturen im trainingszentrierten Arbeiten, das Durchleben psychodynamischer Prozesse, ein stabiles Vertrauensverhältnis und die Begeisterung von Herrn B. für das Geigenspiel konnten Fortschritte bzw. eine gestärkte Ausdruckskraft auf der Geige bei meinem Patienten möglich machen. Durch die wöchentlich stattfindende Musiktherapie, in der Herr B. über einen Zeitraum von vier Jahren aktiv Geige spielte, wurde ihm sowohl zu einer allgemeinen Mobilisierung als auch zur Affektregulierung verholfen.

Aktuelle Situation

Herr B. lebt nun nach einem Krankenhausaufenthalt in einer betreuten Einrichtung. Er sitzt im Rollstuhl und spielt nicht mehr Geige. Eine neue Situation, mit der auch ich erst einmal zurechtkommen muss. Es sind durch den Klinikaufenthalt einige Wochen vergangen, seit ich das letzte Mal bei Herrn B. war.

Als ich in sein Zimmer komme, erkennt er mich zunächst nicht und reagiert auch nicht auf meine Begrüßung, bei der ich ihn vorsichtig an der Hand berühre. Doch dann stimme ich unsere Geigen ein, da schaut er das erste Mal auf. Ich möchte die Verbundenheit unseres Musizierens aufrechterhalten, indem ich ihm anbiete, dass er seine Geige in den Arm nimmt, was er auch gerne tut. Ich zupfe erneut alle vier Saiten seiner Geige an und frage ihn, ob ich die Geige sauber eingestimmt habe. Er schaut mich daraufhin ganz selbstverständlich an und bejaht dieses. Als ich anfangs, sein Lied zu spielen, umfasst er spontan mit der linken Hand den Geigenhals, bewegt die Finger und macht Vibratobewegungen dazu – er spielt innerlich mit! Ich kommentiere nach diesem Lied begeistert, wie schön es sei, wieder gemeinsam mit ihm zu musizieren, und er lacht mich befreit an, bestätigt das. Im Verlauf der Stunde schaut er mich immer wieder lange an – als ob etwas er etwas sucht, was ihm bekannt vorkommt. Es ist ein aufmerksamer, warmer und fokussierter Blick, der mich emotional sehr berührt.

Die langjährige Vertrauensbasis ermöglicht einen nahtlosen Übergang von der aktiven in die rezeptive Musiktherapie. Ich empfinde es als großes Geschenk, Herrn B. schon so lange zu kennen, und er freut sich wie früher, wenn ich zu ihm komme. Dabei ist auffällig, dass er meist aus einem schläfrigen Zustand immer wacher wird, seinen Blick fokussiert, wenn Geigentöne erklingen – und sei es nur durch das Einstimmen der Instrumente. Nach wenigen Minuten hat er mich erkannt, lacht dann und fängt an zu konfabulieren – oft sind sogar klar ausgesprochene Worte dabei. Im Verlauf der Stunde wird er meist ganz wach und – auf seine Art und Weise – klar in seinen Äußerungen, sogar seine schelmische, humorvolle Seite kommt oftmals wieder zum Vorschein.

In der letzten Stunde war seine Frau wieder während der Musiktherapie anwesend. Bei unserem langjährigen Abschiedslied „dat du meen levsten bist“ sang sie leise alle drei Strophen mit und war dabei nah an seinem Gesicht. Herr B., der aufmerksam zuhörte, wandte sich ihr zu. Er lächelte, berührte mit seinem Gesicht ihre Wange und küsste sie schließlich mehrmals zärtlich auf die Wange.

Literatur

- Aerzteblatt.de (3/2009): In: Internet: <http://www.aerzteblatt.de/nachrichten/35874/Morbus-Alzheimer-Zuerst-schrumpft-der-Hippocampus> (Stand: 12.04.2015)
- Baumann, M. (2014): Begrüßung gleichzeitig mit Musik. Musiktherapie in der Palliativ- und Hospiz-Arbeit. In: Schenk, M.; Löhr, R. (Hrsg.): „21. Musiktherapietagung am Freien Musikzentrum München e. V. (2. bis 3. März 2013)“. Wiesbaden
- Bower, G. H. (1981): Mood and memory. *American Psychologist*, 36(2), 129–148
- Feil, N.; de Klerk-Rubin, V. (2013): *Validation*. München
- Henneman, W. J. P.; Sluimer, J. D.; Barnes, J. et al. (2009): Hippocampal atrophy rates in Alzheimer disease. *Neurology* 72, 11, 999–1007
- Kirschner, S. (2014): *Die Anatomie des Lernens*. Max-Planck-Forschung. In: Internet: www.mpg.de (Stand: 09.04.2015)
- Koelsch, S. (2014): Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musiktherapie. In: Altenmüller, E.; Willich, S. N. (Hrsg.): *Klang, Körper und Gesundheit*. Augsburg
- Kraft, J. A. (2012): *Musik und Gedächtnis bei Demenz*. Abschlussarbeit IfM Berlin
- MacDonald, R.; Kreuz, G.; Mitchell, L. (2012): *Music, Health and Wellbeing*. Oxford
- Posner, M. I. (2012): *Progress in Attention Research 2004–2011. Cognitive Neuroscience of Attention*. 2nd edition, 1–11, New York
- Roth, G. (2013): *Die Rolle von Motivation und Aufmerksamkeit für den Lernerfolg*. Vortrag (Auszug), Institut für Hirnforschung, Universität Bremen
- Saus, W. (2008): *Faszination Oberton – was sind Obertöne?* In: Internet: www.oberton.org FZ Wellness, 58–60 (Stand: 20.04.2015)
- Schneider, S. et al. (2008): Klavierspiel in der neurologischen Rehabilitation. *Musikphysiologie und Musiktherapie* 15/1, 19–25
- Spitzer, M. (2002): *Musik im Kopf*. Stuttgart
- Tchumatchenko, T.; Reichenbach, T. (2014): *Hören mit den Schädelknochen*. Max-Planck-Forschung. In: Internet: www.mpg.de (Stand: 19.04.2015)
- Thaut, M.; Nickel, A. K.; Hömberg, V. (2004): Neurologische Musiktherapie. *Musiktherapeutische Umschau* 25, 1, 35–44. Göttingen
- Thaut, M.; Hömberg, V. (Hrsg.) (2014): *Handbook of Neurologic Music Therapy*. Oxford

- Tomatis, A. (1999): *Das Ohr und das Leben. Erforschung der seelischen Klangwelt*. Olten
- Videbech P.; Ravnkilde, B. (2004): Hippocampal volume and depression: a meta-analysis of MRI studies. *American Journals of Psychiatry* 161, 1957–1966
- Willig, S.; Kammer, S. (2012): *Mit Musik geht vieles besser*. Hannover

Julia Alexa Kraft
Zillestr.101 d
10585 Berlin
musiktherapie-kraft@gmx.de

Das musikalische Mandala

The Musical Mandala

Hans C. Miersch, Bernau

Das Wort Mandala stammt aus dem Sanskrit und bezeichnet kultische Kreiszeichnungen, die als Meditationsbilder dienen. C. G. Jung forschte über Mandalas, sammelte sie und setzte sie schließlich auch in der Psychotherapie ein. Aline Valangin und Aleks Pontvik benutzten unabhängig voneinander den Begriff musikalisches Mandala und wandten ihn auf das gleiche Werk an: Die Kunst der Fuge von J. S. Bach. Die von C. G. Jung beschriebenen Formprinzipien des Mandalas, seine Aussagen über Musik und Hildemarie Streichs Ausführungen zur Atalanta fugiens von Michael Maier als ein weiteres Beispiel musikalischer Mandalas führen zu der Frage, ob es in Musiktherapie Formen gibt, die man Mandala nennen könnte. Hierzu werden zwei Beispiele musikalischer Meditationen aus der anthroposophischen Musiktherapie vorgestellt.

Mandalas (Sanskrit: „circle“) are used in various spiritual traditions as an aid to meditation. C. G. Jung collected mandalas from different countries and used them in psychotherapy. Aline Valangin and Aleks Pontvik both used the term Musical Mandala when writing about the same piece of music: The Art of Fugue by J. S. Bach. Regarding the formal principles of mandalas as described by Jung, his statements about music as well as Hildemarie Streich's analysis of Michael Maier's Atalanta fugiens as a further example of Musical Mandalas lead to the question whether there are any forms in music therapy which could be termed mandala. Two melodies used in anthroposophic music therapy will be presented as examples of such meditations in music.

Am Anfang der Recherchen zu diesem Text stand eine Literaturangabe in einem Aufsatz von Hildebrand R. Teirich (Teirich 1960): „Valangin, A.: *Das musikal. Mandala. Der Psychologe 1950*“. Dies machte mich neugierig. Meine Recherchen führten zu Aline Valangin, einem Teil ihres Nachlasses in der Zentralbibliothek Zürich (darunter auch der Briefwechsel mit Teirich), weiter zu Aleks Pontvik, C. G. Jungs Analytischer Psychologie und – zu meiner Überraschung – am Ende wieder nach Berlin, wo Hildemarie Streich lebte (und dieser Text entstand). So hat sich der Kreis, in deren Mitte vier Personen standen, wie von selbst zu einem Mandala gefügt, zumindest formal betrachtet.

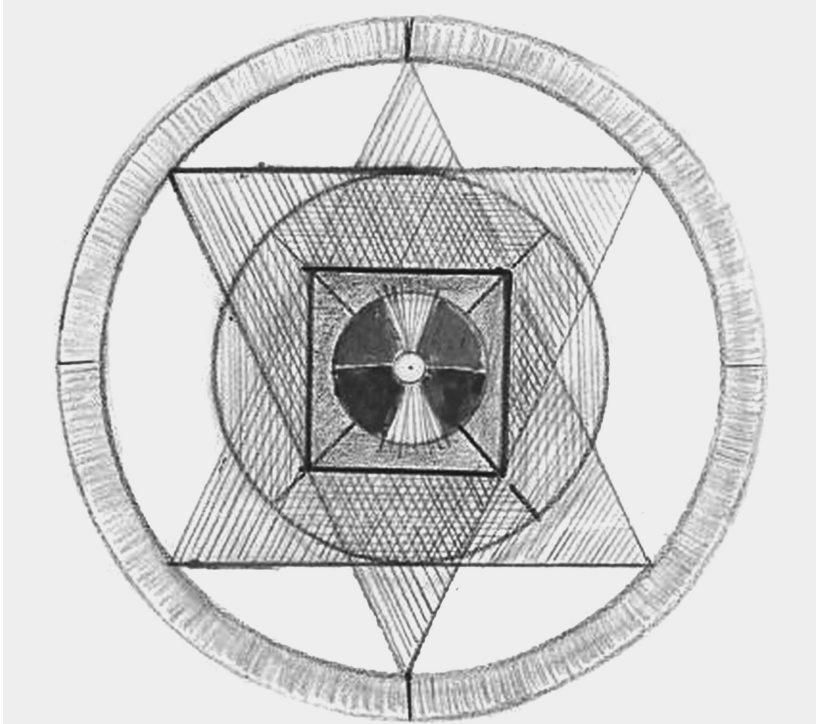


Abb. 1: Zeichnung von Aline Valangin (Valangin o. J. b), mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich

Der Begriff *musikalisches Mandala* wurde unabhängig voneinander von Aline Valangin, Aleks Pontvik und auch von Hildemarie Streich benutzt; nach den vorliegenden Quellen war Valangin die erste, die diesen Begriff geprägt hat. Alle waren von C. G. Jung beeinflusst, der Mandalas verschiedener Kulturkreise sammelte, ihre Symbolik analysierte und ihre Rolle in der Psychotherapie beschrieb.

Jungs Ausführungen über Mandalas sollen am Anfang stehen, bevor Valangins und Pontviks Gedanken zum *musikalischen Mandala* dargestellt werden. Jungs Aussagen über Musik und eine Betrachtung des Begriffes *abaissement du niveau mental* führen zunächst wieder zum Anfang zurück. Als ein Beispiel für *musikalische Mandalas* im Sinne von Meditationsobjekten soll auf das Jung gut bekannte, 1617 erschienene Werk *Atalanta fugiens* von Michael Maier hingewiesen werden, das im Rahmen einer multimedialen Darstellung auch Fugen enthält. Hildemarie Streich besprach dieses Werk auf der Eranos-Tagung 1973. Abschließend sollen zwei Beispiele aus der anthroposophischen Musiktherapie dargestellt werden, die nach Ansicht des Autors als *musikalische Mandalas* bezeichnet werden können.

Das Mandala in der Analytischen Psychologie C. G. Jungs

C. G. Jung hat Mandalas in verschiedenen Kulturkreisen gefunden und gesammelt. Sie finden sich in verschiedenen Kulturen mit dennoch immer ähnlicher Symbolik. Dies ist durch das von Jung postulierte Konzept des *kollektiven Unbewussten* gut erklärbar. Schließlich beobachtete Jung, dass Mandalas von einigen seiner Patientinnen in der Therapie spontan gemalt wurden, ohne Anregung von außen.

Die Formprinzipien, die sich in der Gestaltung von Mandalas finden, deutet Jung im Sinne der Analytischen Psychologie: „*In psychologischer Hinsicht bedeutet das Runde, beziehungsweise das Mandala, ein Symbol des Selbst.*“ (Jung 1986, 462) „... *seine kreisförmige Gestalt drückt ... Vollständigkeit oder Integration [aus].*“ (Jung 1971, 617) Als weitere Ordnungsprinzipien treten die „*Quaternität (Vierheit)*“ (Jung 1991, 496) und „*die Achtheit als doppelte Vier*“ (Jung 1963, 104) auf. Hier sieht Jung „*die ganzen Zahlen*“ als „*ordnende Archetypen primitiver Natur*“ (Jung 1986, 462). Mandalas können spontan auftreten, geträumt oder gemalt werden. „*Die im modernen Mandala formulierte Erfahrung ist typisch für Menschen, welche das göttliche Bild nicht länger projizieren können. ... So ... unterstützt das Mandala eine ausschließliche Konzentration auf das Zentrum, eben das Selbst.*“ (Jung 1963, 104) Die derart im Mandala ausgedrückte Ordnung ist als ein Selbstheilungsversuch anzusehen: „*Da ein Zustand der Verwirrtheit in der Regel aus einem psychischen Konflikt hervorgeht, so ist mit dem Mandala auch der Begriff der Dyas, der zusammengesetzten Zweiheit, nämlich die Synthese der Gegensätze, empirisch verbunden.*“ (Jung 1986, 462) Diese Zweiheit kann auch auf eine – im Verlauf der Therapie anzustrebende – „*Erreichung des inneren Gleichgewichtes durch Herstellung symmetrischer Paare*“ hinweisen. Diese Zweiteilung bzw. „*Verdoppelung*“ kann aber auch da auftreten, „*wo unbewusste Inhalte eben im Begriffe stehen, bewusst, das heißt unterscheidbar zu werden. Sie spalten sich dann, ... in zwei identische oder leicht verschiedene Hälften, entsprechend dem schon bewußten und dem noch unbewußten Aspekt des auftauchenden Inhalts.*“ (Jung 1976, 363)

Vor allem im Buddhismus sind Mandalas zu finden, die „*die kosmische, die zeitliche und die psychologische Ordnung*“ darstellen. Sie bilden „*Gegenstände, mit deren Hilfe die Ordnung zustande gebracht wird*“ (Jung 1986, 481). Hier sind „*fertige*“ Mandalas gemeint, die als Meditationsbilder, „*als Konzentrationsbilder und als Mittel zur Vereinigung des individuellen Bewußtseins, der Ego-Persönlichkeit des Menschen, mit der höheren göttlichen Persönlichkeit des Nicht-Ichs, des Unbewußten*“ dienen (Jung 1971, 617).

Interessant ist der von Jung mitgeteilte Hinweis des lamaistischen Rimpotche Lingdam Gomchen, den er 1938 im Kloster Bhutia Busty in Indien traf: „*Das wahre Mandala [ist] immer ein inneres Bild, welches durch (aktive) Imagination allmählich konstruiert wird, und zwar dann, wenn eine Störung des seelischen Gleichge-*

wichts vorhanden ist ...“ (Jung 1972, 118). Dies beschreibt das von Jung beobachtete spontane Auftreten von Mandalas im therapeutischen Prozess.

Mandalas müssen nicht auf bildliche Darstellungen beschränkt sein: „*Mandalas werden auch mit den Händen geformt, getanzt und in Musik dargestellt*“, antwortet Jung auf die Frage, wie ein Blinder Mandalas träumt, und verweist bereits hier auf *Die Kunst der Fuge* (Jung 1973, 388). Jung betont, dass in der Psychotherapie nicht allein Sprache das Medium ist, sondern „*die heutige Psychotherapie auch die Nützlichkeit der Bilderwahrnehmung und -gestaltung anerkennt, sei es durch das geschriebene Wort, sei es durch Stift und Pinsel, oder durch den Modellierten*.“ Neben den bildenden Künsten – heute würden wir von Kunsttherapie sprechen – hält Jung auch eine „*musikalische Gestaltung*“ für denkbar, „*sofern diese wirklich komponiert und aufgeschrieben würde*.“ An dieser Stelle verweist er erneut auf *Die Kunst der Fuge*, in der „*ein solches Beispiel vorzuliegen scheint*“ (Jung 1984, 308).

Die heilende Wirkung des Mandala fasst Jung zusammen: „*Die Erfahrung lehrt, daß der ‚hegende Kreis‘, das Mandala, das althergebrachte Antidot für chaotische Geisteszustände ist*.“ (Jung 1976, 20)

Aline Valangin und Aleks Pontvik

Aline Ducommun (Abb. 2) wurde am 9. Februar 1889 in Vevey (Kanton Waadt) geboren. Ab 1904 studierte sie in Lausanne Klavier, musste wegen einer Daumenverletzung das Studium jedoch abbrechen. 1915 zog sie nach Zürich, wo sie zunächst Analysandin, dann Schülerin von C. G. Jung war, ohne je eine Psychoanalyse-Ausbildung abzuschließen. Ihr Verhältnis zur Psychotherapie beschreibt sie in einem Brief an Hildebrand R. Teirich:

„Ich bin nicht Mediziner, besitze auch kein Diplom, das mir das Recht gäbe, Psychoanalysen durchzuführen. Seit dem Jahr 1918 jedoch, da ein Schüler von C. G. Jung, zu dem Jung mich schickte, weil er selbst im Militärdienst festgehalten wurde, mich zu seiner Assistentin machte, bin ich dem Fach treu geblieben. Später habe ich bei andern Schülern von Jung und bei ihm selbst gearbeitet, werde aber vom Jung-Institut nicht anerkannt, nur geduldet.“ (Valangin 1956)

Über musikalische Themen hielt Valangin Vorträge und veröffentlichte Aufsätze in der eher als populärwissenschaftlich einzuordnenden psychologischen Monatschrift *Der Psychologe* sowie in der *Schweizerischen Lehrerinnenzeitung*. Nachdem sie 1956 nach Ascona gezogen war, bot sie im *Ferienjournal Ascona* auch „*Psychologische Beratung*“ an (ticinARTE o. J.). Bekannt wurde Valangin jedoch v. a. durch ihre Erzählungen und Gedichte, von denen *Dorf an der Grenze* (1946/1982) und *Raum ohne Kehrreim/Espace sans refrain* (1961) die bekanntesten sind.



Abb. 2:
Aline Valangin
© LIMMAT Verlag,
mit freundlicher Genehmigung
des Limmat Verlags Zürich

Es wäre nun zu erwarten, dass eine psychoanalytisch ausgebildete Musikerin versuchen würde, die Musik auch therapeutisch einzusetzen. Dies hat sie aber nicht getan:

„Ich habe nie versucht, durch Musik auf seelisch Kranke einzuwirken. ... Dass Musik aufs Psychische Wirkung ausübt, ist eine uralte Weisheit. Und zwar weckt sie die magische Schicht im Seelischen und bewirkt dadurch stets ein abaissement du niveau mental ... Jedenfalls wirkt sie gegen eine Bewusstwerdung, die doch das Ziel einer psychologischen Behandlung ist.“ (Valangin 1956)

Am 14. März 1936 hielt Aline Valangin (damals noch Aline Rosenbaum-Ducommun) im Psychologischen Club in Zürich einen Vortrag mit dem Titel *Gibt es Mandalas in der Musik?* (Abb. 3). Mehrere Entwürfe zu diesem Thema sind in ihrem Nachlass vorhanden, alle undatiert. Es ist anzunehmen, dass dieser Vortrag inhaltlich den 1950 erschienen Aufsatz *Das musikalische Mandala* vorwegnimmt.

1949 hat Valangin das ein Jahr zuvor erschienene Buch *Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung von Musik* des schwedischen Musiktherapeuten Aleks Pontvik sehr kritisch besprochen. Pontvik berichtet von einer rein rezeptiven Musiktherapie, in der er einer „Ratsuchenden“ Werke von J. S. Bach vorspielte, insbesondere Teile aus der *Kunst der Fuge*. Der Musik Bachs weist er eine Sonderrolle zu, sie sei „eine Interpretation des Religiösen schlechthin ... im Sinne einer Deutung des wortwörtlichen re-ligio als rückverbindend.“ Er sieht in dieser Musik „eine Darstellung von Symbolformen, die archetypischen Charakter zum Ausdruck bringen und deren psychische Wirkung denen der Mandalas analog sein dürften.“ (Pontvik 1948, 43)

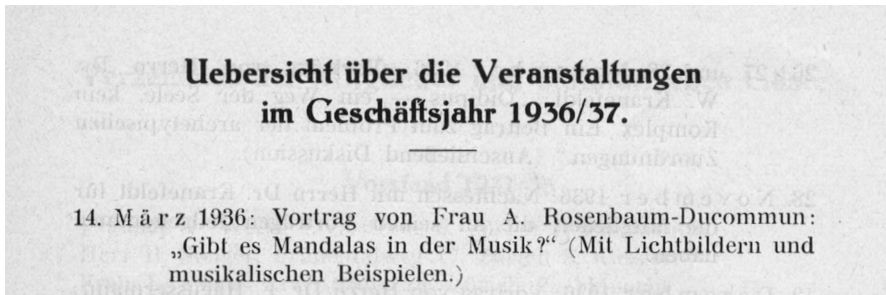


Abb. 3: Vortragsankündigung aus dem Jahresbericht des Psychologischen Clubs Zürich, mit freundlicher Genehmigung des Archivs des Psychologischen Clubs Zürich

Als Nachtrag zu seinem Buch fügt Pontvik eine Kasuistik an. Er schildert, wie bei einer „Ratsuchenden“, die an „einer Phobie mit zwangsneurotischen Symptomen“ litt, „... die musikalische Betreuung zur Auflösung des Komplexes“ führte (Pontvik 1948, 70). Ab einem bestimmten Zeitpunkt der Analyse – es wird nicht erwähnt, von wem diese durchgeführt wurde – „setzte nun die musikalische Therapie ein: Ratsuchende empfing ... die Vorführung der ersten Fuge (aus der ‚Kunst der Fuge‘) in völliger körperlicher Entspannung. Die Vorführung wurde wiederholt während einer Dauer von etwa 25 Minuten.“ (Pontvik 1948, 71) Diese erste Fuge wurde also mindestens fünfmal¹ vorgespielt; zu Pausen zwischen den einzelnen Stücken macht Pontvik keine Angaben. Über ihr Erlebnis beim Anhören berichtete die „Ratsuchende“ in der folgenden Sitzung: „Die Töne bauen ein Bild. Aufbau eines Tempels. Ist zugleich ein Weg, der langsam ansteigt. Chaos zerfällt oder formt sich und vereinigt sich und geht auf in regelmäßigen Linien des musikalischen Bildes. Die Melodie macht die Linie des Weges.“ Beim erneuten Auftauchen von Zwangsgedanken sei „das musikalische Bild ordnungsgestaltend erstanden ... und habe die Gedanken eliminiert.“ (Pontvik 1948, 71)

Die Wirkung der vorgespielten Musik erklärt Pontvik durch „die Herstellung unbewußter Ordnung durch die Darstellung eines akustisch-fugalen Bildes, welches ... eine Analogie zuläßt zu den als Mandala bezeichneten magischen Bildern.“ Pontvik nimmt an, „daß hier die Struktur des musikalischen Werkes ... den heilenden, ‚ganzmachenden‘ Einfluß ausüben konnte.“ (Pontvik 1948, 72)

Pontvik erwähnt ehrlicherweise in einer Fußnote, dass er auf Valangins Vortrag vom 14. März 1936 hingewiesen wurde und es ihm möglich war, „durch freundliche Vermittlung von Prof. C. G. Jung mit Madame Ducommun-Valangin in persönlichen Kontakt zu gelangen“ (Pontvik 1948, 43). Von dieser Begegnung liegen

¹ ausgehend von einer Aufführungsdauer von 2'45 bis 4'49 Minuten (= kürzeste und längste Dauer auf YouTube recherchierbarer Aufnahmen) (zuletzt geprüft am 02.04.2015)

leider keine Berichte vor, wie überhaupt zur Biografie von Pontvik nur sehr wenig bekannt ist.

Valangin sieht in ihrer Buchbesprechung Pontviks Ausführungen zur Heilwirkung der Musik sehr kritisch. Der rezeptiven Anwendung von Musik in der von Pontvik geschilderten Kasuistik spricht sie „höchstens eine beruhigende Wirkung“ zu. Sie stellt die berechnete Frage, ob „die vorgetragene Musik nicht in der Hauptsache auf den seelischen Zustand des Therapeuten selbst einwirkte und erst auf diesem Umweg auf den Zustand des Patienten“. Als „Erklärung des Phänomens ‚Heilmittel Musik‘“ fordert sie eine „fachkundige Werkanalyse ..., verbunden mit einer psychologischen Analyse“. So würde die „tatsächlich bestehende Analogie zwischen einer musikalischen Kreisform, wie der Fuge, und einem Mandalabild ... offenbar werden.“ Pontvik überschätze die Fugen von J. S. Bach, ihrer Ansicht nach gäbe es auch andere „Tonschöpfungen archetypischer Prägung“. Selbst die Einschränkung auf Werke der „alten Polyphonie“ hält sie für einseitig: „In unserer Zeit werden mit neuen Mitteln neue Tonwerke archetypischer Prägung geschaffen, welche spätere Generationen wohl als ‚Mandala‘ vorkommen können.“ (Valangin 1949) Sie lässt offen, an welche Kompositionen sie hierbei denkt.

1950 veröffentlicht Valangin ihrerseits einen Aufsatz *Das musikalische Mandala* (Valangin 1950), der nicht nur von Teirich rezipiert wurde. So schreibt Sutermeister über die Erfolge des Jung-Schülers Pontvik und anderer Musiktherapeuten im Umkreis von Jung:

„Im Anschluß an die indische Philosophie spricht die Jung’sche Schule (Valangin u. a.) auch von ‚musikalischen Mandalas‘, d. h. Manifestationen, Objektivierungen des ‚harmonischen Weltprinzips‘, die nun als psychotherapeutische Hilfsmittel zur ‚Individuation‘, zur Wiederherstellung einer z. B. neurotisch gestörten ‚Ganzheit der Person‘ herangezogen werden können.“ (Sutermeister 1951)

Hier ist anzumerken, dass es eine von Sutermeister vermutete „Jung’sche Schule“ (der Musiktherapie?) derart nicht gegeben hat.

Valangin beschreibt – ganz im Sinne der Analytischen Psychologie C. G. Jungs – das Mandala als „ein Symbol für die Vereinigung von Gegensätzen, also für eine ‚Heilung‘ der Psyche durch Ganzwerdung. Es ... wirkt auf den Betrachter ordnend ...“ Sie fragt, ob es neben gemalten Mandalas auch solche in Tönen geben könne und findet diese besonders geeignet: „... denn der Gestaltung bietet sich kein geschmeidigeres, gehorsameres Material als die Töne. Nichts Konkretes haftet ihnen an. Sie sind schwingende Luft, geistiges Element par excellence, daher vorzüglich befähigt, psychische Zustände und Wandlungen wiederzugeben; selber unsichtbar, das Unsichtbare direkt zu vermitteln.“ Als auffallendste musikalische Form, die man „mandala-artig“ nennen könnte, sieht sie den Kanon: „Immer ist der Canon ein Tongebilde, das im Kranz seiner melodischen Linien, ob in einfacher oder komplizierter Verschlingung, abrollt. ... Viel eher entspringt es der kindlichen Seligkeit am Kreisen

um eine Mitte, ohne Anfang und ohne Ende.“ Die Fuge sieht sie als die musikalische Form, in der in einem „Wandlungsvorgang im Kreise“ das „personifizierte‘ Gegensatzpaar“ von Dux und Comes in ein Gleichgewicht kommen: „In ihr geschieht jene Verschmelzung des Entzweiten, für die das Mandala ein Bild ist.“ Im Folgenden analysiert sie *Die Kunst der Fuge* von J. S. Bach als Gesamtwerk, in dem sie Symmetrien und Bezüge zwischen den verschiedenen von Bach eingesetzten Formen aufzeigt. Offenbar sieht sie das gesamte Werk als ein einziges Mandala: „So darf wohl behauptet werden, daß in der Kunst der Fuge ein reines Beispiel eines Mandalas in Tönen lebt ...“ (Valangin 1950) Noch genauer hat sie diesen Gedanken in den Aufzeichnungen formuliert, die sich in ihrem Nachlass befinden:

„Denn es ist bloss eine Annahme, dass die Tongebilde, welche diese Fugen sind, an ein zeitliches Nacheinander gebunden seien. In Wirklichkeit existieren sie alle gleichzeitig. Wir können sie nur nicht gleichzeitig wahrnehmen. Das musikalische Geschehen in der Kunst der Fuge – Abbild eines kosmischen Geschehens – wird und ist gleichzeitig.“ (Valangin o. J. a, 21 f.).

Damit ist sie Pontviks Gedanken einer Re-ligio doch sehr nahe.

Valangin liefert in diesem Aufsatz in Umrissen die von ihr angemahnte Werkanalyse; die „psychologische Analyse“ ist jedoch kaum überzeugender als die Ausführungen Pontviks, mit dem sie in ihrem Lob für J. S. Bach und sein Werk, insbesondere *Die Kunst der Fuge*, überraschend einig ist. Anders als Pontvik sieht sie jedoch das gesamte Werk – also alle Fugen und Kanons – als ein Mandala, das uns Menschen als solches kaum überschaubar ist, aber dennoch eine ordnende Kraft auf die Seele des Menschen ausübt.

Die Idee, auch in der Musik den Begriff Mandala zu verwenden, hatten Aline Valangin und Aleks Pontvik offenbar unabhängig voneinander, Valangin jedoch deutlich früher. Interessanterweise wurde von beiden der Begriff Mandala auf das gleiche Musikwerk angewandt: *Die Kunst der Fuge* von J. S. Bach, was in Kenntnis von Jungs Ausführungen nicht wundert. Valangin und Pontvik dürften beide durch Jung von Mandalas und ihrem Einsatz in der Psychotherapie erfahren haben; die eine als Schülerin, der andere als Freund. Auch Jungs Hinweise auf *Die Kunst der Fuge* dürften beide gekannt haben. Dass in den Begegnungen zwischen Jung und Pontvik Musiktherapie ein Thema war, ist zu vermuten, aber es gibt – soweit dem Autor bekannt – keine Zeugnisse von einer inhaltlichen Auseinandersetzung Jungs mit der Musiktherapie Pontviks.

L'abaissement du niveau mental

Valangins Argument gegen den therapeutischen Einsatz von Musik war, dass Musik ein *abaissement du niveau mental* (wörtlich: eine Absenkung der Bewusstseinschwelle) bewirke. Dies ist für Valangin mit dem Vorgehen in einer Psychotherapie

nicht vereinbar. Ganz im Sinne von Freuds Forderung „*Wo Es war, soll Ich werden!*“ sieht sie offenbar das Ziel einer Psychotherapie ausschließlich in einer Steigerung des Bewusstseins. Hier denkt sie jedoch sehr einseitig. Der Begriff *abaissement du niveau mental* wurde von Pierre Janet geprägt und von C. G. Jung übernommen. Diese Abdämpfung des Bewusstseins kann durch eine Aktivität des Unbewussten entstehen und zur „*Überschwemmung*“ mit Inhalten des Unbewussten führen, im Extremfall bis hin zur Psychose. In der Analytischen Psychologie C. G. Jungs wird ein *abaissement du niveau mental* aber auch positiv gesehen: Unbewusste Inhalte werden aktiviert, wodurch das Bewusstwerden des psychischen Bildes – als zweiter Schritt! – erleichtert wird. Damit stellt das „*abaissement du niveau mental ein Bindeglied zum Selbst und damit ein zentrales Element der Individuation*“ dar (Nitsch 2000, 1).

Dem *abaissement du niveau mental* dürfte das *default mode network* entsprechen, das in den Neurowissenschaften in den letzten Jahren durch bildgebende Methoden entdeckt wurde. Die Aufgabe dieses im Ruhezustand aktiven Netzwerkes ist noch unklar, es werden einerseits Zusammenhänge mit kreativen Prozessen im weitesten Sinne, aber auch mit der Entstehung von Depressionen vermutet (Beaty 2014; Otti 2012; Takeuchi 2012; Chalquist o. J.).

Dass Musik, zumal rezeptiv wahrgenommene, eine Abdämpfung des Bewusstseins bis hin zu einem träumerischen Halbwachzustand bewirken kann, hat jeder bereits erlebt, und jede Musiktherapeutin wird gerade diese Wirkung der Musik als eine besonders dieser Kunst vor allen anderen Künsten eigene zu schätzen wissen.

C. G. Jung und die Musik

Im Werk C. G. Jungs finden sich nur sehr wenige Aussagen über Musik. Die das Bewusstsein herabdämpfende Wirkung der Musik beschreibt Jung sehr drastisch in seinen Ausführungen zur Geschichte vom Rattenfänger von Hameln: „*Die Musik dient als primitives Mittel, den Rausch zu steigern, wie auch das Trommeln bei den Tänzen der Schamanen und Medizinmänner oder das Flötenspiel des dionysischen Orgasmus.*“ (Jung 1973, 58) Musik vermag das Bewusstsein bis zu dieser triebhaften Sphäre abzudämpfen, aus der sie ursprünglich als „*Abspaltung aus dem Propagationstrieb*“ stammt. Diesen „*komplizierten Funktionen*“ müsse jedoch „*heutzutage Sexualcharakter mit allem Recht aberkannt werden*“. Dies verdeutlicht Jung sehr bildhaft: „

Wenn schon über die sexuelle Herkunft der Musik kein Zweifel obwalten kann, so wäre es eine wert- und geschmacklose Verallgemeinerung, wenn man Musik unter der Kategorie der Sexualität begreifen wollte. Eine derartige Terminologie würde dazu führen, den Kölner Dom bei der Mineralogie abzuhandeln, weil er auch aus Steinen besteht.“ (Jung 1969, 148)

Jung schreibt 1950 an Serge Moreux

„... daß Musik, ... mit dem kollektiven Unbewußten zu tun hat, steht fest, denken Sie z. B. an Richard Wagner. Die Musik ist hier gewissenmaßen Ausdruck für Gefühlsbewegungen (oder emotionale Werte)[,] die die unbewußten Prozesse begleiten. Was sich im kollektiven Unbewußten abspielt, ist seiner Natur nach archetypisch, und alle Archetypen besitzen eine gewisse numinose Qualität, die sich in einer Betonung des Emotionalen anzeigt. Die Musik drückt in Tönen dasselbe aus wie Bilder der Phantasien oder Visionen. Ich bin kein Musiker und nicht imstande, Ihnen diese Gedanken im einzelnen auseinanderzusetzen. Ich kann Sie nur darauf hinweisen, daß Musik die Bewegung, Entwicklung und Wandlung der Motive im kollektiven Unbewußten darstellt. Bei Wagner und z. B. auch bei Beethoven wird das sehr deutlich; es zeigt sich aber in Bachs Kunst der Fuge. Die musikalische Form ist Ausdruck des zirkulären Charakters unbewußter Prozesse, z. B. in den vier Sätzen der Sonate oder in der Vollkommenheit zirkulärer Anordnung in der Kunst der Fuge. Mehr könnte ich Ihnen über dieses Thema nicht sagen. Nur ein Musiker, der über psychologische Kenntnisse verfügt, wäre imstande, die Psychologie des Kontrapunkts, der kreisförmigen Anordnung etc. zu beschreiben.“ (Jung 1972, 173 f.)

Ausführlicher beschrieb jedoch die amerikanische Pianistin und Musiktherapeutin Margaret Tilly Jungs Aussagen über Musik und ihre mögliche Rolle in der Psychotherapie. Hierbei sind natürlich zum einen der anekdotische Charakter, zum anderen die „Filterung“ durch die Ohren einer Musiktherapeutin zu berücksichtigen. Tilly besuchte Jung 1956 in seinem Haus in Küsnacht. Die Musiktherapie war Jung nicht gänzlich fremd – vermutlich aus Gesprächen mit Pontvik –, hatte aber nie sein Interesse geweckt: *„I have read and heard a great deal about music therapy, and it always seemed to me so sentimental and superficial that I was not interested.“* Seine von anderen als ablehnend wahrgenommene Haltung gegenüber der Musik stellte sich jedoch differenzierter dar: *„I never listen to music any more. It exhausts and irritates me, ... because music is dealing with such deep archetypal material, and those who play don't realize this.“* – Tilly spielte für Jung auf dem Flügel und stellte ihm ihre musiktherapeutische Arbeit anhand von Fallgeschichten vor. Jung soll dabei die therapeutischen Möglichkeiten der Musik erkannt haben: *„I feel that from now on music should be an essential part of every analysis. This reaches the deep archetypal material that we can only sometimes reach in our analytical work with patients.“* – Jungs Tochter beschrieb später, wie sich das Verhältnis zu ihrem Vater nach diesem Treffen gewandelt habe: Erst jetzt habe er verstehen können, was ihr die Musik bedeute (McGuire 1993, 273 ff.).

Auch wenn diese Jung zugeschriebene Forderung eine zumindest graduelle Täuschung der Erinnerung einer Musiktherapeutin sein mag, hatte Jung offenbar die „Macht“ der Musik erkannt, in Menschen mit manchmal fast erschreckender Unmittelbarkeit etwas anzurühren, was dem Bewusstsein vorher nur wenig oder überhaupt nicht zugänglich war. Diese Erfahrung haben wahrscheinlich die meisten schon „an der eigenen Seele“ und sicher auch in ihrer musiktherapeutischen Arbeit gemacht.

Den Einfluss Jungs auf die heutige Vielfalt musiktherapeutischer Ansätze zu untersuchen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die *klanggeleitete Trance* nach Wolfgang Strobel und die *GIM Guided Imagery Music* nach Helen Bonny dürften nur zwei von mehreren Methoden sein, die imaginative Techniken als Reflexion auf die Analytische Psychologie Jungs einsetzen oder in dieser ihren theoretischen Hintergrund haben.

Atalanta fugiens – ein musikalisches Konzentrat verklanglichter Seelenkunde

Jung, Valangin und Pontvik haben allein *Die Kunst der Fuge* genannt als ein Werk, das als *musikalisches Mandala* bezeichnet werden kann. Valangin postuliert zumindest, dass es auch andere Werke geben könnte, gerade in der Musik der Gegenwart, ohne konkrete Beispiele zu nennen. Bei allem Respekt vor J. S. Bach stellt sich die Frage, ob es in der Vergangenheit andere Werke gab, in denen sich *musikalische Mandalas* finden.

Hildemarie Streich hielt auf der Eranos-Tagung 1973 einen Vortrag über Michael Maiers 1617 erschiene *Atalanta fugiens* (Maier 1618). Dieses Werk war auch Jung gut bekannt; er bezieht sich mehrfach darauf. Maier, der der Bewegung der Rosenkreuzer nahestand, beschreibt spirituelle Erfahrungen in einer erstaunlich modernen, multimedialen Form: In 50 Kapiteln wird ein geistiger Entwicklungsweg beschrieben, eingekleidet in die Geschichte der fliehenden Atalanta und des sie verfolgenden Hippomenes. Jedes Kapitel ist exakt gleich aufgebaut: Auf der ersten Doppelseite stehen sich die Überschrift in deutscher und lateinischer Sprache gegenüber, eine kurze dreistimmige Fuge² und ein Kupferstich, darunter ein Sinngedicht, jeweils lateinisch und in deutscher Übersetzung; auf der folgenden Doppelseite findet sich ein erklärender Text. Emblemata, Fuga, Epigramma und Discursus bilden so eine Einheit, die auch im Layout konsequent umgesetzt wird (Abb. 4). Maier beschreibt die Emblemata und ihre Beigaben als „*teils für die Augen und den Verstand, ... teils für die Ohren und zur Gemütsgergötzung ... geeignet*“. Sie sind „*zu sehen, zu lesen, zu meditieren, zu verstehen, zu beurteilen, zu singen und zu hören.*“ (Maier 1618, 1, Übersetzung H. M.)

2 In einer Fuge sind jeweils zwei Textzeilen vertont. In der Realisation durch das Ensemble Plus Ultra wird jede Fuge dreimal wiederholt, so werden alle sechs Zeilen des Epigramms gesungen (Maier 2011).

188 FUGA XLV. in 3. sup. vertendo Bass& incip. ab initio in clave d.

Die Sonn vnd ihr Schatten vollbringen das Werk.

Atalanta fugiens.

Sol, fax clara poli non corpora densa, non corpora densa

Hippomenes.

Verre Bassum, & incipe ab initio in clavi d.

maneat um bra partibus aduersis

Feminae Altroni.

Sol, fax clara poli non corpora densa penetrat,

Hinc illi aduersis partibus umbra manet.

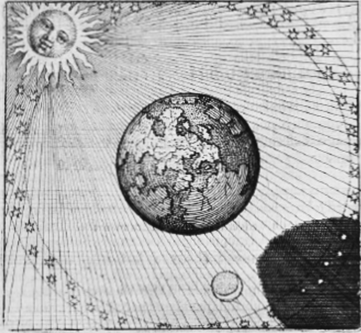
XLV. Epigrammatis Latini versus Germanica.

Die Sonn dieß Hüßlets klares Licht kan nicht dieß Leiber durchgehn!
Drumb bleibt ein Schatten an den Dreien/so sie nicht kan sehn!
Ob wol der selbstigste geist gar wider den Dingen allen/
Jedoch ihut er nützlich den Astronomis gefallen!
Aber miß Weisheit & geben hat den Weisen die Sonne vnd ihr Schatten!
Dann sie die gülden Kunst vollführen müder Lhat.

EMBLE-

EMBLEMA XLV. De secretis Naturae. 189

Sol & ejus umbra perficiunt opus.



EPIGRAMMA XLV.

SOL, fax clara poli, non corpora densa penetrat,
Hinc illi aduersis partibus umbra manet:
P'ior hac rebus quoniam est omnibus asu
Attamen Astronomici commoda multa tulit:
Plura Sophi sed dona dedit Soli, ejus & umbra,
Aurifera quoniam perficit artis opus.

Aa 3 QUEM-

Abb. 4: Doppelseite aus: Michael Maier (1617) *Atalanta fugiens*
Bildnachweis: Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte

Hildemarie Streich, promovierte Musikwissenschaftlerin und ausgebildete Jungianische Therapeutin und Analytikerin, war in Berlin als Musiktherapeutin und Psychotherapeutin tätig. Vor diesem Hintergrund analysiert sie die 50 kurzen Fugen, ohne sie direkt als *musikalische Mandalas* zu bezeichnen³. Dennoch beschreibt sie sie derart, dass es gerechtfertigt erscheint, sie so zu nennen.

Streich beschreibt, wie der „in der Geschichte von *Atalanta in mythischen Bilder[n]* erscheinende alchemistische Prozess durch insgesamt 50 musikalische Fugen klanglich dargestellt ist“ (Streich 1975a, 375). Auffällig ist, dass es wiederum die musikalische Form der Fuge ist, die eingesetzt wird: „Die Gestalt der Fuge bildet hier gewissermaßen das Klanggefäß für geistige Inhalte, den Klang-Körper, in welchen hinein ein mit Geist und Leben erfüllter Gedanke sich inkarniert.“ (Streich 1975a, 387) Allen Fugen ist eine Symbolik der einzelnen Stimmen gemeinsam: Die stets zuerst einsetzende Oberstimme (*Atalanta*) „flieht“ vor der immer kanonisch geführten zweiten, „verfolgenden“ Stimme (*Hippomenes*). Die ruhige Bass-Stimme steht für die drei goldenen Äpfel, die *Hippomenes* der *Atalanta* in den Weg wirft,

3 Den Begriff *musikalisches Mandala* verwendet Streich jedoch an anderer Stelle in Bezug auf einen Musiktraum (Streich 1975b).

um sie in ihrem Lauf aufzuhalten. Wie in der *Kunst der Fuge* sind auch hier im Gang durch die 50 Fugen Spiegelungen und Umkehrungen der Themen zu finden, wie Streich nachweist.

Parallelen ergeben sich zu Valangin, die *Die Kunst der Fuge* als Gesamtwerk betrachtete, und Pontvik, der eine einzelne Fuge therapeutisch einsetzte und als *musikalisches Mandala* bezeichnete. Streich sieht – zumindest in der *Atalanta fugiens* – beide Positionen als berechtigt an:

„Jede Fuge kann somit auf zweierlei Art betrachtet werden: 1. als kleine, gleichsam mikrokosmische Darstellung des Prozesses, als klar strukturierte, mit Leben erfüllte, individuelle musikalische Gestalt, und 2. als Bestandteil eines grossen, gleichsam makrokosmischen Ablaufes, eben des gleichen, nur im grossen sich vollziehenden Prozesses.“ (Streich 1975a, 387)

Bereits jede einzelne „kleine Fuge trägt in sich verborgen die ganze Tiefgründigkeit mittelalterlichen und archaischen Musikdenkens, sowie das grundlegende Erkenntnisgut alchimistischer Weisheit, und sie ist zugleich ein musikalisches Konzentrat verklanglichter Seelenkunde [Hervorhebung durch den Autor].“ (Streich 1975a, 362) Könnte es eine treffendere Definition eines *musikalischen Mandalas* geben als diese?

Gibt es Mandalas in der Musiktherapie?

Dies soll nun – in Anlehnung an Valangins Vortrag von 1936 – gefragt werden. Welche Kriterien müsste ein musikalisches Gebilde erfüllen, um als *musikalisches Mandala*⁴ bezeichnet werden zu können?

Für die praktische musiktherapeutische Arbeit kommen sicher eher die „kleinen“ Formen in Frage, vergleichbar einem Meditationsbild, nicht ein Zyklus von mehreren Bildern oder Melodien. Diese schwer überschaubare Fülle eines „Gesamtwerkes“ mag vielleicht dem Verstand zugänglich sein, dürfte aber kaum so unmittelbar aufgenommen werden, wie es die Musik wird. Es sollte also eine musikalische Form sein, die einige der von Jung genannten Kriterien wie Symmetrie, Zwei- oder Vierteilung oder eine „Kreisform“ aufweist. Ein *musikalisches Mandala* sollte zur musikalischen Meditation geeignet sein, hörend zu meditieren, aber auch – nach Rinpotche Lingdam Gomchen – „als ein inneres Bild, ... durch (aktive) Imagination allmählich konstruiert“ (Jung 1972, 118) werden. Übersetzt könnte dies für die Musiktherapie heißen, dass ein *musikalisches Mandala* nicht nur zum Hören angeboten wird, sondern von „Ratsuchenden“ selbst gespielt, gesungen oder sogar

4 Es soll bei der Bezeichnung *musikalisches Mandala* bleiben, auch wenn jetzt genau genommen musiktherapeutische Mandalas gemeint sind. Aber das Mandala besitzt ja an sich eine therapeutische Qualität, wie oben ausgeführt wurde.

selbst komponiert wird. Vor einem Meditationsbild verweilt man, ein Musikwerk hört oder spielt man nicht nur einmal; so wäre auch die Wiederholung (und Wiederholbarkeit) eines *musikalisches Mandalas* zu fordern. Eine Wiederholbarkeit, die jedoch bei jeder Wiederholung eine innere Aktivität erfordert.

Nun kann man fragen, ob nicht auch ein zu Beginn jeder Musiktherapiestunde gesungenes Lied ein *musikalisches Mandala* genannt werden könnte. Eher nicht – vielleicht weil Kriterien der Form nicht erfüllt sind, v. a. aber weil ein Begrüßungslied zwar Ritual werden kann, aber die Sphäre des „alltäglichen“ Musizierens (was nicht abwertend gemeint sein soll) nicht transzendieren kann. Im Einzelfall bleibt dies sicher zu diskutieren, z. B. wenn es sich um ein speziell für einen bestimmten Menschen komponiertes Lied handelt. Gleiches könnte auch auf liturgische Gesänge zutreffen.

Aus der anthroposophischen Musiktherapie sollen zwei Beispiele genannt werden, die nach Ansicht des Autors *musikalisches Mandala* genannt werden können – Lesende mögen entscheiden, ob sie diese Argumentation nachvollziehen möchten.

Die erste musikalische Form ist eine Melodie zum Violinschlüssel, die Maria Schüppel ihren Schülern (weiter-)gegeben hat (Abb. 5). Sie bezeichnete diese Melodie als „*Rosenkreuzer-Hieroglyphe zur Pflege des Atems*“; sie dürfe nur mündlich weitergegeben werden⁵. Bereits früh wurde diese Melodie in privaten Notizen dennoch aufgeschrieben. So findet sie sich in Mitschriften einer Schülerin von Maria Schüppel in einem Notensystem üblicher Größe mit winzigen halslosen Noten notiert, wozu die Schreiberin bemerkte: „*unsichtbar aufgeschrieben*“. Diese Melodie soll mit der Form des Violinschlüssels derart verbunden werden, dass der Violinschlüssel beim Singen mit der Hand in die Luft gemalt werden kann, zuerst unten beginnend, dann von der Mitte ausgehend. Es wurden (und werden?) zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten offenbar beide Arten gelehrt, den Violinschlüssel zu schreiben. Es ist auch möglich, die Form in der Luft mit beiden Händen gespiegelt zu zeichnen. Statt den Violinschlüssel in der Luft zu „zeichnen“, kann diese Form auch gelaufen (in der Regel als vor einem liegend gedacht) und so als Form im Raum erlebt werden; in dieser Weise werden Formen in der Toneurythmie sichtbar gemacht.

5 Gegen die Mitteilung diese Melodie an dieser Stelle mögen einige sich der anthroposophischen Musiktherapie verbunden Fühlende Einwände erheben. Zu dieser Frage soll auf einen Brief Marie Steiners hingewiesen werden, in dem sie zum Druck der *Klassenstunden* (*esoterische Unterweisungen*, die nur für Mitglieder der *Ersten Klasse der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft* gehalten wurden) Stellung nimmt: „*Wie retten wir nun das uns anvertraute Gut? Nicht, indem wir es vergraben ..., sondern indem wir, ... der neuen Generation die Möglichkeit geben, ... das darin schlummernde geistige Licht aufleuchten [zu] lassen ...*“ (Marie Steiner, Brief vom 4. Januar 1948, GA 270a, Vorbemerkungen). Dies möge auch hier gelten !

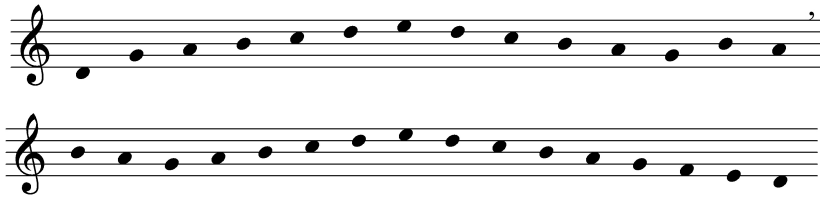


Abb. 5: Maria Schüppel (o.J.), Melodie zum Violinschlüssel

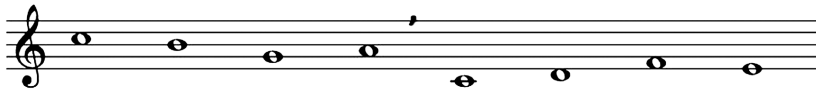


Abb. 6: Sarah-Motiv aus: Hans C. Miersch (1991) Tobias. Eine Jüdische Legende mit Musik



Abb. 7 Sarah-Motiv, zweifach gespiegelt

Warum nun gerade diese intensive Beschäftigung mit dem Violinschlüssel? Hierzu hat Maria Schüppel keine weiteren Angaben gemacht; im Werk Rudolf Steiners finden sich ebenfalls keine Hinweise⁶. Es ist zu vermuten, dass Schüppel diesem Symbol, das so oft geschrieben, noch öfter gelesen bzw. überlesen wird – enthält es doch selber keine musikalische Information, wird nie in Klang umgesetzt – eine Bedeutung geben wollte. Dies sicherlich auch unter der Vorstellung, dass Buchstaben und Zeichen, mögen ihre Entstehung und Geschichte auch scheinbar rational erklärbar sein, immer auch Ausdruck eines Geistigen sind, das sich zu einer Form verdichtet, die auf unterschiedliche Weise vom Menschen sichtbar gemacht werden kann. Darüber wie oft diese Melodie in der Praxis der anthroposophischen Musiktherapie eingesetzt wird, kann hier nichts ausgesagt werden; dem Autor sind aber Kolleginnen bekannt, die diese Melodie in ihrer Arbeit einsetzen.

Die zweite musikalische Form ist ein kurzes Motiv aus acht Tönen, das aus einer Musik des Autors zur *Tobias-Legende* stammt (Miersch 1991). Es ist das Motiv der Sarah, die von einem Dämon besessen ist. Das Motiv erklingt zunächst in einer äquidistanten 3/4-Ton-Skala, nach der Heilung dann in C-Dur. Nur diese Fassung soll hier besprochen werden (Abb. 6). Es fällt eine symmetrische Teilung in die beiden Tetrachorde der C-Dur-Tonleiter auf. Beim Vergleich von Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung fallen weitere Symmetrien auf; dies wird in der Notation im

⁶ keine Treffer für „Violinschlüssel“ oder „Notenschlüssel“ in der Volltextsuche (Freie Verwaltung des Nachlasses Rudolf Steiners o. J.)

C-Schlüssel am besten sichtbar (Abb. 7). Mit diesem Motiv und seinen Verwandlungen kann unterschiedlich gearbeitet werden: Gesungen, mit einer Begleitung auf den leeren Saiten der Chrotta, mit einem Bordunton, auf einem Instrument gespielt – es sind viele Möglichkeiten denkbar, wie dieses Motiv singend, spielend oder hörend meditiert werden kann.

Was nun macht diese beiden Melodien zu einem *musikalischen Mandala*? – Sicher ist es auch der Umgang mit ihnen, das subjektive Erleben des Singenden oder Spielenden, die Bedeutung, die diesen Melodien zugemessen wird. Aber auch formale Kriterien lassen diese Bezeichnung gerechtfertigt erscheinen: Ist es in der Violinschlüssel-Melodie vielleicht eher die augenscheinliche Verbindung mit einer äußeren Form, sind es in der zweiten Melodie, im Sarah-Motiv, eher die Zweiteilung und die Symmetrien. (Für „Fortgeschrittene“ ist es natürlich auch möglich, die Violinschlüssel-Melodie zu spiegeln.)

Abschließend wäre zu fragen, warum es lohnend sein kann, über *musikalische Mandalas* als Meditationen in Musik nachzudenken, wo doch in den meisten – nicht allen – Schulen der Musiktherapie die (freie) Improvisation als das vorrangig einzusetzende Verfahren angesehen wird, gleichsam als *via regia* zum Unbewussten. Aus der Sicht der anthroposophischen Musiktherapie kann auf die „impressionen“ Interventionen jedoch nicht verzichtet werden. Ja, vielleicht könnten sie ergänzend und Ausgleich schaffend den „expressiven“ Methoden zur Seite gestellt werden. In diesen ist eine Begegnung mit dem eigenen Fremden möglich. Dies ist ein wichtiger Schritt im therapeutischen Prozess, der aber auch mit Unsicherheit und Angst einhergehen kann. Könnte in dieser Situation ein *musikalisches Mandala* ein die gerade verlorene Sicherheit wiedergebendes Gegengewicht bilden? Durch die geschlossene Form, den „*hegende[n] Kreis*“, gar ein „*Antidot für chaotische Geisteszustände*“ sein?

Literatur

- Beaty, R. E.; Benedek, M.; Wilkins, R. W. et al. (2014): Creativity and the default network: A functional connectivity analysis of the creative brain at rest. In: *Neuropsychologia*, 64C, 92–98
- Chalquist, C. (o. J.): *A Glossary of Jungian Terms*. In: Internet: <http://www.terrapsych.com/jungdefs.html> (zuletzt geprüft am 04.05.2015)
- Freie Verwaltung des Nachlasses Rudolf Steiners (o. J.). Unter Mitarbeit von Ole Blente. In: Internet: <http://fvn-rs.net/volltextsuche.html> (zuletzt geprüft am 03.05.2015)
- Jung, C. G. (1963): *Gesammelte Werke*. Zürich (Gesammelte Werke, 11)
- Jung, C. G. (1971): *Gesammelte Werke*. Unter Mitarbeit von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb. Olten [etc.](Gesammelte Werke, 18.1 und 18.2)
- Jung, C. G. (1972): *Psychologie und Alchemie*. Unter Mitarbeit von Carl Gustav Jung, Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker u. a. Olten (Gesammelte Werke, 12)
- Jung, C. G. (1973): *Briefe*. Dritter Band. 1956–1961. Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen von Aniela Jaffé. Hrsg. v. Aniela Jaffé. Olten und Freiburg im Breisgau
- Jung, C. G. (1976): *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Unter Mitarbeit von Lilly Jung-Merker. Olten u. a. (Gesammelte Werke, 9.1)
- Jung, C. G. (1984): *Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*. 4., vollständig revidierte Neuauflage. Hrsg. v. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb. Olten und Freiburg im Breisgau (Gesammelte Werke, 14.2)
- Jung, C. G. (1986): *Gesammelte Werke*. 3. Aufl. Olten, Freiburg im Breisgau (Gesammelte Werke, 10)
- Jung, C. G. (1991): *Die Dynamik des Unbewussten*. 6. Aufl. Olten (Gesammelte Werke, 8)
- Maier, M. (1618): *Atalanta fugiens. Emblemata nova de secretis Naturæ chymica*. Unter Mitarbeit von Matthäus Merian. 2. Aufl. Oppenheim: Joh. Theodor de Bry. In: Internet: <http://diglib.hab.de/drucke/196-quod-1s/start.htm> (zuletzt geprüft am 03.05.2015)
- Maier, M. (2011): *Atalanta fugiens. Music, alchemy and Rosicrucianism in the early 17th century*. Ensemble Plus Ultra/Michael Noone. Glossa Platinum GCD P31407
- McGuire, W.; Hull, R. F. C. (Ed.) (1993): *C. G. Jung Speaking. Interviews and Encounters*. 3. Aufl. Princeton NJ
- Miersch, H. C. (1991): *Tobias. Eine jüdische Legende mit Musik*. UA 17.11.1991, Berlin: unveröffentlichtes MS
- Nitsch, B. (2000): Abaissement du niveau mental. In: Stumm, G.; Pritz, A. (Hrsg.): *Wörterbuch der Psychotherapie*. Vienna, 1
- Otti, A.; Gundel, H.; Wohlschläger, A. et al. (2012): „Default-mode“-Netzwerk des Gehirns. Neurobiologie und klinische Bedeutung. *Der Nervenarzt*, 83 (1), 16, 18–24

- Pontvik, A. (1948): *Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik. Unter besonderer Berücksichtigung der Musik von J. S. Bach*. 1. Aufl. Zürich
- Steiner, M., Brief vom 4. Januar 1948, in: Rudolf Steiner: *Esoterische Unterweisungen für die erste Klasse der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft*, Erster Band (GA 270/1); Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, Buch: 270a, S. Oi f.. In: Internet: http://bdnsteiner.ru/cat/ga/270_1.pdf (Stand: 13.11.2015)
- Streich, H. (1975a): Musikalische und psychologische Entsprechungen in der *Atalanta fugiens* von Michael Maier. In: Portmann, A.; Ritsema, R. (Hrsg.): *Die Welt der Entsprechungen*. Eranos Jahrbuch 1973. Leiden, 361–426
- Streich, H. (1975b): *Musik und Psyche. Ständchen zum 100. Geburtstag von C. G. Jung*. Berlin
- Sutermeister, H. M. (1951): Musiktherapie. *Universitas, Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur* 6 (3), 307–318
- Takeuchi, H.; Taki, Y.; Hashizume, H. et al. (2012): The association between resting functional connectivity and creativity. *Cerebral cortex* (New York, N.Y. 1991), 22 (12), S. 2921–2929
- Teirich, H. R. (1960): Wissenschaftliche Aufgaben im Rahmen der Musiktherapie. *Die Heilkunst. Zeitschrift für praktische Medizin und die Synthese aller Heilverfahren* LXXIII (5), 156–160
- ticinARTE (o. J.): *Aline Valangin*. In: Internet: <http://www.ticinarte.ch/index.php/valangin-aline.html> (zuletzt geprüft am 02.04.2015)
- Valangin, A. (o. J. a): *Das Wesen der Musik ist nicht Tonfolge*. Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, Teilnachlass Aline Valangin, A11. Typoskript, Handschrift
- Valangin, A. (o. J. b): *Gibt es in der Musik Formen, die man Mandala nennen könnte?* Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, Teilnachlass Aline Valangin, A12. Typoskript, Handschrift
- Valangin, A. (1949): Die Heilwirkung der Musik. *Der Psychologe. Berater für gesunde u. praktische Lebensgestaltung. Psychologische Monatsschrift* 1. Jg., 104
- Valangin, A. (1950): Das musikalische Mandala. *Der Psychologe. Berater für gesunde u. praktische Lebensgestaltung. Psychologische Monatsschrift* 2. Jg., 310–314.
- Valangin, A. (1956): *Brief an H. R. Teirich vom 24.01.1956*. Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung. Teilnachlass Aline Valangin, B2, Typoskript

Hans C. Miersch
 Epilepsieklinik Tabor
 Ladeburger Str. 15
 16321 Bernau
 hlaslva@yahoo.de

Rezensionen

Wolfgang Rihm: Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik.

Hg. von Ulrich Mosch, München/Wien, Edition Akzente Hanser, 2002, 295 Seiten, mit Nachwort des Herausgebers und Quellennachweisen.

Um das Wichtigste gleich vorneweg festzuhalten: Es ist ein anspruchsvolles Vergnügen, dieses Buch zu lesen. Anspruchsvoll, weil der Komponist Wolfgang Rihm ein ebenso reflektierter wie wissender Musiker ist, der mit Zitaten, Verweisen und Andeutungen wie auch durch seine Sprache den Leser herausfordert. Vergnüglich wird es, weil er dem Leser erlaubt, in die Denkwerkstatt, in das Gestimmtsein, in die auslösenden kreativen Prozesse und ihre Einordnung und Relativierung mit Bezug zum fertigen Musikwerk Einblick zu nehmen. Dabei dokumentiert Rihm keineswegs am konkreten Werk den sogenannten Schöpfungsprozess vom ersten Einfall bis zum letzten Strich der fertigen Partitur: Ein derartiger Nachvollzug wäre ihm wahrscheinlich unmöglich – denn das Auge sieht sich nicht selbst – oder auch unstatthaft, weil es der Offenheit des Kunstwerks entgegensteht und der Künstler – so Rihm – eigentlich sowieso nie Einführung in seine Kunst betreiben sollte. Stattdessen zwingt er in einer poetisch zu nennenden Art der kreisenden und stimulierenden Denkbewegung jeden, der ihm folgt, zum Nach- und Mitdenken, was ihm Kunst, Kreativität in Musik, was Musizieren und was Musik bedeutet, um z. B. seinen 1991 gehaltenen Vortrag „Was ‚sagt‘ Musik? Eine Rede“ (S. 170–182) mit der Behauptung zu enden, dass „der Ursprung allen musikalischen Sagens im kreatürlichen Laut, im hörbaren Anderen – vielleicht einem Du – zu suchen ist“.

Rihm hat seine Art, sprachliche Einfälle zum Gegenstand Musik „nach“-zu-denken, in mehreren Beiträgen, die zwischen 1978 und 2001 entstanden sind, entwickelt. Kurze Notizen, Glossen, Aphorismen und Fragensammlungen, tagebuchähnliche Eintragungen, reguläre Schreib-Auftragsarbeiten sowie Sendungen, Interviewgespräche, Werkeinführungen und kleine, unerwartete autobiografische Einschübe („Musik für die Insel“ von 1997) – all dies versammelt der Band. Zusammengestellt wurde diese Auswahl aus Rihms Schreibstube von einem Wissenschaftler, dem durch seine langjährige Arbeit mit den Beständen zeitgenössischer Musik an der Paul Sacher Stiftung in Basel Wolfgang Rihms Œuvre und Persönlichkeit vertraut sind. Aus dieser profunden Kenntnis heraus, die Ulrich Mosch im Nachwort erläutert, wurden 31 Texte Rihms in drei Gruppen unter den Themen „Komponist sein“, „Komponieren“ und „Öffentlichkeit“ geordnet, wobei gleich der allererste Artikel „Ins eigene Fleisch“ von 1978 aus Rihms Sicht die Unterteilung sowohl zu bestätigen als auch aufzuheben scheint. Denn der Künstler Rihm musste sich von Anfang seiner Künstlerexistenz an mit dem Zustand des „Junger-Komponist-Sein“ auseinandersetzen: mit der Sicht der Öffentlichkeit auf ein Wunderkind, das irgendwann doch wie alle anderen altert, und mit den Widersprüchen zwischen den von außen herangetragenen Klischees und den inneren

künstlerischen Entwicklungen, Einstellungen und Gefühlen. „Komponist sein“, „Komponieren“ und „Öffentlichkeit“ sind somit nicht nur äußerliche Ordnungskategorien von Rihms schriftstellerischem Œuvre; dahinter entdeckt der Leser die Forderung nach musikalischer Freiheit und Befreiung von Traditionen und ästhetischen Norm- und Formvorstellungen der damaligen Avantgarde und damit eine Art ästhetische Konstante in seinem Schaffen.

Für Rihm scheint das Nebeneinander von Musik-Schreiben und Worte-Komponieren ein natürlicher Habitus zu sein. Wenn er als Komponist nicht weiterkommt, wenn er „auf der Spur“ war, aber „den Faden verloren“ hat („Spur, Faden. Zur Theorie des musikalischen Handwerks“, S. 74), erkundet er – frei gedanklich flotierend – die Stadien seiner Arbeit: den Beginn, die Entwicklung des einmal gefundenen Materials, den „Arbeitsprozeß, die Schrift-Fassung musikalischer Imagination“. Diesem „Schrift-Menschen“ Rihm folgt der Herausgeber durch eine auch bei anderen Komponisten nicht unübliche besondere Gestaltung des Bandes: Feuilletons, Glossen, Aperçus und Notizen sind typographisch abgesetzt, als ob Mosch Rihms Überlegungen zum Verhältnis von Partitur, Komponist und Interpret auf Entstehungskontext, Lesart und Wahrnehmung seiner Texte übertragen wollte. Diese visuellen Stolpersteine im Layout bewirken beim Lesen dynamische Achtung vor den zeitlichen und kontextuellen Abhängigkeiten der einzelnen Artikel.

Schriftlichkeit, Gestalt und Form der Musik sind wichtige Kerne des Rihm'schen Denkens, die er immer wieder für den Interpreten und Hörer hinterfragt. Wenn er – wie in dem titelgebenden Aufsatz „Offene Enden – Loses zu Klang und Schrift“ von 1986 (S. 129 ff.) – um das Verhältnis von Notat und erklingender Musik kreist, gesellt er zum Problem der Verklanglichung schriftlicher Zeichen auch noch die Verselbstständigung des Notats zum Bild. Einflüsse der Bildenden Künste zeigen sich im kontinuierlichen Nachdenken über die Plastizität der Musik wie auch über den Anschauungscharakter der Partitur als visuelle Ordnung von Zeichen. „So wie die plastischen Figuren, die geformt wurden, auch Ausdruck derer sind, die sie geformt haben, ist Musik Ausdruck der Körper, die sie singen und spielen.“ („Verzweifelt human. Neue Musik und Humanismus“ von 1998/2001, S. 229)

Über Boethius' mittelalterliches Verständnis einer alle Musik umfassenden *Musica mundana, humana et universalis* setzt sich Rihm hier mit der Idee auseinander, dass der Komponist wie auch der Musiker lediglich temporäre Vermittler verschiedener Musiken sein könnten, die in ihrer schriftlichen Form die „Kürzelschrift“ einer anderen umfassenderen „Klangschrift“ wiedergeben. Im musikalischen Arbeitsprozess entnimmt der Komponist „das Werk der Zeit und gibt es, beweglich, in die Zeit zurück. Der Künstler schafft sich selbst neu [...], er schafft sich einen neuen, anderen Körper – das Werk.“ („Zur Theorie des musikalischen Handwerks“, S. 75)

Diese Behauptung, auf sich selbst gemünzt, wird an anderer Stelle als Erklärung für die Entstehung von Musik herangezogen. Mit der Überzeugung, dass Musik „Eigenausdruck des Rufenden“ ist, bekennt sich der zeitgenössische Komponist zu einem fast mystischen Verhältnis zu einer Kunst, die die Erfahrung des menschlichen

Dauerns, „seine eigenen Verlaufsformen, seine erlebten Ereignisfolgen und vollzogenen Handlungen die grob- und feinstofflichen Prozesse, die er an sich wahrnimmt [...] oder [wie Jahreszeiten, Flussformen] in der Natur beobachtet“ (S. 228).

Der Eindruck, dass Rihm der romantischen Musikauffassung anhängt, muss mit Blick auf seine Anfänge als Komponist jedoch revidiert werden. Nicht der verklärende Gedanke an Musik als Ausdruckskunst liegt seiner Arbeit zugrunde, sondern ein eher verstörendes und aufrüttelndes Bekenntnis zum Subjekt, das um seine Aufgaben in der Gegenwart weiß, das – in den Worten Ulrich Moschs (S. 281) – „[...] um die historische Bedingtheit des eigenen Tuns [weiß], das aber gerade deshalb, um ein mit Gegenwart vollgesogenes Werk zu schaffen, seine Rolle im Komponieren nicht zu leugnen fordert“.

Obwohl hier zum einen Texte versammelt sind, für die Rihm nicht immer den allergrößtem Zuspruch geerntet hat (siehe dazu die kritische „Notiz über den Eigenwert von Programmheft-Einführungen“, 1993), obwohl die Textsorten zum anderen divers daherkommen und obwohl ein großer Zeitraum umspannt wird, durchziehen rote Denkfäden die Seiten und treten bei kontinuierlicher Lektüre wie eine Kontur aus dem Buch heraus. Unterhalb synthetisierender Deutungen von zentralen Themen (Mosch, Nachwort, S. 273) wird ein Künstler erfahrbar, den sein Verhältnis zum ihn umgebenden Musikbetrieb und die Frage der Vermittlung seiner Kunst beschäftigt. In diesem Suchprozess entwickelte sich das Bemühen, seine Arbeit stärker, als es bis dahin üblich war, auf sich selbst zu beziehen, der Komposition und dem Werk auch durch sich selbst gewissermaßen nahe zu sein und das Subjekt „Rihm“, seine Umgebung, seine Rezeption reagierend in den „Musik-Funden“ umzusetzen. Rihm schreibt nicht mehr im Stil thematischer Arbeit oder in der „Technik zellularen Ableitens“ – das würde seiner Vorstellung von dynamischer Formgestaltung widersprechen. Keine Motive, Themen, Zellen, melodisch oder rhythmische Einfälle auf dem Weg durch die große symphonische Mangelmaschine! Rihms Formgebung und Tonsprache haben sich zur Arbeit mit Klangobjekten entwickelt, die ganz auf der Kraft des subjektiven Einfalls beruhen. Damit korrespondiert seine 1978 erstmals vorgestellte und heftig diskutierte Idee von inklusivem Komponieren, bei der der Komponist durch jenes Sich-Hineinhören über eine allem geöffnete Wahrnehmung „zu einem mit Gegenwart vollgesogenen Ergebnis gelangt“ („Der geschockte Komponist“, S. 29 f.). Im Sinne eines seiner Vorbilder, Debussy, stellt der Künstler – vereinfacht formuliert – klangliches Einzelereignis zu Einzelereignis und gelangt zur „Großform als Einzelereignis. Als Naturereignis: Dort ist Form wo sie wächst, die Form, das Klangganze, entlastet den Hörer, in keinem Moment, obwohl es dem Verstehen keinen Abbruch tut, an einem beliebigen Punkt mit dem Hören aus- oder einzusetzen.“ Anstelle der fortgesponnenen Fügung und Formung von Material steht ein immer wieder neu zu deutendes, verfügtes und gefügtes Verständnis der Sicht auf jene Gesellschaft, in der er sich selbst sieht, im Vordergrund („Musikalische Freiheit“, S. 65/71) und die Absicht, „zu bewegen“ mit einer nur sich selbst gehorchenden Musik: Rihms durchdachte und durchlebte Ästhetik künstlerischer Freiheit.

Seine „Denkbewegungen um und durch Musik“ am Ende der Lektüre beiseitezulegen und nicht sofort nach ähnlich intimen – denn Rihms Form der Reflexion hat in ihrer Offenlegung innerster Gedanken einen intimen Zug – Selbstdarstellungen anderer Künstler zu suchen, fordert heraus. Die Situation ist zu vergleichen mit Helmut Lachenmanns Musik als existenzielle Erfahrung (Schriften 1966–1995, Wiesbaden 1996) oder mit Alvin Luciers Reflexionen (1964–1994, Edition MusikTexte 003, Köln 1995), die beide ebenfalls allzu Autobiografisches meiden, um ästhetisch-philosophisch, bei Lachenmann auch musikanalytisch, den Mund aufzumachen und über Kunst, seltener die eigene, „zu reden“.

Auch wenn von kontinuierlichem Lesen die Rede war, um in den vielen Denkbewegungen nicht die Orientierung zu verlieren: Das Buch ist sowohl am Stück als auch in Sprüngen und kurzen Absätzen gut zu lesen, weil Rihm in seiner künstlerischen Nabelschau und philosophischen Erfassung rotiert, sodass der Leser auch kurz bei ihm verweilen kann, um anschließend das Gelesene auf musikalisches Tun unterschiedlichster Art zu übertragen. Die losen Enden einer offenen Form des Buches sind das eigentliche musikalische und sprachliche Ereignis dieses Bandes und jedem Leser gleich welcher professionellen Ausrichtung zu empfehlen, der das Komponieren, Experimentieren und Improvisieren mit Musik hinterfragt.

Prof. Dr. Manuela Schwartz, Berlin.

Martin Deuter: Polaritätsverhältnisse in der Improvisation. Systematik einer musikalisch-psychologischen Benennung der musiktherapeutischen Improvisation.

Frankfurter Texte zur Musiktherapie, Bd 3, Hg. Eckhard Weymann. zeitpunkt musik. Reichert Verlag. Wiesbaden 2010. 264 Seiten. ISBN 978-3-89500-742-2, 22 €

„Im gemeinsamen Spiel mit dem Musiktherapeuten wiederholt sich eine Beziehungserfahrung aus der frühen Kindheit eines erwachsenen Patienten, der noch vor Ende seines ersten Lebensjahres seine Mutter verloren hat. Das Nichtaufhören-Können im Spiel zeigt sich als Ausschluss des Gegenpols ‚vergehen‘, als Beharrung im Pol ‚erscheinen‘. Die Stille als formgebende Qualität wird vermieden, weil sie mit einer basalen Verlusterfahrung identifiziert wird und eine Berührung dieser Qualität mit zu großem Schmerz verbunden wäre ... Der Therapeut repräsentiert nun quasi den Gegenpol der Stille – allerdings allein, und er erlebt gleichzeitig im Zerreißen der Polarität von Klang und Stille die grundsätzliche Verlorenheit im Weltbezug des Patienten.“ (S. 151 f.)

Über diese Zitation einer Fallvignette zur Improvisation zwischen Klang und Stille mag sich den LeserInnen die Relevanz des vorliegenden Buches von Martin Deuter bereits eindrücklich erschließen.

Nach einer anschaulichen Darstellung der Entwicklung seiner Fragestellung, ihrer geistigen Verortung mit erfreulich ausführlicher Literaturrecherche (hier v. a. bei Gebser, Salber, Langer und Weymann) stellt Martin Deuter seine auf dem deutschen Psychologen und Philosophen Wilhelm Salber fußende Systematik der Polaritäten in Theorie und Handlungsfeldern überzeugend vor. Das Erleben in Improvisationsprozessen will der Autor, einem phänomenologisch-hermeneutischen Ansatz folgend, in Begrifflichkeiten erfassen und zur Sprache bringen. *„Allerdings werden diese Möglichkeiten erheblich erweitert, wenn ein Auslegungssystem zur Verfügung steht, das eine „Mitbewegung“ (Salber) erlaubt, von der aus Verknüpfungen erkennbar werden: Die Struktur, die sich in den Polaritätsbenennungen ergibt, verbindet musikalische Strukturen aus der Behandlungssituation mit Erfahrungen unserer Alltagswirklichkeit und einer künstlerischen Perspektive; verbindendes Element ist dabei das Erleben ...“* Zwischen den Polaritäten *erscheinen – vergehen, verbinden – lösen, verdeutlichen – vereinheitlichen* verfolgt Deuter klangliche, rhythmische und melodische Dimensionen, anschließend das Zusammenwirken unterschiedlicher Polaritätsachsen, endend mit dem kurz dargestellten, aber wichtigen Teil *„Didaktische Modelle: Drei Spielweisen“*. Grafische Darstellungen unterstützen den Leser auf seinem Verständnisweg.

Improvisation ist ein wissenschaftlich zu untersuchendes Grundhandwerkszeug der musiktherapeutischen Praxis. In der jungen Wissenschaft der Musiktherapie fehlen vielerorts noch Begrifflichkeiten, Methodologien und evidenzbasierte Wirksamkeitsstudien. Martin Deuter steuert ein etymologisch und methodologisch bedeutsames Werk bei und erweitert mit dem vorliegenden Buch dieses Feld zielstrebig und nachvollziehbar um die Kategorie der Polarität – die Anwendung Letzterer kann in vielen gestandenen Wissenschaften bereits auf eine uralte Tradition zurückschauen, wie etwa in der Chemie, Philosophie, Physik usw. Der Autor legt sein Modell aus morphologischer Perspektive schlüssig dar und verfolgt diese im Verlaufe des Buches stringent. Sprache und Begrifflichkeiten, teils ein wenig in eine andere Welt und Zeit entführend (Goethes Begründung der Morphologie darf auch tatsächlich mit der historischen Jahreszahl 1796 belegt werden), fordert dem nicht morphologisch orientierten Leser die Bereitschaft ab, sich in unvertrautes Terrain aufzumachen. Für diese Mühe wird er belohnt: Befremdliche Momente wechseln sich nun, wie beim Reisenden in einer fremden Kultur, mit überrascht zu Bestaunendem, Schätzen und Kostbarkeiten ab. Auf der Basis von Salbers Formprinzipien entwickelt der Autor durchaus reizvolle neue Kategorien für das alte Spiel mit Improvisation und offeriert versiert interessante Einsichten, wie etwa in der von ihm kreierte Trilogie *Handlung – Widerfahrnis – Krankheit*. *„In der musikalischen Kommunikation verläuft die Grenze zwischen den beiden Polen an anderer Stelle als im Alltagsleben; zum einen ist die Grenze nicht so scharf konturiert, zum anderen ermöglicht die Musik ein größeres Maß an paradoxer Gleichzeitigkeit und stellt so einen Raum zur Verfügung, in dem das Individuum sich von der erlittenen Verunsicherung erholen und, im günstigen Fall, neue Handlungsentwürfe entwickeln*

kann“ (S. 218). Immer, wenn die praktische Arbeit im Buch Raum finden darf, wird es spannend. Wie mag es klingen in den von Deuter beschriebenen Settings – mein hörendes Musiktherapeutinnenohr ist neugierig geworden. Wenn die Stille etwa in Persona als Mitspielerin den Raum betritt oder das „atmende Gegenüber“ resoniert, weckt Deuters Konzept Interesse und motiviert zur Nachahmung in der Praxis. *Verlauf und Beziehung* klingen an, von Deuter hier als Polaritäten aufgefasst.

Lese ich mit dem Auge der kritischen Rezensentin, so wünschte ich, dass solch plastisch eindrückliche Fallvignetten aus der Praxis des Autors wie die anfänglich beschriebene zahlreicher zu lesen wären. Auch die Reduktion auf die Kategorien Salbers eröffnet MusiktherapeutInnen einerseits neue Horizonte, andererseits erlebe ich diese als eingrenzend: Als dort Beheimatete interessierte mich etwa der vom Autor unterlassene Brückenschlag in Gestalt-, Leib- und integrativ orientierte (Musik-)Therapie, wo die Arbeit mit Polaritäten lange selbstverständlich ist – ebenso wie naheliegende, nicht aufgegriffene neurowissenschaftliche Bezüge oder sinnfällige Verbindungen in aktuelle psychotherapeutische Konzepte. Die Notwendigkeit zur Begrenzung und Reduktion des Buchinhaltes lässt der Autor allerdings selbst im Fazit anklingen.

MusiktherapeutInnen und Studierende, die nach neuen Kategorien in der Beschreibung von Improvisationen sowie Anregungen für ihre Improvisationspraxis suchen, können hier fündig werden. Leichte Kost finden sie nicht: Wer lediglich auf schnellem Wege nach Spielanweisungen für die Praxis sucht, wird hier weniger richtig aufgehoben sein ebenso wie nicht morphologisch orientierte MusiktherapeutInnen, die eine geringe Bereitschaft zu eigenständigen Übersetzungs- und Transferleistungen in das soziale Feld verspüren. Für musiktherapeutisch arbeitende Supervisions-, Intervisions- sowie Aus- und Fortbildungsgruppen kann das Buch sicherlich eine große Bereicherung sein.

Mein Schlussfazit: Ein empfehlenswertes Buch, das bei achtsamer Annäherung mit Zeit und Muße sehr lohnenswert erscheint. Ein wichtiges Kompendium für all diejenigen, die ihre Improvisationskünste um eine interessante Kategorie erweitern wollen und ihr Wissen darum vertiefen möchten.

Dr. sc. mus. Waltraut Barnowski-Geiser, Erkelenz
Musiktherapeutin und Lehrende in Schule, Hochschule und Freier Praxis

Frank G. Grootaers: Musiktherapie als Kultivierung von Erfahrung oder: Dornröschen – die Morphologie einer Wiederkehr.

zeitpunkt musik. Reichert Verlag, Wiesbaden 2015, 128 Seiten, ISBN 978-3-95490-059-6, 24,90 €.

Mit seiner jüngsten Veröffentlichung setzt Frank Grootaers Gedankenstränge fort und führt Bisheriges zusammen, das in seinen früheren Artikeln bearbeitet wurde (der Garten wurde bestellt für diese ‚Wiederkehr‘). Er tut dies in einer konsequenten Weise und mit tiefer Kenntnis der morphologischen Psychologie, aber auch der Psychoanalyse und mit einem breiten philosophischen Hintergrund. Das Ergebnis ist weit mehr als ein ausführlicher Fallbericht über ein Beratungswerk – eine musiktherapeutische „Wirkungsanalyse“ (17) – über 25 Stunden. Und es ist mehr als die Vorstellung einer Wirkungsanalyse im Austausch mit einem Märchen. Es ist ein kompletter Wurf über den im Titel formulierten Ansatz einer ‚Musiktherapie als Kultivierung von Erfahrung‘. Es geht um „das seelische Geschehen, so wie es zum Ausdruck kommt in den musikalischen gemeinsamen Klangproduktionen, in den einfallenden Alltagsepisoden und in den einfallenden Träumen“ (7).

Dieses Buch ist kein Mainstream. „Der Leser/die Leserin mag von vornherein darauf verzichten, hier etwas zu erfahren über Krankheiten jedweder Art und deren Behandlung“ (7). Grootaers ‚beleht‘ keine anderen aktuellen psychologisch-psychotherapeutischen Theorien als Erklärungsansätze, sondern bleibt konsequent bei der Maxime der morphologischen Psychologie Wilhelm Salbers: „*Die Formenbildung ist die Motivation des seelischen Geschehens*“ (Salber 2007, 158), (99). Aber keine Angst, die Fallgeschichte erklärt kleinschrittig und detailreich das, was in der Theorie zunächst unverständlich erscheinen mag – zumindest wenn man sich mit der Terminologie und der Radikalität der Gedanken nicht so vertraut fühlt.

Nach einer in die Gedankenwelt einführenden Vorrede taucht der Leser ein in die Fall- und Beratungsgeschichte einer 44-Jährigen, die in ihrer Ehe und in der Arbeit in eine Krise geraten ist, wobei schon das ‚Tiefeninterview‘ im Erstgespräch der Frage nachgeht, in welcher „*seelischen Formenbildung*“ (17) das Problem der Klientin zum Ausdruck kommt. Über 25 Sitzungen entwickelt der Autor seine Wirkungsanalyse, die sich jeweils zwischen Klangproduktion, Alltagsepisoden und Traumerzählungen aufspannt. Zunehmend gespannt folgt der Leser den jeweiligen *Kommentar, Auslegung* oder *Bemerkung* genannten Interpretationen der Geschehnisse. Eindrucksvoll, wie immer neu und konsequent auf die beiderseitigen (Berater und Klientin) ‚Einfälle‘ setzend sich das Rad der Verwandlungsproblematik vorantreibt. Die Analogien zum Märchen Dornröschen ergänzen jeweils die Stundenschilderungen und stellen die Verhältnisse des ‚Falles‘ noch einmal in einen anderen, nämlich in den Zusammenhang allgemeiner Kultivierungs-Probleme (71). Nach Angaben des Autors sind die Bezüge des Märchens zu den Stunden-geschichten und zum Beratungswerk nachträglich entstanden, erst ab der 19. Sit-

zung erfolgte der explizite Einbezug des Märchens in die Beratung. Aber: „Das lässt uns darauf aufmerksam machen, dass die Ereignisse der seelischen Formenbildung grundsätzlich dem gedanklichen Durchdringen weit vorausseilen.“ (13)

Es bleibt nicht bei der Fallschilderung. Sind schon die diversen Erläuterungen zu den einzelnen Stunden immer auch psychologisch und philosophisch reflektiert, so erfährt der Leser in drei *Exkursen* und einem *Intermezzo* Näheres über die Vorstellungen des Autors zur musikalischen Produktion („über erotische Befindlichkeiten im musikalischen Produzieren“ (34)), zur Traum-Auslegung, zur Übertragung und zu Märchensymbolen. Dabei ist immer auch mitgedacht die Art und Weise der Interpretation anderer psychologischer Ansätze, explizit z. B. der Vergleich der Märcheninterpretation von *Dornröschen* bei Salber und Bettelheim.

Das, was an Fragen während der Lektüre des Falles auftauchen dürfte: „Woher hat er das? Wie kommt er darauf? Warum sieht er das so?“ versucht der Autor im 23-seitigen *Mitgedachtes* genannten theoretischen Teil aufzufalten. Hier werden die schon in der bisherigen Lektüre aufgetauchten Begriffe erneut aufgegriffen und in einen großen Kontext gestellt. Das Herausarbeiten von Unterschieden zwischen verschiedenen musiktherapeutischen Zugängen zur Improvisation und deren Interpretation, zwischen Salber und Freud bis hin zur Hinzuziehung der Zeugenschaft von Philosophen für das leitende „Phänomen der Wiederkehr“ (120) im *Epilog* des Buches ist kenntnisreich und zeugt gleichzeitig von der langen therapeutischen Erfahrung des Autors. Es gelingt ihm, auch die Grundvoraussetzungen – „Erklärungsletztheiten“ (68) – seines Verständnisses z. B. der Märchensymbole darzulegen, sodass nachvollziehbar wird, worauf seine Auslegungen fußen.

Grootaers ist ein Meister der Versionen. Er hat Spaß an der Vieldeutigkeit von Sprache und am Spiel damit. Erläuterungen werden häufig auch noch einmal „anders gewendet“, was zum weiteren Verständnis beiträgt. So entwickelt sich – wie nebenbei – für den Leser ein Verständnis des ‚Gedanken-Kosmos‘ der morphologischen Psychologie. Das ist für den im morphologischen Denken nicht so beschlagenen Leser ebenso interessant wie für den damit vertrauten. Dem einen eröffnet es ein Denken in eine neue Richtung und bietet Anreiz zu weiterer Beschäftigung, für den anderen bedeutet es eine erneute und erweiterte Auseinandersetzung mit seinen bisherigen Vorstellungen, eben weil Grootaers nicht alte Weisheiten ‚durchdekliniert‘, sondern kenntnisreich philosophische und therapeutische Aspekte verbindet und neu formuliert in einer Sprache, die sowohl ‚Neulingen‘ wie ‚alten Hasen‘ gefallen dürfte. Er führt seine Gedanken präzise aus und scheint darauf zu achten – mehr als in früheren Veröffentlichungen –, den Leser ‚mitzunehmen‘. So kommt man im Lesen nicht nur ins Denken über den Fall, sondern unweigerlich ans Philosophieren über seine eigene therapeutische Tätigkeit und auch über das Leben und die ‚Wirklichkeit an sich‘.

Bleibt zu hoffen, dass es dem Rezensenten nicht so geht, wie Grootaers schreibt: „Die besten Einfälle scheinen abzuwarten, bis der Fall [der Text, B. R.] aus der Tür ist.“(13)

Dr. Bernd Reichert, Dipl.-Musiktherapeut, Ki-Ju-Psychotherapeut,
Universitätsklinikum Münster, reiber@ukmuenster.de

Die Autoren

Isolde Böhme,

Dr. med., Psychoanalytikerin und Gruppenanalytikerin in eigener Praxis. Lehranalytikerin der DPV. Veröffentlichungen zu mehreren Filmen (zuletzt zu Hanekes Liebe und Der siebente Kontinent) und zur Kunst, ferner zu klinischer Theorie und psychoanalytischer Ausbildung.

Martin Deuter

Dr. sc. Mus., Musiktherapeut DMtG/SFMT

Musik-Psychotherapie, Morphologische Musiktherapie, Psychotherapie HPG
Arbeitsfelder: Langjährige Lehrtätigkeit in den Masterstudiengängen Musiktherapie an der Fachhochschule Frankfurt a. M. und an der Zürcher Hochschule der Künste. Supervision, Fortbildung. Forschung und Veröffentlichungen zu Strukturierungsmerkmalen der Improvisation. Klinische Arbeit in Psychiatrie, Psychosomatik und in freier Praxis. Tinnituszentrierte Musiktherapie

Dr. Frank G. Grootaers

geb. am 28.11.1943 in Leuven (Belgien), hat von 1982 bis 2008 als Dipl.-Musiktherapeut in einem Krankenhaus für psychosomatische Medizin und Psychotherapie (Bad Honnef) gearbeitet.

Promotion (rer. sc. mus.) 2001, Hamburg. Studien der Philosophie von 2007–2013 am Philosophischen Institut der Rheinische-Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn. Seit 2009 freiberuflich als Musiktherapeut, Berater und Supervisor in seiner Praxis für Musiktherapie, Bad Honnef, tätig. Zeitgleich gründete er das Atelier für Kulturmorphologie.

Forschungsschwerpunkte: Die Formenbildung in der Gruppentherapie. Die Kunst des Interpretierens (Hermeneutik). Die Morphologie des Erzählens.

Aktuelle Monographie: Musiktherapie als Kultivierung von Erfahrung. (Reichert Verlag) 2015

Dr. Peter Hoffmann

Diplom-Musiktherapeut (DMtG), Diplom-Musikpädagoge, Dr. rer. medic., Studium an der Folkwang-Musikhochschule Essen und an der Universität Witten/Herdecke, langjährige klinische Tätigkeit (u. a. Erwachsenenpsychiatrie, Innere Medizin, Interdisziplinäre Frühförderung, Palliativmedizin und Hospiz), Vortrags- und Lehrtätigkeit, Leitung des Instituts für Musiktherapie der Universität Witten/Herdecke 2005–2008, Scientific Coordinator an der Research School der Ruhr-Universität Bochum 2011–2014, seit 1.4.2014 Leiter Kreativtherapie, Sport- und Bewegungstherapie, Kultur in der Klinik am LVR Klinikum Düsseldorf, Kliniken der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf/Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie, e-mail: Peter.Hoffmann@lvr.de

Julia Alexa Kraft

Geigerin, Musiktherapeutin, Violinpädagogin. Musikstudium Hauptfach Violine an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig (Diplom). Engagements u. a. Gewandhausorchester Leipzig und Deutsche Oper Berlin. Studium Musiktherapie am Institut für Musiktherapie Berlin sowie Weiterbildung zur Musiktherapeutin NMT. Absolventin „Psychotherapeutisches Propädeutikum“ an der Wiener Psychoanalytischen Akademie. Heilpraktikerin für Psychotherapie, Arbeit in eigener Praxis. Schwerpunkt der musiktherapeutischen Arbeit: Patienten nach Schlaganfall und mit demenziellen Syndromen.

musiktherapie-kraft@gmx.de, www.musiktherapie-kraft.de

Hans C. Miersch

geb. 1965 in Berlin, 1987–1992 Ausbildung zum Musiktherapeuten bei Maria Schüppel an der Musiktherapeutischen Arbeitsstätte e. V. in Berlin; 1994–2000 Studium der Humanmedizin; 1996–2006 selbstständig als Musiktherapeut in eigener Praxis; ärztliche Approbation 2001; seit 2003 tätig als Arzt, Psychotherapeut und Musiktherapeut in der Epilepsieklinik Tabor in Bernau/Brandenburg im Bereich Epileptologie, Psychiatrie und Psychotherapie; 2006–2009 Weiterbildung und Zertifizierung als Systemischer Therapeut und Berater (SG); zertifizierter Anthroposophischer Kunsttherapeut BVAKT e. V.; Weiterbildung und Zertifizierung als Anthroposophischer Psychotherapeut DtGAP e. V.; Weiterbildungen in Meditation, Biografiearbeit, EMDR; Dozent an der Musiktherapeutische Arbeitsstätte e. V. Berlin; Vorträge und Seminare zur anthroposophischen Musiktherapie sowie zu epileptologischen Themen.

Christa Steingruber

geb. 1967, Musiktherapeutin MAS, GIM-Therapeutin, FAMI, diplomierte Violonistin und Volksschullehrerin. Arbeitsfelder: Musiktherapeutische Heilpädagogik an öffentlicher Schule in Genf sowie auch ambulante Tätigkeit (Einzel- und Gruppentherapie für Kinder, Jugendliche und Erwachsene), freiberufliche Musikerin (Konzerte und Lehrtätigkeit) und Volksschullehrerin.

Webseite: www.musicotherapie-vaud.ch. Kontakt: ch-steingruber@bluewin.ch

Register

Personenregister

- Abramovic, M. 148
Adorno, Th. W. 56, 82
Amorok, T. 90, 115
Anzieu, D. 120, 131
Arendt, H. 129, 131
- Barnowski-Geiser, W. 194
Baumann, M. 162, 168
Beckett, S. 9, 117, 118, 122 ff., 131 f.
Bernold, A. 126 ff.
Bion, W. R. 117 f., 121 ff., 128, 131
Bock, J. 27, 32, 89, 113
Böhme, I., 5, 8, 117 ff., 199
Bollas, C. 122, 131
Bonde, L. O. 87, 92, 96, 99, 113
Bonny, H. 8, 86 ff., 98, 101, 103, 106, 112 ff., 181
Booth, J. 97, 112, 114
Brahms, J. 102, 104 f., 109, 113, 118, 161
Bruscia, K. E. 88, 101 ff., 112 ff.
Burkert, U. 117, 118, 123, 131
- Cieutat, M. 118, 131
Civitarese, G. 120 f., 131
- Damasio, A. 113
Deleuze, G. 126, 128, 131
Deserno, H. 121, 131
Deuter, M. 9, 133 ff., 192 ff., 199
Döge, K. 103, 114
Ducommun, A. 174 ff.
- Elgar, E. 97, 112
- Fischer, G. 88, 114
Freud, S. 36 f., 40, 50, 53, 59, 61, 65 f., 82 f., 119 f., 131, 152 f., 179, 196
Frohne-Hagemann, I. 4, 146 f.
- Gabriel, M. 54, 82
Goldberg, F. 101, 114
Gondek, H.-D. 40, 82, 84
Grocke, D. 93, 95 f., 113 f.
Grof, S. 93, 114
Grootaers, F. G. 7 f., 35, 44 f., 53, 58, 82, 83, 195 f., 199
Guzzoni, U. 143 f., 147
- Haas, J. P. 117 f., 123, 131
Haken, H. 88 f., 114
Handke, P. 145, 147
Hegi, F. 22, 25, 29, 32, 87 f., 114
Heidegger, M. 60, 83
Heinrich, K. 33 f., 118 f., 121, 131
Henneman, W. J. P. 164, 168
Heraklit 62, 83
Hillecke, Th. 146 f.
Hoffmann, P. 5, 7, 11, 14, 26, 32 f., 199
- Jung, C. G. 7, 10, 93, 171 ff.
- Kammer, S. 164, 169
Kandinsky, V. 88, 114
Kirschner, S. 150, 164, 168
Kleist, H. v. 127 f., 131
Knowlson, J. 123, 131 f.
Koelsch, S. 163, 168
Kraft, J. A. 9 f., 149, 168 f., 200
- Leikert, S. 5, 10, 149 ff.
Leikert, S. 120, 131, 140, 143, 147
Lindenberger, U. 150
Lorenzer, A. 136, 147
Lyotard, J.-F. 42, 83
- Maiello, S. 119 f., 131
Maier, M. 123 f., 131, 171 f., 181, 187 f.,
Mann, T. 114
Maslow, A. 93 f., 114
Merleau-Ponty, M. 62 f, 83

- Michon, P. 129 f., 132
 Miersch, H. C. 5, 7, 10, 171, 185, 187 f.,
 200
- Pahnke, W. N. 86
 Petzold, H. 146 f.
 Pflichthofer, D. 136, 147
 Plassmann, R. 88, 114
 Pontvik, A. 10, 171 f., 174 ff., 188
 Posner, M. I. 150, 168
- Rachmaninov, S. 97 ff., 112
 Ravnkilde, B. 164, 169
 Reiche, R. 9, 121, 132
 Reichenbach, T. 166, 168
 Reichert, B. 197
 Rickman, S. 98, 114
 Ricœur, P. 40f, 76, 83
 Rihm, W. 119, 189 ff.
 Rosenbaum-Ducommun, A. 175
 Roth, G. 150, 168
 Rouyer, P. 118, 131
 Rüdüsili, M. 25, 32, 87 f., 114
 Rufer, M. 88, 114
- Salber, W. 5, 8, 35 ff., 47, 54, 59, 65, 71,
 83, 133, 147, 193 ff.
 Saus, W. 165, 168
 Schelling, F. W. 65, 83
- Schiepek, G. 88 ff., 95f, 114 f.
 Schlitz, M. M. 90, 115
 Schneider, S. 150, 168
 Schüppel, M. 184 f., 200
 Schwartz, M. 192
 Steingruber, C. 5, 8, 85 f., 99, 108 f.,
 115, 200
 Stern, D. A. 136, 140f, 147
 Strauss, R. 93, 102, 112
 Streich, H. 171 f., 181 ff., 188
- Tchumatchenko, T. 166, 168
 Tegethoff, M. 105, 115
 Teirich, H. R. 171, 174, 177, 188
 Thaut, M. 151 f., 168
 Tilly, M. 180
 Tomatis, A. 166, 169
 Tüpker, R. 47, 53, 82 f., 134, 147
- Valangin, A. 10, 171 ff., 188
 Vaughan-Williams, R. 97
 Videbech, P. 164, 169
 Vieten, C. 90, 115
- Waldenfels, B. 40, 42 f., 55, 65, 68 f.,
 74, 84
 Weymann, E. 140, 147 f., 192 f.
 Wilker, F.-W. 146 f.
 Willig, S. 164, 169

Stichwortregister

- Alzheimer-Patienten 149, 152
 atmosphärische Intelligenz 162
 Augenblick der Wende 85, 93, 95 ff.,
- Bewusstseinsformen 90
 Bewusstseinsstrukturen 8, 88 f., 90 f.
 Bewusstseinszustand 8, 86 f., 110
- Formbildungsprozess 5, 8, 32, 85,
 101 f., 110
- GIM-Erfahrungen 96, 112
 GIM-Sitzung 87, 92 f., 94, 96 f., 102, 104
 Gipfelerlebnis 85, 93 ff., 110
- Guided Imagery and Music (GIM) 5, 8,
 85, 113 f.
- Hermeneutisch-phänomenologisch 193
- Instrumentalspiel 149, 153, 164
 Interaktives Musizieren 152
- klassische Geigenduos 149
 Klassische Musik 8, 10, 23, 86 f., 101,
 110 ff.
 Konzept der Spektrumspsychologie 89
 Körperliche Wahrnehmung 95 f., 101,
 117

- Körperresonanz 165
- Limbisches System 114
- Morphologie 5, 8, 35 ff., 133, 147, 193, 195, 199
- Musikanalyse 98
- Neurologische Erkrankungen 10, 150
- Neurologische Musiktherapie 10, 150 f., 166, 168
- Neuronale Netzwerke 89, 95, 152
- Neuronale Plastizität 150, 164
- Neuronale Strukturen 149
- Nichtlineare Dynamik selbstorganisierender Dynamik 110
- Obertöne 165 f., 168
- Phänomenologische Beschreibung der Musik 102 f., 105
- Polaritäten 24, 42, 75, 193 f.
psychodynamischer Prozess 167
- rhythmische Begleitstrukturen 158
- rhythmische Stabilität 158
- Schlüsselimagination 104, 107
- Selbst-Bewusstsein 89
- Selbstorganisation 88 f., 114
- Transformation 5, 8, 36, 47, 85 ff., 115, 122

Musiktherapie als Kultivierung von Erfahrung

oder: Dornröschen –
die Morphologie einer Wiederkehr

Von Frank G. Grootaers

2015. 8°. 128 S., kart.,
(978-3-95490-059-6)

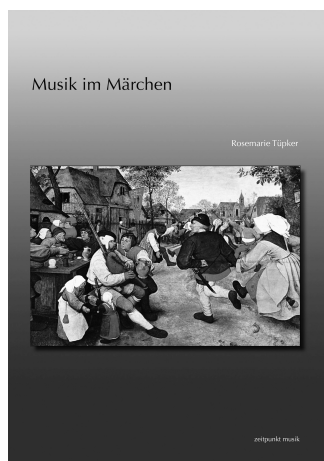


Seitdem der Musiktherapie eine Krankenkassenzulassung untersagt wurde, hat sie paradoxerweise ihre alte Freiheit wiedergewonnen und ist keiner Krankheitslehre mehr verpflichtet. Frank G. Grootaers entwirft vor diesem Hintergrund eine Rückkehr zur autonomen Kompetenz des Seelischen fern ab von krankheitszentrierten Klinikkonzepten. Anhand einer Wirkungsanalyse in 25 Sitzungen wird gezeigt, wie das seelische Geschehen aus dem Leben einer 44-jährigen, arbeitstätigen Frau sich in Klangproduktionen, Alltagsepisoden und Traumerinnerungen ausbildet und sich zugleich weiterzubilden versucht. Die Wirkungseinheit dieser drei Zugänge, vom Spielen über das Erzählen bis hin zur Interpretation, wird als Kultivierung von Erfahrung aufgefasst. Eine abschließende, umfassende Interpretation bringt die Kultivierungserfahrungen der Klientin mit den kulturpsychologischen Momenten des Märchens „Dornröschen“ in Verbindung. Die seelischen Formen der Stilllegung und des Überwucherns in „Dornröschen“, die in Spannung zu Suchen und Riskieren sowie zu Befreiung und Wiederkehr stehen, helfen dabei, die Paradoxien psychischer Formenbildung zu verstehen. Ein einleitender Essay entwickelt die morphologischen und phänomenologischen Hintergründe, denen die Falldarstellung folgt. Die abschließende Betrachtung reflektiert die Beobachtungen der Falldarstellung und zeigt die Möglichkeiten einer Musiktherapie als psychologische Beratung von gelebten Lebensentwürfen.

Musik im Märchen

Von Rosemarie Töpker

2011. 8°. 320 S., 31 s/w-Abb., 1 Notenbeispiel kart.,
(978-3-89500-839-9)



Musik bewegt zum Tanz, manchmal bis zum Umfallen. Sie lässt uns eintauchen in fremde Welten, überwindet Grenzen, erweckt Sehnsüchte und Begehren, durch die die Entwicklung einer Geschichte oft erst in Gang kommt. Über dreihundert europäische Volksmärchen untersuchte Rosemarie Töpker auf der Spur des Musikerlebens früherer Zeiten, jenseits der Höfe und Paläste. Neben Bekanntem stieß sie dabei auch auf Verblüffendes: Musik deckt als Zeugin längst vergangene Verbrechen auf oder leistet – ganz modern – einen Beitrag zur Identitätsfindung. Der vergleichenden Untersuchung vorangestellt sind ausführliche tiefenpsychologische Analysen von drei ausgewählten Musikmärchen: „Die Erschaffung der Geige“, „Das Eselein“ und „Der Sohn kämpft gegen den Vater“. Durch eine erstmals an Märchentexten erprobte intersubjektive Methode aus der Morphologischen Psychologie werden dabei durch die Einfälle von Hörern aktuelle Bezüge zum Verständnis der Märchen in unserer Zeit geschaffen. Ein Register mit den 329 untersuchten Märchen macht dieses Buch ganz nebenbei zu der bisher umfassendsten Sammlung europäischer Märchen, in denen Musik vorkommt. Das Buch ist eine Fundgrube für Märchenforscher, Musikwissenschaftler und Psychologen. Aber auch wer Märchen einfach spannend findet und sich für Musik begeistert kann mit diesem Buch aufregende Entdeckungen machen und sich zu einer völlig neuen Sichtweise auf vermeintlich altbekannte Märchen inspirieren lassen.

Musik als Seelennahrung

Musiktherapeutische Erfahrungen
mit alten Menschen

Von Renata Bodor

2015. 8°. 160 S., 28 s/w-Abb., kart.
(978-3-95490-046-6)



Musik kann gerade für alte Menschen in vielfacher Weise zur Seelennahrung werden, durch die im Alter Vitalität und Lebensfreude gestärkt werden. Musiktherapie kann dabei helfen, Ressourcen freizulegen und zu fördern. Diese Beobachtung wird aus theoretischer und praktischer Sicht beleuchtet. Um Musik und Musiktherapie für Seniorinnen und Senioren fruchtbar zu machen, wird das Alter(n) mit seinen spezifischen Themen, Befindlichkeiten, Bedürfnissen und Ressourcen in den Gesamtzusammenhang des Lebens gestellt. Methodologisch wird eine Vereinbarung von psychodynamisch orientierter und anthroposophischer Musiktherapie vorgestellt, in die auch musikpädagogische Ansätze einfließen. Verschiedene musiktherapeutische Methoden wie Stille, Improvisation, Lied, komponierte Musik, Sprache sowie Funktionen von Musik als Aus- bzw. Eindruck oder als Kommunikation werden beschrieben. Vor diesem theoretischen Hintergrund wird anhand zahlreicher Praxisbeispiele gezeigt, wie Musik und Musiktherapie alten Menschen helfen können, im Altern Sinn zu finden, Fähigkeiten zu bewahren oder mit Krankheiten und Einbußen besser umzugehen. So z.B. in der Chorgruppe eines Heimes, bei der Nachbehandlung eines Schlaganfalls, bei einsetzender und fortschreitender Demenz oder in der Aufarbeitung traumatischer Erfahrungen. Doch auch den Angehörigen können Musik und Musiktherapie helfen, mit dem Altern und den damit verbundenen Abbauprozessen ihres geliebten Menschen besser umgehen zu können.

forum zeitpunkt · zeitpunkt musik

Jahrbuch Musiktherapie

Band 1 (2005): Forschung und Entwicklung
196 S., kart. (978-3-89500-460-5)

Band 2 (2006): Schöpferisches Potential der
Musiktherapie vor dem Hintergrund gegen-
wärtiger Rahmenbedingungen
196 S., kart. (978-3-89500-488-9)

Band 3 (2007) Kultursensibilität und
Musiktherapie
224 S., 2 s/w-Abb., kart. (978-3-89500-578-7)

Band 4 (2008) »Drittes Reich«, Zweiter Welt-
krieg und danach – Spuren der Vergangenheit
214 S., 3 Notenbeisp., kart. (978-3-89500-687-6)

Band 5 (2009) Musiktherapie und emotionale
Differenzierung
200 S., kart. (978-3-89500-733-0)

Band 6 (2010) Imagination in der
Musiktherapie
200 S., 14 s/w-Abb., kart. (978-3-89500-797-2)

Band 7 (2011) Grenzen und Übergänge
208 S., 11 s/w-Abb., kart. (978-3-89500-866-5)

Band 8 (2012) Das Hören des Therapeuten
192 S., 7 s/w-Abb., kart. (978-3-89500-931-0)

Band 9 (2013) Wo steht die Musiktherapie im
Gesundheitswesen?
240 S., 4 s/w-Abb., 15 s/w-Tabellen, kart.
(978-3-89500-984-6)

Band 10 (2014) Mentalisierung und Symbolbil-
dung in der musiktherapeutischen Praxis
240 S., 8 s/w-Abb., kart. (978-3-95490-070-1)

Klangbrücken

Musiktherapie in der häuslichen Versorgung
von Menschen mit Demenz –
ein Leitfaden für die Praxis
Hg. von Inga Auch-Johannes und
Eckard Weymann
(= *Frankfurter Texte zur Musiktherapie*, Band 6)
2015. 8°. 104 S., kart., (978-3-95490-156-2)

Jedes Wort ein Klang

Tagebuch einer Musiktherapeutin
Von Friederike von Hodenberg
2013. 8°. 128 S., kart. (978-3-89500-983-9)

Die Klangreise

Eine Reise nach innen
mit ursprünglichen Klängen und Rhythmen
Von Johannes Oehlmann
2014. 8°. 120 S., 38 Farbabb., mit CD, Geb.
(978-3-89500-980-8)

Der Angst begegnen - in der Musiktherapie

22. Musiktherapietagung am Freien Musikzen-
trum München e. V. (1. bis 2. März 2014)
Hg. von Eberhard Glogau und Andreas Wöfl
2015. 8°. 104 S., 3 s/w-Abb., kart.
(978-3-95490-067-1)

Gewaltprävention mit Musik:

Empirische Wirkungsanalyse eines musiktherapeutischen Projektmodells

Von Andreas Wöfl
2014. 8°. 368 S., 60 s/w-Abb. incl. CD, kart.
(978-3-95490-010-7)

Musiktherapie als Fördermaßnahme in der Schule

Eine Studie zum Zusammenhang
von Fremdheitserfahrung, Integration
und Prävention in Schulklassen
Von Eric Pfeifer
2014. 8°. 392 S., 18 s/w-Abb. kart.
(978-3-95490-013-8)

Die Bedeutung von Liedern in der Lebensgeschichte

Das Liedinterview als therapeutisches
Instrument
Von Marc Neufeld
2011. 8°. 464 S., 1 s/w-Abb., kart.
(978-3-89500-838-2)

Traumaadaptierte Musiktherapie

Musiktherapie mit Erwachsenen,
die an (komplexen) Traumafolgestörungen
leiden
Von Edith Wiesmüller
2014. 8°. 352 S., 17 s/w-Abb., kart.
(978-3-89500-994-5)

Guided Imagery and Music - Konzepte und klinische Anwendungen

Hg. von Isabelle Frohne-Hagemann
2014. 8°. 312 S., 39 s/w-Abb. und 10 Farbabb.,
kart. (978-3-89500-979-2)